

FILOLOJİ

ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

Haziran 2023

EDİTÖR

DOÇ. DR. GÜLNAZ KURT

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Haziran 2023

ISBN • 978-625-6450-36-3

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

FİLOLOJİ

ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

Editör

Doç. Dr. Gülnaz KURT

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

İSLÂMÎ'NİN MESNEVİSİ OLARAK TANINAN ESERİN BİLİNMEYEN
İKİ NÜSHASI ÜZERİNE

Anıl ÇELİK 1

Bölüm 2

ÇEVİRİ YOLUYLA EDEBİYAT ÖĞRETİMİ: FRANSIZCA - TÜRKÇE
PARALEL METİNLERLE ÖĞRENCİLERİN DİL VE EDEBİYAT
FARKINDALIKLARINI GELİŞTİRME

Semra TAYDAŞ OSMAN 17

Bölüm 3

SOSYAL MEDYA ARAÇLARINDA OTOMATİK ÇEVİRİ ÖZELLİĞİNİN
GENEL ÇEVİRİ STRATEJİLERİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Gökhan CANBULAT, Ziya TOK 27

Bölüm 4

BEYTÜ'L-HİKME'NİN BÜYÜK ÇEVİRMENİ: HUNEYN BİN İSHAK

Recep HATİPOĞLU 41

Bölüm 5

ORHAN VELİ'NİN BİLİNMEYEN İLK EDEBÎ ÜRÜNÜ: MOLLA İLE
NASIL EĞLENDİK?

Erol GÖKŞEN 57

Bölüm 6

MARGUERİTE YOURCENAR'IN ROMAN VE ÖYKÜLERİNDE
MİTOLOJİK KADIN FİGÜRLER

Esra BÜYÜKŞAHİN 67

Bölüm 7

MODERN ÜRDÜN ŞİİRİ: MUSTAFÂ VEHBÎ'T-TEL ÖRNEĞİ

Seher DOĞANCI 95

Bölüm 1

İSLÂMÎ'NİN MESNEVİSİ OLARAK TANINAN ESERİN BİLİNMEYEN İKİ NÜSHASI ÜZERİNE

Aml ÇELİK¹



¹ Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
acelik@bartin.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6035-5303.

Giriş

Alanyazında “İslâmî’nin Mesnevisi” olarak tanınan eserin “mesnevi” biçiminde başlıklandırılmasının uygun olup olmayacağı hususunda araştırmacılar tarafından farklı görüşler dile getirilmiştir.

Mesnevi, “dinî, tasavvufî, destanî, menkıbevî, tarihî, ilmî, mizahî ve öğretici konuların anlatılmasında, çeşitli aşk hikâyelerinin nazma çekilmesinde, şairlerin yaşadıklarının dile getirilmesinde kullanılan bir nazım şeklidir” (Çiçekler, 2004: 322-324). Mesnevilerde vezin birliği söz konusudur ve her bir beyit kendi arasında bağımsız şekilde kafiyelidir (Ünver, 1986:438). Beyit sayısı herhangi bir sınırlayıcı kaideye tabi değildir (Kartal, 2007:432).

Yüksel v.d. (1996), İslâmî’nin eserinin Hasan Yüksel’in¹ hususi kütüphanesinde yer alan nüshası üzerine bir kitap hazırlamıştır. Bu kitapta, dil ve muhteva özellikleri itibarıyla 14. veya 15. yüzyıla ait olabileceği ifade edilen eserin Türk edebiyatındaki dinî-tasavvufî mesnevilerin ilk örneklerinden biri olarak sayılabileceği ifade edilmiştir. Türk edebiyatına bakıldığında birtakım nazım şekli ve türlerinin sosyo-kültürel etkilere bağlı olarak belli dönemlerde ön plana çıkarıldığı görüldüğü, 13-15. yüzyıllar arasında Anadolu’da Müslümanlığın yayılmaya başladığı devirde halkı Müslümanlıkla ilgili hususlarda aydınlatmak ve teşvik etmek ihtiyacının ortaya çıktığı, buna bağlı olarak, bu dönemde, dinî konuları esas alan mesnevilerin yoğun ilgi gördüğü ve diğer dönemlere kıyasla daha çok eserin bu yönde kaleme alındığının gözlemlendiği de yine Yüksel v.d. (1996:4) tarafından bahsedilenler arasındadır. İslâmî’nin eserinin de işte böyle bir ortamda oluşturulan dinî-tasavvufî bir mesnevi olarak değerlendirilebileceği görüşü ilgili kitapta dikkatlere sunulmuştur (Yüksel, v.d., 1996:4).

Köksal (2012: 324) ise mezkûr nüshanın herhangi bir kısmında adı belirtilmemiş olan bu eser için bir “nasihat kitabı” ya da “nasihat-nâme” demenin mümkün olduğunu, eserin ilk bakışta mesnevi görünümü verdiğini ancak farklı vezinlerin kullanılmış olması, kıt’adan gazele kadar değişik nazım şekillerini içinde barındırıyor olmasından dolayı “mesnevi” olarak adlandırılmamasının daha doğru olacağını söyler. Bu eserin, klasik mesnevilerde kendine yer bulan tevhid, na’t, münâcât, padişaha övgü, yazılış sebebi gibi kısımlardan hiçbirini bünyesinde bulundurmadığını yalnızca sonunda dua bulundurduğunu ifade eder.

Yazar’a (2016:410) göre ise klâsik mesnevî tertibine uygun olarak besmele, tevhid, münâcât, Hz. Peygamber’in na’tı ve dört büyük halifeye övgü kısımlarıyla başlayan eser, erken dönem Anadolu sahasında yazılan manzum dinî mesnevilerin ilk örnekleri arasında yer alır ve İslamiyet’i öğretmeyi amaçlayan bir vaaz ve nasihat kitabı niteliğindedir².

¹ Prof. Dr., “Tarih” bölümü “Yeniçağ Tarihi” ana bilim dalı akademisyenlerindedir.

² Yazar (2016:410, 349, 350), eseri İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü’ndeki el

Söz konusu eserin müellifi olan İslâmî hakkında tezkireler, başka biyografik kaynaklar veya edebiyat tarihlerinde bir kayıt bulunamamıştır. Bahsi geçen eserinden başka herhangi bir eser kaleme alıp almadığı konusunda da bilgi yoktur (Aksoyak, 2013). Şair, eserinde hayatıyla ilgili malumat vermemiştir. Yüksel vd. (1996:3), eserde geçen “*Ellî yıldur sen yola hîc gelmedün/ Yola gelüb bir nasîhat almadun*”, “*Ellî yıldur yaşamışsın i kişi / Neye geldün duymamışsın sen işi*” (Yüksel, vd., 1996: 270) vb. beyitlerden yola çıkarak şairin eserini 50 yaşında yazdığı yönünde bir tahminde bulunulabileceğini ifade etmiştir. Bununla beraber aynı çalışmada şairin müslümanlıkla ilgili konularda bilgi sahibi olduğu; Kuran, hadis, tasavvuf ve halk inanışlarına iyi şekilde hâkim görüldüğü ve bu bilgileri nazma çekecek yetkinliği taşıdığı çıkarımının yapılabileceğinin belirtilmesi gerektiği de zikredilmiştir.

Bugüne kadarki çalışmalara bakıldığında İslâmî'nin söz konusu eserinin 3 nüshasının bilindiğini görebildik. Bunlardan biri akademisyen Hasan Yüksel'in hususi kütüphanesinde yer almaktadır. Bu nüshaya kıyasla daha eksik bir başka nüsha da “Ankara Millî Kütüphane 06 Mil Yz A 3925”te kayıtlı şekilde bulunur. Eserin diğer bir nüshası ise İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi Yazma Koleksiyonu'nda TAEKY137/3 yer numarası ile kayıtlı olan nüshadır.

Tarafımızca İslâmî'nin aynı eserine ait bugüne kadar bilinmeyen iki farklı nüsha tespit edilmiştir. Bu nüshalar ile daha önce tespit edilmiş nüshalar arasında kayda değer oranda nüsha farklılıkları mevcuttur. Daha evvel bilinmeyen bu nüshalardan ilki avukat Cengiz Çelik'in hususi kütüphanesinde yer almaktadır. Bir başka nüsha akademisyen Anıl Çelik'in³ hususi kütüphanesinde bulunuyor. Bunların nitelikleri aşağıda irdelenmiştir. Bunların dışında, Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'nda 06 Mil Yz A 9084/1 demirbaş numarası ile kayıtlı olan ve bir mecmuanın içinde yer alan “*Çâle Resûlu'llâh Şalla'llâhu 'Aleyhi ve Sellem*” başlıklı manzume, literatüre farklı bir demir-

yazmalarının kataloguna “Mesnevî-i İslâmî” başlığıyla kaydetmiştir. Bu çalışmasında “eser adı tespit edilirken öncelikle bizzat eserin içinde yazar tarafından verilen isim bulunup kaydedilmeye, böyle bir durum söz konusu değilse, eserin kaynaklarda bilinen ismi tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu iki durum dışında, varsa eserin başına konulan isim olduğu gibi; böyle bir kayıt yoksa konusu tespit edildikten sonra esere bir isim verilip bu isim köşeli parantez [] içinde gösterilmiştir.” şeklinde bir açıklama yapmıştır. Ayrıca, “eserin başından ibare veya cümleler alınırken, öncelikle eserin asıl metninden evvel varsa eser adı ve besmele alınmış, daha sonra da eserin asıl metnindeki ilk ibare ya da cümlelere yer verilmiştir.” demiştir. Eserin başından alınan ibarede eser adı “*Kitâb-ı İslâmiyye*” olarak görülmektedir. Bu makaleyi kaleme aldığımız tarihlerde eserin IUTAEK nüshasını barındıran TEAKY137 no'lu yazmanın bakımında olduğunu ve okuyucuya kapalı durumda bulunduğunu söylemeliyiz. İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi ile yapılan görüşmeler nihayetinde eserin mikrofilmi ya da fotoğrafının da tarih itibarıyla ulaşılabiliyor durumda olmadığı bilgisi alınmıştır. Nüshaya bu sebeple ulaşamadığımızdan, ilgili nüshanın başka bir kısmında “Mesnevî-i İslâmî” başlığının yer alıp almadığını teyit edemedik. Ancak yukarıdaki ifadelerden “Mesnevî-i İslâmî” kaydı tercihinin “eserin kaynaklarda bilinen ismi” alınarak oluşturulduğu düşünülebilir. Zira İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı sitesi “Katalog Tarama” kısmında eser “İslâmiyye” başlığıyla kayıtlıdır (URL-1).

3 Doç. Dr., “Türk Dili ve Edebiyatı” bölümü “Yeni Türk Dili” alanı akademisyenlerindedir.

baş numarasıyla ve “müellifi meçhul” olarak tanıtıldıysa da (Çakın,2021) İslâmî’ye aittir ve “İslâmî’nin Mesnevî’si” olarak tanınan eserin “Âlem Bahsi” dâhilinde yer alan “Ölüm Bahsi”nin bir bölümü ile “Cibril Bahsi”nden bir kısımdır. Bu çalışma aracılığıyla söz konusu tespit de dile getirilmiş olmaktadır.

1. İslâmî’nin Mesnevisi Olarak Tanınan Eserin Bilinen Nüshaları

Önceki çalışmalarda varlıkları zikredilen üç nüshanın tavsifi aşağıdaki gibidir. Tarafımızca tespit edilen iki nüshanın tavsifi daha sonra ayrı bir ana başlık altında sunulmuştur.

1.1. Hasan Yüksel Nüshası (HY)

Akademisyen Hasan Yüksel’in hususi kütüphanesinde bulunan nüshadır. 200x145 mm ölçülerindedir. Cildi kahverengi meşinden olmakla beraber geometrik motifli ve mikreplidir. Sekizgen yıldızlardan müteşekkil bir zencirek, cilt kapağının çerçevesini çevrelemiştir. Nüshanın “1a” yaprağında “Emine binti Mehmed” tarafından vakfedildiğine dair bir vakıf kaydı bulunmaktadır. Metin bölümü harekeli ve okunaklıdır. Kalın ve aharlı kâğıda sahiptir. Nüsha, 12 formadan oluşur ve 123 yapraklıdır. (Yüksel, v.d., 1996:4,5).

Bu nüsha üzerine müstakil bir kitap çalışması gerçekleştirilmiştir (Yüksel vd. 1996). İlgili yayımdaki metin 3574 beyitten müteşekkildir. Metnin iki yerinde kopukluk mevcuttur. Bu kopuklardan biri “40b” yaprağından sonra diğeri ise eserin son kısmındadır. Söz konusu çalışmadan hareketle “Anadolu sahasında telif ve tercüme edilen bu tarzdaki ilk örneklerde olduğu gibi plân ve konunun işleniş bakımından kimi acemilikler taşısa da İslâmî’nin eserinin, çok zengin bir dil malzemesi bulundurması bakımından önemli” (Aksoyak, 2013) olduğu düşüncesi dile getirilmiştir. Bununla beraber, eser üzerinde yapılan ilk çalışmada (Yüksel, 1991: 30-33) eserin “İmâm” mahlaslı bir şaire ait olduğunun ifade edildiği ancak bu yanlışlığın 1996 yılında yapılan çalışma aracılığıyla düzeltiliği belirtilmelidir. Yüksel vd. (1996:5) bu nüshada bulunan “İslâmî Fermayed = İslâmî buyuruyor, söylüyor” vb. başlıklar ile metindeki “sah” kaydı, düzeltme, ekleme ve çıkartmaları göz önünde bulundurarak nüshanın daha önce yazılmış başka bir nüshadan istinsah edildiği çıkarımını yapmıştır. Mevcut nüshalar arasında en kapsamlı olanıdır.

HY Nüshası, İslâmî’nin manzum eserindeki ilk beyit:

başlayalum söze bismillâh ile

kâmil olur her iş ismullâh ile (HY, 1b).

HY Nüshası, İslâmî’nin manzum eserindeki son beyit:

içi tölî diken varı gülünde bile dur hârî

gülünden kim geçer-ise hemî ndür hâr-ı kâlınden (HY, 123b).

Yüksel vd.’nin (1996) çalışması hakkında Köksal (1998) tarafından bir

yazı kaleme alınmıştır. Köksal (1998) bu yazıda “söz konusu eserle ilgili görüşlerinin tenkitten ziyade tespit ve teklif olarak düşünülmesi gerektiğini belirtmiş; eserin inceleme kısmı, metin teşkili, vezni ve dizini üzerine kimi değerlendirmeler ortaya koymuştur.” (Gıynaş, 2012:334; Köksal, 2012). Yılmaz (2006:35-64), Yüksel vd.’nin (1996) çalışmasından hareketle “Klasik Türk Şiirinde ‘Ashâb-ı Kehf’: İslâmî’nin Mesnevisi Örneği” isimli bir makale kaleme almış ve bu makalede “Ashâb-ı Kehf” kıssasına odaklanmıştır. Gökalp’ın (2003) “İslâmî’nin Mesnevî’sinden Hareketle Türk-İslâm Edebiyatında Peygamber Tasavvurunun Tespit ve Tahlil İhtiyacı Üzerine” isimli çalışması da yine aynı çalışma kaynak alınarak oluşturulmuştur.

1.2. Milli Kütüphane Nüshası (MK)

Ankara, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu’nda 06 Mil Yz A 3925 demirbaş no ile kayıtlı olan nüshadır. 210x153-175x110 mm. ölçülerindedir. Ciltsizdir. Eksik bir nüsha olup sayfa sırası karışmıştır. Yapraklarında rutubet lekeleri mevcuttur. 1971 yılında iç hastalıkları uzmanı Dr. Abdullah Özte-miz’den satın alınmıştır. Kâğıdı suyolu filigranlıdır. 38 yapraktan müteşekkildir. Her sayfada 13 satır olarak harekeli nesih ile yazılmıştır.

MK Nüshası, İslâmî’nin manzum eserindeki ilk beyit:

rahmete cümle halk t̄alib-durur

ehl-i küfri mühlete şalib-durur (MK, 1a).

MK Nüshası, İslâmî’nin manzum eserindeki son beyit⁴:

cümle derde ol şifâ kur’âne sin

haste dile hem şifâ kur’âne sin (MK, 38b).

1.3. İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi Nüshası (IUTAEK)

IUTAEK Yazma Koleksiyonu’nda TAEKY137/3 yer numarası ile kayıtlı olan nüshadır. İçinde bulunduğu mecmua 210x145-165x128 mm. ölçülerindedir. “Krem rengi, kalın, aharlı, su yollu, filigranlı kâğıda sahiptir. Sayfa ve sütun cetvelleri ile başlıklar kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Sırtı kah-verengi deridir ve cildi ebrû kâğıtla kaplıdır. Sayfaların sol alt köşeleri yoğun kurt yeniklerinden dolayı parça parça olmuş olup kopmak üzeredir ve bu bölümlerdeki yazılar da okunmamaktadır.” Yazı stili harekeli ta’lîktir. (Yazar, 2016:409). Eseri kataloglayan Yazar (2016:410), nüshanın oldukça eksik olduğu; buna karşın HY nüshasıyla aralarında “çok önemli oranda nüsha farklılıklarının mevcut bulunduğunu, eserin 81b ve 89b sayfalarından sonra kopukluklar görüldüğünü” belirtir. Ebûbekr b. Badak ? el-Cebbâr tarafından Şa’bân 1061/29 Temmuz-8 Ağustos 1651 tarihinde istinsah edilmiştir

4 HY ile karşılaştırıldığında nüshadaki sayfa sıraları karışık olmasa “ayıda[nı] diñleyeni sen yâ ilâh/hem sevâb-içün yazanı ey pâdişâh” (MK, 24b) beytinin son beyit olacağı görülmektedir.

(2016:410). Bünyesinde bulunduğu mecmuanın 54b-100b varakları arasında yer alır. “Hazā Kitāb-ı İslāmiyye” şeklinde bir başlığa sahiptir⁵.

IUTAEK Nüshası, İslāmî'nin manzum eserindeki ilk beyit:

başlayalım söze bismillāh-ile

kāmil olur cümle bismillāh-ile (IUTAEK, 54b).

IUTAEK Nüshası, İslāmî'nin manzum eserindeki son beyit:

diyelüm “val-llahü a'lem bi's-şavāb”

vir şalavāt muşafāya gelsün şevāb (IUTAEK, 100b).

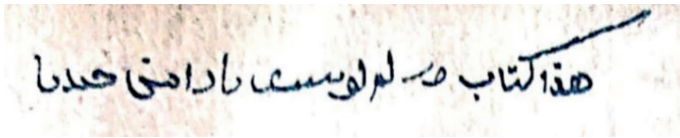
2. İslāmî'nin Mesnevisi Olarak Tanınan Eserin Bilinmeyen İki Nüshası

Alanyazında “İslāmî'nin Mesnevisi” olarak tanınan eserin daha önce varlığı tespit edilmemiş iki nüshasının tavsifi ve muhtevası aşağıdaki gibidir.

2.1. Cengiz Çelik Nüshası (CÇ)

Avukat Cengiz Çelik'in hususi kütüphanesinde yer alan nüshadır. 210x160 mm ölçülerindedir. Ciltsizdir. İçinde bulunduğu yazmanın başında, ramazan ayının her bir gününde hangi ibadetlerin yapılması gerektiği ile bu ibadetlerin sevaplarını anlatan ve sahabelerden ramazan ayıyla ilgili rivayetler aktaran nesir bir metin vardır. Bu metnin baştan ve ortadan bazı yapıları kaybolmuştur, yaprak sıralaması da karışıktır. İlgili metne ait bir temme kaydı mevcuttur ve bu metnin tamamlanma tarihi olarak H. 1095 (M. 1683/1684) yılını işaret etmektedir.

Söz konusu eserin müellifine dair bir bilgi yoktur. İslāmî'nin manzum eseri, sayfaları eksik ve karışık halde bulunan mezkûr metnin ardında yer alır ve girişinde başlık niteliği taşıdığı düşünülen bir kısım mevcuttur. “Ha ā Kitāb...” ifadesi ile başlayan bu kısım, harflerin yazılış biçimi sebebiyle pek çok farklı okuma önerisine açıktır. Dolayısıyla, ilgili kısım aşağıdaki şekilde dikkatlere sunmakla yetiniyoruz.

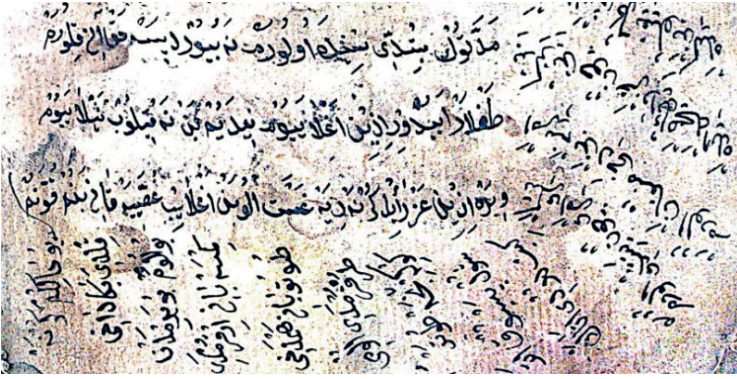


Fotoğraf 1: Cengiz Çelik Nüshası, İslāmî'nin manzum eserinin başlık kısmı - (11a).

5 Bu çalışmanın kaleme alındığı tarihlerde eserin IUTAEK nüshasını barındıran TEAKY137 no'lu yazma bakımında idi ve okuyucuya kapalı durumda idi. İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi ile yapılan görüşmeler nihayetinde eserin mikrofilmli ya da fotoğrafının da bu çalışmanın kaleme alındığı tarih itibarıyla ulaşılabilir durumda olmadığı bilgisi alınmıştır. Dolayısıyla nüsha hakkındaki bilgiler, Yazar'ın (2016) konuyla alakalı malumat veren yazısı esas alınarak iletilmiştir. Bununla beraber, yukarıda belirtilen sebeplerden ötürü IUTAEK nüshası, bu çalışmada eserin diğer nüshaları arasında yapılan karşılaştırmalara dâhil edilememiştir.

Bu nüshada, İslâmî'nin manzum eserinin bulunduğu bölümde yer alan reddâdeler, ilgili kısmın başlangıcından ferağ kaydının bulunduğu yaprağa kadarki sayfa sıralamasının karışmadığını göstermektedir.

CÇ nüshasında, eserin yer aldığı kısmın son sayfasının kayıp olmadığını da ferağ kaydından anlıyoruz. HY nüshası ile karşılaştırıldığında, CÇ nüshasında İslâmî'nin manzum eserinin pek çok beyit atlanarak, eksik şekilde istinsah edildiği görülür⁶. Başında başka bir mensur eser de yer alan yazmanın sayfa kısıtlılığı muhtemelen bunda bir etken olmuştur. Zira eserin son beyitleri yaprağın altından sağ tarafına doğru ters şekilde yazılmıştır. Ferağ kaydı da aynı yaprağın üst kısmında yan şekilde bulunmaktadır.



Fotograf 2: Cengiz Çelik Nüshası, İslâmî'nin manzum eserinin son beyitlerinin yazımına dair bir kesit - (50b).

HY nüshasındaki; 7,115, 135, 171, 179, 209, 214, 246, 293-320, 325, 358, 360, 376, 401-960, 976, 994, 1007, 1020, 1028, 1031-1035, 1041, 1055, 1062, 1064, 1066, 1076, 1077, 1092-1104, 1117, 1127, 1135, 1236, 1327, 1330, 1436-2556, 2580-3574 numaralı beyitler CÇ nüshasında yer almaz⁷.

CÇ nüshasında, İslâmî'ye ait manzum eserde yer alan beyitlerin konu ve sıra birliği zaman zaman sekteye uğrar. Müstensih, nüshanın iki ayrı kısmında, konu birliği olmaksızın eserin başka bölümüne atlamış⁸ ve bir miktar

6 Yüksel vd. (1996) tarafından HY nüshasının içeriği "Başlangıç Bölümü", "Konunun Özeti" ve "Sonuç Bölümü" olmak üzere üç ana başlığa bölünmüştür. "Konunun Özeti" ana başlığı ise kendi içinde 20 alt başlığa bölünür. Yüksel vd. (1996) tarafından yapılan başlıklandırma ile ifade etmek gerekirse, CÇ nüshasında, HY nüshasındaki birtakım beyitler atlanmış olmakla beraber "Başlangıç Bölümü", "Konunun Özeti" ana başlığı altında yer alan ilk "Ahmet Bahsi" kısmının "Hz. Muhammed'in Terinden Yarattıklar" alt başlığı, "Alem Bahsi" ve bu bahsin alt başlıkları ile ilk "Kıyamet Bahsi" başlığının bir kısmına ait beyitlere yer verilmiştir. HY nüshasında yer alan "Konunun Özeti" ana başlığı altındaki diğer alt başlıklar ile "Sonuç Bölümü"ne ait beyitler CÇ nüshasında yer almamaktadır.

7 HY Nüshası dışındaki ulaşılabilen her üç nüshada da "Hz. Muhammed'in Terinden Yarattıklar" kısmının bitiminden sonra doğrudan "Alem Bahsi"ne geçilerek aradaki 558 (HY/ 401-960) beytin topluca atlanması dikkat çekmektedir.

8 Bu geçişler aynı sayfalar içinde gerçekleştiğinden nüshadaki bir kopukluktan kaynaklanmadığını anlayabiliyoruz.

beyit aktardıktan sonra kaldığı yere geri dönerek esere devam etmiştir⁹.

İslâmî'nin manzum eserinin bulunduğu bölüme ait ferağ kaydında kitapların sahibinin¹⁰, Halil bin Fazl olduğu ve kitapların cuma günü öğlen saatlerinde bitirildiği ifade edilmektedir. Bu kayıta tamamlanma yılı belirtilmemiştir. Bu türden ferağ kayıtlarında “şâhib” sözcüğünün nüsha sahibi anlamına gelebilecek şekilde kullanılabildiği bilinmektedir, aynı sözcüğün müellif anlamında kullanıldığı örnekler de vardır (Arslan, 2019:182). Nüşhanın tüm özellikleri göz önüne alındığında Halil bin Fazl'ın müellif değil, nüsha sahibi olduğu kanaati ortaya çıkar.

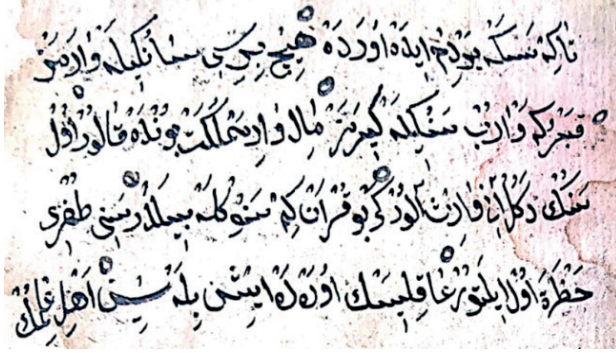
İlgili ferağ kaydında tamamlanma yılı belirtilmemiş olsa da gerek eserin öncesinde yer alan mensur eserin temme kaydında verilen H. 1095 (M. 1683/1684) tarihi, gerekse İslâmî'nin manzum eserinin bulunduğu bölümde yer alıp eserin konusundan bağımsız bir der-kenârda bulunan yine aynı H. 1095 (M. 1683/1684) tarihini işaret eden not, eserin bitirilme tarihi hakkında fikir vermektedir. Nüşhadaki der-kenârların, metinlerin hazır bulunduğu sayfa kenarlarına yazıldığı göz önüne alınırsa İslâmî'nin manzum eserinin bulunduğu bölümün H. 1095 (M. 1683/1684) yılı ya da¹¹ daha öncesinde istinsah edilmiş olduğu çıkarımı dile getirilebilir.

Bozuk bir harekeli nesih ile her sayfada 11 satır olacak şekilde ve kaleme alınan nüshanın yapraklarında yoğun rutubet lekeleri mevcuttur. Yazımında acelecilik ve özensizlikler dikkati çeker. Eserde bölüm başlıklandırmaları kullanılmamıştır. Beyitler, aralarında boşluk veya sütun aralığı bırakılmadan yazılmıştır. Yazımdaki bu tercih, yer tasarrufu niyetiyle uygulanmış gibi gözükmektedir. Mısra sonlarını gösteren işaretler kullanılmışsa da bunların kullanımında düzensizlikler söz konusudur.

9 ÇÇ nüshasında, “Giriş” bölümüne ait mısralar aktarılırken “Namaz Kılmayanlar Bahsi” ve “Münafıklar Bahsi”ne ait birtakım beyitler konu ve sıra birliği olmaksızın araya girer. Sonra “Giriş” bölümündeki kalınan mısraya geri dönülerek devam edilir. Yine “Giriş” bölümüne ait olup bu bölümde atlananan bazı beyitlere “Ölüm Bahsi”nde konu birliği olmaksızın geri dönülür. Sonra “Ölüm Bahsi”ndeki kalınan mısradan devam edilir.

10 “Kuvvetli karineler olmadıkça “şâhib”in hangi anlamda kullanıldığını tespit etmek güçtür.” (Arslan, 2019:182).

11 Bu noktada, kitabın başındaki mensur eserin sayfa sıralamasında tam bir düzen bulunmadığı da hatırlanmalıdır.



Fotoğraf 3: Cengiz Çelik Nüshası, mısra sonlarını gösteren işaret örnekleri - (CÇ, 28a).

Yazma boyunca pek çok sayfada der-kenâr mevcuttur. Bu kısımlarda büyük çoğunlukla tılsımlar, tılsımlara konu dualar ve metinle bağlantısız muhtelif konulara yer verilmiştir. Söz konusu der-kenârların sayısının yazmanın ilk kısmında daha yoğun olduğu ve İslâmî'nin manzum eserinin bulunduğu bölüme gelindiğinde azaldığı söylenebilir.

Yazma, 53 yapraktır¹². İslâmî'nin manzum eserinin bulunduğu bölüm, yazmanın "11a" sayfasında başlar ve "50b" yaprağında bir ferağ kaydı ile sona erer.

CÇ Nüshası, İslâmî'nin manzum eserindeki ilk beyit:

başla[ya]lum söze bismillâh-ile

kâmil olur işde ismillâh-ile (CÇ, 11a).

CÇ Nüshası, İslâmî'nin manzum eserindeki son beyit:

işbu tağları göge tükdüriser

şol yün atar gibi külli didiser (CÇ, 50b).

Ferağ kaydının ardından gelen vikâye yapraklarında İslam miras hukuku hakkında Arapça birtakım bilgilere karmaşık şekilde yer verilmiştir. Yazmanın arasında Arapça surelerin yazılmış olduğu birtakım kâğıtlar da korunarak saklanmıştır.

Yazma; Artvin ili, Ardanuç ilçesi, Kutlu köyünde çok uzun yıllar babadan oğula aktarılmış, nihayetinde edebiyat öğretmeni Şakir Çelik tarafından uzun yıllar korunduktan sonra kuzeni avukat Cengiz Çelik'e teslim edilmiştir. Bugün hâlen Cengiz Çelik'in hususi kütüphanesinde muhafaza edilmektedir.

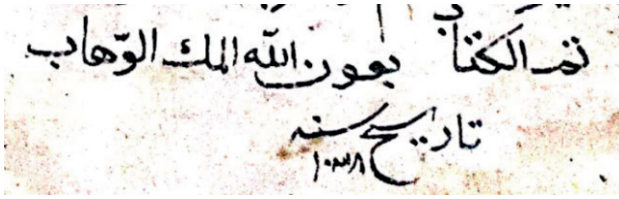
¹² Bu yapraklar dışında, yazmanın ön kısmındaki nesir metne ait olduğu anlaşılan kopuk iki yarım sayfa ve iki tam sayfa yazmanın arasına konularak korunmuştur.

2.2. Anıl Çelik Nüshası (AÇ)

Akademisyen Anıl Çelik'in hususi kütüphanesinde bulunan nüshadır. 200x150 mm ölçülerindedir. Ciltsizdir. Yazmanın başında bir hayli silikleşmiş "Kitâb-ı İslâmiyye" başlığı mevcuttur.

Nüshanın sayfalarında yer yer rutubet izleri vardır. Nemlenme, böcek tahribatı vb.'ne bağlı aşınmalar gözlenmektedir. Yaprakların altında reddâdelere yer verilmiştir. Yazmanın İslâmî'nin eserinin bulunduğu kısmı; Medhû'n-Nebî 'Aleyhi's-selâm, Dâsîtân-ı Ölüm, Dâsîtân-ı Kabir, Dâsîtân-ı Burak, Dâsîtân-ı Kıyamet, Der Beyân-ı Ahvâl-i Cennet, Der Beyân-ı Ebvâb-ı Cennet, Der Beyân-ı Ahvâl-i Bî -namaz, Der Beyân-ı Ebvâb-ı Cehennem, Fer-yâd-ı Seyyî d-i Resûlü'llâh [...], Der Şefâ'at-ı Resûlü'llâh [...] gibi başlıklar aracılığıyla bölümlendirilmiştir. Bu başlıklardan kimisi kırmızı, kimisi siyah mürekkeple yazılmıştır.

Eserin içine bulunduğu yazma, toplamda 72 yapaktır. İslâmî'nin eserinin bulunduğu bölüm, 1a sayfasından başlayarak her sayfada 13 satır olarak harekeli nesih ile yazılmıştır ve yazmanın 56b sayfasındaki istinsah tarihi olarak H. 1038 (M. 1628/1629) yılını işaret eden temme kaydı ile sona erer. Bu nüshada, İslâmî'nin manzum eserinin bulunduğu bölümde yer alan reddâdeler, ilgili kısmın başlangıcından temme kaydının bulunduğu yaprağa kadarki sayfa sıralamasının karışmadığını göstermektedir. HY nüshası ile karşılaştırıldığında, AÇ nüshasında İslâmî'nin manzum eserinin pek çok beyit atlanarak eksik şekilde istinsah edildiği görülmektedir^{13,14}. Bununla beraber AÇ nüshası; CÇ, MK ve IUTAEK nüshalarına nispetle daha kapsamlıdır.



Fotoğraf 4: Anıl Çelik Nüshası, İslâmî'nin manzum eserinin temme kaydı - (57a).

13 Yüksel vd. (1996) tarafından yapılan başlıklandırma ile ifade etmek gerekirse, AÇ nüshasında, HY nüshasındaki birtakım beyitler atlanmış olmakla beraber "Başlangıç Bölümü", "Konunun Özeti" ana başlığı altında yer alan ilk "Ahmet Bahsi" kısmının "Hz. Muhammed'in Terinden Yaratılanlar" alt başlığı, "Alem Bahsi" ve bu bahsin alt başlıkları, ilk "Kıyamet Bahsi", "Burak Bahsi", ikinci "Ahmet Bahsi", "Cehennem Bahsi", ikinci "Kıyamet Bahsi", "Name Bahsi", "Terazi Bahsi", "Cennet Bahsi" ana başlığı altında yer alan "Cennet Kapısı" alt başlığının bir kısmı, "Namaz Kılmayanlar Bahsi" ve "Münafıklar Bahsi"ne ait beyitlere yer verilmiştir. HY nüshasındaki "Konunun Özeti" ana başlığı altındaki diğer alt başlıklar ile "Sonuç Bölümü"ne ait beyitler AÇ nüshasında yer almamaktadır.

14 HY Nüshası dışındaki her üç nüshada da "Hz. Muhammed'in Terinden Yaratılanlar" kısmının bitiminden sonra doğrudan "Alem Bahsi"ne geçilerek aradaki 558 (HY/ 401-960) beytin atlanması dikkat çekmektedir.

AÇ Nüshasında yer alıp eserin ulaşılabilen diğer nüshalarında (HY, MK, CÇ) ve Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'unda 06 Mil Yz A 9084/1 demirbaş numarası ile kayıtlı olan bölümde bulunmayan beyitler şu şekildedir:

(AÇ, 21b)¹⁵

gereksiz dirler uçmağı atasuz

yaraşmaz dirler ol bize anasuz

(AÇ, 32a)¹⁶

'azrâ' il hağ emrine münkâd ola

cennet ve tamu arasına gele

(AÇ, 33a)¹⁷

çünkü bunlar nür direği göreler

dördü dahı durup anda varalar

HY nüshasındaki; 7-19, 36, 91, 92, 94, 104, 115, 144, 179, 188, 209, 214, 229, 246, 266, 268, 279-337 arası, 344, 347, 348, 401-960, 976, 1009, 1027-1034, 1041, 1062, 1064, 1069, 1073, 1075, 1077, 1079, 1083, 1087, 1092-1104, 1118, 1127, 1176, 1177, 1183, 1227, 1275, 1282, 1291, 1330, 1340, 1380, 1446, 1458, 1481, 1508-1513, 1530, 1550, 1570, 1577, 1616-1642, 1677, 1732, 1820, 1823, 1843, 1844-1848, 1850-1855, 1857-2314¹⁸, 2329, 2361, 2413, 2414, 2433, 2461, 2478, 2533, 2597, 2602-3574 numaralı beyitler AÇ nüshasında yer almaz.

AÇ Nüshası, İslâmî'nin manzum eserindeki ilk beyit:

başlayalum söze bismillâh-ile

kâmil olur işde bismillâh-ile (AÇ, 1a).

AÇ Nüshası, İslâmî'nin manzum eserindeki son beyit:

ayıdanı diñleyeni sen yâ ilâh

hem ş evâb-içün yazanı ey pâdişâh (AÇ, 57a).

Nüshada, ilgili bölümün temme kaydının ardından bir kopukluk söz konusudur. Bu kaydın sonrasında farklı bir esere ait bir şiirin devamı olduğu düşünülebilecek mısraları barındıran bir sayfa gelir. Eseri barındıran mecmuanın 57a sayfasıyla 72b yaprakları arasında kendi temme kayıtlarını taşıyan 5 ayrı bölüm daha dikkati çeker. Bunlar, Yunus mahlasıyla yazılmış "Münâcât-ı Mürğân" başlıklı manzum eser ve "Dâsîtân-ı Âhû" başlıklı manzum kısım gibi İslâmî'nin eserinden bağımsız muhtelif bölümlerdir.

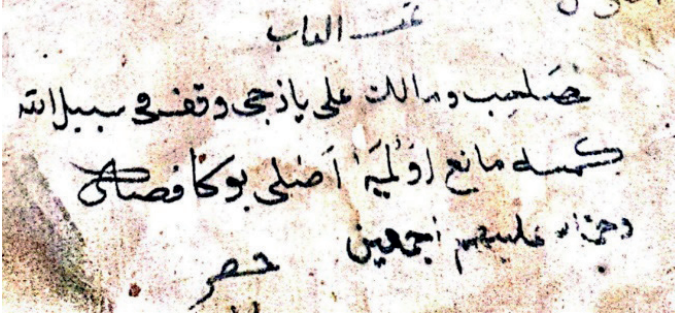
15 HY nüshasında bulunsaydı 1186 ve 1187. beyitler arasında konumlanması beklenirdi.

16 HY nüshasında bulunsaydı 1462 ve 1463. beyitler arasında konumlanması beklenirdi.

17 HY nüshasında bulunsaydı 1492 ve 1493. beyitler arasında konumlanması beklenirdi.

18 "Cennet Bahsi" kısmından ise 456 beyit (HY/ 1857-2314) topluca atlanarak tıpkı MK nüshasında olduğu gibi "Namaz Kılmayanlar Bahsi"ne geçilmiştir.

Yazmanın sonunda bir vakıf kaydı vardır. Bu vakıf kaydında yazmanın maliğinin Ali Yazıcı olduğu bildirilmektedir.



Fotoğraf 5: Anıl Çelik Nüshası, yazmanın vakıf kaydı - (72b).

Yazma; Op. Dr. Ömer Burak Eriçek'in hususi kütüphanesinde idi. Bugün Anıl Çelik'in hususi kütüphanesinde muhafaza edilmektedir.

3. Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'ndaki Bir Mecmuada Yer Alan 06 Mil Yz A 9084/1 Demirbaş Numarası ile Kayıtlı Manzume

Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'nda 06 Mil Yz A 9084/1 demirbaş numarası ile kayıtlı olan ve bir mecmuanın içinde yer alan "Kâle Resülü'l-lâh Şalla'llâhu 'Aleyhi ve Sellem" başlıklı manzume, "İslâmî'nin Mesnevisi" olarak tanınan eserin "Âlem Bahsi" dâhilinde yer alan "Ölüm Bahsi"nin bir bölümü ile "Cibril Bahsi"nden bir kısımdır.

Bu manzume, Mehmet Burak Çakın (2021) tarafından "Küçük Yaşta Ölen Çocukların Anne Babalarına Şefaatlerini Konu Edinen Müellifi Meçhul Bir Manzûme" başlıklı bir makaleyle dikkatlere sunulmuştur. Bu makalede eserin Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'nda 06 Mil Yz A 9084/6¹⁹ demirbaş numarası ile kayıtlı olduğu söylenmişse de aslında eser 06 Mil Yz A 9084/1 demirbaş numarasıyla kayıtlıdır. Katalog kaydına eser adı "Menkulat" olarak yazılmıştır. İçinde bulunduğu mecmuanın 1b-13a sayfaları arasında yer alır. Söz konusu manzumenin meçhul olarak belirtilen müellifi ise İslâmî'dir.

Bu manzumedeki beyitlerden bazıları HY nüshasındaki "40b" yaprağından sonra gelen kopukluktaki kısma aittir. Aynı şekilde AÇ, CÇ ve MK nüshalarında da bu boşluğu dolduran beyitlere rastlanır. "İslâmî'nin Mesnevisi" olarak tanınan eserin HY nüshasında yer almayan ve bu nüshada "40b" yaprağından sonra gelen kopuklukta bulunması beklenen; AÇ nüshasında 26; CÇ nüshasında 29, MK Nüshasında 21 ve 06 Mil Yz A 9084/1 demirbaş nolu manzumede 25 adet beyit saptanmıştır.

19 06 Mil Yz A 9084/6 demirbaş nolu kısım, bu manzumeyi içeren mecmuanın eser adı "Risâle-i Cihîl-nâm" şeklinde kayıtlanmış bir başka kısımdır.

4. İslâmî'nin Mesnevisi Olarak Tanınan Eserin Nüshalarından Örneklem Olarak Seçilen 10 Beytin Karşılaştırılması

Aşağıda, eserin nüshaları arasındaki farklılıklara örnek teşkil etmesi açısından örneklem olarak seçilen 10 beytin karşılaştırılması yapılmıştır. Eserin baştan ve sondan eksik olan Millî Kütüphane nüshasında yer alan ilk beyit, Dr. Hasan Yüksel nüshasındaki 51. beyte tekabül etmektedir. Dört nüshada da yer alan ve Dr. Hasan Yüksel nüshasında 51.– 61. beytlere karşılık gelen 10 beyit, bu sebeple örneklem olarak seçilmiştir.

HY 51 (3a)	HY (3a)	<i>rahmeti cümlesine gâlib- durur ehl-i küfri mühlete şalib- durur</i>	HY 52 (3a)	HY (3a)	sabrı çokdur anları kâhr itmedi virdi rızkın hem dağı cevri itmedi
	AÇ (2a)	<i>rahmete cümle halk tâlib- durur ehl-i küfri mühlete şalib- durur</i>		AÇ (2b)	sabrı çokdur anları kâhr itmedi virdi rızkın hem dağı cevri itmedi
	CÇ (14a)	<i>rahmetine cümle halk tâlib- durur ehl-i küfri mühlete tâlib- durur</i>		CÇ (14a)	sabrı çokdur anları kâhr itmedi virdi rızkın hem dağı cevri itmedi
	MK (1a)	<i>rahmete cümle halk tâlib- durur ehl-i küfri mühlete şalib- durur</i>		MK (1a)	sabrı çokdur anları kâhr itmedi virdi rızkın hem dağı cevri itmedi
HY 53 (3a)	HY (3a)	<i>âhiretde intikâmin alırsar sermedî hem nâr içinde kalırsar</i>	HY 54 (3a)	HY (3a)	tengri müştâk mü'min olan kulına nite-kim müştâkdur <i>ana oğluna</i>
	AÇ (2b)	<i>âhiretde intikâmin alırsar sermedî²⁰ hem nâr içinde kalırsar</i>		AÇ (2b)	tengri müştâkdur mü'min olan kulına nite-kim müştâkdur <i>ata oğluna</i>
	CÇ (14a)	<i>âhiretde intikâmin alırsar sermedî hem nâr içinde kalırsar</i>		CÇ (14a)	tengri müştâk mü'min olan kulına nite-kim müştâkdur <i>ana oğluna</i>
	MK (1a)	<i>âhiretde intikâmin alırsar sermedî hem nâr içinde kalırsar</i>		MK (1a)	tengri müştâkdur mü'min olan kulına nite-kim müştâkdur <i>ata oğluna</i>
HY 55 (3a)	HY (3a)	<i>bil eşeddür iştiyâkı anadan kullarına içürür mey- hânenen</i>	HY 56 (3a)	HY (3a)	küdretil mey-hânesini açalar zevķ u 'işret kılban hoş geçeler
	AÇ (2b)	<i>bil işidür iştiyâkı andan kullarına içürür mey- hânenen</i>		AÇ (2b)	küdretil mey-hânesini açdılar zevķ u 'işret idüb hoş geçdiler
	CÇ (14a)	<i>bil eşeddür iştiyâkı andan kullarına içürür mey-hândan</i>		CÇ (14a-14b)	küdretil mey-hânesini açalar zevķ u 'işret kılani hoş geçeler
	MK (1a)	<i>bil işidür iştiyâkı andan kullarına içürür mey- hânenen</i>		MK (1a)	küdretil mey-hânesini açdılar zevķ u 'işret idüb hoş geçdiler

20 Nispet /il'si bu örnekte hareke ile yapılmıştır.

HY 57 (3a)	HY (3a)	feth <i>ide</i> ol rahmeti bazarını <i>göstere mü</i> 'minlere <i>dizârını</i>	HY 58 (3b)	HY (3b)	haşr u neşri kıparur <i>ol bil</i> yakın ğâfil olma yarağ eyle key şağın
	AÇ (2b)	feth <i>idüb</i> ol rahmeti bazarını <i>göstere mü</i> 'minlere <i>dizârını</i>		AÇ (2b)	[HY 58 ~ 60] haşr u neşri kıparur <i>ol bil</i> yakın ğâfil olma yarağ eyle key şağın
	CÇ (14b)	feth <i>ider</i> ol rahmeti bazarını <i>gösterür mü</i> 'minlere <i>didârını</i>		CÇ (14b)	haşr u neşri kıparur <i>ol</i> yakın ğâfil olma yarağ eyle key şağın
	MK (1a)	feth <i>idüb</i> ol rahmeti bazarını <i>göstere mü</i> 'minlere <i>dizârını</i>		MK (1a)	[HY 58 ~ 60] haşr u neşri kıparur <i>bil</i> yakın ğâfil olma yarağ eyle key şağın
HY 59 (3b)	HY (3b)	cem' ider ol cümle 'âlem varını <i>gösterür birbirne anda</i> <i>yârını</i>	HY 60 (3b)	HY (3b)	dü cihânda cümleñüñ hâlin bilür her <i>birine</i> hağğını alıvirür
	AÇ (2b)	cem' ider ol cümle 'âlem varını <i>gösterür mü</i> 'minlere <i>dizârını</i>		AÇ (2b)	[HY 58 ~ 60] dü cihânda cümleñüñ hâlin bilür her <i>birinüñ</i> hağğını alıvirür
	CÇ (14b)	cem' ider ol cümle 'âlem varını <i>gösterür mü</i> 'minlere <i>didârını</i>		CÇ (14b)	dü cihânda cümleñüñ hâlin bilür her <i>birinüñ</i> hağğını alıvirür
	MK (1a)	cem' ider ol cümle 'âlem varını <i>gösterür mü</i> 'minlere <i>dizârını</i>		MK (1a)	[HY 58 ~ 60] dü cihânda cümleñüñ hâlin bilür her <i>birinüñ</i> hağğını alıvirür
HY 61 (3b)	HY (3b)	hayfi yokdur kimsenüñ <i>hayfin</i> komaz işbu yoğsul <i>ol</i> ğânî sultân dimez			
	AÇ (2b)	hayfi yokdur kimsenüñ <i>hağğın</i> komaz işbu yoğsul <i>hem</i> ğânî sultân dimez			
	CÇ (14b)	hayfi yokdur kimsenüñ <i>hağğın</i> komaz işbu yoğsul <i>o</i> ğânî sultân dimez			
	MK (1a)	hayfi yokdur kimsenüñ <i>hağğın</i> komaz işbu yoğsul <i>hem</i> ğânî sultân dimez			

Sonuç

Türkçenin umumi yapısı Eski Türkçe devrinden bugüne erişen bir sürecin mahsulüdür. Bu süreç, Türkçenin muhtelif dönemlerinde yazılan eserler aracılığıyla ilerler. Bilim, sanat alanları ve diğer sahalarla ilintili bilgiler ihtiva eden bu eserlerin tespit edilerek incelenmesi Türk dili alanına olduğu kadar Türk kültürüyle bağlantılı pek çok farklı alana da katkı sunar. Yazma eserlerin farklı nüshalarının elde olması, karşılaştırma olanakları sağlar. Her bir nüsha, alakalı olduğu eser hakkında başka bir nüshada yer almayan ipuçlarını barındırma potansiyeline sahiptir. Dolayısıyla, elden geldiğince eserlerin tüm nüshaları saptanarak mukayeseler yapma yoluna gidilmeli, bunlarla

ilgili nihai özellikler bahsi geçen mukayeseler göz önünde bulundurularak ortaya konmalıdır.

Bu çalışmada, Eski Anadolu Türkçesi döneminde -muhtemelen 14. veya 15. yüzyılda- İslâmî mahlaslı bir şair tarafından telif edildiği anlaşılan ve alanyazında “İslâmî'nin Mesnevisi” olarak tanınan eserin günümüze değin tespit edilememiş iki nüshası hakkında bilgiler verilmiş ve bu nüshalar bilim dünyasının dikkatine sunulmuştur. Eserin daha önce bilinen nüshalarının bazılarıyla, yeni tanıtılan nüshaları arasında karşılaştırmalar yapılmıştır.

Bununla birlikte, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'unda 06 Mil Yz A 9084/1 demirbaş numarası ile kayıtlı olan ve bir mecmuanın içinde yer alan “Kâle Resûlü'llâh Şalla'llâhu 'Aleyhi ve Sellem” başlıklı manzumenin de “İslâmî'nin Mesnevisi” olarak tanınan eserin “Âlem Bahsi” dâhilinde yer alan “Ölüm Bahsi”nin bir bölümü ile “Cibril Bahsi”nden ibaret olduğu ortaya konulmuştur.

AÇ nüshası, 17. yüzyılın ikinci çeyreğinin başında (M. 1628/1629); CÇ nüshası ise muhtemelen 17. yüzyılın son çeyreğinde (M. 1683/1684) istinsah edilmiştir. Eserin istinsah tarihi bilinen diğer bir nüshası olan IUTAEK nüshasının istinsahı da 17. Yüzyılın ortasında (M. 1651) gerçekleşmiştir. 14. veya 15. yy.'da telif edildiği tahmini doğru ise hem okunmak hem de dinlenilmek üzere kaleme alındığı anlaşılan bu eserin 17. yüzyılın başından sonuna kadar yeni nüsha verecek derecede popüleritesini koruduğu, yazıldıktan uzun yıllar sonra dahi etkisini sürdürdüğü bu nüshalar aracılığıyla söylenebilir.

Bir mesnevi olup olmadığı tartışmalı olan bu eser, Hem AÇ hem de IUTAEK nüshasında “Kitâb-ı İslâmiyye” olarak başlıklandırılmıştır. Alanyazına bu adın tanıtılması uygun olacaktır.

İslâmî'nin bu yapıtında çok zengin bir dil malzemesi bulunduğu ifade edilmişti. Yeni tanıtılan nüshalar aracılığıyla yapılacak ayrıntılı karşılaştırmalar, dönemin dili hakkında veriler sunabilecekleri gibi beyitlerdeki ifadelerin doğru biçimlerini belirleme olanağı sağlamaları yoluyla edebî açıdan da yararlı çıktılar içereceklerdir.

KAYNAKÇA

- Aksoyak, İ. H. (2020). İslâmî. Türk edebiyatı isimler sözlüğü içinde. Erişim Adresi: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/islmi> (Erişim Tarihi: 08.04.2023).
- Arslan, S. (2019). Bilgiyi istinsahla çoğaltmak: Osmanlı ilim kamuoyunda bilginin dolaşımı (İznik Medresesi-Süleymaniye Medreseleri dönemi). (Yayınlanmamış doktora tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul.
- Çakın, M. B. (2021). Küçük yaşta ölen çocukların anne babalarına şefaatlerini konu edinen müellifi meçhul bir manzûme. *İçtimaiyat*, 5 (2), 461-471.
- Çiçekler, M. (2004). Mesnevi. Türk Diyanet Vakfı İslam ansiklopedisi içinde (Cilt 29, s. 320-322). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Gıynaş, K. A. (2012). Türk edebiyatında tenkit ve teori (Yayın tanıtımı). *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 17 (32), 331-335.
- Gökalp, M. (2003). İslâmî'nin Mesnevî'sinden hareketle Türk-İslâm edebiyatında peygamber tasavvurunun tespit ve tahlil ihtiyacı üzerine. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 3 (1), 269-310.
- Kartal, A. (2007). Eski Türk edebiyatında mesnevî. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (10), 353-432
- Köksal, M. F. (1998). İslâmî'nin Mesnevîsi. *Bilge*, (15), 76-78.
- Köksal, M. F. (2012). Türk edebiyatında tenkit ve teori. İstanbul: Kesit Yayınları.
- URL-1, [http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:\\$002f%20\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:1382276/one?qu=TAEKY137%2F3](http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:$002f%20$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:1382276/one?qu=TAEKY137%2F3) (Erişim Tarihi: 08.04.2023).
- Ünver, İ. (1986). Mesnevi. *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II (divan şiiri)*, (415-416-417), 430-563.
- Yazar, S. (2016). İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'ndeki el yazmalarının katalogu. *Türkiyat Mecmuası*, 26/1 (2016): 339-446.
- Yılmaz, N. (2006). Klâsik Türk şiirinde "Ashâb-ı Kef": İslâmî'nin Mesnevisi örneği. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 6 (1), 35-64.
- Yüksel, H. (1991). İmam mahlaslı bir şairin ortaya çıkan mesnevi tarzındaki yazma bir eseri. *Kızılırmak*, 1/7 (1991), 30-33.
- Yüksel, H., Delice, H. İ. ve Aksoyak, İ. H. (1996). İslâmî'nin Mesnevisi. Sivas: Dilek Matbaacılık.

Bölüm 2

ÇEVİRİ YOLUYLA EDEBİYAT ÖĞRETİMİ: FRANSIZCA - TÜRKÇE PARALEL METİNLERLE ÖĞRENCİLERİN DİL VE EDEBİYAT FARKINDALIKLARINI GELİŞTİRME

Semra TAYDAŞ OSMAN¹

¹ Semra TAYDAŞ OSMAN, Dr. Öğretim Görevlisi,
RWTH Aachen Üniversitesi-Almanya, ORCID ID: 0000-0002-5419-8249



Giriş

Dili insandan ayrı düşünmek mümkün olamaz. Dil ile birlikte çeviri ve edebiyat da kendinden muhakkak söz ettirecektir. Bunlar birbirinden ayrılmaz ve birbirlerini beslerler. Edith Grossman da bu görüşü destekler nitelikte “Çeviri sayesinde ortaya çıkan yenilikler, o dili kullananların ve o dilde yazılı ve sözlü iletişim kuranların ufuklarını genişletmekle kalmaz aynı zamanda dilin kendi tabiatını da etkiler. Bir dili oluşturan öğelerini ve anlatım imkanlarını birleştirip ve onlardan ilham almaya her ne kadar açık olsa da dilin iletişim aracı olarak büyüklüğünü, kapsamını, gücünü ve esnek yapısını de artırmaya o kadar hazırdır” (Akt. Ece, 2017, s. 27). Çeviri en genel tanımıyla bir dili başka bir dile aktarmaktır. Bir kültür taşıyıcısı olan dil, o dili var eden tüm değerlerle iç içedir. Yazılı ya da sözlü ifade edilen düşünceleri başka bir dile dönüştürmektir. Bu dönüştürmede birtakım eksiklik ya da fazlalıkların olması kaçınılmazdır. Nihayetinde çeviri yapmak bir bakıma yeniden yazmaktır, yeniden yorumlamaktır. Catford çeviriyi kaynak dildeki bir metni, hedef dilde eşdeğer bir metin ile değiştirme eylemi olarak tanımlar. Çeviri sayesinde başka toplumların kültürlerini, yaşam biçimlerini, adetlerini, sanatlarını, edebiyatlarını kısacası toplumu var eden değerlerini yakından tanıma fırsatına sahip oluruz ve bu zenginliği yine çeviri aracılığıyla bir başka dile daha aktarabiliriz. Çeviri yeni, başka dünyalara açılan bir kapıdır. Göktürk’e göre (1986) insanın kendi yaşam çevresi dışındaki olgularla düşleri bilme çabasının bir sonucudur çeviri. Değişik toplulukların, ulusların, bilim, sanat, düşünce alanındaki çabalarını birbirleriyle paylaşabilme yoludur.

Diğer yandan, çeviri geçmişten günümüze yabancı dil eğitiminde bir teknik olarak kullanılmaktadır. Çeviri ilk olarak yabancı dil öğretim metodlarından olan Dil bilgisi-Çeviri Yönteminde kullanılmıştır. Söz konusu yöntemin amacı tamamen çeviri üzerine kurulmuştur. Ama zaman içerisinde ihtiyaçlara göre değişen ve gelişen diğer yöntemlerle bir amaç olmaktan çıkan çeviri işlemi, varlığını devam ettirmekle beraber yabancı dil eğitiminde işlevini artık bir araç olarak sürdürmektedir. Asıl amacı iletişim kurmak olan çeviriyi Aktaş (1996: 203) “Zira çeviri işleminde iki dilin değişik alanlarla ilgili anlatım biçimlerinin en etkin bir şekilde kullanılması ve bunların birbirlerine aktarılması söz konusudur. Yabancı dil öğretiminin asıl hedefi de budur” diye açıklar.

Avrupa Birliği’nin yabancı dil öğretimi ile ilgili hazırlamış olduğu Avrupa Ortak Başvuru Metninde A1, A2, B1, B2, C1 ve C2 seviyelerinde öngörülen yabancı dilin iletişimsel anlamda kullanılması hedeflenmektedir. Bunu destekleyebilmek için de okuma, dinleme, konuşma ve yazma dil becerilerinin geliştirilmesi beklenir. Bu dört temel dil becerilerinin gelişmesinde tercih edilebilecek tekniklerden biri de şüphesiz çeviridir. Çeviri bu bağlamda amaç olmaktan uzaklaşıp yabancı dil öğreniminde eğitici araç olarak kullanılır. Bu sebeple çeviri çözümleme, yeniden anlamlandırma, kıyaslama, benzetme,

çıkarmada bulunma, ihtimalleri göz önünde bulundurma, yeniden organize etme ve bütünleştirme gibi süreçlerin bulunduğu zihinsel işlemler sürecinin son halkası olan “yeniden üretme” den daha fazlasıdır. Bu bağlamda, çeviri işlemi bilişsel bir etkinliktir (Tommla, 1986). Böylelikle yabancı dil öğreniminde çeviri sayesinde bilinçli öğrenmenin gerçekleşmiş olduğunun altı bir kez daha çizilmiş olunur. Katharina Reiss erek dilde eşdeğer bir ileti verebilme amacıyla yapılan çeviri sürecinin iki kısımdan meydana geldiğini ortaya koyar ve bu süreci ilk olarak kaynak dildeki metni kavrama ve devamında hedef dile aktarılma işleminin gerçekleşmesinin tamamlanması olarak tanımlar. Wolfram Wills ise çeviri işlemi metnin yazıldığı özgün dilin incelenmesi, dillerarası aktarım işlemi ve amaç dilde ortaya konan ürün’den oluşan üç aşamalı bir süreç olarak görür (Wills’den akt. Tanrıku, 2010, s. 29-30).

Unutulmaması gereken bir konu da başarılı bir çeviri için gayret gösterilse de çeviri işlemi bilgi kaybının yaşanması kuvvetle muhtemeldir. Bu kaçınılmazlığın nedeni elbette hedef dil ve kaynak dil arasındaki sosyal, kültürel, dizgisel, biçimsel vb. farklılıkların olmasıdır. Bu sebeple böylesine bir bilgi eksikliği ve kaybı da doğal algılanmalıdır. Tek amaç çeviride anlamsal eşdeğerliğin yüksek derecede yakalanmasıdır.

Bir dildeki iletiyi diğer bir dile aktarırken anlamsal bütünlüğü yakalamak için elbette sözcükler derinlemesine analiz edilecektir; iletinin yan anlamsal özellikleri göz önünde bulundurulacaktır. Yalnız sözcükler üzerinde birebir yoğunlaşmak, kelimesi kelimesine çeviri yapmayı gerektirmez; bir metni anlamlandırmak, kelimelerin ne iletmek istediğini ve hangi anlamı taşıdıklarını çözmekle gerçekleşir. Bu şekilde, çevrilecek düşünce ve anlamın diğer dilde karşılığı bulunacak ve anlamsal/işlevsel eşdeğerde yeniden bir anlam üretilecektir. Anlamsal yapıların gerçekleşmesi için iletişim durumlarına ihtiyaç duyulur. İletişim durumu olmadan sözcüklerin anlamları netlik kazanmaz, muallak bir anlam içerir (Akt.: Çamdereli, 1996, s. 18-19). Dil, Saussure’in tanımıyla, sadece “terimler listesi” değildir. Dolayısıyla önemli olan yalnızca sözcükleri, terimleri değil, söz ve sanata bağlı kalarak bütün anlamsal yapıyı çevirmektir. Çeviri sürecindeki en önemli husus şüphesiz kaynak metin dilinde yazılan metnin kendi okuruna iletmek istediği mesajın, oluşturduğu etkinin benzer şekilde erek metin dilinin okurunda da aynı etkiyi vermesi gerekmektedir.

Bu bağlamda yabancı dil eğitiminde kaynak ve erek iki dilin, etkin olarak kullanılmasını hedefleyen çevirinin daha verimli ve bilinçli bir ders olarak nasıl işleneceği konusunda Wilss (1980: 71-72) bazı adımlar önerir:

1. Kaynak metni oluşturan cümle dizilerini sözcük, sözdizimi, anlam, iletişimdeki değeri, işlevi ve kullanım düzeyleri açısından incelemek.
2. Bu belirtilen düzeylerin hedef dile çevirisinde meydana gelebilecek sorunları saptamak ve oluşabilecek bu hataları önem derecesine göre sınıf-

landırarak analiz etmek. Her birini örneklendirerek tek tek açıklamaya çalışmak.

3. Kaynak dilde belirlenen sorunların hedef dilde en uygun nasıl çözülebileceğine dair seçenekleri belirtmek ve bu seçim yollarına göre de hedef metni anlam, işlev, kullanım sıklığı ve eşdeğerlik yönünden şekillendirmek.

4. Kaynak metni bir bütünlük içerisinde ele alarak içerik, üslup ve iletişimdeki kullanımı açısından kaynak ve erek dil- kültür arasındaki eşdeğerliğin yeterlik veya kabul edilebilirliğin ne oranda sağlandığı hususunda gerekli değerlendirmeleri yapmak.

5. Hedef dile çevrilen metni yeniden kaynak dile aktarmak. Bu yeniden yazma sürecinde hedef metinle kaynak metni karşılaştırmak, var olan hataları saptamak ve çözüm yolları üzerinde durarak mümkün olan düzeyde eşderliliği sağlamak.

Çeviri, kaynak metnin dil bilgisi, kelime, söz dizimi gibi yapısal özelliklerinin yanı sıra türü, bağlamı ve işlevi gibi kapsamlı ayrıntılarla ilgili analitik çözümlenmeleri ve kararlar almayı gerektiren zor bir süreçtir (Hervey ve Higgins, 1992: 14). Dolayısıyla Wilss'in işaret ettiği bu aşamaları çeviri dersine dahil ederek karmaşıklıkları giderip çeviri işlemini kolaylaştırarak söz konusu yabancı dilin bu yapılarını öğrenmiş ve pekiştirmiş oluruz. Ayrıca sınıf ortamında çeviri için tercih edilen metnin öğrencilerin öğrenme amacına, ihtiyacına ve dil düzeyine uygun olması unutulmamalıdır.

Göktürk'e göre (1986, s.105-108) özellikle yazın eserlerinin çeviri işleminde, dikkate alınması gereken bazı hususlar vardır: Çevirmen kimliği, alımlama şartları; dilbilimsel faktörler. Yazın çevirisinde yorum bilgisel bir süreç gereklidir, çünkü çeviri metnin içeriği direkt aktarılamaz, çeviri işleminde çevirmenin yorumları vazgeçilmezdir. Diğer taraftan çeviri dersinde metinlerin işlevlerine göre seçilmesi konusunda ise Göktürk (1986: 25) önem gösterilmesi gereken noktaları şu şekilde sıralamaktadır:

1. Nesnel bilgilerin dile getirildiği, sözleri kolay anlaşılır, basit ve kısa metinler;

- a) Akademik amaçlı metinler
- b) Bilim ve teknoloji dili ile yazılmış metinler.

2. Kısa ve öz dil birimleriyle çok şey anlatılmaya yönelik ve çarpıcı dil kullanımları içeren metinler (reklam metinleri gibi).

3. Kaynak metin türü geleneklerinin hedef dildeki karşılıklarının aranmasını, hedef dilde iletişimsel bir eşdeğerliğin sağlanmasını gerektiren kalıp türündeki yalın metinler (kira, iş alış-satım sözleşmeleri).

4. Özel dil kullanımını ile oluşan, çoğul anlamlı iletiler taşıyan, özgün

yaratıcılığa yönelik ve hedef dile yazarın aktarılmasını gerektiren metinler (yazınsal metinler).

5. Okuyucuyu belli bir davranışa yöneltmeye yönelik metinler (propaganda, tanıtma, seçim konuşmaları).

Yabancı dil derslerinde araç olarak kullanılan çeviri işleminde seçilecek metin türlerinin farklılığına da önem verilmesi gerekmektedir. Tek tip metinler yerine çeşitli metinlerden oluşan çeviri örnekleri öğrencinin dili daha iyi öğrenmesine ve iyi iletişim kurmasına yardımcı olacaktır. Böylece iki dil arasında yani kaynak dilden hedef dile veya hedef dilden kaynak dile yapılan çeviri işlemlerinde var olan dilsel-kültürel farklılıklar ve benzerlikler daha iyi kavranılmış olacak ve bilişsel açıdan daha kalıcı bir öğrenme sağlanmış olacaktır. Çevirinin yabancı dile katkısı konusunda Stolze (1997: 257) dil becerilerini geliştirdiğinden bahseder. Kaynak metni analiz ederken gerçekleştirilecek ilk beceri okuma ve anlama ve sonrasında hedef metni yeniden oluştururken de konuşma ve yazma becerilerinin gelişeceğini belirtir. Bu düşüncüyü destekler nitelikte Kussmaul (1997: 262) çeviri etkinliğinin hem kaynak dilde hem de hedef dilde yaratıcılık becerisi sayesinde sözlü ve yazılı üretim kabiliyetlerinin de ilerleyeceğini belirtir.

Fransızca - Türkçe Paralel Metinlerle Yabancı Dil Öğrenimi/Öğretimi

Bu başlık altında, çalışmanın amacı kapsamında Fransızca-Türkçe paralel metinlerin yabancı dil öğrenimi/öğretimini nasıl geliştirdiğini ele almaya çalışacağız. Roman örneğinden alınan çeviri metnini analiz edeceğiz. Fransızca dilindeki kaynak metnin hedef dil Türkçeye çevirisinde yabancı dil öğreniminin nasıl gerçekleştiğini inceleyeceğiz. Bir araç olarak kullanılan çeviri etkinlikleri sayesinde dil öğreniminin bilişsel düzeyde sağlandığını göreceğiz. Çeviri örneği edebi türlerden olan romandan alındığı için deyimler gibi dilin vazgeçilmez söz öbeklerini içermektedir. Bu durumda öğrenciler dili zenginleştiren bu dilsel öğelerden de istifade ederek yabancı dili daha iyi öğreneceklerdir.

Simenon' un *La Maison du Canal* (1933) çeviren Oktay Rifat (2016) *Kanaldaki ev* romanından alınan çeviri metin örneğinde:

Kaynak metin: *Jef s'habillait de noir. Les enfants étaient toujours dans le chemin. On les poussait tantôt dans un coin, tantôt dans l'autre. Tout le monde se lamentait, et les femmes répétaient en joignant les mains et en inclinant la tête sur l'épaule: Jésus, Maria! (p. 16)*

Hedef metin: *Jef siyah giysiler giymişti. Çocuklar ayak altındaydı. Onları itip kalkıyorlardı. Herkes yanıp yakılıyor, kadınlar başlarını omuzlarına doğru yatırıp ellerini bağlayarak: İsa, Meryem! deyip duruyorlardı. (s. 23)*

Öğrenciler ilk olarak kaynak metinle karşılaştıklarından metni okuyup kaynak dilin söz dizimini anlamaya çalışacaklardır. Daha ilk aşamada okuma ve okuduğunu anlama dil becerileri gelişecektir. Bu aşama bütün yazılı metinler için geçerlidir. Daha detaylı yapılan okuma işlemi ise sözcükleri ve metni oluşturan söz dizimlerini analiz edeceklerdir. Bu işlem gerçekleşirken zihninde erek dildeki eşdeğerliği bulmaya çalışacaktır. Kaynak ve erek dili karşılaştırarak bulacağı eşdeğerlikte dillerin benzerlik ve farklılıkları keşfedecektir. Böylece söz konusu iki dilin yapısını, sistemini bilinçli bir şekilde öğrenecektir. Yapılan bu çözümleme işleminden sonra kaynak dil metnini hedef dilde üreterek bir nevi yeniden yazarak-yorumlayarak konuşma ve yazma becerilerini geliştirecektir.

Söz konusu çeviri cenaze merasimindeki durumu tasvir eden kültürel bir paragraf örneğidir. Çeviri işlemi sadece sözcüklerin bir dilden başka bir dile aktarılması değildir aynı zaman da bir kültür taşıyıcısıdır. “Jef s’habillait de noir.” (Jef siyah giysiler giymişti.) Dolayısıyla kaynak metinde o kültürde cenaze merasiminde nasıl giyindiklerini öğrenilmiş olunacaktır. Ayrıca “Les femmes répétaient en joignant les mains et en incliant la tête sur l’épaule: Jésus, Maria!” (kadınlar başlarını omuzlarına doğru yatırıp ellerini bağlayarak: İsa, Meryem! deyip duruyorlardı) ifadesiyle bu bağlam içinde cenaze yerinde nasıl bir hal içinde olduklarını, nasıl dua ettiklerini öğrenmiş olurlar.

Dilsel öğeler öğrenimine devam edecek olursak öğrenciler kaynak metindeki deyimsele ifadeleri: “Les enfants étaient toujours dans le chemin” ifadesi “Çocuklar ayak altındaydı”; “On les poussait tantôt dans un coin, tantôt dans l’autre” ifadesi “Onları itip kalkıyorlardı”; “Tout le monde se lamentait” ifadesi “Herkes yanıp yakılıyor” şeklinde, her iki dil ve kültürde öğreneceklerdir.

Diğer yandan dil bilgisel açıdan kaynak dil metnindeki sözdiziminin, cümle yapısının nasıl kullanıldığını fark edecek ve hedef dile çevirisindeki eşdeğerlikte cümle yapısındaki benzerlik ve farklılıkları görüp her iki dilin dizilişi, sistemi hakkında bilinçlenecektir.

Öğrenci metindeki cümlelerden bir tanesini bile ele alıp incelediğinde kaynak dil ve hedef dil sözdiziminin özelliklerinin farkına varacaktır. Fransızca sözdizimi Özne+Yüklem+Nesne şeklindedir. “Jef (özne) s’habillait (yüklem) de noir (nesne).” cümlesinin Türkçeye çevirisi ise “Jef siyah giysiler giymişti” yani Özne+Nesne+Yüklem olarak Türkçedeki olağan sözdizimidir. Böylece iki dilin cümle yapılarının, sözdiziminin farklı olduğunu bilinçli bir şekilde öğrenmiş olur. Bu öğrenim öğrencinin yazma ve konuşma becerilerine de katkı sağlayacaktır.

Ayrıca kaynak metindeki gérondif yapısı kullanımının “en joignant les mains et en incliant la tête sur l’épaule” hedef dile “başlarını omuzlarına doğru yatırıp ellerini bağlayarak” çevirisinde “-ıp, -ip veya -erek, -arak” olduğunu öğrenecektir. Bir diğer dilbilgisi öğrenimi ise tasvir, durum değerlendirmesi

yapılırken hangi zamanın kullanıldığını keşfetmektir. Kaynak metindeki fiil çekiminden “imparfait” zamanın hedef dile nasıl aktarıldığını öğrenecektir. Başka nokta ise kaynak dildeki “les verbes prominaux (s’habillait, se lamentait)” yani “dönüşlü fiiller” in öğrenilmesidir. Kısaca açıklayacak olursak; bu fiillerin kullanımında işi yapan da işten etkilenen de aynı kişidir: özne ve nesne aynı kişidir. Böylece öğrenci hedef dilde karşılığını keşfedecektir. Örneğin “se lamenter” fiilinin “yakınmak” olduğunu öğrenecektir. Ayrıca burada “se lamenter” fiilini kıyasla kaynak dilde “h” harfinin sesli bir harf olarak kabul edildiğini ve iki sesli harf yan yana geldiğinde yani “se+h...” olduğunda “s’habillait” şeklinde kullanıldığının farkına varacaktır. Diğer öğrenilen konu ise kaynak dile özgü olan “l’article” kullanımlarıdır. Fransızca isimler eril veya dişil ve bunların çoğul olma durumuna göre takı alırlar. Öğrenci kaynak metinde bunların farkına varacak ve bu takılar sayesinde hangi ismin eril (masculin) hangisinin dişil (féminin) olduğunu öğrenecektir. Kaynak metni okuduğunda “les enfants” (çoğul isim takısı), “le chemin” (eril isim takısı), “la tête” (dişil isim takısı), l’épaule (isim sesli harfle başlıyorsa sadece) vb. isimleri takılarıyla keşfedecektir.

Burada öğrencinin fark edeceği bir nokta vardır. Kaynak metin örneğindeki “On les poussait tantôt dans un coin, tantôt dans l’autre.” cümlesindeki “les” kullanımının bir isim takısı olmadığını anlayacaktır. Buradaki “les” in bir pronom yani zamir olduğunu kendinden önceki cümledeki “Les enfants étaient toujours dans le chemin.” yani “çocuklar”ın yerine kullanıldığını keşfedecektir. Bu keşfi sağlama da zamirden sonra bir ismin değil fiilin kullanıldığını yorumladığında olacaktır. Öğrenci bu şekilde yapıyı anlamlı bir şekilde çözmeye çalıştığında yapılandırmacı yaklaşımın da uygun gördüğü biçimde daha önceki bilgilerinden yola çıkarak doğru sonuca ulaşacaktır.

Şüphesiz yabancı dil öğrenimi/öğretimi konusunda sözlük kullanmanın çok büyük yeri ve önemi vardır. Yabancı dil sözlüksüz düşünülemez. Sözlükte araştırdığı kelimenin sadece anlamını öğrenmekle kalmaz aynı zamanda eril mi dişil mi olduğunu görür, ayrıca kelimenin nasıl telaffuz edildiğini de öğrenir. Bunlara ek olarak sözlük sayesinde fiillerin de yapılarını keşfetmiş olur. Mesela yine “se lamenter” (yakınmak, şikayet edinmek) fiilini ele alacak olursak fiilin türünü, zamanlara göre çekimli hallerini eş ve zıt anlamlarının öğrenecek ve isim halinin “lamenter” (ağıt, şikayet) olduğunu bilecektir. Her iki dilde de kelime dağarcığını geliştirir. Dolayısıyla çeviri işleminin ana dile katkısı da büyük orandadır.

İncelediğimiz Fransızca-Türkçe paralel metinle çeviri etkinliğinin öğrettiği bir başka konu da yer edatlarıdır. Öğrenci çeviri örneği sayesinde kaynak dildeki “preposition” örneklerini “dans, sur” keşfedecek ve hedef dilde eşdeğerliğini öğrenecektir. “Dans” edatı genel manasıyla bir şeyin içinde olduğunu anlamını verir, “sur” ise üstünde anlamındadır. Benzer şekilde çeviri işlemleri ile söz konusu metinde sıfat (adjectif) öğrenimi de gerçekleşir. Kaynak

dildeki “noir” yani “siyah” sıfatı öğrenilmiş olunur. Dilbilgisinin veya sözcüklerin bağlam içerisinde öğrenilmesi iletişimsel becerinin gelişmesine de katkı sağlar.

Diğer bir önemli husus da bu analitik çözümler yabancı dili geliştirdiği gibi ana dilin gelişimine de bilinçli katkı sağlamaktadır. İyi bir yabancı dil eğitimi için aynı şekilde iyi bir ana dil bilgisine hakimiyet gerekmektedir. Bu konuyu destekler nitelikte Günyol (1986: 90) şöyle ifade eder:

“Çeviri çabasının en büyük yararı, kendi dilimizin bilincine varmış olmaktır. Çeviride, yani yabancı dillerden aktarılmalarda kendi dilimizin ne gibi imkanlarının olduğunu bulup buluşturmak, onları zorlaya zorlaya bir eşdeğerliğe erişmek ön planda yer almaktadır...”

Fransızca-Türkçe paralel metinlerle iki dil arasındaki farklılıklar ve benzerlikleri ele alma konusunda Erden’in (1992: 262) ifade ettiği gibi olgular çeviri etkinliğinde eşdeğerliğin sağlanabilmesi için önemli hususlardır. Bunlar:

- Kendi başlarına kullanıldıklarında herhangi bir anlam ifade etmeyen ekler: çekim ve yapım ekleri.

- Bağımsız unsurlar; isim, fiil, zarf vb. türünden kendi başlarına anlam ifade etmeyen, ancak cümlede diğer kelime ve kelime gruplarıyla birlikte işlevsel anlamı olan unsurlar: Artikel (takılar), edat, bağlaç gibi.

a) Sentaks (söz dizimi) bakımından: cümleler, tamlamalar gibi.

b) Semantik (anlambilim). Burada ele alınması gereken deyimlerin, sözcüklerin vb. sözcüklerin ortaya koyduğu anlamlardır.

c) Üslup. Her iki dilde eşdeğerliğin sağlanması zor bir husustur.

d) Kültürel farklılıklar veya benzerlikler.

Bu söz konusu ölçütler dahilinde çevirinin yabancı dil öğrenimine/öğretimine sağladığı katkıları çalışmamızda detaylı analiz ederek çevirinin ideal bir araç olduğunu göstermeye çalıştık. Öğrenci hem sınıf içinde hem de sınıf dışındaki doğal ortamlara bu dil unsurlarının çeşitliliğini rahatlıkla yansıtabilecektir.

SONUÇ

Jumpelt’in (1984) dediği gibi “Yirminci yüzyıl çeviri çağıdır”. Çeviri yabancı dil öğrenimi/öğretiminde önemli işlevini sürdürmeye devam etmektedir. Çalışmamızda çevirinin yabancı dil öğrenim/öğretiminde bir araç olarak kullanılmasının yabancı dil eğitime önemli katkılar sağladığını ele aldık. Genel olarak dil becerilerinin gelişimine katkı sağladığı gibi detaylı olarak dilin işlevi, yeni kelime, sözdizilimi, söz kalıpları, bağlamda anlamlandırma vb. konularda bilgi verir. Sözlük kullanımının da çeviri işleminde önemli yer tuttuğunu deneyimleyerek çeviri işlemi sayesinde dilin yapısı hakkında yeterince bilgi sahibi oluruz.

Ayrıca çeviri sürecinin bilişsel alanın tamamını, özellikle de analiz (metni her yönüyle anlama), sentez (hedef dilde yeniden yaratma) ve değerlendirme (herhangi bir metnin çevirisini, kaynak ve hedef dilin dil bilgisel, tarihsel, bağlamsal, kültürel vb. unsurları ışığında değerlendirme ve kıymet biçme) basamaklarına kadar çıkmayı gerektiren bir süreç olduğu için yetişkinlere dil öğretiminde faydalı sonuçlar doğurabilecek bir teknik olarak kullanılabilirliğini kesin bir şekilde ifade edebiliriz.

Diğer bir husus da başarılı bir çeviri sayesinde farklı zamanlarda yaşamış başka toplumların duygu ve düşüncelerini anlayabilmemizdir. Böylelikle çeviri sayesinde kendi dünyamızın dışındaki farklı dünyaları keşfetme imkânına sahip oluruz. Aynı zamanda çeviri yaparak kaynak dil okurlarının dışında başka diller okurlarına ulaşılmış olduğunu ve dolayısıyla okunurluğun da arttığını belirtmek mümkündür. Bu sayede dil ve kültürler arasında verimli bir bilgi alışverişi yapılır. Çeviri sayesinde yapılan bu sanatsal, edebi keşifler hem kaynak dilin hem de erek dilin varlığını kuvvetlendirerek dillerin gelecekte de varlığını devam ettirmesinde katkı sağladığını söyleyebiliriz.

Son söz olarak çalışmamızda incelediğimiz çeviri etkinliği örneğinde kaynak dilin dilbilgisi, kelime, söz dizimi gibi yapısal özelliklerinin yanı sıra metnin türü, bağlamı ve işlevi vb. ayrıca kültürel özellikler gibi ayrıntılarını çeviri sayesinde öğrenerek erek dilde uygun eşdeğerliği bulurken ana dili de geliştirerek çevirinin dil öğrenimine çok büyük katkı sağladığını ortaya koyduk.

KAYNAKÇA

- Aktaş, T. (1996). *Çeviri işlemine genel bir bakış*. Ankara: Orsen.
- Aktaş, T. & Koçak, M. (2012). Çeviri işleminin yabancı dil öğretimine katkısı. *GEFAD/ GUJGEF*, 32(1), s. 141-155. <https://www.academia.edu> adresinden erişilmiştir.
- Cook, G. (2010). *Translation in language: an argument for reassessment*. Oxford University Press.
- Delisle, J. (dir.) (1981). *L'enseignement de l'interprétation et de la traduction*. Ottawa. Éditions de l'Université d'Ottawa.
- Durieux, C. (2000a). Traduction littéraire et traduction technique: même démarche. *Revue des Lettres et de Traduction*, no 6, USEK, Liban, p. 13-25.
- Erden, A. (1992). İleri düzeyde yabancı dil öğretiminde çevirinin katkıları. *Dilbilim 20.Yıl Yazıları*. 256 -267. Ankara: Karaca Dil Kursu Yayınları.
- Günyol, V. (1986). Çeviri sorunları. *Gösteri, Sanat- Edebiyat Dergisi*. 90-91. İstanbul: Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş.
- Göktürk, A. (1986). *Çeviri dillerin dili*. İstanbul: Çağdaş.
- Hervey, S. ve Higgins, I. (1992). *Thinking translation: a course in translation method*. London: Taylor & Francis Routledge.
- Jumplelt (1984). In "approaches to translation" by Peter Newmark. Oxford: Pergamom Press, , p.3.
- Kussmaul, P. (1997). *Kreativität beim Übersetzen*. In: Radegundis Stolze, *Übersetzungstheorien*. 2. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Oğuz, D. (2014). Yabancı dil öğretiminde araç olarak çeviri. *International Journal of Language Academy*. ISSN:2342-0251, Volume 2/1. s.55-62.
- Simenon, G. (1933). *La maison du Canal*. Presses de la Cité. Le Livre de Poche.
- Simenon, G. (2016). Kanaldaki ev. (Çev. Rifat, O.) İstanbul: Everest Yayınları. (Orijinal çalışmanın yayın tarihi, 1933).
- Stolze, R. (1997). *Übersetzungstheorien, Eine Einführung*. 2. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Taydaş O, S. (2020). *Polisiye roman çevirisi: Georges Simenon örneği*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Wilss, W. (1980). *Übersetzungswissenschaft*. In: *Angeandte Linguistik*. 67-76. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Witte, A., Harden, T., & De Oliveira Harden, A. R. (Eds.). (2009). *Translation in second language learning and teaching* (Vol. 3). Peter Lang.

Bölüm 3

SOSYAL MEDYA ARAÇLARINDA OTOMATİK ÇEVİRİ ÖZELLİĞİNİN GENEL ÇEVİRİ STRATEJİLERİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ¹

Gökhan CANBULAT²

Ziya TOK³

1 Bu çalışma Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fransızca Mütercim ve Tercümanlık Anabilim Dalında hazırlanan “Sosyal Medya Araçlarında Kullanılan Makine Çevirilerinin Genel Çeviri Stratejileri Bağlamında İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

2 Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fransızca Mütercim ve Tercümanlık Anabilim Dalı,
gokhancanbulat71@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2066-3170>

3 Doç. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, ziya-tok@hotmail.com,
<https://orcid.org/0000-0002-7686-9808>



GİRİŞ

Dil, iletişimin en önemli unsurlarından biridir ve canlı bir varlık olarak ifade edilir. Geçmişten günümüze dille ilgili çok çeşitli tanımlar yapılmıştır. Bu tanımların çoğu dilin önemine, çeşitli işlevlerine ve vazgeçilmezliğine vurgu yapmaktadır. Heidegger dili “Dil varlığın evidir” biçiminde tanımlamıştır (akt. Göktürk, 2019: 173). Heidegger bu tanımla dili, insanın var olması için yaşamsal bir ihtiyaç olarak ifade etmiştir. Göktürk’e göre (2019, s.173) “Dil insanın, içinde var olduğu dünyayı bulgulama, anlama, betimleme aracıdır. Başka bir deyişle yaşadığımız dünya dil ile anlamlı hale gelir. Dil üzerine yapılan bu tanımlara bakıldığında dilin iletişim için en önemli araçlardan biri olduğu görülmektedir. Kendine ait kurallarıyla sistematik bir düzene sahip dillerin; bireyin, toplumun ve ulusun özelliklerini taşıdığı söylenebilir. İşte bu noktada; bilim, ticaret, siyaset, spor, kültür gibi çok çeşitli nedenlerle birbiriyle iletişim halinde olmak zorunda olan toplumların çeviriye ihtiyaç duymaları kaçınılmazdır. Buradan hareketle dil ve çeviri ayrılmaz bir bütün olarak değerlendirilebilir. Dil ve çevirinin birbirlerinden beslenen ve birbirine muhtaç iki olgu olduğunu yapılan şu tanımla daha iyi anlayabiliriz. “Dilin bizzat kendisi çeviridir, dile dilce var oluşunu sağlayan çeviri olmasıdır, her dil çevirisi olduğu için dildir” (Sığircı, 2022: 3-4). Zaman içerisinde teknolojik ve bilimsel gelişmelere paralel olarak çeviri için kullanılan araçlarda gelişmeler ve doğal olarak çeşitli değişiklikler olmuştur. Bu gelişmenin nedenleri arasında birçok örnek verilebilir. En öne çıkan nedenler arasında daha kısa sürede daha geniş iş hacminin gerçekleştirilmesi dolayısıyla daha çok çeviri yapılması gösterilebilir. Başka bir deyişle çeviride teknolojinin gelişmesinin nedenleri arasında ekonomik gerekçelerinin ön plana çıktığı söylenebilir. Teknoloji ve çeviri kavramları sürekli etkileşim halinde olan iki kavramdır. “Çeviri ve teknoloji ikilisini birbirini besleyen ve destekleyen iki alan olarak görmek mümkündür” (Tok, 2020: 43). Zira hayatımızda oldukça önemli bir yer tutan sosyal medya araçları bunu kanıtlar niteliktedir. Bu araçlar insanların, dünya sınırlarını kaldırarak birbiriyle görüşebilmelerine bilgi veya yorum paylaşabilmelerine olanak sağlamaktadır. Sosyal medya araçları üzerinden yapılabilecek etkinlikler arasında dünyanın farklı ülkelerinden yayın yapan haber ajanslarını takip edebilmek de yer almaktadır. Ancak her ülke bu sosyal medya araçları üzerinden yapmış olduğu yayını kendi dilinde yaptığından, çeviri ihtiyacı ortaya çıkmıştır. İşte bu noktada, kullanıcıların çeviri ihtiyaçlarını karşılamak için Instagram ve Twitter gibi sosyal medya araçlarına otomatik çeviri özelliği eklenmiştir. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse çeviri ve teknoloji kavramları sosyal medya araçları sayesinde tekrar buluşmak durumunda kalmışlardır. Twitter ve Instagram’a getirilen çeviri özelliği, insanlar arasındaki dil engellerini yani iletişim sorunlarını en aza indirmeyi hedeflemektedir. Çeviri özelliği sayesinde bu platformların tüm dünyadaki kullanıcı sayılarında artış hedeflenmektedir. Sosyal medya ve otomatik çeviri buluşması küreselleşmenin iletişimsel ayağıdır diyebiliriz. Bir başka deyişle

tarihte birçok önemli iletişimsel görevi üstlenen çevirinin günümüzde iletişimin ve etkileşimin en çok gerçekleştiği platformlar arasında yer alan Twitter ve Instagram'da kendine yine önemli bir görev üstlenmesi incelenmeye değer bir konudur. Çalışmamızda sosyal medya araçlarında kullanılan otomatik çeviri özelliğinin genel çeviri stratejileri bağlamında incelenmesi hedeflenmektedir. Bu noktada çevirileri incelerken ölçütümüzü oluşturan genel çeviri stratejilerini seçmemizin nedenini açıklamak yerinde olacaktır. “Çevirmenlerin bir metni seçerken ve çevirirken o metne yaklaşımları ve aktarım sırasında benimsedikleri birtakım yöntemler çeviri stratejilerini oluşturur” (Gürçağlar, 2021: 38). Çeviri stratejileri çevirmenlerin çeviri sürecinde karşılaştıkları sorunlara çözüm üretme yaklaşımlarının bir ürünü olarak da tanımlanabilir. Dolayısıyla çeviri sürecinde çevirmenler karşılaştıkları dilsel zorlukların üstesinden gelmek için çeviri stratejilerinden yararlanabilirler. Yalçın'a göre (2015, s. 97) çeviri stratejileri, genel ve yerel stratejiler olarak iki başlık altında ele alınabilir. Yerel çeviri stratejileri, belli dil grupları arasında sınırlı uygulanan çeviri yöntemleri olarak ifade edilebilir. Genel çeviri stratejileri ise adından da anlaşılacağı üzere dil gruplarını sınırlamadan, bütün çevirmenlerin çeviri sürecinde başvurabileceği yöntemler olarak ifade edilebilir. Çevirmenlerin çeviri sorunlarına çözüm bulmak amacıyla daha çok yaralandıkları stratejiler genel çeviri stratejileri olarak nitelendirilebilir. Çevirmenler, çeviri stratejilerini yerinde ve bilinçli kullanarak çevirilerinin kalitelerini artırabilirler. Çeviri stratejilerinin kullanımı kaynak ve hedef dil arasındaki yapısal farklılıklar, kültürel unsurlar, metnin türü, okur kitlesi, çevirmenin edebi dili, çeviri tercihleri ve çeviri kuramları gibi birçok unsurla bağıntılı olduğu söylenebilir. Otomatik çevirinin en önemli amacını da daha kısa bir sürede daha fazla çeviriyi İÇ kadar yeterli bir şekilde gerçekleştirmek olarak tanımlayabiliriz. Bu bağlamda otomatik çeviri yaklaşımlarında kullanılan olası genel çeviri stratejisi incelenmesi önem arz etmektedir. Bu bağlamda çalışmamız kapsamında Twitter ve Instagram üzerinden Fransızca yayın yapan basın organlarından seçtiğimiz haberlerin otomatik çevirisi ve insan çevirmen (İÇ) tarafından Fransızcadan Türkçeye yapılan çevirileri genel çeviri stratejileri bağlamında incelenecektir.

1. TWİTTER ÇEVİRİ ÖZELLİĞİ

Twitter gibi sosyal medya araçları coğrafi sınırları ortadan kaldırırsa da kullanıcıların dünyanın farklı ülkelerinden farklı dillere sahip olması, bu yeni mecrada çeviri ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Erişime açıldığı günden itibaren farklı dönemlerde, uygulamasına yeni özellikler ekleyen Twitter iletişim engellerini ortadan kaldırmak için otomatik çeviri uygulama özelliğini geliştirmiştir. Twitter anlık çeviri özelliğini “Bing Translator” aracılığıyla gerçekleştireceğini duyursa da dönem itibarıyla istatistiksel makine çeviri yaklaşımını benimseyen Bing çeviriyle iş birliği çok uzun sürmemiştir. Günümüzde Twitter çeviri özelliği çok daha iyi sonuçlar veren sinirsel MÇ yaklaşımını benimseyen “Google çeviri” tarafından desteklenmektedir. Kullanıcılar hesap ayarlarından

dil seçeneklerini düzenleyerek “Tweeti Çevir” özelliğinden yararlanabilirler. İstedikleri dilin çevirisi mevcut ise tweetin çevirisi sistem tarafından anlık yapılmaktadır. Anlık çeviri eylemi gerçekleştikten sonra çevirinin kaynak dili belirtilerek örneğin; “Fransızca dilinden Google tarafından çevrilmiştir” ifadesi görülmektedir. Bunun yanında kaynak dil iletisi ve çevirisi yapılan ileti aynı anda gösterilmesi kullanıcılara kolaylık sağlamaktadır.

2. INSTAGRAM ÇEVİRİ ÖZELLİĞİ

Instagram’ın dünya çapında kullanıcı sayısının artması, farklı ülkelerden farklı anadillere sahip kullanıcılarla genişleyen bu sosyal ağa çeviri özelliğinin eklenmesini gerekli kılmıştır. 2016 yılında kullanıcılarının %80’inin ABD dışından olduğu bilinen Instagram, aynı yılın temmuz ayında çeviri özelliğini başlatmıştır.¹ Instagram çeviri özelliği bütüncü temelli yaklaşımla makine tarafından sağlanan dilbilimsel veri tabanını kullanarak gönderi ve iletilerin çevirisini gerçekleştirmektedir (Purwaningsih, Sholikhah, Wardani, 2019: 291). Daha önce de ifade edildiği gibi dil engelini ortadan kaldırmak için Instagram ve Twitter çeviri teknolojilerinden yani otomatik çeviriden yararlanmaktadır. Son dönemlerde otomatik çeviri kalitesini yükseltmiş olsa da makine çevirisinin çeviri sürecinde hataları mevcuttur. İnsan çevirisinde ise çevirmenlerin kullanmış oldukları çeviri stratejileri çeviri sürecinde karşılaştıkları zorlukları azaltmaktadır. İnsan çevirisine en yakın çeviriyi yapmayı hedefleyen Twitter ve Instagram MÇ’nin yapmış oldukları çevirilerin genel çeviri stratejileri kapsamında değerlendirilmesi önem arz etmektedir. Bu amaçla, bu bölümde, Fransız medyasından uluslararası yayın yapan resmi Instagram ve Twitter sayfalarından tarama yöntemiyle elde ettiğimiz siyasi, spor, ekonomi, kültür sanat ve sağlık haber türlerinden otomatik çeviri ve örnek insan çevirmen (İÇ) tarafından gerçekleştirilen Fransızcadan Türkçeye yapılan çeviriler karşılaştırılacak ve kullanılan genel çeviri stratejileri bakımından incelenecektir. İÇ örnek çevirileri tarafımızca yapılmıştır. Haberlerin kaynak metin (KM) dili Fransızcadır.

3. TWİTTER ve INSTAGRAM HABER ÇEVİRİLERİ İNCELEMESİ

3.1.1 Twitter Siyasi Haber Çeviri İncelemesi

KM Haber	Twitter Çeviri Özelliği	İÇ
#Retraites : “Emmanuel Macron est dans sa bulle. Il est complètement à côté de la plaque, il ne comprend pas qu’il n’a pas été élu pour son programme mais pour faire front contre Marine Le Pen.”	#Retraites : “Emmanuel Macron balonunun içinde. Tamamen hedefin dışında, programı için değil, Marine Le Pen’e karşı çıkmak için seçildiğini anlamıyor.”	Emeklilik Reformu: Emmanuel Macron kendi bildiğini okuyor. Hedeflerinden kopmuş, parti programı için değil Marine Le Pen’e muhalefet için seçildiğini anlamıyor.

Çizelge 3.1. Public Sénat Kanalı Siyasi Haberi ²

1 <https://mediatrend.mediamarkt.com.tr/instagram-ceviri-ozelligi/>

2 <https://twitter.com/publicsenat/status/1616861337837047809?s=51&t=5KVVGuJ1WCcJyff5vMZBNg>

Erişim Tarihi: 23.12.2022

KM’de etiketlenmiş “retraite” kelimesi Fransa’da son zamanların en çok gündemde olan yeni emeklilik reform yasası ile ilgilidir. Twitter “retraites” kelimesini Türkçeye çevirmemiştir. KM’de geçen “dans sa bulle” ifadesini Twitter çeviri özelliği birebir çeviri stratejisini kullanarak Türkçeye “balonun içinde” olarak aktarmıştır. İÇ ise haberin içeriğini hedef kitleye daha iyi aktarabilmek için aynı ifadeyi yorumlayarak “Macron kendi bildiğini okuyor” şeklinde aktarmıştır. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse KM’de geçen bu ifade erek dile deyim olarak aktarılmıştır. İÇ’nin KM’de “dans sa bulle” ifadesinin Macron’un yeni emeklilik paketi konusunda eleştirilere kulak asmasını ifade etmektedir. Dolayısıyla İÇ’in bu tercihini yerileştirme stratejisi olarak yorumlayabiliriz. KM’de yer alan “programme” sözcüğü hem Twitter çeviri özelliği hem İÇ tarafından ödüncleme yöntemiyle erek dile aktarılmıştır. İÇ, KM’de geçen “programme” sözcüğüne parti sözcüğünü de ekleyerek “parti programı” olarak Türkçeye aktarmıştır. Bu bir ekleme stratejisi örneğidir. İÇ’nin ekleme stratejisini kullanarak okuyucuya haberin bağlamını daha iyi aktardığı söylenebilir. KM’de son cümlede geçen “faire front contre” “tr. karşı çıkmak” fiili İÇ tarafından yer değiştirme stratejisi kullanılarak erek dile “muhalefet” yani isim olarak aktarılmıştır. İÇ’nin erek dil çevirisinde muhalefet sözcüğünü tercih etmesi, siyasi içerikli bu haberi daha iyi yansıtmıştır.

3.1.2. Instagram Siyasi Haber Çeviri İncelemesi

Örnek 2 :

KM Haber	Instagram Çeviri Özelliği	İÇ
Joe Biden est à Kiev. A la surprise generale, alors que le president américain était officielement attendu à Varsovie, il a été aperçu ce lundi matin en compagnie de Volodymyr Zelensky.	Joe Biden Kiev’de. ABD başkanı resmi olarak Varşovada beklendiği için bu pazartesi sabahı Volodymyr Zelensky eşliğinde görüldü.	Joe Biden Kiev’de. Şaşırtıcı bir şekilde, Amerikan başkanı resmi ziyaret kapsamında Varşovada beklenirken, pazartesi sabahı Volodymyr Zelensky ile görüştü.

Çizelge 3.2. *Lefigaro gazetesi Siyasi Haberi*³

KM’de geçen “A la surprise générale” ifadesi Instagram otomatik çevirisi tarafından çıkarma stratejisi kullanılarak erek dile aktarılmazken, Joe Biden’in programı dışında Kiev’e ziyaretinin herkesi şaşırttığını vurgulayan bu ifade İÇ tarafından yer değiştirme stratejisi kullanılarak erek dile aktarılmıştır. Bir başka deyişle KM’de sıfat tamlaması olan “genel sürpriz” ifadesi Türkçeye “şaşırtıcı bir şekilde” şeklinde yani zarf olarak aktarılmıştır. KM’de geçen “alors que” zarfı “-iken” anlamında kullanılmıştır. Fakat Instagram çeviri özelliği “alors que” zarfını “için” anlamında erek dile aktarmıştır. Dolayısıyla KM’de zarf görevindeki sözcüğü erek dile ilgeç olarak aktarmıştır. Bu bir yer değiştirme stratejisidir. Zira KM haber içeriği Amerikan başkanının

3 İlgili haber Le Figaro gazetesinin Lefigorafr adlı resmi Instagram hesabından alınmıştır. https://www.instagram.com/p/Co4XBTMt1_r/ Erişim tarihi: 20.02.2023

Varşova'ya resmi ziyareti beklenirken herkesi şaşırtarak gerçekleştirdiği Kiev ziyaretinden bahsetmektedir. Bu yüzden Instagram çeviri özelliğinin “alors que” zarfını “için” olarak Türkçeye aktarması KM haber içeriğini erek dile yanlış aktarmasına neden olduğu söylenebilir. İÇ ise “alors que” zarfını erek dile bağlamsal anlamıyla “-iken” şeklinde verebilmiştir.

3.1.3. Twitter Spor Haber Çeviri İncelemesi

Örnek 3:

KM Haber	Twitter Çeviri Özelliği	İÇ
Samuel Etoò perd son sang-froid et frappe un supporter d'un violent coup de pied après Brésil-Corée du Sud	Brezilya-Güney Kore maçında öfkelenen Samuel Etoò, taraftara tekme attı.	Brezilya- Güney Kore maçının ardından soğuk kanlılığını kaybeden Samuel Eto, bir taraftara sert bir tekme attı.

Çizelge 3. 3. Le parisien gazetesi spor haberi ⁴

KM'de “perdre son sang froid” ifadesi Twitter çeviri özelliği tarafından dönüştürüm stratejisi kullanılarak “öfkelenen” olarak Türkçeye aktarılmıştır. Aynı ifade İÇ tarafından birebir çeviri stratejisi esas alınarak “soğukkanlılığını kaybeden” şeklinde Türkçeye çevrilmiştir. Twitter otomatik çeviri özelliği KM'de geçen “après” ifadesini çevirmeyerek çıkarma stratejisini kullanmıştır. Bilindiği üzere çıkarma stratejisi KM'de geçen kelime veya ifadeleri erek dile aktarmamaktır. Twitter çeviri özelliği bu cümlede çıkarma stratejisini kullanarak cümledeki zaman ifadesini erek dil okuyucularına yanlış aktarmıştır. KM'de maç sözcüğü geçmemektedir. Hem Twitter çeviri özelliği hem İÇ erek dile maç sözcüğünü eklemiştir. Dolayısıyla yapılan bu işlem ekleme stratejisine örnek oluşturmaktadır. Twitter çeviri özelliği son cümlede geçen “tekme” sözcüğünü nitelendiren sert sıfatını çıkarma stratejisi kullanarak erek dile aktarmamıştır. Twitter otomatik çeviri özelliği “sonra” zaman ifadesini aktarmadığından dolayı erek dil okuyucu olayın maç esnasında olduğunu düşünebilir. Yine KM'deki “violent” sıfatının Twitter tarafından erek dile aktarılmaması olayda yaşanan saldırının şiddetinin erek dil okuyucusuna eksik olarak aktarılmasına neden olabilir.

3.1.4. Instagram Spor Haber Çeviri İncelemesi

Örnek 4:

KM Haber	Instagram Çeviri Özelliği	İÇ
S'il a marqué son septième but en Coupe du monde, Lionel Messi n'a pas pu empêcher la défaite de son équipe contre l'Arabie Saoudite pour le premier match du Mondial.	Yedinci Dünya Kupası golünü atarsa Lionel Messi, Dünya Kupası açılışında takımının Suudi Arabistan'a kaybetmesine engel olamadı.	Lionel Messi'nin dünya kupasındaki 7. golünü atması, Arjantin milli takımının kupadaki ilk karşılaşmaları olan Suudi Arabistan'a karşı kazanmalarına yetmedi.

Çizelge 3. 4. L'équipe gazetesi spor haberi ⁵

4 https://twitter.com/le_parisien/status/1600042046869356544?s=27 Erişim Tarihi: 06.12.2022

5 İlgili Haber L'équipe gazetesi resmi Instagram hesabından alınmıştır. <https://www.instagram.com/p/CIQ2NNtoA-t/> Erişim Tarihi: 22.11.2022

KM’de yer alan “si” Fransızca koşul, şart cümleleri için kullanılan bir yapıdır. Instagram çeviri özelliği dilbilgisel kurala sadık kalarak “si marqué” ifadesini “atarsa” olarak Türkçeye aktarmıştır. Dolayısıyla yapılan bu işlem birebir çeviri stratejisine örnektir. Instagram çeviri özelliğinin birebir çeviri stratejisini kullanması KM haberi ilk cümlesindeki bilgiyle çelişmektedir. Zira Lionel Messi habere konu olan maçta gol atmıştır. İÇ “si marqué” koşul ifadesini dilbilgisel olarak değiştirmiştir. Bir başka deyişle “si” koşul ifadesini içeren bu sözcüğü erek dile isim fiil olarak “atması” çevirmiştir. Böylelikle burada yer değiştirme stratejisinden söz edilebilir. KM’de geçen “pour le premier match du mondial” ifadesi Instagram tarafından “dünya kupası açılış maçı” olarak erek dile aktarılmıştır. Söz konusu maç dünya kupası açılış maçını ifade etmemektedir. KM’de Arjantin milli takımının turnuvadaki ilk maçı ifade edilmektedir. Dolayısıyla Instagram tarafından yapılan bu çevirinin Türkçesi erek dil okuyucusu için anlamsal belirsizliğe yol açabilir. KM’de geçen “Lionel Messi n’a pas pu empechêr la défaite de son équipe contre l’Arabie Saoudite” cümlesi Instagram çeviri özelliği tarafından kelimesi kelimesine Türkçeye aktarılmıştır. “Lionel Messi n’a pas pu empechêr la défaite de son équipe contre l’Arabie Saoudite” cümlesinin İÇ tarafından yapılan çevirisi incelendiğinde KM’deki olumsuzluk yapısının erek dile yansıtılmadığı görülmektedir. Bunun yanında “la défaite” Türkçede “yenilgi, mağlubiyet” anlamlarına gelmektedir. İÇ ise bu sözcüğü Türkçeye “kazanma” şeklinde aktarmayı tercih etmiştir. Dolayısıyla bu cümlede İÇ’nin dönüştürüm stratejisinden yararlandığı söylenebilir.

3.1.5. Twitter Ekonomi Haber Çeviri İncelemesi

Örnek 5:

KM Haber	Twitter Çeviri Özelliği	İÇ
En 2022: les touristes étrangers ont rapporté 58 milliards à la France	2022’de: Fransa’ya 58 milyar yabancı turist getirdi.	Fransa 2022 yılında turizmde 58 milyar euro gelir elde etti.

Çizelge 3.5. *Limportant gazetesi ekonomi haberi*⁶

KM’de geçen “les touristes étrangers” ifadesi Twitter çeviri eklentisi tarafından Türkçeye “yabancı turist” şeklinde aktarılmıştır. Dolayısıyla bu tercihin birebir çeviri stratejisine örnek oluşturduğu söylenebilir. İÇ ise “les touristes étrangers” ifadesini erek dile aktarmayarak çıkarma stratejisinden yararlanmıştır. İÇ KM’de para birimi belirtilmemesine rağmen bağlamdan hareketle “euro kelimesini erek dile eklemiştir. Çevirmenin bu tercihi ekleme stratejisine bir örnek olarak söylenebilir. KM’de kullanılan “rapporté” fiili Twitter çeviri özelliği tarafından erek dile ilk anlamı ile “getirdi” şeklinde aktarılmıştır. Twitter çeviri özelliğinin böylelikle birebir çeviri stratejisinden

6 https://twitter.com/limportant_fr/status/163063119432795717?s=51&t=ZZrEXLi6ALWpy8sun_4S3Q.

Erişim Tarihi :28.02.2023

yararlandığı söylenebilir. Twitter çeviri özelliğinin “rapporté” fiilini “getirdi” olarak Türkçeye aktarması ekonomi içerikli bu haberin erek dil okuyucusu tarafından yanlış anlaşılmasına neden olabilir. Bilindiği üzere “rapporter” fiilinin “kazanç, gelir sağlamak anlamları bulunmaktadır. Bu yüzden İÇ “rapporter” fiilini “gelir sağladı” olarak Türkçeye aktarmıştır. Dolayısıyla İÇ'nin haber içeriğini erek dile daha doğru bir şekilde aktardığı söylenebilir.

3.1.6. Instagram Ekonomi Haber Çeviri İncelemesi

Örnek 6:

KM Haber	Instagram Çeviri Özelliği	İÇ
Il faudrait vendre la baguette 6,21€ pour rentrer dans nos frais!»: la colère des boulangers Au bord de l'asphyxie à cause des prix de l'énergie, plusieurs centaines de boulangers ont manifesté à Paris pour alerter face à la hausse des prix de l'électricité et réclamer un bouclier tarifaire pour tous.	“Harcamalarımızı girmek için asayı 6.21 € satmanız gerekir! ”: fırıncıların öfkesi Enerji fiyatlarından boğulmanın eşliğinde, yüzlerce fırıncı, artan elektrik fiyatlarına farkındalık yaratmak ve herkes için tarife kalkanı çağrısı yapmak için Paris'te gösteri yaptı.	Fırıncıların öfkesi: Baget ekmeğin satış fiyatı en az 6,21 avro olmalı. Artan enerji fiyatları yüzünden can çekişen yüzlerce fırıncı, elektrik fiyatlarındaki yüksek artışa dikkat çekmek ve enerjide tavan fiyat uygulaması istekleri için Paris'te protesto düzenlediler.

Çizelge 3.6. *Les Echos* medya ve haber şirketi ekonomi Haberi⁷

KM'de geçen “baguette” kelimesi Instagram çeviri özelliği tarafından “asa” olarak Türkçeye aktarılmıştır. Instagram otomatik çeviri özelliğinin KM'deki “Baguette” “Tr. baget ekme” sözcüğünü haber içeriğinin bağlamına uygun düşmeyen “asa” olarak Türkçeye aktarması Instagram çeviri özelliğinin birebir çeviri stratejisini kullanmasına örnektir. “KM'de geçen “baguette” sözcüğü Fransızların meşhur ince, uzun ekmeklerini tanımlamaktadır. İÇ ise “baguette” kelimesini ödünçleme stratejini kullanarak Türkçeye aktarmıştır. Bunun yanında okuyucuya ilave bilgi sunmak amacıyla “baguette” sözcüğüne ekme ismini de eklemiştir. Dolayısıyla bu bir ekme stratejisi örneğidir. İÇ baget ekme sözcüğünün satış fiyatını ifade eden para birimini “avro” olarak aktarmıştır. Erek dil çevirisinde tercih edilen bu işlem yerleştirme çeviri stratejisine örnek olarak gösterilebilir. KM'de ilk cümlede geçen “vendre” “Tr. satmak” fiili İÇ tarafından “satış fiyatı” olarak Türkçeye isim tamlaması şeklinde aktarılmıştır. Bu bir yer değiştirme stratejisi örneğidir. KM'de geçen “Au bord de l'asphyxie à cause des prix de l'énergie” ifadesi Instagram tarafından Türkçeye “Enerji fiyatlarından boğulmanın eşliğinde” şeklinde aktarılmıştır. Yapılan çeviri işlemi Instagram çeviri özelliğinin KM'de yer alan sözcükleri birebir çeviri stratejisiyle Türkçeye aktardığını göstermektedir. İÇ ise “Au bord de l'asphyxie à cause des prix de l'énergie” ifadesini Türkçeye “Artan enerji fiyatları yüzünden can çekişen yüzlerce fırıncı” olarak Türkçeye çevirmiştir. Burada İÇ, KM'de geçen “l'asphyxie” Türkçesi “rahat

⁷ LesEchos medya haber şirketinin resmi Instagram hesabından alıntılanmıştır. <https://www.instagram.com/p/CnzOw-eoz2N/> Erişim Tarihi: 24.01.2023

nefes alamama, boğulma durumunu” ifade eden ismi erek dile “can çekişen” olarak “sıfat fiil” biçiminde aktarmıştır. Dolayısıyla İÇ burada yer değiştirme stratejisinden yararlanmıştı. KM’de geçen “manifester” fiili Instagram tarafından “gösteri yaptılar” şeklinde Türkçeye aktarılmıştır. İÇ ise “manifester” fiilini “protesto düzenlediler” şeklinde Türkçeye aktarmıştır. Dolayısıyla İÇ’nin erek dildeki bu sözcük tercihi “yabancılaştırma” stratejisine bir örnektir.

3.1.7. Twitter Kültür Sanat Haber Çeviri İncelemesi

Örnek 7:

KM Haber	Twitter Çeviri Özelliği	İÇ
La baguette de pain française est inscrite au patrimoine immatériel de l’humanité (Unesco). “La baguette est partie prenante de la modernisation, un produit autant culturel que boulanger, dont il est compliqué de trouver l’origine d’une recette ‘pure.’”	Fransız bageti, insanlığın somut olmayan mirası (Unesco) olarak listelenmiştir. “Baget, modernleşmenin bir parçası, ‘saf’ bir tarifi kaynağını bulmanın zor olduğu, fırıncılık kadar kültürel bir ürün.”	Fransızların dünyaca ünlü baget ekmeği, UNESCO tarafından insanlığın somut olmayan kültürel mirası listesine eklendi. Baget çağdaşlaşmanın bir parçası, ilk gün ki tarifini bulmanın zor olduğu fırıncılık kadar kültürel bir ürün.

Çizelge 3.7. Rédaction de France Culture Radyosu Kültür Haberi⁸

KM’de geçen “la baguette de pain Française” ifadesi Twitter çeviri özelliği tarafından Türkçeye “Fransız bageti” olarak aktarılmıştır. Bir başka deyişle “Fr. pain” “Tr. ekme” ifadesi erek dile aktarılmamıştır. Twitter çeviri özelliğinin bu ifadenin çevirisinde yapmış olduğu işlemin çıkarma stratejisine uygun düştüğü ifade edilebilir. KM’de geçen “la baguette de pain français” ifadesi İÇ tarafından Türkçeye “Fransızların dünyaca ünlü baget ekmeği” biçiminde aktarılmıştır. KM’de “dünyaca ünlü” ifadesi yer almamaktadır. Böylelikle bu ifadenin Türkçeye çevirisinde İÇ’nin ekleme stratejisinden yararlandığı söylenebilir. “KM’de geçen Fransızca “s’inscrire” fiilinin “kaydetmek, kaydedilmek, kamusal bir listeye eklenmek” anlamları bulunmaktadır. Twitter MÇ “Fr. s’inscrire” fiilini Türkçeye “listelenmiştir” biçiminde aktarmıştır. İÇ ise “Fr. S’inscrire” fiilinin “listesine eklendi” şeklinde erek dile aktarmıştır. KM haber içeriğinde UNESCO tarafından belirlenen kültürel miras listesinden söz edilmektedir. Dolayısıyla her iki çevirinin de “s’inscrire” fiilini Türkçeye doğru bir şekilde aktardığı söylenebilir. KM’de geçen “Fr. La modernisation” ifadesi Twitter tarafından Türkçeye “modernleşme” şeklinde aktarılmıştır. Twitter tarafından yapılan otomatik çevirinin “la modernisation” sözcüğünü “modernleşme” olarak Türkçeye aktarması yabancılaştırma stratejisine örnek olarak yorumlanabilir. İÇ ise “la modernisation” sözcüğünü erek dil okuyucusuna daha yakın bir ifade olan “çağdaşlaşma” şeklinde Türkçeye aktarmıştır. Dolayısıyla İÇ’nin bu tercihi yerleştirme stratejisine örnek verilebilir. KM son cümlesinde geçen “Fr. culturel” sözcüğü Twitter ve İÇ tarafından ödüncleme stratejisi kullanarak Türkçeye “kültürel” olarak aktarılmıştır.

8 https://twitter.com/fc_actu/status/1597902281936371712?s=27. Erişim tarihi : 30.11.2022

3.1.8. Instagram Kültür Sanat Haber Çeviri İncelemesi

Örnek 8:

KM Haber	Instagram Çeviri Özelliği	İÇ
Les Oscars 2023 ont eu lieu hier ! On vous fait un recap des lauréats les plus marquants ! Mention spéciale à Everything Everywhere All at Once, grand vainqueur de la soirée, qui remporte pas moins de 7 prix ! Et toi, tu valides ces lauréats ?	2023 Oscarları dün yapıldı! Size en kayda değer kazananların özetini veriyoruz! Everywhere Her Yerde Aynı Anda'ya özel söz, akşamın büyük kazananı, 7 ödülünden az olmamak üzere! Ya sen, bu kazananları onaylıyor musun?	2023 Oscar ödülleri dün akşam sahiplerini buldu! İşte gecenin enleri: Tam 7 dalda Oscar kazanarak geceye damgasını vuran Her şey her yerde aynı anda filmine ayrı bir parantez açmak gerekiyor. Sizce bu ödülleri hak etti mi ?

Çizelge 3.8. Ulyces.co dergisi kültür haberi ⁹

KM ilk cümlesi “Les Oscars 2023 ont eu lieu hier !” Instagram çeviri özelliği tarafından birebir çeviri stratejisiyle “2023 Oscarları dün yapıldı!” biçiminde Türkçeye aktarılmıştır. İÇ ise aynı cümleyi erek dile “2023 Oscar ödülleri dün akşam sahiplerini buldu!” biçiminde aktarmıştır. İÇ, KM’de yer almayan “ödülleri ve akşam” sözcüklerini erek dil çevirisine eklemiştir. Dolayısıyla bu cümlenin çevirisinde İÇ ekleme stratejisinden yararlanmıştır. Ayrıca İÇ, KM’de yer alan Fransızca “avoir lieu” “tr. Gerçekleşmek” fiilini erek dile birden fazla ifadeyle “sahiplerini buldu” olarak aktarmıştır. KM’de geçen “On vous fait un recap des lauréats les plus marquants !” cümlesi Instagram tarafından Türkçeye “Size en kayda değer kazananların özetini veriyoruz” şeklinde aktarılmıştır. Instagram çeviri özelliğinin bu cümlenin çevirisinde birebir çeviri stratejisinden yararlandığı söylenebilir. İÇ ise “On vous fait un recap des lauréats les plus marquants” ifadesinin sadece “les plus marquants” kısmını “ İşte gecenin enleri” şeklinde erek dile aktarmıştır. KM’de “gece” sözcüğü yer almamaktadır. Dolayısıyla İÇ bu cümlenin çevirisinde ekleme stratejisine başvurmuştur. KM’de yer alan “pas moins de 7 ” ifadesi Instagram tarafından Türkçeye “7 ödülünden az olmamak” şeklinde birebir çeviri stratejiyle aktarılmıştır. İÇ ise Fransızca “pas moins de 7 ” ifadesini Türkçeye “tam 7 “ olarak aktarmıştır. İÇ’nin bu cümlede dönüştürüm stratejisinden yararlandığı söylenebilir. Bunun yanında gecenin en çok ödül kazanan filmi “İng. Everything Everywhere All at Once” Instagram tarafından Türkçeye “Everywhere Her Yerde Aynı Anda’ya” şeklinde yanlış aktarılmıştır. Instagram otomatik çevirisinin Fransızca ağırlıklı bir metinde İngilizce verilmiş bir cümleyi tam olarak algılayamadığı söylenebilir.

⁹ Ulyces.co dergisi resmi Instagram hesabından alınmıştır. <https://www.instagram.com/p/CpuXjGRqpyt/> Erişim Tarihi: 13.03.2023

3.1.9. Twitter Sağlık Haber Çeviri İncelemesi

Örnek 9:

KM Haber	Twitter Çeviri Özelliği	İÇ
Hausse de la consommation de cigarettes électroniques : "On peut être dépendant d'une vapoteuse", souligne la Fédération française d'addictologie	Elektronik sigara tüketiminde artış: Fransız Bağımlılık Federasyonu'nun altını çizerek "Vapotezlere bağımlı olabilirsiniz"	Fransa'da elektronik sigara kullanımını arttı: Fransız Bağımlılık Federasyonu" elektronik sigara cihazının da bağımlılık yapabileceği konusunda uyarıda bulundu".

Çizelge 3.9. Franceinfo radyosu sağlık haberi ¹⁰

KM haber başlığı Fr. "Hausse de la consommation de cigarettes électroniques" ifadesi Twitter çeviri özelliği tarafından Türkçeye "Elektronik sigara tüketiminde artış" şeklinde aktarılmıştır. Dolayısıyla bu bir birebir çeviri stratejisi örneğidir. KM haber başlığını İÇ "Fransa'da elektronik sigarı kullanımını arttı" şeklinde Türkçeye aktarmıştır. KM'de yer almayan "artmak" fiilini erek dil metnine eklemiştir. Bu bir ekleme stratejisi örneğidir. KM'de geçen "vapoteuse" sözcüğü Twitter otomatik çeviri özelliği tarafından Türkçeye "Vapotezlere" olarak aktarılmıştır. Bu bir ödünçleme stratejisidir. "Vapoteuse" sözcüğü Türkçede "E-sigara , elektronik sigara veya elektronik sigara cihazı" anlamlarına gelmektedir. İÇ ise "vapoteuse" sözcüğünü birden fazla kelime kullanarak Türkçeye "elektronik sigara cihazı" olarak aktarmıştır. KM'de geçen "Fédération ve électroniques" sözcükleri hem Twitter hem İÇ tarafından ödünçleme yoluyla erek dile aktarılmıştır. KM'de geçen "souligner" "Tr. altını çizmek" fiilinin Twitter çeviri özelliği tarafından erek dile "altını çizerek" şeklinde aktarıldığı görülmektedir. KM'de fiil olan sözcük erek dile zarf fiil olarak aktarılmıştır. Dolayısıyla bu bir yer değiştirme stratejisidir.

3.1.10. Instagram Sağlık Haber Çeviri İncelemesi

Örnek 10:

KM Haber	Instagram Çeviri Özelliği	İÇ
En France, 2 millions de personnes sont touchées par un Covidlong. Après des mois pendant lesquels les malades se sont entendus dire que c'était psychosomatique, il n'est plus question aujourd'hui d'expliquer que c'est dans la tête.	Fransa'da 2 milyon kişi uzun süren Covid'den etkilendi. Psikosomatik olduğu söylen-dikten aylar sonra, bugün ka-fada olduğunu açıklayacak bir söz konusu bile olamaz.	Uzamış Covid Sendromu Fransa'da 2 milyon kişiyi etkiledi. Aylardır hastalığın psikoso-matik kaynaklı olduğu söy-lense de, bunun artık psikolo-jik kaynaklı bir rahatsızlık ol-duğu söz konusu dahi olamaz.

Çizelge 3.10. Franceinfo radyosu sağlık haberi ¹¹

10 <https://twitter.com/franceinfo/status/1633917741777436673?s=51&t=CgR4w1laU-b8uhjKlcuaIg>
Erişim Tarihi: 09.03.2023.

11 Franceinfo radyosu resmi Instagram hesabından alıntılanmıştır. <https://www.instagram.com/p/CjaQsYeIdXg/> Erişim Tarihi: 07.10.2022.

KM’de geçen Covid geçiren hastalarda yaşanan rahatsızlığı tanımlayan “Covidlong” ifadesi Instagram çeviri özelliği tarafından Türkçeye “uzun süren” olarak aktarılmıştır. Dolayısıyla KM’de İng. “long” Tr. “uzun” olan sıfat türündeki sözcük erek dile sıfat fiil olarak aktarılmıştır. Bu işlem yer değiştirme stratejisine örnektir. İÇ ise isim olan “Covidlong” terimini sıfatfiil biçiminde yani “uzamış” şeklinde Türkçeye aktarmıştır. Dilbilgisel bağlamda değişikliğe uğrayan bu kelimenin yer değiştirme stratejiyle erek dile aktarıldığı söylenebilir. “Covidlong” sözcüğüne İÇ “sendrom” sözcüğünü de ekleyerek çeviri işlemini gerçekleştirmiştir. Bu bir ekleme stratejisi örneğidir. KM ilk cümlesi “En France, 2 millions de personnes sont touchées par un Covidlong” edilgen yapıdır. Instagram otomatik çeviri özelliği bu cümleyi sözdizimi değiştirmeyerek birebir çeviri stratejiyle Türkçeye aktarmıştır. İÇ ise KM’de edilgen çatıyla verilmiş bu cümleyi Türkçeye etken çatıya dönüştürmüştür. İÇ’nin bu cümlede form değişikliğine giderek dönüştürüm stratejisini kullandığı söylenebilir. KM son cümlesinde uzamış Covid rahatsızlığını psikolojik nedenlere bağlamanın doğru olmadığı ifade edilmiştir. KM’de geçen “il n’est plus question aujourd’hui d’expliquer que c’est dans la tête” ifadesindeki “la tête” ifadesi Instagram tarafından erek dile sözlükteki ilk anlamıyla “kafa” olarak aktarılmıştır. İÇ ise aynı ifadedeki “la tête” sözcüğünü bağlama göre yorumlayarak erek dile “psikolojik kaynaklı” olarak aktarmıştır. İÇ böylelikle KM haber içeriğini erek dil okuyucuları için daha anlaşılır kılmıştır.

SONUÇ

Örneklemeimiz kapsamında incelediğimiz çevirilerde, Twitter ve Instagram otomatik çeviri özelliğinin en çok yararlandığı stratejinin birebir çeviri stratejisi olduğu sonucuna varılmıştır. Twitter ve Instagram otomatik çeviri özelliğinin birebir çeviri stratejisinden yararlanmaları yanlış sözcük tercihi nedeniyle dolayısıyla erek dil okuyucusu için anlam belirsizliğine neden olmuştur. Bunun yanında Twitter çeviri özelliğinin siyasi haber çevirilerinde ödünçleme stratejisinden yararlandığı tespit edilmiştir. Spor haber çevirilerinde ise Twitter otomatik çeviri özelliğinin dönüştürüm, çıkarma ve ekleme stratejilerine başvurduğu görülmüştür. Twitter otomatik çeviri özelliği tarafından yapılan bu çevirilerde Twitter’ın dönüştürüm ve ekleme stratejisini başarıyla kullandığı söylenebilir. Instagram çeviri özelliği ise siyasi haber çevirilerinde çıkarma ve yer değiştirme stratejilerine başvurmuştur. Instagram otomatik çevirisinin bu tercihi erek dil metninde bağlamsal olarak yanlış ifadelerin yanında eksik bilgilere neden olmuştur. Twitter ve Instagram çeviri özelliğinin ekonomi haber çevirilerinde birebir çeviri stratejisini kullandıkları tespit edilmiştir. Twitter otomatik çevirisinin kültür ve sanat haber çevirilerinde çıkarma, yabancılaştırma ve ödünçleme stratejilerine başvurduğu söylenebilir. Sağlık haber çevirilerinde ise Twitter çevirisinin ödünçleme ve yer değiştirme stratejisinden yararlandığı tespit edilmiştir. Instagram otomatik çeviri özelliği ise sağlık haber çevirisinde yer değiştirme stratejisini kullanmıştır. Her

iki sosyal medya aracının da özellikle sözcüksel düzeyde hata yaptığı söylenebilir. Bu durum Twitter ve Instagram otomatik çeviri özelliklerinin KM’de geçen sözcüklerin daha çok Türkçede en çok kullanılan anlamını kullanmaya eğilimli olmasıyla açıklanabilir. Dolayısıyla Twitter ve Instagram otomatik çeviri özelliklerinin yanlış sözcük tercihi çeviri çıktı kalitesini olumsuz etkilemektedir. Sosyal medya araçlarında kullanılan otomatik çeviri özelliklerinin henüz İÇ kadar yorumlama yetisine sahip olmadığı söylenebilir. Sonuç olarak hem Twitter hem de Instagram MÇ özelliğinin Fransızcadan Türkçeye yapmış oldukları çevirilerde çeviri hataları tespit edilmiştir. Dolayısıyla İÇ gibi MÇ’nin de sürekli kendini geliştirmesi yadsınamaz bir gerçektir.

KAYNAKÇA

- Göktürk, A. (2019). *Sözün Ötesi* (6. baskı). İstanbul : Yapı Kredi Yayınları
- Gürçağlar, Ş. T. (2021). *Çevirinin ABC'si* (5. baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Purwaningsih, D. R., Sholikhah, I. M., ve Wardani, E. (2019). Revealing translation techniques applied in the translation of batik motif names in see Instagram. *Celt: A Journal of Culture, English Language Teaching & Literature*, 19(2), 287-301.
- Sığırcı, İ. (2022). *Çeviri Felsefesi* (1. baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Tok, Z. (2020). *Bilgisayar destekli çeviri*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Yalçın, P. (2015). *Çeviri stratejileri kuram ve uygulama*. Ankara: Grafiker Yayınları

İnternet Kaynakları

- <https://mediatrend.mediamarkt.com.tr/instagram-ceviri-ozelligi/> Erişim Tarihi: 03.03.2023
- <https://twitter.com/publicsenat/status/1616861337837047809?s=51&t=5KVV-GuJ1WCcJyfJ5vMZBNg> Erişim Tarihi: 23.12.2022
- https://www.instagram.com/p/Co4XBTMt1_r/ Erişim tarihi: 20.02.2023
- https://twitter.com/le_parisien/status/1600042046869356544?s=27 Erişim Tarihi: 06.12.2022
- <https://www.instagram.com/p/ClQ2NNtoA-t/> Erişim Tarihi: 22.11.2022
- https://twitter.com/limportant_fr/status/1630631194327957517?s=51&t=ZZrEXLi-6ALWpy8sun_4S3Q. Erişim Tarihi :28.02.2023
- <https://www.instagram.com/p/CnzOw-eoz2N/> Erişim Tarihi: 24.01.2023
- https://twitter.com/fc_actu/status/1597902281936371712?s=27. Erişim tarihi : 30.11.2022
- <https://www.instagram.com/p/CpuXjGRqpyt/> Erişim Tarihi: 13.03.2023 <https://twitter.com/franceinfo/status/1633917741777436673?s=51&t=CgR4w-1laU-b8uhjKlcuaIg> Erişim Tarihi: 09.03.2023
- <https://www.instagram.com/p/CjaQsYeIdXg/> Erişim Tarihi: 07.10.2022

Bölüm 4

BEYTÜ'L-HİKME'NİN BÜYÜK ÇEVİRMENİ: HUNEYN BİN İSHAK

THE GREAT TRANSLATOR OF BAYT AL-HIKMAH: HUNAYN BIN ISHAQ

Recep Hatipoğlu¹



¹ Dr., Öğr. Gör. Bursa Uludağ Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu
rhatipoglu@uludag.edu.tr ORCID NO: 0000-0002-7229-180X

1.GİRİŞ

İslâm tarihinin kültürel açıdan en hareketli ve parlak olduğu, başka bir ifadeyle, İslâm'ın altın çağı olarak kabul edilen dönem Abbâsîlerin ilk yüzyılı (750-860) olmuş, bu dönemde bilimin ve felsefenin bütün dallarında göz kamaştırıcı gelişmeler yaşanmış, İslâm kültürünün temel klasik kaynakları bu dönemde yazılmış ve çok önemli çeviriler yapılmıştır. Demirci (1996: 89), Abbâsî devletinin sınırları içinde yaşayan ve Yunanca, Süryânîce, Farsça, Hintçe, İbrânîce gibi dillere vâkıf olan mütercim ve bilginlerin Beytü'l-Hikme'de toplanarak çalışmaya başladıklarını, burasının başından beri fizikî planının ve çalışmasının ana gövdesini kütüphane teşkil ettiği halde, başından sonuna kadar, faaliyetlerinin asıl gövdesini tercüme çalışmalarını oluşturduğunu ifade eder. Beytü'l-Hikme'ye getirilen kitaplar arasında birçoğu Ârâmîce dilinin bir kolu olan Süryânîce dilinde olup felsefe, matematik, mantık, astronomi, coğrafya ve tarih ile ilgili kitaplar burada toplanmıştır.

Abbasi Dönemi'nde gerçekleşen ve hemen hemen üç yüz yıl sürmüş olan çeviri hareketi dünya tarihinde eşsiz bir faaliyettir. Bu dönemde, Yunan, İran ve Hint entelektüel geleneğine ait çok sayıda eser Arapçaya çevrilmiştir, öyle ki daha önceki dönemlerde bilim, tıp ve felsefe alanlarında Arapçaya böylesine bir çeviri faaliyeti görülmemiştir. Abbasiler Döneminde gerçekleştirilen bu çeviri faaliyetleri Me'mûn (ö. 833) döneminde zirve noktasına ulaşmış, Yunan, Fars ve Hint yazmaları, İslam dünyasının *lingua franca'sı* (Peters, 1968: vii) olan Arapçaya çevrilmiştir (Abdulla, 2021: 1).

Beytü'l-Hikme'de çalışanların, ilmî ve idarî işleri yürüten Sâhibu Beytü'l-Hikme ve hâzinler, mütercimler, müstensihler¹; hizmet personeli olarak mücellidler², münâviller³ ve hizmetçilerden meydana geldiğini, ancak sayı bakımından mütercimlerin çoğunluğu oluşturduğu ifade eden Demirci (1996: 99), İbn Nedîm'e dayandırarak, burada görev yapan mütercimlerin sayısının kırk yediye ulaştığını, ancak İbn Ebî Useybi'a'nın verdiği isimler dikkatle incelendiğinde, sayılan mütercimlerin hemen hepsinin Yunanca ve Süryânîceden tercüme yapan mütercimler olduğuna dikkat çekerek diğer dillerden tercüme yapanların bu sayıdan ayrı tutulması gerektiğini dile getirir.

2.BEYTÜ'L-HİKME, KURULUŞU VE YAPILAN ÇALIŞMALAR

Harûn er-Reşid'in oğlu el-Me'mûn döneminde (813-833) çeviri etkinliklerinin Beytü'l-Hikme (Hikmet Evi) adı altında özel bir akademi çatısı altında toplatıldığını dile getiren Karlsson (2020: 37-38), bazı araştırmacıların, bu kurumun hiçbir zaman kalıcı olmadığı iddia ettiklerini, bu kurumun halife için bir arşiv, kütüphane, çeviri merkezi ve aynı zamanda

1 Bir yapıtın el yazısıyla kopyasını hazırlayan kimse.

2 Ciltçi

3 Kütüphanelerde kitap bulma tekniğini bilmeyen okuyuculara, kitapların raflardaki yerini göstermek veya kitapları dolaplardan alıp, okuyuculara getirmekle vazifeli kimselerdir.

mütercimlerin, müstensihlerin ve ciltçilerin istihdam edildikleri akademik bir kurum olarak tanımlandığını ifade eder. Kaya (1992: 88-90), Beytül-Hikme'nin kim tarafından ve ne zaman kurulduğunun tartışmalı olduğunu dile getirerek, kaynakların çoğunda Abbâsî halifelerinden Me'mûn tarafından 830 yılında Bağdat'ta kurulduğu ifade ediliyorsa da, bunun düşünce ve teşebbüs olarak Mansûr dönemine (754-775) kadar uzandığının anlaşıldığını belirtir. İslâm coğrafyasının genişlemesiyle Müslümanların Helen, İran, Hint ve diğer kültürlerle teması sonucu bu kültürlerle karşı kendilerinde geniş bir bilgi ve merak uyandığını belirten Kaya (1992: 88-90), ayrıca bu farklı kültürler arasında ortaya çıkan bir takım sürtüşme ve tartışmalarda, Müslümanların kendi inanç ve düşüncelerini tutarlı bir şekilde savunmak ve İslâm'ın üstünlüğünü göstermek için bu kültürleri çok iyi tanımak zorunda olmaları nedeniyle antik dünyanın bilinen ilmi ve felsefi eserlerini Arapçaya çevirme ihtiyacı ortaya çıktığını ifade eder. Demirci (1996: 20), gelişen toplumsal şartlar, farklı dinî ve felsefî gruplar arasında süren tartışmalar, şehirleşme düzeyindeki hızlı gelişmeler ile daha karmaşık bir hale gelen idarî ve sosyal problemlerin, Abbâsîleri, kendilerinden önceki bilgi ve düşünce mirasını tercüme ettirmeye ve bunun için de Bağdat'ta Beytül-Hikme adında bir akademi kurmaya ittiğini belirtir.

Beytül-Hikme'nin isimlendirilmesi ile ilgili olarak Demirci (1996: 67), yapmış olduğu çalışmada şu sonuca vardığını ifade etmektedir:

Kaynaklar bu kurumdan bahsederlerken, farklı ifadeler kullanmaktadır. Bazen "Hizânetü'l- Kütüb", bazen de "Beytül-Hikme" olarak ifade etmektedirler. "Hizâne" kelimesi, önemli şeylerin muhafaza edildiği, korumaya alındığı, saklandığı yer için kullanılır. Bundan dolayı Hazine kelimesi de aynı kökten ve benzer mânâlar için kullanılmaktadır. Bu sebeptendir ki, kütüphane müdürlerine "hâzin" adı verilmiştir. "Beyt" kelimesine gelince, kelime olarak "ev" mânâsına gelirken, ıstilahî olarak malların alınıp atıldığı, ehlinin rahat girip çıktığı, birçok insanın çalıştığı kurumlara veya devletin ana birimlerine bu ad verilmiştir. Meselâ, "Beytül- Mâl" terkinde olduğu gibi. Burada "beyt" ve "hizâne" kelimelerinin içerdikleri mânâlara göre Beytül-Hikme'yi tahlil ettiğimiz zaman, önceleri bir kütüphane olduğu, bu sebeple "hizâne" dendiği, ancak daha sonra gelişerek kütüphane etrafında bazı birimlerin oluşması, çalışanlarının artması ve başka "hizâne"lerin eklenmesi ile büyük bir kurum haline geldiği ve bu sebeple de "Beytül-Mâl'da olduğu gibi "Beytül-Hikme" isminin verildiği sonucuna varılmaktadır.

Görüldüğü gibi, Beytül-Hikme'de önce kütüphane bölümü kurulmuş, daha sonra genişleyerek tercüme bölümü ile beraber büyük bir kurum haline dönüşmüştür.



Resim 1. *Beytü'l-Hikme'nin Kurulduğu Dönemde Bağdat Şehri (Wikimedia)*

Beytü'l-Hikme'nin bünyesinde bir de rasathane bulunduğu yönündeki iddiaların abartılmış sayıldığını dile getiren Kaya (1992: 88-90), Mem'ün'un Bağdat yakınlarındaki Şemmâsiye'de kurduğu rasathanede araştırma yapan astronom ve matematikçilerin çoğunun Beytü'l-Hikme kadrosunda bulunan âlim ve kâşiflerden olduklarının bilindiğini ifade eder.

Demirci (1996: 90), Beytü'l-Hikme'nin tercüme bölümünün, kütüphaneden tamamen bağımsız olmadığına gözlendiğini, faaliyetlerin kütüphane bünyesinde, daha da genişletilerek yapıldığı için iki birimin iç içe çalıştığını ve ilim dallarına ve dillere göre ayrılmış olan yan yana sıralanmış odalarda tercüme çalışmaları yapıldığını, ayrıca bu odaların, dillere ve ilim dallarına göre ayrılıp Farsça, Yunanca, Süryânîce kitaplar bölümü şeklinde düzenlendiğini ifade eder.

Beytü'l-Hikme'ye getirilen kitaplar nasıl ve nereden gelmişti? Beytü'l-Hikme'ye gelen kitapların çoğunlukla halifelerin özel gayretleriyle temin edildiğini ve telif hareketinin başladığı bu dönemde, yazılan her kitabın bir nüshasının Beytü'l-Hikme'ye konulmasının istendiğini ifade eden Karlsson (1996: 70), ayrıca fethedilen şehirlerde ele geçirilen kitapların ve anlaşmalar esnasında halifeler tarafından konulan maddeler sayesinde, komşu ülkelerdeki birçok kitabın Beytü'l-Hikme'ye getirilmesinin sağlandığını ve bunların yanı sıra Bağdat'a davet edilen bilginlerin yanlarında getirdikleri kitapların da kazandırılmasıyla Beytü'l-Hikme'de zengin bir kütüphane oluştuğunu belirtir. Kitapların getirilmesi sadece siyasî iktidarla sınırlı değildi ve özellikle zenginler kitap toplamak ve tercüme ettirmek için çok para harcamışlar, bunun için de Rum memleketlerine eski kitap toplamak amacıyla çokça hususi seyahatler yapmışlardır ki, bunların arasında Huneyn

b. İshâk, Mûsâ b. Şâkir ve İshâk b. Şehram gibi kimseler sayılabilir (Karlsson, 1996: 73).



Resim 2. Abbâsî Kütüphanesindeki Alimler. *El-Hariri Makamatı*, Yahya ibn-Mahmud el-Vasiti İllüstrasyonu, 1237

Gutas (2002: 121), toplumsal statü açısından değerlendirildiğinde, Beytü'l-Hikme'de çeviri hareketini destekleyenleri ve hamileri dört grupta ele alır: Abbâsî halifeleri ve aileleri, saraylılar, devlet görevlileri ve askeri yetkililer ile araştırmacılar ve bilimle uğraşanlar. Çeviri hareketinin Huneyn bin İshak ve arkadaşlarının eserleriyle birlikte Abbâsîlerin 2. yüzyılında zirve noktasına ulaştığını dile getiren Gutas (2002: 123), çevirinin yer aldığı bütün alanlarda yapılan çalışmaların son derece yoğun olduğunu, öyle ki bilimsel ve felsefi konularda ısmarlanan Arapça telif eserlerin, Yunancadan yapılan çevirilerle boy ölçüşür duruma geldiğini ifade eder.

Araştırmacıların, Beytü'l-Hikme'de görev yapan çevirmenleri genellikle üç döneme ayırdıklarını ifade eden Demirci (1996: 103), bunlardan birincisinin Halife Mansûrdan Hârûn Reşid'in ölümüne kadar olan dönemi (136-198) kapsadığını ve bu dönemde, daha çok Farsça ve Hintçeden tercüme yapıldığını ve bu dönemde yapılan çevirilerin sözcüğü sözcüğüne yapıldığını ancak yapılan tercüme iyi anlaşılmadığı için bu eserlerin sonraki dönemlere yeniden çevrildiğini belirterek bu dönemin en tanınmış

mütercimlerinin, Yahyâ bin Batrik, Curcis b. Cebrâîl, Abdullah b. Mukaffâ', Yuhanna b. Mâseveyh, Sellâm el-Ebreş, Bâsil b. Metrân, Sâlih b. Behk, Menkeh el-Hindî, Dehn el-Hindî ve İbrâhim el-Fezâri gibi bilginler olduğunu belirtir.

Yine Demirci'nin araştırmalarından edindiğimiz bilgilere göre ikinci dönem, Halife Me'mûn'un halifeliğinden hicrî üçüncü yüzyılın sonuna kadar olan dönemi (198-300) kapsamakta olup bu dönem, tercümelemin zirve noktasına ulaştığı dönemdir. Bu dönemde faaliyet gösteren mütercimlerden, Nuneyn b. İshâk, Yahyâ b. Batrik, Haccâc b. Matar, Kusta b. Luka, Abdulmesih b. Nâ'ime el-Hımsî, İshâk b. Huneyn, Sâbir b. Kurrâ ve Hubeyş b. A'sâm gibi isimleri sayabiliriz.

H. 300/912 yıllarını kapsayan üçüncü dönem, Huneyn b. İshâk'ın öğrencisi olup onun izinden giden Hubeyş b. A'sâm'ın ölümünden IV. asrın ortalarına kadar süren dönemdir ve Matta b. Yûnus, Sinan b. Sâbit, Yahyâb. Adî, Ebû Ali b. Zur'â, Hilâl b. Hilâl-Hımsî ve İsâ b. Sahrencet gibi mütercimler bu dönemde faaliyet göstermişlerdir.

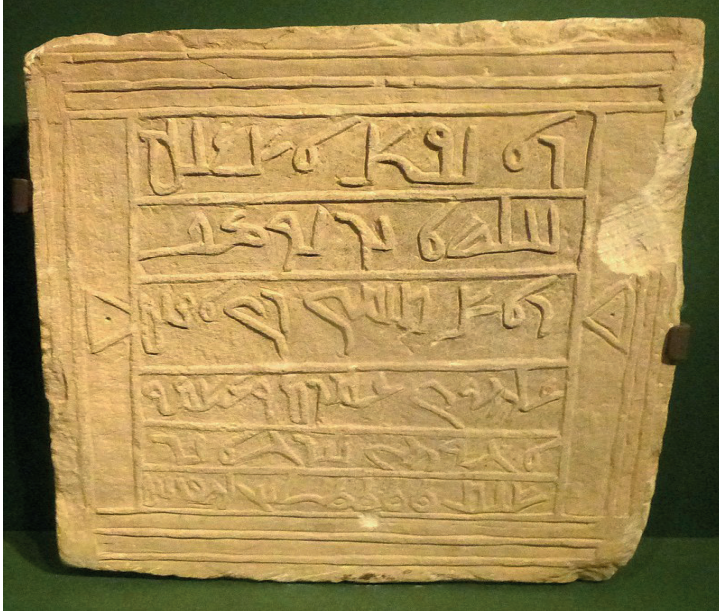
Son dönemde tercüme yapan mütercimlerin bir kısmının Beytü'l-Hikme ile ilişkisinin kesin olarak bilinmemesi nedeniyle, bu dönemde yapılan tercüme faaliyetlerinin Beytü'l-Hikme'de yapıldığını iddia etmek mümkün görünmemektedir (Demirci, 1996: 104).

Beytü'l-Hikme'de çeviriler nasıl ve hangi konularda yapılıyordu? Beytü'l-Hikme konusunda Türkiye'de en kapsamlı çalışmayı yapan Demirci'den edindiğimiz bilgilere göre, çevirmenler tek tek veya gruplar halinde ve çeşitli dillerde tercüme yapıyordu. Kitaplar genellikle Yunanca, Farsça, Hintçe, Süryânîce, İbrânîce, Kıbtîce, Nebâtîce⁴, Sudanca, Soğdca⁵ ve Latince dillerinden tercüme ediliyordu. Beytü'l-Hikme'nin ilk döneminde yapılan tercümelemler genellikle Farsça ve Hintçeden yapılıyordu ancak Hintçeden yapılan tercümelemler, diğer dillere göre daha azdı. Demirci'nin İbn Ebî Useybi'a'dan aktardığına göre, Hindistan'dan gelen kitaplar genellikle tıp, matematik, astronomi ve eczacılık konularını kapsıyordu. Beytü'l-Hikme'de İbrânîce, Latince, Kıbtîce gibi dillerde de tercümelemler yapılmış olup Sa'îd el-Fûmî (ö. 330) adlı mütercim, Tevrat'ı ilk tercüme eden kişi olarak bilinmektedir. Hitti (1989: 267)'nin bildirdiğine göre, Beytü'l-Hikme'de faaliyet gösteren mütercimler sayesinde, Asur-Bâbil, Fenike, Arâmililer ve İbrânîler tarafından ortaya konulan Suriye-Mezopotamya bölgesindeki kadim medeniyetlerin eserleri, İslam medeniyeti aracılığıyla yeniden ele alınmış, canlandırılmış ve kültür ve medeniyet tarihine kazandırılmıştır. Yapılan bu çeviri çalışmalarında en etkin rolü şüphesiz Ya'kûbî ve Nastûrî mezhebine mensup Süryanîler oynamış ve bu mütercimler İskenderiye ve Yunan eserlerini önce Doğuya sonra da Müslümanlara taşımada en etkin kişiler olmuştur.

4 Suriye ile Arabistan arasındaki sınır bölgesinde yaşamış olan Arap asıllı Nebâtîler tarafından konuşulmuş ölü bir dil.

5 Orta Asya'da yer alan Soğdiana'da ve Çin'deki Soğd göçmen gruplarının yaşadığı bazı bölgelerde kullanılmış bir Doğu İran dili.

Beytü'l-Hikme'de İbn Vahşiyye lakabıyla tanınan ve Kildânîlerin dili Nebâtî dilinde tercüme yapan Ahmed b. Ali el-Muhtar adlı mütercim, ilk sihir ve tılsımın doğduğu ye olan Kildânîlerin başşehri Bâbil'de, sihir ve tılsımla ilgili ele geçirilen kitapları tercüme etmiştir.



Resim 3. Nebâtî alfabesi yazılı bir tablet

Beytü'l-Hikme'de tercüme yapan mütercimlerin ekonomik durumları hakkında bilgiler veren Karlsson (2020: 41), uzmanların talebi doğrultusunda güvenilir ve zarif tercüme yapan mütercimlere yüksek ücretler ödendiğini, Benî Mûsâ ailesinin en iyi mütercimlere 500 dinar maaş ödediğini ifade ederek, o zamanlar bir dinarın 4,25 gram saf altın değerinde olduğunu, bugünkü parasal değeriyle de yaklaşık 25 bin dolarlık bir maaşa denk geldiğini belirtir. Bu da en yetenekli ve hırslı mütercimlerin Bağdat'a gelmelerinin önünü açmıştı ve gelen mütercimlerin içinde de en ünlüsü, Latince "Joannitius" adıyla tanınan ve Yunancadan doğrudan tercüme yapan ve Nestûrî bir Hıristiyan olan Huneyn bin İshâk'tı (809-873).

3.BEYTÜ'HİKME'NİN BÜYÜK ÇEVİRMENİ, HUNEYN BİN İSHAK: BİYOGRAFİSİ VE TERCÜME ÇALIŞMALARI

3.1. Huneyn bin İshak'ın Biyografisi

Katipoğlu ve Kutluer (1998: 377-380), tam adı Ebû Zeyd Huneyn b. İshâk el-İbâdî olan Huneyn b. İshak'ın 194 (810) yılında Kûfe'nin güneyinde eski bir Ârâmî şehri olan Hîre'de doğduğunu, ailesinin İbâd adıyla bilinen Hıristiyan Arap kabilesine mensup olması nedeniyle İbâdî nisbesiyle anıldığını, babası

İshâk'ın eczacı olması nedeniyle baba mesleği tıp ilmine yöneldiğini belirtir. Vikipedi'nin Huney b. İshak maddesinde, Arapça, Süryanice ve Grekçeyi çok iyi bildiği ve bu dillerdeki yetkinliği ve yaptığı tercümelele kalitesi nedeniyle Abbâsi halifesi Me'mûn döneminden el-Mutasım dönemine kadar Bağdat'ta hekimlik ve mütercimlik yaptığı, Davud ve İshak adında iki oğlu olduğu belirtilerek, Davud'un, yaşıadığı dönemde yetkin bir pratisyen hekim olduğu, diğer oğlu İshak'ın ise, babasından daha yetenekli bir mütercim olduğu ifade edilir. Doğduğu yerde Hıristiyan din eğitimi alan Huneyn b. İshak'ın, on iki yaşlarında Bağdat'a gidip burada Cündişıpür menşeli hekim İbn Mâseveyh'in öğrencisi olduğunu ancak Huneyn b. İshak'ın ısrarlı soru sorması nedeniyle rahatsız olan İbn Mâseveyh'in onu ders halkasından çıkarması nedeniyle bu durumun, gururu kırılan Huneyn b. İshak'ı dönemin tıp ve felsefe dili olan Grekçeyi öğrenmeye sevk ettiğini dile getiren Katipoğlu ve Kutluer (1998: 377-380), Huneyn'in Bağdat'taki ilk tercümelele Abbâsi halifesi Me'mûn'un özel hekimisi Cibrâil b. Buhtîşû'nun isteğiyle yaptığında henüz on yedi yaşında olduğunu ve Câlînûs'tan yaptığı *Fi'l-Kuva't-tabî'iyye* ve *Fi Esnâfi'l-hummeyât* adlı iki eserin tercümesinin Cibrâil'i hayran bıraktığını ve onun aracılığıyla Beytû'l-Hikme'ye mütercim olarak kabul edildiğini ifade eder.



Resim 4. Huneyn b. İshak

Yine İslam Ansiklopedinin aynı maddesinde Katipoğlu ve Kutluer (1998: 377-380), Mütevekkil-Alellah devrinin (847-861), Huneyn b. İshak için şöhretinin zirvesine ulaştığı dönem olduğunu, daha sonraki dört halife döneminde de yüksek mevkilerde bulunduğunu ancak halifelerin eskisi kadar felsefi ve ilmî meselelere ilgi göstermemeleri nedeniyle son otuz yılının eskisi kadar verimli geçmediğini dile getirerek Huneyn'in bir mide rahatsızlığından öldüğünü belirtir.

3.2. Huneyn bin İshâk'ın Tercüme Çalışmaları

Kaynaklarda Huneyn bin İshâk'ın Beytül-Hikme'de yaptığı ilk tercümelerin çoğunlukla Yunancadan Süryâniceye yaptığı, kendisinden Arapçaya da tercüme yapması istendiğinde, bu dili öğrenmek için Basra'ya gittiği ve Süryânice, Yunanca, Farsça ve Arapçayı mükemmel denecek düzeyde öğrendiği belirtilir. Bizans İmparatorluğu'na yaptığı seyahatlerde doğa ve tıp bilimlerine ait çok sayıda el yazması topladığını ve Büyük Şarلمان'ın (Charlemagne) ve maiyetindekilerin Aachen Sarayı'nda imza atmakta zorlandığı bir hengâmda Huneyn bin İshak'ın bir tür aile şirketi kurarak kendisini tercüme işine adanmış dile getiren Karlsson (2020: 42), klasik eserleri çevirmenin yanı sıra, Yunan tıp ustalarını, tarihi kronolojik bir bağlama yerleştirmeye çalıştığı bir tıp tarihi de kaleme aldığını ve ayrıca çeşitli hastalıklar hakkında soru cevap şeklinde yazılan tıp üzerine bir çalışma ile *el-Aşr Makâlât Fi'l Ayn* (Göz Hakkında On Makale) başlıklı ünlü bir oftalmolojik eserinin de bulunduğunu ifade eder. Karlsson (2020: 42), on birinci yüzyılda Arapça'dan Latinceye çevrilen ilk eserlerden biri olma özelliği taşıyan bu eserin birkaç yüzyıl boyunca tıp eğitimi veren okullarda okutulmasının zorunlu olduğunu ifade eder ve Huneyn b. İshâk'ın, Orta Doğu'da sayıları giderek artan Arap Hıristiyanları dikkate alarak Eski Ahit'i Arapçaya çevirdiğini ve yeğeni Hubeş'in tercüme ettiği metinlere gerek çeviri konusunda gerekse yaptığı yorumlarla kendisine çok yardım ettiğini, Huneyn ve mütercimlerden oluşan ekibinin mesleki becerisinin zamanla hem teknik hem de dilbilimsel açıdan doruğa çıktığını vurgular.

Huneyn'in yaptığı tercüme arasında Galenos ve Hipokrat'ın tıbbî çalışmaları, Platon'un *Devlet, Yasalar, Timaios*'u; Aristoteles'in *Organon, Retorik, Poetika* ve *Metafizik* gibi felsefi ve mantık çalışmaları; Arşimet ile Öklid'in matematik ile ilgili eserleri ve daha fazlası bulunmaktadır (Karlsson, 2020: 42). Katipoğlu ve Kutluer (1998: 377-380), Huneyn bin İshak'ın tercüme ettiği tıp kitaplarının, eski Yunan tıbbının Arapça (ve Süryânice) konuşulan bütün ilmî havzalarda ulaşılabilir olmasını sağladığı gibi Arapça terminolojisinin gelişmesine yardımcı olduğunu vurgulayarak, günümüze kadar ulaşan *Risâletü Huneyn b.İshak ilâ 'Alî b. Yahyâ fî zikri mâ türçime min kütübi Câlînûs bi-ilmihî ve ba'zı mâ lem yütercem* adlı eseri sayesinde onun tercüme faaliyetleri hakkında ilk elden bilgilere sahip olduğunu ifade eder. Huneyn bin İshak'ın, ayrıntılı bir Câlînûs (Galen)

bibliyografyası özelliği taşıyan bu eserde, Câlînûs'un eserleriyle ilgili olarak her birinin içeriğini, hangi amaçla yazıldığını, hangi dile kimin için tercüme edildiğini ve kendisiyle öğrencilerinin bu tercümelerin gerçekleştirilmesinde oynadığı rolü belirttiğini ifade eden Katipoğlu ve Kutluer (1998: 377-380), bu risâlede Câlînûs'a ait 129 eser tanıtıldığını ve Huneyn'in bunlardan doksan beşini Süryânîceye otuz dokuzunu da Arapçaya çevirdiğinin anlaşıldığını vurgulayarak, Huneyn'in tercüme ekolünü oluşturanların oğlu İshak b. Huneyn, yeğeni Hubeyş b. Hasan el-A'sem, İsa b. Yahyâ ve İstefan b. Bâsil olduğuna dikkat çeker.

فعلت الكتاب من ان اصغاد من كتب جالسون كثيره وما اذيعت
وما عرته في كل واحد منها وكمن من اهل في كل واحد وما اذيعت في
مقاله منها فانه نكتل جالسون قد وضع كتابا جاوه هذا النحو
وذكر فيه ذكره وسماه في كس وتوجه له في دست وانه قد وضع مقال
لخري وصف فيها ما نبت في كتابه وان المراسل في قوله في كتابه
من جالسون اول من التماس له في معنى ٥ فكان من جوابك في ذلك ان قلت
انه وان كل الامور على ما وصفت بل ما سائر اهل هذا العصر من نقل الكتاب
ما لم يسمه والعزيمه لجل ان يعلم ما ترجمت من هذه الاشكال اللسان السرياني
والعزيمه في ما لم يترجم وما نبت انما المتولى لترجمته ذن عمري وما اولي ترجمته
عزيمه ما سبقني الى ترجمته عمري فعدت فيه ترجمته او اطبعه ومن بولي ترجمه
كتاب كتاب من الكتابي بولي ترجمته عمري وبلغ قوله في كل واحد من اهل
الترجمين في الترجمة وان ترجمت من الذين ترجمت اهل كل واحد من اهل
اللسان التي بولت ترجمته في اهل حصر من ترجمته فترجمه فترجمه فترجمه
اللسان التي بولت ترجمته فترجمه فترجمه فترجمه فترجمه فترجمه
ترجمه فترجمه فترجمه فترجمه فترجمه فترجمه فترجمه فترجمه فترجمه
وايها لم يوجد له نسخة او وجد البعض منه فان هذا المصنف اهل علمي بترجمه
ما قد وجد منها ويطلب ما لم يوجد. فاما وردت على من هذا ما وردت على
الكتاب فترجمت في قولك واذا قد دعوتني الى اهل علمي والى ذلك من الناس
معهمه. لاني لم تبت طوله اذ اهل كتابك ما نبت في اهل علمي فترجمت في ذلك

بسم الله الرحمن الرحيم
رسالة جيس بن جيس بن علي بن يحيى
في ذكر ما ترجم من كتب جالسون
يعلمه وبعض ما لم يترجمه
ذكرت ان كتب الله للبلج الى كتابي جمع فيه ست لمخارج اليه من كتب
القرى وما في الطب ومن العرض في كل واحد منها وتعد في المفاصل
من كل كتاب وما في مقاله معاه معاه من اهل العلم في هذه الموضع
على العلاب ليل باب من تلك الابواب عند الحاجة لعرض الى الطريه وغير
في اهل كتاب بوطه في اهل مقاله منه وفي موضع من مقاله وشك
ان انك في ذلك لك فاعلم ان كتاب الله ان حفظي بعض من الجاطه
جميع تلك الكتب اذ كنت قد فقدت جميع ما كنت جمعتها منها وان تجل من
الستراس فترجمه في اهل علمي في اهل علمي في اهل علمي في اهل علمي
خاصه وطلب من اهل علمي ما ترجمته انا وعزيمه من تلك الاشكال السريانيه
والى عرب من ذلك ما باللسان يابن بكون في الجواب في اهل علمي في اهل علمي
الي وضعه فترجمت ان كتب الله ان ترجمت ذلك الكتاب في العاطل
الى فصل الله باهواه له من ذلك ما باللسان على ذلك فاض في اهل علمي
في ذلك الكتاب من كتب جالسون سمان كان شديعي منها واذ في كتابي ما
وجدناه من ذلك في اهل علمي والطب وانا صار الى ما سالت من ذلك ما باللسان
كان اعرك الله اول ما انجبت به ذلك الكتاب ان سالت الجبل ووصفت ما سالت

Resim 5. Huneyn b. İshak'ın Risâletü Ĥuneyn b. İshâk ilâ 'Ali b. Yahyâ fi zikri mâ türjeme min kütübi Câlînûs bi- 'ilmihî ve ba'zi mâ lem yütercem adlı eserinin ilk iki sayfası (Süleymaniye Ktp., Ayasofya, nr. 3631/1)

Katipoğlu ve Kutluer (1998: 377-380), İslam Ansiklopedisinin ilgili maddesine Huneyn bin İshak'ın yapmış olduğu tercümelerin listesini şu şekilde vermektedir:

1. Kitâbü Ta 'biri'r-rü' yâ
2. Kitâbü Câlînûs ilâ Tûsaran fi'n-nabz li'l-müte'allimîn
3. Kitâbü Câlînûs fi'l-ustukussât 'alâ re'yi Ebukrâṭ
4. Fî Fırâki't-ṭib

5. Tefsîru Elemfidûrus li-Kitâbi Aristotâlis fi'l-âsâri'l-'ulviyye : Aristo'nun *Meteorologica*'sının dört makalesine İskenderiyeli Olympiodros (VI. yüzyıl) tarafından yapılan şerhin tercümesidir.

6. *Maḳāle fi'z-zamān li'l-İskender el-Afrūdîsî*

7. *Cevâmi'u Kitâbi Tîmâvus fi'l-'ilmi't-tabî'î li-Câlinûs*: Eflâtun'un *Timaios*'unun Câlînûs tarafından yapılan özetinin tercümesidir.

8. *Kıışatü Selâmân ve Ebsâl*: Hermânus b. Hirakl es-Sûfistikî adlı bir kralın sembolik hikâyesi olan ve Hermetik özellikler taşıyan metnin yazarı bilinmemektedir. Eser, İbn Sînâ'nın *Tis'u resâ'il fi'l-hikme ve't-tabî'iyât*'ı içinde yayımlanmıştır.

Osman (2014: 42), Batıda Latince adıyla “Joannitius” olarak bilinen Huneyn bin İshak'ın dönemin muhtemelen en ünlü ve en çalışkan mütercimi olduğunu, konuya hâkimiyeti nedeniyle “mütercimlerin şeyhi” olarak anıldığını dile getirerek, Galen'e ait eserlerden 58'ini Süryânîceye tek başına, 12 eseri Arapçaya ve 22 eseri önce Süryânîce sonra da Arapçaya çevirdiğine dikkat çekerek, felsefe de dâhil olmak üzere birçok konuda eser kaleme aldığını ve bu alanda, Platon ve Aristoteles'in bazı eserlerini tercüme ettiğini ifade eder. Platon'un *Timaeus* (Diyalog) ve Aristoteles'in *Metaphysics* adlı eserlerini tercüme eden Huneyn b. İshak, ayrıca tarım ve din üzerine de çeviriler yapmış, Arapça grameri ve sözlük bilgisi üzerine çalışmalar yapmış, çoğu Arapça olan din ve tıp üzerine 30 civarı kitap yazmıştır (Osman, 2014: 43). Huneyn bin İshak'ın çevirilerinin sosyolojik ve sosyolinguistik faktörleri birçok açıdan yansıttığını ve çeviri etmenlerinin, erek dil hatta mütercimlerin kaynak dilini çeşitlendirmek, Arapça sözlüğü genişletmek, *ad sensum* (anlamına göre) yaklaşımına göre çeviri yapmak, açıklamalı çeviriyi geliştirmek, erek okuyucuya hitap etmek ve mütercimin tecrübesini dikkate almak gibi unsurları kapsadığını vurgulayan Osman (2014: 48), Huneyn b. İshak'ın çeviri anlayışını, Hipokrat'ın Galen tarafından açıklanan on beş eserin çevirisinden hareketle şöyle açıklar:

1. Hippocratic Oath (Hipokrat Yemini)'in çevirisi ile ilgili olarak Huneyn şunları söyler: “Bunu Süryânîceye tercüme ettim ve zor olan paragraflarla ilgili açıklamalar ekledim.”

2. “Regimen in Acute Diseases” (Akut Hastalıklarda Diyet) çevirisi ile ilgili şunu söyler: “ve anlamlarını soru-cevap şeklinde özetledim.”

3. “Epidemics” (Salgın Hastalıklar) çevirisi konusunda şunu söyler: “Çeviriye, ‘Epidemics’ bölümünün ikinci makalesi ile ilgili Galen'in açıklamalarına anlam verdim, ayrıca Hipokrat'ın metnini Süryânîce ve Arapça ilave ettim. Daha sonra Galen'in ‘Epidemics’in altıncı bölümünü açıkladığı sekiz makaleyi Arapçaya çevirdim. Hipokrat'ın ‘Epidemics’ olarak bilinen dört bölümün (Galen'in eserinde birinci, ikinci, üçüncü ve altıncı bölümler) açıklamaları on dokuz bölüme ulaştığında, bunları Süryânîce soru-cevap şeklinde özetledim.”

4. “De officina medici” çevirisi ile ilgili şöyle söyler: “Bunu Yunanca kopyaladım, daha sonra Süryânîceye tercüme ettim ve bir fihrist oluşturdum.”

5. “Winds, Waters and Countries” bölümünün çevirisi için şunu söyler: “Hipokrat’ın metnini tercüme ettim ve buna kısa bir açıklama ekledim, fakat eksik bıraktım. Ayrıca Arapçaya da tercüme ettim.”

6. “Diet” bölümünün çevirisi ile ilgili olarak, “Hipokrat metnin tercüme ettim ve buna kısa bir açıklama ilave ettim.” Der.

7. Orijinal ve doğruluğu şüpheli Hipokrat kitaplarıyla ilgili olarak, “Kataloglar oluşturdum,” der.



Resim 6. Galen’in Göz Hastalıkları üzerine bir derlemenin Huneyn b. İshak tarafından yapılan çevirisi, Kahire, Mısır Millî Kütüphanesi

Huneyn’in çeviri faaliyetleri, felsefeden oftalmolojiye, matematikten farmakolojiye, tarımdan dine, sihirden rüya yorumuna yaşadığı çağda yaygın olan bütün bilgi sahalarını kapsıyordu (Abdulla, 2021: 87). Huneyn bin İshak’ın, *Risala* adlı eseri takip edilirse, beşini iki defa yaptığı doksan beşten az olmayan Süryânîce çeviri ile Galen’in otuz dokuz eserinin Arapça çevirisini tamamen veya kısmen yaptığını belirten Meyerhof (1926: 706-707), Platon, Aristoteles, Euclid ve birçok matematikçi ve filozoftan yaptığı çevirilerin yanı sıra Hipokrat’tan çeviriler ve hatta Theomnestos’un veterinerlik cerrahisi üzerine bir eserinin çevirisi ile Arapça bir İncil çevirisi yaptığını ve büyük bir Süryânîce-Arapça sözlük hazırladığını, bütün bunlara ilave olarak da birçoğu

çevirilerinin özeti ve alıntısı olan yüzden fazla Arapça eser yazdığını ifade eder.

Habbi (1994: 293), Huneyn b. İshak'ın, özellikle tıp olmak üzere tüm zamanların en ünlü bilim çevirmenlerinden biri olmasının yanı sıra Abbâsî döneminin ünlü bir hekimi olduğunu ve eski tıp biliminin dokuzuncu yüzyıl Araplarına aktarılmasında en dikkate değer ve en etkili role sahip olduğuna dikkat çekerek, bu konuda Mâseveyh ve Buhtîşû ailesinin oynadığı rolün de göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgular. Huneyn bin İshak'ın Platon, Aristo, Euclid, Pline, Efes'li Rufus, Batlamyus, Artémidore, Oribase, EGINE'li Paul eserleri gibi tıp dışı çevirilerinin yanı sıra, özellikle Hipokrat ve Galen'den tıpla ilgili çevirileri şunlardır:

1. Huneyn tarafından Süryânîceye ve yine yeğeni ve talebesi Hubeş tarafından Arapçaya çevrilen *le Serment* (yemin – muhtemelen Hipokrat Yemini));

2. Huneyn tarafından çevrilen *Pronostiques* (Prognoz Kitabı);

3. Muhammed ibn Mûsâ için Eyyûb tarafından Süryânîceye ve Huneyn tarafından Arapçaya çevrilen *Les Épidémies* (Salgın Hastalıklar);

4. Huneyn tarafından önce kısmen, daha sonra tamamı çevriler *les Aphorismes* (Aforizmalar). Huneyn ayrıca, Galen'in *Aforizmalar*'a yazdığı *le Commentaire* (Yorum) eserini de çevirmiştir;

5. Büyük *Des Maladies Aiguzs* (Akut Hastalıklar Üzerine) kitabı ve Galen'in *le Commentaire* (Yorum) eseri Huneyn tarafından çevrilmiştir;

6. Huneyn tarafından Süryânîceye ve İsâ ibn Yahyâ tarafından Arapçaya çevrilen *Du Tempérament* (Mizaç Üzerine) kitabı. Aynı zamanda Galen'in *le Commentaire* (Yorum) kitabı;

7. Muhammed ibn Mûsâ adına *L'Officine de la Médecine* (Hekim Çalışma Yeri) ve Galen'in yazdığı *le Commentaire* (Yorum) Huneyn tarafından Süryânîceye ve Hubeş tarafından Arapçaya çevrilmiştir;

8. Salamwayh için Huneyn tarafından Süryânîceye ve Muhammed ibn Mûsâ için Arapçaya çevrilen *De l'air, des eaux et des lieux* (Hava, Su ve Ülkeler Üzerine) adlı eser. Hubeş *le Commentaire* (Yorum) kitabını Süryânîceden Arapçaya çevirmiştir;

9. *De la nature de l'homme* (İnsan Tabiatı Üzerine) adlı eser Huneyn tarafından özetlenmiş ve tercüme edilmiştir. İsâ ibn Yahyâ tarafından da Galen'in *le Commentaire* (Yorum)'i tercüme edilmiştir;

10. *Du foetus* (Fetüs Üzerine) kitabı Galen tarafından şerh edilmiş ve Huneyn tarafından tercüme edilmiştir;

11. *De la naissance à huit mois* (Sekiz Aylık Doğum Üzerine) kitabı Huneyn tarafından şerh edilmiştir (Habbi, 1994: 297-298).



Resim 7. Huneyn b. İshak tarafından tercüme edilen Hipokrat'ın Aforizmalar adlı eserinin Süryânîce ve Arapça çevirileri

Habbi (1994: 298), Huneyn tarafından sayılan 130 eserin çoğunun, öğrencilerinden özellikle Hubeys, İsa ibn Yahya ve İshak ibn Huneyn'in yardımıyla, tamamen veya kısmen kendisi tarafından tercüme edildiğine işaret eder ve Lucien Leclerc'in Huneyn için, "Huneyn IX. yüzyılın en büyük simasıdır. Tarihte karşılaştığımız en iyi zekâlardan ve en güzel kişiliklerden biri" dediğini; Ebû Ma'sar el-Belhi'nin de, "İslam dünyasında dört tane çeviri (= çeviri sanatı) uzmanı vardır ki bunlar, Huneyn, Kindî, Sâbit ibn Kurra ve Ömer el-Taberî'dir" şeklinde ifade ettiğini dile getirerek Huneyn b. İshak'ın çeviri yaparken anlamı dikkate aldığını, anlaşılmalılıktan özenle kaçındığını, Yunanca tıbbî malzeme veya maddenin anlamını Süryânîce veya Arapça iyi anlaşılacak şekilde verdiğini böylece teknik terimler icat ederek çevirmenlerin işini kolaylaştıran bilimsel bir sözlük oluşturduğunu belirtir.

SONUÇ

Çeviri açısından İslam tarihinde istisnai bir yere sahip olan Huneyn bin İshak, Yunan biliminin Arap dünyasına girmesine vesile olmuş, kendinden sonra gelenlere örnek olacak bir çeviri ekolü oluşturmuştur. Müslüman Arap filozoflarını önemli Yunan kaynakları ile tanıştırmış, Yunan ve Süryânî mirasının korunmasına ve hatta kurtarılmasına katkıda bulunmuş önemli bir

mütercim, aynı zamanda döneminin tanınmış bir hekimidir. Platon, Aristo, Euclid, Pline, Efes’li Rufus, Batlamyus, Artémidore, Oribase, EGINE’li Paul eserleri gibi tıp dışı çevirilerinin yanı sıra, özellikle Hipokrat ve Galen’den tıpla ilgili çeviriler yapmış, tercüme ettiği yaklaşık 130 eserin çoğunu, öğrencilerinden özellikle Hubeys, Îsâ ibn Yahyâ ve İshak ibn Huneyn’in yardımıyla, tamamen veya kısmen kendisi tarafından tercüme edilmiştir. Batıda Latince adıyla “Joannitius” olarak bilinen Huneyn bin İshak dönemin muhtemelen en ünlü ve en çalışkan mütercimi olup konuya hâkimiyeti nedeniyle “mütercimlerin şeyhi” olarak anılmış, Galen’e ait eserlerden 58’ini Süryânîceye tek başına, 12 eseri Arapçaya ve 22 eseri önce Süryânîce sonra da Arapçaya çevirmiştir ve felsefe de dâhil olmak üzere birçok konuda eser kaleme almıştır. Bütün bunlar dikkate alındığında, Ebû Ma’sar el-Belhî’nin, “İslam dünyasında dört tane çeviri uzmanı vardır ki bunlar, Huneyn, Kindî, Sâbit ibn Kurra ve Ömer el-Taberî’dir” şeklindeki ifadesinin ne kadar doğru olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abdulla, A. K. (2021). *Translation in the Arab World – The Abbasid Golden Age*. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group
- Demirci, M. (1996). *Beytü'l-Hikme – Kuruluşu, İşleyişi ve Etkileri*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Gutas, D. (2002). *Yunanca Düşünce Arapça Kültür* (Çev. Lütfü Şimşek). İstanbul: Kitap Yayınevi
- Habbi, J. (1994). Le Role de Hunayn, Medecin et Traducteur, *MEDICINA nei SECOLI Arte e Scienza*, 6 (1994), ss-293-308.
- Hitti, K. Philip (1989). *Siyasî ve Kültürel İslam Tarihi* (Çev. Salih Tuğ), cilt I-II, İstanbul: İrfan Yayınları.
- Karlsson, I. (2020). *Bağdat'tan Kalan Miras – Yunan Bilimi Nasıl Korundu ve Geliştirildi?* (Çev. Ufuk Çoksürer). İstanbul: Runik Kitap.
- Katipoğlu H. & İ. Kutluer (1998). Huneyn b. İshak, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul, Cilt. 18, ss. 377-380.
- Kaya, M. (1992). Beytü'l-Hikme. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul, Cilt. 6, ss. 88-90.
- Meyerhof, Max. 1926. "New Light on Hunain Ibn Ishaq and His Period." *Isis* 8(4): 685–724.
- Peters, Francis (1968). *Aristotle and the Arabs: The Aristotelian Tradition in Islam*. New York: New York University Press.
- Osman, Ghada (2014). "The sheikh of the translators": The translation methodology of Hunayn ibn Ishaq. *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies*, Edited by Claudia V. Angelelli. Amsterdam · The Netherlands, John Benjamins, North America : John Benjamins Publishing Co.
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Beyt%C3%BC%27l-Hikme>
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Nabatî_alfabesi#/media/Dosya:Nabataean_alphabet_tablet_-_2018430.jpg
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Huneyn_bin_%C4%B0shak

Bölüm 5

ORHAN VELİ'NİN BİLİNMEYEN İLK EDEBÎ ÜRÜNÜ: MOLLA İLE NASIL EĞLENDİK?¹

Erol GÖKŞEN²



¹ Bu yazının kısa bir biçimi daha önce Eylül 2022'de Varlık dergisinde yayımlanmıştır.

² Öğr. Gör. Dr., Hacettepe Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Öğretimi
Uygulama ve Araştırma Merkezi (HÜ TÖMER)

Orhan Veli, Türk şiirine kendine özgü bir duyuş getirerek Türk edebiyatında adından en çok söz ettiren şairlerden biri olmuştur. Edebiyatçıların telif haklarının 70 yıl sonunda sona ermesiyle birlikte birçok yayınevi tarafından kitaplarının art arda basılmış olması Orhan Veli'ye olan ilginin derecesini açık bir şekilde göstermektedir. Bu ilgi neticesinde Orhan Veli'nin eserleri farklı edisyonlarla defalarca kez yayımlanarak geniş bir okur kitlesiyle buluşmuştur. Bu yazımda araştırmacıların gözünden kaçan bir hikâyesi ve bu hikâyeye ilgili bilinen bazı yanlışlar üzerinde duracağım. Hikâyeye geçmeden önce hikâyeyi bulma serüvenimden bahsedeceğim.

Araştırmalarım Orhan Veli'nin kardeşi Adnan Veli'nin hazırladığı *Orhan Veli İçin* adlı kitapla başladı. Adnan Veli, kitabında kardeşinin *Çocuk Dünyası* dergisinde bir hikâyesinin yayımladığından bahseder (1953: 9). Bu bilgi, daha sonra farklı araştırmacılar tarafından doğruluğu sorgulanmaksızın tekrarlanmıştır. *Çocuk Dünyası* dergisinin koleksiyonunu inceleyen Haluk Oral, dergide Orhan Veli'nin hikâyesine rastlamadığını belirterek uzun yıllardır tekrar edile gelen yanlış bilgiye dair son noktayı koymuştur (2015: 29-30). Bununla birlikte Adnan Veli'nin kardeşine dair verdiği söz konusu bilginin yanlış olması beklenemez. Dahası Orhan Veli'nin küçük yaşta bir çocuk dergisinde yazmış olması makul gelmektedir. Bu ön kabulden hareketle 1914 doğumlu Orhan Veli'nin 1924-1927 yılları arasında bir çocuk dergisinde hikâyesini yayımlamış olabileceği ihtimali üzerinde durarak araştırmalarımı genişlettim. Bu tarih aralığını seçme sebebim ise Muvaffak Sami Onat'ın bir yazısına dayanmaktadır. *Varlık* dergisinin 1 Ocak 1951 tarihli sayısında Muvaffak Sami Onat, "Orhan Veli'nin Biyografisi" başlıklı yazısında şairin kendisine gönderdiği bir mektubu paylaşmıştır:

1914'te doğdum. 1 yaşında kurbağadan korktum, 2 yaşında gurbete çıktım. Yedisinde mektebe başladım. 9 yaşında okumaya, 10 yaşında yazmaya merak saldım. 13'te Oktay Rifat'ı, 16'da Melih Cevdet'i tanıdım. 17 yaşında bara gittim. 18'de rakıya başladım. 19'dan sonra avarelik devrim başlar. 20 yaşından sonra da para kazanmasını ve sefalet çekmesini öğrendim. 25'te başımdan bir otomobil kazası geçti. Çok âşık oldum. Hiç evlenmedim, şimdi, askerim (1951: 5).

Bu mektuptan Orhan Veli'nin 1924 yılından itibaren edebiyata ve eser üretmeye ilgi duyduğunu bizzat kendisinden öğrenmiş oluruz. Şairin 1927 yılının son çeyreğinde Atatürk Lisesi'nde ortaokula yatılı olarak başladığını dik-kate alarak belirlediğim tarih aralığındaki çocuk dergilerini incelemenin Orhan Veli'nin hikâyesine giden yolu açacağını düşündüm. Bu tarihler arasında çıkan çocuk dergilerini taradığımda 1925 yılında sadece 13 sayı süren *Sevimli Mecmua*'da "Orhan" isimli bir yazarın hikâyesini keşfettim.

İlk sayısı 1 Kanunusani [Ocak] 1925 yılında yayımlanan *Sevimli Mecmua* dergisinin sahibi M. Zekeriya [Sertel] ve baş muharriri ise Sabiha Zekeriya Sertel'dir (Emiroğlu, 2020: 139). İstanbul'da yayımlanan bu derginin Türki-

ye'nin pek çok şehrinden abonesi olduğu ve her sayıda çocuklara çeşitli hediyeler dağıttığı göz önüne alındığında Orhan Veli'nin bu dergiyi Ankara'dan takip etmesi olağan gelir. Dahası *Sevimli Mecmua*'yı incelemeye başladıktan sonra 12. sayısında "Müellifi: Orhan" şeklinde "Molla ile Nasıl Eğlendik?" adıyla yayımlanan hikâyeyi (11 Haziran 1341 [1925]) keşfettiğimde dikkatimi tamamen bu dergiye verdim. Dergiyi daha detaylı incelediğimde hikâyenin yayımlandığı sayıda derginin bilmece oyununu çözen isimler arasında "Ankara Gazi Mustafa Kemal Numune Mektebi 3'üncü sınıf 295 Orhan" isimli bir öğrenciye rastladım. Bu öğrencinin, çözdüğü bilmeceyle dergiden "yaldızlı defter" kazandığı bilgisi verilmekteydi (11 Haziran 1341 [1925], s. 194). Derginin 13. ve son sayısında Orhan adlı öğrencinin, bu defa bir kitap kazandığı söylenir: "Ankara Gazi Mustafa Kemal Paşa Mektebi 3'üncü sınıftan 295 numaralı Orhan Efendi" (25 Haziran 1341 [1925], s. 1). Bu bağlamda Adnan Veli, 1925 yılında kardeşinin Gazi Numune Mektebi'nin beşinci sınıfına yazıldığını belirtmiştir.¹ Adnan Veli'nin dergi adı konusundaki yanlış bilgisinin burada da devam ettiği bir gerçektir. Nitekim Adnan Veli'ye göre 1925'te beşinci sınıfa giden Orhan Veli, 1926 yılında Ankara Lisesi'ne (Taş Mektep)² kaydolar. Ancak Mustafa Tatcı ve Cemâl Kurnaz'ın *Belgelerle Orhan Veli* kitabında Ankara Lisesi'ne kaydı yapılırken künye defterine "En Son Bulunduğu Mektepten Getirdiği Şahadetname veya Tasdiknamenin Tarihi" bölümünde "11.7.1927" ibaresi yer almaktadır (2014: 4). Dolayısıyla 1927 yılında Ankara Lisesi'ne kayıt yaptıran Orhan Veli, 1925 yılında Gazi Numune'de üçüncü sınıf öğrencisidir. Neticede 1924 yılında yazmaya başladığını söyleyen Orhan Veli'nin, 1925 yılında ilk hikâyesini *Sevimli Mecmua*'da yayımlamış olma olasılığı güçlenir. Böylece "Ankara Gazi Mustafa Kemal Numune Mektebi 3'üncü sınıf 295 Orhan" isimli öğrencinin Orhan Veli olduğu kesinlik kazanır.

Bir araştırmacının gidebildiği son noktaya kadar araştırmasını sürdürmesi gerekir. Dolayısıyla dergide ödül kazanan Orhan Veli'nin öğrenci numarasının "295" olarak verilmesi yeni bir araştırmanın yolunu açar. Gazi Mustafa Kemal İlk Erkek Numune Mektebi'nin arşivine girebilirim ve öğrenci kayıtlarına ulaşabilirsem bu numaranın Orhan Veli'ye ait olduğunu teyit edebilirim diye düşündüm. Oktay Rifat için hazırlanan *Bir Usta Bir Dünya* kitabında Oktay Rifat'ın karnesinin yer alması bu yöndeki umudumu iyice güçlendirdi (1994: 21).

1 1924 yılında Anafartalar Caddesi üzerinde Mimar Kemalettin Bey tarafından yapılan iki katlı Gazi Mustafa Kemal ve Latife Hanım Mektepleri önceleri kız ve erkek mektepleri olarak hizmet vermiş, kısa bir süre sonra karma eğitime geçmiştir. Mustafa Kemal 1925 yılında okulu ziyaret etmiştir. Aynı cadde üzerinde okulun bitişiğinde Adliye Binası (1926) ve karşı çaprazında Himaye-i Etfal (1926, Çocuk Esirgeme Kurumu) inşa edilmiştir.

2 1886 yılında Ankara İdadisi olarak inşa edilen okul 1917'de Ankara Sultanisi adı altında ortaokul ve lise düzeyinde eğitim hizmeti vermiş; 1924'te Ankara Erkek Lisesi adını almıştır. Okul kuruluş tarihi itibarıyla, Türkiye'nin ilk on lisesi arasında yer almaktadır. Okulun ünlü öğretmenleri arasında Sadri Ertem, Sakallı Celal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Nihat Özön, Ahmet Kutsi Tecer, Suut Kemal Yetkin, Nurullah Ataç, Faruk Nafiz Çamlıbel, Cevdet Kudret yer alıyordu. Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet, Ahmet Muhip, Mehmed Kemal, Ayhan Hüenalp gibi geleceğin ünlü yazarları da bu okulda eğitimlerini tamamlamışlardı.

Hemen harekete geçerek Gazi Mustafa Kemal İlk Erkek Numune Mektebi ile ilgili bilgilere ulaşmaya çalıştım. 1924 yılında kurulan ve günümüze dek varlığını sürdüren bu okulun adının pek çok kez değiştirildiğini öğrendim. Son olarak Ulus İlk Meclis İmam Hatip Orta Okulu adı verilen bu okulun arşivine girebilmem için Millî Eğitim Bakanlığı'nın sistemi üzerinden araştırma izni almam gerektiğini öğrenince bağlı olduğum Hacettepe Üniversitesi aracılığıyla izin için gerekli başvuruyu yaptım. Başvurum kabul edildikten sonra okul ile yeniden iletişime geçtim. Ancak Gazi Numune'nin arşivinin Cebeci Orta Okulu'na taşındığını öğrendim. Cebeci Orta Okulu'na gittiğimde arşivdeki öğrenci kayıtlarının maalesef 1950'lere kadar dayandığını ve öncesinin olmadığını gördüm. Bu durum, Orhan Veli'nin öğrenci numarasından hareketle *Sevimli Mecmua*'daki hikâyenin ona ait olup olmadığını doğrulama çabalarımı engelledi. Buna karşın *Sevimli Mecmua*'da hikâyesi yayımlanan Orhan'ın, Orhan Veli olduğu konusunda kesinlik olmasa da bu olasılığı güçlendiren somut delillerim vardı. Nitekim *Sevimli Mecmua*'nın verdiği bilmeceyi çözümlenerek ödül kazanan 295 numaralı Orhan'ın takip ettiği dergiye hikâyesini göndermesi gayet makuldü. Aynı zamanda yukarıda da değinildiği gibi 9 yaşında (1923 yılı) okumayı, 10 yaşında (1924 yılı) yazmayı öğrenen birinin 11 yaşında (1925 yılı) hikâye yazıp bunu bir dergiye göndermesi de tarihsel olarak uygun bir sıralamaydı. Benzer şekilde Orhan Veli'nin hayatının en yakın gözlemcisi olan kardeşi Adnan Veli, ağabeyinin çocukken öğretmenleri tarafından yeteneğinin keşfedildiğini ve ona “kitabet vazifeleri” verildiğini de anlatmaktadır:

Orhan Veli'de; edebiyata, sanata karşı ilgi, düşkünlük ilkokulun beşinci sınıfında iken başlamıştı. Okul öğretmeni Sedat Bey onun bu istidatını sezdiği için, kendisine çeşitli konularda kitabet vazifeleri verir, onu daha çok, daha güzel yazmaya teşvik ederdi. Orhan Veli, yazmak kadar okumanın da tadını, heyecanını bu yaşta duydu. Akşam üstü okuldan çıkar çıkmaz, havanın yağmurlu, soğuk olmasına aldırmaz, çamurlara bata çıka, soluk soluğa kütüphaneye koşan Orhan Veli, tâ kütüphane kapanıncaya kadar elindeki kitapları bırakmazdı (1953: 9).

Adnan Veli, kardeşinin okumaya düşkünlüğünü anlattığı yukarıdaki satırlarda Orhan Veli'nin çok sık gittiği kütüphanenin adına yer vermese de “Kardeşim Orhan Veli” yazısında “Maarif Vekâleti'nin altındaki kütüphaneye giderdik” şeklinde bir açıklamada bulunur (1951: 4). İlk edebî ürünü olan hikâyeyi, öğretmeni Sedat Bey'in verdiği çeşitli konulardaki “kitabet vazifeleri”ni yapmak ve farklı kitaplar okumak için dersten sonra gittiği Maarif Vekâleti'nin altındaki bu kütüphaneyi kullanmış olabilir.³ Hatta bu hikâyeyi kendisiyle bizzat ilgilenen öğretmenine de okutmuş olabilir. Kısacası Adnan Veli'nin yanlış olarak *Çocuk Dünyası*'nda yayımlandığını söylediği Orhan Veli'nin

3 1900'de Ankara halkının katkılarıyla Sanat Okulu olarak inşa edilen ve 1925'e kadar önce hastane, sonra çeşitli eğitim hizmetlerinde kullanılan Ulus'taki Darülmualim binası 1925'ten 1947'ye kadar Maarif Vekâleti olarak hizmet vermiştir. Bina 1947'de çıkan bir yangında tamamen yanmıştır. Bugün bu binanın yerinde Ulus İş Hanı yer almaktadır. Orhan Veli'nin bu binanın alt katındaki kütüphaneye gittiği anlaşılmaktadır.

hikâyesinin *Sevimli Mecmua*'nın 11 Haziran 1341 [1925] tarihli 12. sayısında yayımlanan “Molla ile Nasıl Eğlendik?” hikâyesi olduğunu düşünmekteyim. Nitekim dönem içindeki çocuk dergilerini incelediğimde bu doğrultuda güçlü bulgulara ulaşabildiğimi ve bunları kanıtladığım başka bir derginin olmadığını da belirtmeliyim.

Orhan Veli'nin “Molla ile Nasıl Eğlendik?” hikâyesi, ben anlatıcının ağzından aktarılmıştır. Hikâye, başlığından da anlaşılacağı üzere hem eğlence- li hem de ilgi çekici bir konusu olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Hikâyede yurttan yatılı olarak kalan idadi öğrencilerinin, taşralı arkadaşlarına yaptıkları muzip davranışları anlatılır. Anlatıcı, 44 seçilmiş öğrenciden oluşan bir sınıfın derslerdeki başarısının yanı sıra “ele avuca sığmaz, afacan” yönlerini de ele almaktadır.

Sınıfın “Molla” lakabını verdiği taşralı Hüsnü, iri yarı, heybetli “pehlivanlara benzer” bir çocuktur. Güçlü olmasına karşın kimseye zararı olmayan, hatta karıncayı ezmeyecek kadar hassas biridir. Bir cuma akşamı yurttan kalan birkaç arkadaşıyla civarda “türeyen bir hırsız çetesi” hakkında sohbet eden Molla hırsızların okula gelmesinden, kütüphaneyi soymasından endişe eden arkadaşlarını sakinleştirmek için memlekette evlerine giren eşkıyayı yakalamasına dair macerasını anlatır. Bu sırada müdür tarafından çağrıldığını öğrenerek müdürün yanına giden Molla'nın ardından arkadaşları, biraz eğlenmek için Molla'ya bir oyun oynamaya karar vererek plan yapar. Bu plana göre Molla'yı gece yarısı “hırsız geldi” diyerek uyandırıp dışarıya çıkmaya zorlayacaklar, ardından okulun bahçe kapısını kapatarak Molla'yı soğukta dışarıda bekleteceklerdir. Ancak plan bekledikleri gibi gerçekleşmez. Yataktan kaldırıldıktan sonra hırsızı kovaladığını zannederek arkadaşının peşine düşen Molla, merdivenlerden yuvarlandığı esnada müdür odasının yanındaki kasa odasının açık olduğunu görür ve hırsızın buraya saklandığını düşünerek kapıyı kilitler. Hırsızı yakaladığına inanırken müdürü odaya kilitleyip arkadaşlarının yanına dönen ve başından geçenleri onlara anlatan Molla'ya, arkadaşları oynadıkları oyunu açıklamak zorunda kalırlar. Bunun üzerine bütün gruba bir sessizlik çöker, zira yaptıkları şakaya müdürün karışması onları korkutmuştur. Molla ise vakit kaybetmeden müdürü, kilitli odadan çıkarmaya gider ve olayın aslını anlatır. Bir süre sonra Molla ile birlikte yatakhane gelen müdür öfkeleneyeceği yerde, sakin bir tavır sergiler. Molla'nın sırtını sıvazlayarak hırsızı yakalama konusunda gösterdiği başarıdan dolayı onu takdir eden müdür, ertesi gün çok yemek yemesi nedeniyle hayaller gördüğünü söylediği Molla'ya bir hafta perhiz yaptırır ve hikâye Molla'nın üstü kapalı cezalandırılmasıyla sonlanır. Hikâyede Molla bir şaka sonucunda da olsa gerçekten kasayı soyan bir hırsızı yakalamıştır ama hırsızın müdür olması hikâyenin sürprizli kısmıdır ve bu da hikâyenin ironik yönünü oluşturmaktadır.

Orhan Veli'nin 11 yaşındayken yayımlanan “Molla ile Nasıl Eğlendik?” hikâyesinin bazı ilginç özelliklerinden bahsetmek gerekir. Hikâyenin dil ve anlatım açısından basit ve anlaşılır yapısı çocukların algılama düzeyine uygun oldu-

ğu gibi başlığındaki soru ifadesi de okurda ilgi ve merakı artırır. Benzer şekilde küçük yaşına rağmen Orhan Veli'nin karakterlerin ağız özelliklerine dikkat ettiğini ve hikâyede Molla'nın diyaloglarını bu doğrultuda şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Orhan Veli, bu yaklaşımını Ankara Lisesi'nde arkadaşlarıyla birlikte çıkardıkları *Sesimiz* dergisinin ilk sayısında yer alan "Yahudi'nin Fendi Arnavut'u Yendi" adlı bir perdelik oyununda da sürdürecektir (1930: 4). Oyunun "mabadi ikinci sayımızda" denilmesine karşın devamı gelmese de ulaşılabilen ilk kısmında Orhan Veli, bir Yahudi'yi "kırık Türkçe" ile konuştururken karakterlerin diyaloglarının kişiliğine uygun olmasına dikkat etmiştir. Ayrıca bu oyunda da kurnaz bir tahsildarın hem devleti hem halkı soymak için oynadığı oyunlar anlatılmaktadır. Dolayısıyla hem sunduğum hikâyede hem de söz konusu oyunda Orhan Veli'nin yazarlığının ilk yıllarından itibaren toplumcu bir yönü olduğu, halkı sömüren ve görevini kötüye kullanan memurlara karşı ironiyle örülmüş eleştirel bir tavır geliştirdiği görülmektedir.

Sonuç

Bu çalışma, yazarların ve şairlerin biyografik bilgileriyle ilgili mevcut kabullerin yeniden değerlendirilmesi, düzeltilmesi gerekliliğini ortaya koyması bakımından önemlidir. Nitekim Orhan Veli'nin ilk edebî üretimine dair kabul görmüş bilgilerin gerçekte ne kadar yanıltıcı olduğu bu araştırmayla birlikte açığa çıkmıştır. Orhan Veli'nin ilk hikâyesi olan "Molla ile Nasıl Eğlendik?" in aslında 1925 yılında *Sevimli Mecmua*'da yayımlandığı bilgisi, bu çalışmayla ilk kez gün yüzüne çıkarılmıştır.

Orhan Veli'nin "Molla ile Nasıl Eğlendik?" hikâyesi, onun henüz genç yaşta olmasına rağmen dil konusunda ne kadar yetenekli olduğunun bir göstergesidir. Hikâyenin basit, anlaşılır dili ve akıcı anlatımı, çocukların algılama düzeyine son derece uygun olup bir yandan da okurun dikkatini çekmeyi başarmaktadır. Başlıkta yer alan soru ifadesi, merak unsuru yaratarak okurun hikâyeye olan ilgisini artırmıştır. Orhan Veli'nin hikâyedeki karakterleri kişiliğine uygun konuşturarak ağız özelliklerine özen göstermesi, dolayısıyla Molla'nın diyaloglarını bu doğrultuda oluşturması onun küçük yaşta olmasına rağmen karakter yaratma konusunda ne kadar yetenekli olduğunun bir kanıtıdır. Orhan Veli'nin bu hikâyesi, sonraki yıllarda geliştirerek zirveye taşıyacağı ironi ve mizaha dayalı üslubunun ilk izlerini taşıdığı için de önem arz etmektedir. Zira bu hikâye, onun yazarlık kimliğinin oluşum sürecinde kendi sesini bulma çabasının ilk adımları olarak da gösterilebilir.

Sonuç olarak Orhan Veli'nin 11 yaşında yazdığı "Molla ile Nasıl Eğlendik?" hikâyesi, henüz çok genç yaşta olmasına karşın yazarlık kabiliyetini, anlatım becerisini ve toplumsal konulara dair hassasiyetini gösteren bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bu kalem denemesi, Orhan Veli'nin daha sonraki yıllarda üreteceği başarılı eserlerin müjdecisi olmakla birlikte, Orhan Veli'nin şair, yazar kimliğinin gelişim evrelerinin anlaşılmasında kritik bir rol oynamaktadır.

KAYNAKÇA

- Emiroğlu, Ö. (2020). *Eski harfli süreli çocuk yayımları (1869-1928)*. Ankara: Akçağ Kitabevi.
- (Fatma Türe, Haz.) (1994). *Oktay Rifat-Bir usta bir dünya 1914-1988*. İstanbul: YKY.
- Kanık, A. V. (14 Kasım 1951). Kardeşim Orhan Veli. *Vatan*, 4.
- Kolektif (1953). *Orhan Veli için-bir biyografi ve basında çıkmış yazılardan*. (Adnan Veli Kanık, Haz.) İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Oral, H. (2015). *Bir roman kahramanı Orhan Veli*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Orhan (11 Haziran 1341 [1925]). Molla ile nasıl eğlendik?. *Sevimli Mecmua*, 12, 177-178.
- Orhan Veli (30 Teşrinievvel [Ekim] 1930). Yahudi'nin fendi Arnavut'u yendi. *Sesimiz*, 4.
- Sevimli Mecmua (11 Haziran 1341 [1925]). Balık bilmecesinin halli. *Sevimli Mecmua*, 12, 194.
- Sevimli Mecmua (25 Haziran 1341 [1925]). Geçen nüshamızdaki bilmecelerin suret-i halli. *Sevimli Mecmua*, 13, 1.
- Tatcı, M. ve Kurnaz, C. (2014). *Yüzüncü doğum yıl dönümü anısına belgelerle Orhan Veli*. Ankara: H Yayınları.

Molla ile Nasıl Eğlendik?

O sene idadının ikinci sınıfında idik. Sınıfımız kırk dört mevcutlu idi. Fakat kırk dördümüz de mahsus seçilmiş gibi ele avuca sığmaz, afacan şeylerdik. Bütün hocalar bizden hem memnuniyetle bahsederler hem de yaka silkerlerdi. Derste, yaramazlıkta, hiçbir şeyde birinciliği bırakmazdık. Aramızda öyle söz birliği vardı ki kaç defa kabahat işleyen arkadaşı ele vermemek için hepimiz bilaistisna sıra dayacağına çekilmiş, tevkif almış, hatta izinsiz kalmıştık.

İçimizde Molla ismini taktığımız bir taşralı vardı. Hüsnü o koca gövdesi, iri elleri, adaleli kolları ile bir molladan ziyade pehlivanlara benzerdi. Sınıfta en ziyade alaya maruz olan o idi. En küçüğümüzden en büyüğüne kadar hepimiz sabahtan akşama kadar Molla ile alay eder, çocuğun maskarasını çıkarır idik. Hüsnü istese üçümüzün kafasını bir koltuğuna sıkıştırır, öteki eliyle canımız çıkıncaya kadar döverdi. Fakat iyi tabiatı kendisini bir karıncaya bile fenalık etmekten menederdi.

Bir cuma akşamı birkaçımız oturmuş hem tatlı tatlı konuşuyor hem de cumanın yorgunluğunu dinlendiriyorduk. Söz döndü dolaştı hırsızlığa ve hırsızlara intikal etti. O günlerde türeyen bir hırsız çetesi civarı kasıp kavuruyordu. İçimizden birisi:

“Ya hırsızlar mektebe gelirler de bizim kütüphaneyi soyarlarsa ne yaparız?” diye bir şey yumurtladı. Bu vakte kadar kenarda sessiz sessiz duran Molla birden:

“Yahalarız”, dedi.

Sonra coşarak melmekette (memleket) evlerine giren eşkiyayı (eşkiyayı) nasıl yakaladığını anlatmaya başladı. Kodamanlar arkada hafif tertip alaya bile başlamışlardı. O aralık mubassır yanımıza geldi ve Molla'ya müdür beyin kendisini çağırdığını söyledi. Bizim alayın yarım kaldığına canımız sıkılmıştı. O aralık Mehmet atılarak:

“Aklıma güzel bir şey geldi, şu Molla'ya bir oyun oynar mıyız?” dedi.

Mehmet'in etrafına halka olduk. Bir çeyrek sonra her şey kararlaştırmıştı.

Gece yarısı ben Molla'nın yatağına sokuldum. Molla hem hafif tertip horluyor hem ikide birde bir şeyler sayıklıyordu. Karmakarışık sözler arasında “Hırsız, kaçtı, tuttum” kelimelerini anlayabildim.

Birden Molla'yı dürtmeye, sarsmaya başladım. Biraz sonra gözünün birini aralıklayarak:

“Ulen ne yapıyon!” dedi.

Ben gülmemi zabta çalışarak:

“Molla kalk, bahçeye bir iki gölgenin atladığını gördüm.” diye fısıldadım.

Bu sözlerimin üzerine Molla gayrete geldi, yataktan kalktı, pantolonunu çekti, arkasına pek sevdiği avniyesini aldı, ayağına terliklerini giydi, beraber dışarı çıktık.

Koridorun köşesini döner dönmez pencereden içeri akseden ay aydınlığında sırtında bir çuval olan eski, yırtık elbiseli, başı kasketli bir adamın etrafına ürkek ürkek bakınarak bize doğru ilerlediğini gördük. Molla elini avniyesinin cebine soktu, bir şey çıkardı. Ben merakla:

“Elindeki ne?” diye sordum.

“Benim eski elektrik lambam! cevabını verdi, başka bir şey söylemedi.”

Bir aralık kafasını kapıdan uzatarak baktı. Sonra birden kapıyı açarak dışarı fırladı.

“Dur!” diye gürledi, yoksa kafanı patlatırım. Hırsız olduğu yerde durdu, sonra birden arkasına dönerek kaçmaya başladı. Molla durur mu? O da arkasına düştü.

Molla hırsıza gittikçe yaklaşıyordu. Fakat tam köşeyi dönecekleri zaman zavallı Molla teker meker yere yuvarlandı.

**

Ben doğru yatakhaneye gittim. Bizim güruh muzipliğın neticesini bekliyordu. Ben olanı biteni anlattım. Şimdi Ekrem ile Rıza'yı bulmak, onlardan işın mabadını öğrenmek lazımdı. Koridorda Molla ile benim önümüze çıkan o korkunç haydut bizim Rıza idi. Niyetimiz Molla'yı bahçeye kadar koşturtmak, sonra Rıza'yı kapıdan içeri alıp dışarda Molla'ya ayaz kestirmek idi.

O aralık Rıza geliverdi.

“Bırak Allah'ı seversen!” dedi. “Tam köşeyi döndük, Molla paldır küldür yuvarlandı. Bir de baktım müdür beyin odasında lamba yanıyordu. Kapının aralığından da içerde kendisinin çalıştığı görülüyordu. Eğer gürültümüzü işitmiş olsa idi sağlam iki izinsizi kapardık. Ben hemen sessizce geçtim, dolaşım buraya geldim.”

Şimdi hepimizde şafağın rengi atmıştı. Merakla işın sonunu bekliyorduk. Birazdan Molla hızla yanımıza geldi. Telaşlı telaşlı:

“Arkadaşlar!” dedi. “Müdür beyin odasında bir hırsız var. Kapıyı kilitledim. Hep beraber yahalayalım!”

Rıza telaşla:

“Ne? Kapıyı mı kilitledin!” diye bağırdı.

Molla demin koridorda takip ettiği hırsız karşısında görünce biraz şaşaladı. Sonra müdür beyin odasına hırsız nasıl kapadığını anlatmaya başladı:

“Yere düştükten sonra baktım hırsız meydanda yok. Müdür beyin odasında bir ışık ve bir tıkırtı var, hemen o tarafa doğru yollandım. Gapının aralıklarından baktım, yan taraftaki gasa odasının gapısı arkasına kadar açıldı. Tıkırtı da oradan geliyordu. Demek gırsız kapıyı açmış, içerdeki paraları çalıyordu. Hemen odaya girdim. Yavaş yavaş yürüdüm ve hücrenin kapısını birdenbire

kapadım. Hırsız içerde tepindi, çağırdı ama ben hiç gapuyı açar mıyım? Size haber vermeye geldim, hep beraber gidip hırsız tutalım!”

Rıza atıldı:

“Hay Allah müstahakını versin Molla! Hücreye hapsettiğin hırsız (!) bizim müdür bey... Zaten mektebe giren hırsız filan da yok. Biz sana bir oyun oynayalım dedik, sen gittin işleri berbat ettin.”

Hepimiz süt dökmüş kedi gibi susuyorduk. Molla biraz düşündü, sonra:

“Ben müdür beyi çaharmaya gidiyorum!” diye gitti.

Biz de telaş içinde yatakhaneye çekildik, Molla’yı beklemeye başladık.

Bir vakit sonra koridorda ayak sesleri işittik, kapıdan baktık, karanlıkta iki gölgenin geldiğini gördük. Bunlar şüphesiz Molla ile müdür beydi. Hepimizde zayıf bir ümit vardı: Eğer Molla boşboğazlık etmeyip yaptıklarımızı söylemezse izinsizden kurtulabilirdik. Fakat şimdi müdür bey yatakhanenin kapısından girecek olursa hepimizi cürmümeşhut hâlinde yakalardı. Fakat ne ise müdür bey Molla’yı yatakhanenin önüne kadar getirdi, sonra arkasını okşayarak:

“Aferin oğlum: Cesaretine ve mektebi bu kadar düşündüğüne memnun oldum. Yalnız unutma yarın sabah doktor beyi gör de bir müşil al, anlaşılan dün akşam pilavı biraz fazla yemişsin, dedi ve dönüp gitti.”

Molla yatakhaneye girer girmez etrafına halka olduk.

Rıza:

“Müdür beyi çıkardığın zaman ne yaptı?” diye sordu.

Molla:

“Bir şey yapmasına vakit kalmadan hemen ben söze başladım, bahçeye hayal gibi bir şeyin atladığını gördüğümü, hemen dışarı çıktığımı, kapının önünden geçerken kasa kapısının açık bulunduğunu gördüğümü ve içerde hırsız var zannıyla kapıyı kapadığımı anlattım. Bir şey yapmadı.”

Arkadaşlardan biri:

“Peki müdür bey sonra niçin gelip kapıyı açtın diye sormadı mı?” diye sordu.

Molla:

“Evet sordu. Fakat ben ‘Çünkü sonradan aklıma orada siz[in] bulunmanız ihtimali geldi’ diye bunu da atlattım.” dedi.

Bizim yaptığımız muzipliğin cezasını zavallı Molla çekti. Çünkü biçareye ertesi gün bir fincan Hint yağı içirdiler ve bir hafta da perhiz tutturdular.

Bölüm 6

MARGUERİTE YOURCENAR'IN ROMAN VE ÖYKÜLERİNDE MİTOLOJİK KADIN FİGÜRLER¹

Esra BÜYÜKŞAHİN²

¹ “Mythologie du féminin dans l'oeuvre romanesque de Marguerite Yourcenar” başlıklı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

² Araştırma Görevlisi, Selçuk Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü.
<https://orcid.org/0000-0002-2468-6591> ebuyuksahin@selcuk.edu.tr



Giriş

Mitosu en genel anlamıyla insanın hem kendi varlığı ve doğasını hem de yaşadığı dünyanın ve evrenin doğasını anlayabilmek, varlığını evrende konumlandırabilmek için sorduğu en temel sorularını cevaplayan bir anlatı olarak tanımlamak mümkündür. Bu açıdan bakıldığında mitosun bir yandan insan için gizemli olanı, us ve usun yöntemleriyle anlaşılması güç olanı açıklayarak epistemolojik, diğer yandan insanın çevresiyle ve evrenle olan ilişkilerini anlamasını, içselleştirmesini sağlayarak ontolojik bir işlev üstlendiği söylenebilir. Mitos bu işlevi somut gerçekliğe ya da deneysel bilgiye başvurmak yerine simgeye, simgesel dile başvurarak yerine getirir. Eliade'a göre “simge gerçeğin, diğer tüm bilgi araçlarına meydan okuyan bazı yanlarını açığa çıkarmaktadır –en derin olanlarını.” (Eliade, 1992: xix). Simge ve simgesel dil, bu bağlamda mitosa, mitolojiye içkindir. Mitos, bu simgesel dil aracılığıyla kabile, ulus, çağ ya da uygarlıkları aşan ve yaşam, evren ve/veya insanlık durumuyla ilgili kimi gerçekleri ifade eden ve tüm insanlığa özgü zihinsel bir olgu durumuna gelmiştir. Mitosu evrensel kılan temel etmen bu simgesel anlatıların arketipler-kök örnekler, başka bir deyişle “örnek oluşturan aynı figürler ve aynı durumlar” (Eliade, 2001: 242)- ile örülmüş yapısıdır. Mitos, bu simgesel ve arketipik örüntüsüyle psişe ve kolektif bilinç dışında varlığını sürdürmektedir çünkü “insan ruhunun kendi tarihi vardır ve psişe, kendi önceki gelişiminden birçok izleri taşımaktadır. Ayrıca bilinç dışının içeriğindeki de psişe üzerinde şekillendirici etki yapmaktadırlar.” (Henderson, 2009: 107)

Mit, arketipler ve simgelerden oluşan dilsel yapısı aracılığıyla çağlar boyunca insanın düşünce yapısının, imgeleminin ve zihinsel, kültürel ya da sanatsal üretiminin bir parçası olagelmıştır. Mircea Eliade (1992: xxix) “insanın hayal gücü denilen şu esas ve zaman aşımına uğramayan kesimi simgeciliğin göbeğinden beslenmekte ve eski efsane ve ilahiyatları yaşatmaya devam etmektedir” diyerek mitosun, mitosun sahip olduğu simgesel, arketipsel ve dolayısıyla sayısız çağrışımlara elverişli yapısının hayal gücü üzerindeki etkisine değinmektedir. Mit, hem bu etkiden hem de çağlara ve uygarlıklara kolayca uyarlanabilen anlamsal, yapısal ya da biçimsel niteliklerinden ötürü yüzyıllar boyunca sanatsal yaratıcılığı etkilemiştir. Sanatçılar yüzyıllar boyunca mitosa ve onun arketipik ve/veya simgesel yapısına başvurmadan çekinmemişlerdir.

Mite en çok başvuru alan ve onun etkisinin net olarak görüldüğü alanların başında edebiyat gelir çünkü “mitsel anlatı yalnızca bazı kalıpları, bazı sahneleri, bazı ilişkileri yinelemekle kalmaz, Lévi-Strauss'un “mythème”¹ler olarak

1 Efsanebirim. Lévi-Strauss'a göre mitos “çok yüksek düzeyde işleyen bir dildir”; “dilin özelliğine bağlıdır, onun ayrılmaz bir parçasıdır” (Lévi-Strauss 2012:303) ve “her dilbilimsel varlık gibi efsane de temel birimlerden oluşur; bu temel birimler, normalde dilin yapısında önemli rol oynayan birimlerin varlığını gerektirir: sesbirim (fonem), biçimbirim (morfem) ve anlambirim (semantem).” (a.g.y.: 304). Lévi-Strauss mitosun anlamının “büyük temel birimler” (Fr. *Grosses unités constitutives*) ya da “efsanebirim”ler” (Fr. *Mythèmes*) olarak adlandırdığı bu temel birimlerin aralarındaki ilişkiden ya da bunların aralarındaki birleşme tarzından ileri geldiğini ifade eder. (Bkz. A.g.y. 303).

adlandırdığı kurucu öğelerinin yeniden ele alınmasıyla kendisinden ortaya çıkan yeni anlatılar da üretebilir (Brunel, 1992: 31). Bu nedenle çağlar boyunca pek çok yazar gerek mitin derin simgesel anlam olanağından, arketipsel yapısından, bu yapının psişe ve bireysel ya da kolektif bilinçdışı üzerindeki etkisinden gerekse sunduğu yenidenyazma olanaklarından yararlanarak ona yapıtlarında yer vermişlerdir. Laurent Jenny'ye göre (1976: 257),

Bir edebi eserin anlamını ve yapısını yalnızca, kendileri de bir şekilde değişmezleri oldukları uzun metin dizilerinden soyutlanmış arketiplerle ilişkisi içinde kavrarız. Pek çok “edebi jest”ten ortaya çıkan bu arketipler, bu “ikincil dil”in (Lotman) yani edebiyatın kullanım biçimlerini kodlar. Arketipsel modellerle ilgili olarak, edebi eser her zaman bir gerçekleştirme, dönüştürme veya ihlal ilişkisi içine girer. E onu tanımlayan büyük ölçüde bu ilişkidir.

Buna göre, edebiyat ile arketipsel modeller ya da efsanebirim, dolayısıyla mit/mitoloji arasında bir ortakbirliktelik hatta ortakyaşam ilişkisinin varlığından söz edilebilir. Fransız Edebiyatının da özellikle Yahudi-Hıristiyan ve Yunan-Roma Geleneği olmak üzere Kelt ve Doğu-Uzak Doğu Mitolojileri gibi pek çok kaynaktan ve gelenekten beslenerek geliştiğini söylemek abartılı olmayacaktır. Fransız Edebiyatında, sözlü gelenekten ve destanlardan geç Orta Çağ'da ortaya çıkan, roman türünün “ilkel” örnekleri olarak kabul edilebilecek Saray Edebiyatı² türlerine değin, başka bir deyişle ilk yazılı metinlerden itibaren mitolojik unsurlar ya da motifler varlığını sürdürmektedir. Mitoloji, özellikle Yunan-Roma Geleneği, Fransız Edebiyatında en önemli yere şüphesiz hem sanatsal hem düşünsel alanda Antik Çağ'a dönüşün temel ilke olarak kabul edildiği Rönesans ve bu temel ilkeyi izleyen, devam ettiren ve geliştirerek klasisizmin ana unsuru haline getiren on yedinci yüzyıl edebiyatında sahip olmuştur. Mit, daha sonraki dönemlerde de –örneğin Romantizmle birlikte ulusal kültüre, Hıristiyanlığa ve güncel olaylara yönelik eğilimin güçlendiği; toplumsal, bilimsel ve/veya ekonomik alanlarda doruk noktasına ulaşan modernitenin sanatta da sanat/sanatçı/eser anlayışlarında meydana getirdiği değişimle taklit ilkesinin yerini özgünlük kavramına bıraktığı ve böylece mitosa başvuruda on altıncı ve on yedinci yüzyılın taklit ilkesinin geçerliliğini yitirdiği; dolayısıyla mitolojiye duyulan ilginin biçim değiştirmiş olduğu on dokuzuncu yüzyıl edebiyatında dahi- Fransız Edebiyatındaki varlığını sürdürmüştür. On dokuzuncu yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren Parnas şairleri Yunan-Roman Antikitesine ve mitlere ilgi duymuşlardır. Sonuç olarak, sanatta ve edebiyatta modernizmin başlangıcı olarak görülebilecek bu dönemden sonra mitoloji artık eskiye dönüş ve taklit unsuru olarak değil, yeni anlam ve biçem olanakları

2 *Littérature courtoise*. “XII. yüzyılın ikinci yarısında ve özellikle XIII. yüzyılda soylulara hitâb [aktarılan parçadan aynen alınmıştır] eden, *chanson de geste*'ler gibi çağrılmak için değil de okunmak için yazılmış eserler, romanlar görüyoruz. Seçkin çevrelerde yaşayanların törelerini, aşk ve incelik anlayışlarını gözler önüne seren bu türlü romanlar ve lirik şiirler saray edebiyatını (*courtois* edebiyatı) meydana getirir.” (Vardar 2005:21).

sunan bir simgesel anlatılar kümesi, çeşitli biçimler alabilen “plastik” bir özdek olarak görülmeye başlamıştır.

Mitolojiye çoğunlukla bu “yeni” bakış açısıyla yönelen yirminci yüzyıl Fransız yazarları sayesinde bu dönemin edebiyatı, Rönesans ve klasik yüzyıl ile birlikte mitolojiye en çok yer verilen dönemlerden olmuştur. Birer yenidenyazma, (geri)dönüştürme nesnesi haline gelen Antik metinler, modern/avangart yazarlar tarafından tekrar tekrar ele alınmış, değiştirilip dönüştürülmüştür. Gide, Oidipous ve Prometheus gibi efsane kahramanlarını yerleşik dini, ahlakı, aile bağlarını, bireyi ve onun toplumdaki yerini sorgulayan sözcülere dönüştürmüş; Camus, Sisifos’u modern insanlık durumunun simgesi haline getirmiş; Cocteau, Oidipous, Antigone ve Orpheus gibi Antik trajedi figürlerini savaşı ve modern insanın tutarsız, belirsiz yaşamını anlatabilmek için değişikliğe uğratmış; Giraudoux, mitolojik figürleri, Antik trajedileri yaşadığı dönemi mitos aracılığıyla eleştirmek ya da betimlemek için uyarlamış; Sartre, Antik trajedileri dönüştürerek varoluşçu izleklerle yeniden yazmış; geleneksel roman anlayışını yıkmayı hedefleyen “Yeni Roman”cılarsa Antik edebiyat ve mitolojiye sanatın, sanatçının ve eserin durumunu sorgulamanın birer aracı olarak başvurmuşlardır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında mitolojiye geri dönüşün en temel sebebi ise kuşkusuz “1920-1945 yılları arasındaki siyasi gündem, mitlerin düşünce ve trajedi duygusunu canlandırma kapasitesi ve son olarak şiirsel olağanüstülüğü kolaylıkla çağrıştırmalarıdır.” (Carlier ve Grandjean,1998: 45). Mit ve mitin yenidenyazımı, bu dönemi takip eden ve “postmodern” olarak adlandırılan ve çoğunlukla metinlerarasılığa, geçmiş metinleri dönüştürmeye ayırdığı önemli yer ile tanımlanan edebiyat anlayışında da görmezden gelinmeyecek bir yere sahip olmuştur.

Marguerite Yourcenar ve Mitoloji

Yirminci yüzyılda mitolojiye, mitlerin yenidenyazımına başvuran pek çok yazardan biri de, yazar olarak kimliğini ve eserlerini mitolojiye, söyleneceye, Antik edebiyata ve tarihsel anlatıya önemli bir yer vererek oluşturan, Fransız Akademisi’nin ilk kadın üyesi olan Marguerite Yourcenar’dır. Dünya savaşları, Avrupada yaşanan iç savaşlar, ekonomik bunalımlar gibi tahrip edici olaylarla sarsılmış pek çok yirminci yüzyıl yazarı gibi Yourcenar’ın da mitlerde anlam ve uyum, insanlık durumuna dair temel nitelikler bularak mitolojiye yöneldiği söylenebilir. Marguerite Yourcenar, *Electre ou la Chute des masques*, *Qui n’a pas son Minotaure?* gibi tiyatro oyunlarını; *Le Jardin des Chimères*, *Les Dieux ne sont pas morts* gibi şiirlerini ya da *Feux (Ateşler)*, *Nouvelles orientales (Doğu Öyküleri)*, *Anna Soror (Kızkardeşim)* ve *Denier du Rêve (Düş Parası)* gibi roman ve öykülerini büyük ölçüde mitolojiden yola çıkarak yazmış, kaynak anlatıyı değiştirip dönüştürerek yeniden yazmış, onu yeni yorum ve anlamlarla zenginleştirmiş, ya da miti benzeşim veya anıştırma yollarıyla eserine alarak çoksesli ve çok boyutlu bir anlatım ve söylem düzeyine ulaşmıştır. Yourcenar

için mit “her şairin üzerine kendisine uygun olan rakamı yazdığı, hayranlık uyandıran bir açık çek”tir (Yourcenar, 1971,2: 19). Mitolojik metinleri heykel-tıraşın istediği biçimi verdiği özdeğe benzer bir çeşit sözsel hammadde olarak gören Marguerite Yourcenar, “Antik Yunan düşüncesinin, protohistorya mitle-rinin, tiyatro ve şiirin başyapıtlarının kaynağından beslenmeyi asla bırakma-mıştır.” (Halley, 2002: 144). Diğer bir deyişle “mitoloji, Yourcenar’ın imgelemi-nin temelindedir. Onun şiirlerini, eleştirilerini, roman ve öykülerini okumak orada mitleri –ister Yunan-Roma, ister Doğu, ister Batı ve hatta Hıristiyan ge-leneğini, yani bütün bir evrensel geleneği- yeniden bulmak demektir.” (Shurr, 1990:411). Özellikle, yukarıda söz edilen roman ve öykülerindeki kapalı ya da açık göndermeler, anıştırmalar ya da yenidenyazmalar bunu doğrulamaktadır.

Marguerite Yourcenar’a göre mit insanda her zaman var olmuş ve var ola-cak olan mutlak bir hakikate ulaşmanın aracıdır: “Söylence benim için mutla-ğa yaklaşmadır. İnsanoğlunun içinde sürekli, dilerseniz daha güçlü bir sözcük kullanalım, sonsuz olan şeyi keşfetmeye çalışmak için.” (Galey, 2008: 124). Bir başka deyişle Yourcenar mitlerin evrenselliğinden, olası bütün uzam ve zama-nı temsil etmelerinden faydalanmıştır. Mitosu evrensel bir dile, bir “üstdil”e ulaşma aracı olarak görmektedir. Bu anlatıları yeniden yorumlarken yirminci yüzyılın bazı yazarlarının yaptığını yapmaktan, bu öyküleri gülünçleştirmek-ten, “değersizleştirmekten” çekinmiştir. Örneğin Jean Giraudoux’yu söyleneceyi karikatürleştirdiği için eleştirmektedir:

Giraudoux’da yerme vardır: Kişileri söylenceden daha çok söylencenin karikatürleridirler. Bana diyeceksiniz ki kendi *Qui nà pas son Minotaure?*’umda ana hatlarıyla çizilmiş çok karikatür var, ancak o kaba Minos ve o güçsüz Theseus, söylence örtüsü altında, insan değimsizliğinin belirli bir çaresiz yönünü vurgulamak için oradadırlar. İnsan değimsizliğinin Giraudoux’yu çok kaygılandırıldığını sanmıyorum. (Galey, 2008: 124).

Sonuç olarak Yourcenar’ın mitolojik öyküyü istediği gibi eğip büker, onun kodlarını ya da mesajını değiştirir fakat bunu yaparken mitin değerini düşür-mez, aksine onu yeni anlamlarla donatarak zenginleştirir. Bir zamanlar insan-ların kendilerini evrene bağlı, evrenle bir hissetmelerini sağlayan ve onlar için kutsal olan bu anlatılara bir çeşit saygıyla yaklaşır.

Düş Parası, Anna Soror, Ateşler ve Doğu Öyküleri’nde Mitolojik Kadın Figürler

1934’te yayımlanan *Düş Parası*’nın (*Denier du Rêve*) olay örgüsü 1933’ün diktatörlük Roma’sında Marcella Ardeati adlı kadın karakterin Sezar adındaki diktatöre karşı gerçekleştirdiği suikast girişimi ve bu eylemle birbirine bağla-nan “ikincil” kişiler ve onların öykülerinden oluşur. Marcella’nın suikast giri-şimi olay örgüsünde kesişme noktası işlevi görür ancak yazar tek bir merkezî kahramanın eylemine odaklanan artzamanlı/çizgisel bir anlatımdansa “on li-

retlik paranın”³ elden ele geçmesiyle birbirine bağlanan erkek ve kadın pek çok karakter ve bunların iç içe geçen öykülerinden oluşan parçalı ve eşzamanlı bir anlatım tarzı benimsemiştir. On lirtlik para sırayla Paolo Farina, Lina Chiari, Giulio Lovisi, Rosalia di Credo, Marcella Ardeati (Sarte), Alessandro Sarte, Dida Ana, Clément Roux, Oreste Marinunzi adlı karakterlerin eline geçerek anlatıları birbirine bağlar ve kurguda birleştirici öge görevi görür. *Düş Parası* mitolojik anıştırmalar ve simgesel göndermeler yönünden öne çıkan bir romandır. Romandaki karakterlerin neredeyse tamamı mitolojik kişi, olay ve/veya söylencelerle ilişkilendirilmiş, pek çoğunun ruhsal ya da fiziksel yönleri anıştırma ve göndermelerle mitosa, söylenceye yaklaştırılmıştır. Yourcenar, *Düş Parası*’ndaki karakterlerin mitle, söylenceyle kurduğu ilişkiyi şöyle ifade etmektedir:

Denier du rêve’de, o insanları Yunan söylencesine yaklaştırma ve onlarda efsanelerin sertüvenlerini görme konusunda da güçlü bir arzu vardır. Roman iki düzlemde yazılmıştır: Bir yandan sıklıkla basit ya da gerçekten yıkıcı ortamlardaki popüler Roma yaşamı ve diğer yandan da her zamanki gibi, söylenceye indirgenmiş kişiler. Yani bu, 1933 yılının Roma’sının “modern” merkezinde her yerde ortaya çıkan efsanelerin, antik söylencelerin büyüklüğüne yeniden kavuşarak, o kişilerin eylemlerinin büyüklüğünü duyumsatma çabasıdır. (Galey, 2008: 111)

Yourcenar 1935’te *Akan Su Gibi (Comme l’eau qui coule)* adlı derleme içerisinde yayımlanan *Anna, kızkardeşim (Anna soror)* adlı romanında da -özelikle- kadın karakter portrelerini mitolojik ve/veya dinsel kadın figürlere yaklaştırarak çizer. Romanın olay örgüsü, anlatının merkezinde bulunan Donna Valentina, kocası Don Alvare, kızları Anna, oğulları Miguel ve düş mü gerçek mi olduğu anlaşılamayan Sarazen kız⁴ adlı figür olmak üzere beş ana kişinin öyküsü etrafında kurgulanmıştır. Romanın ana kişileri, aralarındaki tutku ve aşkın kurgunun temel konusunu oluşturması nedeniyle Anna ve Miguel’dir. Anlatı XVI. Yüzyılda Napoli’de Karşı Reform döneminde geçmektedir. *Anna kızkardeşim*’de özellikle kadın kahramanların mitolojik anıştırmalar ve göndermeler ile derinleştirilmiş ve ön plana çıkarılmış olduğunu söylemek olasıdır. *Ateşler (Feux)*, ilk kez 1936’da yayımlanmış toplam dokuz öyküden oluşmuş bir derlemedir. Bu öykülerin adları *Phaidra ya da Umutsuzluk, Akhilleus ya da Yalan, Patroklos ya da Alinyazısı, Antigone ya da Seçim, Lena ya da Sır, Magdalah Meryem ya da Selamet, Phaidon ya da Başdönmesi ve Sappho ya da İntihar*’dır. Adlarından da anlaşılacağı gibi anlatılar Yunan mitolojisinden, Hıristiyan söylencelerinden ve tarihi olaylardan esinlenilerek oluşturulmuş ve tümü aşk, daha doğrusu karşılıksız aşk motifi çerçevesinde ele alınmıştır. *Doğu Öyküleri (Nouvelles orientales)* 1938’de yayımlanmış bir öykü derlemesidir. Bu derleme de *Ateşler* gibi birbirinden ayrı on öyküden oluşmuştur. Öykülerin adı *Wang-Fô Nasıl Kurtuldu, Marko’nun Gülümseyişi, Ölü Kadının Sütü, Prens*

3 Fr. “Denier”.

4 Fr. “la fille-aux-vipères”

Genci'nin Son Aşkı, Nereus Kızları'nı Seven Adam, Kırlangıçlar Meryem'i, Dul Afrodisyas, Boynu Vurulan Kali, Marko Kraliyeviç'in Sonu ve Cornelius Berg'in Hüznü'dür. Öyküler Balkan söylencelerinden, Uzak Doğu ve Hıristiyan mitlerinden esinlenilerek anlatılmış ve tüm öykülerde olmamakla beraber yine de büyük ölçüde karşılıksız aşk teması zemininde yaratılmıştır.

Genel özelliklerine kısaca değinilen bu yapıtlarda mitolojik göndermelere ve anıştırmalara, özellikle kadın karakterlerin yaratılmasında başvurulduğu söylenebilir. Yazarın, iletmek istediği bildiri ve var ettiği kurmaca evrenin çerçevesi içinde yarattığı roman kahramanı/kişisi, uzam ve zaman öğeleri ile birlikte anlatıya “gerçeklik” duygusu kazandıran en önemli öğelerdendir. Yazar, yarattığı kişiler aracılığıyla bir düşünce, duygu, felsefe ya da ideoloji aktarabilir; kişilerini dünya görüşünün temsilcisi ya da birer eleştiri nesnesi haline getirebilir, kahramanı bütün bu öğelerle belli derinliğe sahip karmaşık bir varlığa dönüştürebilir. Bu, Marguerite Yourcenar'ın yarattığı roman kişileri söz konusu olduğunda da geçerlidir. Yalnız, onun yapıtlarının çoğunluğunda bu derinliğe ve bu karmaşıklığa çoğunlukla erkek kahramanlarda rastlandığını söylemek abartılı olmayacaktır. Yourcenar kadın karakterlere anlatıda ikincil rolleri vermesi, bu kadın kahramanların erkek kahramanlar karşısında edilgin olması, onlara belli bir ruhsal derinlik vermemesi ve bu kadınların -bir kadın yazar tarafından yaratılmış olmalarına rağmen- “mizojin” bir bakış açısını yansıttıkları savıyla eleştirilmiştir.

Yourcenar'ın yapıtlarına ruh çözümsel açıdan yaklaşan Pascale Doré'ye göre (1999: 310) “Yourcenar'da kadın, genellikle kadının fallik bir temsili -yani iğdiş edilme, eksik veya iğdiş edilmiş penise bağlı- olan korku duygusunu çağrıştırır.” Doré, Yourcenar'daki bu *kadın nefretini* annesini onu doğurduktan birkaç gün sonra kaybetmesiyle ilişkilendirir (1999: 312) :

Kadın figürlerle ilgili bu nefret, bu yıkıcılık, aşk ilişkilerinde etkili olan sado-mazoşizm, kadın cinsiyetine yönelik fobik imgelerin yinelenmesi, cinsel ilişki sahnelerindeki vahşilik, (...) kurban olma ve intihar takıntısı (...) bunaltıcı olduğu kadar korkutucu olan fakat gizlice sevilen anne figürüne karşı ölçüsüz nefrete bağlıdır.

Doré'nin bu çözümlemesi, Yourcenar'ın annesi hakkında dile getirmiş olduğu düşünceleriyle bağdaşmamaktadır: “Çocukluğumda annemin bir portresi bana asla gösterilmedi. Neredeyse otuz beş yaşına kadar portresini hiç görmedim. Mezarına ilk kez götürüldüğümde elli beş yaşındaydım. Babamın çevresinde çok sayıda kadın olduğunu söylemek zorundayım. Yani bana İngiliz nakışlı yakalar yapmak ya da bon bon vermek için yeterince kişi vardı.” (Galey, 2008: 28) Annesini hiç tanımamış olan yazar, bu ölümü bir yabancıнын ölümüyle eş tutmaktadır. Bu açıklama, görünürde Pascale Doré'nin savıyla çelişmektedir fakat bilinçaltı düzeyde çocuğun dünyayla kurduğu ilk ilişkinin anne aracılığıyla olması göz önüne alındığında bu savın tamamen görmezden gelinemeyeceği açıktır. Yazarın feminizme karşı mesafeli tutumu, çağdaşı fe-

ministlere ve dönemin feminizm anlayışına karşı yönelttiği eleştiri de onun yapıtlarındaki kadın sorunsalına yaklaşımı etkilemiştir. Yourcenar'a göre feminizm saldırgan ve toplumsal olarak uymacıdır, dünyayı değiştirmeyi değil, bu çoktan bozulmuş olan düzende erkeklerin yerine geçmeyi ölküleştirir (Galey, 2008: 328). Bu yüzden yapıtında kadın sorunlarına değinmemiş, toplumsal cinsiyet, kadının aile ve toplumdaki yeri, cinsiyetler arasındaki eşitsizlik gibi konulara yer vermemiştir.

Kadın kahramanlara verilen sınırlı yer ve rol de ona yönelen bu eleştirilere zemin hazırlayan bir diğer noktadır. Andrea Hynen'e göre (2011:149) Yourcenar'ın yapıtı,

uğraşlarının, eylemlerinin, değerlerinin ve düşüncelerinin anlatının merkezinde bulunduğu erkek figürlere yönelik bir iltimasla şekillenir. Eril evren, anlatsal ve tematik düzeyde olduğu kadar cinsiyetlerin temsilinde de başatır. Erkek karakterlere odaklanma ve (...) her zaman erkek olan birinci şahıs anlatıcıya sıklıkla başvurma erkek figürleri ön plana çıkarmaktadır. Bu hem kahraman hem anlatıcı olan figürler bakış açlarına hiçbir zaman karşı çıkılmadan anlatıya hükmetmektedirler.

Yazarın, *Alexis Ya Da Beyhude Mücadelenin Kitabı, Bir Ölüm Bağışlamak, Hadrianus'un Anıları, Zenon* gibi başyapıtları bu savı desteklemektedir. Bu romanlardaki kadın kişilerin oynadığı en önemli rol ancak *Hadrianus'un Anıları'nın* Plotine'i ya da *Alexis'nin* Monique'i gibi aynı zamanda hem kahraman hem anlatıcı olan erkek figüre yardımcı olan anlayışlı, sakin, akıllı ve güzel kadın rolü; ya da *Bir Ölüm Bağışlamak*'in Sophie'si gibi eksen erkek karaktere karşıt kişi rolüdür. Yazar bu başyapıtlarında erkeklerin bakış açısını, fiziksel ve özellikle ruhsal portrelerini ayrıntılı olarak gözler önüne sererken bu kadınlar "laf arasında" söz edilen varlıklar olarak kalmışlardır. Adı geçen yapıtlarda kadınlar, bu erkek anlatıcıların gözünden anlatıldığından kadına yönelik eril bir bakış açısının varlığından da söz etmek mümkün görünmektedir. Yapıtlarının genelinde kadınlara ayırdığı yer oldukça sınırlı görünmekle beraber özellikle *Ateşler, Doğu Öyküleri, Anna Soror* ve *Düş Parası* adlı dört roman ve öyküsünde kadınlara diğer yapıtlarına göre daha fazla yer ayırmış, kadın kahramanlarını mitosa yaklaştırmış ve böylece onlara görünenin ötesinde bir anlamsal derinlik kazandırmıştır. Böylece adı geçen roman ve öyküleri kadınlara yaklaşımı ve onlara ayırdığı yer bakımından diğer yapıtlarından farklı bir yerde konumlandırmak olası görünmektedir.

Bu yapıtlarındaki kadın figürleri *Ateşler* ve *Doğu Öyküleri*'nde olduğu gibi doğrudan söylenceden alarak ya da *Düş Parası* ve *Anna kızkardeşim*'de yaptığı gibi açık ya da gizli anıştırmalarla onları söylenceye yaklaştırmıştır. *Anna kızkardeşim*'de Donna Velentine; *Düş Parası*'nda Marcella, Dida Ana, Rosalia di Credo, Angiola Fidès ya da Lina Chiari; *Doğu Öyküleri*'nde Ayşe, anne figürleri ya da Nereus Kızları; *Ateşler*'de Antigone, Magdalalı Meryem ve Klytaim-

nestra doğrudan mitolojiden alınarak ya da mitos ile yoğrularak yaratılmış bu tip kadın kahramanlara örnek oluşturmaktadır.

Bu kadın kahramanlar incelendiğinde dikkati çeken ise onların bazı ortak nitelikleri dolayısıyla belli ulamlar altında toplanabilmeleridir. Yazarın bu kadınları, onlara kadınla ya da *kadınlıkla* ilintili kimi tipik bazı özellikler yakıştırarak tipleştirdiği, kadın karakterleri yaratırken anıştırdığı, esinlendiği, gönderme yaptığı mitolojik figürleri de buna göre seçtiği ileri sürülebilir. Bu ulamlardan en belirgin olanları ise ana tanrıça ya da cesaret sembolü kadın mitlerine yaklaştırılan ülküleştirilmiş kadın figürleri; aynı anda masumiyetin ve suçluluğun, azizeliğin ve günahkârlığın, yaratmanın ve yok etmenin simgesi olabilen çatışık kadın figürler ve fiziksel güzellik ya da cinsel çekicilikleriyle var olan ve alışılgedenden daha değişik biçimlerde yorumlanmış olan, çoğunlukla erkek figürlerin yıkımına sebep olan *femme fatale* figürleridir.

Çalışmamızda ele aldığımız dört roman ve öyküde karşılaşılan anne figürleri çoğunlukla Yourcenar'a göre ideal ya da ülküleştirilmiş kadın karakterlerdir. Bu kadın karakterler kutsal, doğaüstü, gizemli yönleriyle aşkın bir konumdadırlar. Yazar bu anne figürlerini, belki de tüm dünya mitolojilerinin ve dinlerinin en dikkat çekici figürleri olan ana-tanrıça söylencelerine, tüm insanlarca paylaşılan doğum tecrübesini içerdiği için tanrıça mitolojisinin en zengin ve en karmaşık arketipi olan anne arketipine (Mascetti, 2000: 44) yaklaştırarak ülküleştirmekte ve böylece onları sıradan, basit varlıklar olmaktan çıkarıp ilahi bir boyuta taşımaktadır. Anne ya da ana-tanrıça mitleri, eril ögeye ihtiyaç duymadan doğuran, evrenin ve dünyanın yaratılışıyla ilgili başat kozmogonik mitlerdendir. Demeter, Kibele, Hathor, İsis gibi ana-tanrıçalar yaratılış, bereket, doğurganlık, bilgelik, ölçülülük vb. pek çok özelliklerle donatılmış ve mükemmel dişiliğin birer simgesi olmuşlardır. Kimi eleştirmenler, Yourcenar'ın anne figürüne verdiği bu önemi annesinin kendi doğumundan birkaç gün sonra gerçekleşen ölümüne ve annesi Fernande de Croyancour'un "anneliği gerçek bir kadın olmanın tek yolu olarak görmüş olması"na bağlarlar. (Savigneau, 1990: 26)Yourcenar bu anneleri ana tanrıça kültüne yaklaştırmayı tercih eder görünmektedir. Ana tanrıça şüphesiz tüm uygarlıkların mitolojilerinde en önemli dişil figürlerden biridir : "anne arketipi tanrıça mitolojisinin belki de en karmaşık, en zengin arketipidir; çünkü gebelik tecrübesini, ama ondan da önemlisi tüm insanlarca paylaşılan doğum tecrübesini içerir." (Mascetti, 2000: 44)

Yourcenar'ın yapıtlarında ana-tanrıça ya da büyük tanrıça mitlerine yaklaştırabileceğimiz anne tiplerinin başında *Anna,kızkardeşim*'deki Donna Valentina gelmektedir. Anna ve Miguel'in anneleri, Don Alvaré'nin eşi Valentina pek çok yönüyle hem Yourcenar'ın idealleştirdiği kadın figürlerinin hem de yakın zamana kadar evrensel olarak kabul edilmiş olan ideal kadın tanımının karşılığıdır. Valentina'nın gerek ruhsal gerekse fiziksel betimlemeleri her zaman olumludur: "Valentina güzel, soluk çehreli, ince belli bir kadındı: ku-

sursuzluğu soneler yazan iki Sicilyalı'yı yıldırıyordu.” (Yourcenar, 1997:9). Fiziki güzelliğinin yanı sıra Valentina ruhsal ve ahlaki olarak da “örnek” bir kadın olarak betimlenmiştir. Valentina uysal ve edilgindir. Don Alvare'yle evlendirildiğinde karşı çıkmaz, “talihini gönüllü olarak kabul eder”: “(...) Valentina, daha küçüklüğünden itibaren kendine özgü bir ciddiyet ve mutluluk fikrini bile aklına getirmeyenlerin o sakin ruh halini kazanmıştı.” (Yourcenar 1997:10). Valentina aynı zamanda sadakati ve ölçülülüğüyle mükemmel eştir: “Hiçbir zaman sevgilisi olmamış olan bu yaklaşılmaz eş, aşık şair delikanlıları ilgisizce dinliyor, ne vilayetdeki diğer kadın arkadaşlarının çevirdiği entrikalara katılıyor, ne de maiyetindeki kadınlardan kendine bir sırdaş veya gözde seçiyordu.” (Yourcenar 1997:10). Evi çekip çeviren, hesapları bizzat yöneten Valentina (s.11) aynı zamanda zekidir. Özgecelik, cömertlik ve şefkat de Valentina'nın sahip olduğu karakter özellikleridir. Engizisyonun en küçük vicdani tereddüdü dahi soruşturduğu bu dönemde “kimse onun kalenin zindanlarındaki mahpuslara gizlice giysi ve güçlendirici içecekler taşıdığını bilmiyordu.” (Yourcenar 1997:11). “Valentina ve kızı Anna, yıkık dökük eczanede çalışıyorlar, hummaya yakalananlara dağıttıkları şurupları hazırlıyorlardı.” (Yourcenar 1997:14). Valentina sakinliğin, bilgeliğin, sessizliğin, huzurun simgesi duruma getirilmiştir. Onun bu yumuşak, iyi, akıllı, bilge mizacı ölürken bile değişmez: “Sonra sustu. Ve aynı şekilde öldü, can çekişmeksizin, konuşmaksızın; Valentina'nın yaşamı, sessizliğe doğru uzun bir kayıştan başka bir şey olmamıştı; mücadele etmeksizin teslim olmuştu.” (Yourcenar 1997: 25) Valentina aynı zamanda iyi eğitilidir ve çocuklarının öğreniminde de belli ilkeler izler, “anneleri küçüklüklerinden beri onlara Cicero ve Seneca okumayı öğretmişti” (Yourcenar 1997: 11). Donna Valentina bütün bunların yanında çocuklarına karşı koruyucu bir annedir. Onları yalnızca dışarıdan gelebilecek kötülüklerle karşı değil, aynı zamanda kendi tutkularının kötülüğünden de korumaya çalışır. Anna ve Miguel'in annelerinin ölümünün ardından birbirlerine karşı duydukları tutkunun önüne geçemeyip tensel birleşme yaşamaları da bunu gösterir. Donna Valentina'nın bu kusursuz karakterinin yanında anneliği de mükemmeldir: “Çocukları ona bir Madonnaymış gibi saygı gösteriyorlardı.” (Yourcenar 1997: 11)

Valentina'yı Ana-Tarıça mitine yaklaştıran en açık anıştırma da Madonna aracılığıyla yapılandır. Diğer tüm olumlu özelliklerinin yanında Valentina, en çok bu açık anıştırmayla ana-tarıça figürüne yaklaşır çünkü Antik mitolojilerde ya da Doğu Mitolojilerindeki ana-tarıçalarla Meryem'in arasındaki en kuvvetli benzerlik herhangi bir eril ögeye ihtiyaç duymadan tanrı doğurmalarıdır. Meryem'de de bu mitolojik ana-tarıça figürleri gibi hem kadınlığın hem anneliğin tüm ruhani ya da ilahi özellikleri bir araya gelir ve insanlığı kutsal olana, yüksek ve değerli olana yöneltir. Bu bağlamda Meryem'in -diğer ana-tarıça mitleri gibi- “Éternel Féminin” (Sonsuz Dişi) kavramının kusursuz temsilcisi olduğu açıktır. Kaynağını Goethe'nin *Faust*'unun son dizelerinden

alan bu kavram erkeğin ilahi aşkınlığa duyduğu özlemi ifade eder (Chevalier ve Gheerbrandt, 1990: 431). Başka bir deyişle bu kavram, kadını yüksek bir ruhani dereceye, gizemli evrensel güçlerin derecesine yükseltir. Kadını tanrısal, ilahi varlıkların arasında değerlendiren ve bu bağlamda ana-tanrıça mitleriyle ilişkilendiren bu kavrama edebiyatta da sıkça yer verilmiştir. Yourcenar Bakire Meryem’de arkaik geleneklerin ana-tanrıçalarını gördüğünü dile getirir: “Büyük Ana Yüce Bakire’ye dönüşür: Demeter yeniden Persephone’ye, Leto yeniden Artemiše dönüşür.” (Yourcenar, 1989:13). Yourcenar bu fikre *Düş Parası*’nda da geri döner: “İyi Anamız! Diye mırıldandı Giulio. Bu son sözünü bilmeden Meryem’i insanın dua etmekten asla vazgeçmediği eski İyi Tanrıçalar’ın arasına katıyordu.” (Yourcenar, 2014: 33). Buradan yola çıkarak *Anna Kızkardeşim’de* Meryem Ana anıştırmasının bizi dolaysız olarak Ana-Tanrıça mitlerine götürdüğü söylenebilir çünkü “eğer mitoloji kayıp dinlerin bulunduğu yer ise yaşayan dinler de kendilerine incelikle yaklaşılmasını gerektiren analogileri korur.” (Brunel, 2002: xvi). Sonuç olarak Yourcenar’ın Valentina karakteriyle kendine göre ideal, kusursuz ve yüce bir anne ve kadın figürü yarattığı söylenebilir. Valentina Yourcenar için gerçekten de mükemmel kadının simgesidir: “Dingin Valentina, şatafatlı bir lafla ifade etme cesaretini gösterecek olursam, eserimde, ilk planda, zaman zaman düşünüyordum kurmuş olduğum kusursuz kadını temsil etmektedir: hem aşık hem lekesiz, zayıflığı değil iffeti nedeniyle edilgen kadın (...).” (Yourcenar, 1997: 235). Gerek dinginlik, hoşgörülülük, yardımseverlik, sessizlik gibi kişisel özellikleri, gerekse onu betimlerken kullanılan anıştırmalar ile Valentina Gaia, Toprak Ana, Demeter, Rhea, Hera, Astarte, Hathor gibi Ana-Tanrıçalarla özdeşleşmiştir.

Yourcenar’ın seçilen dört yapıtında en çok dikkat çeken kadın ve anne figürlerinden bir diğeri de *Doğu Öyküleri*’ndeki *Ölü Kadının Sütü* öyküsünde yer alan isimsiz annedir. Öykü kaynağını Ortaçağ Balkan baladlarından almakta (Yourcenar 2010:111) ve üç erkek kardeşin Türklerin saldırılarına karşı bir kule yapmaya çalışmalarını anlatmaktadır. Kardeşlerin inşa etmeye çalıştıkları kule nedenini anlayamadıkları bir biçimde yıkılmaya devam eder. Kulenin Tanrıların öfkesi yüzünden yıkıldığına ikna olan üç kardeş, iskeletinin kulenin temelini bir arada tutacağına inanarak eşlerinden birini kurban etmeye karar verirler. Eşlerden hangisinin kurban edileceğine ise ertesi gün onlara öğle yemeği getirecek olan eş olarak belirlerler. En büyük kardeş karısından kurtulmak istediği için karısına hiçbir uyarıda bulunmaz ancak kadın bir bahane bulup bundan kaçınabilir. Ortanca kardeş ise karısını evde kalması yolunda uyararak onun gelmesini engeller. Verdiği sözden dönmek istemeyen küçük kardeş ise karısını uyarır ve sonuç olarak ertesi gün onlara öğle yemeklerini en küçük kardeşin karısı getirir. Küçük kardeş karısını öldürmemeleri için abilerine yalvarır ancak onu tüfikle vurarak öldürürler. Kocasının öldüğünü gören genç kadın onlara direnmez ancak onlardan bebeğini günde üç kez emzirebilmesi için memelerini gömmemelerini ister. Kardeşler buna uyarlar ve

iki yıl boyunca bu kadın, memeleri hariç tüm vücudu toprağa gömülü olduğu halde bebeğini emzirmeye devam eder. Bu kadın ölümü bile aşan yüce annelik fedakârlığını temsil eder ve kusursuz analığın mitsel simgesine dönüşür. Öykünün başında anlatıcı Antigone, Andromakhe ve Griselda gibi cesaret, sadakat ve kendini feda etme kavramlarıyla ilişkili mitolojik kadın figürlere gönderme yaparak anlatılacak öyküdeki bu mucizevi anayı onlarla özdeşleştirir: “İnsanın çocuğu olmaktan gurur duyduğu, o bol gözyaşlı ve bol sütlü yaratıklara artık yalnız barbar ülkelerin destanlarında rastlanır oldu...Nerede duymuştum, hani bir şair varmış, hiçbir kadını sevmezmiş, çünkü dünyaya bir gelişinde Antigone’yi tanıdı?... (...) Andromakhe’den Griselda’ya kadar birkaç düzine ana ve sevgili, gerçek diye yutturulan bu taşbebekler konusunda zor beğenir yaptı beni.” (Yourcenar, 2010: 36) Anlatının başında anılan bu adlar, öyküsü anlatılan genç anneyi onlarla beraber bir cesaret ve fedakarlık simgesine dönüştürür ve okurun zihninde bu imgeyi güçlendirir. Yunan Mitolojisinde Oidipous ve Jokaste’nin kızı olan Antigone, Thebai’yi terk etmek zorunda kalan babasına can yoldaşı olmuş, kardeşi Polyneikes’in gömülmesini yasaklayan Kreon’a karşı gelerek ölüme mahkûm edilmiş ve bu cezanın infazını beklemekten kendini öldürmüştü. (Grimal, 1997: 74-75) Antigone söylencesi, sanatta ve yazında çoğunlukla büyük bir cesaretin, aileye ve ilahi yasalara sadakatin, tiranlığa karşı isyanın, kendini feda etmenin simgesi haline gelmiş, öyküsü pek çok yazar ve şair tarafından defalarca ele alınmış ve yorumlanmıştır. Anıştırma yapılan diğer bir mitolojik kadın figür de Truva Prensi Hektor’un karısı, Astyanax’ın annesi, “evlilikteki sadakati ve ağırbaşlılığı bütün Antik yazarlarca örnek gösterilen” (Schmidt, 1965:38) Andromakhe’dir. Bütün ailesi Akhilleus tarafından öldürülen ve kendisi de savaş ganimeti olarak verilen Andromakhe de kadının kocasına duyduğu sevginin ve aile erdeminin simgesi olarak görülmektedir. Andromakhe aynı zamanda müstesna bir ana figürüdür: “Her şeyden önce bir ana olarak Andromakhe, Hektor’la karşılaşmasında çok sevdiği oğlu Astyanax’ı göğsünde tuttuğu *İlyada*’ya kadar uzanır. (...) Kocasının her şeyden önce kendisine çok ihtiyaç duyan bu küçük oğlana acımasını ister.” (Brunel, 2002: 111) *İlyada*’da (22. Bölüm; 2010: 541-542) Hektor’un ölümünün ardından yaktığı ağıt da ağırlıklı olarak yetim kalan oğlu Astyanax ile ilgilidir. (Homeros, 2010: 541-542 22. bölüm). Andromakhe *İlyada*’da Hector’un “kusursuz karısı”, “armağanı bol”, “ulu ana” (2010: 208-209 6. bölüm) olarak nitelendirilir. Demek ki Andromakhe de kusursuz ana, mükemmel eş idealiyle özdeşleşen mitolojik bir kadın kahramandır. Öykünün başında anlatıcı tarafından adı anılan bir diğer mitolojik kadın figür de Griselda’dır. Avrupa halk söylencelerinde sabrı, uysallığı ve itaatkarlığı simgeleyen bir kadın kahraman olan Griselda’ya yapılan açık gönderme de *Ölü Kadının Sütü*’nün anonim anasının fedakarlığını, sadakatini ve itaatkarlığını vurgulayan mitolojik ve/veya söylencesel göndermelerden birini oluşturur. Anlatıcı *Ölü Kadının Sütü* öyküsünü anlatmadan önce bu mitolojik kadın kahramanlara gönderme ve anıştırma yaparak bu öyküdeki anne figürünü onlarla özdeşleştirir; bu anneyi de ide-

al bir eş ve kutsal anne olarak bu mitolojik kadınların konumlarına yükseltir.

Bu öyküdeki kadın kahramanın ideal kadın figürler arasında konumlandırılmasının bir diğer nedeni de tıpkı *Anna soror*'un Valentina'ı gibi onun da Yourcenar'a göre ideal niteliklerle donatılmış olmasıdır: genç, çevik, ince belli, şefkatli, yardımsever, ince düşünceli, asil bir karaktere sahip ve kocasına büyük bir sevgiyle bağlı (Yourcenar 2010: 40-42) genç ve güzel bir kadın olarak betimlenmiştir. Valentina ve *Ölü Kadının Sütü*'ndeki isimsiz anne, Marguerite Yourcenar'ın mükemmel kadının özelliklerinin anlaşılmasına olanak sağlar: İki de güzel, zeki, şefkat ve sevgi dolu, eşlerine sadık, çocuklarını koruyan ve seven anneler olarak betimlenmişlerdir. Yourcenar bu kadınları Antigone, Andromakhe, Ana-Tanrıça ya da Meryem Ana figürleri gibi mitolojik kadın kahramanlarla özdeşleştirerek bu yönlerini daha da ön plana çıkarmıştır. Bu iki kadın figürde de tutku veya şehvet gibi dünyevi duygulardan arı, adeta ilahi birer varlıktırlar:

Marguerite Yourcenar için ideal kadın güzel, sessiz, sadık ve zekidir. İyi huylu ve erkekte tutku uyandırabilecek bir vücuttan yoksun olduğundan, Bakire Meryem'in cisimleşmiş halidir. (...) Kadının sakinlik ve saflığı övülürken tutkusu yadsınır, küçük görülür ya da onun yerini analık alır.” (Filaire 2011: 56)

Yourcenar'ın bu çalışmada incelenen dört yapıtında dikkat çeken bir diğer anne figürü de *Düş Parası*'nın Dida Ana'sıdır. İncelenen diğer iki anne karakterine göre Dida Ana daha insani, “dünyevi” bir kadın ve ana olarak betimlenir ve böylece mükemmellikten uzaklaşıp eksik ve kusurlu bir varlık olarak sunulur. Dida Ana, çocuklarına oldukça bağlı olmasına rağmen kalabalık ailesinin bakımını tek başına yüklediğinden çok genç de olsalar onları çalışmaya zorlamaktan geri durmaz. Dida da diğer iki anne figürü gibi mitolojik anıştırmalar, yeniden yazma ya da göndermelerle zenginleştirilmiş bir karakterdir. Dida'nın en çok özdeşleştirildiği mitolojik kadın figürün ise Toprak Ana ya da Gaia olduğu söylenebilir. Conti Sarayı'nın girişinde çiçek satarak geçimini sağlamaya sağlayan Dida Ana çoğunlukla toprakla, doğayla ilişkili sözcüklerle betimlenmiştir: “Dida Ana gençliğinde çiçeklere benzerdi; yaşlılığında ağaç gövdelerine benziyordu. (...) boğum boğum, iri elleri gövdesinin etrafında ağaç dalları gibi budaklanıyordu” (Yourcenar 2015: 104). Dida Ana “toprak gibi katı”, “kökler gibi açgözlüydü, su gibi şiddet dolu ve sinsiydi. Kuşaklar boyunca bitkisel yaratıklar için o Kutsal Ana ve zalim Parka olmuştu.” (Yourcenar 2015: 108). Dida Ana'yı gerek ruhsal gerekse fiziksel olarak betimlemek için seçilen sözcüklerin sözlüksel alanı doğa ya da daha dar anlamda toprak teması etrafında yoğunlaşır. Toprak, pek çok kültürün mitolojilerinde Ana-Tanrıça fikriyle simgelenmiştir:

Yunanlar için toprak basit/temel bir öge olarak Gaia ve insan eliyle verimli hale getirilen toprağı simgeleyen Demeter gibi iki büyük Tanrıçayla özdeşti. Kozmik bir öge olarak Toprak'ın yanında Demeter-

Ceres işlenmiş toprağı, besleyen toprağı temsil eder.” (Brunel, 2002: 515)

Bu açıdan yaklaşıldığında Dida Ana'nın, doğal, basit, yalın, yapmacıksız yaşamı ve ruhsal özellikleri, karmaşıklaktan uzak bir olgu olarak gördüğü anneliği ile Gaia'yla, yaşamın tek yaratıcısı olan yalın ve doğurgan Toprak Ana'yla özdeşleştirildiği açıktır. Dida Ana'nın erkeklere ve çocuklarına yönelik davranışları, onları arazisini işleyip serada çiçek yetiştirmesine yardım eden işçiler olarak görmesi de onu işlenmiş toprağın tanrıçası Demeter'e yaklaştırır: “erkeklerini hazda ve işte suistimal etmekten hiç vazgeçmemişti, erkekler onun için birer araç olmuştu” (Yourcenar 2015:108), “Kalan çocuklarını (...) köpekler gibi kazançlarını kendisine getirmek üzere eğitmişti” (Yourcenar 2015: 109). *Düş Parası*'nın Dida Ana'sı da Valentina ve *Ölü Kadının Sütü*'ndeki anne figürleri gibi Ana-Tanrıça mitleriyle yoğrulmuş, bu mitlere yapılan göndermelerle Ponte Porziolu Dida Ana olmaktan çıkıp başlangıcı ve sonu olmayan Büyük Tanrıçalarla aynı mistik düzeye çıkarılmıştır. Yazarın, yarattığı anne figürlerini bu karakteristik özelliklerle donatmasının başlıca sebeplerinden biri ise bu ruhsal özelliklerde kadınsı, kadınlara ait olduğunu düşündüğü nitelikler bulmasıdır. Ona göre ahz kabiliyeti, özgecilik, şefkat, empati, duyarlılık, narinlik, sabırlılık, anlayışlılık gibi kimi nitelikler kadınlara özgü; gözüpeklik, cesaret, sebat, bağlanma vb. nitelikler de erkeklere özgüdür. Yourcenar'a göre kimi kadınsı nitelikler erkeklerde, kimi erkeksi nitelikler de kadınlarda bulunmalıdır. Ona göre bu denge, doğanın *yin ve yang*'ını oluşturur: Yalnızca kadınsı özelliklerle donatılmış bir kadın bir taş bebekten, yalnızca erkeksi niteliklere sahip bir erkek de “vahşi” ya da “gaddar” bir varlık olmaya mahkumdur:

Erkeksi denilen kimi erdemler vardır; bu, tüm erkeklerin bunlara sahip olduğu anlamına gelmez. Bunlar cesaret, dayanıklılık, fiziksel enerji, kendine hakim olmadır ve bu niteliklere kısmen de olsa sahip olmayan bir kadın zayıf, değersiz olacaktır. Ben birbirini tamamlayan bu erdemlerin herkesin yararına olmasını isterdim. (Yourcenar, 2008 :268)

Sonuç olarak Marguerite Yourcenar için anneliğin dişiliğin doruk noktası olduğu ve yarattığı anne figürlerine de bu bakış açısına göre ulu bir değer kazandırdığı ortadadır. Bu yüksek ya da ulu değeri ise yarattığı anne figürlerini mitolojinin Büyük Tanrıçalarına, Ana-Tanrıça mitlerine yaptığı açık ya da kapalı anıştırmalarla zenginleştirerek verir. Bu anne figürleri aracılığıyla kendisine göre evrensel kadınlık erdemini oluşturan cesaret, özgecilik, ketumluk, bilgelik, beceriklilik vb. niteliklerin altını çizer. Yazarın, yarattığı mükemmel anne figürlerini bu karakter özellikleriyle donatmasının asıl sebebi ise onun bu özelliklerin kadınlara ait, kadınsı özellikler olduğunu düşünmesidir. Yourcenar için ideal kadın nitelikleri temelde anne figürleri üzerinden verilir ancak onların yanında, ele alınan dört yapıtta dikkat çeken ve yine ideal kadın tipi ulamı altında ele alınabilecek kadın kahramanlar da cesaret, kararlılık, direnç, bağlılık ve kendini feda etmeyi simgeleyen kadınlardır.

Sanatta ve edebiyatta genellikle tanrısal yasalara bağlılığın, cesaretin ve başkaldırının simgesi olarak görülen Antigone figürü Anouilh (*Antigone*), Hölderlin (*Notes sur Antigone*), Brecht (*Antigone*), Cocteau (*Antigone*) gibi pek çok yazarın yapıtında olduğu gibi Yourcenar'ın yapıtlarında da azımsanmayacak bir yere sahiptir. Antigone, “her şeyden önce kendini ailesine adamıştır. Aynı kandan gelme, tam olarak “kızkardeşlik” onun için esastır. Erkek kardeşi Polyneikes için yaptığını erkek evlat ya da eş için yapmazdı.” (Brunel 2002: 129). Yourcenar'ın yapıtında Antigone çoğunlukla kendini feda etmenin simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. *Ateşler*'de yer alan *Antigone ya da Seçim* adlı öyküde Yunan söylencesinin genel anlatı yapısına sadık kalarak bu söylenceyi yeniden yazar. Yourcenar'ın Antigone'u Birinci Dünya Savaşının ve İspanyol İç Savaşının etkileriyle yer yer anakronizme başvurularak yeniden yazılmıştır. Antigone bir Antik Yunan tragedyası kahramanı olmaktan uzaklaşarak yirminci yüzyılın haksızlıkları ve dehşetiyle mücadele eden bir kahramana dönüşür. *Düş Parası*'nın Rosalio di Credo'su da Antigone figürüne yaklaştırılarak cesaret simgesi bir kadın figür olarak ele alınmıştır. Rosalio'ya ayrılan tüm pasajlarda Antigone'a göndermelerle karşılaşmak mümkündür: Antigone gibi Rosalia da kendini ailesine adamıştır, hasta annesinin bakımını üstlenir, büyücülükle ve lanetli olmakla suçlanarak köyden kovulan babası Don Ruggero ile sürgüne gider, aktris olmak için evden kaçan kız kardeşi Angiola'nın dönüşünü ümitle bekler. Di Credo ailesinin öyküsü genel hatlarıyla Antigone söylencesinin temel unsurlarını içermektedir. Ailede Antigone'nin asil ruhuna sahip tek kişi Rosaliadır, ailesinin sorumluluğunu üstlenir:

Yola çıkmadan önce annesinin bir şalına alelacele birkaç parça eşya sarmıştı; Angiola yanına hiçbir eşya almamıştı. Angiola küçük kafileyi bir trajedi kahramanının küçümser edasıyla izliyordu, lakin o kahramanın ruhuna bir tek Rosalia sahipti. Siyah elbisesinin koltukaltları eprimiş, kılıksız ve sarsak Rosalia'nın kalbi, aileye ve yuvaya din olduğundan habersiz bir dinin ve adını bilmeyen bir aşkın kurallarıyla bağlıydı. Babaları, bir çılgınlık krallığının devrik kralı, merhametli jandarmaların verdiği sigaraların tütününü çiğniyor, peşinde İsmene'siyle Antigone'sini sürüklediğini aklından bile geçirmiyordu; bu körlük, trajedi kahramanına benzerliğini tamamlıyordu. (Yourcenar 2015: 46)

Rosalia'nın kız kardeşi Angiola ile kurduğu ilişki de bu iki karakteri Yunan trajedisinin kahramanlarına yaklaştırır. Sophokles'in *Antigone* adlı trajedisinde Antigone'un “Créon'un yasaklarına karşı çıkmaya korkan ve dışilliğin alanında kalan İsmene'yle de mücadele ettiğini” görürüz. (Brunel 2002: 129). Romanda Angiola tensel aşka, dünya nimetlerine duyduğu ihtirasla, Rosalia ise görev bilinciyle ailesine, dinine, kız kardeşine duyduğu bağlılıkla var olur. Angiola'nın ruhu özellikle erkeklerin ilgisiyle, güzelliğiyle, beğenilme duygusuyla beslenirken Rosalia'nın ruhu kendini ailesi ve kız kardeşinin iyiliği için feda etme duygusundan beslenir. Komşuları tarafından evde kalmış, çirkin ve cimri, yatalak annesine sevgiyle bakan, yaşlı babasını tımarhaneye göndermiş,

koca bulup kaçtığı için kız kardeşiyle küsen (Yourcenar 2015: 39) Rosalia aslında

güzel; kendini göstermek için mümkün merteye az ete ihtiyacı olan türden bir zayıf güzelliği onunki. Yaş değil, yorgunluk yüzünden, kilise heykellerini bile insanileştiren o yavaş yıpranışla yüz hatları değişmişti (...). Kız kardeşinden değil, kız kardeşini elinden alan kocasından nefret ediyordu; çocukluğunda tutkuyla bağlı olduğu kişi annesi değil, babasıydı(...)." (Yourcenar 2015: 39).

Antigone'nin mücadele ile geçen ve bunun için son bulan yaşamı gibi Rosalia da ailesi ve kız kardeşi için mücadele etmeyi hiç bırakmayan ve bu nedenle yorucu, hüznü, yalnız bir yaşama mecbur kalmıştır. Antigone gibi Rosalia da kendi yaşamına son vermiştir. Antigone, kapatıldığı mezarlıkta kendini asmış, Rosalia ise oturduğu daireyi ateşe vererek intihar etmiştir. Ölümünden hemen önce komşusu olan Marcella Ardeati'den soba için biraz kor isteyen Rosalia sepetin ipini "ölümü çeker gibi çekiyordu." (Yourcenar 2015: 54). Rosalia'nın ölümüyle ilintili olan ateş ve ateşin bağlı bulunduğu ip ise Antigone'nin kendini astığı ipe yapılan kapalı bir anıştırma gibi görünmektedir.

Antigone figürü özellikle yirminci yüzyıl Avrupa yazınında daha çok politik mücadelenin, bu dönemde ortaya çıkan "modern" tiranların yaptıkları haksızlıklara karşı başkaldırının bir simgesi olarak yer almıştır. Chevalier ve Gheerbrandt'a göre (1990: 54),

Modern dramaturgi Antigone'ü diriltmiş ve onu mezarından çıkarmıştır. Antigone, Creon'un simgelediği devlet gücüne başkaldıran, gelenek ve kurallara isyan etmesiyle yüceltilmiştir. (...) O, toplumsal alışkanlıklar ve çatışmalarla ezilen genç kızdır. Bu, isyankar Antigone'dir.

Antigone üstün, seçkin, kural dışı cesaretin simgesidir. Onun cesareti, "tüm kötülöklere sırtını dönmektense onlara karşı durmayı kapsar" (Brunel 2002: 131). Hölderlin'de Antigone'nin Creon'a isyanı genel olarak yasaya, yasa fikrine isyana dönüşürken Cocteau'nun Antigone'si de adeta bir azize gibi saygı duyulan bir anarşiste dönüşür (Brunel 2002: 134-135). Sonuç olarak yirminci yüzyıl yazınında Antigone figürünün yaygın olarak başkaldırının simgesi olan kadın haline geldiğini söylemek mümkündür.

Devlete, yasaya, tiranlığa karşı isyanın simgesi olarak Antigone *Düş Parası*'nda, Yourcenar'ın da en dikkat çeken kadın karakterlerinden biri olan Marcella Ardeati'de cisimleşir. Romanda tüm karakterlerin anlatıları anlatıcı tarafından dile getirilirken Marcella kendini anlatma ayrıcalığına sahiptir. Bir anlamda Marcella hem yazar, hem anlatıcı için *Düş Parası*'ndaki en önemli figür haline gelir. Romandaki tüm kişiler ve eylemler Marcella'yla ilişki içindedir ve hepsinin hikayesi onunkine bağlıdır. Devlet başkanı olan diktatör Sezar'a karşı gerçekleştirdiği başarısız suikast girişimiyle Marcella, bir modern

Antigone olarak karşımıza çıkar. Yourcenar'ın ülküleştirdiği, idealize ettiği diğer kadın kahramanları gibi Marcella da “mermer kadar ağır, güzel yüzünde” yalnızca sükûnetin okunduğu (Yourcenar 2015: 54) bir kadındır. Romanyalı anarşist militan bir doktorun kızı olan Marcella, ünlü bir doktor olan Alessandro Sarte ile evlenmiş fakat “zenginlik, başarı, haz, hatta mutluluk onda Hıristiyanların tensellikten duyduğu dehşeti” uyandırdığı için (Yourcenar 2015: 60) kocasını terk eder, konformizmi elinin tersiyle iter ve diktatöre duydukları ortak nefret sayesinde devrimci Carlo Stevo'ya aşık olur ve politik mücadeleye girer. “Yakınlarının çilesiyle dayanışması giderek daha geniş bir alana yayılmıştı, artık Marcella'yı bütün aşağılanmışlarla, bütün ezilmişlerle, bütün cezalandırılmışlarla birleştiriyordu.” (Yourcenar 2015: 60). Rosalia gibi Marcella da kendini inandığı değerlere adanmış bir kadındır. Rosalia gibi Marcella'nın da en belirgin özelliği özgecildir. Haksızlığa uğrayan, ezilen, aşağılanan tüm insanlar için Antigonevari bir mücadele içinde bulur kendini. Daha önce söz edildiği gibi Yourcenar'a göre özgeciler dışı bir erdemdir. Marcella'nın bu anlamda Yourcenar'ın ülküleştirdiği kadın karakterlerden biri olduğu söylenebilir. Marcella'nın en çok göze çarpan karakter özelliklerinden biri de cesarettir: “Bologna'da hemşireyken kimsenin istemediği pis işleri hep ben yapardım. İnsanların yapmaya cesaret edemediği şeyi birilerinin yapması gerekiyor.” (Yourcenar 2015: 81). Carlo Stevo Marcella'da “mistik bir Meryem'in yanı sıra şiddet dolu bir Marta” görür (Yourcenar 2015: 60). Hıristiyan geleneğinden bir figür olan Marta

kendi yaşamının efendisi olan ve kendine ait mal varlığını yöneten bağımsız bir kadındır. Bu özellik, ismiyle daha da vurgulanır: İncil'de biricik olan Marta ismi Kadın, (Kadın) Efendi anlamlarına gelir. (...) O, insanların ve şeylerin önüne geçen, söylenecek olanı söyleyen, yapılacak olanı yapan ve bunu da Tanrıya ve yaşama dair sarsılmaz bir inançla yapan bir kadındır. Ölüm gerçeğiyle yüzleşebilme ve her şeyin mümkün olduğuna inanma yeteneklerine sahip bir kadındır. (Isenmann 2012).

Sonuç olarak Marcella Ardeati, hem özgeciliği hem de cesaretiyle Yourcenar'ın eril ve dışı erdemler olarak gördüğü bu iki özelliğiyle Yourcenar'a göre ideal kadın figürler arasında önemli bir rol oynar. Carlo Stevo'dan farklı olarak Massimo Marcella'da Yudit/Judith figürünü görür. Kaynağını Hıristiyan geleneğinden alan Judith söylencesine göre, Nebukadnezar'ın gaddar generali Holofernes'in kafasını keserek Yahudileri Asur saldırısından kurtarmayı başaran kadın kahramandır Judith. Bu mitolojik, daha doğrusu efsanevi kadın kahramana yapılan açık göndermeyle Marcella'nın cesareti de vurgulanmış olur. Söylence kahramanına yapılan göndermenin farkına varan okur için Marcella bu kahramanlara yaklaştırılır, eyleminin gerektirdiği büyük cesaretinin altı çizilir. Alessandro Marcella'da Antik Yunan'ın adalet, denge ve intikam tanrıçası Nemesis figürünü görür. Nemesis “ilahi intikam” ve “ilahi adalet” kavramlarının kişileştirilmiş halidir. (Grimal 1958:312). Antigone figürü ile Nemesis bu

kavramlar çerçevesinde birbiriyle ilintilendirilebilir. Antigone gibi Marcella da diktatöre karşı giriştiği eylemin ardından cezalandırılacağından, hatta öldürüleceğinden emindir fakat bundan korkmayacak kadar gözü pektir. Bu özellikleri çoğunlukla erkek karakterlerin gözünden aktarılan Marcella Yourcenar'ın şefkat, özgecilik, cesaret, adanmışlık gibi özellikleriyle Antigone figürüne yaklaşan karakterlerinden biridir.

Marguerite Yourcenar'ın kadın karakterlerini yaklaştırdığı bir diğer mitolojik kadın figürü de amazondur. Düş Parası'nın önemli kadın figürlerinden olan Lina Chiari bir fahişedir. Lina sıradan bir kadındır, "başkalarından ne daha güzeldi ne de daha genç" (Yourcenar 2015: 17). Lina, parkta tanıştığı Paolo Farina'dan daha cesurdur ve adamı ilk hamleyi yapmaktan kurtarır. (Yourcenar 2015: 17). Lina Chiari kanser hastasıdır ve bunu kimseyle paylaşmaz. Romandaki çoğu kadın karakter gibi Lina Chiari'nin de savaşmak zorunda olduğu "kötü huylu" bir düşmanı vardır. Diğer karakterlerin dikkatini çekmeyen silik ve sessiz bir kadın gibi görünse de Lina da bu savaşta büyük bir cesaret gösterir. Ölüm korkusu duymaz; aksine, yakında ölecek olmaktan memnundur. Hastalığa karşı mücadelesini tek başına verir. Yourcenar'ın ideal kadın fikrine uygun olarak Lina da belli bir özgecilik sergiler. Bu, en açık şekilde Massimo'yla olan ilişkisinde görünür hale gelir: Ameliyat edilmesi ve bir memesinin alınması gerektiğini öğrenen Lina arkadaşı Massimo'yu aramaya karar verir ancak bu narsist adamı kendi derdiyle rahatsız etmemek için bundan vazgeçer. Lina'nın ok atmada daha hünerli olabilmek için bir göğüslerini kesen amazonlara (Grimal 1958:31) yaklaştırılması da temelde bir göğsünün alınmasından ileri gelir. Lina sakin, sessiz, pasif bir kadın olarak betimlenir fakat hayatta kalarak verdiği mücadele onun cesaretini gösterir.

Sonuç olarak Antigone figürünün Yourcenar'ın yapıtlarında sayıları ve rolleri kısıtlanmış olan kadın karakterleri cesaret, adanmışlık, özgecilik, haksızlığa karşı isyan, ezilenlerin hakları için mücadele, aileye duyulan bağlılık vb. unsurlarla yüceltmenin ve onları ideal kadın ulamına yaklaştırmamanın bir aracı olduğunu dile getirmek mümkün görünmektedir. Yourcenar'ın yapıtlarındaki ideal/ülküsel kadın figürler çoğunlukla güzel, ketum, bilge, zeki, özgeci ve cesurdurlar. İncelemeye çalıştığımız kadın karakterler de bu özellikler ile donatılmışlardır. Yourcenar bu tip kadın karakterlerini mitolojik kadın figürlere yaklaştırarak kişilerine anlamsal, psişik ya da arketipsel bir derinlik katar.

Marguerite Yourcenar'ın yapıtında kadın karakterler karmaşık ve paradoksal birer varlık olarak da karşımıza çıkabilirler. *Ateşler*'de yer alan ve Yunan mitolojisinden değil, Hıristiyan gelenekten alınan tek öykü olan *Magdalalı Meryem ya da Selamet* adlı öykünün baş karakteri ve Hıristiyan geleneğinin en önemli kadın figürlerinden biri olan Magdalalı Meryem'in, İsa'ya olan dini bağlılığı ve "fahişeliği" ile bu çelişkili, karmaşık ve paradoksal kadın figürlerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Magdalalı Meryem hikayesi Meryem'in

Aziz Yuhanna'nın nişanlısı olarak betimlendiği *Altın Efsane*'den⁵ alınmıştır (Yourcenar 1997:8). "Bu geleneğe göre azize, Aziz Yuhanna'nın İsa'yı izlemek için terk ettiği nişanlısıdır" (Yourcenar 1997:8). *Ateşler*'deki tüm öyküler gibi bu da karşılıksız aşk izleği ve bunun neden olduğu umutsuzluk duygusunun hakim olduğu bir öyküdür. Derleme içindeki *Klytaimnestra ya da Cürüm* adlı öykünün kahramanı Klytaimnestra gibi Magdalalı Meryem de anlatıcıdır ve öykü birinci kişi ağızdan anlatılır. Bu özelliğiyle Magdalalı Meryem figürü Yourcenar'ın yapıtlarındaki az sayıdaki anlatıcı kadın karakterlerden biri olmuştur. Yeni Ahit'e göre Magdalalı Meryem İsa'nın onu yeniden dirilişine kadar izleyen havarilerinden biridir ve kutsal kitapta adından en çok söz edilen kadın figürlerin başında gelir. Genellikle "ilahi âlem ve insanlar âlemi arasında bir arabulucu" (Mascetti 2002:153) gibi görünür. Luka incilinde ise Marta ve Lazarus'un kız kardeşi günahkar kadın olarak betimlenir. Farklı kaynaklardaki çeşitli betimlemeler Magdalalı Meryem'in Hıristiyan söylencelerinin çelişkili karakterlerinden biri haline gelmesine neden olur:

Tristan ve Yseut mitinin yanında, Magdalalı Meryem'in aşkı Batı kültürünün en güçlü aşklarından biridir. (...) Ortodoks Kilisesi'ne göre Meryem hiçbir şekilde fahişe değildir. Diğerleri içinse o hem tensel günahın, fuhşun hem de zinanın cisimleşmiş halidir. Nihayet bazıları içinse o yalnızca kötü yola sapanların havailiğinin suçunu değil, İsa için duyduğu tensel ve ruhsal anlamda tam ve gerçek aşkı da yüklenmiştir. Cinselliği suçlulukla lekeleyen ve belli bir kadın imgesi oluşturan Katolik dini kültürde ise onu zayıf ve ayartıcı olarak gösteren mizojin imge Magdalalı Meryem'i Bakire Meryem'in karşısı olarak sunar ve ona tövbesiyle günahlardan arınmanın modeli olma işlevini yükler. (...) Onun umutsuzluğu hem büyük bir pişmanlık içinde hatalarına ağlayan bir fahişeninki hem de sevdiğini yitiren gözü yaşlı sevgilininikidir. (Brunel 2002: 1261)

Marguerite Yourcenar'ın bu figürü dini çerçeve içinde ele almadığı açıktır. Öyküsüne Magdalalı Meryem'i daha çok onun terk edilmiş sevgili yönüyle konu etmiştir. *Klytaimnestra ya da Cürüm*'de *Klytaimnestra*'ya kendini savunma hakkı verdiği gibi burada da Meryem'e kendini anlatma, aşkını dışa vurma ve müdafaa hakkı tanımıştır. Meryem kendisini erkeklerin gözüne hoş gelen fiziksel özellikleriyle tanıtır ilkin:

Öğleyin, kız kardeşim Marta çiftlikteki işçilere küçük bira testileri taşırdı; bense onlara eli boş giderdim; gülümsememi yalayıp yutarlardı; azıcık daha güneş görse lezzeti yerine gelecek, olgunlaşmaya hazır bir meyveymişim gibi, bakışlarıyla beni yoklardı. Gözlerim kirpiklerimin ağına düşmüş iki yırtıcı hayvandı; nerdeyse kapkara olan ağzım kanla şişmiş bir sülüktü. (Yourcenar 1997: 56)

5 *La Légende dorée*. Ortaçağ'da azizlerin hayatını konu alan en ünlü derleme olan Varazze'li Iacopo'nun (Jacques de Voragine) yazdığı eser. (Yourcenar 1997: 8)

Meryem'in bu betimlemesi güzelliğinin vahşiliğini, yırtıcılığını, “ölümcüllüğünü” vurgular. Diğer yandan Yuhanna'ya duyduğu saf ve temiz aşkı fiziksel güzelliğinin bu yırtıcılığıyla çeliştir:

Yuhanna, çocukluğunun derinliklerinden bana doğru geliyordu; tek yoldaşı olan görünmeyen meleklerle gülümsüyordu sanki; ona varmak için, Romalı komutanın teklifini geri çevirmiştim. Fahişelerin hüznü bir flütün kışkırtıcı sesine uyarak yılanlar gibi kıvrıldığı meyhanelerden kaçıyordu; bakışlarını çiftlik kızlarının yuvarlak yüzlerinden kaçıyordu. Onun masumiyetini sevmek benim ilk günahım oldu. (Yourcenar 1997: 57)

Meryem, düğün gecelerinde Yuhanna'nın kendisini tensel günahın bir temsilcisi olarak gördüğünü anlar. Yuhanna ise odalarının penceresinden çıkarak kendisini çağıran İsa'yı takip eder. Meryem ise bunun üzerine daha önce reddettiği Romalı komutanın yanına gider ve artık “Maria Magdalena” olur. Yuhanna'nın kendisini terk ettiğini kimseye anlatmaz, köylüler tarafından linç edilmeyi, ailesi tarafından dışlanmayı düğün gecesi terk edilen aşık bir kadın olarak anılmaya tercih eder: “Yuhanna'nın hor gördüğü kadının, birdenbire, düşkün kadınların en düşkününü haline gelmesinden” (Yourcenar 1997: 59) hoşnuttur. Yuhanna'nın kendisini onun için terk etmesinin intikamını İsa'yı baştan çıkararak almak ister: “Tanrı'yı baştan çıkarmak, Yuhanna'nın elinden ebedi dayanağını almak demektir. (...) Yuhanna Tanrının yalnızca bir erkek olduğunu anladığında, benim göğüslerimi ona tercih etmemesi için hiçbir nedeni kalmayacaktı.” (Yourcenar 1997: 60). Meryem, İsa'nın gözlerine baktığı an onun “yalnızca bir erkek” olmadığını anlayarak günahlarından pişmanlık duyar ve bağışlanma diler ve böylece Havarilerin arasına katılır. “Mucizevi tedavilerinde tanrısal çıkıkçıya yardım [eder]; doğuştan körlerin gözlerine çamur sür[er]” (Yourcenar 1997: 61). Çarmıha gerilen İsa'nın naşını Yuhanna ile taşır, onun dirilişine ve göğe yükselişine tanıklık eder. Böylece ünlü fahişe İsa'nın en sevilen havarisi Azize Magdalalı Meryem olur. Sonuç olarak Yourcenar'ın İncil'den bir karakteri ve söylenceyi alarak bunları *Ateşler*'in bağlamına uygun şekilde yeniden yazdığını söyleyebiliriz. Yazar, Hıristiyanlığın kadına yönelik eril ve mizojin bakış açısını da eleştirerek insan doğasının ikiliğini vurgular.

Magdalalı Meryem'e benzer şekilde çelişkili bir mitolojik figür olarak karşımıza çıkan bir diğer kadın figür de *Doğu Öyküleri*'nde yer alan *Boynu Vurulan Kali* öyküsünün kahramanı Hint Mitolojisinden bir tanrıça olan Kalidir. Kali, Hint Mitolojisinde aynı anda hem yok edici hem de yaratıcı zaman tanrıçasıdır. Tüm Hint panteonunda üstün bir konuma sahiptir. Kali inanları koruyup kötü zihinleri yok eden tanrıçadır. Shiva'nın tamamlayıcı enerjisi olarak görülür. Hem yok edici hem de yaratıcı bir tanrıça olarak Kali iki yönlü, çelişkili bir mitolojik figürdür. *Boynu Vurulan Kali* öyküsünde Yourcenar da bu ikiliği vurgular:

Kali geçerken kadınlar tir tir titrer, delikanlılar burun deliklerini açarak kapı önlerine çıkarlar ve çocuklar ağlamaya başlar başlamaz, ilk onun adını öğrenirler. Kuzguni Kali korkunç ve güzeldir. Endamının narinliği yüzünden şairler onu muz ağaçlarına benzetirler. Güz mehtabının çıkışını andıran yuvarlak omuzları (...) vardır. (...). Dans ederken ayakları körpe filizlere benzer. Ağzı hayat gibi sıcaktır, gözleriye ölüm kadar derin. (...) İnce boynuna kemiklerden bir tesbih dolar (...). (Yourcenar 2010: 93).

Bu betimlemeden yola çıkarak Kali'nin olağanüstü bir güzelliğe ve kadın, erkek ve çocukları korkutan bir ürkütücülüğe sahip olduğu anlaşılır: “Kali iğrençtir. Tanrısal dirliğini mahkumlarla, paryalarla düşe kalka yitirmiş, cüzzamlıların öptüğü yüzünü yıldızlardan oluşmuş bir kabuk kaplamıştır. (...) Kör dilencilerle pislik yuvası yataklarda yatar. (Yourcenar 2010: 93). Kali, düşünlerle, hastalıklılarla, yoksullarla, dilencilerle düşüp kalkar. Bir anlamda o, Valentina'nın Engizisyon mahkumlarına, hummalılara yardım etmesine ve Marcella'nın tüm ezilmişler adına giriştiği mücadeleye neden olan özgeciliğe de sahiptir. Kali'nin hem güzelliğini hem de masumiyetini ve gücünü kıskanan diğer tanrılar “bir ay tutulması akşamı” onun boynunu vururlar. Cehennem halkı ise Kali'nin gövdesinden ayrılan başını yanlışlıkla ölüm cezasına çarptırılan bir fahişenin gövdesiyle birleştirirler. Bundan sonra Kali'yi her şeye karşı duyduğu bir nefret kaplar: “Onca saf olan başım şu iğrençliklerle dolu bedene yamandı, dedi Kali; iğrençliklerle kenetlendim. Hem istiyor, hem istemiyorum; hem acı çekiyor, hem zevk alıyorum. Yaşamaktan tiksiniyorum, ölümden korkuyorum.” (Yourcenar 2010: 96). Bu durumdayken Kali Magdalalı Meryem'in de sergilediğini gösterdiğimiz aynı bedende hem ilahilik, mistik masumiyet ve hem de iğrençlik ve günahla özdeşleşen fahişeliğin yarattığı günahkarlık, kötülük, suçluluk duygularını aynı anda yaşar. Bu nedenle ikisi de çelişkili, paradoksal kadın mitolojik figürler arasında yer alırlar. Yourcenar tanrıçanın özgün temsillerine sadık kalmakla birlikte söylencenin kimi temel izleklerini güncellemiş olur: “Marguerite Yourcenar da Kali'yi “iğrenç” bir tanrıça olarak düşünür ve her şeye rağmen “suçluluğunu” kabullenen bu mitsel kahramanın eylemlerini lekeleyen pisliği hiçbir şekilde sorgulamaz.” (Brunel 2002: 1104).

Sonuç olarak çelişkili ruhsal ve bedensel yapının Yourcenar'da kadın mitolojik figürlere atfettiği özelliklerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Gerek Magdalalı Meryem'in gerekse Hint Tanrıçası Kali'nin öykülerinde ikisinin de hem bedensel hem ruhsal ikiliklerini ve parçalanmışlıklarını vurgular. Marguerite Yourcenar'ın düşüncesine göre bu çelişki kadın doğasına içkindir zira ona göre “bir kadın hem Hera gibi anaç, Artemis gibi korkusuz ve Salome gibi baştan çıkarıcı olabilir.” (Mascetti 2000: 234). Kali ve Magdalalı Meryem'in insan ve kadının kusurlu, çelişkili, noksan doğasını temsil eden metaforlar olarak görülebileceğini de eklemek mümkündür. Yourcenar'a göre hiçbir insan salt iyi veya kötü, tamamen günahkar ya da masum olamaz. Ona göre insan,

birbirine bağdaşmaz niteliklerin bütünüdür ve bu da doğanın dengesinin, *yin* ve *yangın*ın bir gerekliliğidir.

Marguerite Yourcenar'ın çalışmamamıza konu olan yapıtlarında karşılaşılan bir diğer kadın tipolojisi de *femme fatale* tiplerden oluşur. *Femme fatale* terimi çoğunlukla erkeğin arzu nesnesi ve tensel ayartma öznesi olarak görülen kadın figürü için kullanılır. *Femme fatale* imgesinin aynı zamanda hem kadına çekilen ve onun kadınlığı ve güzelliği tarafından “avlanan” erkek zihnini tarafından yaratıldığını söylemek mümkün görünmektedir: *Femme fatale* imgesi “her halükarda fethedici ve baskın bir rolün işaretidir” (Brunel 2002: 751). Başka bir deyişle, bu imge kadını aldatan, zâni, ikiyüzlü, yok edici vb. olarak gören eril düşünce yapısının bir ürünüdür: “*Femme fatale*'in bilinçaltının en derinliklerinden ortaya çıkan arketipsel bir figür olduğunu düşünmek baştan çıkarıcıdır.” (Brunel 2002: 749). Simone de Beauvoir'a göre “Bizim zamanımızda bile bütün uygarlıklarda [kadın] erkekte korku uyandırır. Bu, onun kadına yansıttığı kendi tensel olumsuzluğudur.” (Beauvoir 1949: 242). Şu halde tanrısal ve mükemmel ana figürünün arketipik yapıları gibi *femme fatale* figürü de insan psşesinde bulunan arketipsel bir yapı olduğunu ve dişillığın yıkıcılığını simgelediğini düşünmek mümkündür.

Femme fatale figürü her zaman kadınsı, şaşırtıcı güzellikte ve çekici olarak betimlenir. Edebiyatta bu tip kadınlar çoğunlukla kahramanın mahvına yol açan kadın karakterler olarak betimlenirler. Mario Praz'a göre “Mitte ve edebiyatta her zaman *femme fatale* figürü vardır çünkü mit ve edebiyat gerçek yaşamın fantastik aynalarından başka bir şey değildir ve gerçek yaşam da tiranik ve acımasız dişillığın az ya da çok mükemmel örneklerini her zaman önermiştir.” (Aktaran: Pochylà 2006:6). Bu nedenle gerek Yuna-Roma, gerek Yahudi Hıristiyan, gerekse Doğu Mitolojilerinde pek çok *femme fatale* figürü görülür. Yahudi Hıristiyan geleneğinde Havva, Lilith ya da Salome, Yunan Roma geleneklerinde Afrodit, Helen, Klytaimnestra ya da Lamia gibi karakterler birer *femme fatale* figürüdür. Mitolojinin, söylencenin eserlerinde önemli yere sahip olduğu Marguerite Yourcenar da ele aldığımız roman ve öykülerinde *femme fatale* figürlere anıştırmalar, göndermeler ya da yenidenyazma yöntemleriyle yer vermiştir. *Doğu Öyküleri*'nde yer alan *Nereus Kızlarını Seven Adam*'da Nereus Kızları, *Marko'nun Güülüğü*'nde Ayşe, *Düş Parası*'nda Angiola Fidès, *Ateşler*'deki *Phaidra* ya da *Umutsuzluk*'un *Phaidra*'sının bu imgeyi temsil ettikleri söylenebilir.

Nereus Kızlarını Seven Adam'da nimphe'ler Nereus Kızları *femme fatale* arketipinin temsilcileridir. Yunan Mitolojisinde Nereus ve Doris'in sayıları elliyi bulan kızları olan Nereid'ler Akdeniz nimphe'leridir. Denizin derinliklerinde ışıklı bir sarayda yaşarlar ve babalarını şarkıları ve danslarıyla eğlendirirler. Yarı insan yarı balık olan bu nimphe'ler muhteşem yaratıklardır. Amphitrite, Orithye, Galatée ve Achilleus'un annesi Thetis bilinen Nereus Kızlarındandır. (Schmidt, 1965 : 215). Nereid'lerin sembolizmi vasat değildir: “Kişiliğin gelişi-

mi esnasında bilinçdışının feminen yönlerinin bir ifadesini temsil ederler. (...) Her zaman korkuyla karışık bir saygı uyandırır. Çocukları kaçırlar ve kendilerini gösterdikleri erkeklerin kafalarını karıştırırlar.” (Chevalier et Gheerbrant, 1990: 682). Sonuç olarak Nereid’ler Yourcenar’ın öyküsündeki gibi Yunan Mitolojisinde de *femme fatale* figürlerdir.

Nereus Kızlarını Seven Adam’da Nereid’ler su kaynaklarına bağlıdırlar ve kendilerini görenlerin zihinlerini bulandırır. Fiziksel betimlemeleri *femme fatale* imgesini çağrıştırır:

Nereus Kızları tıpkı toprak gibi, su gibi, güneş gibi yaşarlar. Onların da, yazın ışıkları ete kemiğe dönüşür ve işte bir göründüler mi insana şaşkınlık verir, baş döndürürler. Yalnız trajik öğle vakitlerinde görünürler. (...). Gerçekten de öldürücü olan bu periler, insanın ateşli bir hastalığı yavaş yavaş içtiği sular kadar güzel, arı, serinletici ve zararlıdırlar. Onları görenler, arzu ve esrimeyle yavaş yavaş eriyerek tükenirler. Onlara yaklaşmak yürekliliğini gösterenler ise, ömür boyu dilsiz kalırlar, çünkü aşklarındaki gizin sıradan kişiye açıklanması sakıncalıdır.” (Yourcenar 2010: 62).

Nereus Kızları olağanüstü güzelliğe sahiptirler ve Panegyotis gibi kendilerini gören erkekleri sağır ve dilsiz ederek onlara zarar verirler. Panegyotis on sekiz yaşındayken Nereus Kızlarını görür görmez karşı konulamaz ve kendisini günden güne yok eden bir tensel arzu duyar. Nereus Kızlarının ateş, güneş ve sıcakla birlikte görünmeleri de onları *femme fatale* imgesine yaklaştırır. Beauvoir’a göre de nimphe’lerin bu betimlemesi erkeğin kadınla, kadınlıkla ilgili imgelemine uygundur:

Erkek kadında parlak yıldızları ve rüya gören Ay’ı, güneş ışığını, mağaraların gölgesini bulur. Buna koşut olarak kadınlar fundalıkların vahşi çiçekleri, bahçelerin kibirli gülleridirler. Nimphe’ler, dryade’lar, deniz kızları, su perileri, periler kırlara, ormanlara, göllere, denizlere, geniş fundalıklara musallat olurlar. (Beauvoir, 1949: 255).

Yourcenar’ın öyküsünde de erkekler Nereid’lerden Beauvoir’ın bahsettiği biçimde etkilenirler: Bu periler hem arzu hem korku uyandıran birer av nesnesidirler. Panegyotis de bu mitolojik *femme fatale* figürlerini elde etme, onları görme amacıyla yola çıkıp onlardan zarar gören ve fakat duyduğu arzudan dolayı mahvoluşundan da zevk almaktan geri duramayan bir karakterdir.

Marko’nun Gülümseyişi adlı öyküdeki Ayşe adlı kadın karakter de *femme fatale* figürünü temsil eder. Bu öyküde Ayşe ve Marko’nun hikayesinin ana unsurlarının Yahudi Hıristiyan söylencelerinin en ünlü *femme fatale* temsilcilerinden olan Salome’nin hikayesinden ilham alır. Üvey babası Kral Herod’un isteği üzerine yaptığı dansı çok beğenilen Salome Kraldan Vaftizci Yahya’nın boynunun vurulmasını ister ve havarinin ölümüne neden olur (Brunel 2002: 1642). *Marko’nun Gülümseyişi*’nin Ayşe’si de dansıyla Türklere karşı amansız

savaş veren Sırp kahramanın ölümüne neden olur. Ayşe'nin de güzelliği tıpkı Salome'ninki gibi dansına bağlıdır. Marko metresinin evindeyken bir bölük Türk evi kuşatır. Marko onlardan kaçmak için kendini denize atar. Saatler sonra denize atılan ağlara takılır ve çıkarıldığında kaçabilme ümidiyle ölü taklidi yapar. Çarmıha gerilen, vücudu dağlanan Marko hiçbir yaşam belirtisi göstermemeyi başarır. Marko'nun kalbini kırdığı metresi köyün genç kızlarının getirilip Marko'nun önünde dans etmelerini önerir:

Genç kızlar çağrıldı. Hemen bayramlık elbiselerini giyindiler; kavallar davullar getirdiler. (...) içlerinden en güzeli, elinde kırmızı bir mendille öne geçti. Arkadaşlarından bir baş boyu uzundu. Kestane rengi saçları, bembeyaz bir boynu vardı. (...). Marko hiç kımıldamadı, ama kızın çıplak ayaklarının dokunuşunu duyuyor, kalbi göğsüne sığmaz oluyor, kalp atışları düzensizleşiyor, seyredenlerin kalbinin sesini işitmesinden korkuyordu. Dudaklarında elinde olmaksızın mutlu bir insanın acı gülümsemesi belirdi. (...) cellatlarla dul, bu hayat belirtisinin henüz farkına varmamışlardı. Ama Ayşe'nin açık renk gözleri bir an olsun ayrılmadı genç adamın yüzünden; yakışıklı bulmuştu onu. Marko'nun yüzündeki bu gülümsemeyi gizlemek için kırmızı mendilini ansızın onun dudaklarına düşürdü (...). (Yourcenar 2010: 31)

Ayşe'nin dansı Marko'nun yüzünde “ışkençe altındaki bir insanın dudaklarında arzunun en tatlı ıstırap olduğunu kanıtlayan o gülümseyiş[i]” (Yourcenar 2010: 32) ortaya çıkarır. Bu dans da Marko için ölümcül sonuçlar doğurur çünkü gülümseyişinin fark edilmesi halinde idam edilecektir. Marko'nun gülümsemesini fark eden Ayşe onu yok oluşa ya da kurtuluşa götürebilecek güce sahip olmuştur. O, bu gücünü delikanlının ölümü için değil ama kurtuluşu için kullanmaya karar verir. Ayşe'nin elindeki kırmızı mendil de rengi itibarıyla baştan çıkarma, dişilik kavramlarıyla ilişkilendirilir. Ayşe pek çok açıdan *femme fatale* stereotipini temsil eder: Ayşe, köyün en güzel kızıdır, baştan çıkarıcıdır, Marko'nun sırrını bildiği için güçlüdür ve bu yüzden kendisinden korkulur. Ayşe ve Marko'nun hikayesinde Salome'ye yapılan anıştırma da açık bir anıştırma değildir.

Ateşler'deki Phaidra ya da Umutsuzluk adlı öykünün kadın kahramanı Phaidra da Yourcenar'ın *femme fatale* tiplerinden biridir. Yunan Mitolojisinde Phaidra Minos ve Pasiphae'nin kızı, Ariana'nın kız kardeşidir. Erkek kardeşi Deucalion onu Theseus'la evlendirir. Phaidra'nın Theseus'tan Acamas ve Demophon adında iki oğlu olur. Phaidra Theseus'un Amazon'dan olan oğlu Hippolytoş'a aşık olur. Hippolytos'un üvey annesinin kendisine duyduğu ilgiyi reddetmesi üzerine Phaidra delikanlıya iftira atarak babası tarafından sürgün edilmesine neden olur. Sürgünde ölen Hippolytos'un ardından Phaidra umutsuzluk ve pişmanlıkla kendini asar. (Grimal, 1958 : 365).

Yourcenar, öyküsünde söylencenin anlatı şemasına sadık kalır. Phaidra'nın Hippolytoş'a duyduğu aşk karşılıksız ve umutsuzdur. Bu yasak aşk yüzünden

Phaidra giderek daha çok melankolik ve histerik bir ruh haline bürünür. The-seus'un ölü sanılmasıyla üvey oğluna aşkını ilan eder ve kocasının geri dönüşüyle bu aşktan dolayı suçlanmaktan korkarak Hippolytos'a iftira atar. Hippolytos'un ölümünün ardından pişmanlıktan değil ama sevdiğinin olmadığı bir dünyada yaşamak istemediğinden intihar eder. Bu çerçevede Yourcenar'ın söylenceyi tematik olarak dönüştürdüğü ve tutkuyu anlatının ana unsuru haline getirdiği açıktır. Phaidra erkeğin ölümüne neden olan tensel arzusu dolayısıyla Yourcenar'daki *femme fatale* figürleri arasında değerlendirilebilir.

Yourcenar'ın yapıtlarında bu arketipik figürü temsil eden bir diğer kadın karakter de *Düş Parası*'nın ünlü aktrisi Angiola Fidès'idir. Daha önce de belirtildiği gibi Angiola Rosalia'nın kız kardeşi, Ruggero'nun kızı ve Paolo Farina'nın eski karısıdır. Angiola ailesini terk ederek Paolo'yla evlenir ve onu da "mutlu olmayı umarak aşığının peşinden Libya'ya" kaçar. (Yourcenar 2015: 15). Angiola romanın başından itibaren "ahlaki" yönü zayıf bir karakter olarak betimlenir. Gemara'dan sürgün edilşleri tüm aile için olduğu gibi Angiola için de bir baht dönümüdür zira o Gemara'da "tek başına, eski bir duvarın kovuğuna sıkışarak yetişmiş bir bitki misali boğulmuştu." (Yourcenar 2015: 45). Angiola ilk gençlik yaşlarından itibaren erkekleri nasıl baştan çıkaracağını bilen bir kadındır. Kimliğini Aktris Angiola Fidès olarak belirlediğinden beri tipik bir *femme fatale* modelidir. Angiola narsisizmi yüzünden kendine, ailesine, topluma yabancılaşmış bir kadındır. Kendisinin afişlerine baktığında adeta bir başkasını görür: "Her köşe başında, fazlasıyla kırmızı dudakları yapmacık bir tebessümle gerilmiş Angiola Fidès afişlerinin önünde, akşamki sinema için para toplayan kız çocuğunu bulmayı ummuştu." (Yourcenar 2015: 92). Angiola kendini bir vampir gibi görür: "Ama bir yandan da, sıradan anlamı kadar aptalca olmayan bir anlamda, karşısında bir vampir vardı; bu solgun yaratık Angiola'nın bütün kanını emmiş, buna karşılık vücut bulamamıştı. Her yerde aynı anda varolabilme yeteneğine sahip (...) bu hayalet her şeyini feda etmişti." (Yourcenar 2015: 93). Vampir anıştırması Angiola figürünü *femme fatale* modeline yaklaştırmaktadır: "Vampir, yaşam iştahını simgeler. (...) Aslında yutup yok eden bu açlığı 'öteki'ne aktarırız halbuki bu, yalnızca bir kendini yok etme fenomenidir. Bu varlık kendi başarısızlıklarından kendini sorumlu tutmazken kendine işkence eder, kendi kendini yok eder ve bir başkasını suçlar." (Chevalier et Gheerbrant, 1990: 993). Vampir sembolizmi şu halde Angiola'nın kendine yabancılaşmasına ve memnuniyetsizlik duyduğu mevcut durumundan vamp aktris Angiola Fidès'i sorumlu tutmasına birebir uyumludur.

Angiola di Credo, genç kızlık hayallerinin cisimleşmiş hali olan Angiola Fidès'i bir *femme fatale* modeli olarak görür: "Gün ışığında yaşayamayan bu gerçek afete karanlıkta yönelen arzuların ona getirisi sıfırdı ya da sifıra yakındı. Işıklı dalgaların kıyısındaki bu dişi Narkissos, Angiola Fidès'in yansımında beyhude kendini arıyordu." (Yourcenar 2015: 94). Yourcenar vampir ve dişi Narkissos çağrışımlarını *femme fatale* figürünün simgesi haline gelir. Yoldan

çıkaran günahkar kadın figürü Yahudi Hıristiyan geleneğinde Havva figürüyle özdeşdir. Angiola da, Angiola Fidès'te “yılanıyla kaynaşmış bir Havva” görür: “Angiola locasında bu sevdalı yılanın tatlı titreyişine kapılıp kalçalarından omuzlarına gizlice dalgalandı; yılanıyla kaynaşmış bir Havva'ydı adeta.” (Yourcenar 2015: 94). Vampir gibi Havva da “hem ‘kendi’ hem de ‘öteki’ değişmelerini temsil eder. Bir yandan masumiyeti, diğer yandan suçu çağrıştırır.” (Brunel 2002:718). Yourcenar'ın bir *femme fatale* modeli olan bu kadın karakteri yaratırken pek çok mitolojik ve dini gelenekten faydalanarak bu figürü çağrışımlar, anıştırmalar ve simgesel göndermelerle zenginleştirdiği görülmektedir.

Sonuç olarak Yourcenar'ın yapıtlarında *femme fatale* olarak tanımlanabilecek kadın figürleri idealize edilen kadın figürleri kadar önemli yere sahiptir. Yazarın bu figürlere yönelik ahlaki bir yargıda bulunmadığını ya da bu figürler üzerinden ders vermediğini söyleyebiliriz. Bu figürler Yourcenar için kadının ya da kadınlığın bir yönünü temsil eder. Angiola Fidès dışında tüm bu kadın figürler aşk acısı çeken, terk edilen, umutsuz kadın figürlerdir ve Yourcenar'ın onların günahsız yönlerini vurguladığı da açıktır. Bu sayede çoğu tanınmış mitolojik kadın figürler olan ya da bunlara yapılan göndermelerle yoğrulmuş bu kadın figürleri suçluluk, günahkarlık gibi yargılardan uzaklaştırır ve hatta okurun onlara empati duymasını sağlar. Bu bağlamda Yourcenar'ın bu figürlere bakışının eril bakış açısından oldukça farklı olduğu söylenebilir. Bu ulamdaki kadın figürleri erkek öznenin arzu nesnesi olmaktan çıkarıp insanlığın ve kadınlığın birer yönünü göstermenin aracı olarak ele almıştır.

Yourcenar'ın mitolojiden aldığı veya mitolojik unsurlarla zenginleştirdiği kadın figürlerin pek çok eleştirmenin ifade ettiği gibi ikincil, ‘dekoratif’ karakterler olmaksızın yazarın insan, kadın ve dünya hakkındaki görüşlerini ifade etmenin enstrümanları olduklarını ifade etmek mümkündür. Kadın karakterler aracılığıyla kadının tek yönlü, homojen birer varlık değil; aksine, çok katmanlı, çok boyutlu bireyler olduğunu göstermiştir. Farklı tipolojilerde kadın karakterler yaratarak kadın doğasının, bu yolla da insan doğasının çelişkili yapısını ortaya koymuştur. Bu çalışmada ele alınan yapıtlarındaki kadın karakterleri mitolojik unsurlarla harmanlamış ve böylece simgesel ve anlamsal zenginliği ulaştırmıştır. Yazarın Antigone figürünü güçlü, mücadeleci, özgeci kadın kahramanlarına, Ana-Tanrıça figürlerini fedakar anne karakterlerine, Helena, Havva, Afrodit gibi dişiliği ön plana çıkararak figürleri ise *femme-fatale* karakterler için model aldığı anlaşılmaktadır. Feminizmi kategorik olarak reddeden yazarın bu kadın figürler aracılığıyla insana, insanlık durumuna dair en temel olguları ortaya çıkarmayı amaçlamış olduğu söylenebilir. Sonuç olarak edebiyat anlayışını büyük ölçüde mitolojik ve dini kaynaklara bağlayan Yourcenar kadın karakterleri de büyük oranda bu kaynaktan beslenerek yaratmış veya mitleri, söylenceleri kendi biçiminde yeniden yazmıştır. Böylelikle mitolojik kadın figürlerin temsil ettikleri simgesel derinlikten, onların metne getirdiği arketipsel ve dolayısıyla psikik boyutlardan yararlanmışlardır.

KAYNAKÇA

- Beauvoir, S. d. (1949). *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- Brunel, P. (1992). *Mythocritique, Théorie et Parcours*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Büyükşahin, E. *Mythologie du Féminin dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans tezi.
- Caralier C; Grandjean P. (1998). *Les mythes antiques dans le théâtre français*. Paris: Hatier.
- CHEVALIER,J.;GHEERBRANT,A. (1990). *Dictionnaire des Symboles*. . Paris: Robert Laffont/Jupiter.
- Doré, P. (1999). *Marguerite Yourcenar ou le féminin insoutenable*. Genève: Librairie Droz.
- Eliade, M. (1992). *İmgeler Simgeler*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: Gece Yayınları.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: OM Yayınevi.
- FILAIRE, M.-J. (2011). *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*. Nîmes: Lucie.
- Galey, M. (2008). *Açık Gözler. Marguerite Yourcenar*. (A. Er, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Grimal, P. (1958). *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses universitaires de France.
- Halley, A. (2002). Marguerite Yourcenar et le mythe grec: Quand les visages dévorent les masques . *Desmos*, 144-149.
- Henderson, J.L. (2009). Modern İnsan ve Mitler. C. Jung içinde, *İnsan ve Sembolleri* (A. N. Babaoğlu, Çev., s. 104-158). İstanbul: Okuyan Us.
- Huet-Brichard, M.C. (2002). *Littérature et Mythe*. Paris: Harmattan.
- Hynyen, A. (2011). Andrea HYNYEN. La masculinité conformiste redoutable. M.-J. Filaire içinde, *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin* (s. 149-173). Nîmes: Lucie Editions.
- Isenmann, V. (tarih yok). *Marthe et Marie, un conflit entre soeurs*. 09 18, 2012 tarihinde http://www.interbible.org/interBible/source/feminin/2004/fem_040924.htm adresinden alındı
- JENNY, L. (1976). La stratégie de la forme. *Poétique*(27), pp. 257-281.
- Josyane, S. (1990). *Marguerite Yourcenar*. Paris: Gallimard.
- Levi-Strauss, C. (2012). *Yapısal Antropoloji*. (A. Kahiloğulları, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Mascetti, M. D. (2000). *İçimizdeki Tanrıça, Kadınlığın Mitolojisi*. (B. Çorakçı, Çev.) İstanbul: Doğan Kitapçılık.

- Pochyla, M. (2006). *La femme fatale dans le récit fantastique*. Brno.
- SCHMIDT, J. (1965). *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. Paris: Larousse.
- Shurr, G. (1990). Narcisse: Le mythe caché chez Marguerite Yourcenar. *Roman, Histoire et Mythe Chez Marguerite Yourcenar. Actes du colloque tenu à l'Université d'Anvers* (s. 411-418). Tours: S.I.E.Y.
- Vardar, B. (2005). *Fransız Edebiyatı*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Yourcenar, M. (1971). *Théâtre II*. Paris: Gallimard.
- Yourcenar, M. (1989). *En Pélerin et En Etranger*. Paris: Gallimard.
- Yourcenar, M. (1997). *Akan Su Gibi*. (M. Karkın, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yourcenar, M. (1997). *Ateşler*. (S. Dolanoğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Yourcenar, M. (2010). *Doğu Öyküleri*. (H. Yumer, Çev.) İstanbul: Helikopter Yayınları.
- Yourcenar, M. (2015). *Düş Parası*. (R. Hakmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bölüm 7

MODERN ÜRDÜN ŞİİRİ: MUSTAFA VEHBÎ-T-TEL ÖRNEĞİ

Seher DOĞANCI



1 Dr., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Arapça Mütercim-Tercümanlık, seherkaynamazoglu@kmu.edu.tr,
ORCID ID: 0000-0003-3993-1171

25 Mayıs 1899 tarihinde Ürdün'ün İrbid şehrinde doğan ve tam adı Mustafâ Vehbî Sâlih el-Yûsuf el-Tel olan ve aynı zamanda 'Arâr lakabıyla bilinen Ürdünlü şair; siyasi, askeri ve ekonomik baskılara maruz kalan Ürdün'ün bağımsız devlet olma yolundaki mücadelesini eserlerinde işleyerek direniş şairi unvanını almıştır. Bu çerçevede Mustafâ Vehbî't-Tel, Ürdün Hâşimî Krallığı'nın bağımsızlığını kazanmasında etkili olan milli ve yerli bir Ürdün müfekkiri olmasının yanı sıra yazdığı şiirlerde içtimai, siyasi, ilmi ve edebi pek çok konuya değinerek Modern Ürdün Şiirinin öncülerinden olmuştur. Şiirlerinde genelde Arap vatanlarının savunulmasını özelde ise Ürdün topraklarının muhafaza ve müdafaasına yer veren şair, bu uğurda ne bir zerreciğin ne de bir toprak parçasının feda edilemeyeceğini savunarak Arap yurtlarındaki İngiliz, Türk, İtalyan ve Fransız mevcudiyetine ve dahi sömürgesine karşı çıkmıştır.

Bu çalışmada ilk olarak Modern Arap Şiirinin seyri hakkında bilgi verildikten sonra Modern Ürdün şiirinin özellikleri ve yapısına değinilmiştir. Bu çerçevede Modern Ürdün şiirinin en önemli temsilcilerinden biri olan şair Mustafâ Vehbî't-Tel'in hayatı, edebi kişiliği ve 'Aşiyât Vâdî'l-Yâbîs adlı şiir divanındaki ilk şiiri olan 'Aşiyât Vâdî'l-Yâbîs adlı kasidenin Arapçadan Türkçeye tercümesi işlenmiştir. Seçilen bu şiirin tahlili Nurullah Çetin'in Şiir Çözümleme Yöntemi kitabı çerçevesinde içerik, şekil, dil, üslûp ve ahenk unsurları göz önüne alınarak yapılmıştır. Söz konusu şiirdeki içerik unsurları (konu, izlek, düşünce, olay, varlık, duygu, görüntü, anlam), şekil (nazım şekli, hacim), dil -üslûp (dil sapmaları, cümle, söz dağarı, üslûp türleri), ve ahenk (ses tekrarı, ses yansımaları, kelime tekrarları, ifade tekrarı, mısra tekrarı, vezin, kelime istifi) kıstasları karşılaştırmalı metot yöntemi kullanılarak saptanmıştır. Bu sayede şaire ait şiirsel hüviyet saptanmış ve imge kullanımının özgünlüğü ortaya konmuştur.

GİRİŞ:

Ürdün devleti, adını sınırları içerisinde akan Ürdün Nehrinden almakta ve Aramice sarp kıvrımlı nehir anlamına gelmektedir. Ürdün'de bulunan medeniyetlerin varlığı ve kalıntıları eski çağlara dayanmakta olup eski yontma çağına ve yeni yontma çağına kadar uzanır. Buna örnek olarak Ürdün'ün başkenti Amman'ın güneydoğusunda yer alan 'Ayn Ğazal bölgesi örnek olarak verilir. Dahası ülkede Bakır çağının özelliklerini yansıtan yerler arasında Tafîle şehrinde yer alan Vâdî Fînân ve Ölü deniz sayılır. İlaveten, ülkede bronz çağından kalma surlarla çevrili şehirler ve bu şehirlerdeki sistemli sulama kanalları da mevcuttur. Demir çağında ise Ürdün'de üç büyük Arap devleti bulunur. Bunlar sırasıyla güney Ürdün'ü başkent yapan Edôm krallığı, Zibân şehrinin başkent yapan Mu'eb krallığı ve Ammân şehrinin başkent yapan Amûn krallığıdır. Daha sonraları Ürdün'ün güneyinde MÖ. 6 yy'de kurulan Nebati krallığı ise Petrâ şehrinin başkent yapmıştır. Vâdî's-Sîr

bölgesinde MÖ. 4. yy'den kalma Yunanlılara ait izler görülürken, MÖ. 1. yy'de 'Ammân, Cerâş ve İrbid şehirlerinde Romalılardan kalma kalıntılar bulunur (En-Na 'îmât vd, 2019,8).

İslamiyet'in Ürdün'e yayılması Hz. Muhammed'in peygamberliği zamanında başlar ve Halife Ebu Bekir zamanında bölgede İslami fetihler kapsamında Mute, Tabaka Fahl ve Yermûk savaşları Rumlarla gerçekleşir. Emeviler zamanında Ürdün Emevi halifelerinin ihtimam verdiği bir bölge haline geldiğinden burada pek çok saray inşa edilir. Ürdün'ün güneyinde yer alan Hamamiyye bölgesi Abbasiler zamanında hac ve ticaret yolu olması sebebiyle önem kazanır. 11. yy'de Ürdün ve dâhil olduğu Şam vilayeti boyunca bulunan sahil şeridi Haçlı seferleri kapsamında işgal edilir ve bölgede Haçlılar tarafından müdafaa kaleleri olan Şôbek ve Kerak inşa edilir. Sonrasında bu kaleler Selahaddin Eyyubi tarafından 1187 tarihli Hittîn savaşıyla ele geçirilir ve Haçlılardan korunma kaleleri olan Salt kalesi ve 'Aclûn kalesi inşa edilir (Şeşen, 1990).

1516 yılında Osmanlı Devletinin Memluk Devletini yenmesiyle birlikte Osmanlı Hicaz bölgesini ve Şam bölgesini egemenliği altına alır ve Ürdün sınırları içerisinde de geçen Hicaz demir yolunu inşa eder (Emecen, 2007). Bölgede Osmanlı mevcudiyeti I. Dünya Savaşında (1914-1918) Osmanlı Devletinin Almanya saflarında savaşa girmesi ve bu savaşı kaybetmesiyle zayıflar. Akabinde Şerif Hüseyin Bin Ali tarafından Şam ve Hicaz başta olmak üzere bağımsız Arap Devleti kurma amaçlı büyük Arap isyanı 1916'da başlatılır. Bu çerçevede Şerif Hüseyin'in oğlu Faysal tarafından Suriye'de ilk bağımsız Arap devleti İngiliz ve Fransız devletlerinin gözetmenliğinde kurulur. Sykes-Picot anlaşması çerçevesinde Biladu's-Şam, Suriye ve Irak olarak taksim edilirken Filistin Yahudi devleti kurulmak üzere taksim edilir. Böylelikle Suriye ve Lübnan Fransız hâkimiyetine Irak, Ürdün ve Filistin ise İngiliz hâkimiyetine geçer (Beydilli, 2007).

Şerif El-Hâşimî El-Hüseyin Bin 'Alî'nin önderliğinde himayelerinde oldukları Fransız ve İngiliz kuvvetlerine karşı bağımsızlık hareketi Ürdün'de Kerak, Salt ve 'Aclûn şehirlerinde başlar. Bu çerçevede oğlu Abdullah Bin Hüseyin 21 Kasım 1920'de Ürdün'ün Ma 'ân şehrine gelir ve 2 Mart 1921'de bağımsızlık mücadelesini başlatmak için 'Ammân'a geçer ve akabinde 11 Nisan 1921'de Ürdün'ün doğusunda bağımsız ilk hükümet kurulur. 2 Şubat 1928 tarihinde Ürdün ve İngiltere arasında yapılan anlaşma çerçevesinde İngiltere, Ürdün hükümetini tanıdığını ve idarede Abdullah Bin Hüseyin'in olduğunu kabul eder. Ürdün'ün tam istiklal isteği ve İngiliz mandasına karşı direnmesi 1928'de ülkede bulunan bütün aşiret liderlerinin ve ileri gelenlerinin Ulusal Kongrede toplanmasıyla olur (Muhâfaza, 1973,11; Ebû'l-Hudâ, 2011, 37). Sonrasında 1933 ve 1936 yıllarında bu kongreyi diğer ulusal nitelikli tam istiklal konulu kongreler takip eder. Bunun neticesinde İngiltere

28 Ocak 1946'da ABD'nin gözetmenliğinde Ürdün'ün kendi kendini idare edebilecek bir devlet olduğunu kabul eder ve Ürdün, bakanlık meclisinin kararıyla 15 Mayıs 1946'da bağımsız bir devlet olması kararlaştırılır. 22 Mayıs 1946 tarihli Ürdün Anayasasına göre devletin adı Ürdün Hâşimi Krallığı olarak belirlenirken kralın yetkileri çizilir ve 25 Mayıs 1946 tarihinde de Ürdün tam bağımsız bir devlet haline gelir (Tomar, 2012).

MODERN ARAP ŞİİRİ VE SEYRİ:

Arap dünyasındaki siyasi ve askeri gelişmelere paralel olarak Arap Edebiyatı diğer kültür ve medeniyetlerle zoraki bir etkileşim içerisine girer. Bu bağlamda, Modern Arap Edebiyatının Rönesans'ı 1797 ve 1798 yılları arasında Napolyon'un Mısır'ı işgaliyle başlar ve 1919'da I. Dünya savaşının patlak vermesiyle sona erer. Bu tarih aralığında Napolyon'un kararları çerçevesinde Fransız kültür ve medeniyetinin izleri öncelikle yayınlanan çeşitli dergi ve gazeteler aracılığıyla, sonrasında Fransızca öğrenimini yaygınlaştırma amacıyla açılan eğitim merkezleri, okullar ve üniversiteler ile ve ardından Fransızcadan Arapçaya yapılan tercüme faaliyetleri ve bunların Mısır'dan diğer Arap ülkelerine yayılmasıyla gerçekleşir. Bunun sebepleri arasında I. Dünya Savaşında Osmanlı Devletinin hamisi olduğu Arap topraklarını kaybetmesi ve mevcut Arap nüfusunun Batılı devletlerin sömürgesi haline gelmesi yer alır. Bu çerçevede Ürdün ve Filistin İngiliz sömürgesi, Suriye, Lübnan ve Cezayir Fransız sömürgesi, Libya ve bazı Afrika ülkeleri ise İtalya sömürgesi haline gelir ve Arap kültürünün diğer Batı kültürleriyle tanışması Modern Arap Edebiyatı'nda gerek konu gerek üslup gerekse şekil olarak etkisini gösterir(Şahîn,2021,4).

Modern Arap Edebiyatında şiirdeki yönelimler klasik, romantik (Dîvân Grubu, Apollo Grubu ve Mehcer Grubu), büyük Arap devrimi şiirleri, şi'iru'l-tef'ile ve şi'iru'l-mukâveme olmak üzere ayrılır. Klasik yönelim modern asrın başlarında ortaya çıkar ve eski Arap şiirinde klasik bir form olan kasidesinin bünyesini muhafaza etmeyi esas alarak vezin, kafiye, üslup, kelime ve beyanın güzelliğinde klasik Arap zevkini şiirin merkezine yerleştirir. Bu anlayış içerisinde olan şairler iki koldan gelişme gösterir: I. Nesil şairler (Mahmûd Sâmi el-Bârûdî, 'Ahmed Şevkî, Hâfız 'İbrahîm) ve II. Nesil şairler (Ma'rûfu'r-Rasâfî, Muhammed Mehdî el-Cevâhirî, Omar 'Ebû Rîşe). Bu şairler eski Arap şiir formunu kullanırken çağın bir gerekliliği olan yeni konulardan vatan, eğitime çağrı ve yeni reformlara ayak uydurma temalarını şiirde işlemeye başlar. İlaveten, bu şairler aracılığıyla şiir metinleri tiyatro metinlerine uyarlanır ki bunlar arasında 'Ahmed Şevkî'ye ait Kleopatra, Mecnûn Leylâ ve 'Antera yer alır. Modern Arap Şiirinde romantik yönelimler ise kültürel, sosyal ve siyasi gelişmeler neticesinde tercüme hareketleri aracılığıyla olur ve romantizm akımı çerçevesinde Dîvân Grubu, Apollo Grubu ve Mehcer Grubu ortaya çıkar. 20. yy'nin ortalarında şiirde yenilik

hareketi olarak ortaya çıkan Dîvân Grubunun savunucuları arasında ‘Abbâs Mahmûdu’l-‘Akkâd ve ‘İbrahîm ‘Abdu’l-Kâdir el-Mezânî yer alır. İngiliz edebiyatı ve kültüründen etkilenen bu yeni şiir anlayışında eski Arap şiir şekillerinden kaside formu korunarak serbest kafiyeli şiirler yazan şairin derinlik ve kapalılık kapsamında duygusal tecrübeleri ve vicdani yorumu şiirin merkezine dâhil edilir ve şiirde insana ait duygular işlenir (el-Kur‘ân vd.,2017, 68).

Apollo Grubu ise Arap şiirinde yenilik savunucusu olan gruplardan bir başkası olup ‘Ahmed Zekî ‘Ebû Şâdî, ‘İbrahîm Nâcî, ‘Alî Mahmûd Taha, ‘Ebû’l-Kâsm eş-Şâbî ve Mahmûd Hasan ‘İsma‘il gibi ediplerin elinde gelişir. Eski Arap şiiri mirasını modern Avrupa edebiyatı ile harmanlayıp insan ruhunu ve fikri emellerini şiirlerde işleyen bu şairler aşk, kadın, aşğın maşukuyla olan alakası, acı, hüznün, gurbet, köy hayatı ve şehirden uzaklaşma, vatan özlemi gibi romantik konuları şiire dâhil ederler (Keser, 2021). Mehcer Grubu ise siyasi, iktisadi ve sosyal çıkmazların içerisinde olan şairlerin 19. yy’nin sonlarında Suriye’den Amerika kıtasının kuzeyine ve güneyine göç etmesiyle başlar ve konu olarak vatan özlemi, iyimserlik, birlikte yaşama, müsamaha, insani eğilim, tabiat ve Arap kavmiyetçiliğine daveti romantizm akımı çerçevesinde işler (Bakır Dayı, 2018).

Şerif el-Huseyn bin ‘Alî önderliğinde 1916 yılında Arap topraklarında Osmanlı Devleti’ne karşı başlatılan Büyük Arap Devrimi neticesinde Araplar kendi dil, kültür ve medeniyetine yönelerek yeni bir edebî anlayışın oluşmasına zemin hazırlar. Oluşan bu yeni edebî anlayış büyük Arap devrimi olarak adlandırılır ve pek çok şair bu çerçevede şiirler yazar. Bunlar arasında F’uâdu’l-Hatîb, Cemîlu’l-‘Azîm, ‘İlyâs Ferhât, Muhammedu’l-‘Adnânî, Muhammed Mehdi’l-Cevâhirî vb. şairler yer alır. Konu olarak Arap kavmiyetçiliğini övme, Osmanlı siyasetinden memnuniyetsizlik ve zulmünü ortaya koyma, Şerif el-Huseyn bin ‘Alî ve oğullarını övme, Arap ümmetinin devrime cevabı ve Şerif el-Huseyn bin ‘Alî’ye ağıt yer alır. Yazılan bu şiirler beyitler halinde açık ve anlaşılır bir üslupla kaleme alınır ve mesajın en etkili şekilde karşı tarafa iletilebilmesi için hitap üslubu benimsenir. Öte yandan Arap şiirinde hakiki bir devrim niteliğinde olan ve 1947 yılında ilk örnekleri görülmeye başlan Şi‘iru’l-Tef’ile serbest şiir anlayışı ile şiir yazmaya olanak sağlayan edebi bir anlayıştır. Bu anlayış çerçevesinde şiir yazan şairler arasında ‘Abdu’l-Vehhâbu’l-Beyyâtî, Salâh ‘Abdu’s-Sabûr, Fedvâ Tûkân, Mahmûd Dervîş, Adonis, Nizâr Kabbânî yer alır. Ürdünlü şairlerden Haydar Mahûd, ‘Abdu’llah Rıdvân ve Habîbu’z-Zuyûdî bu edebi görüş çerçevesinde şiirler verir. Şi‘iru’l-Mukâveme ise Arap dünyasında 19. yy’nin sonlarından 20 yy’e kadar görülen İngiliz, Fransız, İtalyan ve Yahudi sömürgeciye ya da işgaline başkaldırı şiirleri olarak tanımlanır. Bu çerçevede şairler şiirlerini hitap üslubu çerçevesinde yazar ve konu olarak Arap halkının sömürgecilere ve onların zulmüne başkaldırması, halkın hürriyet için kendini kurban etmesi,

şehitlerin vasıfları ve Arap kavmiyetçiliğinin anlaşılması gibi meseleleri hem Arap dünyasında bulunan işgalci kuvvetler genelinde hem de Filistin'de bulunan Siyonist Yahudi güçler özelinde işler (el-Kur'ân vd.,2017,89).

MODERN ÜRDÜN ŞİİRİ VE SEYRİ:

Ürdün gerek coğrafi konumu gerekse siyasi emeller çerçevesinde Filistin ve onun üzerine kurgulanan Yahudi emellerinin tesirini hem edebiyatında hem de siyasetinde tarihsel süreç içerisinde hisseder. Çünkü Ürdün, sınırları içerisinde kalan Filistin topraklarını Siyonist bir anlayışla yayılma politikası sergileyen Yahudilere karşı korumak zorunda kalır. Nitekim 1967'de Filistin'de gerçekleşen ve Nebke (felaket) olarak adlandırılan Yahudi Siyonist işgalinin bölgede İsrail Devleti'ni kurmasıyla son bulan askeri harekâtın tesirleri Filistin'den Ürdün'e gelen mültecilerce yaşanır. Bu sebeple Modern Ürdün Edebiyatı ve Modern Filistin Edebiyatı aynı paralel doğrultuda gelişir ve ortak bir edebî anlayış çerçevesinde ilerler. Bu sayede, Arapların Siyonist güçler karşısındaki hezimetini Modern Ürdün Edebiyatı ve Modern Filistin Edebiyatında şiir, hikâye ve roman türlerinde aynı eksen üzere işlenir. Bu çerçevede Arapların İsrail Devleti karşısındaki hezimetini anlatan Filistinli edip Ğassân Kenefânî'ye ait 'Um Sa'ad adlı hikâye ve Araplar arasındaki emel kaybını işleyen Ürdünlü edip Teysîru's- Subûl'a ait 'Ente Munzu'l Yevm adlı hikâye verilebilir (Can ve Doğru, 2021,27; Emekli, 2008, 3).

Modern Ürdün Edebiyatı siyaset, iktisat ve kültürel gelişmeler doğrultusunda şiir ve nesir türünde üç dönemde gelişme gösterir. Bunlar sırasıyla: I. Dönem (1921-1946 yılları arasındaki Emirlikler dönemi), II. Dönem (1947-1967 Nekbe ve Nekse arası dönem) ve III. Dönem (1967'den günümüze kadar)'dir. Ürdün'ün I. Dönem şairleri içerisinde orta sınıfın emellerini, hayallerini ve kaygılarını işleyen Mustafâ Vehbî't-Tel (1899-1949), Muhammed Subhî 'Ebû Ğanîme (1902-1970) ve Hüsnî Zeyd el-Keylânî (1910-1979) yer alır. II. Dönem içerisinde geleneksel ya da serbest türde şiirler yazan Halîl Zuktân (1928-1980), Cum'a Hammâd (1923- 1995), 'Esed Muhammed el-Kâsım (1931-halen), 'Emîn Şanâr (1933-2005), Recâ Semrîn (1929- 2018) ve Kemâl Nâsır (1924- 1973) sayılır. Bu dönemde Hüsnî Farîz (1907-1990) ve 'Abdu'l-Men'am er-Rıfâ'î (1917-1985) geleneksel türde şiirler yazarken 'Abdu'r-Rahîm Omar (1929-2013), Teysîr Subûl (1939-1973), Haydar Mahmûd (1924-halen), 'Esed Muhammed el-Kâsım 'Abdu'llah Rıdvân (1949-2015) ve Habîbu'z-Zuyûdî (1963-2021) serbest şiir türünde eserler verir ve Şi'iru'l-Tef'île denilen şiir anlayışı ile aruz vezni ve kafiye kısıtlaması olmaksızın şiirler yazar. III. Dönem ise Modern Ürdün Edebiyatının fiilen tesis edildiği dönem olup edebî açıdan en verimli dönemini yaşar çünkü dört yüz bin şiir divanı, seksen hikâye, yüz kısa hikâye neşredilir ve bu dönemde şiir türünde Muhammed el-Kaysî ve 'İbrahîm Nasru'llah ön plana çıkar('Atayât, 2023).

Modern Ürdün Edebiyatında şiir üslup olarak Geleneksel şiir formunda ve üslubunda yazılan şiirler ve Serbest şiir formunda ve üslubunda yazılan şiirler olmak üzere ikiye ayrılır. Geleneksel tarzda yazılan şiirler beyitler halinde aruz vezni ve kafiye sınırları içerisinde gazel, övgü ve ağıt konuları işlenerek oluşturulur. Bu şiirler klasik Arap edebiyatının uzantısı niteliğinde olup klasik Arap edebiyatındaki vezin, kafiye ve kasidedeki konuya sahip çıkar. Bu anlayışla yazılan şiirler açık ve anlaşılır bir üslup içerisinde yazılır ve şair şiirde kendi duygu, düşünce, his ve ihtiyaçlarından bahseder. Buna mukabil Ürdün edebiyat reformunun bir neticesi olan serbest şiir tarzında yazılan şiirler klasik Arap şiirinde görülen kaside, vezin ve kafiye sınırlamasından muaf tutularak oluşur ve dönem şartları sebebi mukâvemet, vatani savunma, şehitlik ve bu mertebenin güzelliği vb. gibi konuları açık, sade ve anlaşılır bir üslupla simgeler kullanarak işler ('Ebû Hânî, 1975,32).

MUSTAFÂ VEHBÎ'T-TEL (HAYATI VE ESERLERİ):

Mustafâ Vehbî olarak bilinen ve tam adı Mustafâ Vehbî bin Sâlih el-Mustafâ el-Yusûfu't-Tel olan 'Arâr lakaplı şair baba tarafından dedesi olan Mustafa'nın adını taşır ve Vehbî ismini de soyadı olarak kullanır. Ürdün'ün 'İrbid şehrinde 14 Mayıs Çarşamba 1899 tarihinde dünyaya gelir. Edebi çalışmalarında ve kasidelerinde 'Arâr lakabını kullanan şairin neden bu lakabı seçtiği ile ilgili iki görüş vardır. İlk görüşe göre Mustafâ Vehbî, cahiliye dönemi ve sadru'l-islam döneminde yaşamış olan şair 'Arâr bin 'Amr'ın çocukluğu ve kendi çocukluğu arasında benzerlikler olduğunu düşündüğü için bu ismi seçer. İkinci görüşe göre Mustafâ Vehbî, şair 'Abdu'llah bin es-Salt el-Kuşeyri'ye ait Türkçesi "Akşamın geç saatlerinde yayılan, Necd'in güzel kokulu otunun keyfini çıkar" olan bir beyitteki "beğenipkelimesini" ¹عرار kendisine "güzel kokulu bitki" anlamına gelen lakabı seçer. 'Arâr kelimesinin geçtiği diğer beyitler² ise şair 'Arâr bin 'Amr'a ait olup kelime burada çokça eziyet ve sıkıntı çekmiş anlamında kullanılır(et-Tarîfi, 2010,18):

Fikri hayatının şekillenmesinde dedesinin büyük bir rolü olsa da İlkokulda üç yıl babası Sâlih tarafından eğitim gören Mustafâ Vehbî, 'Îsâ el-Melkâvî tarafından kuran, 'Abdu'l-Hakîm el-Bağdâdî tarafından da okuma yazma öğrenir. Eğitimini tamamlamak için Dîmeşk'te yer alan 'Anber mektebine gitse de 1916 ve 1919 yılları arasında I. Dünya Savaşı sürecinde Arap coğrafyasının geçirmiş olduğu siyasi krizler sebebiyle eğitimi üç yıl süreyle sekteye uğrar. Bu sebeple Beyrut'a eğitimini tamamlamak için gider

¹ تمتع من شميم عرار نجد *** فما بعد العشيبة من عرار
² أرادت عرارًا بالهوان ومن يرد *** عرارًا لعمرى بالهوان فقد ظلم
 وإن عرارًا إن يكون غير واضح *** فإنني أحب الجون ذي المنكب العمم
 وإن عرارًا إن يكن ذا شكيمة *** تقاسيها منه، فما أملك الشميم

ancak tekrar ‘Anber mektebine dönmek zorunda kalır ve 1920’de ortaokulu tamamlayıp ‘İrbid’e döner ve Ma‘an medresesine muallim olarak tayin edilir. Bir süre bu görevi ifa ettikten sonra Ürdün hükümetinin kurulmasında fiilen çalışır (ez-Za‘bî, 1998, 30).

‘Anber mektebinde geçirdiği dört yıllık süre içinde hem fikri hem de kültürel gelişmesini tamamlayan Mustafâ Vehbî Arap kültürü, tarihi, edebiyatı ve dini ile ilgili bilgileri oradan edinir. Dönemin eğitim dili olan Türkçeye vakıf olmasıyla da Türk Edebiyatına ait kültürel birikimini sağlayan şair Fransızca da bilmektedir. Bunun yanı sıra bu mektepte de kendisini siyasi anlamda etkileyen Osmanlı devletine olan karşıtlığıyla bilinen arkadaşı Muhammed Subhî ‘Ebû Ğanîme ile tanışır. Siyasi düşünür, edip ve şair olan Mustafâ Vehbî’t-Tel Ürdün devletinin tesis edilmeye başlandığı 1921 yılından İngiltere’den bağımsızlığını kazandığı 1946 yılına kadar olan süreçte fikri ve siyasi ve dahi edebi hayatta Ürdün’ü şekillendirir. Siyasetle tanışması I. Dünya savaşı (1914-1918) yıllarına denk gelen ‘Anber mektebindeki öğrencilik yıllarında olur ve 1918-1920 yılları arasında kral Faysâl’ın yönetiminde olan Arap idaresi çerçevesinde kendisinde vatan hissiyatı tezahür eder. Bu minval üzere 25 Temmuz 1920’de Faysâl’ın yönetimi Fransız işgal kuvvetlerince dağıtılmasının ardından Ürdün’ün bağımsızlığını kazanması için düzenlenen pek çok toplantıya katılıp çeşitli dergi ve gazetelerde siyasi görüşlerini ilan eder. İngiliz ve Fransız işgaline karşı direnip Filistin’in özgür bir Arap yurdu olmasını savunmasıyla da Ürdün bağımsızlık hareketinin simgesi olur (el-Harâbşe, 2005, 2).

Mustafâ Vehbî’nin ilmi hayatı dört döneme ayrılır ve bunlar sırasıyla şu şekildedir. I. Dönem şairin babasına ait olan özel okulda öğretmenlik yaptığı 1916 ve 1918 seneleridir. 3 Mayıs 1919 tarihinde el-‘İha’ gazetesinin sorumlusu Cubrân Messûh Sâhib ile karşılaşmasının akabinde gazeteye her hafta yazı yazması kararlaştırılır. 1921’de ise ‘İrbid’de el-Kermilü’l-Hayfâviyye gazetesinde yazmaya başlar ve gazete sahibi Necîb Nassâr ile tanışır. II. Dönem ise Ürdün’ün Kerak şehrinde öğretmenlik yapmasıyla başlayıp 1931 yılında sona erer. Ürdün’ün tesisi için çeşitli bölge ve mıntikalarda çalışır ve idari hâkimlik görevini Vâdî’s-Sîr, Zerkâ’ ve Şôbek bölgelerinde üstlenir. III. Dönem 1931 ve 1942 yılları arasını kapsıyor olup bu dönem içerisinde pek çok görev ve vazifelerde bulunur. Bunların arasında ‘İrbid’de öğretmenlik yapması, adalet bakanlığı bünyesinde icra memuru olarak ‘İrbid ve ‘Ammân’da çalışması, temyiz mahkemesinde başkâtip olarak bulunması, Milli Eğitim Bakanlığında müfettişlik konumuna gelmesi ve Belkâ’ şehrine vali olması yer alır. 1941’de Mustafâ Vehbî ile dönemin meclis başkanı arasında çıkan söz dalaşı sebebiyle valilik görevinden azledilir ve yetmiş gün boyunca hapsedilir. IV. Dönem 1942’nin sonlarında hapisten çıkmasıyla başlar ve 1949’un sonuna kadar devam eder. Bu dönemde arkadaşı Mahmûdu’l-Mutlak ile ‘Ammân’da özel avukatlık bürosu açar. 24 Mayıs

1949 sabahı ‘Ammân Devlet Hastanesinde vefat eder ve naaşı vasiyeti üzere ‘İrbid’e defnedilir (el-‘Ûdât, 1980, 28).

Mustafâ Vehbî’ye ait eserler arasında ‘Aşiyât Vâdî’l-Yâbîs adlı şiir divanı yer alır. Ürdün gazetesinde parçalar halinde yayımlanan bu eserin tahkiki 1954’te Mahmûdu’l-Mutlak, 1973’te Mahmûdu’s-Semra ve 1982’de Ziyâd Sâlih ez-Za‘bî tarafından yapılır. Hilafetin Kureyş kabilesinde olduğunu anlatan küçük hacimli kitabı El-‘E’imme min Kureyşi matbu eserleri arasında sayılır. Farsçadan Arapçaya 1925 yılında çevrilen yüz elli rubainin tercümesi niteliğinde olan Rubâ‘iyyâtu’l-Omaru’l-Hayyâm adlı eser 1990’da basılır. Bunun yanı sıra siyaset konulu yazıları Muhammed Kaûş tarafından derlenerek 1980’de yayımlanır. İlâveten Suriye ve Filistin gazetelerinde yayımlanan pek çok makalesi de bulunur (ez-Zenîbât, 2020, 35).

ŞİİRLERİN KAYNAĞI:

Mustafâ Vehbî şiirlerinde siyasi, sosyal, yerli, edebi ve dini kaynaklara yer verir. Onun şiirlerinin kaynağında Arap dünyasında şahit olduğu siyasi olaylar ve bu olayların arka planındaki siyasi şahsiyetler ve bunlarla olan kişisel tecrübelerin aktarımı tarihsel akış içerisinde Şi‘iru’l-Mukâveme ya da Şi‘iru’s-Sevra (Karşı Koyma- Başkaldırı Şiirleri ya da Devrim Şiirleri) üslubunda işlenir. Bu şiirler kapsamında şair Arapların devrime yönelmelerindeki hissiyatlarına, sömürgecilik meselesine ve özgür Arap coğrafyası isteğinin tartışılmaz olmasına değinir. Bu bakış açısıyla zulüm ve fakirlikle boğuşan halkına ait toprakların istismarcı kuvvetlerden temizlenmesi için şiiri bir propaganda aracı olarak kullanır. Sıklıkla şiirlerinde vatan ve onun önemini savunan şair vatan için birleşme ve tek vücut olma prensibini nida üslubu ile okuyucuya aktarır (el-Harâbşe,2005,24)

İnsancıl bir şair olarak bilinen Mustafâ Vehbî sosyal hayattan beslenen şiirlerinde hayat sorunlarından fakirlik, açlık, zulüm, eziyet, taassup, hastalık, geride kalma gibi sorunlara değinerek bunlara panzehir olarak çalışma, uyum, sevgi, iyilik, barış ve anlayışı savunur ve bu şiirlerinde sosyal hayatta karşılaşılan kadın, çocuk ve yaşlı kesimleri için adalet, özgürlük ve istikrar ister. Dahası şair şiirlerinde halk edebiyatı metinlerinden hikâye, özlü söz ve atasözü kullanımına da ehemmiyet verip zengin ve derin halk mirasını, adet ve gelenekleri kültürünün taşıyıcısı olan Arap dili aracılığıyla yansıtır. Bu çerçevede şiirlerinde Ürdün lehçesine has kelime ve ibareleri kullanıp Ürdün lehçesinin folklorik unsurlarını klasik Arap edebiyatı nazım şekli olan kasidede işler. İlâveten, edebi kaynaklardan Cahiliye dönemi şiirlerinin etkisinde olan şair, batı edebiyatından romantizm akımının etkisinde kalıp dini kaynaklardan kuran, hadisi şerif, İncil ve Tevrat’tan alıntılar yapar.(el-Harâbşe,2005,31).

‘AŞİYYÂT VÂDÎ’L-YÂBÎS ve TAHLİLİ:

Çalışmanın bu kısmında Mustafâ Vehbî’t-Tel’in ‘Aşiyât Vâdî’l-Yâbîs adlı şiir divanında yer alan ilk şiir olan ‘Aşiyât Vâdî’l-Yâbîs adlı kasidenin Arapçadan Türkçeye tercümesi verilmiştir. Seçilen bu şiirlerin tahlili Nurullah Çetin’in Şiir Çözümleme Yöntemi kitabı çerçevesinde içerik, şekil, dil, üslûp ve ahenk unsurları göz önüne alınarak yapılmıştır. Şiirdeki içerik unsurları olan (konu, izlek, düşünce, olay, varlık, duygu, görüntü, anlam) ve şekil (nazım şekli, hacim), dil -üslûp (dil sapmaları, cümle, söz dağarı, üslûp türleri), ve ahenk (ses tekrarı, ses yansımaları, kelime tekrarları, ifade tekrarı, mısra tekrarı, vezin, kelime istifi) kıstasları tahlil yöntemi kullanılarak saptanmıştır. Bu sayede şaire ait şiirsel hüviyet saptanmış ve imge kullanımının özgünlüğü ortaya konmuştur (Çetin,2005,3). Şaire ait şiir ve çevirisi şu şekildedir (et-Tel, 2004,1):

عشيات وادي اليباس

إن الزمان ولا أقول زماني *** بين الطوابع والرسوم رماني
وأحال لذاتي وساوس حاسب *** يهذي بضرب ثلاثة بثمان
فانظر إلى الندمان كيف تفرقوا *** بعدي وكيف علا الغبار دناني
وإلى قريضي كيف أصبح نافعاً *** وإلى بليغ القول كيف عصاني
وإلى امانى العذاب يسومها *** سوط الحساب مهانة العبدان

قانون هوبر حال بعض جريضه *** دون القريض ودون كل بيان
فاستكتبوا قعوار نص تيممة *** غراء تذهب عقده بلساني
وتشد از هواجس شعرية *** من كل فاكهة بها زوجان
وتعيد أحلام الشباب ضحوة *** كالزهر يبسم في سهول معان
يا أخت واد قد دعوتك باسمه *** وله نسبت تبركاً ديواني
قومي وقومك في الصغار وجهلهم *** معنى الحمية كفتنا ميزان
وأنا وأنت على اختلاف قبيلنا *** في عرف ببك وجيشه سيان
فأدني كؤوسك إن بعض عزائنا *** فيها وفي هذا القوام الباني
وبهذه الزفرات وقع لحنها *** صدري وصعدها صدك أغاني

يا أخت سلمى في غناك عذوبة *** تبكي ويغرق دمعها أحزاني
ما شممت ومض اليأس في نراحتها *** إلا استبنت بشجوها الحاني
ورأيت في مرآة بؤسك صورتني *** وقرأت فوق اطارها عنواني
وعرفت فيما أنت فيه من الأذى *** ومن الصغارة والهوان هواني
أهلوك قد جعلوا جمالك سلعة *** تشرى وباع بنو أبي أوطاني
وذووك قد منعوك كل كرامة *** وأنا كذلك حارسي سجانى

يا بنت في إسبال جفنتك محمل **** للإشتباه بأن طرفك جاني
وبأن هذا القلب عاث بامنه *** عينان واقلباه سوداوان
لا مدعي عام اللواء أجارني *** من سحرهن ولا طلال حماني

يا بنت تحقيق العدالة ركنه *** ولع القضاة براحة الوجدان
ولعي بكأس في ارتشاف رحيقه *** سكر يحيل النابتات أماني
ويريك فقه الشيخ أقوالاً بها *** ما أنزل الرحمن من سلطان
فإذا جهنم جنة وإذا الأسي *** نعمى وإذ نوب الحياة أغاني
وإذا بعفو الله يفتح مغلقا *** عبود أوصده على الغفران
يا شيخ قولك ما أشد عقابه *** غمز بوصف الراحم الرحمان

لله قومي كيف عكر صفوهم *** طيش الشيوخ وخفة الشبان
وتسول المتزعمين حقوقهم *** من زمرة الأذان والغلمان
وتظاهر المتصدرين لبيعهم *** لا عن تقى بحماية الأديان

يا رب إن بلفور أنفذ وعده *** كم مسلم يبقى وكم نصراني؟
وكيان مسجد قريتي من ذا الذي *** يبقى عليه إذا أزيل كياني؟
وكنيسة العذراء أين مكانها *** سيكون إن بعث اليهود مكاني؟
هات اسقني قعوار ليس يهمني *** قول الوشاة عرار صكرانان
فالكأس لولا اليأس ما هشت له *** كبد ولا حذبت عليه يدان
والخمر لولا الشعر ما أنست به *** شفة الأديب وريشة الفنان

YÂBİS VADİSİNDE AKŞAM VAKTİ

Pullar ve kırmızı vergiler arasında şüphesiz ki zamanı geldi ve ben zamanı söyleyemiyorum

Üç ile sekizi çarparak saçmalıyor ve kendimi hesaba çekiyorum

Bak şu pişman olanlara nasıl da dağıldılar ve benden sonra nasıl uğultulu bir toz dumanı oldular

Bak şiirim ve belagatle söylenmiş sözlerim nasıl önemsiz ve kıymetsiz oldu

Bak azap anlaşması bizleri zehirleyip kırbaçlayarak adice nasıl esir ediyor

Huber kanunu insanların iniltilerine ve izaha gerek kalmadan talihsiz durumları çözüyor

Şarap tüccarları benim dilimde saygın bir muska yazın

Her meyvenin eşi olduğu gibi şiirin meyvesi de endişeleri ve bunlar güçlenip artıyor

Mi'ân ovasında gülümseyen çiçekler gibi gençlerin hayallerinin kahkahaları yankılanıyor
 Ey vadinin kızı senle aynı soydan olan vadi seni isminle çağırıyor ve divanımda bereketleniyor
 Kavmim ve kavmin küçüklükten beri cahiller yani bağnazlar ve bu durum iki kollu tartı gibi
 Ben, sen ve kabilelerimiz Beyi (Ferdinand Paşa) ve ordusunu bilme hususunda anlaşmazlık içindeyiz
 Bardağını bardağıma yaklaştır halimizi unutalım yan yana güzelliğinle rahatlayalım
 Ve bu iniltilerin melodisi göğsüme düşün ve senin yankın şarkılar gibi yükselsin

Ey Nur senin göz alıcı zenginliğin beni ağlatıyor ve hüznlendirip gözyaşlarına boğuyor
 Nağmelerinin üzüntüsü hariç sesinden kederinin acısını koklamadım
 Ve suretimin sıkıntısını aynada gördüm ve çerçevenin üstünde unvanımı okudum
 Ve senin sıkıntıda olduğunu küçüklüğünden ve önemsizliğinden bildim
 Ailen güzelliğini bir eşya haline getirdi ve seni parayla sattı tıpkı Arapların vatani satması gibi
 Ailen senin bütün saygınlığına engel oluyor ve ben de seni hapisanede bekleyen bekçi gibiyim

Ey kız göz kapaklarını kapaman sanki senin gözlerinin suçlu olduğuna delalet ediyor
 İki gözüm ve kalbim onu güvenliği için kararıyor
 Değil sihir ve dağlar savcı bile beni onun sevgisinden alı koyamıyor

Ey kız adaletin rükûlarını tıpkı vicdanları rahatlatan bir hâkim gibi yerine getir
 Kasedeki şarabı şeker misali güvenle yudumla
 Ve fıkıh âlimi sana Rahmanın indirdiği otoritenin sözlerini gösteriyor
 Cehennem cennet ve keder mutluluk olduğunda ve hayat şarkılar söylediğinde
 Ve Allah'ın affi kapalı kapıları açıp kulunu bağışlandığında
 Ey şeyh "ne çetin ceza" sözün Rahman ve Rahim olanın sıfatına göz kırıyor

Vallahi kavmim durumunun nasıl olduğuna şaşarım: gençler ağırbaşlı ve yaşlılar havaî
 Hak sahipleri haklarını köleler ve dindar gruplardan alma hakkında konuşuyor
 Ve satış için dindarlıkla ilgisi olmayan liderler dinleri himaye için ortaya çıkıyor
 Ya Rabbi Belfour deklarasyonu vaadini gerçekleştirdiğinde ne kadar Müslüman ve Hristiyan geride kalacak?
 Ve mahalledeki mescit var olacak benim varlığım var olduğu sürece

Ve Azrâ' kilisesinin yeri nerede? Yahudiler yerini araştırdığında belli olacak mekanı

Şarap taciri ispiyoncunun 'Arâr sarhoş demesi benim için önemli değil

İki elde şarap kadehi olsa bile kedersiz içilen şarap ciğeri dağlamaz

Şarap şiir olmazsa eğlendirmez, edebiyatçının dudağı sanatçının fırçası olmazsa eğlenemediği gibi

Şair bu şiirinde konu olarak güzelliği yüzünden satılan sevgilisine duyduğu aşkı dile getirir. Bunu yaparken de aşk konusunu kendi duyarlılığı ile yorumlar ve güzelliği ile dillere destan olan sevgilisi ve vatanı arasında benzetme yaparak hem sevgilisinin hem de vatanının güzelliği için bir mal gibi alınıp satılmaması gerektiğini savunur. Bu çerçevede şairin bu şiirinin fikir şiiri olduğu söylenebilir; zira şair vatanla ilgili duygu ve düşüncelerini okuyucuya yansıtmada aşk, sevgi ve güzellik üçleminde vatan, birlik ve bağımsızlık ideallerini alt mesaj olarak okuyucuya iletip ideolojisini yansıtır. İlâveten şair sanatsal bir üslup kullanarak geçmişte cereyan eden bazı anlaşmalar (Belfour deklarasyonu) ve olaylara (Yahudilerin Filistin'de hak iddia etmesi, Araplar arasındaki anlaşmazlıklar) şiirinde yer vererek okuyucunun ders almasını amaçlar. Okuyucunu çabuk ders alabilmesi için de iyimser duygulardan ümit, hasret ve aşk; kötümser duygulardan gurbet duygusundan yararlanır. Dahası şair şiirinde sevgilisini imge olarak kullanıp vatanını kasteder. Dillere destan güzelliğiyle var olan sevgilisi güzelliği sebebiyle ailesi tarafından bir eşya gibi satılır; tıpkı vatanının Araplar tarafından alınıp satılması gibi.

Şiirde klasik Arap nazım şekillerinden kaside kullanılmakta olup beyit sayısı 38'dir. Hacim bakımından uzun şiir kapsamına giren bu kasidede dil konuşma diline yakın olsa da şairin hayal süzgecinden geçmesi hasebiyle kapalı ve soyut bir yapıdadır. Hitabet üslubuyla yazılan şiirde amaç okuyucuyla konuşma havası içerisinde mesajı en etkin ve kısa yoldan sunmaktır. Şiirde ahengi sağlayan unsurlardan kafiye yapısına bakıldığında beyitlerin "aa ba ba da ea ef..." şeklinde ilerlediği görülür. Vezin olarak da klasik Arap vezni olan aruz kullanılır.

SONUÇ:

Ürdün'ün siyasi ve edebi hayatının şekillenmesinde önemli bir yere sahip olan direniş şairi Mustafâ Vehbî't-Tel' Ürdün gazetesinde 15 Temmuz 1933 tarihinde yayınlanan 'Aşiyât Vâdî'l-Yâbîs kasidesiyle hem şiirsel yönünü hem de fikri yönünü ortaya koyar. Modern Ürdün siyaseti için demokrasi ve özgür vatan isteğini ve bu uğurda bağımsızlık mücadelesi verilmesi gerektiğini ilk defa bu kasidede işlemeyle şair, müfekkiri ve siyasetçi gibi pek çok vasfa sahip olur. Bu çalışmada Modern Arap Şiirinin tarihsel süreçte geçirdiği aşamalar hakkında bilgi verildikten sonra Ürdün şiirinin modern Arap şiirindeki yeri ve modernleşme süreci üzerinde durulur. Bu çerçevede

Modern Ürdün şiirinin en önemli temsilcilerinden olan şair Mustafâ Vehbî't-Tel'in hayatı, edebi kişiliği ve 'Aşıyyât Vâdî'l-Yâbis adlı kasidenin Arapçadan Türkçeye tercümesi yapıp seçilen bu şiirin tahlili Nurullah Çetin'in "Şiir Çözümleme Yöntemi" kitabı çerçevesinde içerik, şekil, dil, üslûp ve ahenk unsurları göz önüne alınarak tahlil edilir.

KAYNAKÇA

- ‘Atayât, M. (2023, Huzeyrân). El-’Edebü’l Ürdünî. El-Mevsûatu’l-Arabiyye. <https://arab-ency.com.sy/ency/details/2257/1#:~:text=%D8%A5%D9%86%20%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D8%B9%20%D9%84%D9%84%D8%AD%D8%B1%D9%83%D8%A9%20%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A%D8%A9%20%D9%81%D9%8A,%D8%B9%D8%B1%D8%B6%20%D8%B3%D8%B1%D9%8A%D8%B9%20%D9%84%D9%87%D8%B0%D9%87%20%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA%D8%AC%D8%A7%D9%87%D8%A7%D8%AA%20%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%84%D8%A7%D8%AB%D8%A9>
- ’Ebû Hânî,A. (1975). El-Hareketü’l Edebiyye fi’l-’Ürdün. (Risâle Macıstır Ğayr Menşûra). Câmî’a el-Kuds Yusûf.
- Bakır Dayı, R. (2018). Mehcer (Göç) Edebiyatında Vahdet-i Vücut Ve Ruh Göçü. Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi, 1(1), 41-59. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/butobid/issue/36150/378973>
- Beydilli, K. (2007). TDV İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/osmanlilar#2-yakin-donemler>.
- Can, A.H. ve Doğru, İ. (Ed.).(2021). Arap Edebiyatında Vatan ve Bağımsızlık Mücadelesi (1. Baskı). Nobel Bilimsel.
- Çetin, N. (2006). Şiir Çözümleme Yöntemi (4. Baskı). Edebiyat Otağı Yayınları 1.
- Ebû’l-Hudâ, H. (2011). Dirâse fi Târîhi’l-’Ürdünî’s-Siyâsî. (Risâle Macıstır Ğayr Menşûra). Câmî’a Âl Albeyt.
- El-’Ûdât, Y. (1980). ‘Arâr Şa’irü’l-’Ürdün: el-Bedevi’l-Mulessem (1. Baskı). Dâru’l-Kalem.
- el-Harâbşe, A. (2005). Es-Sûretu’s-Şi’riyye Fî Şi’ri Mustafâ Vehbî’t-Tel (‘Arâr). (Risâle Diktôra Ğayr Menşûra). Câmî’atu’l-Yermük.
- El-Kur’ân, F.,el-Hayârî, A., Âyîş, Y., el-Mecâlî, M. vd.(2017). Kadâyâ ’Edebiyye: es-Saffu’s-Sânî ‘Aşara Lil Furu ‘i’l-Edebî. ‘Ammân: Vuzâratu’t-Terbiyye vet’t-Ta’lîm.
- Emecen, F.(2007). TDV İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/osmanlilar#1-klasik-donem>.
- Emekli, İ. (2008). Çağdaş Ürdün Romancılığı (1. Baskı). Fenomen Yayıncılık.
- En-Na’imât, S., Er-Reb’î, F., El-Hârabşe, S., Eş-Şûra, S. vd.(2019). Târîhu’l-’Ürdün: es-Saffu’s-Sânî ‘Aşara (Eyyedet Tîbâ’athu). Vuzâratu’t-Terbiyye vet’t-Ta’lîm.
- Et-Tarîfi, Y.A. (2010). Mustafâ Vehbî’t-Tel (‘Arâr) Hayâtuhu va Şi’ruhu (1. Baskı). El-’Ehliyye Lil Neşri ve’t-Tevzi’.
- Et-Tel, M. (2004). ‘Aşayât Vâdî’l-Yâbis Dîvân Şâ’iru’l-’Ürdün Mustafâ Vehbî’t-Tel (1. Baskı). El-’Ehliyye.
- Ez-Za’bî, Z. (1998). Mustafâ Vehbî’t-Tel ‘Aşayât Vâdî’l-Yâbis. Tahkik Ziyâd ez-Za’bî. El-Mü’essesetü’l Arabiyyete lil Dirasâti ve’l-Neşri.
- Ez-Zenîbât, S. (2020). Mustafâ Vehbî’t-Tel ‘Arâr ve Devrûhu fi’l-Hayâti’s-Siyâsiyyeti’l-’Ürdüniyyeti fi ‘Ahdî’l-’İmârat 1921-1946. (Risâle Mâcîstır Ğayr Menşûra). Câmî’atu Mu’ta.
- Keser, A. (2021). Modern Arap Şiirinin Yenilikçi ve Öncü İsmi Ahmed Zeki Ebû Şâdî. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 25(Özel Sayı), 176-193. DOI: 10.53487/ataunisosbil.958155

- Muhâfaza, A. (1973). Târihu'l-Ürdünü'l-Mu'âsır 'Ahdu'l-İmâra 1921-1946 (1. Baskı). El-Câmi'atu'l-Ürdüniyye.
- Şâhîn, U. (2021). El-'Edeb fil Ürdün va Filistin (1. Baskı). Mahattatu Nâ'ûr. <https://www.noor-book.com/%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AF%D8%A8-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D9%86-%D9%88%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86-%D9%85%D8%AD%D8%A7%D8%B6%D8%B1%D8%A7%D8%AA-pdf>
- Şeşen, R. (1990). Hittin'de Salâhaddîn'in Ordusu. BELLETEN, 54 (209), 427-434. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ttkbelleten/issue/62703/951719>.
- Tomar, C. (2012). TDV İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/urdun#1>.