



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

**GOETHE VE NAZIM HİKMET YAPITLARINDA METİNLERARASI  
ÖĞELERİN YAZINSALLAŞTIRIM TARZI. BATI-DOĞU DİVANI  
VE ŞEYH BEDREDDİN DESTANI ÖRNEKLERİNDE BİR  
AÇIMLAMA**

Erdal ÖRDEK

Doktora Tezi

Ankara, 2023



GOETHE VE NAZIM HİKMET YAPITLARINDA METİNLERARASI ÖĞELERİN  
YAZINSALLAŞTIRIM TARZI. BATI-DOĞU DİVANI VE ŞEYH BEDREDDİN  
DESTANI ÖRNEKLERİNDE BİR AÇIMLAMA

Erdal ÖRDEK

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2023

## KABUL VE ONAY

Erdal Ördek tarafından hazırlanan "Goethe ve Nazım Hikmet Yapıtlarında Metinlerarası Öğelerin Yazınsallaştırım Tarzı. Batı-Doğu Divanı ve Şeyh Bedreddin Destanı Örneklerinde Bir Açıklama" başlıklı bu çalışma, 21.06.2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

---

...

---

...

---

...

---

...

---

...

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

...../...../.....

[İmza]

Erdal ÖRDEK

1“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, grsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, Dr. Öğr. Üyesi Türkan SOMAN ÇELİK danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

***Erdal ÖRDEK***

## TEŞEKKÜR

Ufuk açıcı dersleriyle öğrenim sürecimde belirleyici bir etkisi olan, tez konusu seçiminde bana yardımcı olup tez danışmanlığımı üstlenen, emekli olduktan sonra dahi benden desteğini esirgemeyen, değerli önerileri ve yapıcı eleştirileriyle bana daima yol gösteren, öğrencisi olmaktan onur duyduğum Prof. Dr. Onur Bilge KULA'ya çok teşekkür ederim.

Danışmanlığımı sonradan devraldığı halde büyük bir sabır ile bana yardımcı olabilmek için neredeyse benden çok çalışın ve bu çalışmanın en iyi şekilde tamamlanabilmesi için yoğun çaba harcayan Dr. Öğr. Üyesi Türkan SOMAN ÇELİK'e teşekkürü borç bilirim.

Sorularıma sabırla katlanan, önerileriyle çalışmamın şekillenmesinde önemli katkıları olan ve savunma sınavımda jüri üyeliğini üstlenen, metinlerarasılık konusundaki engin bilgilerinden yararlandığım Prof. Dr. Kubilay AKTULUM'a çok teşekkür ederim.

Hiçbir koşulda benden desteğini esirgemeyen ve savunma sınavımda jüri üyesi olan değerli bölüm başkanımız Doç. Dr. Erkan ZENGİN'e, tez izleme komitesi toplantılarında ve savunma sınavında yapıcı önerileriyle çalışmama yön veren Prof. Dr. Dursun ZENGİN'e ve savunma sınavımda jüri üyeliği yaparak önemli önerilerde bulunan Prof. Dr. Muhammet KOÇAK'a çok teşekkür ederim.

Ders dönemindeki katkılarından dolayı Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nın tüm öğretim üyelerine, her fırsatta benimle odalarını paylaşın araştırma görevlisi arkadaşlarıma ve bölümün diğer emekçilerine ayrıca teşekkür ederim.

Bu çalışmanın tamamlanabilmesi için büyük sabır ve fedakârlık gösteren ve benden desteğini hiç esirgemeyen sevgili eşim Ayşe'ye, kızım Güneş'e ve oğlum Deniz'e çok teşekkür ederim.

## ÖZET

ÖRDEK, Erdal. *Goethe ve Nazım Hikmet Yapıtlarında Metinlerarası Öğelerin Yazınsallaştırma Tarzı. Bat-Doğu Divanı ve Şeyh Bedreddin Destanı Örneklerinde Bir Açıklama*, Doktora Tezi, Ankara, 2023.

Yazınsal yapıtların temel niteliklerinden biri, tarihsel ve toplumsal tüm süreçlerin birikim ve çeşitliliğini kendinde barındıran dilin dolayısıyla tasarlanıp oluşturulmalarıdır. Devingen ve katmanlı bir söyleşim aracı olması nedeniyle, dilin ürünü olan yazınsal yapıtlar da doğal olarak öncel ve güncel başka yapıtlarla durmaksızın bir söyleşim içindedirler. Yazınsal ve sanatsal her tür üretimin temelinde bulunan bu olgu 20. yüzyılda Mihail Baktin tarafından "Söyleşimsellik" olarak nitelenmiş, sonraki yıllarda Julia Kristeva tarafından "Metinlerarasılık" kavramıyla tanımlanmış ve devamında çeşitli kuramcı ve araştırmacı tarafından dizgeli bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Metinlerarasılık, en basit şekilde bir metnin başka bir metindeki somut varlığı olarak tanımlanabilir. Söz konusu ilişki metnin yazarı tarafından kasıtlı olarak çeşitli yöntem ve teknikler ile kurulur. Yazınsallığın doğal ve kaçınılmaz bir sonucu olan metinlerarası ilişki ve etkileşimler kimi yazarlar tarafından yanmetinler ya da metin içi açıklamalarla okurlara bildirilmektedir. Johann Wolfgang von Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı (West-östlicher Divan)* ve Nazım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* adlı yapıtlar bu durum için iyi birer örnek teşkil etmektedir. Her iki yapıtın şairleri, yapıtlarının oluşum aşamasında yararlandıkları tüm tarihsel ve yazınsal kaynakları okurlarının dikkatine sunmuşlardır. Bu çalışmada anılan yapıtlarda şairler tarafından açıklanmış olan kaynaklar ile kurulan metinlerarası ilişkiler ulamlara ayrılmış; metinlerarası öğelerin geçirdiği anlamsal ve işlevsel dönüşümler serimlenmiş ve sonuç olarak iki şairin metinlerarası öğeleri yeniden yazınsallaştırma tarzları karşılaştırılarak benzerlik, farklılık ve özgünlükleri ortaya konmuştur.



**Anahtar Sözcükler**

Metinlerarasılık, Yeniden yazınsallaştırma, Johann Wolfgang von Goethe, Nazım Hikmet, Batı-Doğu Divanı, Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı.

## ABSTRACT

ÖRDEK, Erdal. *The Literalization Style of Intertextual Objects in the Works of Goethe and Nazım Hikmet. An Annotation According to West-Eastern Divan and The Legend of Sheikh Bedreddin*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2023.

One of the main characteristics of literary works is that they are designed and created through the language that embodies the accumulation and diversity of all historical and social processes. Since the language is a dynamic and layered communication tool, literary works as its products are naturally in constant dialogue with other prior and contemporary works. This phenomenon, which is the basis of all literary and artistic productions, was described as "dialogism" by Mihail Bakhtin in the 20th century, defined by Julia Kristeva with the concept of "Intertextuality" in the following years, and then tried to be systematically explained by various theorists and researchers. Intertextuality can be defined simply as the concrete presence of a text in another text. This relation is deliberately established by the author of the text with various methods and techniques. Intertextual relations and interactions, which are a natural and inevitable result of literariness, are sometimes explained to readers by authors with paratexts or in-text explanations. Johann Wolfgang von Goethe's *West-Eastern Divan (West-östlicher Divan)* and Nazım Hikmet's *The Legend of Sheikh Bedreddin, the son of the Judge of Simavne* are good samples of this situation. The poets of both works have brought to the attention of their readers all the historical and literary sources they used during the formation of their works. In this study, the intertextual relations established with the sources explained by the poets in the mentioned works were determined according to their categories; the semantic and functional transformations of the intertextual elements are revealed, and as a result, the similarities and differences between the re-literalization styles of the two poets are revealed in a comparative way.

**Key Words**

Intertextuality, Re-literalization, Johann Wolfgang von Goethe, Nazım Hikmet, West-Eastern Divan, The Legend of Sheikh Bedreddin, the Son of the Judge of Simavne.

## ZUSAMMENFASSUNG

ÖRDEK, Erdal. *Der Literarisierungsstil intertextueller Objekte in den Werken von Goethe und Nazım Hikmet. Eine Analyse anhand von West-östlichen Divan und dem Epos von Scheikh Bedreddin*, Inauguraldissertation, Ankara, 2023.

Eines der Hauptmerkmale literarischer Werke ist, dass sie durch die Sprache entworfen und geschaffen werden, die das Konglomerat und die Vielfalt aller historischen und sozialen Prozesse einschließt. Da es sich um ein dynamisches und vielschichtiges Kommunikationsmittel handelt, stehen literarische Werke, als Produkte der Sprache, selbstverständlich in ständigem Dialog mit den früheren und zeitgenössischen Werken. Dieses allen literarischen und künstlerischen Produktionen zugrunde liegendes Phänomen wurde im 20. Jahrhundert von Mihail Bachtin als „Dialogizität“ beschrieben, in den folgenden Jahren von Julia Kristeva mit dem Begriff „Intertextualität“ definiert, anschließend von verschiedenen Theoretikern und Forschern systematisch zu erfassen und erklären versucht. Intertextualität kann einfach als das konkrete Vorhandensein eines Textes in einem anderen Text definiert werden. Der jeweilige Zusammenhang wird vom Autor des Textes bewusst mit verschiedenen Methoden und Techniken hergestellt. Intertextuelle Beziehungen und Interaktionen, die eine normale und unvermeidliche Auswirkung literarischer Arbeit sind, werden von manchen Autoren den Lesern mit Paratexten oder Erklärungen im Text mitgeteilt. Gute Beispiele für diese Situation sind Johann Wolfgang von Goethes *West-östlicher Divan* und Nazım Hikmets *Epos von Scheich Bedreddin der Sohn des Richters von Simavne*. Die Dichter beider Werke haben ihre Leser auf alle historischen und literarischen Quellen aufmerksam gemacht, die sie bei der Entstehung ihrer Werke verwendet haben. In dieser Arbeit werden die intertextuellen Beziehungen, die von den Dichtern in den genannten Werken mit den bekannt gegebenen Quellen hergestellt werden, in Kategorien unterteilt. Die semantischen und funktionalen Transformationen der intertextuellen Elemente wurden offengelegt und letztlich wurden die Ähnlichkeiten, Unterschiede und Originalität der beiden

Dichter offengelegt, indem man den Stil der Wieder-Literarisierung der intertextuellen Elemente in den beiden Werken vergleicht.

### **Schlüsselwörter**

Intertextualität, Wieder-Literarisierung, Johann Wolfgang von Goethe, Nazım Hikmet, West-östlicher Divan, Epos von Scheich Bedreddin der Sohn des Richters von Simavne.

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	<b>i</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	<b>ii</b>
<b>ETİK BEYAN</b> .....	<b>iii</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>iv</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>v</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>vii</b>
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b> .....	<b>ix</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>xi</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM: METİNLERARASILIK KURAMI ÜZERİNE</b> .....	<b>10</b>
<b>1.1. METİN</b> .....	<b>10</b>
<b>1.2. METİNLERARASILIK VE TARİHSEL DAYANAKLARI</b> .....	<b>11</b>
<b>1.3. METİNLERARASILIK VE DİSİPLİNLERARASILIK</b> .....	<b>12</b>
<b>1.4. MIHAIL BAHTIN – SÖYLEŞİMSELLİK VE YAZINSAL ÇOKSESLİLİK</b> 15	
1.4.1. Metinlerarası Öğe Çokseslidir .....	<b>17</b>
<b>1.5. JULIA KRISTEVA – HER METİN ALINTILAR MOZAIĞİDİR</b> .....	<b>18</b>
<b>1.6. JACQUES DERRIDA – HER METİN ALINTIDIR</b> .....	<b>21</b>
<b>1.7. ROLAND BARTHES – HER METİN METİNLERARASIDIR</b> .....	<b>22</b>
<b>1.8. MICHAEL RIFFATERRE – METİNLERARASI OKUR</b> .....	<b>24</b>
<b>1.9. LAURENT JENNY – ETKİLEŞİM</b> .....	<b>25</b>
<b>1.10. GERARD GENETTE – AŞKIN METİNSELLİK</b> .....	<b>26</b>
1.10.1. Metinlerarasılık (Intertextualität) .....	<b>27</b>
1.10.2. Ana-metinsellik (Hypertextualität).....	<b>27</b>
1.10.3. Yan-metinsellik (Paratextualität).....	<b>27</b>
1.10.4. Üst-metinsellik (Architextualität) .....	<b>27</b>
1.10.5. Yorumsal üst-metin (Metatextualität).....	<b>28</b>
<b>1.11. METİNLERARASI YÖNTEMLER</b> .....	<b>28</b>
1.11.1. Alıntı ve Gönderge.....	<b>29</b>
1.11.2. Gizli Alıntı (Aşırma).....	<b>29</b>

1.11.3. Anıştırma (Kapalı Gönderge).....	30
1.11.4. Yansılama (Parodi).....	30
1.11.5. Alaycı Dönüştürüm .....	30
1.11.6. Öykünme (Pastiş).....	31
<b>1.12. METİNLERARASI İMGELER .....</b>	<b>32</b>
1.12.1. Palempsest.....	32
1.12. 2. Kolaj – Brikolaj.....	32
1.12. 3. Yeniden Yazma .....	33
<b>2. BÖLÜM: YAZIN VE METİNLERARASILIK .....</b>	<b>34</b>
<b>2.1. METİNLERARASILIK VE KAYNAK ELEŐTİRİŐİ .....</b>	<b>35</b>
<b>2.2. METİNLERARASI İLİŞKİLENDİRME .....</b>	<b>36</b>
<b>2.3. YAZINDA METİNLERARASI İŞLEV VE ANLAM .....</b>	<b>37</b>
2.3.1. Metinlerarası Ögenin (Yeniden) Yazınsallaştırımı .....	38
<b>2.4. METİNLERARASILIK VE DÜNYA EDEBİYATI.....</b>	<b>39</b>
2.4.1. Orijinal Yapıt Dahi Yazar .....	42
<b>2.5. YAZAR – YAPIT İLİŐKİŐİ .....</b>	<b>43</b>
2.5.1. Yazar Kimdir?.....	43
2.5.2. Yazınsal Yapıt Ne Ölçüde Yazara Bağımlı/Yazardan Bağımsızdır?..	47
2.5.3. Tümelik/Tikellik Bağlamında Yazınsal Yapıt .....	49
<b>3. BÖLÜM: JOHANN WOLFGANG VON GOETHE – BATI-DOĞU DİVANI.51</b>	<b>51</b>
<b>3.1. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832).....</b>	<b>51</b>
3.1.1. Goethe ve Metinlerarasılık.....	52
3.1.2. Goethe ve Doğu .....	53
3.1.3. İslam ve Muhammed .....	54
3.1.4. Doğu Edebiyatı .....	57
3.1.5. Türk Edebiyatı ve Türkler .....	60
<b>3.2. BATI-DOĞU DİVANI .....</b>	<b>63</b>
3.2.1. Yazınsal ve Düşünsel Kaynaklar .....	63
3.2.1.1. Johann Gottfried Herder.....	64
3.2.1.2. Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall.....	66
3.2.1.3. Heinrich Friedrich von Diez .....	66
3.2.1.4. Hafız-ı Şirazî .....	67

3.2.2. Batı-Doğu Divanı'nın Alınlanması.....	71
<b>3.3. BATI-DOĞU DİVANI'NDA METİNLERARASI İLİŞKİLER.....</b>	<b>72</b>
3.3.1. Yanmetinsel İlişkiler.....	73
3.3.2. Alıntılar .....	79
3.3.3. Açık Göndermeler.....	88
3.3.4. Kapalı Göndermeler (Anıştırmalar).....	113
3.3.5. Öykünmeler .....	125
3.3.6. Yeniden Yazma ve Özgönderimler .....	141
3.3.7. Göstergelerarası İlişkiler.....	144
<b>4. BÖLÜM: NAZİM HİKMET – SİMAVNE KADISI OĞLU ŞEYH BEDREDDİN DESTANI.....</b>	<b>148</b>
<b>4.1. NAZİM HİKMET.....</b>	<b>148</b>
4.1.1. Nazım Hikmet Sanat ve Edebiyat.....	151
<b>4.2. SİMAVNE KADISI OĞLU ŞEYH BEDREDDİN DESTANI .....</b>	<b>156</b>
4.2.1. Tarihsel Kaynaklar.....	156
4.2.2. Şeyh Bedreddin .....	157
4.2.2.1. Şeyh Bedreddin, Thomas Münzer ve Nazım Hikmet.....	161
4.2.2.2. Edebiyatta Şeyh Bedreddin.....	163
4.2.3. Şeyh Bedreddin Destanı'nın Alınlanması .....	165
<b>4.3. ŞEYH BEDREDDİN DESTANI'NDA METİNLERARASI İLİŞKİLER... 168</b>	<b>168</b>
4.3.1. Yanmetinsel İlişkiler.....	168
4.3.2. Alıntılar .....	174
4.3.3. Açık Göndermeler.....	179
4.3.4. Kapalı Göndermeler (Anıştırmalar).....	185
4.3.5. Öykünmeler .....	186
4.3.6. Yeniden Yazma ve Özgönderimler .....	190
4.3.7. Göstergelerarası İlişkiler.....	191
<b>5. BÖLÜM: DEĞERLENDİRME.....</b>	<b>197</b>
<b>SONUÇ .....</b>	<b>201</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>207</b>
<b>EK 1: TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU .....</b>	<b>215</b>
<b>EK 2: TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU .....</b>	<b>217</b>



## GİRİŞ

Johann Wolfgang von Goethe'nin, İranlı şair Hafız-ı Şirazi'nin "Divan" adlı yapıtına öykünerek 1814-1819 yılları arasında yazdığı *West-östlicher Divan* (Batı-Doğu Divanı) 1819'da yayımlanmıştır. *Batı-Doğu Divanı*, Goethe'nin uzun yıllara yayılmış olan, Fars ve Arap Edebiyatları başta olmak üzere, Doğu edebiyatı, sanatı, inanç ve düşünce dünyasına dair bilgilerinin ve şairin kendi yazınsal, sanatsal ve düşünsel birikiminin bireşimi sonucunda oluşmuştur.

Divanın oluşumuna ilişkin bilgileri içeren birincil kaynak, Goethe'nin, yapıtının daha iyi anlaşılabilmesi için yapıtın sonuna eklediği *Batı-Doğu Divanı'nın Daha İyi Anlaşılması İçin Not ve Açıklamalar* (Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans)'dır (Metinde *Not ve Açıklamalar* şeklinde kısaltılacaktır) (Goethe, 1974: 127-356). *Not ve Açıklamalar*'da şair, kendisini divanı yazmaya özendiren kişileri, koşulları ve kaynakları; etkilendiği yazınsal, tarihsel, dinsel ve düşünsel kaynakları ayrıntılı olarak okura sunmuştur.

Nazım Hikmet'in 1936'da yayımlanan *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* (Metinde *Şeyh Bedreddin Destanı* şeklinde kısaltılacaktır) (Hikmet, 2014) adlı yapıtı çeşitli tarih metinlerinin ve şairin düşünsel, sanatsal ve kültürel birikiminin bireşimi sonucunda ortaya çıkmıştır. Tarihsel bir olayın yazınsallaştırımı olan bu destanın 1933-1934 kışında Bursa Hapishanesi'nde düşünüldüğü ve sonraki yıl yazıldığı sanılmaktadır. Destanın bir bölümü *Bedreddin'in Ölümü* başlığıyla 1935'te bir dergide (Resimli Her şey dergisi, 9.10.1935, sayı:7) yayımlanmıştır (Gürsel, 1978: 19).

Nazım, destanın önüne ve sonuna eklediği açıklamalarla ve son olarak ekleme gereği duyduğu *Tornacı Şefiğin Gömleği*, *Ahmed'in Hikâyesi*, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'na Zeyl Milli Gurur* yazılarıyla yapıtının oluşumunda etkili olan belli başlı kaynakları ve unsurları ortaya koymuş;

destanın içerisine eklediği bazı açıklamalarla yapıtının alımlanmasına kolaylık sağlamaya çalışmıştır (Hikmet, 2014: 475-525).

### Sorun, Amaç ve Sınırlama

Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı* şimdiye kadar yapılmış yazınbilimsel araştırmalarda büyük ölçüde Goethe ve İslam, Tasavvuf, Kuran, Goethe ve Hafız, Batı ve Doğu vb. bakış açılarıyla ele alınmaktadır. Benzer bir şekilde Nazım Hikmet'in *Şeyh Bedreddin Destanı* da Bedreddin ve komünizm/sosyalizm, devrim, isyan, din, dinsizlik, Nazım ve komünizm/sosyalizm, marksizm, devrim vb. bakış açısıyla inceleme konusu yapılmaktadır. Söz konusu yapıtlardaki metinlerarası öğelerin yazınsal yönüne dair araştırmalar çok azdır. İki yapıtın birlikte ele alındığı bir çalışma ise henüz yoktur. Bu nedenle bu tez çalışmasında yazarlar tarafından açıklanmış olan metinlerarası unsurların anılan yapıtlardaki yeniden yazınsallaştırılma tarzlarının açıklanması amaçlanmaktadır. İnceleme, yazarların açıklamış olduğu metinlerarası ve göstergelerarası unsurların yapıtlardaki yeniden yazınsallaştırım tarzlarıyla ve geçirdikleri biçimsel ve anlamsal dönüşümlerle; iki yapıtın sonradan göstergelerarası ilişkilerle farklı sanatsal türlere aktarımlarıyla sınırlandırılacak, bu öğelerin dışında kalan olası metinlerarası ilişkiler inceleme konusu yapılmayacaktır. Metinlerarası okuma somut, bilinçli, belli bir strateji doğrultusunda yapılan alıntılar, göndermeler üzerinde durduğundan böyle bir sınırlandırma doğal karşılanmalıdır.

### Çalışmanın Artalanı

Nazım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı* ile Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı*'nı birlikte inceleme konusu yapan bir çalışmaya henüz rastlanmamıştır. Bununla birlikte Goethe ve Nazım'ın birlikte anıldığı bazı araştırma ve köşe yazıları bulunmaktadır. Murat Cankara *Muzdarip Şark Faustu'nun Peşinde: Nâzım*

*Hikmet'in Oyunları ve Modernleşme* (2015)<sup>1</sup> adlı makalede Nazım'ın tiyatro yapıtlarını Goethe'nin *Faust*'una göndermeler yaparak irdemiştir. Nedim Gürsel *Nâzım, Goethe, Yaşlılık ve Leipzigli Kızlar* (2004)<sup>2</sup> köşe yazısında Leipzig kentindeki gezintisi sırasında orada okumuş olan Goethe'den ve sık sık kentteki Astoria Oteli'nde kalmış olan Nazım'dan söz etmektedir. Şair Hasan Özdemir *Goethe und Nâzım Hikmet* (2021)<sup>3</sup> söyleşisinde, çeşitli ülkelerde göçmen olarak yaşayan Nazım'dan ve *Batı-Doğu Divanı* aracılığıyla, doğuya hiç gitmeden oraya düşünsel ve sanatsal manada göçebilmiş olan Goethe'den etkilendiğini belirtir. Yekta Uzunoğlu *Nazım Hikmet: Ruhunu Şeytana Satan Adam!* (2020)<sup>4</sup> köşe yazısında Nazım'ı Goethe'nin *Faust*'u ile karşılaştırır, şairin kimi şiirlerinden ve yaşamından çelişiklere dikkat çekerek oldukça sert bir Nazım yergisi yapmaktadır. Muhsin Kızılkaya *Nazım'ın Mektubu, Goethe'nin Selami!* (2021)<sup>5</sup> köşe yazısında Nazım'ın 1938'de Türk donanmasını isyana teşvik'ten yargılandığı sırada Mustafa Kemal Atatürk'e af mektubu yazışını ve Goethe'nin Weimar Dükü'yle karşılaştığında eğilerek verdiği abartılı selamlamayı değerlendirmekte; sanatla uğraşanların devlet otoritesiyle iyi anlaştağında ya da ters düştüğünde yaşadıklarını ve yaşayabileceklerini tartışmaktadır. Son olarak, Alman sanatçı Reinhard Keitel'in Eskişehir'deki Heykel Park'ta, üzerine Goethe ve Nazım'ın adlarını kazıdığı *Kitap kale*<sup>6</sup> adlı heykeli bu iki şairin bir arada anıldığı çalışmalardır.

Nazım Hikmet'in Goethe'ye dair bir yazısına rastlanmamakla birlikte şair, okunmaya değer önemli yazar ve yapıtlar arasında Goethe'yi ve kült yapıtı

<sup>1</sup>Bkz. [https://www.academia.edu/16987054/Muzdarip\\_%C5%9Eark\\_Faustu\\_nun\\_Pe%C5%9Finde\\_N%C3%A2z%C4%B1m\\_Hikmetin\\_Oyunlar%C4%B1\\_ve\\_Modernle%C5%9Fme](https://www.academia.edu/16987054/Muzdarip_%C5%9Eark_Faustu_nun_Pe%C5%9Finde_N%C3%A2z%C4%B1m_Hikmetin_Oyunlar%C4%B1_ve_Modernle%C5%9Fme) (Son Erişim: 23.10.2021)

<sup>2</sup> Bkz. <http://www.radikal.com.tr/radikal2/nzim-goethe-yaslilik-ve-leipzigli-kizlar-871896/> (Son erişim: 23.10.2021)

<sup>3</sup> Bkz. <https://www.swr.de/swr2/leben-und-gesellschaft/artikel-kleineschaetze-ozdemir-100.html> (Son erişim: 23.10.2021)

<sup>4</sup> Bkz. <https://m.nerinaazad.cc/tr/columnists/yekta-uzunoglu/nazim-hikmet-ruhunu-seytana-satan-adam> (Son erişim: 23.10.2021)

<sup>5</sup> Bkz. <https://www.haberturk.com/yazarlar/muhsin-kizilkaya-2291/3004779-nazimin-mektubu-goethenin-selami> (Son erişim: 23.10.2021)

<sup>6</sup> Bkz. <https://www.evrensel.net/haber/302628/kitapkalenin-sairleri-goethe-ve-n-zim> (Son erişim: 23.10.2021)

*Faust*'u da anmıştır. 1956'da Prag'da yazdığı *Doktor Faust'un Evi* adlı şiirde Goethe'nin yapıtına gönderim yapan şair, bir saatliğine İstanbul'a gidebilmek için tıpkı Faust gibi Mefistofeles ile bir anlaşma imzalamaya hazır olduğunu söyleyerek memleket hasretini dile getirmiştir.

## Kuram ve Yöntem

Metinlerarasılık, 1960'lı yıllarda Rus araştırmacı Mihail Bahtin'in *Söyleşimsellik* başlığı altında önerdiği kuramsal tanımlamalarından yola çıkan Julia Kristeva ve onun görüşlerini destekleyen Roland Barthes'in bir yazın eleştirisi bağlamındaki çalışmalarına bağlı olarak, yeni bir metin tanımı ve kuramı oluşturma çabalarının sonucunda ortaya çıkmış ve metnin özerk olduğu düşüncesinin benimsenmesiyle birlikte sıklıkla kullanılan bir kavram haline gelmiştir. Metinlerin tarihe, yazara, yazarın ereklerine ve psikolojisine göre ele alındığı önceki anlayışın yerine; metinlerin büyük ölçüde birbirinden etkilendiği, farklı metinlerden alınan parçalardan oluştuğu, farklı söylemlerin iç içe geçtiği ve dolayısıyla çok sesli olduğu anlayışı benimsenmeye başlamıştır (Aktulum, 1999:7). Metin çözümleme konusundaki anlayış değişikliğiyle birlikte, metnin bütünüyle yazar odaklı olduğu düşüncesi de değişir. Metin artık bir alıntılar mozaiği olarak görülür, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam olarak tanımlanır. Böylelikle yazınsal bir metin, postyapısalcı bakışı benimseyen kuramcılarının görüşlerine koşut biçimde farklı metinlerin bir kesişme noktası kabul edilir. İlk aşamada metinlerarasılık, yapısalcı ve biçimci bir yaklaşımın etkisiyle metinlerin yalnızca başka metinlere göndermeler yapması şeklinde tanımlanmış; ikinci aşamamada, bir adım daha ileri atılarak, yine Bahtin'in etkisiyle metni aşan toplumsal ve tarihsel gerçekliklerden ayrı düşünülmeceği kabul edilmiştir (bkz. Aktulum, 2018b: 236).

Yukarıda vurgulandığı gibi, Kristeva, metin ve metinlerarasılık konusundaki düşünceleri Mihail Bahtin'in *Söyleşimsellik* ve *Yazınsal Çokseslilik* kuramından yola çıkarak geliştirmiş, onun görüşlerini bir metin kuramı bağlamında kendi varsayımlarına uyarlamıştır. Bahtin, Saussure'ün çalışmalarından yola çıkarak

bireylerarası bir göstergeler dizgesi olan dilin ürünü olarak ele aldığı metnin başka metinlerle söyleşim içerisinde olduğunu ve kaçınılmaz olarak toplumsal ve tarihsel gerçekliklerden bağımsız düşünülemediğini vurgular. Böylece yapısalcıların, kapalı metin anlayışını yıkar. Metinlerarasılık kuramını irdeleyen diğer kuramcılardan önce Bahtin de her sözcenin başka sözcelere gönderdiğini, başka söylemlere göndermeyen söylemin bulunmadığını söylerken metinlerarasılık kavramının özünü çok önceden ortaya koyar. Çalışmanın kuramsal bölümünde metinlerarasılık ile ilgili çeşitli kuramcılarının görüşleri ayrıntılı olarak yeniden ele alınacaktır. Önce bütüncemizi oluşturan yapıtların metinlerarası olanaklarına yönelik kimi başka anımsatmalar yapalım.

Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı* ile Nazım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı* adlı yapıtlar, şairleri tarafından yapılan açıklamalar ve notlarla okura sunulmuştur. Her iki şair de yapıtlarında yararlandıkları tarihsel, yazınsal, düşünsel kaynaklara ve öncel metinlere ilişkin bilgiler vermiştir. İki yapıtın da hangi metinlerarası öğeler dolayısıyla oluşturulduğu bilinmektedir. İki yapıtın ortak noktasıdır bu. Gürsel Aytaç, karşılaştırmalı yazınsal araştırmalardan asıl beklentinin ortak konu ya da motifin nasıl işlendiğinin belirlenmesi olduğunu söyler (Aytaç, 2013: 100). Her metinlerarası çözümleme, rastlantısal benzerlikleri ve ayrımları ortaya koymaya yönelik bir karşılaştırmalı eleştiri olmasa da bir karşılaştırma mantığına dayanır, ancak söz konusu karşılaştırmaların yapılabilmesi için tüm metinlerarası olguların bilinçli bir seçime dayanması gerekir. Ayrıca metinlerarası bir çözümleme salt sabitlenmiş anlamlarla ilgilenen bir kaynak araştırması da değildir; devingen bir süreçtir. Eski bir metnin, metinden bir kesitin yeni bir bağlamdaki biçimsel ve anlamsal bakımdan uğradığı dönüşümleri sorgulamaya dayanır. Bu tanımlamalara koşut biçimde bu çalışmada yapıtlardaki tüm metinlerarası unsurların kaynaklarına yönelik bir araştırmaya girişmeksizin, yazarlar tarafından anılan metinlerarası unsurların yeniden yazınsallaştırım sürecinde geçirdikleri dönüşümler araştırmanın odağını oluşturmaktadır. İki şairin de metinlerarası dönüştürmeleri yaparken kullandıkları yöntemler saptanacak, metinlerarası ilişki tiplerini oluşturularak söz konusu metinlerarası unsurların yeni bağlamlara nasıl sokulduğu ve yeni bağlamda nasıl bir işlev kazandığı

irdelenecektir. Bu tipler oluşturulurken çeşitli kuramcılarının oluşturdukları metinlerarası ulamlar kullanılacak; yapıtlardaki metinlerarası dönüşümlerin incelenmesinde metinlerarasılık kuramının verilerinden yararlanılacaktır. Metinsel dönüşümlerin incelenmesinde, salt metin odaklı bir yaklaşımın ötesinde metnin belirleyici unsurları olan tarihsel ve toplumsal gerçeklik göz ardı edilmeden metinlerin yazarları da ele alınacaktır. Metin, yazar ve gerçekliğin oluşturduğu bağlam bir dizge olarak kabul edileceğinden dolayı, inceleme nesnesi olan yapıtlara anılan dizgesel bütünlük içinde yaklaşılabilecektir. Dolayısıyla bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman (metin) analizi birincil araştırma yöntemi olarak benimsenecektir. Ayrıca metinlerarasılık kavramı bir metin etkisi kuramı olmanın yanı sıra bir metin inceleme yöntemi olarak da kullanılmaktadır. Dolayısıyla metinlerarasılık yöntemi bu çalışmada metin analizinin bir alt yöntemi olarak benimsenecektir. Çalışmanın niteliği gereği çoğulcu bir inceleme yaklaşımı kaçınılmazdır. Yukarıda anılan içsel okumanın dışında bu çalışmada ayrıca kimi durumlarda ideolojik ve tarihsel anlamda dışsal okumalar yapılacaktır. Yazarların kişiliklerinin ve dünya görüşlerinin yapıtlarına yansımaları incelenirken pozitivist yöntem; tarihsel ve toplumsal gerçekliklerin yapıtlara yansımaları incelenirken sosyolojik ve tarihsel yöntemler; yapıtlardaki her türlü metinlerarası dönüşümler incelenirken ise karşılaştırmalı yöntemin verilerinden yararlanılacaktır.

*Batı-Doğu Divanı* ile *Şeyh Bedreddin Destanı* birçok açıdan birbirinden farklı olmakla birlikte, iki yapıtın en belirgin ortak noktası, metinlerarası kaynaklarının yazarları tarafından açıklanmış olmasıdır. Goethe, etkisinde kaldığı Şirazlı Hafız gibi bir divan yazmayı seçerken; Nazım Hikmet, okuduğu tarihsel kaynaklardan ve edindiği bilgilerden yola çıkarak bir destan yazmayı yeğlemiştir. Goethe ve Nazım farklı dönemlerin, farklı yazınsal akımların, farklı tarihsel ve toplumsal koşulların şairleridir. Farklı yazınsal tarzlara, inançlara, ideolojilere ve dünya görüşlerine sahiptirler. Bu iki şairin yaşamları, düşünce dünyaları, inançları, ideolojileri ve psikolojik durumları da yapıtlarına bir şekilde yansımış, hatta yön vermiştir. Bu nedenle Goethe ve Nazım da birer dizge olarak incelenecek olan iki yapıtın öğeleri arasına katılarak inceleme nesnesi yapılacak, yapıtların

oluşumuna kişisel özelliklerinden geçen izler vurgulanacaktır. Yanmetinsel ve metin dışı her türlü öge ile anametinler (incelenecek olan yapıtlar) arasında karşılaştırmalı bir inceleme yapılarak söz konusu dönüşümler saptanacaktır. Yapıtlar, yazarları, yapıtlardaki metinlerarası öğelerin dönüştürümü, yeniden yazınsallaştırım tarzları metinlerarasılık kuramının verileri ışığında temellendirilerek açıklanacak ve sonuç olarak her iki yapıttaki bulgular karşılaştırmalı olarak değerlendirilecek, iki yapıt arasında metinlerarası dönüştürüm ve yeniden yazınsallaştırım tarzlarındaki benzerlik, farklılık ve çeşitli özgünlükler serimlenecektir.

Bu çalışma giriş ve sonuç bölümleri hariç iki kuramsal ve iki edimsel ve bir değerlendirme olmak üzere beş ayrı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, metinlerarasılık kuramının tarihsel dayanakları ve farklı disiplinlerde uygulanabilirliği ele alınacak; çeşitli araştırmacı ve yazın bilimcinin metinlerarasılık kuramı üzerine görüşleri ile metinlerarası yöntem ve imgelere ilişkin bilgiler aktarılacak; metinlerarası ilişkilerin hangi durumlarda kurulabileceği tartışılacaktır. Kuramsal bilgi aktarımları Mihail Bahtin, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Roland Barthes, Gerard Genette, Michael Riffaterre ve Laurent Jenny gibi kuramcılarının metinlerarasılığa ilişkin düşüncelerinden oluşacaktır. Her birinin görüşleri çeşitli açılardan farklılıklar gösterse de kuramsal açıdan geniş bir bakış açısı sunulmaya çalışılacak ve metinlerarasılık kuramı hakkında genel bir bilgi verilmiş olacaktır. Bu bölümde ağırlıklı olarak Türkiye'deki alan yazına önemli katkıları olmuş ve olmaya devam eden Kubilay Aktulum'un çalışmalarına göndermeler yapılacaktır. Bu nedenle söz konusu metinlerarasılık olunca Aktulum'un ön plana çıkması yadırganmamalıdır (bkz. Gariper & Küçükcoşkun, 2014: 82-84).

İkinci bölümde, yazında metinlerarasılık ve yazar-yapıt ilişkisi ele alınacaktır. Yazınsal yapıtın özelliklerine vurgu yapılarak metinlerarası unsurların bir yazınsal metinde üstlendiği işlevler ve yarattığı anlamsal dönüşümler incelenecek, metinlerarasılık ile kaynak incelemesi ve karşılaştırmalı yazın arasındaki ilişkiye değinilecektir. Metinlerarasılık kuramı ile Dünya Edebiyatı

kavramının çeşitli açılardan kesişim noktaları vurgulanacaktır. Ayrıca yazar ile yapıt arasındaki ilişki incelenerek yapıtın ne derece yazara bağımlı ve ne derece yazardan bağımsız olduğu irdelenecektir. “Yazınsal yapıt, yazarın tamamen kendi düşünce ve tasavvurlarından ve hayal gücünden var ettiği özgün ve biricik bir ürün müdür yoksa başka metinlerden alıntılıdığı parçaları bir araya getirerek oluşturduğu bir tür *toplama* ürün müdür?” sorusuna yanıt aranacaktır. Bu bölümde dilbilim ve yazınbilimin verilerinden yararlanılarak dilin genellik/özellik niteliği ile metnin tümellik/tikellik ilişkisine gönderme yapılacaktır.

Üçüncü bölüm araştırmanın ilk edimsel bölümünü oluşturacak ve bu bölümde Goethe ve yapıtı *Batı-Doğu Divanı* ele alınacaktır. Öncelikle Goethe'nin yazarlığı/şairliği hakkında genel bilgiler aktarılacak; Onu, *Divan*'ı yazmaya özendiren düşünsel, duygusal, sanatsal ve tarihsel etkenlere değinilecek; Fars ve Arap edebiyatına yönelmesini sağlayan nedenler saptanacak; Türk edebiyatına ilgisizliğinin olası nedenleri tartışılacak ve *Divan*'ın oluşum süreci aktarılacaktır. Ardından şairin bizzat yapıtına ek olarak sunduğu not ve açıklamalar doğrultusunda yapıtında kullandığı metinlerarası unsurlar kullanım yöntemlerine göre ulamlara ayrılacak, bu unsurların yapıtta nasıl yeniden kullanıldıkları, hangi biçimsel, işlevsel ve anlamsal dönüşümlere uğradıkları açıklanacaktır. Açıklama işlemi sırasında anametnin, alıntılanan metin ile yazarın açıklamaları içsel bir okumaya tabi tutularak karşılaştırmalı olarak çözümlenecektir.

Çalışmanın dördüncü bölümünün konusu Nazım Hikmet ve yapıtı *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* olacaktır. Nazım'ın yazını ve kişiliği üzerine kısa bilgi aktarımından sonra, Nazım'ın yüzyıllar önce yaşamış bir isyanı ve isyanın başkahramanını hangi nedenlerden ötürü bir destanda yeniden ele aldığı irdelenecek; şairi etkileyen tarihsel, sosyal, ekonomik ve sanatsal etkenler serimlenecektir. Destanın başkişisi olan Şeyh Bedreddin'in gerçekte kim olduğuna dair çeşitli kaynaklardaki tartışmalara girilmeden torunu Hafız Halil'in yazmış olduğu yaşamöyküsünden bilgiler aktarılacaktır. Nazım'ın Bedreddin'den ne yönde etkilendiği belirlenmeye çalışılacaktır. Yapıtın oluşum



süreci ve koşulları belirlenecek; Nazım'ın yapıtına eklediği açıklamalar uyarınca kullandığı metinlerarası öğeler, kullanım yöntemine göre ulamlara ayrılacak; söz konusu öğelerin yapıta sokulurken geçirdikleri biçimsel, anlamsal ve işlevsel dönüşümler açıklanacaktır. Beşinci bölümde Goethe ile Nazım Hikmet'in bu tez çalışmasında ele alınan yapıtları üzerinden iki şairin kimi ortak yönlerine dikkat çekilecektir.

Sonuç bölümünde *Batı-Doğu Divanı* ile *Şeyh Bedreddin Destanı* adlı yapıtlarda metinlerarası öğelerin yeniden yazınsallaştırılmasında ortaya çıkan benzerlikler ve farklılıklar karşılaştırılacak; şairlerin kullandıkları yöntemler ve benimsedikleri tarzlar karşılaştırmalı biçimde ortaya konacaktır. Yine karşılaştırmalı olarak iki şairin bireyselliklerinin yapıtlarına yansımaları irdelenecek, benzerlik ve farklılıkları serimlenecektir.

## 1. BÖLÜM

### METİNLERARASILIK KURAMI ÜZERİNE

#### 1.1. METİN

*Metin* kavramının açıkça belirlenmesi *metinlerarasılık* kavramının açıklanabilmesi ve anlaşılabilmesi için bir önkoşuldur. Başka bir deyişle, kuramsal anlamda metinlerarasılıktan söz edebilmek için metin kuramının açıklığa kavuşturulması gerekir (bkz. Dronsch, 2007: 33-34). Geniş anlamda düşünüldüğünde, biçimci ve yapısalcı bakış açısına göre metin; bir paradigma seçimi ile bir düzlemin bireşiminden doğan işlemin sonucunu ifade eden düzenli işaretler bütünüdür. Hermeneutike göre metin; karmaşık anlam bütünlüğü ve kendi içerisine kodlanmış olan manaya geçiş evresidir. Postyapısalcı ve yapısökümcü bakışa göre metin; bir belgenin hacimsel sınırlarına bağlı olmayan, anlam üretici bir gönderim bağlamıdır. Metin dilbilimi ve yazınbilim açısından ise metin; tümceyi aşan, tamamlanmış, tematik açıdan uyumlu ve anlamlı dilsel bütünlüktür. Metin sözcüğü ilk anda yazıyı çağırırsa da yalnızca yazıdan ibaret olmayıp sözlü de olabilir. Hatta günümüzde metin kavramı sanatta ve medya bilimlerinde git gide dilden kopmaktadır, sözgelimi bir görsel veya işitsel dolayım başlı başına bir metin olarak görülebilmektedir (bkz. Berndt & Tonger-Erk, 2013:8-9). Geniş anlamda metin, birbiriyle bağlantılı her tür göstergeler bütünü kabul edilirse, sanat dallarındaki araştırmaların da metinlerle (sanat yapıtlarıyla) iş gördüğü söylenebilir (Bahtin, 2016:107). Metin dilbilimi açısından metinsellik tanımı yapılırken metnin yedi farklı niteliğinden söz edilir. Beaugrande ve Dressler tarafından ileri sürülen bu nitelikler Onur Bilge Kula'nın önerdiği Türkçe karşılıklarıyla kısaca şöyle açıklanabilir: metnin yüzey yapısının belirleyeni olan ve metindeki söz dizimsel bağıntıları niteleyen *bağlaşım* (Kohäsion); metnin anlamsal bağlantılarını ve metin dünyasını niteleyen *bağlam* (Kohärenz); metnin okuyucu tarafından anlamlandırılabilir bir anlamsal bütünlüğe sahip olmasını niteleyen *kabul edilebilirlik* (Akzeptabilität); metnin üretilme amacını niteleyen *ereksellik* (Intentionalität); metnin hitap ettiği alıcı kitlenin durumu ile metin konusunun uyumunu niteleyen *durumsallık*

(Situationalitat); metnin okuyucuya aktardığı bilgi niteliğini ifade eden *bilgisellik* (Informativitat) ve son olarak metnin kendinden önceli metinlerden izler taşıdığını ve onların parçalarıyla oruntulendiğini ifade eden *arametinsellik/metinlerarasılık* (Intertextualitat) (bkz. Kula, 2012:470-471; ayrıca bkz. Fix, 2008: 21-24). Beaugrande ve Dressler’ın metinselliğın koşullarından biri olarak gördüğü metinlerarasılık, Culler’a göre dilsel olan her yapının doğasında var olan bir olgudur (Culler, 1976:1382). Dilsel öge bireyin ötesinde toplumun ortak urunu olduğuna göre, her dilsel kullanım önceli ve o anki diğerkonuşucu/yazıcıların kullanmış ya da kullanmakta olduğı bireylerarası bir öge niteliğini zorunlu olarak taşır.

## 1.2. METİNLERARASILIK VE TARİHSEL DAYANAKLARI

Bahtin’e göre söyleşimsellik, henüz *Sokrates Söyleşileri*, *Menipos Taşlamaları* ve bu türlerin bağılı olduğı karnaval geleneğinden doğmuştur (bkz. Aktulum, 1999: 34-35). Öte yandan Aristoteles, *Poietika*’sında sanat yapıtlarının buyuk oranda taklit yoluyla ortaya çıktığını söylerken bir bakıma metinlerarasılığın ozune karşılık gelen bir saptama yapar. Ona göre; müzik sesleri, resim görüntü ve renkleri, tragedya gerçek hayattaki kişi ve olayları taklit eder. Elbette bu taklit salt bir kopyalama işlemi değıl; bazen olduğundan iyi, bazen olduğundan daha kötü, bazen de olduğı gibi yansıtarak yeni bir sanatsal yaratımdır. Metinlerarası yöntemlerden biri olan *parodi* kavramından da söz eden Aristoteles, Thasoslu Hegemon ve Nikokhares’in ilk parodi yazarları olduklarını ifade eder (bkz. Aristoteles, 2012: 11-15). Aristoteles’in bu görüşleri Bahtin’in söyleşimsellik kuramında tarihsellik ve toplumsallık olgularını değıerlendirme biçimine yakın düşmektedir.

Kavram ilk kez Kristeva tarafından kullanılmışsa da aslında metinlerarasılık olgusu, kökeni eskilere uzanan, eski ya da yeni tüm metinlerin temel özelliklerindedir. Her metnin kendinden önceli metinlerin yeniden yazımı olduğı ve onlardan izler taşıdığını gereğı hep vardı, Kristeva da yeni metin kuramları perspektifinde bu olgunun adını koymuş oldu (Aktulum, 1999: 19).

Anabel Ternès, metinler arasındaki ilişkilere dair çeşitli soruların önceden de var olduğunu ancak metinlerarasılık kavramının doğuşuyla birlikte bu soruların yanıt bulmaya başladığını söyler. Yazınbilim çerçevesinde bu konuyla derinlemesine irdeleyen yazın yayımcılığı, tema ve motif araştırmaları, alıntı, yansılama vb. ne yönelik araştırmalar ve 70’li yıllarda ön plana çıkan üretici alımlama incelemeleri de çeşitli metin türlerinin yeniden işlenmesini ve yabancı öğelerin yeni metinlere sokulma olanaklarını incelemiştir (Ternès, 2016:11). Ayrıca dinsel metinlerin açıklamaları da (tefsir) bir yönüyle metinlerarası araştırma örneklerinden sayılabilir (bkz. Herrmann & Hübenthal, 2007).

### 1.3. METİNLERARASILIK VE DİSİPLİNLERARASILIK

Klasik metin anlayışında metinler “*tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklerine göre ele alınıyordu*” (Aktulum, 1999: 7). Metin, modernist anlayışla uyumlu bir şekilde belli kurallara bağlı, düzenci, çizgisel bir yapıda; anlamsal bakımdan ise kendi anlamını kendinde barındıran, içe kapalı, dışsal (okurdan vs.) bir anlam katkısına ihtiyaç duymayan tek sesli ve “belirlenmiş” bir nitelik taşırdı. Bu kapalı metin anlayışı Rus biçimciliğinin etkisiyle önemini yitirir. Metnin anlamını biçim belirler, farklı metinler arasındaki geçişler ve kesişmeler yeni biçimler ve anlamlar doğurur. Bu bakışla, metinlerin başka metinlerden unsurlar barındırdığı, ayrışık ve çoksesli olduğu, çeşitli söylemlerin iç içe geçerek metni oluşturduğu düşüncesi benimsenmeye başlanmıştır (bkz. Aktulum, 1999:7-10). Teksesli bakıştan sıyrılan metin, 1960’larda özellikle postmodern olarak nitelenen yapıtlarda geniş bir kullanım alanı bulur. Çünkü postmodern yapıtı ya da söylemi geleneksel olandan ayıran en önemli özellik onun dışarıya, farklı olana açık olması, farklı türlerden ve yapıtlardan unsurlar taşıması, belli kurallara ve düzene uymaması, yapısal ve anlamsal olarak parçalı, ayrışık, ayrık özelliğinin taşıması, çok boyutlu ve çok katmanlı olması, çeşitliliği, farklılığı ve çoksesliliği barındırmasıdır. O halde postmodern bir yapıt da farklı yazınsal türlerin ve söylemlerin bir kesişme noktası olarak görülebilir. Marc Angenot’ya göre klasik metin *benzeşiklik* ve *birlik* özelliklerini taşıırken; postmodern metin *ayrışıklık* ve *çokseslilik* özellikleriyle öne çıkar. Çokluk,

çokseslilik, ayrışıklık özellikleri göz önünde bulundurulduğunda metinlerarasılığın en yoğun kullanım alanı bulabileceği yazınsal türün roman olduğu açıktır (bkz. Aktulum, 1999:9-10). Aktulum, metinlerarasılığın postmodern olarak adlandırılan yapıtlardaki “*ayrışıklık, süreksizlik ya da parçalılık özelliğini somutlaştıran temel bir yöntem*” olduğunu vurgular ve ekler:

...şiir, özyaşamöyküsü, deneme, tiyatro gibi pek çok tür bir ilk anlatsal biçimde birbirine karışırlar. Türler arasındaki geleneksel sınırlar çığnenerek, postmodern metin türsel egemenlik kavramını tartışmaya açar. Türlerin iç içeliğine postmodern anlatıyı modern ve klasik öncellerinden ayıran söylem biçimlerinin birbirine karışması eklenir. Bilimsel, tarihsel, ruhçözümsel, kimi zaman da eleştirel söylemler ilk kurgusal söyleme karışarak anlatıyı çizgiselliğinden saptırırlar. Farklı yapıtlardan kesitler alıntılanarak kopukluk etkisi yaratılır. Biçimlerin, türlerin, yapıtların iç içeliği metni parçalar, ona bir çoğulluk özelliği kazandırır. Farklı yapıtlar, türler, biçimler ve biçemler arasında bir söyleşi başlatır metinlerarasılık (Aktulum, 2009: 4).

Günümüzde metinlerarasılık yalnızca romanda ve diğer yazınsal türlerde değil; bütün sanat ve bilim dallarında görülebilen bir olgudur. Buna bağlı olarak karşılaştırmalı incelemeler ve bilimler arası alışverişler çoğalmaktadır. Lyotard'ın *Postmodern Durum* adlı kitabındaki; “*Kimi disiplinler ortadan kalkıyor, bilimlerin sınırlarında örtüşmeler, geçişmeler meydana geliyor, buradan yeni alanlar doğuyor.*” (Lyotard, 2013: 77) sözü bu savı desteklemektedir.

Türkiye’de metinlerarasılık konusunda ilk akla gelen yazınbilimci Kubilay Aktulum, metinlerarasılığın disiplinler arası uygulamalarını çeşitli makale ve kitaplarına konu etmiştir. “Yazın ve Bilim” (2010), “Metinlerarasılık ve Evrim” (2018c) adlı makalelerinde yazın ile bilimin ve metinlerarasılık ile biyolojik evrim kuramının çakışma noktalarını ele almıştır. Aktulum, Evrim kuramı ile metinlerarasılık arasındaki *dönüşüm* ve *yeniden üretim* ilişkilerini David ve Samadi'nin araştırmasına dayanarak Kristeva, Barthes ve Bahtin gibi çeşitli kuramcıların görüşleriyle karşılaştırıp somut örneklerle açıklamaktadır. Çeşitli sanatsal türler (tiyatro, dans, müzik, mimari, sinema, resim, reklam) arasındaki ilişkilerin çözümlenmesinde metinlerarasılığın kavramsal ve yöntemsel verilerinden yararlandığını ve “*metinlerarasılığın anlam ve kapsam*” alanının gitgide genişlediğini vurguladığı *Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta*

*Göstergelerarasılık* adlı çalışmasında resim, fotoğraf ve sinema alanındaki bazı yapıtlar arasındaki kimi gönderim ve alıntı ilişkilerine yönelik çözümler sunmaktadır (bkz. Aktulum, 2021: 668). Ayrıca Aktulum'un son yıllarda yayımladığı *Folklor ve Metinlerarasılık* (2013), *Resimsel Alıntı* (2016), *Müzik ve Metinlerarasılık* (2017), *Sinema ve Metinlerarasılık* (2018a), *Moda ve Metinlerarasılık* (2020) adlı kitapları da, metinlerarası incelemenin yazın dışında farklı sanatsal, kültürel ve bilimsel alanlarda uygulanabilirliğinin somut kanıtları niteliğindedir. Yazınbilimin yanı sıra bu tür araştırmaların farklı sanatsal türler arasında yaygınlaşması *dolayım-lararasılık* (Intermedialität) kavramını ön plana çıkarmıştır (bkz. Drügh, et al., 2012:186; ayrıca bkz. Lüdeke & Greber, 2004). Bu noktada Aktulum bazı kavramları netleştirme gereği duyar. Ona göre aynı türden farklı yapıtlar (örn: resim + resim) arasındaki alışverişlerde dolayım değişikliği olmaz, dolayısıyla bu alışveriş resimlerarası bir alışveriştir. Farklı sanatsal türler arasındaki (örn: sinema + resim vb.) alışverişlerde ise bir türden başka bir türe aktarım yapıldığından bir dolayım (araç/medya) değişikliği, başka bir deyişle dolayım-lararası bir ilişki söz konusudur. Dolayım-lararası ilişki farklı sanatsal yapıtlar arasında kurulduğuna göre aynı zamanda göstergelerarasıdır (Aktulum, 2021: 668). Aktulum, çeşitli sanatlar arasındaki alışveriş ilişkisi için Jakobson, Molinié, Gignoux tarafından önerilen *göstergelerarasılık* kavramını kullanır (bkz. Aktulum, 2021: 669; Aktulum, 2018b: 237). Özetle; dolayım-lararası/göstergelerarası araştırmalarda yazınsal bir yapının diğer sanatsal türlerden yapıtlarla olan ilişki, etkileşim ve geçişlerinin yanı sıra farklı sanat yapıtları arasındaki alışverişler de inceleme konusu yapılmaktadır. Gürsel Aytaç, dolayım-lararası gelişmelerin (televizyon, bilgisayar, plastik sanatlar vb. etkisiyle) edebiyatın tekilliğini büyük ölçüde ortadan kaldırarak karşılaştırmalı çalışmaların olabildiğince geniş bir alana yayıldığını vurgular ve “*bestelenmiş şiirler, çizgiyle, resim sanatıyla birleşmiş resimli romanlar, sahne sanatlarıyla sergilenen, filmleşen romanlar vb.*” farklı sanatların yazınsal metinlerle iç içe geçişini vurgular (Aytaç, 2013: 95).

Metinlerarasılığın çok çeşitli alanlara uygulanabilir oluşu ve çeşitli kuramcılar tarafından farklı yönleriyle ele alınmış olmasından dolayı bir tek metinlerarasılık

kuramından değil, çok sayıda metinlerarasılık kuramlarından söz edilebilir (bkz. Berndt & Tonger-Erk, 2013:13). Yazın bilimciler ve eleştirmenler tarafından, üzerinde uzlaşmış kesin ve net bir “metinlerarası” kavramı bulunmasa da metinlerarasılık konusunu inceleyen birçok araştırmacı ve kuramcı, metinlerarasılığı yazınsallığın temel ölçütü olarak kabul eder. Bu anlayışla yapısalcılığın sınırları aşılmış olsa da yazınsallığın ölçütünü yalnızca diğer metinlerle biçimsel ve anlamsal düzlemde alışveriş olarak görüp, metinlerarasılığı hazırlayan koşulları görmezden gelmek bir bakıma yapısalcılığa geri dönüştür. Bir yazınsal metin yalnızca diğer metinlere gönderme yaparak var olmaz; bazen metnin dilsel biçimine de etki eden tarihsel ve toplumsal gerçekliklere de gönderme yapar (bkz. Aktulum, 2018b: 238). Özellikle Bahtin ve Kristeva'nın vurguladığı metnin tarihsellik ve toplumsallık niteliğini P.V. Zima, daha da ileriye taşır ve yazınsallığın başat unsuru olarak görür, yazınsal yapının yapısının oluşumunda bütün toplumsal koşulların etkili olduğunu öne sürer. Zima, metinlerarası ilişkilerde metnin göndergesinin diğer metinler değil; toplumsal gerçeklikler olduğunu savunur (bkz. Aktulum, 2018b: 246, 252).

#### **1.4. MIHAIL BAHTIN – SÖYLEŞİMSELLİK VE YAZINSAL ÇOKSESLİLİK**

Rus biçimciler başlangıçta metni kapalı olarak kendi içerisinde incelerken, sonraları metnin dışına çıkarak önceki metinlerle olan bağlantısını da inceleme konusu yapmışlardır. Başka yapıtlardan etkilenmelerin psikolojik yönlerine bakmaksızın yazarın rolünü görmezden gelen biçimciler, yapının yalnızca biçimsel yönlerine bakarak, metinlerarasılığın yazarla ilgisi olmayan, yapının özünde bulunan bir olgu olduğunu savunurlar. Mihail Bahtin, Rus biçimcilerden farklı olarak metnin tarihsellik ve toplumsallık yönlerini de göz önünde bulundurur. Bir yapının başka yapıtlarla sürekli alışveriş içinde olduğunu söyler. Sözcüklerin bu alışveriş ve ilişki içinde olmadan, birbirini etkilemeden var olamayacağını savunur (bkz. Aktulum, 1999: 21-24). Ona göre metnin göndergesel niteliği aynı zamanda metni dış dünyaya ve somut gerçekliklere de açar ve onlarla etkileşime girmesine olanak sağlar.

Bahtin'in – sonradan Kristeva'nın metinlerarasılık kuramına temel oluşturan – *söyleşimsellik* (Dialogizität) kuramı, sözcüğün öz yapısal olarak söyleşimsel olduğu düşüncesine dayanır. “Sözcükler, toplumsal-siyasal ilişkiler ve konuşucuların karşılıklı etkileşimleri içerisinde oluştukları ve geçerlilik kazandıkları için, ilkesel olarak ‘*söyleşimsel yönelimli*’ ya da ‘*içkin olarak söyleşimseldir*’ [vurgular yazara aittir]” (Kula, 2012: 159). Bahtin’e göre “Diyalojik ilişki söylem iletişimindeki her tür sözce arasındaki (anlamsal) ilişkidir.” (Bahtin, 2016:122). Her sözcük (her tür gösterge) bireylerarasıdır. Konuşulanlar yalnızca söyleyene ait değildir ve asla tek konuşanla ilişkilendirilemez. Sözcükte yazar (söyleyen) kadar okurun (dinleyenin) de payı vardır, hatta yazar daha sözcüğü kullanmamışken onu bulup konuşmuş olanların da payı vardır (Bahtin, 2016:127). Bu belirlemeyle biçimciliği aşan Bahtin, her sözcenin tarihsel ve toplumsal bir bağlam içerisinde olduğu görüşüyle biçimcilerin eşsüremli (Synchronie) metin inceleme yaklaşımından da ayrılır ve onların aksine artsüremli (Diachronie) bir bakış açısıyla metne yaklaşır. Böylece tarih ve toplum yazarın okuduğu bir metin olarak görülür. Ancak yazar, tarihselliği çizgisel bir soyutlama gibi dışarıdan izlemez, yazma eylemiyle bizzat bu tarihselliğin içine kendisini de ekler (Kristeva, 1972a: 346), onunla söyleşime girer ki bu aynı zamanda bir tür metinlerarası ilişkiyi doğurur. Bahtin'in diğer araştırmacılarla ortaklaştığı nokta ise, her söylemin başka söylemlerle çakıştığı, her söylemin içine başka söylemlerin de karıştığı, başka söylemlerle karışmayan söylemin neredeyse bulunmadığı ilkesini benimsemesidir (bkz. Aktulum, 1999: 26).

Beşerî bilimlerin düşüncesi; başka düşünceler, istençler, görüngüler, sözceler, göstergeler hakkında düşünce olarak doğar (Bahtin, 2016:107). Düşünce dil aracılığıyla metinleşerek görsel/işitsel bir yapıya kavuşur ve başkaları tarafından alımlanabilir ve çözümlenebilir nitelik kazanır. Her metnin kaçınılmaz olarak bir öznesi ya da yazarı olacağına göre, dile getirilen her düşünce artık söyleşimsel nitelik kazanmış demektir. Metnin yazarı da öncelikle bir okurdur ve üretilen metin başka okurlar tarafından alımlanarak, başka bir deyişle onlarla söyleşime



girerek var olabilir. Bu nedenle Bahtin'in metin çözümlene modelinde yazınsal yapıt tek başına kendi içine dönük bir yapı olarak değil, diğer yapıtlarla olan ilişkileri aracılığıyla kendini var eden, açık ve devingen bir yapıdır. Yapının bu devingenliği, yazınsal sözcüğü durağan (tek anlamlı) olarak değil, önceki ve şimdiki bağlamın yazar ve okurlarına ait farklı metinlerin ve biçemlerin buluşma yeri olarak kavrayan bir yaklaşımla belirlenebilir (bkz. Kristeva, 1972a: 346).

Kula, söyleşimsellik kuramının felsefi temellerinin Humboldt'un nitelemesiyle, bir dizge olan dilin *genellik/tümellik* ve tekil konuşucular tarafından üretilen *özellik/tikellik* durumuna dayandığını belirtir. Bu açıdan "*Dil dizgesi tekil olmasına karşın, söz-eylemler öz-yapısal olarak çoğul ve söyleşimseldir.*" (Kula, 2012:158). Beşerî bilimlerde düşünmenin kendine özgü bir çift katmanlılığı ve çift öznelliği olduğunu belirten Bahtin'e göre; yazınsal dil de söyleşimsel ve çoksesli bir olgudur. Tarihsellik ve toplumsallıktan kaynaklanan bu niteliği Bahtin "Ambivalenz" (çift değerlilik) terimiyle niteler (bkz. Kristeva, 1972a: 151-152). Dilin çoksesliliğini (Polyphonie) en iyi yansıtan yazınsal türün roman olduğunu vurgulayan düşünüre göre; romanda, genel dil dizgesi içerisindeki farklı toplumsal ve sınıfsal tabakalara ait dilsel kullanımlar yazarın bireysel kullanımı dolayısıyla yapıta içkinleştirilir (bkz. Kula, 2012:159). Yazarın yazınsal yapıttaki tekel dil kullanımı tümelden alıntılanmış tek sözcükten oluşsa bile her yinelendiğinde yeni bir sözcedir, çünkü sokulduğu bağlamda kazandığı konum ve işlev ile sözce olarak yapıtın yeni ve özgün bir parçasına dönüşür (Bahtin, 2016: 112-113). Bu nedenle yazınsal dil çok sesli ve çok anlamlıdır.

#### **1.4.1. Metinlerarası Öge Çokseslidir**

Her metin çeşitli toplumsal ve tarihsel süreçlerin etkisinde farklı bağlamlardan gelen metinsel öğelerin yeni bir bağlamda anlamsal ve biçimsel dönüşümler geçirerek oluşturduğu bir kesişme alanıdır. Bu nedenle her metin metinlerarasıdır ve farklı gösteren dizgelerinin bir araya gelerek var ettiği çok gösterenli, çok anlamlı ve çok sesli bir tür mozaiktir. Bu noktada metin ile dil arasında bir koşutluk vardır. Dilsel ifadenin öznesini göz ardı etmeden

açıklamak gerekirse, her sözcük bireylerarasıdır. Sözcükler de tarihsel ve toplumsal süreç içinde oluşur, onları kullanan bireylerin etkileşimi sonucu geçerlik kazanır. Bu nedenle Bahtin'in deyimiyle her sözcük öz yapısı gereği söyleşimseldir. Sözcüğün söyleşimselliği her türlü sözceyi tek anlamlı olmaktan kurtarır ve kaçınılmaz olarak çok anlamlı ve çok sesli hale getirir. Dil, düşünceyi üreten ve yapıya bürüyüp metne geçişini sağlayan en işlevsel ve devingen olgudur. O halde her metin aynı zamanda, çok sesli olan dilin yazılı ya da sözlü bir ifadesidir.

Metinlerarası ögenin çoksesliliği yazınsallık açısından da irdelemeye oldukça elverişlidir. Yazınsal dil, tümel dilin olanaklarının yazar tarafından kullanımıyla tikelleşerek yeni bir dizgeyi/yapıtı ortaya koyar. Sanat yapıtı olarak yazınsal metin, doğal olarak kendini sonsuz biçimde alımlamaya açan çok anlamlı ve çok sesli bir metindir. Çok sesli ve metinlerarası niteliğe sahip olan yazınsal metin, yazar tarafından ortaya konan tikel bir dizge olduğu halde, anlamı tekleştirmez, aksine çoğullaştırır. Sonuç olarak; metinlerarası olan öge aynı zamanda dilsel bir öge olduğu için kaçınılmaz olarak çok seslidir.

### 1.5. JULIA KRISTEVA – HER METİN ALINTILAR MOZAIĞİDİR

Kristeva'ya göre metinlerarasılık kabaca, bir metnin başka metinlerle aralarındaki her tür ilişki; başka bir deyişle iki ya da daha fazla metin arasındaki her tür alışveriş, konuşma ya da söyleşim biçimidir. Metinlerarasılık yazının yapıcı unsuru olduğu için, her metin bir alıntılar mozağıdır ve daha önceki metinlerin yeniden yazımıdır; başka bir deyişle her yapıt bir metinlerarasıdır (bkz. Aktulum, 1999: 11-18; Dronsch, 2007: 27).

Kristeva, metinlerarasılık kuramını Bahtin'in *söyleşimsellik* (Dialogizität) kuramına ve Barthes'in *metin kuramına* (Texttheorie) dayandırdığını söyler. Bahtin'in "söyleşim boyutundan yoksun sözce yoktur" görüşünden yola çıkan Kristeva, bu görüşleri göstergebilimsel bir bakış açısıyla ele alarak kendi yazın kuramının temeline oturtur. Söylem ve metin arasında bir koşutluk kurar; bir

söylemin söyleyenin ve dinleyenin (özneler arası) ortak ürünü olduğu ve önceki ya da güncel sözcelere gönderimde bulunduğu görüşüne koşturarak, metnin de her zaman diğer metinlerin kesiştiği yerde (metinlerarası) bulunduğu ilkesini savunur (bkz. Kristeva, 1984: 60). Dikey ve yatay düzlemlerden oluşan bir yazınsal yapıt modellemesi oluşturan Kristeva'ya göre; yatay düzlemde yazar ve okur, dikey düzlemde ise yazılı ya da sözlü metinler bulunur (bkz. Berndt & Tonger-Erk, 2013: 38). Bu model ile Kristeva yatay düzlemdeki yazar ve okurun rolünü görmezden gelerek metin ile diğer metinler arasındaki iletişimin evrensel olarak metinselliğin ve yazınsallığın temel niteliği olduğunu ileri sürer (bkz. Köppe & Winko, 2013: 128). Bu görüşler doğrultusunda Kristeva'ya göre metin; belli bir işlevi yerine getiren, gösterenleri yeniden dağıtarak yeni bir metin üreten, dil yoluyla gösterenleri yan yana ekleyerek bir bağlamdan alıp yeni bir bağlamda yeni anlamlar yükleyerek üreten, bir sözü önceki ya da eşsüremlî diğer sözcelerle ilişkilendirerek dili yeniden düzenleyen, dilbilimden çok mantıksal ulamlarla ele alınabilen üretimsel bir aygıttır (Kristeva, 1980: 36). Her metin, kendi içinde başka metinlerin eritilmesi ve dönüşümüyle oluşan bir tür alıntılar mozaiğidir. Yazınsal dilin, doğası gereği göndergesel ve çokanlamlı oluşu Kristeva tarafından metin tanımında “...lässt sich als doppelte lesen” şeklinde vurgulanır. Bu açıdan metnin anlamı gösterenlerin yeniden düzenlenişinde ve dönüşümünde aranır (bkz. Köppe & Winko, 2013: 128).

Kristeva da diğer pek çok kuramcı gibi metinlerarasılığı yazınsallığın temel ölçütü olarak görür ve metnin en belirgin özelliğinin metinlerarasılık olduğunu söyler. Bu durumda yazınsallık kendini “çokanlamlılık” ve “çokseslilik” niteliğiyle gösterir: “Çokanlamlılık göstergebilimsel bir çokdeğerliliğin farklı göstergebilimsel dizgelere aitliğin sonucu olarak ortaya çıkar.” (Aktulum, 1999: 42). Bir yazınsal yapıt incelemesinde metinlerarası bir göndergenin bulunup çıkarılması söz konusu değildir. Kristeva bir metnin metinlerarası ilişkilerini arayıp bulmak ve yorumlamak yerine, yazınsal metnin işlevine dair genel geçer bir model geliştirmeyi amaçlamıştır (bkz. Berndt & Tonger-Erk, 2013: 36). Çünkü sonsuz metinler alanından alınan parçalar bir bütün oluşturacak biçimde birbirilerine eklenerek yeni bir metin oluşturur. Bu yeni metin her ne kadar başka

metinlerden alınan parçaların bir yeniden birleşimi de olsa, artık yeni bir yapıttır. Metinlerarası, başka metinlerden alınan unsurların olduğu gibi metne sokulması, yeniden yazılması, taklit edilmesi değildir; sonsuz bir devinim süreci ve bağlam değiştirme durumudur. Bağlam değiştirme, başka bir metinden alınan unsurun eski bağlamda sahip olduğu anlamın ortadan kalkarak yeni bağlamda yeni bir anlam kazanması demektir. *“Her metin kılıfı farklı gösteren dizgelerin bir bağlam değiştirim alanı”*, diyesi bir metinlerarası olduğuna göre, metin çokselli ve çokanlamlıdır (Aktulum, 1999: 43; bkz. Berndt & Tonger-Erk, 2013: 37). Metinlerarasılığın işi eski yapıttaki göndergeye gönderme yapmak değildir; onu alıp dönüştürerek yeni metin içerisinde devinime sokmaktır. Metin bir gösterge dizgesi olarak görüldüğüne göre, bağlam değiştirme de bir ya da daha fazla gösterge dizgesinin yeni bir bağlamda, yeni bir anlamla donatılarak başka bir dizgeye dönüştürülmesidir. Kristeva, söz konusu bağlam değiştirmenin (Transposition) bir tür kaynak incelemesinin konusu olmadığını özellikle vurgular (bkz. Kristeva, 1984: 59-60). Ona göre metinlerarası göndergenin anlamı yeni bağlamda öteki unsurlarla ilişkilendirilen yeni bir dizgedir. Metinlerarasılığı yazıya özgü bir iç devinim olarak gören Kristeva'ya göre, metinlerarasılıktan söz etmek için mutlaka alıntı gibi somut bir metinlerarası göndergenin bulunmasına gerek yoktur. Zaten yazı önceki metinlerden izler taşır ve bu izler çoğu zaman kolayca saptanamaz. Öyleyse Kristeva'nın tanımı uyarınca, yalnızca anıştırma, parodi (yansıtma), pastiş (öykünme), alıntı metinlerarasılığı devinime geçirmez; her tür yeniden yazma ve anımsama biçimi, her tür metinlerarası alışveriş biçimi metinlerarası devinimi başlatır (bkz. Aktulum, 1999: 44).

Kristeva metinlerarasılık kuramında kullandığı “dönüşüm” kavramını Chomsky'nin “dönüşümsel çözümleme” yönteminden almıştır, ancak bazı yönlerden ondan ayrılır. Chomsky'nin üretici dönüşümsel dilbilgisinin yaptığı gibi çizgisel ve eşsüremsel bir boyuttan farklı olarak artsüremli bir yaklaşım sergiler. Onun dönüşümsel yönteminde metin hem eşsüremsel hem de artsüremsel düzeyde ele alınır, yazınsal yapıt toplumsal ve tarihsel bütün içerisinde düşünülerek, dönüşüm sonucu önceki sözcenin yeni bağlamda aldığı biçimsel

ve anlamsal dönüşüm incelenir (bkz. Kristeva, 1972b: 245-248). Eşsüremlilik yaklaşım kapalı olarak tek bir metin içerisinde söylemsel, anlamsal ve yapısal olarak sınırlanmış bir bakış açısı dayatır ki bu da yazınsal yapıtın çoksesliliğinin göz ardı edilmesi anlamına gelir. Artsüremlilik yaklaşımında ise önceki metinlere gönderimlerin ve göndergenin bir bağlamdan ötekine geçişi sırasında geçirdiği dönüşüm ve kazandığı yeni anlamların saptanması olanaklı hale gelir. Kristeva'nın artsüremsel çözümleme yaklaşımı Bahtin'den farklı olarak uzun bir tarihsel ve toplumsal ekini değil; biçimciliğe bağlı kalarak önceki metinler ile şimdikiiler arasındaki alışverişleri ve sözcelerin zaman içinde sürekli olarak geçirdiği dönüşüm biçimlerini inceler (Aktulum, 1999: 48-49).

Sonuç olarak, Kristeva metinlerarasılık kavramını oldukça biçimci bir bakışla tanımlar. Bahtin'in "sözce" olgusunun yerine "metin"i koyan Kristeva, "özneler arası" (Intersubjektivität) olgusunun yerine de "metinlerarasılık" (Intertextualität) kavramını koyar (bkz. Kristeva, 1972a:347-348). Metin ve metinlerarası tanımından her türlü özneyi atarak onu salt bir dil olgusu çerçevesinde tanımlar, okurun katkısına hiç değinmez. Bu yönüyle Kristeva'nın metinlerarası tanımı öznellik düzeyinde Bahtin'in söyleşimsellik kuramından uzaklaşır. Çünkü Bahtin'e göre söylem, onu kullanan tek bir özneye ait değildir, başka söylemlerle belirlenir (bkz. Aktulum, 1999: 54-55).

## 1.6. JACQUES DERRIDA – HER METİN ALINTIDIR

Geniş kapsamlı bir metinlerarasılık kuramı sunan Kristeva, kavramın içerisine olası tüm metinsel ilişkileri alırken; Genette gibi bazı kuramcılar ise metinlerarasılık kavramını daha dar bir çerçevede ele alarak kuramı ulamlaştırmaya çalışmıştır. Jacques Derrida'nın *yapısökümcülük* (Dekonstruktion) kuramı ise hem geniş anlamda hem de dar anlamda metinlerarasılık kavramını tamamlamaktadır. Kristeva her türlü toplumsal ve kültürel olguyu, metin kapsamına alırken, Derrida da benzer anlamda "texte gènèral" (genel metin) kavramını kullanmıştır (Ternès, 2016: 23). Yazıyı metin türlerinden biri olarak değerlendiren Derrida'ya göre; yazıda anlam oluşturucu

özne ne yazardır ne metnin gönderide bulunduğu nesnelere ne de metnin anlamıdır. Yazının anlamı bir tür kontrol edilemeyen, hesaplanamayan ve asla tek anlamlı olmayan gelişigüzel, rastlantısal bir sonuç olarak ortaya çıkar. Diyese yazı, anlamı aktaran değil, yaratandır (Berndt & Tonger-Erk, 2013: 56-57). Derrida'nın ayrık bir biçimde kullandığı "différance" (başkalık) kavramı ise Saussure'ün "Bezeichnung/Bezeichnete" (işaret/anlam) kavram ikilisinin köklü dönüşümünden elde edilmiştir. Bu *başkalık* kavramı Saussure'ün aksine anlamın bağlamdan değil *başkalıktan* ortaya çıktığını savlar. Metinlerarasılık açısından anılan kavramın anlamı şöyle özetlenebilir: Kültürel bir gösteren olarak her metin kendi anlamını diğer metinlerden ayrımı/başkalığı aracılığıyla elde eder, böylece metinlerarasılığı her türlü sözcenin oluşturucu ilkesi düzeyine çıkartır (bkz. Ternès, 2016: 25). Metinlerarasılığı yazınsallığın ve metinselliğin temel unsuru olarak gören Kristeva gibi Derrida da metinselliğin genel özelliğinin metinlerarasılık olduğunu belirtir.

Derrida botanik biliminden devşirdiği "Aufpfropfung" (budama) eğretilmesi ile metinlerarası yöntemlerden biri olan alıntıyı kasteder. Ona göre; *yazmak* ile *budamak* arasında bir fark yoktur, ikisi de aynı şeydir. Nasıl ki alıntı yapma bir budama işlemiyse, alıntıyı yeni bir metne sokma da bir tür aşılama ve yeniden işlemedir. Alıntısız metin yoktur, her metin alıntıdır. Dolayısıyla metin ile alıntıyı birbirinden ayırt etmek olanaksız ve yersizdir. Her işaret alıntılanabilir, böylece her bağlam (metin) kırılabilir, kırılan bağlamın başkalıklarından sayısız yeni bağlamlar kurulabilir (bkz. Berndt & Tonger-Erk, 2013: 58-60).

### 1.7. ROLAND BARTHES – HER METİN METİNLERARASIDIR

Metinlerarasılık konusunda Kristeva'nın görüşlerini olduğu gibi benimseyen Roland Barthes kendi görüşlerini de büyük ölçüde aynı çerçevede sürdürür. Metni kendi içinde kapalı bir yapı olarak gören yapısalcılar aksine, Barthes metnin kendinden önce gelen, metnin içinden geçen ya da onu aşan izlerden oluştuğunu belirterek metnin açıklık niteliğini belirtir. Metinlerarasılık kuramına ilişkin açıklamalarında *örgü* (Gewebe), *ağ* (Netz) ve *yankı odası* (Echokammer)

gibi eğretilmeler kullanan Barthes, bu eğretilmeler aracılığıyla metnin yan yana dizilen sözcüklerden oluşan basit bir yapı olmadığını vurgular. Ona göre metin, bir sözcükler dizisi değil, çeşitli yazım biçimlerinin birbiriyle etkileştiği çok yönlü bir alandır. Farklı bağların iç içe geçerek durmaksızın yeniden ve yeniden sonsuz bağlantılar kurduğu bir örgüdür. Ve metin, içinde diğer metinlerin sürekli olarak yankılandığı bir odadır (bkz. Berndt & Tonger-Erk, 2013: 49-51). Metnin çok boyutlu, karmaşık ve başka metinlerle iletişim içinde olduğu düşüncesini bu şekilde ifade eden Barthes, Kristeva gibi her metnin temel ölçütünün ve yazınsallığın temel unsurunun metinlerarasılık olduğu görüşündedir. “Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür.” (bkz. Aktulum, 1999: 55-56). Metni, dilin yeniden dağıtım alanı ve üretkenlik olarak tanımlayan Kristeva gibi Barthes da metni, durmadan devinen, işleyen ve üretkenliği sürdüren bir olgu ve eski alıntılarının yeni bir örgüsü olarak tanımlar. Bu üretkenlik, eski ile çağdaş dilin bir dağılım yoluyla metne girerek ona üretkenlik değeri kazandırmasıyla gerçekleşir.

Başlangıçta metni dilsel bir olgu, metinlerarasılığı da metnin ölçütü olarak görüp yazara ve okura değinmeyen Barthes, sonraları metinlerarası etkinlikte bir alımlayıcı öznellikten söz eder; metinlerarası geçiş ve ilişkilerin bir okuyucu öznenin okuma edimi sonucunda fark edilebildiğini kabul eder. Yazarın da önce okur olarak belli bir sözcüğün, izlenimin, izleğin, motifin etkisiyle devinime geçtiğini ve yazarın belleğindeki metinlerarası öbeklenmelerin varlığını belirtir (Aktulum, 1999: 57-59). Barthes, kuramsal olarak metinlerarasılık, metin, yapıt, yazar, okur üzerine görüşler sunmuşsa da; bağımsız bir metinlerarasılık kuramı ortaya koymamış, sunduğu kavramsal bilginin herhangi bir yapıt üzerinde uygulamasını yapmamış, metinlerarası ilişkileri çözümlenmeye yönelik herhangi bir ilke sunmamıştır (bkz. Berndt & Tonger-Erk, 2013: 49).

### 1.8. MICHAEL RIFFATERRE – METİNLERARASI OKUR

Bir başka bilimci Michael Riffaterre de Kristeva gibi büyük ölçüde göstergebilimsel ve biçimbilimsel bir yaklaşım benimser. Hermeneutik ve alımlama estetiğinin kuramsal yaklaşımları ile yapısalcı ve postyapısalcı yaklaşımları bir araya getirdiği bir bakış açısıyla metne yaklaşır (bkz. Berndt & Tonger-Erk, 2013: 100). O da diğer kuramcılar gibi metinlerarasılığı yazınsallığın ölçütü olarak görür ve metinlerin metin dışı bir gerçekliğe değil, sürekli birbirine gönderdiğini savunur. Okurun payına hiç değinmeyen Kristeva'nın aksine Riffaterre, metinlerarasılığı okur ile metin arasındaki ilişkiye göre tanımlar. Ona göre önceki metinler ile bir yapıt arasındaki ilişkiyi kavrayan okurdur. Okurun belleği ve edinci metinlerarası ögenin başka metinlerdeki varlığını kesinleyen ölçütlerdir. Okur tarafından farkına varılmadıkça, bir metin ile diğerleri arasındaki ilişki metinlerarasılık sayılamaz. Çünkü bir metin ile metinlerarası gönderge arasındaki ilişkiyi kuran okur olduğuna göre, ancak okuma edimiyle birlikte metinlerarası gönderge kendini belli eder (bkz. Aktulum, 1999: 60-61). Her metnin anlamı o metindeki ara-metinlere bağlıdır, onları hermeneutik manada yorumlamak, metni anlamak demektir. Bir metinde metinlerarası ilişkiler kuramamak, farklı metinlerle ilişkisinin varlığını algılamamak, okuduğu metnin yapısını tam olarak çözememek anlamına gelir. Bu nedenle Riffaterre, metnin anlamını sözcüklerde değil, göstergelerden oluşan bir ağ olarak gördüğü metnin bütününde arar. Metinlerarasılık ile ara-metni birbirinden ayıran Riffaterre, yorum olarak metinlerarasılığı “metin ile ara-metin arasındaki ilişkiyi kuran ve düzenleyen işlevler ağı” diye tanımlar (Berndt & Tonger-Erk, 2013: 101-105).

Barthes ve Kristeva metinlerarası özellikler arasında bilinmezlik ve saptanamazlık olduğunu ileri sürerken; Riffaterre, metinlerarası göndergelerin saptanabilir, metinde görüngüsel bir varlığa sahip ve belli bir biçimselleştirmeye elverişli olması gerektiğini öne sürer, bununla birlikte metinlerarasılığı yalnızca metinlerarası göndergenin tanınmasına indirgemez. Riffaterre, okur odaklı ele aldığı metinlerarasılığı “zorunlu” ve “sıradan” metinlerarasılık olarak ikiye ayırır. Zorunlu metinlerarasılık, bir tür dilbilgisel aykırılıkla ya da metinlerarası



göndergenin anlamsal ve biçimsel izleri aracılığıyla kendini okura açan ve okurun algısını zorlayan öğelerdir. Okur tarafından kolayca algılanması beklenir. Sıradan metinlerarasılık ise, ancak iyi bir ekin bilgisine sahip okur tarafından saptanabilen ilişkilidir. Gerekli edince sahip olmayan okurlar tarafından fark edilemezler (Aktulum, 1999: 63-65).

### 1.9. LAURENT JENNY – ETKİLEŞİM

Laurent Jenny, temelde kendinden önceki eleştirmenlerle aynı görüşleri paylaşırsa da onlardan farklı olarak metinlerarası tanımını bir ulama sokmaya çalışır. Ona göre her yazınsal okumanın ve okunabilirliğin koşulu “etkileşim” dir. Metinlerarasılık olmaksızın bir yazınsal yapıt kavranamaz, yapıtın anlam ve yapısı ancak kendinden önceki yazınsal ilk yapıtlarla kavranabilir. Metinlerarasılık “çok sayıda metnin, anlamın başını çeken bir anametin ile dönüştürülmesi ve benzeştirilmesi işi” olarak tanımlanır. Bu görüşleriyle Jenny de diğer araştırmacılar gibi metinlerarasılığı yazınsallığın temel unsuru olarak görür. Bir yapıttaki metin dışı göndergelerin de katkılarının araştırılması gerektiğini savunan Jenny, bir yapıt ile başka yapıtlar arasında olduğu gibi, bir yapıt ile farklı toplumsal söylemler arasında da ilişkiler dizgesi bulunduğunu ve yapıtların bu tür etkilenmelerden ayrı düşünülmemeyeceğini dile getirir. Metinlerarası ilişkilerin taklit, parodi, alıntı, montaj, gizli alıntı vb. biçimlerle kurulabileceğini belirten Jenny, böylece metinlerarası etkileşimin ilk ulamlaştırma örneklerini sunar (bkz. Aktulum, 1999: 72-73).

Jenny’e göre, metinlerarası ilişki bir yapıt ile yazınsal söylem türüne ait başka bir yapıt arasında ya da açık iki gösteren dizgesi arasında kurulabilir. Kristeva’nın bağlam değiştirme belirlemesine benzer şekilde burada da bir gösteren dizgesinden başka bir gösteren dizgesine geçişten söz edilir (Aktulum, 1999: 75). Ulamlaştırma çabaları çerçevesinde Jenny, bir metnin başka bir metne nasıl sokulduğunu ve yeni metinde nasıl özümsemişliğini farklı anlamsal ilişkilere göre yerleştirme biçimlerini sınıflandırmış, metinlerarasılığın oluşu sırasında metin kesitinin uğradığı dönüşüm biçimlerini söz bilimsel betiler

başlığı altında toplamış ve metinlerarası ilişkileri açıklamak için çeşitli tipler yapmıştır. Bu tipler kısa metinlerin çözümlemesinde kullanılabilir olsa da uzun yapıtları çözümlmeye elverişli görülmemektedir (bkz. Aktulum, 1999: 80).

### 1.10. GERARD GENETTE – AŞKIN METİNSELLİK

Gerard Genette, metinlerarasılığı sıkı bir yapısalcı yaklaşımla ele alır ve Bahtin ile Kristeva'nın aksine "*kurgusal bir metnin metin-dışı hiçbir gerçekliğe gönderme yapmadığını, gerçeklikten alıntıladığı her şeyi (...) kurgunun bir unsuru durumuna getirdiğini*" savunur (akt. Aktulum, 2018b: 243). Yazınsal yapıt ile gerçeklik arasında ancak alıntılama gibi somut bir gönderimle ilişki kurulabileceğini öne sürmekle birlikte, metinlerarasılık kuramını en dizgeli biçimde açıklamaya çabalayan araştırmacı Genette'dir. Metinlerarası adı altında daha önce derlenen farklı olguları daha belirgin ve kesin bir ulamlaştırmaya sokarak, anlam karışıklığına neden olabilecek kavramlar için yeni sözcükler türetmiştir. Örneğin; kendinden önceki kuramcıların yaptığı gibi metinlerarası kavramına bir metnin başka metinlerle ilişkisi anlamını yüklemeyiz; metinlerarasılık Ona göre tüm diğer ilişki türlerinden yalnızca biridir. Metinsel ilişkilerin, sınırları belirlenemez ölçüde geniş bir alanı kapsadığını düşünen Genette, her tür metinsel ilişkiyi açıklayacak bir kuram oluşturma çabasına girişmez ve kuramının kapsamını olabildiğince daraltır (Aktulum, 1999: 81-82). Genette'in diğer kuramcılarla birleştiği nokta ise metinlerarasılığın yazınsallığın kurucu temel unsuru olduğudur. Çünkü yazınbilimin konusu, kapalı bir metin değil, metinsel aşkınlıktır (metin-ötesi). Başka bir deyişle bir metnin açık ya da kapalı bir biçimde diğer metinlerle ilişkisinin incelenmesidir. Dolayısıyla metinlerarasılık yazının vazgeçilmez unsurudur. Diğer yapısalcı ve postyapısalcıların aksine metinler arasındaki her tür ilişki ya da etkileşim için *Intertextualität* (metinlerarasılık) kavramı yerine *Transtextualität* (metinsel aşkınlık/aşkın metinsellik) kavramını kullanan Genette, söz konusu metinsel ilişkilerin beş farklı biçimde gerçekleştiğini ve metinlerarasılığın bu tür metinsel aşkınlıklardan biri olduğunu belirtir (bkz. Köppe & Winko, 2013: 130; Aktulum, 1999: 82).

### **1.10.1. Metinlerarasılık (Intertextualität)**

Genette'e göre "iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisidir, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı"dır (aktaran Aktulum, 1999: 83). Böylece Genette, metinlerarasılık kavramını somut alıntılarla ve dolaylı olarak çıkarımsanabilecek anıştırmalarla sınırlar; kapalı anımsamaları ve türev ilişkilerini kavramın dışında bırakır.

### **1.10.2. Ana-metinsellik (Hypertextualität)**

Metinlerarasılık kapsamının dışında kalan türev ilişkileri bu kapsamda ele alınır. Bir metnin (anametn), ondan türeyen bir metne (yanmetn) yalın bir dönüşüm ya da öykünmeyle bağlanması ilişkisine ana-metinsellik denir. Bu ilişki bir kapsama ilişkisi değil; bir aktarım ilişkisidir. Pastiş, parodi ve alaycı dönüştürüm gibi ilişkiler bu başlık altında ele alınır (Aktulum, 1999: 84-85).

### **1.10.3. Yan-metinsellik (Paratextualität)**

Bu kavram bir metin ile metnin dışında kalan metinsel unsurları, başlıklar, alt başlıklar, ara başlıklar, önsözler, sonsözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, resimler ve metin öncesi unsurlar (taslak ve karalamalar) ile olan ilişkiyi ifade eder. Bu tür bir inceleme yazarın yapıtı oluştururken geçirdiği bazı aşamaları kapsadığı için kaynak eleştirisi alanına girer ve biçimsel olarak saptanabilen unsurlar inceleme konusu yapılır. Yanmetinsellik, asıl metnin dışında kalan unsurları incelemekle birlikte okuru etkileme ve yönlendirme niteliğiyle metnin alımlanması ve yorumlanmasında rol oynar (Aktulum, 1999: 85-86).

### **1.10.4. Üst-metinsellik (Architextualität)**

Oldukça kapalı ve soyut bir metinsel aşkınlık türü olan üst-metinsellik, bir metnin türsel olarak hangi ulama ait olduğunun belirlenebileceği metinsel ilişkidir. Bazı metinlerin başlık ya da kapağında "roman", "öykü", "trajedi", "dram", "şiir", "deneme" vb. şekilde metnin ait olduğu türün adı belirtilir; çoğu

metinlerde ise bu anlamda herhangi bir ifade yer almaz. Bu durumda okurun ekin bilgisi, ona metin ötesi ilişkiler kurarak okuduğu metnin hangi türe ait olduğunu saptama olanağı tanır (bkz. Aktulum, 1999: 86-88).

#### **1.10.5. Yorumsal üst-metin (Metatextualität)**

Bir metni, gönderdiği başka bir metne alıntı yapmadan, hatta adını anmadan bağlayan bir yorum ilişkisidir. Burada üst-metni ana-metne bağlayan bir eleştiri ilişkisi vardır. Özellikle romanda ve özyaşamöykülerinde rastlanır (kavramlar için ayrıca bkz. Aktulum, 2011: 486; Köppe & Winko, 2013: 130).

Genette'in ortaya attığı bu beş ulam, birbirinden kesin ve net çizgilerle ayrılmaz, bazen birbiriyle iç içe geçtiği görülür. Sözelimi bir yorumsal üst-metin içinde alıntılar yer alabilir, bu da metinlerarasılık ile etkileşir. Benzer durumlar diğer ulamlar arasında da görülebilir. Bu da metinlerarası ilişkileri kesin çizgilerle birbirinden ayırmanın zorluğunu göstermektedir (Aktulum, 1999: 88-89). Genette, ileri sürdüğü ulamlarda metnin alımlanmasına ve okur tarafından yorumlanmasına değinmez. Bu açıdan Riffaterre ile zıtlık gösterir. Metnin yorumsal ve toplumsal yönüne değinmeyerek de Bahtin'in görüşlerinden ayrılmış olur. Bununla birlikte yaptığı ulamlamalar ve sözcük türetimleri ile metinlerarası olguları belli bir düzene oturtarak kavramlara açıklık kazandırmıştır. Kuşkusuz bu konudaki en detaylı ve tutarlı tanımlamaları yapan kuramcı Genette'dir (bkz. Aktulum, 1999: 90).

#### **1.11. METİNLERARASI YÖNTEMLER**

Metinlerarası ilişkiler, Genette'in tanımından yola çıkarak "ortak birliktelik ilişkileri"ne dayanan ve "türev ilişkileri"ne dayanan metinlerarası ilişkiler olmak üzere ikiye ayrılır. Bu ilişkilerin ele alınış biçimleri ise "açık" ve "kapalı" olarak ikiye ayrılır. Açık yöntemlerde metne gönderge yapılırken yazarın ya da yapıtın adı bir şekilde (italik, ayraçla vb.) belirtilir; kapalı yöntemlerde ise yapıtta metin ötesi bir unsur kullanıldığı hiçbir şekilde belirtilmez. Örneğin, alıntı ve gönderge açıktır; gizli alıntı ve anıştırma kapalıdır; yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm,

öykünme (pastiş) ise türev ilişkilerine dayanan açık metinlerarası yöntemlerdir (Aktulum, 1999: 93-94).

### 1.11.1. Alıntı ve Gönderge

Alıntı, bir metnin başka bir metinde ileri sürülen görüşleri desteklemesi için somut olarak ve açıkça kaynağı belirtilerek yeniden kullanımudur (bkz. Aktulum, 1999: 94). Compagnon, “*Alıntı yinelenen bir sözce ve yineleyen bir sözcelemdir*” tanımıyla alıntının çift yönlülüğünü vurgular. Ona göre, bir sözcenin bir metinden başka metne yer değiştirmesi, iki metin arasında bir bağ kurar. Compagnon’un “ilişki” dediği bu durumu Bahtin “söyleşim” diye adlandırır. Söz konusu ilişkiyi ya da söyleşimi iki metnin öznelere olan yazarlar kurar. Metnin, öznesi olan yazarla birlikte bir dizge oluşturduğu düşünülüğünde, alıntı yalnız iki metin arasındaki bir ilişki değil; iki dizge arasındaki ilişki ve söylemdir. İlişkiyi yazarlar kurar, onları bulup anlamsal işlevlerini ortaya koymak ise okurun işidir. Alıntılanan sözce ilk metindeki ile aynı olsa bile, sokulduğu yeni metinde farklı bir düşünceyi açıklar; her iki dizgede farklı anlamlara sahip olur. İşlev bakımından ise alıntı, sokulduğu metne yetke kazandırır, onun geçerliliğini destekler, bu nedenle ünlü yazarlardan ya da kült yapıtlardan alıntı eğilimi daha fazladır. (bkz. Aktulum, 1999: 97-98).

Gönderge, alıntıdağı gibi söylemi bir yetkeye dayandırarak değil; yapıtın içeriğine bağlı olarak belli işlevlerle donatılır. Örneğin; korku ifadesini güçlendirmek için yapıtta başka bir korku temalı yapıtın adı anılarak ona gönderme yapılır. Bu gönderme açık ya da kapalı biçimde yapılabilir (bkz. Aktulum, 1999: 102).

### 1.11.2. Gizli Alıntı (Aşırma)

Başkasına ait olan görüşleri kendisininmiş gibi kaynağına hiçbir şekilde atıf ya da gönderme yapmadan kullanmaktır. Başkasının üretimine konmak, düşüncesini kendi düşüncesi gibi göstererek kendine mal etmektir. Michel Schneider’e göre, başkasına ait parçaları kendi yapıtına sokmayan neredeyse

yoktur. Özgün olma, “ilk kez” izlenimi verme bir yanılısamadır (bkz. Aktulum, 1999: 103-104). Bu düşünce Kristeva'nın metinlerarasılık tanımıyla da örtüşmektedir.

### **1.11.3. Anıştırma (Kapalı Gönderge)**

Açıkça bir göndermede bulunmadan ya da açık bir alıntı kullanmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşünceyi uyarma biçimidir. Söylenmesi gereken doğrudan söylenmez, yalnızca telkin edilir. Alıntının dolaylı bir biçimi olan anıştırma, kapalı bir anlatım ve sezdirim yoludur. Anıştırmada bir şey söylenirken aynı zamanda başka bir şey de demek istenir. Demek istenen şeyin bulunup anlaşılması metnin ötesine bakmayı gerektirir. Anıştırma çoğunlukla tek bir sözcük üzerinden gerçekleştirilir; gizli alıntı ise bazen bütün bir yapıya yapılır. Bu iki işlem birbirine benzese de nicel olarak birbirinden ayrılır (Aktulum, 1999: 109-114).

### **1.11.4. Yansılama (Parodi)**

Bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Bu yöntemle genellikle destan gibi soylu türler sadeleştirilir ve konusu değiştirilerek basitleştirilir. Bazen biçim korunarak içerik/konu değiştirilir, anlamı saptırılır; bazen konu korunarak biçimsel olarak dönüştürülür, bazen de biçim yeni bir metne uygulanır. İşlevsel yönüyle bakıldığında, ele alınan metin alaycı bir dönüştürüme uğradığı için yergi amacıyla kullanılan bir yöntem olduğu söylenebilir. Yaratılmak istenen etkinin kolay anlaşılması için kısıtlı bir anlam alanı kapsanır ve başlık, slogan, tarihi söz, atasözleri gibi kısa tutulsa da sayfalara yayılan örneklere de rastlanabilir (bkz. Aktulum, 1999: 117-123).

### **1.11.5. Alaycı Dönüştürüm**

Başka bir yazarın yapıtına ait tümce ya da dizeleri eğlendirici kılmak amacıyla dönüştürmek olan “yansılama”dan ayrı olarak, alaycı dönüştürümde genellikle soylu bir türün eylemini ve söylemini değiştirmeden, temel içeriğini ve anlatısal

devinimini koruyarak onu sıradan, bildik yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanabilir. Amaç yergi ve eğlencedir (bkz. Aktulum, 1999: 126).

### 1.11.6. Öykünme (Pastiş)

Alaycı dönüştürümün aksine öykünmede metnin biçiminin taklit edilmesi esas olmakla birlikte bazen bir metnin içeriği ya da izleği de taklit edilir. Yazar, başka yazara ait özellikleri yineleyerek ve onu taklit ederek ona benzerini yapmaya çalışır. Bu taklit aynısını kopyalamak anlamına gelmez, çünkü doğrudan değil, dolaylı olarak yapılır. Taklit edilen şey bir yazara ya da döneme (Barok, Romantik, 8. yüzyıl vb.) özgü biçem ve söylem özellikleridir. İşlevsel olarak öykünme, eğlendirmek, gülünç hale getirmek, yermek ya da övmek amacıyla kullanılır (Aktulum, 1999:133-134).

Genette'e göre gönderge metin yalnızca güldürü ya da yergi boyutuyla dönüştürülmez; bu dönüştürüm ciddi düzlemde de yapılır. Ciddi düzlemdeki dönüştürümler biçimsel, izleksel ya da anlamsal olarak sınıflandırılabilir. Biçimsel dönüşümler; çeviri, düzyazıyı şiirleştirme, şiiri düzyazıya dönüştürme, şiirde vezin ve biçem dönüşümü ya da nicel olarak indirgeme, genişletme, kipsel dönüşüm gibi yollarla yapılmaktadır. Ciddi düzlemdeki anlamsal dönüşümler ise; eylemin bir öykü zamanından başka bir öykü zamanına, bir yerden başka yere aktarılmasıyla eylemde meydana gelen öyküsel dönüşümler ve eylem dönüşümünün yanı sıra ona eşlik eden nesne ve araçların dönüşümü olan edimsel dönüşümlerdir (bkz. Aktulum, 1999: 142-147).

Genette'in bahsetmediği ama bazı açılardan metinlerarası ilişkileri devinime geçiren *klişeler*, *basmakalıp sözler* ve özellikle de postmodern anlatıda kullanılan *anlatı içinde anlatı* yöntemleri de metinlerarası yöntemlerden sayılabilir (Aktulum, 1999: 148).

## 1.12. METİNLERARASI İMGELER

Metinler arasında gerçekleşen alışveriş işlemleri çeşitli imgeler aracılığıyla gösterilir. Bazı eleştirmenler bu işlemlerin yalnızca yeniden yazma olduğunu; bazıları ise her türlü metinlerarası ilişkinin alıntı ile kurulduğunu savunur. Sonuçta alıntı ya da imgeler metindeki ayrışıklığı niteler. Ayrışıklık ise metinlerarası yazının özgüllüğüdür (bkz. Aktulum, 1999: 215).

### 1.12.1. Palempsest

Genette bu terimle yeni bir metne sokulan eski metnin akılda yarattığı düşünceyi ifade eder. "...aynı yaprak üzerine, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metnin görülebildiği" bir imge olduğunu belirtir. Palempsest, daha çok yan anlam düzeyinde düşünülen bir metin imgesidir. Bu kurama göre, daha önce söylenmemiş bir şey yoktur, söylenen her şey daha önce söylenmiş olanların yinelenmesidir. Bu bakımdan yazın da bir palempsestir; yazmak, başka yapıtları okumak ve yeniden yazmaktır (Aktulum, 1999: 216-222).

### 1.12. 2. Kolaj – Brikolaj

Kolaj (yapıştırma), var olan yapıtlardan, nesnelere, iletilerden bazı unsurları alarak yeni bir yapıt içerisine sokmaktır. İlk olarak 1910'larda plastik sanatlarda, daha sonra ise resim, sinema, yazın, fotoğraf, reklam afişi vb. alanlarda kullanılmıştır. Metinde kolaj, alıntıya ya da göndergeye denk düşer. Metin dışı ayrışık unsurların başka metinden alınarak yeni metne yapıştırılıp kaynaştırılması bir tür metinsel kolajdır. Palempsest ile çizgisel bir metin öne çıkarken; kolaj ile yap-boz, mozaik biçiminde kopuk metin öne çıkar. Kendi içinde ayrışık metinlerin montajından oluşturulan metinlerarası ilişkiye de brikolaj (yaptakçılık) denir (bkz. Aktulum, 1999: 222-226).



### 1.12. 3. Yeniden Yazma

Başka metinlerden alınan ayrışık unsurları uyumlu ve tutarlı bir bütünlük içinde bir araya getirerek düzenlemek ve ortaya yeni bir metin çıkarmaktır. Yazar başka metinlerden aldığı unsurları bir araya getirerek yeni bir yapıt ürettiğine göre, her yapıt bir yapıştırma, alıntı, yorum ve yeniden yazmadır. Ayrıca yeniden yazma, daha önce yazılmış bir yapıtın düzenleme, değiştirme ya da derinleştirme amacıyla yeniden yazımıdır (Aktulum, 1999: 236). Goethe'nin *Faust*'u üç kez yazmış olması, Bertolt Brecht'in *Galileo Galilei*'yi üç kez yazmış olması, *Antigone* adlı tragedyanın Sophokles'ten sonra Bertolt Brecht ve Kemal Demirel tarafından yeniden yazılmış olması buna örnek olarak sayılabilir.

Kimi kuramcılar *metinlerarasılık* ile *söylemlerarasılığı* birbirinden ayırırlar. Bunlara göre yazınsal bir metin ile başka metinler arasında ilişkilere gönderme yapan gönderge metinlerarasılık; düşünyapısal bir değeri olan her söylemi ise söylemlerarasılık açıklar. Bazı kuramcılar ise daha da ayrıntılandırma yoluna giderek *biçimler arası*, *türler arası*, *anlatılar arası*, *biçemler arası* vb. ayrımlar önermişlerdir (bkz. Aktulum, 1999:255-256).

## 2. BÖLÜM

### YAZIN VE METİNLERARASILIK

Metinlerarasılık kuramı üzerine kuramcı ve yazın bilimciler tarafından kimi açılardan birbiriyle çelişen çeşitli görüşler ileri sürülmüş olsa da yazınsal bir metnin temel niteliğinin metinlerarasılık olduğu konusunda bir uzlaşma söz konusudur. Yazınsal metin çeşitli öncel metinlerden izler ve öğeler taşır, kimi zaman bu izler yazar tarafından somut göndergeler ve alıntılarla vurgulanırken, kimi zaman ise yalnızca örtük çağrışımlar yoluyla aktarılır. Bu bölümde yazınsal metinlerde metinlerarası ilişkilerin anlamsal ve işlevsel dönüşümleri, yazınsal metnin özgünlüğü (orijinalliği), yazarın yapıt ile ilişkisi tümellik/tikellik bağlamında ele alınacak, metinlerarasılık kuramı ile dünya edebiyatı kavramı birlikte tartışılacaktır.

Melik Bülbül'e göre; sanatsal nitelikli metinlerin en genel niteliği "*güzel duyusal, yazınsal, dilbilimsel ve dil ötesi bir işlemler örüsü*" olmasıdır (Bülbül, 2005: 61). Yazınsal/sanatsal metni diğer metinlerden ayıran özelliklerinden biri hem üretim aşamasında hem de alımlanması bakımından öznel oluşudur. Ayrıca yazınsal metnin üretim, alımlama ve açıklama süreçlerinde estetik boyut, dilsel yapılandırma, göstergesel/göndergesel değiştirim, iletişimsellik, biçimsellik gibi nitelikler öne çıkar (bkz. Bülbül, 2015: 4). Çünkü yazınsal metin, anlamını ve işlevini ilk bakışta okunan ön-görünüşünde ele vermez; karmaşık ve çok yönlü bir dizge olan dilin yukarıda anılan tüm estetik olanaklarını kullanarak yazının ötesinde bir iletiyi aktarır. İletinin kod açımı ise okurun öznel okumasıyla anlamlandırılır. Bülbül'e göre metin; "*yaratıcı güç olarak dış dünyayı yapıntı halinde sunan yazar ile bu yapıntıyı üreten, devindiren alımlayıcı güç olan okurun iletişim ortamı*"dır (Bülbül, 2015: 2). Dolayısıyla yapıt, yazım sürecinin sonlanmasıyla bir bitime ulaşmaz, aksine okur ile yazar arasında iletişimi başlatır ve bu iletişim sürecinde durmaksızın anlamsal değişim ve devinimler geçirir. Yazınsal metin, her şeyden önce çok yönlü ve çok katmanlı bir öge olan dilin dolayımıyla yazılı ya da sözlü olarak somutlaşarak bir yapıya kavuşur ve

biçimsel açıdan bir yapıtta sabitlenir. Dilin sanatsal olanakları ve metinde ele alınan konu (tema) tarihsel ve toplumsal gerçeklerden beslenerek, yazarın özgün kurgulayımı sonucunda ortaya çıkan yazınsal metin, doğal olarak çok anlamlı, çok katmanlı, çok boyutlu, devingen ve çağrışımsaldır. Anlamsal açıdan bir metin okunduğu/alımlandığı sürece sonsuz bir devinim içinde çoğullaşır, sürekli yeni anlamlar doğurarak varlığını sürdürür. Her yeni okumada yeni bir ekin bilgisi ile karşılaşır, yeni bağlamlarda yeni anlamsal ve işlevsel ilişkiler kurar. Kristeva'nın vurguladığı gibi, bu üretimsel devinim bir metin etkisi olarak durmaksızın devam eder.

## 2.1. METİNLERARASILIK VE KAYNAK ELEŞTİRİSİ

Metinlerarasılık kavramının alanı ve kapsamı oldukça karmaşık ve geniş bir alana yayıldığından, çeşitli kuramcı ve eleştirmenler tarafından farklı tanımlamalar ve terimlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Metinlerarasılığı, kimi eleştirmenler bir tür kaynak eleştirisi olarak görürken, kimileri bunun aksini savunur. Metinlerarasılığın kaynak eleştirisi olmamakla birlikte onunla bağlantılı olduğunu düşünenler de vardır. Öte yandan metinlerarasılık bir tür karşılaştırmalı yazınsal eleştiri de değildir. Çünkü karşılaştırmalı yazınsal eleştiride *“temel olarak yazınsal denilen ya da yazınsal denilebilecek her nesnenin, bir ekinin öteki yapıcı unsurlarıyla ilişkilendirilerek incelenmesi söz konusudur.”* (Akt. Aktulum, 1999: 257). Karşılaştırmalı yazın eleştirisinde aralarında hiçbir metinlerarası gönderge bulunmayan iki farklı ülkeden yapıt arasındaki ilişkiyi, eleştiri yapan karşılaştırmacı kurar; metinlerarasılıkta ise yapıtlardan biri diğerine metinlerarası yöntemleri (anıştırma, alıntı, öykünme vb.) kullanarak kasıtlı olarak gönderide bulunur (bkz. Aktulum, 1999: 258).

Kaynak eleştirisi, bir metindeki izleğin ya da sözün hangi metinden geldiğini araştırma işidir. Bahtin'in söyleşimsellik kuramı da büyük ölçüde artsüremli bir inceleme yaptığı için kaynak eleştirisine yakın durur. Metinlerarasılığın işi ise alınan metinlerarası unsurun yapıtta geçirdiği dönüşüm ve devinimdir. Metinlerarasılıkta bir sözce bağlam değiştirerek yeni bir anlam kazanır; kaynak

eleştirisinde ise durağan bir nesne inceleme konusu yapılır. Bir yapıtın geçtiği aşamaları izlemek, ortaya konduğu zihinsel çalışmayı açığa çıkarmak ve yapıtı aydınlatacak tüm tarihsel bilgileri bir bütün olarak bir araya getirmek kaynak eleştirisinin konusudur. Kaynak eleştirisinde bir gönderge yeni anlamlar kazanmaz, göndergenin ilk ve son anlamına ulaşılır. Metinlerarası bir incelemede ise göndergenin bir dizgeden başka bir dizgeye geçirdiği her türlü biçimsel ve anlamsal dönüşüm ortaya konmaya çalışılır (bkz. Aktulum, 1999: 260-264).

## 2.2. METİNLERARASI İLİŞKİLENDİRME

Farklı ülkelerde ve farklı dillerde yazan iki yazar, birbirlerinden habersiz aynı zaman dilimi içerisinde aynı ya da benzer düşünceyi yapıtlarında ifade edebilir, benzer motifler, karakterler, olay örgüleri ve benzer biçimsel öğeler kullanabilirler. Tamamen rastlantısal bile olsa bu iki yapıt arasındaki benzerlik bir metinlerarası ilişki olarak görülebilir mi? Biçimci bakış açısı, bu iki metinden birinin diğerinden kaçınılmaz olarak etkilendiğini, aksi halde metnin var olamayacağını mutlak bir yargıyla öne sürebilir. Tarihsel ve toplumsal bakış açısına göre, küresel bir toplu durumun – farklı ülkelerde ve farklı dillerde yazılmış olsalar bile – bu iki metnin yazarlarını doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiş olabileceğini ve söz konusu benzerliğin bu küresel toplu durumdan kaynaklandığını varsayabilir. Dil sosyolojisi açısından, farklı ülkelerde olsalar da insanların bazı temel ihtiyaçları vardır ve ortak bir sosyal/biyolojik ihtiyaç nedeniyle rastlantısal olarak birbirlerinden habersiz aynı düşünceyi dile getirmiş olabilirler.

Bazı dillerin düşünce üretmeye daha elverişli olduğunu savunan Sapir ve Whorf'un *dilsel görecelik* kuramının aksine; insanlar istedikleri takdirde her dili öğrenebildiklerine göre, konu dilin göreceli oluşu değil, dil kullanımının göreceli oluşudur (Kula, 2012: 22-23). O halde her dil, her türlü düşünceyi üretme ve aktarma yetisine sahiptir, bu nedenle herhangi bir dilde ifade edilen bir düşünce, ondan haberdar olmaksızın başka bir dilde de üretilip aktarılabilir. Çünkü “dilsel

yeterlilik bakımından insanlar ve uluslar arasında bir fark yoktur” (Kula, 2012: 37). Söz konusu fark, dilin kullanımında ortaya çıkar.

Sonuç olarak, yapıttaki metinlerarası ilişkiyi kuran ve kesinleyen okurdur. Yukarıda anılan çeşitli olasılıklarla farklı metinler arasında ilişki kurulabiliyor olsa da Aktulum – Riffaterre’in görüşlerine dayanarak – bu ilişkinin somut göndergelerle temellendirilebilir olması gerektiğini, aksi durumda okurun öznel okuma edimi sırasında edindiği her izlenim ve metinler arasındaki her çağrışımın bir tür aşırı yorumlamaya neden olacağını belirtir. Bu nedenle *“bir metnin, açık ya da kapalı ancak somut olarak, bilinçli olarak gönderdiği başka metinlere ait sözcükler metinlerarası çerçevesinde değerlendirilmelidir.”* görüşünü vurgular (Aktulum, 1999: 199). Bir başka çalışmasında *“metinlerarası bir uygulamada rastlantısallıktan söz edilemez, her şey bilinçli bir seçimin ürünüdür”* belirlemesini yapar (Aktulum, 2018c: 25).

### 2.3. YAZINDA METİNLERARASI İŞLEV VE ANLAM

*Alıntı, gönderge, aşırma, yansılama, alaycı dönüştürüm, anıştırma, öykünme* gibi metinlerarası yöntemlerin yazınsal metinlerde belli işlevleri vardır. Örneğin; *alıntı*, savı güçlendirme ve yetkeye dayanma; *yansılama*, gülünç etki uyandırma ve eğlendirme; *alaycı dönüştürüm*, sıradanlaştırma; *öykünme*, övme ya da yerme işlevlerine sahiptir. Aktulum’a göre, bu yöntemlerle yapılan her gönderge yeni bağlamlarda yeni anlamlar yaratır. Bunu genel olarak bütün yazın alanını kapsayacak şekilde ele alıp metinlerarası anlam düzleminde sınırlamanın gereksiz bir çaba olduğunu vurgulayan Aktulum, her yazarın çeşitli metinlerarası yöntemleri kullanarak kendince bir ileti vermek amacıyla olduğunu, bu nedenle bütün yapıtların ele alınarak, her birindeki tüm göndergelerin anlamlarını belirlemenin ve anlamsal bir tipleme oluşturmanın olanaksız olduğunu vurgular (Aktulum, 1999: 167). Bununla birlikte bir yapıttaki metinlerarası unsurun anlamı, yapıttın ait olduğu yazın geleneği, yazarın yazınsal tarz ve anlayışı, tarihsel ve toplumsal koşullar vb. dikkate alınarak görece kestirilebilir.

Bir yazınsal yapıta çeşitli metinlerarası yöntemler aracılığıyla sokulan ayrışık unsurlar, yapıtı tek sesli olmaktan çıkarıp çoksesli ve çok anlamlı kılar. Başka metinlerden ayrışık unsurlar yazar tarafından yeni metinde kullanılırken yeni anlamlarla donatılarak ana metnin anlamını destekler. Söz konusu metinlerarası devinim yalnızca bir metni başka bir metne aktarmak değil; aynı zamanda yeni bir anlam oluşturma işlemidir. Metinlerarası unsur eklendiği yeni metinde bir dönüşüm işleminden geçer, yeni metnin bağlamında yeni bir işlev edinir (Aktulum, 1999: 166). Her yazınsal metnin oluşumunda metinlerarası öğelerin işlevsel dönüşümler geçirerek yeni bağlamlar oluşturması söz konusudur ve metinlerarası anlamsal/işlevsel dönüşümler yazınsal metnin çok anlamlı ve çok sesli yapısına katkıda bulunur.

### **2.3.1. Metinlerarası Öğenin (Yeniden) Yazınsallaştırımı**

Metinlerarasılık kuramına göre; her yazınsal yapıt çeşitli yöntem ve stratejilerle başka metinlere gönderide bulunur, kendini başka metinlerden alınan unsurların değişim ve dönüşüme uğratılıp yeni bir bağlama oturtulmasıyla var eder. Gönderiler açık ya da kapalı biçimde yapılabilir. Özellikle alıntılar çoğu zaman italik yazıyla ya da ayrıç içinde açıkça belirtilir. Bazen anlamsal belirtilerle, yazarın adıyla ya da metin başlığıyla gönderme yapılır, bazen de gönderim yapılan metnin başkişisinin adıyla yapılır (örneğin; Aslı ile Kerem, Leyla ile Mecnun, Werther, Romeo, vb.). Bu durumlarda kullanılan ismin belirgin karakter özelliklerine gönderme yapıldığından o yapıttan alıntılama ihtiyacı duyulmaz. Bu şekilde gönderen metin ile gönderilen metin arasında anlamsal bağ kurulmasının olanağı yaratılmış olur. Bu tarz göndermeler açık metinlerarası göndermelerdir. Kapalı metinlerarası durumlarda ise belirtiler açık ve kesin değildir. Çoğunlukla metindeki ayrışıklık ve kopukluk izleniminden yola çıkarak başka metinlerle bağ kurulabilir ve elbette bu ilişkiyi kuracak olan okurdur (bkz. Aktulum, 1999: 192). Kristeva ve Bahtin'e göre; sürekli önceki metinlere gönderen metinlerarası öğeler, oldukları gibi değil; sürekli olarak dönüşüm geçirerek yeni metne dağılırlar, böylece üretilen metin yeni bir metin niteliği taşır. Kristeva ve Barthes metinlerarası kavramını bu açıdan bir yazı etkisi

olarak görürler. Riffaterre ise tam aksine metinlerarasını bir okuma etkisi olarak alımlama görüngübilimi çerçevesinde ele alır (bkz. Aktulum, 1999: 91). Ona göre metinlerarası ilişkiler okur tarafından alımlanıp çözümlendiği sürece vardır. Okurun söz konusu ilişkileri çözebilmesi ise sahip olduğu ekin bilgisine bağlıdır.

Metinlerarası ilişkide anametnin ile gönderilen metin farklı dillerde yazılmış olabilir. Her metnin belli bir dil dizgesi içinde, tarihsel ve toplumsal gerçeklikten unsurlar barındırdığı ve yazarın kişisel biçemselleştirme tarzı sonucunda oluştuğu göz önünde bulundurulduğunda, metne ya da yapıta bütüncül bir bakış açısı ile bakmanın gerekliliği ortaya çıkar. Kısaca her yazınsal yapıt, öncel metinlerin, dilin, toplumun, tarihin, kültürel ve sanatsal birikimin ve yazarın biçiminin bir bireşimidir. Bahtin'in vurguladığı gibi, yazınsal yapıta aktarılan yazın dışı sözcelerin (sözler, mektuplar, günlükler, iç söylem vb.) anlamı yapıtta tamamen değişir, *“üzerlerine başka seslerin yankıları düşer, yazarın kendi sesi de onlara nüfuz eder”* (Bahtin, 2016: 119) ve böylece alıntı yeniden yazınsallaşır. Bu bakımdan alıntı ya da gönderge aslında karmaşık bir dizgeden başka bir dizgeye yeni anlam ve işlevler yüklenerek sokulur. Alıntılanan ya da gönderilen metin ilk anlamı ve işleviyle yeni metne girmez, sokulduğu metinde yeni bir bağlama, yeni anlamlar ve işlevler kazanarak yerleşir. Her zaman daha önce var olmayan yeni ve yinelenemez bir şey yaratır (bkz. Bahtin, 2016: 125). Bu üretken dönüşümü olanaklı kılan ise yazın sanatının olanaklarıdır. Yazınsal nitelik gereği çok yönlü, çok boyutlu, çok anlamlı ve karmaşık bir bütünlük olan yapıt, başka metinlerden alıntılar barındırorsa da (niteliği tartışmaya açık olmak koşuluyla) mutlaka özgün ve biriciktir. Yapıtın bu niteliği, diyesi metinlerarası ilişki ve etkileşimler yazın bilimcilerin de uzlaştığı üzere yazınsallığın temel koşuludur.

#### **2.4. METİNLERARASILIK VE DÜNYA EDEBİYATI**

Goethe'nin 1827'de dile getirdiği *“Ulusal edebiyatın diyeceği fazla bir şey yok; artık dünya edebiyatı dönemi gelmiştir ve herkes bu dönemin hızla gelişmesine*

*çalışmalıdır*<sup>7</sup> (Goethe, 1963: 362) sözü edebiyata evrensel bir bakış açısı getirmiştir. Anılan yaklaşım değişikliği elbette yalnızca Goethe'nin bu durumu dile getirmesi ve tanımlaması sayesinde olmamıştır. Günün şartları, ulaşım olanaklarının artması, ekonomik ve kültürel etkileşimler, basım ve yayım tekniğindeki ilerlemeler, yazınsal çeviri alanındaki gelişmeler ulusların birbirinin yapıtlarını okumasına olanak sağlamış, artan etkileşim ile birlikte bu durum kendisini tarihin bu döneminde dayatmış ve entelektüel, çok yönlü bir kişiliğe sahip bir dünya şairi olan Goethe bu durumu "Dünya Edebiyatı" olarak kavramsallaştırmış, kısacası yazındaki bu evrenselleşme eğiliminin adını koymuştur. David Damrosch, kavramın kapsamına açıklık getirmek için dünya edebiyatının bir ürünü olacak yapıtın hem kendi dilinde hem de çeviri yoluyla başka dillerde okunarak kültürel kökenin ötesinde dolaşımda bulunması gerektiğini belirtmiştir (bkz. Damrosch, 2013: 4-5). Başka bir deyişle, yapıtın dünyaya mal olması gerekmektedir.

Dünya edebiyatı, yazınsal yapıtların özellikle de artan çeviri etkinliğiyle birlikte farklı ulusların dilinde basılması ve alınılması sonucu önem ve anlamını pekiştirmiş, birbirinden farklı olan ulus ve kültürleri yazınsal etkileşim ve alışverişte bulunmaya ve yakınlaşmaya özendirmiştir. Edebiyatın bu açıdan kültürlerarası ve uluslararası hoşgörünün ve barışın gelişmesine katkıda bulunduğu söylenebilir. Goethe, "*Bu bağlamda, özellikle bir ulusta baskın olan farklılıklar diğerlerinin görüş ve yargılarıyla dengelendiğinde dünya edebiyatı ile kastettiğim şeyin daha net anlaşılacağı söylenebilir.*"<sup>8</sup> der (Goethe, 1963: 362). Dolayısıyla yazınsal yapıtlar aracılığıyla yazarlar ve hatta toplumlar başkalarının kendileri hakkındaki duygu ve düşüncelerini de öğrenebildikleri için, kendilerini başkasının gözünden değerlendirme ve eleştirme olanağı yakalamaktadırlar. Böylece ulusal ve kültürel bağımlılıktan sıyrılıp evrensel bir bakış açısına kapı aralayan dünya edebiyatı, yazın sanatının ürünlerinin de diğer sanat yapıtları gibi evrensel birer değer olduğunu ve tüm insanlığa ait olduğunu savunur.

<sup>7</sup> Eckermann ile Konuşmalar 31. Ocak 1827. Çev: Erdal Ördek

<sup>8</sup> Boisserée'e Mektup 12. Ekim 1827. Çev: Erdal Ördek



Dışarıya ve farklı olana açılma, aynı zamanda farklı olandan etkilenmenin de normal ve doğal kabul edilmesini gerektirir. Her alanda etkileşimin arttığı dünyada kendi olarak kalmaya çalışmak yalnızlaştırıcı ve sınırlayıcıdır; normal olan ise yabancı olandan etkilenmek, ona benzemekten korkmamaktır. Yabancı/farklı olandan beslenmek bireyi ve dolayısıyla toplumu daha birikimli ve donanımlı hale getirir ki bunun ulusal anlamda katkısı da olur (bkz. Aytaç, 2013: 18). Goethe bu konuda *“Her edebiyat, eğer yabancı katkısıyla yeniden tazelenmezse, eninde sonunda kendi içerisinde tükenir.”* der (Akt. Aytaç, 2006: 37). Dünya edebiyatı vurgusu ulusal edebiyatları önemsizleştirmez, çünkü dünya edebiyatı denen olguyu var edecek olan da sonuç olarak uluslardan çıkan edebiyat ürünleridir. Bu yüzden her ulusal edebiyatın gelişimi aynı zamanda dünya edebiyatı payına bir gelişimdir. Göz ardı edilmemesi gereken nokta, edebiyatlar arası iletişim ve etkileşimin açık olmasını sağlamaktır. Edebiyatlar arası etkileşimlerin artması karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının da uluslararası bir boyut kazanıp artmasına olanak sağlamış, karşılaştırmalı edebiyat biliminin (Komparatistik) oluşum ve gelişimine zemin hazırlamıştır.

Farklı yapıtlar arasındaki etkileşimleri yazınsallığın en temel niteliği olarak gören metinlerarasılık kuramı, dünya edebiyatı kavramı ile birçok açıdan benzerlikler ve koşutluklar göstermektedir. Gürsel Aytaç söz konusu koşutluğu, Goethe'nin dünya edebiyatı kavramını kullanmaya yönelmeden önce çokça farklı ülkeden yapıtlardan etkilenmesine dayandırır ve aslında bir bakıma şairin kültürlerarası ve metinlerarası etkileşimler sonucu bu düşünceye vardığını belirtir (bkz. Aytaç, 2006: 40-41). Dünya edebiyatının evrensel bir bakış açısını ve hoşgörüyü öne çıkardığı gibi, metinlerarasılık da açıklık, çeşitlilik ve çoksesliliği benimser. Dünya edebiyatına göre orijinal olmak yalnızlaşmak, dar kalıplara hapsolmek demektir; metinlerarasılığa göre de alıntısız, göndergesiz, başka metinlerden izler taşımayan bir yapıt söz konusu değildir; her yapıt kaçınılmaz olarak başka yapıtlardan izler taşır. Dünya edebiyatı, farklı ulusların edebiyatları arasındaki sınırları kaldırır, onları bir bütünün parçası olarak daima birbiriyle etkileşim ve denge içinde görür. Aynı şekilde metinlerarasılık için de farklı yapıtlar, yazarlar ve diller durmaksızın birbiriyle söyleşir ve her defasında farklı bağlamlarda bir

araya gelerek yeni söylemler üretir, yeni bir şey ifade ederler. Farklı seslerin çoğulluğu olmazsa bir metin tekdüze, teksele, tekrarlanabilir ve taklit edilebilir bir hale gelir. Bir ulus da salt kendi köklerinden beslenerek yazın üretimini ve niteliğini ilerletemez, mutlaka çeşitliliğe ve farklılıklara ihtiyaç duyar. Dünya edebiyatına göre, başka ulusların edebiyatından faydalanmak kendi edebiyatının da gelişimine katkı sunar, durağanlık ve kısırlığı aşarak çeşitlenmeyi ve zenginleşmeyi sağlar. Metinlerarasılık bakımından da durağanlık metnin doğasına aykırıdır, metin daima farklı öncel ve çağdaş metinlerden etkilenecek devinime geçer ve yenilenir. Görüldüğü üzere dünya edebiyatı kavramı metinlerarasılık kuramından çok önce ortaya çıkmışsa da temelde metinlerin/yapıtların iletişim ve etkileşimini, çeşitlilik, çokseslilik, açıklık, çok anlamlılık, çok katmanlılık, evrensellik vb. özelliklerini de içerisinde barındırmaktadır.

#### 2.4.1. Orijinal Yapıt Dahi Yazar

Yazar ile yapıt ilişkisi bir sonraki başlıkta ayrıntılı olarak ele alınacaktır, fakat dünya edebiyatı ve metinlerarasılık açısından orijinal bir yapıt oluşturmanın ve dahi (Genie) yazar olmanın olasılığı üzerine kısa bir açıklama yararlı olacaktır. Baştan belirtmek gerekir ki metinlerarasılık kuramı ve dünya edebiyatı, salt orijinal bir edebiyat yapıtı olasılığını ve romantik dönemde duygusallığın etkisiyle yüceltilen, yapıtını tamamen kendi hayal gücünden var eden yazarın dâhiliğini reddeder. Farklı yapıtlardan ve yazarlardan etkilenecek ve onlardan açık ya da örtük yararlanmak yazın ve yazardan beklenen normal ve doğal bir durumdur. Bu durumu Sabahattin Eyüboğlu oldukça duru bir biçimde örnekler vererek açıklamıştır:

Goethe'nin hayatı, kendisinin değil, aldığı tesirlerin tarihidir derler. Nietzsche psikolojiyi yalnız Dostoyevski'den öğrendiğini söylemekle orijinalliğinden hiçbir şey kaybetmiş değildir. Klasikler eskilerin tesiri altında kaldıklarını itiraf ediyorlardı. Baudelaire, şairlerin en orijinali Poe'yi korka korka değil, kana kana içmiştir.

Gide, bugünün en orijinal ruhlarından biri, bütün tesir kaynaklarından içmiş ve hala susuzluğunu giderememiştir. Fakat hiçbir şair tesir altında kaldığını Şeyh Galip kadar gururla söylememiştir: 'Esrarımı mesneviden aldım / Çaldımsa da miri malı çaldım / Fehmetmeğe sen de himmet eyle / Ol gevher bul da sirkat eyle'.

Aynı kabadayı ruhu taşıyan Molière de 'Ben malımı nerede bulursam alırım.' demişti. Shakespeare, Plutarkhos'un kahramanlarını sahnese koymaktan ve muasırlarının piyeslerini alıp yeniden yazmaktan çekinmemiştir. Ne Klasisizmin taklit prensipleri ve ne de Divan edebiyatının değişmez klişeleri, orijinal ruhların türemesine engel olmamışlardır. (Akt. Aytaç, 2013: 33-34).

Goethe de çok sayıda yetenekli yazarın sırf orijinal olmak kaygısıyla yeteneklerini boşa harcadığını söyler; bazı edebi figürlerin bir ulusa mal edilmesi çabasına karşın "*Biz ne kadar kendimiziz?*" diye sorar (bkz. Aytaç, 2019: 43). Dolayısıyla yazarın dehası ve yapıtın orijinalliği, oluşturma aşamasındaki özgün kurgulama, estetikleştirme ve biçimlendirmede gizlidir. Dilin sanatsal yönü, yazara içeriği farklı biçimlerde aktarma ve yeni anlamlar yaratma olanağı tanır. Yapıtın orijinalliği bu özgün biçimlendirme ve biçim kazandırma olanağı sayesinde belirginleşir. Başka yapıt ya da yazardan yararlanmamış olmak ayırt edici bir özellik olmamakla birlikte gerçekte pek olası da değildir. Çünkü her koşulda yazar önceki konuşucuların söyleşimiyle meydana gelmiş bir dil dizgesini yapıtın malzemesi ve dolayımı yapacaktır. Aynı şekilde, farkında olmasa bile, yazarın kendisi de toplumsal ve tarihsel her türlü olgu ve olayın birikimi ve bireşimidir. Bu nedenle söylenmemiş bir sözü söyleme olanağı yoktur; yalnızca "başka türlü" söyleme ya da yazma olanağı vardır.

## 2.5. YAZAR – YAPIT İLİŞKİSİ

### 2.5.1. Yazar Kimdir?

Yazınsal yapıtları salt bir metin ve dil etkisi olarak gören Rus biçimcileri ve postmodern yazın eleştirmenleri, yazarı yazınsal incelemenin dışında tutmuştur. Roland Barthes "*Der Tod des Autors*" (Yazarın Ölümü) adlı yazısında, yazınsal yapıtı bir dilsel olgu çerçevesinde ele alarak yazarın yaratıcı rolünü reddetmiş, onun sadece var olan dilsel öğeleri çeşitli biçimlerde dağılıma soktuğunu öne sürerek yazarı tek yönlü bir tekrarlayıcı, bir başka deyişle parçaları bir araya getiren bir "*yaptakçı*" düzeyine indirgemmiştir. Ona göre yaratıcı olan yazar değil; dilin kendisidir (bkz. Barthes, 2006: 57-58). Buna karşı, yazarı metne içkin ve yazınsallığın bir parçası olarak gören yeni eleştirelilik (New Criticism) akımı, yazarın öznelliğini ve öz yaşantılarını önemsemiş, yapıtın oluşturucu öznesi

olarak kabul etmiştir. Kesin olan ise yapıtın mutlaka bir oluşturucu öznesi, yazarı olduğudur. Anonim yapıtların dahi bir ilk söyleyeni veya yazanı (kim olduğu bilinmese bile) vardır, çünkü hiçbir yapıt kendi kendine var olamaz; mutlaka yaratıcı bir özne gerektirir.

Peki “yazar kimdir?”. Onur Bilge Kula’ya göre; *“Edebiyat üreticisi anlamında yazar, yazınsal metinleri ve yapıtları tinsel/düşünsel ilk ortaya çıkaran öznedir. Yazar, yapıt, yayıncı ve alımlayıcı/okuyucu, edebiyat dizgesini oluşturur. Bunlar içinde yazar belirleyicidir; çünkü o yazınsal yapıtın oluşturucusudur.”* (Kula, 2016: 62). Ayrıca yazar sözcüğünün etimolojik kökenine dikkat çeken Kula, Latince *“destekleyen”, “bir şey oluşturmak, ortaya çıkarmak”* anlamına gelen *“augere”* sözcüğünden türetilen *“auctoritas”* sözcüğüyle ilintili olduğunu ve sözcüğün Antik Çağdan itibaren *“ilk ortaya çıkaran”, “yaratan”* anlamıyla kullanıldığını, yazarın *“dilsel, biçemsel ve yazınsal bakımdan biçimlendirici anlatım niteliği taşıyan özne”* olarak tanımlandığını belirtir (Kula, 2016: 62-63). Metinlerarasılık çerçevesinde bir bakışla yazarı tanımlayan Aktulum’a göre ise; çeşitli metinlerden parçaları alıp belli bir strateji ile anlamsal dönüşüme uğratarak yeni bir metne sokan ve yapıtı oluşturan kişidir yazar (Aktulum, 1999: 267). Sigmund Freud *“Der Dichter und das Phantasieren”* (Yazar ve Düşleme) adlı yazısında, yazarın düşlemi/kurgulayımı ile çocuğun oyun kurmasını karşılaştırır. Her ikisinin de son derece öznel duygusal birikimler barındırdığını ve ikisinin de düşsel yaratılarının gerçek yaşamdan nesnelere dayanak yaptığını vurgular (bkz. Freud, 1908). Bir çocuk kurduğu oyunu ne kadar ciddiye alsa da onunla gerçeklik arasındaki ayrımın farkındadır; yazar da öyle. Freud aynı yazısında mutlu insanlardan çok, mutsuz ve istediklerini elde edemeyenlerin düş kurduklarını, çünkü karşılanmamış isteklerin insanı düş kurmaya sürüklediğini dile getirir (Freud, 1908). Dünyaca tanınan ve okunan birçok yazarın da çeşitli içsel ve dışsal sorunların, bunalımların ya da sarsıcı olayların etkisinde kalarak yapıtlarını kurguladıkları, yazmayı bir tür sorunlarla baş etme yöntemi olarak kullandıkları bilinmektedir. “Yıkıntı Edebiyatı” (Trümmerliteratur), “Savaş Sonrası Edebiyatı” (Nachkriegsliteratur), “Göçmen Edebiyatı” (Migrantenliteratur), “Sömürge Edebiyatı” (Colonialism) ve “Sömürge Sonrası

Edebiyatı” (postcolonialism) gibi akımlar ilgili konuda çarpıcı örnekler sunmaktadır. Kula da yazarın yazma edimine etki eden çeşitli içsel ve dışsal etkenler olduğundan söz eder. Ona göre toplumun “yazma geleneği, anlatı veya betimleme malzemeleri, alışkanlıkları yazma eylemini etkiler.” (Kula, 2016: 51). Çünkü toplumsal, kültürel, politik olarak topluma dâhil olan yazar da bu etkilere maruz kalır. Bunlar yazarın yazma eylemine etki eden dış koşullardır. “*Yazan öznenin yaşam koşulları, toplumsal durumu, eğitim düzeyi, politik tutumu, yaşam amacı ve yönelimi tekil yazma etkinliğini*” belirleyen iç etkenlerdir. İç etkenler yazma eylemini belirlerken; dış etkenler yazma eylemine yalnızca etki eder, belirleyici olamaz (bkz. Kula, 2016: 51-52).

Rudolf Borchardt, Herder’den alıntılıdığı “*Poesie ist die Muttersprache der Menschengeschlecht*”<sup>9</sup> sözüyle edebiyatın henüz ilk insanlarla birlikte var olan ilk görüngü (Urphänomen) olduğunu belirtir. Devamında yazarın sıradan insanlardan farklı olarak, birini şeytani bir durumda tasvir edebilen tanrı vergisi bir güce ve yeteneğe sahip olduğunu; kılık kıyafetiyle de kendini özel, dokunulmaz, tanrısal ve istisnai bir yere koyduğunu öne sürer (bkz. Borchardt, 1953: 726-727). Yazarlık kimliği önemli bir yerde dursa da toplumdan ayrı düşünülemez, yazar toplumla olan bütünlük ve beraberlik ilişkisi sayesinde büyük kurgular ortaya çıkarıp ete kemiğe büründürür ve yapıta can verir (bkz. Borchardt, 1953: 729). Borchardt’ın deneme niteliğindeki görüşleri yazara abartılı kişilik özellikleri yüklemekle birlikte, onun toplumsal bağlarına, öznel kurgusal, sanatsal niteliklerine vurgu yapması bakımından önemlidir.

İnsanın anlamak ve anlaşılma isteği, onu okumaya ve yazmaya iter. Yazar da üretmek ve yaratarak kendini anlatır, sanatsal bir yaratım sürecinde “*estetik öğeleri ve algısal derinlikleri*” kullanır (bkz. Bülbül, 2005: 34). Bu estetik öğeler ve algısal derinlikler anlatılanı düz anlamlı bir metinden ayırıp sanatsal düzeye çıkaran niteliklerdir. Yazar, nesnel olan dil varlığını öznel işlemlerden geçirerek işler, yeni imgelerle örüp estetikleştirerek okura gönderir. Her yapıt bütüncül

---

<sup>9</sup> Edebiyat insanoğlunun anadilidir.

olarak bir tür gönderi niteliğindedir ve bu gönderinin anlamı, her ne kadar okur tarafından çeşitli şekillerde alımlanabilir ve çoğullaştırılabilir olsa da yazarın stratejisi ve toplumsal-tarihsel koşullar tarafından belirlenir. O halde yazar anlatısı/iletisi dolayısıyla doğrudan bir şey demek yerine dolaylı olarak bir şeyler demek ister. Hazır bulunan tarihsel ve toplumsal koşullar, sanatsal birikimler, dilsel olanaklar hatta yazarın yazınsal ekin bilgisi ve becerisi onun için birer araç görevi görür, yazar kendi dünya görüşünü de söz konusu koşullara katarak yazınsal ürünü ortaya koyar (bkz. Bahtin, 2016: 126). Dolayısıyla yazar yoktan bir şeyi var etmez, devasa bir birikim niteliğindeki anılan bütün öğeleri seçici bir süreçten geçirip ona kendi kişiliğini ve düşüncesini de katar ve sonunda bireysel ve özgün bir tür birleşim olan yapıtı ortaya koyar.

Yazar, bir birey olmanın yanı sıra aynı zamanda toplumun bir üyesi olduğundan kendisinden bazı sorumluluklar üstlenmesi beklenebilir. Sosyalist gerçekçi şair ve yazarlardan Bertolt Brecht, yazarın sorumluluklarını *“Hakikati Yazmanın Beş Zorluğu”* adlı yazısında dile getirmiştir. Ona göre, eğer biri (yazar) hakikati yazmak istiyorsa öncelikle gerekli *“cesarete”*, hakikati ayırt edecek düzeyde *“bilgelige”*, hakikati kullanılabilir kılacak *“sanata”*, hakikati etkili kullanabilecek olanları *“seçme yargısına”* ve hakikati *“yayma becerisine”* sahip olmalıdır (Kula, 2014: 17). Yazarın anılan beş zorluğu aşması toplumca haklı bir beklenti olsa da yazarın yaratıcı özgürlüğünü sınırlandırdığını, onu yanlı olmaya zorlama riski taşıdığını vurgulamak gerekir. Bir başka toplumcu yazar Zülfü Livaneli, *“sanatçılar huzursuz insanlardır”* tümcesiyle sanatçının/yazarın eleştirel düşünen, olgu ve olaylara tepkisiz kalmayan biri olması gerektiğini savunur. Ona göre *“sanatçı, dolayısıyla yazar, insanlığın huzursuz vicdanı olmak için, devrimci düşünmek ve davranmak zorundadır”* (bkz. Kula, 2017: 18). Bu noktada yazarın yanlılığı ya da yansızlığı sorunu söz konusu olmaktadır. Konuyla ilgili yapılan bazı araştırmalar yazarın yanlı bir tutumla oluşturduğu yapıtların da yazınsal açıdan nitelikli olabileceğini göstermektedir (bkz. Kıran Elkoca, 2021).

## 2.5.2. Yazınsal Yapıt Ne Ölçüde Yazara Bağımlı/Yazardan Bağımsızdır?

Yazınsal yapıtın yazara bağımlı olup olmadığı, eğer ona bağılıysa ne denli bağılı olduğu tartışmasının yanı sıra, okurun yazarın yerini alması gerektiğini savunan metin ve alımlayıcı odaklı yazın kuramları da vardır. Alımlama Estetiği ve Yorumlama (Hermeneutik) kuramları yazarı arka plana iterken, metni alımlayan ve yorumlayan okuru ön plana çıkarmaktadır (bkz. Erkurt, 2021: 28-30). Metin kuramıyla dilin ve metnin yaratıcı gücü kendinde barındırdığını savlayan Barthes, yazarın gereksiz yere yüceltildiğini, aslında yapıtın, dilin gücüyle meydana geldiğini ve yazarın buna kendinden katacak bir şeyi olmadığını, dolayısıyla artık yazarın *öldüğünü* savunur. Ona göre metnin anlamını bitimsiz çeşitlilikte okur belirler. Önemli olan metnin çıkış noktası olan yazar değil, bu açıdan anlamının belirginleştiği varış noktası olan okurdur. Eleştirmenlerin daima göz ardı ettiği okurun doğumunun bedeli yazarın ölümüdür (bkz. Kula, 2016: 75). Barthes, yazarın yapıtı yoktan var eden kutsal bir yaratıcı gibi görülmesini eleştirir: *“Gerçek kitap kendisi de yıkıntı olan kitaptır; ozanın önereceği şey bir parçalar toplamından başka bir şey olamaz”* (Aktulum, 2009: 9). O halde yazar, arı bir yaratı ortaya koyamaz; başka yerlerden toplanan parçaları birleştirir, böylece yalnızca metnin oluşumuna yardımcı olan bir yaptakçıya indirgenir. Yaptakçı yazar bulduklarıyla yapıtını yazar, onu *“eski bir ekinin kalıntılarıyla”* kurar. Bundan dolayı metin yazardan önce gelir (bkz. Aktulum, 1999: 227). Yapıtın söyleşimselliğini vurgulayan Bahtin dışındaki metinlerarasılık kuramcıları da benzer şekilde büyük ölçüde yapıtın öznesi olan yazarı göz ardı etmiş ve metin odaklı bir incelemeyi benimsemişlerdir. Yazarın yapıtı devasa bir birikimden oluşturduğu gerçeği yadsınamaz. Fakat bu oluşturma, bir yığından rastgele parçalar toplayarak yapılamaz. Yazar, seçtiği konuyu, kişileri ve diğer tüm nesnelere öznel fanteziden (hayal gücünden) geçirerek yeniden kurgular, kişisel dilsel ve sanatsal beğenisine göre yeniden biçimlendirir ve ona yeni bir biçim, anlam ve işlev kazandırır. Goethe'nin *“şairin titizliği, aslında biçime ilişkindir, ona malzemeyi dünya zaten bol bol vermektedir”* (Akt. Aytaç, 2006: 32) sözü de yapıtın özgünlüğünün, yazar tarafından işleme tarzıyla ortaya çıktığını vurgulamaktadır.

Yazarın yapıt üzerindeki yaratıcı ve oluşturuocu niteliğini göz ardı etmeyen düşünürlerden Aristoteles, Poietika dışındaki yazılarında yazınsal yapıt ile yazarın ilişkisini üç farklı şekilde sınıflandırır. İlk sınıflamasında *mal ile sahibi*; ikincisinde *ebeveyn ile çocuk* ya da *bağışçı ile bağışı alan*; üçüncüsünde ise *ürün ile yaratıcısı* (işçisi) ilişkisi bulunduğunu belirtir (bkz. Moraitou, 1994: 49). Böylece yazara önemli bir nitelik atfeder, onu yapıtın önüne koyar. Bir başka düşünür Michel Foucault, yapıtın yazarından soyutlanarak inceleme konusu yapılmasını, yazma eylemine vurgu yaparak eleştirmektedir. Söz konusu yazma eylemi, verili bir metni yazıya geçirerek kalıcılaştıran bir yazıcının eylemi değil; ele aldığı konuyu estetik süreçlerden geçirerek kurgulayan ve özgünce biçemselleştiren yazarın eylemidir. Foucault'nun yaklaşımı yazar ile yapıtı daha bütüncül bir bakış açısı ile ele almaktadır. Yapıt yazarsız var olamayacağı gibi, yazar da yazarlık nitelemesini yapıtları aracılığıyla kazanmaktadır. Bir yapıta duyulan beğeni dolaylı olarak yazarına da yönelir ve onu sıradan bir özel ad olmanın ötesine taşıyarak ona bir gösterge işlevi kazandırır (bkz. Kula, 2016: 81). Bireyin yazarlık kimliğinin var oluşu tamamen yapıtlarına bağlıdır, çünkü yazar kendinden ve kültürel, toplumsal, tarihsel birikimden süzerek ürettiği yapıtında kendini de kalıcılaştırır. Bireysel duygulanımlar, psikolojik durumlar, ideolojik bakış açıları, kişisel tercihler vb. her türlü içsel ve öznel etken yazar tarafından yapıta kasıtlı ya da kasıtsız olarak işlenir. Yazar/sanatçı böylelikle hakiki öznelliğini *“biçimlendirilmiş nesneye”* katar (bkz. Kula, 2012: 118). Bununla birlikte yazar bazen ürettiği yapıttan çok uzak da olabilir. Yazdıkları, kendi içsel dünyası, acıları, yıkımı, duyuları vb. öğeler değil; olması gerektiğini düşündüğü şeyler de olabilir. Bu bakımdan yazar, Bülbül'ün deyiimiyle *“bir tiyatro oyuncusu gibi”* rol yapar (Bülbül, 2005: 59). Hans-Georg Gadamer, yazmanın *“öz-yabancılaşma”* olduğunu belirtir; *“yazı, yazan özneye karşı yabancı bir nesneye dönüşen dilsel-bilişsel etkinliğin sonucudur.”* der (Kula, 2016: 55). Yazıyla sabitlenen yapıt, yazarından koparak özerkleşir ve artık alımlanma nesnesi olarak yazarın etki alanından çıkar, okurun okuma ve alımlama ediminin nesnesi olur. Sonuç olarak, özetlemek gerekirse, yazarsız yapıt olamayacağı gibi, yazısız, yapıtsız yazar da söz konusu olamaz. Yazar,



yapıtın yaratım öznesi; yapıt ise yazarın yazar olarak varoluş gerekçesidir. Dolayısıyla ikisi arasında karşılıklı olarak birbirini koşullama ilişkisi söz konusudur.

### 2.5.3. Tümelik/Tikellik Bağlamında Yazınsal Yapıt

Dilbilimin genellik/tümelik ile özellik/tikellik ilişkisi, malzemesi dil olan edebiyata ve metin kuramlarına da uyarlanabilir. Humboldt, dil dizgesini tümelik (Ergon), tekil bireylerin dil kullanımlarını ise tikellik (Energia) kavramlarıyla açıklar. Ferdinand de Saussure'ün genel dil varlığını nitelediği *langue* ile bireysel kullanımı belirttiği *parole* kavramları; Noam Chomsky'nin aynı anlamda kullandığı *Kompetenz* ve *Performanz* kavramları da söz konusu tümelik-tikellik ilişkisini işaret etmektedir. Wittgenstein'in "sözcüğün anlamı kullanımıdır" belirlemesi de aynı şekilde genel dil dizgesinin öznel kullanımına dikkat çekmektedir. Bu çalışmada metinlerarasılık kuramı bağlamında yazınsal yapıtlar inceleme konusu yapıldığı için, burada ele alınacak olan tümelik kavramı genel bir yazınsal birikimi, tikellik kavramı ise özgün yazınsal yapıtları ifade etmektedir.

Yazar aynı zamanda iyi bir okur, estetik bir alımlayıcı olmak zorundadır. Okuduğunu ilk anlamının ötesinde derin ve çok katmanlı yönüyle ele alıp onunla irdeleyen, etkileşime giren yazara, okuduğu yapıttan bazı izler geçer. Bu izler, sanatsal, estetik, biçemsel, yapısal ve düşünsel derinliklerle örülü dilsel ve yazınsal birikimin tümel öğeleridir. Yazar, yapıtını oluştururken söz konusu tümel dili dönüştürerek bir birey dili (idyolekt) ortaya koyar. "Her sanat yapıtı bu açıdan 'özgün bir dili olan' ve özgün veya tikel dil kullanımıyla diğer sanat yapıtlarından 'ayrılan' yapıt olarak değerlendirilir." (Kula, 2016: 35). Yazar, seçtiği konuyu dilsel malzemenin estetik olanaklarıyla biçemselleştirerek yapıtını ve kendisini özgünleştirir, diğer yapıtlardan ve yazarlardan ayırır, biricik kılar. Kula'ya göre, "... 'yeni', yeni yapıtları değil, 'daha öncekilerden ayrılan', sıra dışı ve farklılığıyla 'şaşırtan' yapıtları anlatır" (Kula, 2016: 24). Kula'nın bu ifadesi diyalektik açıdan "olumsuzlamanın olumsuzlaması"nın (Negation der

Negation) çağrıştırmaktadır. Yeni yapıt kendini var olan diğer yapıtlardan var eder, fakat onlardan farklılaşmış özgün bir nitelik sergiler. Söz konusu açıklama bir yönüyle de metinlerarasılığa gönderide bulunur. Derrida'nın deyimiyle alıntıdan başka bir şey olmayan metin, anlamını ve özgünlüğünü diğer metinlerle olan başkalığıyla (différance) ortaya koyar. Bir yapıt, her ne kadar öncel ve çağdaş yapıtların ve sanatsal birikimin olanaklarından yararlı olsa da yazarın özgün kurgusu ve tasarımıyla tümellik içerisinde tikelleşerek ayrılır.

### 3. BÖLÜM

#### JOHANN WOLFGANG VON GOETHE – *BATI-DOĞU DİVANI*

##### 3.1. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832)

Hukukçu, ciddiyet ve disiplin sahibi bir baba; neşeli ve duygulu bir annenin çocuğu olarak yetişen Goethe, özyaşamöyküsünde ebeveynlerinden bu iki niteliği de aldığını söyler. Resmi eğitim kurumlarına daima şüphe ile bakan babası ona ve kız kardeşine küçük yaştan itibaren hem kendisi öğretmenlik yapar hem de çeşitli alanlarda iyi eğitim almalarını sağlamak için onlara öğretmenler tutar. Henüz çocuk yaşta Latince, Fransızca, İngilizce, İtalyanca ve İbranice öğrenir; bu dillerde yazınsal, dinsel ve kuramsal kitaplar okur. Evlerindeki zengin kütüphane sayesinde çok çeşitli kaynağa kolayca ulaşır. Edebiyat, hukuk, müzik, resim, dans, mimari, botanik, toplum ve doğa bilimleri gibi birçok alana ilgi duyup sürekli yeni şeyler öğrenme çabası içerisinde olmuşsa da “en büyük arzum nedir diye düşündüğümde, [...] şairi onurlandıran defne çelengi.” (Goethe, 2015: 167); “Edebi yapıtlar yazma arzum sonsuzdu” (Goethe, 2015: 542) sözleriyle daima şair olma isteği taşıdığını belirtmiştir. Babasının ısrarıyla Leipzig’de hukuk öğrenimi görmüş, ardından Straßburg’da yine hukuk alanında doktora yapmıştır. Straßburg yıllarında öğrenme merakıyla üniversitede tıp derslerine de katılmıştır. Doktora tezini devlet ve ruhban sınıfı arasındaki ilişki üzerine yazmış olması ilgi çekicidir (Goethe, 2015: 492-493). Öğrencilik yıllarında yazdığı şiirler, çevresi tarafından beğenilmeyip alay konusu yapılmış; fakat o yazarlık ve şairlikten vazgeçmemiştir. Bir süreliğine Frankfurt’ta babasıyla birlikte avukatlık da yapan Goethe, şairliğe ve kendisini çok yönlü olarak geliştirmeye devam etmiştir. Yaşamı boyunca çok çeşitli insanlarla tanışmış, farklı alanlarda kendini geliştirmeye çalışmış, öğrenmeye ve yeniliklere daima açık olmuş, Weimar Cumhuriyeti’nde bakanlık dâhil çeşitli diplomatik görevlerde bulunmuştur.

Şiir, roman, tiyatro alanındaki yapıtlarının yanı sıra edebiyat kuramına evrensel anlamda katkıları olan yapıtlar yazmıştır. Yapıtlarında kendisinin ve

çevresindeki insanların yaşantılarını, tarihsel, mitolojik olay ve kişilikleri, dini kaynakları büyük bir beceriyle yazınsallaştırmıştır. Güçlü gözlem ve imgelem gücüyle yaşamındaki birçok kişiyi çeşitli yapıtlarında bazen kendi adlarıyla bazen de farklı adlar kullanarak ölümsüzleştirmiştir. Fransız ve İngiliz edebiyatlarının yanında geride kalan Alman edebiyatının zayıflığından yakınmış, Alman edebiyatının gelişimi için ulusal bir sorumluluk duymuştur. Avrupa edebiyatlarının yanı sıra sınırları aşarak Fars, Arap, Türk, Hint ve Çin edebiyatlarına da ilgi göstermiş ve bu ulusların da yazınsal, inançsal, kültürel zenginliklerini büyük bir istekle kucaklayarak kendi sanatsal, düşünsel ve ruhsal evrenini zenginleştirmiş; bu zenginliği kendi ulusuna da aktarmaya çalışmıştır. Dünyadan topladığı yazınsal kaynakları öz birikimi ve becerisiyle işleyerek kendi yapıtlarında tikelleştirip yeniden dünya edebiyatına armağan etmiştir. Yapıtları dünyanın dört bir yanında onlarca dile çevrilerek okunmuş ve okunmaya devam etmektedir. Dolayısıyla bu dünya şairinin “Dünya Edebiyatı” (Weltliteratur) kavramını alanyazına kazandırmış olması rastlantı değildir.

### 3.1.1. Goethe ve Metinlerarasılık

Metinlerarasılık kuramının 20. yüzyıla ait bir kavram olmakla birlikte metinler ve farklı göstergeler/sanatlar/disiplinler arasındaki ilişkilerin öteden beri var olduğuna, çalışmanın ilk bölümünde; Goethe'nin “Dünya Edebiyatı” kavramı ile metinlerarasılık kuramı arasındaki koşutluklara ise ikinci bölümünde değinilmişti. Şairin Johann Georg Hamann'ın yapıtlarına dair değerlendirmesi bu konudaki düşüncelerini somutlaştırması açısından dikkat çekmektedir:

Hamann'ın tüm yazdıkları şu ilkeye dayanır: “İster eylemle, ister sözle, isterse başka bir şeyle yapılmış olsun, insanın yaptığı her şey, onun bir araya gelmiş tüm güçlerinin toplamıdır; tek başına her şey olumsuzdur.” [...] Yaşam ve sanatla ilgili olarak elbette doğru bir söz; edebiyatla ilgisi olmayıp, sözle anlatılan her şeyde bile büyük bir güçlük yaşanır: Çünkü söz ayırt etmelidir, bir şeyler söylemek, bir şeyi anlamlı kılmak için tekleştirmek gerekir (Goethe, 2015: 536-537).

Goethe, bu sözlerle “her metnin metinlerarası” niteliğini kabul ederken metnin özgün bir yapıt olarak kabul edilebilmesi için de söz konusu tümellikten doğmuş

olmanın yanı sıra kendini ondan ayırt etmesi, yeni bir şey söylemesi, diyesi tikelleşmesi gerektiğine dikkat çeker. Yapıtlarında farklı metinlerden öğeleri ustalıklı kullanan Goethe, bunu son derece olağan ve yazın sanatının bir gereği olarak görür. Clavigo oyununu oluştururken izlediği yöntemi şöyle açıklar: “Ustamız Shakespeare’den aldığımız yetkiyle, ana sahneyi ve asıl dramın betimlediği bölümü olduğu gibi tercüme etmekte bir an bile duraksamadım. Sonunda hikâyeyi bağlamak için bir İngiliz baladının son bölümünü aldım.” Oyunu saçma bulan arkadaşı Merck’e; “Her şeyin illa da yazılmış tüm düşüncelerden farklı olması gerekmez.” (Goethe, 2015: 694-695) diyerek yapıtındaki metinlerarası ilişkilerin olağanlığını savunur. Hatta günümüzde göstergelerarasılık/dolayımlararasılık/sanatlararasılık kavramlarıyla açıklanan bir sanatsal türden başka bir türe ilişkilendirmelere örnek olacak uygulamalar yaptığı anlaşılıyor:

Bir şiir için bir gravür nasıl yapılıyorsa, ben de gravürler ve desenler için, bu resimlerdeki insanların bir önceki ve bir sonraki hallerini hayalimde canlandırarak şiirler yazmaya başladım, kısa bir zaman sonra da onlara çok yakışan kısa bir lied yazmayı başardım, böylece sanatları birbiriyle ilintili olarak incelemeye kendimi alıştırmaya başladım. (Goethe, 2015: 327-328).

Goethe’ye göre, yazınsal yapıtların başka yapıtlardan unsurlar taşıması son derece doğaldır. Hemen her yapıtına tarihsel-toplumsal gerçeklikten unsurları, dinsel ve mitolojik olay ve kahramanları, tanıdığı kişileri, yaşantıları, etkilendiği çeşitli yapıtlardan unsurları içkinleştiren yazar, söz konusu etkileşim ve alışverişleri yazının doğal bir niteliği olarak görmüş; bu çalışmanın da inceleme konusu olan yapıtı *Batı-Doğu Divanı*’na eklediği *Not ve Açıklamalar*’da yaptığı gibi her fırsatta beslendiği kaynakları açıklamıştır.

### 3.1.2. Goethe ve Doğu

Goethe’nin “doğu” imgesi ikincil kaynaklardan edinilmiş bir imgedir. Kuran’dan, Tevrat’tan, şarkiyatçıların ve tarihçilerin yazılarından, Fars, Arap, Çin, Hint ve Türk şair ve yazarların yapıtlarının çevirilerinden öğrendiği bir dünyadır. Dolayısıyla salt yazınsal ve düşünsel bir imge değil; aynı zamanda oldukça

kişisel, inançsal, ruhsal ve duygusal bir tutum ve bakış açısıdır. Goethe'nin Doğu'ya ve İslam'a yönelik tutumu çok sayıda araştırmacı tarafından ele alınmıştır. Bu nedenle şairin Doğu ve İslamiyet tutumu mümkün olduğunca tekrara düşmeden, kısaca şairin *Batı-Doğu Divanı* yapıtının oluşumuna etki eden yönüyle ele alınmaya çalışılacaktır. Çünkü yapıtın oluşum sürecinde etkili olan ve yukarıda anılan kaynaklar aynı zamanda Goethe'deki Doğu imgesinin şekillenmesinde de etkili olmuştur.

### 3.1.3. İslam ve Muhammed

*Närrisch, daß jeder in seinem Falle / Seine besondere Meinung preist! / Wenn Islam Gott ergeben heißt, / In Islam leben und sterben wir alle.*<sup>10</sup> Batı-Doğu Divanı Hikmetler Kitabı'nda (Hikmet Nameh: Buch der Sprüche) geçen bu dizeler Goethe'nin İslam dini hakkında yeterince bilgi sahibi olduğunu göstermektedir. İslam sözcüğünün “teslimiyet, Allah'a ve onun külli iradesine kayıtsız şartsız teslim olmak” anlamına geldiğini K. E. Oelsner'in *Mohamed* adlı yapıtından öğrenmiştir (Goethe, 2009: 425). “İslam'da yaşıyor ve ölüyoruz hepimiz” dizesi, Goethe'nin müslüman olduğuna kanıt göstermek isteyenler için güçlü bir dayanak gibi görünse de bu dizelerin İncil'de Pavlus'un Romalılara Mektubu bölümünde geçen “Çünkü eğer yaşarsak, Rab için yaşarız; ve eğer ölürsek, Rab için ölürüz. Bu yüzden ölsek de yaşasak da Rab'e aitiz” (Bap 14, 8) ifadelerine göndermektedir. İnanç konusunda son derece bireşimci ve açık görüşlü olan şairin her bireyin kendine özgü bir inancı benimsemesi gerektiğini savunmasına bakarak ve evrensel bir bakış açısına sahip oluşunu da göz önünde bulundurarak, onun bu dizelerle müslüman ilan edilemeyeceği anlaşılabilir. Öte yandan Goethe'nin birçok açıdan Hıristiyanlıkla benzerlikler taşıdığını düşündüğü, İslam'ın öğretilerini oldukça olumlu bulduğu, Arap dilinin şaheseri olarak gördüğü kutsal kitabı Kuran'a ve elçisi Muhammed Peygambere özel bir ilgi duyduğu açıktır. Bu nedenle şairin İslam'a geçtiği savının dillendirilmesi olağan karşılanabilir. Fakat o yaşamının son yıllarında dostu

<sup>10</sup> “Herkesin kendince kendi fikrini övmesi/ Saçmalıktır şüphesiz! / İslam Tanrıya bağlılık demekse / Hepimiz İslam'da yaşamakta ve ölmekteyiz.” Çev: Erdal Ördök

Zelter'e yazdığı bir mektupta "Din değiştirmek mizacım değildir" (bkz. Goethe, 2009: 426) diyerek durumu açıklığa kavuşturmuştur. O, yaşamı boyunca ruhunu ve aklını zenginleştiren kaynağı nerede bulduysa oraya yönelmiş ve bulduklarından en üst seviyede yararlanmayı bilmiştir. İşlam'a ilgisinin temel nedeni de asıl olarak sanatsal ve estetik açıdan işlenebilir bir kaynak sunmasıdır.

Goethe'nin Doğu'ya ve İşlam'a dair yararlandığı kaynakların hepsinin özendirici ve salt olumlu yargılarla dolu olmadığını belirtmekte fayda vardır. Hatta Aydınlanma Çağı'na kadar (18. Yy.) Avrupa'da kısıtlı bir aydın kesim dışında Doğu'ya, İşlam'a ve Muhammed Peygambere bakış oldukça olumsuzdur. Çeşitli yazar ve çevirmenlerin bu olumsuz imgeleri pekiştirmedeki rolleri oldukça büyüktür (bkz. Abdel-Rahim, 1969: 30). Buna rağmen Goethe seçici ve eleştirel bir yaklaşımla kendi görüş ve tutumunu belirleyebilmiştir. Elbette bu konuda Herder, Leibniz, Lessing gibi aydınlanmacı Alman düşünürlerin Goethe üzerindeki etkileri yadsınamaz. Özellikle Herder'in *Ideen zur Philosophie de Geschichte der Menschheit* adlı yapıtının Kuran ve Muhammed Peygambere dair olumlu değerlendirmelerinin Goethe üzerindeki etkisine yukarıda da değinilmiştir (bkz. 3.2.1. Johann Gottfried Herder).

Goethe 1799'da Voltaire'in *La fanatisme ou Mahomet le Prophéte* (Fanatizm veya Muhammed Peygamber) adlı dramını Weimar Dük'ü Carl August'un ısrarlı isteği üzerine Almancaya çevirmek zorunda kalmıştır. Dramın sahnelenmesinden sonra Herder, oyunu "...insanlığa ve her şeye karşı işlenmiş bir günah" (Goethe, 2009: 103) diye nitelenmiş ve Goethe'yi sert bir şekilde eleştirmiştir. Goethe, Muhammed Peygamberle ilgili "kaba, sahtekâr, katil, şehvet düşkünü" gibi ifadeler içeren Voltaire'in yapıtını çevirmiş olmaktan hiç hoşnut olmadığını fakat Prens Carl August'un hatırını kıramayacak kadar kendisini ona borçlu hissettiğini açıklamıştır (Goethe, 2009: 102). Goethe öteden beri Voltaire'den hoşlanmadığını yine özyaşamöyküsünde dile getirmiştir: "Voltaire'in dürüşlükten uzak, taraf tutan tavrı ve birçok kutsal konunun çarpıtılması gittikçe canımızı sıktı, ona karşı nefretimiz her geçen gün

arttı.” (Goethe, 2015: 506). Aslında Goethe, Muhammed Peygambere yönelik olumlu bir bakışa sahiptir. Daha yirmi üç yaşında iken bir *Muhammed* dramı tasarlamış fakat bitirememiş olan Goethe, dramın taslağından şöyle söz etmektedir:

Asla bir sahtekâr olarak göremeyeceğim, gerçek yaşamda tüm canlılığıyla gördüğüm kurtuluşa değil felakete sürükleyen yolları Hz. Muhammed’in hayatına bir tiyatro oyunu olarak uyarlama fikri geliştirdim bende. Kısa bir süre önce doğulu peygamberlerin hayatını büyük bir ilgiyle okumuş, incelemiştim, dolayısıyla bu fikir bende oluştuğunda oldukça hazırlıklıydım. [...] Oyun, Hz. Muhammed’in yalnız başına, gökyüzünün berrak olduğu bir gece vakti bir övgü şiiri okumasıyla başlıyordu. [...] Bu övgü şiirini büyük bir sevgiyle yazmıştım, şiir çoktan kayboldu (Goethe, 2015: 660-661).

Goethe’nin kaybettiğini düşündüğü şiir Charlotte von Stein’in ölümünden sonra eşyaları arasında Goethe’nin el yazısıyla korunmuş halde bulunmuştur. Şiirde Muhammed Peygamberin önce yıldızlara taptığı, sonra daha parlak bulduğu Jüpitere, ardından sırasıyla Aya, Güneşe ve son olarak hepsinin yaratıcısı olan Allah’a ulaştığı, ona mutlak inancını dile getirdiği anlatılmaktadır (bkz. Goethe, 2009: 107-108). Bu şiirde Goethe, Kuran’ın 6. suresinde geçen İbrahim kıssasını değiştirerek kullanmış ve iyi bir metinlerarasılık örneği sunmuştur:

Gecenin karanlığı onu kaplayınca bir yıldız gördü, Rabbim budur, dedi. Yıldız batınca, batanları sevmem, dedi. Ay’ı doğarken görünce, Rabbim budur, dedi. O da batınca, Rabbim bana doğru yolu göstermezse elbette yoldan sapan topluluklardan olurum, dedi. Güneşi doğarken görünce de, Rabbim budur, zira bu daha büyük, dedi. O da batınca, dedi ki: Ey kavmim! Ben sizin (Allah’a) ortak koştuğunuz şeylerden uzağım. Ben hanîf olarak, yüzümü gökleri ve yeri yoktan yaratan Allah’a çevirdim ve ben müşriklerden değilim (Sure 6/75-79) (akt. Goethe, 2009: 109).

Goethe’nin Muhammed’i yücelttiği kısım ise bitiremediği piyesin son bölümünde yer alan *Mohamets Gesang* (Muhammed’in Şarkısı<sup>11</sup>) adlı şiiridir. Ali ile Fatıma tarafından Muhammed ile ilgili karşılıklı bir konuşmayı içeren şiirde Peygamber,

---

<sup>11</sup> Türkçede daha çok “Su Kasidesi” olarak bilinir.



inançlar üstü evrensel bir nitelikle donatılmış, kayaların arasından fıskıran, bütün akarsuları bir araya getirerek okyanusa ulaştıran pınar mecazıyla ilahi bir lider olarak betimlenmiştir (Goethe, 2009: 111-113). Burada da yine tek tek parçalardan yola çıkarak bütüne (Allah'a) ulaşma söz konusudur ve bunu gerçekleştiren elçi Muhammed'dir. Goethe'nin Muhammed'e ilgisi sadece Peygamberin kişiliğine ve İslam'a indirgenmemelidir. Çünkü Goethe dini karakter ve konuları yazınsal malzeme olarak kullanmaya çok elverişli bulmuş ve yapıtlarında Hıristiyanlık, Yahudilik ve İslam'a özgü kişi, olay ve durumları sıklıkla kullanmıştır. Tıpkı Muhammed dramı gibi İsa Peygamber için yazdığı bir şiiri de yarım kalmıştır (bkz. Goethe, 2015: 668-669). Şairin *Prometheus'u*, *Faust'u*, bu anlamda dinlerüstü seviyeye çıkmış yapıtlarındandır. Bu yaklaşımı Lavater ve Basedow'un "maneviyatla, hatta dinle ilgili araçları, dünyevi amaçları için kullandıklarını" anlamakla geliştirdiğini söylemiştir (bkz. Goethe, 2015: 660).

### 3.1.4. Doğu Edebiyatı

Doğu yazınının Batı'da en bilinen yapıtlarından olan *Binbir Gece Masalları'nı* çocukken annesinden ve büyükannesinden dinleyen ve sonraki yıllarda okuyan Goethe, 1 Ekim 1797 günü güncesine "Akşamları evde Binbir Gece, Ebu Hasan'ın Öyküsü. Bu masaldaki çok sınırlı gerçekle en sınırsız büyüün bağlantısı üzerine düşünüş" notunu yazar (akt. Aytaç, 2006: 59). Katharina Mommsen, Goethe'nin yapıtlarında *Binbir Gece Masalları'nın* önemli bir etkisi olduğunu, şairin bazı yapıtlarını oluştururken Şehrazad'ı örnek aldığını belirtir. Ona göre özyaşamöyküsü *Dichtung und Wahrheit* (Şiir ve Hakikat) tarz olarak Goethe'nin yaşamının *Binbir Gece Masalları* sayılır (Mommsen, 1988: 19-21). Söz konusu yapıttan çeşitli karakterler, olay örgüleri ve motifler Goethe'nin *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, *Die Laune des Verliebten*, *Die Wahlverwandschaften* yapıtlarında kullanıldığını belirten Mommsen, Goethe'nin Wilhelm'inin Alaaddin karakterinden başkası olmadığını savunur (Mommsen, 1988: 22). Leipzig'de hukuk öğrenimi gördüğü sırada Johann Jakob Reiske'nin çevirilerinden Arap şair Mütenebbi'nin şiirlerini okumuştur. *Not ve Açıklamalar'da* Reiske'nin "söz konusu şairi bazen göklere

çıkartırken bazen de ona geri zekâlı bir okul öğrencisi muamelesi” yapmasına tahammül edemediğini belirtir. Aynı yapıtta Arap dilinden söz ederken, bu dili ve akraba dilleri konuşanların şair olarak doğup büyüdüklerini öne sürmekte ve Arapçanın yazınsal zenginliğine dikkat çekmektedir (bkz. Goethe, 1974: 182-183). İslam öncesi Arap yazınında *Muallaka*’ın William Jones tarafından yapılmış İngilizce çevirisini okumuş ve bu yedi Arap şairden yedi şiire büyük hayranlık duymuştur (Mommsen, 1988: 52-53). Ayrıca yukarıda anılan şairler Firdevsî, Enverî, Nizâmî, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, Sadi Şirazî, Hafız-ı Şirazî ve Molla Câmî’nin şiirlerini ve daha fazlasını okuyan Goethe, kendisini Doğu’nun romantizmine kaptırmış, bu zengin anlatı sanatının yapıtlarından beslenmiştir. “Büyük dehaların yarattığı bu eserleri anlamak istiyorsak, Doğu düşüncesini kendimize mal etmeliyiz; Doğu bizim ayağımıza gelmez.” (Goethe, 2009: 36) diyen şair, yine Dünya Edebiyatı anlayışına uygun bir şekilde sınırların ötesine geçerek zengin yazınsal kaynaklara sahip olan Doğu’dan yararlanmaya, değişim, dönüşüme ve gelişime özendirmeye çalışmıştır. Goethe, yaşadığı çeşitli duygusal ve inançsal bunalımlardan kurtulmanın yolunu doğulu edebiyat yapıtlarında bulur: “...sürekli meşgul olan hayal dünyam beni ne zaman bir buraya bir oraya sürükleyecek olsa, mitoloji ve din kafamı karıştıracak olsa, doğunun o bölgelerine kaçmayı seviyordum” (Goethe, 2015:143). Hayatında hiç doğuya gitmemiş olan şair duygusal ve ruhsal olarak sıklıkla doğuya geçer. Özellikle Hafız’ın *Divan*’ının çevirisini okuduktan sonra tam anlamıyla ruhsal bir göç yaşar. 23 Ocak 1815’te Christian Heinrich Schlosser’e yazdığı mektupta şöyle demektedir:

...bütün gücüm kuvvetimle Şark’da [ilahi emirlerin] ve hak dinin geldiği yere, gaibden haber veren ve inananları müjdeleyen Peygamberin diyarına daldım. [...] Ben İranlı şairin toplumuna teveccüh ettim. Onların, şiirdeki nüktedanlıkla ciddiyetlerini taklit etmenin yanı sıra, şiirin merkezi olarak kendime Şiraz’ı seçtim. Ben bu [ruhsal yolculuğumda] her yönden enginlere açılmaktayım (Goethe, 2000: önsöz).

16 Mayıs 1815’te yayıncı Cotta’ya yazdığı mektupta doğu tarzında şiirler yazdığını, bunların yalnızca Hammer’in çevirdiği Hafız *Divanı*’nın etkisinde değil; aynı zamanda Kuran’dan, Muallakat’tan, Molla Camî’den ve bazı Türk

şairlerinin etkisinde kalarak yazdığını anlatmıştır (bkz. Mommsen, 1988: 79). “Avrupa edebiyatının çok şey borçlu olduğu bu şairleri anıtlıştırmak istiyorum.” (akt. Kula, 2011b: 404) diyerek öncelikle Hafız’dan ve diğer doğulu şairlerden edindiklerini kendi birikimiyle bireşimleyerek ortaya doğulu tarzında bir yapıt çıkarmak ve bu şairlerin Avrupa’da da tanınmasını sağlamak istediğini bildirmiştir. Bu isteğini ve *Divan*’ı yazma amacını şu sözlerle ayrıntılandırmıştır: “Doğu’nun edebiyatını inceledim. Amacım Doğu ile Batı’yı, geçmiş ile şimdiyi ve İran’a özgü şeylerle Alman’a özgü şeyleri birleştirmek, iki tarafın göreneklerini ve düşünüş biçimlerini iç içe geçirmektir.” (akt. Kula, 2011b: 404). Şairin evrenselliğini de yansıtan bu açıklama, Avrupa’da Doğu ve İslam karşıtlığının yaygın olduğu bir dönemde dile getirilmiş olduğu için ayrıca dikkate değerdir. Doğu’ya gitmemiş olsa da ruhsal anlamda Doğu’nun şiirsel ve inançsal dünyasına dalmış olan Goethe, Napolyon ve Ulusal Bağımsızlık Savaşları’nda Rus ordusunda bulunan bir grup Müslüman Başkurt ile tanışma şansı bulmuş, onları ağırlamış ve onlarla hediye alışverişinde bulunmuştur. 5 Ocak 1815’te dostu Friedrich Wilhelm von Trebra’ya yazdığı mektupta bu olayı büyük bir heyecanla anlatır:

Kehanetlerden bahsetmişken şunu belirtmeliyim ki, çağımızda, hiçbir peygamberden beklenmeyen şeyler oluyor. Birkaç yıl önce kim tahmin edebilirdi ki, bizim Protestan lisemizin dershanesinde Müslümanlar ibadet edecekler ve Kur’an sureleri okunacak? Fakat oldu ve biz de Başkurtların ibadetine katıldık, onların molasını gördük ve prenslerini tiyatrodan ağırladık. Bana yakınlık duyarak ok ve yay armağan ettiler. [...] bu armağanları, hayatım boyunca yerinden oynatmamak üzere, şöminenin üzerine, duvara asacağım (Goethe, 2009: 87).

Goethe’nin henüz çocukluğundan itibaren *farklı* ya da *yabancı* olana yönelik olumlu bir tutum sahibi olduğu özyaşamöyküsünden de anlaşılmaktadır. Frankfurt’un Fransız işgali altında kaldığı dört yıl boyunca Goethe’nin ailesiyle yaşadığı ev Fransız Kont Thoranc’ın karargâhı olarak kullanılmıştır. Babası Johann Caspar, evini düşman askerleriyle paylaşmak zorunda kaldığı için büyük huzursuzluk duyarken, Wolfgang bu resim ve tiyatro meraklısı sanatsever komutandan yeni şeyler öğrenmek ve Fransızcasını geliştirmekle meşgul olmuştur (bkz. Goethe, 2015: 85-...). Kendinden olmayanı tehdit olarak değil,

tanıılacak ve yeni Şeyler 6ğrenilecek bilgi kaynağı olarak g6oethe'nin bu tutumu, onun *D6unya Edebiyatı* ve *Tolerans* kavramlarına y6uklediği anlam ile doğrudan ilintilidir (bkz. 2.4. Metinlerarasılık ve D6unya Edebiyatı). Şairin bu denli dışarıya a6ık olma d6uŐ6ncesi sayesinde Doğu edebiyatlarını yakından tanıma Şansı bulduğu ve bir başyapıt olarak g6or6len *Batı-Doğu Divanı'nı* yazacak d6uŐ6nsel, duygusal, ruhsal ve sanatsal birikime ulaştığı savlanabilir.

### 3.1.5. T6rk Edebiyatı ve T6rkler

Goethe'nin Doğu okumaları i6erisinde T6rkler ve T6rk edebiyatından yapıtlar da 6nemli bir yere sahiptir. Okuduğu ve hakkında bilgi edindiği bazı Şair ve d6uŐ6n6rler Kadı Ebussuut, Nişancı Mustafa 6elebi, Şeyh Muhammed Lalezari, Seydi Ali (Kâtip Rumî), Sultan Selim, Nasreddin Hoca, Gazneli Mahmut ve Timur'dur. *Batı-Doğu Divanı'nda* T6rk-Moğol h6k6mdarı Timur'a atfedilen *Timur Kitabı* (Timur Nameh: Buch des Timur) ve 6ok sayıda T6rk atas6z6 barındıran *Hikmetler Kitabı* (Hikmet Nameh: Buch der Spr6uche) yer almaktadır. *Hafız Kitabı'ndaki Fetwa* (Fetva) Şiirinde Ebussuud'un Hafız Divanı 6zerine verdiği fetvasını iŐlemiŐ, buradan hareketle Şiirin devamında ise Niyazi Mısıri'ye y6nelik bir fetvayı Şiirleştirmiştir. Goethe, anılan T6rk Şair ve d6uŐ6n6rlerin yapıtlarından bazı 6ğeleri farklı metinlerarası y6ntemlerle *Batı-Doğu Divanı'nda* kullanmıştır. 6alıŐmanın 66z6mlene b6l6m6nde bunlar ayrıntılı olarak serimlenecektir. Goethe'nin T6rk Şairlerin yapıtlarına eriŐimi ağırlıklı olarak Hammer Purgstall ve Friedrich von Diez'in yapıtları ve 6evirileri aracılığıyla olmuştur. Hammer'in *Fundgruben des Orients* (Doğu'nun Hazineseri) adlı yorum ve 6eviri kitabı, Diez'in *Denkw6rdigkeiten von Asien* (Asya'nın D6uŐ6n6lmeye Değer Y6nleri) adlı iki ciltlik 6evirileri, İngiliz Őarkiyat6ı William Jones'un *Asya Şiiri* adlı yapıtı ve İtalyan rahip ve filolog Giovanni Batista Toderini'nin *Literatur der T6rken* (T6rklerin Edebiyatı) yapıtı Goethe'nin T6rk edebiyatını tanımasına kaynaklık eden baŐlıca yapıtlardır.

*Batı-Doğu Divanı'na* yansımaları g6z 6n6nde bulundurularak, Goethe'nin T6rk edebiyatına yeterince 6nem vermediği s6ylenabilir. Senail 6zkan'a g6re Goethe

Türk şair ve düşünürlerin yapıtlarını ağırlıklı olarak Hammer'in çevirilerinden okumuştur ve bu çeviriler "kuru ve tatsız", yazınsal/estetik yönü zayıf çeviriler olduğundan; ayrıca Hammer'in Osmanlı edebiyatını İran edebiyatının bir yansıması gibi sunmuş olmasından dolayı Goethe'nin dikkatini yeterince çekmemiştir (bkz. Özkan, 2009: 149-150). Benzer bir şekilde Onur Bilge Kula'ya göre de Türk şairlere ait şiirler çoğunlukla Farsça yazıldığı için Goethe tarafından Fars edebiyatının ürünleri olarak kabul edilmiştir. Farsçadan Almancaya çevrilen şiirler yer yer yazınsal zenginliklerini yitirmiş olduğundan dolayı da dikkate değer görülmemiş olabilir. Ayrıca Goethe, İran kültürüne ve edebiyatına duyduğu beğeniyi *Batı-Doğu Divanı*'yla somut bir anıta dönüştürmek istemiştir; bu nedenle Türk edebiyatının *Divan*'da İran edebiyatının gölgesinde kalmış olması olağandır (Kula, 2011b: 403-404).

*Batı-Doğu Divanı* dışında Goethe'nin *Berlichingenli Götz* (Götz von Berlichingen) ve *Faust* yapıtlarına içkin olan Türk imgesini Onur Bilge Kula, *Batı Edebiyatında Oryantalizm ve Türk İmgesi-II* adlı kitabında ayrıntılı olarak ele almıştır. Kula'nın derinlemesine yaptığı incelemeden yararlanarak çalışmamız için gerekli olan bilgiler burada özetle aktarılacaktır. 16. yüzyıldan Götz adlı bir şövalyenin yaşamını işleyen *Berlichingenli Götz*'ün arka planında, Osmanlı İmparatorluğu Avrupa'daki egemenliğini arttırmış; Avrupa'da "Türk tehlikesi" (Türkengefahr), "Türk savaşları" (Türkenkriege), "Türk sıkıntısı/sorunu" (Türkennot), "Türk vergisi" (Türkensteuer) kavramları gündeme gelmiştir. Yapıtta bu tarihsel gerçeklik şövalye, yönetici ve ruhban sınıfının temsilcileri tarafından sıklıkla dile getirilen "ezeli düşman" (Erbfeind) ve "Türk seferleri" (Türkenzüge) kavramlarıyla somutlaştırılmakta, Türkler Hıristiyanlığın ve Alman İmparatorluğu'nun düşmanı olarak gösterilmektedir (bkz. Kula, 2011b: 365-368).

Goethe'nin bir diğer yapıtı *Faust*, şairin 1770'te başlayıp yaşamı boyunca üzerinde çalıştığı; ilki *Urfaust*, ardından *Faust I* ve son olarak ölümünden yaklaşık bir yıl önce 1831'de tamamladığı *Faust II* olmak üzere üç kere – her seferinde yeni yazınsal ve düşünsel nitelikler eklenerek – yayımlanmıştır. Dünya edebiyatının önemli yapıtlarından olan *Faust*'ta da Türk imgesiyle

karşılaşılmaktadır. *Faust I*'de sıradan birinin “Çok uzaklarda, Türkiye’de halklar birbirini yerken, pazar ve tatil günleri savaşa ve savaş çığlıklarına ilişkin bir söyleşiden daha iyi bir şey düşünemem!” sözü Götz’ün özyaşamöyküsünden alıntılanmıştır. Sıradan yurttaşın güncel gelişmelere ilgisizliğini belirtmek için yazılmış olan tümce aslında o dönemki insanların belleğinde Türkiye denen ülkede sürekli yaşanan savaşları, kavgaları, kıyımları dışa vurduğunu, Kula imgebilimsel bir yaklaşımla serimlemekte; “... çok uzaklarda, Türkiye’de...” (... hinten, weit in der Türkei...) sözünün deyimleştiğini ve hala yeri geldikçe güncelleştirildiğini açıklamakta, yakın zamanda bile Alman basınında bu deyim defalarca kullanıldığını örneklendirmektedir (bkz. Kula, 2011b: 377-379). Goethe’nin yaşadığı dönemde Türkler artık Avrupa için tehdit olmaktan çıkmışsa da Goethe “uzaklarda, Türkiye’de” deyimini bazı yazışmalarda kullanmaya devam etmiştir. Ona göre Türkiye hep uzakta olan, savaşların ve karmaşanın hâkim olduğu bir yer olmuştur.

*Faust II*'de ise Goethe’nin büyük sevgi ve hayranlık beslediği İngiliz şair Lord Byron, mitolojik kahraman Euphorion ile özdeşleştirilir. Lord Byron, Yunanistan’ın Osmanlı’ya karşı bağımsızlık savaşına katılmış ve 1824’te savaşta ölmüştür. *Faust II*’nin *Helen* bölümünde Euphorion coşkulu nutuklarla çevresindekileri savaşa çağırmakta, “Barış gününü düşünüyor musunuz?” sözüyle ancak Osmanlı egemenliğinden kurtulduktan sonra barışa ve özgürlüğe kavuşulacağını anlatmaktadır. Goethe gibi Filhelenist (Yunan hayranı) olan Byron, Yunan başkaldırısına kayıtsız kalmayarak onlar için kendisini feda etmiş ve Goethe tarafından Euphorion karakteriyle onurlandırılmış, ilgili bölümde koro eşliğinde yüceltilmiştir. Burada Goethe’nin, Byron’ın ölümüne duyduğu üzüntünün dışında savaşta Osmanlı’ya karşı Yunanistan’dan yana tavır almış olması da yapıtın kurgusuna yansımış, kimi ifadelerle Yunan saflarına katılımı özendirme çabasına girmiştir (bkz. Kula, 2011b:382-385).

Yazınsal yapıtlarının dışında Goethe’nin olumsuz Türk imgesi, yaşamının son yıllarında yazıcılığını yapan arkadaşı Johann Peter Eckermann ile konuşmalarından da anlaşılmaktadır. 12 Nisan 1829 günü Goethe, Haçlı

Seferlerini eleştirirken, “Türkleri sürekli zayıflatması ve onların Avrupa’nın efendisi olmalarını önlemiş olması” açısından ise yararlı bulunduğunu söylemiştir (Kula, 2011b: 434). Bu sözler yukarıda anılan Avrupa’daki “Türk tehlikesi” ve “Türk korkusu” kavramlarının bir yansıması olarak görülebilir. Goethe, her ne kadar evrensel bir bakış açısına sahip, Doğu ile Batı’yı birbirine yaklaştırmaya çabalayan, Doğu’nun yazınsal, kültürel, inançsal zenginliklerini Batı’ya tanıtmaya çalışan bir dünya yurttaşı olsa da sonuçta bir insandır. Doğu’yu ve Türkleri Batılı gezgin, çevirmen ve tarihçilerin gözünden tanımıştır. Dolayısıyla genelleşmiş yargılardan etkilenmiş olması doğal karşılanmalı, şairin sanatsal ve düşünsel büyüklüğüne gölge düşürmemelidir.

### 3.2. *BATI-DOĞU DİVANI*

#### 3.2.1. *Yazınsal ve Düşünsel Kaynaklar*

Goethe, Doğu yazınına ait şiirsel bir tür olan divanı, bir oluşum sürecinden geçerek yazmıştır. Katharina Mommsen, bu sürecin Goethe’nin henüz çocukluk yıllarında okuduğu *Bin bir Gece Masalları*’na dayandığını söyler (Mommsen, 1981). Leipzig’te öğrenim gördüğü yıllarda Carsten Niebuhr’un *Beschreibung von Arabien* adlı kitabını okumuş, yine Leipzig yıllarında Arap Edebiyatı ve Tarihi uzmanı Johann Jacob Reiske’nin Arap edebiyatından şiir çevirilerini ve aktardığı bilgileri okumuştur (bkz. Goethe, 2009: 38). Bunların yanı sıra yapıtına eklediği Not ve Açıklamalar’da Goethe, Doğu’ya ilişkin bilgileri edindiği düşünürlerden, çevirmenlerden, gezi yazarlarından, şarkiyatçı profesörlerden, tarihçilerden ve yapıtlarından söz eder, onlar hakkındaki görüşlerini açıklar. Goethe’nin *Bati-Doğu Divanı*’nı yazarken başvurduğu bazı kaynaklar aşağıdadır:

Hafis. *Der Divan von Mohammed Schemsed-din* Çev. Joseph von Hammer. Stuttgart und Tübingen. 1814.

William Jones, *Poesios Asiaticae commentariorum libri sex*. London. 1774; yeni baskı J. G. Eichhorn, Leipzig. 1777.

Joseph von Hammer (Hrsg). *Fundgruben des Orients*. Wien. 1809-1818.

Joseph von Hammer. Geschichte der schönen Redekünste Persiens. Wien, 1818.

Der Koran. Çev. George Sale (İngilizce); Çev. Theodor Arnold (Almanca). Lemgo. 1746.

Schich Saadi. Persianischer Rosenthal. Çev. Adamo Oleario (Hakwirdi). Schleißwig, 1654.

Friedrich von Diez. Denkwürdigkeiten von Asien. Berlin, 1811a, 1815.

Kjekjawus. Buch des Kabus. Çev. Friedrich von Diez. Berlin, 1811b.

Barthélemy d'Herbelot. Bibliothèque Orientale ou dictionnaire universel continent... tout ce qui regarde la connoissance des Peuples de l'Orient. Paris, 1697.

Jean Chevalier de Chardin. Voyage en Perse et autres lieux de l'orient. Amsterdam, 1735.

K. E. Oelsener. Mohamed. Frankfurt am Main, 1810.

Adam Olearius. Colligirte. Hamburg, 1696.

Pietro della Valle. Reiß-Beschreibung in unterschiedliche Theile der Welt. Genf, 1674.

Jean Paptiste Tavernier. Les six voyages. En Turquie, en Perse et aux Indes. Utrecht, 1712.

John Malcolm. The History of Persia. London, 1815.

Yukarıda anılan kaynakların yanı sıra Goethe'nin *Not ve Açıklamalar*'da andığı düşünür, yazar, çevirmen, gezgin ve tarihçiler arasında Johann Gottfried Herder, Johann Gottfried Eichhorn, Matthäus von Collin, Johann Jakob Reiske, Johann David Michaelis, Jean Paul Richter, Heinrich Eberhard Gottlob Paulus, Arnold Hermann Ludwig Heeren, Marco Polo, Johannes von Montevilla, Georg Wilhelm Lorsbach, Johann Gottfried Ludwig Kosegarten da vardır. Şair bunlardan kimilerine ayrı birer başlık altında yer vererek onlardan ne denli yararlandığını açıklamış ve tanınmalarını sağlamak için yaşamlarıyla ilgili bilgiler sunmuştur.

### 3.2.1.1. Johann Gottfried Herder



Goethe'nin tam anlamıyla Doğu'ya ve İslam'a ilgi duymasını sağlayan kişi Straßburg'daki öğrencilik yıllarında tanıştığı hocası ve arkadaşı Herder'dir. Goethe, Herder'in kendisine kişisel olarak yaptığı katkıdan duyduğu memnuniyeti "doğudan yükselen bir güneşle eşdeğer" gördüğünü söyler (Goethe, 1974: 129). Herder, Goethe'yi yalnızca İslam'ı değil, diğer bütün dinleri de tanımaya özendirmiştir. Kapsamlı görüşlerini ve bilgi birikimini içeren *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (İnsanlık Tarihinin Felsefesi Üzerine Düşünceler) adlı kitabındaki *Reiche der Araber* (Arap Krallığı) ve *Wirkung der arabischen Reiche* (Arap Krallığının Etkisi) bölümlerinde Kuran'dan ve Muhammed Peygamberden övgü ile söz eder. Kuran'ın yalnızca dini bir kaynak değil; bir dil harikası, düşünce ve edebiyat kaynağı olduğunu vurgular:

Wenn die germanischen Überwinder Europas ein klassisches Buch ihrer Sprache, wie die Araber den Koran, gehabt hätten, nie wäre die lateinische eine Oberherrin ihrer Sprache geworden, auch hätten sich viele ihrer Stämme nicht so ganz in der Irre verloren<sup>12</sup> (Herder, 2015).

Doğu edebiyatlarına önceden de ilgisi olan Goethe'nin, Herder'in anılan bu görüşlerinden etkilenmesi kaçınılmazdır. Herder'in düşünsel etkisinin yanında yazınsal olarak ulus-dil-edebiyat ilişkisine dair düşünceleri de anılmaya değerdir. Ona göre her ulusun dil dehası aynı zamanda o ulusun edebiyatının da dehasıdır. Bu nedenle onun bir ulusa yaklaşımı etnik kimlikten uzak, dil ve edebiyat temelli bir yaklaşımdır. Arap ve Fars edebiyatlarına yönelik tutumunun da belirleyici unsuru bu ulusların dili ve sanatıdır. Goethe'nin bulduğu her sanatsal, yazınsal ve kültürel zenginliğe yönelip ondan yararlanarak kendi estetik ve düşünsel dünyasını zenginleştirmesi üzerinde de Herder'in katkısı büyüktür. Her fırsatta kendisini en sert biçimde eleştiren ve acımasızca yeren hocasına kızmak bir yana ondan daima övgü ile söz eden Goethe, özyaşamöyküsünde "benim için çok anlamlı sonuçlar doğuracak en önemli olay, Herder'le tanışmak ve buna bağlı olarak gelişen yakın dostluktu" (Goethe, 2015:

---

<sup>12</sup> "Eğer Avrupa'nın Alman galipleri, kendi dillerinde, Arapların Kuran'ı gibi klasik bir kitaba sahip olsalardı; Latince hiçbir zaman dillerinin hâkimi olamazdı ve soylarından çoğu da böylesine yanılığ içinde kaybolmazlardı." Çev: Erdal Ördök

420); “...her gün her saat beni yeni fikirlerle tanıştırdı” (Goethe, agy: 423); “Herder sayesinde tüm yeni görüşler ve akımlardan haberdar oldum” (Goethe, agy: 424); Herder onunla sık sık alay ettiği için “başkası olsa onu yanlış anlar, hatta ondan soğurdu; oysa bu durum beni fazla ilgilendirmedi, çünkü onun değeri konusunda oldukça önemli ve güçlü bir fikre sahip olmuştum” (Goethe, agy: 429) der. Dolayısıyla Goethe’yi bir divan yazmaya götüren süreçte Herder’in düşünsel, yazınsal ve estetik etkisi yadsınamaz.

### 3.2.1.2. Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall

Goethe, Divan’a eklediği Not ve Açıklamalar’da Avusturyalı diplomat ve çevirmen Hammer’in çevirilerine ve diğer yapıtlarına çok şey borçlu olduğunu vurgular (bkz. Goethe 1974: 258). Hammer öncülüğünde 1809’da çıkan *Fundgruben des Orients* adlı dergiyi ve yine Hammer’in *Die schönen Redekünste des Persiens* adlı kitabını okumuştur. O yıllarda Avrupa’da Kuran’ın Latince, İngilizce, Felemenkçe, Fransızca ve Almanca çevirileri bulunuyordu, Goethe bu çevirileri okuduğu halde tam olarak aradığını henüz bulamamıştı. Onun beklentisi yazınsal yönü ön planda olan bir Kuran çevirisiydi. Kuran’ı Arap edebiyatının şaheseri kabul eden Hammer-Purgstall’ın *Fundgruben des Orients*’te Kuran’ın bir kısmını kafiyeli olarak şiirsel bir dille çevirmesi Goethe’yi çok etkilemiştir (Goethe 2009: 95). Hammer, 1814’te Şirazlı Hafız Divanı’nın tamamını Almancaya çevirip bir örneğini Goethe’ye göndermiştir. Daha önce çeşitli dergilerde kısmen okuma şansı bulduğu şiirlerin tümüne artık erişen Goethe, Divanı okuduktan sonra kesin olarak bu yapıta denk düşecek Almanca bir Divan yazmaya karar verir. Hammer’in çevirilerinden okuduğu Kuran surelerini, İslam ve Muhammed peygamberle ilgili bilgileri *Batı-Doğu Divanı*’nda sıklıkla işler. Goethe, Hammer’den bazı Türk şair ve Sultanların yazılarını da okumuş, fakat bu yazılar Fars edebiyatının gölgesinde kalmış, şairin ilgisini yeterince çekmemiştir.

### 3.2.1.3. Heinrich Friedrich von Diez

*Batı-Doğu Divanı*'nın oluşumuna etki yapan bir diğer şarkiyatçı ve çevirmen de Friedrich von Diez'dir. Not ve Açıklamalar'da Goethe, Diez'le yaptığı mektuplaşmaları, Fars edebiyatı ile ilgili bütün sorularının Diez tarafından büyük sabır ve incelikle yanıtlandığını belirtir (Goethe 2009: 45-46). Aynı yerde Diez'in *Denkwürdigkeiten von Asien* (Goethe *Denkwürdigkeiten des Orients* olarak anmıştır) adlı kitabından çok yararlandığını, yazdığı *Batı-Doğu Divanı*'nın bunun en somut kanıtı olduğunu söyler. Goethe, Diez'ten Keykavus'un *Kabusname* adlı yapıtını öğrenir. Bu yapıtı o kadar önemli bulur ki, bütün Almanların bu kitabı mutlaka okuması gerektiğini söyler. Not ve Açıklamalar'da *Kabusname*'ye uzunca yer ayıran şair, bu yapıtın içindekiler bölümünü de olduğu gibi aktararak okunmasına özendirmeye çalışmıştır (bkz. Goethe 1974: 254-258). Bir başka Alman şarkiyatçı Franz Babinger, Diez'in *Kabusname* çevirisinden ve *Denkwürdigkeiten von Asien*'dan Goethe'nin otuz farklı alıntıyı *Batı-Doğu Divanı*'nda doğrudan kullandığını yazmıştır (bkz. Goethe 2009: 151). Goethe *Divan*'ın *Buch der Sprüche* bölümünde de Diez'in Türk destanlarından *Oğuzname* ve Seydi Ali Reis'in *Miratü'l Memalik* yapıtının çevirilerinden ve *Denkwürdigkeiten von Asien*'dan çok sayıda alıntı kullanmıştır (bkz. Goethe 2009: 169). Bu yapıtta Dede Korkut, Nasreddin Hoca, Yavuz Sultan Selim, Nişancı Mustafa Çelebi, Şeyh Muhammed Lâlezârî, Fitnat Hanım gibi Türk şair, yazar, düşünür ve hükümdarla ilgili bilgiler ve yapıtlarından çeviriler bulunsa da Goethe'nin ilgisini yeterince çekmemiştir. Goethe, *Künftiger Divan* adıyla tasarladığı yapıtta Nasreddin Hoca ile Timur arasında geçen diyalog konulu bir fıkraya yer vermiş fakat bu yapıtı bitirmemiştir. Diez'ten Nasreddin Hoca'ya ait fıkralar çevirip göndermesini rica etmiş fakat bunlara daha sonra ilgisiz kalmıştır.

#### 3.2.1.4. Hafız-ı Şirazî

Goethe, Not ve Açıklamalar bölümünde bazı doğulu şairlere değinir, yaşamları, yapıtları ve yazınsal niteliklerine dair bilgiler aktarır. Goethe'nin övgüyle andığı bu şairler Firdevsî, Enverî, Nizâmî, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, Sadi Şirazî, Hafız-ı Şirazî (Hace Şemseddin Muhammed) ve Molla Câmî'dir (bkz. Goethe,

1974: 155-162). Bu şairlerden Hafız'ın Goethe için ayrı bir yere sahip olduğunu belirtmek gerekir. Hafız'ın yaşamıyla ilgili bazı bilgileri Goethe'nin *Not ve Açıklamalar*'ında okumak mümkündür. Derviş, sufi, şeyh ve öğretmen olarak görevler yapan, ilahiyat ve dilbilgisi derslerine öğrencilerinin büyük ilgi gösterdiği Hafız, yaşamını Şiraz'da geçirmiştir. Muzaffer ailesi ve çevresi tarafından sevilmiş ve değer görmüş, padişahın daima yanında bulundurduğu önemli biri olmuştur. Sahip olduğu statünün ciddiyetiyle zıtlık gösteren şiirler yazdığı halde Goethe, bir şairin yazdığı gibi düşünmek ve yaşamak zorunda olmadığını belirterek onu savunma gereği duymuştur.

Goethe, okurlarına bu önemli Fars şairinin hafızlık unvanını Kuran'ı ezbere bildiği için aldığını; bu sayede gerektiğinde Kuran'dan bir parçayı alıntılıyıp çevresindekileri bilgilendirdiğini ya da uygun bir parçayı bulup ezbere okuyarak bazı anlaşmazlıkları çözebildiğini açıklar. Ezbere bildiği kutsal kaynağı, yerine göre büyük marifetle kullanan şairin yazınsal kaynağının da yine Kuran olduğunu onun sözlerinden aktarır: "Durch den Koran hab' ich alles / Was mir je gelang gemacht."<sup>13</sup> (Goethe, 1974: 161). Hafız'ın yazınsal/sanatsal niteliklerinden bahsederken bu büyük şairin nedense kendi şiirlerine önem vermediğini, öyle ki şiirlerinin ancak ölümünden sonra öğrencileri tarafından bir divanda bir araya getirildiğini söyler<sup>14</sup>. Hafız'ın şiirlerinin anlam zenginliği ve esnekliği sayesinde herkese hitap ettiğini söyleyen Goethe, kısaca şu değerlendirmeyi yapar:

Nur wenig sagen wir von diesen Dichtungen, weil man sie genießen, sich damit in Einklang setzen sollte. Aus ihnen strömt eine fortquellende, mäßige Lebendigkeit. Im Engen genügsam, froh und klug, von der Fülle der Welt seinen Teil dahinnehmend, in die Geheimnisse der Gottheit von fern hineinblickend, dagegen aber auch einmal Religionsübung und Sinnenlust ablehnend, eins wie das andere; wie denn überhaupt diese Dichtart, was

<sup>13</sup> "Başardığım ne varsa / Hepsini Kuran sayesinde." Çev: Erdal Ördök

<sup>14</sup> Hafız'ın şiirlerini Şirazlı Hasan ibn-i Nasrullah'ın derleyip divan haline getirdiği fakat Muhammed Gülendâm, Hafız'ın ölümünden sonra Divan'ı kendisinin derlediğini öne sürmektedir. Bkz. Hafız-ı Şirazî. (2019: xxxviii-xxxix). Hafız Divanı. Çev. Abdülhakî Gölpinarlı. V. Baskı. İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

sie auch zu befördern und zu lehren scheint, durchaus eine skeptische Beweglichkeit behalten muß.<sup>15</sup> (Goethe, 1974: 162).

Goethe, kişisel, sosyal, düşünsel ve yazınsal açıdan Hafız'a büyük bir yakınlık duymuştur. Fakat onun Hafız'ın şiirleriyle tanışması rastlantı sonucu değil; gençlik yıllarından beri oryantal kültür, inanç ve edebiyata duyduğu ilginin bir sonucudur. Melahat Özgü, Goethe'nin öncelikle Arap ve Fars edebiyatını tanımasıyla; İslam, Kuran ve Muhammed hakkında yeterince bilgi sahibi olmasıyla Hafız'ı anlamaya hazır hale geldiğini ve bu sayede büyük yapıtı *Batı-Doğu Divanı*'nı ortaya koyduğunu öne sürer (bkz. Özgü, 1952: 92). Bu yapıt uzun yıllara yayılan bilgi birikiminin ve Goethe'nin düşünsel ve sanatsal yeteneğinin sonucunda ortaya çıkmışsa da asıl kaynağı Hafız'ın *Divan*'ıdır. Çünkü Goethe, bu yapıtın tam çevirisini okuduktan sonra kesin olarak bir divan yazmaya karar vermiştir. Aşağıdaki sözleriyle Hafız *Divanı*'nın kendisi üzerinde bıraktığı etkiyi açıklar:

Hafız'ın şiirleri, Hammer'in tercümesiyle, geçen yıl elime geçti (1814). Bundan önce, şurada burada, dergilerde çevrilmiş bazı münferit şiirler, bana bu parlak şairi pek duyurmamıştı. Şimdi ise şu bir araya toplanmış şiirleri, üzerimde öyle büyük bir tesir bıraktı ki, onun karşısında benim de verimli olmam gerektiğini anladım. Yoksa bu kuvvetli şahsiyetin önünde duramayacaktım. [...] Almanca tercümeleri önümde duruyor. Onun duygularını paylaşmadan yapamıyorum. Konu ve fikir bakımından içimde bir benzerlik belirmeğe başladı, hem o derece ki, artık içimden de olsa açıkça beliren bu istekle, gerçek dünyadan zevk almayı kendi zevkime, kendi kudretime ve kendi irademe bırakan ideal bir dünyaya kaçmak ihtiyacını duydum (Akt. Özgü, 1952: 90).

Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı* başlı başına Hafız'ın *Divan*'ına bir öykünme özelliği taşımanın yanı sıra on iki kitaptan birinin ona adanmış olması (Hafis Nameh – Buch Hafis) bu şaire duyduğu yakın ilgiyi göstermektedir. Goethe ile Hafız'ın tanışma ve diyaloglarını içeren bu şiirlerde Hafız'a övgüler yağdırılır,

---

<sup>15</sup> “Bu şiirler hakkında çok az şey söyleyeceğim: insan onlardan zevk almalı ve onlarla uyum yakalamalıdır. Onlardan ahenkli ve ölçülü bir canlılık yayılır. Kanaatkâr, mutlu ve zekice dünyanın nimetlerinden nasibini alan, tanrısızın sınırlarına uzaktan bakan, ama öte yandan hem dinsel pratikleri hem de tensel zevkleri reddeden; genel olarak özendirici ve öğretici görünen bu şiir türü bütünüyle şüpheli bir esneklik barındırıyor olmalıdır.” Çev: Erdal Ördök

hatta Goethe bu şaire duyduğu kişisel yakınlığı da şiirlerine yansıtmaktan geri durmaz: “Und mag die ganze Welt versinken, / Hafis, mit dir, mit dir allein / Will ich wetteifern! Lust und Pein / Sei uns, den Zwillingen, gemein! / Wie du zu lieben und zu trinken / Das soll mein Stolz, mein Leben sein.”<sup>16</sup> (Goethe, 1974: 25). Goethe'nin, kendisinden yüzlerce yıl önce yaşamış olan bu İranlı şairle kurduğu ortaklık tesadüf sayılmaz, çünkü her iki şairin yaşam öyküleri ve dünyaya bakışları çeşitli açılardan benzerlikler göstermektedir. İkisi de yaşadıkları dönemlerde politik ve sosyal anlamda çalkantılı günler geçirmişlerdir. Hafız, Moğol istilasına, İran'da yaşanan taht kavgalarına ve diktatörlüklere şahit olmuştur. Goethe de bütün Avrupa'yı etkileyen Napolyon Savaşları'na ve Viyana Kongresi'ne şahit olmuş; fakat bu iki şair de çevrelerinde politik çalkantılar ve savaşlar yaşanırken politik nutuklar atıp halkı milliyetçi ya da dinci duygularla kamçulamamış; zengin yazın, sanat ve inanç dünyalarına dalarak huzur aramışlardır. Goethe; “Und so, Hafis! wärs wie dir/ Deinem Freund ergangen”<sup>17</sup> (Goethe, 1974: 30) dizelerinde Hafız'la ortak yönlerine dikkat çekmiştir. İkisi de aileden kalma değil, sonradan kendi nitelikleriyle edindikleri saraylı ve aristokrat çevrelerde büyük değer görerek yaşamış; politik ve dini fanatizmden uzak durmuş, doğaya, aşka ve şaraba ilgi duymuş; şiirde sembolik olan ile duyuşsal olanı birleştirmişlerdir (bkz. Seehafer, 1998: 375). Hafız, dini kaynaklardan yoğun biçimde beslendiği halde şiirlerinde sıklıkla “aşk”, “şarap”, “sevgili” gibi dünyevi motifleri işlediği için katı İslami hukukla çatışmalar yaşamış, kimilerince kâfirlikle suçlanmıştır. Kullandığı kavramların değişmeceli özelliğine dayanarak şiirlerinin anlamsal esnekliğini bir savunma aracı olarak kullanmıştır. Goethe, benzer şekilde gençlik yıllarından itibaren İncil'in etkisinde kalmış olsa da sonraları diğer dinleri de tanımış ve inancın bireyselliğine inandığını “sonuçta her insanın kendine has bir dini vardır” (Goethe, 2015: 365) sözleriyle vurgulamıştır. Bu açıdan iki şair de dini gerçek dünyadan soyutlamadan, mistisizme kapılıp somut dünyadan kopmadan, sahte

---

<sup>16</sup> “Varsın batsın dünya bütününüyle, / Hafız, seninle, yalnız seninle / Yarışımız olsun! Sevinç de keder de / Bizim, biz ikizlerin olsun! / Senin gibi sevmek ve içmek / Gururum ve yaşamım olsun.” Çev: Erdal Ördek

<sup>17</sup> “Ve böylece, Hafız, senin başından geçen / Dostunun da başından geçmiştir.” Çev: Erdal Ördek

bilgelik maskesi giymeden, tanrısal olanı dünyevi olan ile harmanlamaya çalışmıştır (bkz. Dallmayr, 2000: 120-121). Doğaya yönelmek, doğada tanrısal dengeyi ve birliği bulmak da şairlerin ortak noktası olmuştur.

### 3.2.2. Batı-Doğu Divanı'nın Alımlanması

Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı* üzerine yazılmış çeşitli araştırma yazıları, makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri ve kitaplar bulunmaktadır. Türkiye'deki araştırmalar arasında Melahat Özgü'nün "*Goethe ve Hafız*" (1952) adlı makalesi, Goethe'de Şirazlı Hafız'ın etkilerini ve iki şair arasındaki çeşitli ortaklıkları ele alır. Yüksel Özoğuz "*Eine öst-westliche Lektüre der Suleika Lieder*" adlı makalesinde batı-doğu ekseninde bir "*Züleyha Kitabı*" incelemesi yapmıştır. Bayram Yılmaz "*Goethe ve Tasavvuf*" (2006) adlı kitabında Goethe-Hammer-Hafız ilişkisini Divan'daki motifler bağlamında işlemektedir. Yılmaz'ın 1990'da yazdığı "*Goethe und der Islam*" adlı doktora tezinin yanı sıra "*Goethe'nin Batı-Doğu Divanı'nda Cennet Bahsi*" (1996) adlı doğu bakışı açısından bir incelemesi vardır. Fred Dallmayr'ın "*Doğu-Batı Divanı: Goethe ve Hâfiz Diyalogu*" (2000) adlı makalesi şairin Hafız ile tarihi ve yazınsal paralelliklerini irdelemiştir. Edibe Nuray Saatçı'nın "*Goethe'nin Eserlerinde İslam ve İslam Tasavvufu*" (2019) adlı yüksek lisans tezi, Sabri Balta'nın "*Aziz Mahmud Hüdâyi'nin Dîvân-ı İlâhîyat'ı ile Johann Wolfgang von Goethe'nin Doğu-Batı Dîvânı'nda Tasavvuf*" (2019) adlı doktora tezi, YÖK Tez Merkezinden yapılan tarama sonucunda ulaşılabilen tez çalışmalarıdır<sup>18</sup>. Akademik çalışmaların yanı sıra Türk edebiyatında Enis Batur'un "*Doğu-Batı Divanı*" adlı şiir kitabı bulunmaktadır (Batur, 1997). Batur'un, yapıtına bu adı verirken Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı*'ndan esinlendiği ve metinlerarası bir yöntemle başlığı alıntılıyarak dönüştürdüğü söylenebilir. Türkiye'de Goethe'ye ve yapıtlarına yönelik çok sayıda araştırma ve inceleme yapılmışsa da şairin *Batı-Doğu Divanı* üzerine yapılan çalışmalar, ağırlıklı olarak İslam, Tasavvuf, Doğu-Batı (Orient-Okzident) ve Goethe-Hafız karşılaştırmaları üzerine

<sup>18</sup> Bkz. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp#top2> (Son erişim 22.10.2021)

yoğunlaşmaktadır. Dünya genelinde de edebiyat araştırmacılarının ilgisini çeken *Batı-Doğu Divanı* üzerine sayısız kitap, tez ve makale yazılmıştır. Bu çalışmalarda da oryantalizm ve İslam temalarının ön plana çıktığı görülmektedir. Katharina Mommsen'in "*Goethe und die arabische Welt*" (1988), "*Goethe und der Islam*" (2001), "*Goethe und die Weltkulturen*" (2012) yapıtları, Gerhart von Graevenitz'in "*Das Ornament des Blicks, Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes West-östlichen Divan*" (1994) adlı kitabı, Ingeborg Hillmann'ın "*Dichtung als Gegenstand der Dichtung, Untersuchungen zum Problem der Einheit des West-östlichen Divan*" (1965) adlı kitabı, Uğur Koç'un *Sinnig zwischen beiden Welten: Goethe und der islamische Orient* (2019) adlı yüksek lisans tezi, Hossein Mehdizadeh'nin "*Mystical Motifs in Goethe's West-östlicher Divan*" (2013) adlı doktora tezi, konuyla ilgili çok sayıda çalışmadan sadece birkaçıdır.

### 3.3. BATI-DOĞU DİVANINDA METİNLERARASI İLİŞKİLER

Metinlerarasılık kuramcılarının göre her metin öncel metinlerin birikiminden seçili unsurların bir araya getirilerek oluşturulan yeni ve özgün bir metindir. Bu tanımdan hareketle yazınsal yapıtların da çeşitli öncel yapıtlardan alınan öğelerin yeni bağlamlara yeni anlam ve işlevlerle sokulması dolayısıyla oluştuğu, böylece başka yapıtlarla söyleşim içinde olduğu söylenebilir. Metinler arasında ve yazınsal yapıtlar arasındaki anılan söyleşim ilişkisi çok çeşitli yöntem, teknik ve imgelerle kasıtlı olarak yazar/şair tarafından gerçekleştirilir. Metinlerarası yöntem ve imgeler belli başlı özgünlükler gösterse de bazı durumlarda iki metin arasındaki ilişki birden fazla metinlerarası yöntemin ulamına girebilir. Bu çalışmada *Batı-Doğu Divanı*'ndaki metinlerarası ilişkiler metinlerarası yöntem ve imgelere göre farklı başlıklar altında incelenirken söz konusu ilişkinin öne çıkan en belirgin yönü dikkate alınarak uygun ulamda serimlenmiştir. *Batı-Doğu Divanı*'nın hâlihazırda Türkçe çevirileri bulunmaktadır, fakat doktora derecesi alacak bir Germanist adayının olmanın akademik sorumluluğu gereği bu çalışmada alıntılanan şiirler Almandan Türkçeye tarafımda çevrilmiş ve çeviriler dipnotta aktarılmıştır.



### 3.3.1. Yanmetinsel İlişkiler

Metnin dışında kalan oluşum sürecindeki taslaklar, karalamalar, notlar, önsözler ve sonsözler, başlıklar, tanımlıklar (epigraflar), metinde kullanılan resimler, kitabın kapağı yan-metinsel unsurlardır. Asıl metne göre arka planda kalan yan-metinsel unsurlar, yapıtın oluşum aşamalarını, yazarın metin üzerinde gerçekleştirdiği işlemleri okura aktararak metnin kaynağına dönük bilgiler de verdiği için bir bakıma kaynak eleştirisi alanına da girmektedir. Ayrıca anılan bu niteliği okurla metin arasında bir bağ kurma ve metnin alımlanmasına etki etme işlevi görmektedir (bkz. Aktulum, 2011: 478-479).

Okurda ilk izlenimi oluşturan yan-metin genellikle yapıtın başlığı ve kapağıdır. *West-östlicher Divan*, Arapça ve Farsçadan kökenlenen “Divan” sözcüğü ile bu yapıtın Doğu Edebiyatına özgü nitelikler taşıdığını daha ilk bakışta okura duyurmaktadır. Sözcüğün etimolojik kökeni Sümercede yazı anlamına gelen “dup” sözcüğüne kadar uzanmakla beraber, bu çalışmayla ilintili yönüyle, Farsça ve Arapçada yazınsal anlamda şiir koleksiyonu, bir şairin şiirlerinin toplandığı kitap anlamlarında kullanılır.<sup>19</sup> Şirazlı Hafız’ın yapıtını *Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis* adıyla Almanca okuyan Goethe, kendi yapıtının başlığındaki “Divan” sözcüğüyle aynı zamanda Hafız’ın yapıtına gönderir ve Doğu tarzında bir şiir koleksiyonu oluşturmak istediğini gösterir. Yapıtın içindeki *Moganni Nameh* ve *Saki Nameh* bölüm başlıklarını da olduğu gibi Hafız’ın Divanı’ndan alıntılararak yapıtının Hafız’ın yapıtına bir öykünme olduğunu belirtmiş olur. “West-östlich” (batılı-doğulu) sıfat ikiliği ise bu yapıtta Batı ile Doğunun bir araya getirildiğini, yapıtın bu iki farklı kutba özgü yazınsal özellikleri bireşimleyen bir niteliğe sahip olduğunu gösterir ve bu karşıtlıktan uyandırdığı gerilimle okurun merakını kamçılayan bir işlevi yerine getirir. Şairin başlıkta neden önce “West” sonra “Ost” yazdığı üzerine düşünüldüğünde, bu yapıtın Batıda ve bir Batılı gözünden Doğuya bakılarak yazıldığı savlanabilir. Batıdan doğuya doğru bir yönelmeyi ve açılmayı ifade ettiği için “batı” çıkış

<sup>19</sup> Divan sözcüğü için bkz. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/divan> (29.08.2022); <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/divan> (29.08.2022).

noktası, “doğu” ise varış noktası olarak vurgulanmıştır. Yapıtın Türkçe çevirilerinde başlığı kimi çevirmenler tarafından “Batı-Doğu Divanı” olarak çevrilmiş, kimi çevirmenler tarafından ise “Doğu-Batı Divanı”<sup>20</sup> diye çevrilmiştir.

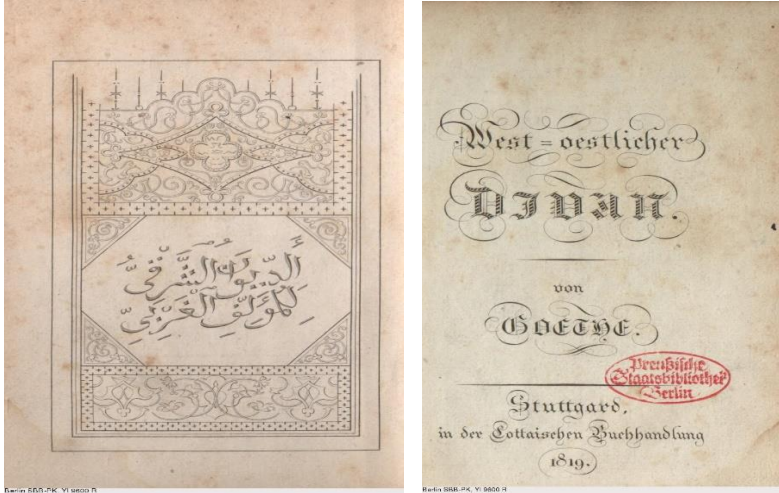
Goethe'nin Divan'ındaki bir başka yan-metinsel öge ise Hafız Divanı'ndan hiç değiştirmeden alıntılacağı bölüm başlıklarıdır. Goethe'nin okuduğu Almanca çevirisinde, Divan'daki gazeller alfabetik bir sıra ile yazılmış; mesneviler, kasideler, rubailer ayrı başlıklar altında toplanmış; diğer şiirler ise *Moganni Nameh: Buch des Sängers* (Şarkılar Kitabı) ve *Saki Nameh: Das Schenkenbuch* (Sakî Kitabı) adlı başlıklar altında derlenmiştir. Goethe'nin Batı-Doğu Divanı ise tematik on iki kitaptan (bölümden) oluşmaktadır. Bunlardan iki tanesinin başlığı Hafız'dan alıntılanan *Moganni Nameh: Buch des Sängers* ve *Saki Nameh: Das Schenkenbuch*'dur. Goethe'nin on iki kitabından her biri kendi içinde bir konu bütünlüğü taşıdığı için diğer bölümlerden bağımsız olarak alımlanmaya ve incelenmeye elverişlidir. Öte yandan Divan, doğu yazınında bir şairin bütün şiirlerinin belli bir düzene göre bir araya getirildiği kitaplar olduğu düşünüldüğünde, Goethe'nin şiirlerini konularına göre farklı başlıklar altında toplayıp bir divanda bir araya getirirken de Hafız'ın Divanı'na öykündüğü görülmektedir. Her bölümü konu içeriğini yansıtan Farsça ve Arapça sözcüklerle isimlendirip Farsçada *kitap* ve *mektup* anlamlarına gelen “Nameh” sözcüğü ile birleştirmiş ve altına da Almancasını eklemiştir: *Hafis Nameh: Buch Hafis* örneğinde ve yukarıda anılan başlıklarda olduğu gibi. Böylece “Batı-Doğu Divanı” başlığı, kitaptaki her bölümün Farsça ve Arapça adlandırılmasıyla yapıtın Doğulu tarzda bir Divan olma niteliğini pekiştirmekle beraber; bölümlere Almanca adlarının da eklenmesiyle bu yapıtın bir “Batı-Doğu” bireşimi olduğunu göstermekte ve her başlık ilgili bölümün içeriğine dair ön bilgi verme işlevi görmektedir. Sonuç olarak Goethe, hem teknik olarak Hafız'dan yararlanarak

---

<sup>20</sup> Yapıtı “Doğu-Batı Divanı” adıyla çeviren ve çeviriye ek olarak oldukça detaylı bilgi ve açıklamalar sunan Senail Özkan ile 23.09.2022 tarihinde bir telefon görüşmesi gerçekleştirdik. Kendisi bu sözcüklerin “doğu-batı” şeklinde telaffuz edilmesinin daha kolay ve kulağa hoş geldiğini; ayrıca kapakta Arapça harflerle yazıldığı üzere bu yapıtın “Batılı şairin Doğu Divanı” olmasından dolayı başlığı bu şekilde çevirdiğini, başka bir özel nedeninin bulunmadığını belirtmiştir.

kitaplarından ikisinin başlığını ondan alıntılanmış, hem de onu taklit etmeden, kendi Divanı'nı alfabetik bir sıraya koymamış; tematik bölümlere göre düzenleyerek yapıtını içerik ve biçimsel olarak da özgünleştirmiştir.

Batı-Doğu Divanı'nın ilk baskısının kapağı da dikkat çekici bir yan-metinsellik örneği sunmaktadır:



Resim 1: Goethe, Johann Wolfgang von: West-östlicher Divan. Stuttgart, 1819, S. . In: Deutsches Textarchiv <[https://www.deutschestextarchiv.de/goethe\\_divan\\_1819/8](https://www.deutschestextarchiv.de/goethe_divan_1819/8)>, abgerufen am 27.05.2022.

Kapakta Arapça, Farsça ve Osmanlıca kitapların kapaklarında sıklıkla rastlanan, çerçeve içine alınmış doğulu tarzda desen ve süslemeler yer almaktadır. Bu açıdan doğunun kitap süsleme ve hat sanatına gönderen kapak resminin orta bölümünde ise Arapça harflerle “Batılı şairin Doğu divanı” yazılmıştır. Fars dili de birkaç harf farkıyla Arapça harflerle yazılmaktadır. Dolayısıyla yapıtın kapak sayfası, yazarın yapıtını Doğu'ya (özellikle de İran'a) ait yazınsal/sanatsal unsurlarla ördüğünü henüz kitabın kapağını açmadan bildiren bir yan-metindir. Hemen iç kapaktaki başlık sayfasında ise gotik harflerle kitabın künyesi yer almaktadır. Batı Avrupa'ya özgü bir yazı stili olan gotik harflerin Arap harfleriyle yan yana getirilmiş olması bu yan-metinde Batı ile Doğu arasında bir yakınlık etkisi uyandırma işlevini görmüştür. Batı-Doğu Divanı'nın daha sonraki baskılarında yapıtı yayıma hazırlayanların da benzer bir yol izleyerek Doğu'ya özgü çeşitli motifler içeren kapaklar tasarladıkları, yapıtın

içerisinde, belli yerlerde Goethe'nin yararlanmış olduğu gezgin ve şarkiyatçıların yapıtlarından resimler ve çizimler alıntılardıkları görülmektedir.

*Batı-Doğu Divanı*'na eklenen *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* (Batı-Doğu Divanı'nın Daha İyi Anlaşılması İçin Not ve Açıklamalar) başlı başına bir yan-metin olmakla birlikte çeşitli tanımlık ve alıntıları da yan-metinsel unsurlar olarak kendi içinde barındırmaktadır. Yapıtın dışında olmakla birlikte yapıta kaynaklık eden her türlü öncel metinleri ve kişileri; yapıtın oluşum sürecine ilişkin ayrıntılı bilgileri sunmaktadır. Goethe, *Not ve Açıklamalar*'ın başında – başlıktan da anlaşıldığı üzere – Batı yazınına oldukça yabancı bir tarzdaki yapıtının okur tarafından daha iyi anlaşılması; kendisine kaynaklık eden şarkiyatçıları, tarihçileri, çevirmenleri, Doğulu şairleri ve yapıtlarını tanıtmayı amaçladığını açıklamıştır. Söz konusu yan-metinler, şairin amacına uygun olarak, Doğu yazınına yabancı olan okura yapıtın alımlanmasına kolaylık sağlama işlevini görmektedir.

Not ve Açıklamalar içinde *Araber* (Araplar) başlığı altında, büyük beğeni duyduğu Arap Edebiyatı ürünü *Muallakat*'tan bir şiiri alıntılaman Goethe, okurları özendirmeye çalıştığını açıkça belirtir (bkz. Goethe, 1974: 131). Bu şiirin yan-metinsel işlevi ise Doğu şiirinden bir örnek sunarak okuru ana-metin olan *Divan*'ı okumaya ve alımlamaya hazırlamaktır. Keykavus'un oğlu Gilan Şah için yazdığı, devlet idaresi, tanrı bilgisi, kamusal bilgiler, toplumsal yaşam, ticari ilişkiler, gündelik yaşam, kişisel bakım, sanat ve edebiyat vb. kırk dört farklı konuda öğütler içeren *Kabusnâme* adlı kitabının içindekiler bölümünü olduğu gibi aktaran Goethe, Almanların bu kitabı mutlaka okuması gerektiğini belirtmiştir. Doğu'nun edebiyat, inanç ve düşünce kaynaklarından kendi ulusunun da yararlanmasını ummuştur. Dolayısıyla *Kabusnâme*'nin içindekiler bölümü de *Divan*'ı dolaylı olarak okura öneren bir işleve sahiptir. Açıklamalar'ın sonuna eklenen dizin ise, yapıtı estetik nedenlerle okuyanların yanı sıra araştırma nesnesi yapacak olan yazın araştırmacılarına da yardımcı olacak bir yan-metin işlevi görmektedir.

Wer das Dichten will verstehen

Muß ins Land der Dichtung gehen;  
Wer den Dichter will verstehen  
Muß in Dichters Lande gehen.<sup>21</sup> (Goethe, 1974: 127).

Not ve Açıklamalar'ın girişindeki bu tanımlık, şairin neden böylesine ayrıntılı bir yan-metin kaleme aldığını daha baştan okura bildirmektedir. Doğu şiirini anlamak için Doğu'nun kültürünü ve şairin yazınsal/sanatsal dünyasını tanımak gerekir. Goethe kendisi de Doğu'ya hiç gitmemiş, sahip olduğu tüm bilgileri yapıtların çevirilerinden, şarkiyatçılardan, gezginlerden öğrenebilmiştir ve bu yan-metinde okurunu da kendisi gibi metinler aracılığıyla Doğu Edebiyatına sanatsal/ruhsal/düşünsel bir yolculuğa davet etmektedir. Not ve Açıklamalar dışında, on iki kitaptan (bölümden) oluşan yapıtın bazı bölümlerinden önce de tanımlıklar kullanılmıştır.

Zwanzig Jahre ließ ich gehn  
Und genoß was mir beschieden;  
Eine Reihe völlig schön  
Wie die Zeit der Barmekiden.<sup>22</sup> (Goethe, 1974: 9).

*Moganni Nameh: Buch des Sängers* (Şarkılar Kitabı) adlı *Divan*'ın ilk kitabının başındaki bu tanımlık Goethe'nin Doğu'ya ruhsal göçünün nedenini bildirmektedir. Bermekiler<sup>23</sup> devri, Arap kültür ve sanatının en iyi ürünlerinin verildiği dönemdir. Goethe bu bilgiyi Oelsener'in *Mohamed*<sup>24</sup> adlı kitabından okumuştur (bkz. Özkan, 2009: 317). Dolayısıyla Goethe *Divan*'ın henüz ilk dördlüğünde, Doğuya yaptığı bu yolculuğun asıl nedeninin sanatsal ve kültürel amaçlı olduğunu bildirmektedir. Dörtlükteki zaman sınırlaması ve "Payıma düşenlerin tadını aldım" dizesi de şairin tamamen Doğu'ya göçmek (müslüman olmak) değil; kendisini oradaki zengin sanat ve kültür birikiminden yararlanmak

<sup>21</sup> "Şiiri anlamak isteyen / Şiirin ülkesine gitmeli; / Şiiri anlamak isteyen / Şairin ülkesine gitmeli."

<sup>22</sup> "Yirmi yıl gelip geçti, / Payıma düşenlerin tadını aldım / Bermekiler zamanı gibi, / Bir sürü güzellikle dolu."

<sup>23</sup> İran asıllı olan Bermekiler, uzun yıllar boyunca Araplarla iyi ilişkiler kurmuş, sonradan İslam dinini benimsemiş, Abbasi döneminde devletin çeşitli kademelerinde görevler üstlenmişlerdir. Etki ve güçleri arttıkça tehlike olarak görülüp Halife Hârûnürreşîd tarafından ortadan kaldırılmışlardır (bkz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/bermekiler> ).

<sup>24</sup> Oelsener, K. E. (1810). *Mohamed*. Frankfurt am Main. S. 161.

amacıyla sınırladığını vurgulamaktadır. Tanımlığın *Hegire* (Hicret) adlı şiirden hemen önce yer alması da yan-metindeki göç olgusunu açıklama işlevini pekiştirmiştir.

Sei das Wort die Braut genannt,  
Bräutigam der Geist;  
Diese Hochzeit hat gekannt  
Wer Hafisen preist.<sup>25</sup> (Goethe, 1974: 22).

*Hafis Nameh: Buch Hafis* (Hafız Kitabı) bölümüne tanımlık olarak kullanılan yukarıdaki dördlükte Goethe, Hafız'ın "Keiner hat noch Gedanken / Wie Hafis entschleiert. / Seit die Locken der Wortbraut / Sind gekräuselt worden."<sup>26</sup> (Hafis, 1812: 367) gazeline gönderme yapmıştır. Bu yan-metnin göndergesi olan gazelde içeriği estetik bir biçimde ifade etmenin zorluğu ve bunu başaran şairin yetkinliği vurgulanır. Düşünceyi taşıyan metin "gelin" mecazıyla belirtilip içeriğin ve sanatsallığın öznesinin ise şair Hafız olduğu vurgulanmıştır. Goethe, yazınsallık (biçim) ve düşünce (içerik) ikiliğinin bireşimini "gelin" ve "damat" mecazıyla bireşimlemiş ve bireşimi/yapıtı "düğün"e benzeterek güncellemiştir. İçeriğin sanatsallaştırıldığı düzlem olan *düğünü* kavrayabilen okur, onun yaratıcısı olan şairi (Hafız'ı) da tanımalı, değerini bilmeli ve övmelidir. Dolayısıyla yukarıdaki yan-metin Hafız'a adanan kitabın tanımlığı olarak da kullanılarak onu yazınsal/sanatsal açıdan övme, yüceltme işlevi görmüştür.

Sage mir  
Was mein Herz begehrt?  
Mein Herz ist bei dir  
Halt es Wert.<sup>27</sup> (Goethe, 1974: 29).

*Uschk Nameh: Buch der Liebe* (Aşk Kitabı)'nın tanımlığı olan yukarıdaki dördlük Hafız Divanı'ndaki şu dizelere göndermektedir: "Sieh! Mein Herz steht vor der

<sup>25</sup> "Tinin adı damattır, / Sözün adı gelinse; / Bu düğünü iyi bilir / Hafız'ı kim överse."

<sup>26</sup> "Düşüncenin örtüsünü hiç kimse / Açamadı Hafız gibi. / Söz denen gelinin saçları / Birbirine dolaştığından beri."

<sup>27</sup> "Söyle bana / Gönlüm neyi arzular? / Gönlüm sendedir / Değerini bil."

Thüre, / Halt' es doch in Preis und Ehren."<sup>28</sup> (Hafiz, 1812: 152). Hafız, "Kalbim senin kapındadır, / Ona değer ver onurlandır" dizeleriyle aşkını ilan edip karşılık beklerken; Goethe daha dolaysız bir ifade ile "Kalbim sendedir / Değerini bil" diyerek Hafız'a öykünür; dizeleri bağlamından koparmadan aşk şiirlerini içeren bölümün başına yerleştirir. Aşk Kitabı'na giriş niteliğindeki bu yan-metin, yeni bağlamda aşk temalı şiirlerin okunmasına özendirici bir işlev görür.

### 3.3.2. Alıntılar

Alıntı, metinlerarası yöntemlerden en somut olanıdır, çünkü bir metnin başka bir metne değiştirilmeden bilinçli olarak aktarılmasıdır. Bu bilinçli aktarım, ayrıca, italik yazıyla, blok halinde ya da bir başka şekilde metne sonradan eklendiğini bildirecek biçimsel bir yöntemle vurgulanarak aktarılır. Bu metin kesitinin yazara ait olmadığı, ana-metnin anlamını güçlendirme, öne sürülen görüşlere dayanak sağlama, savı temellendirme amacıyla kullanıldığı bildirir. Alıntılanan en küçük söz birimi dahi yeni metnin bağlamında yeni anlamsal ve işlevsel nitelikler kazanır, yeni metnin özgünlüğünü koruyarak anlamını çoğullaştırır ve yazınsal niteliğini zenginleştirir.

Goethe, doğulu şairlerden çok sayıda metin kesitini alıntılamış ve Batı-Doğu Divanı'nda ustaca kullanarak yeni bağlamlarda yeni anlam ve işlevlerle donatmıştır. Bunlardan biri de I. Selim'in (Yavuz Sultan Selim) Diez tarafından Farsçadan Almancaya çevrilmiş bir şiiridir.

Ich gedachte in der Nacht  
Daß ich den Mond sähe im Schlaf;  
Als ich aber erwachte  
Ging unvermutet die Sonne auf.<sup>29</sup> (Goethe, 1974: 65).

*Suleika Nameh: Buch Suleika'nın* (Züleyha Kitabı) başında tanımlık olarak kullanılan yukarıdaki dördlüğü Goethe I. Selim'in Diez tarafından çevrilen "Ich

<sup>28</sup> "Bak! Yüreğim senin kapındadır, / Ona değer ver onurlandır."

<sup>29</sup> "Düşündüm ki gece / Uykuda yüzünü göreyim ayın; / Uyandığımda ise / Güneş doğdu ansızın."

gedachte in der Nacht, dass ich den Mond sähe im Schlafe. / Als ich aber erwachte, gieng unvermuthet die Sonne auf.” (Diez, 1811: 254) dizelerinden olduğu gibi aktarmıştır. Diez, çeviriye eklediği dipnotta “ay” ve “güneş”in burada güzellik ve sevgili anlamlarında kullanıldığını ve ikisi arasında bir güzellik derecelendirmesi yapıldığını belirtir. Goethe’nin I. Selim’den alıntıladığı dizeleri kullandığı yeni bağlam dikkat çekicidir. Çünkü Hafız Divanı’nı okuyup yoğun bir şekilde Fars ve doğu şiiriyle ilgilendiği bu dönemde (1814) Frankfurt’lu bir bankerin eşi olan Marianne von Willemer ile tanışır, aralarında duygusal bir yakınlık başlar ve birbirlerine yazdıkları Doğulu tarzdaki şiirler ile aralarındaki duygusal bağ gelişir. *Divan’ın Züleyha Kitabı* bu dönemde oluşur (bkz. Özoğuz, 2022; Aytaç, 2006: 29). Goethe, Doğu edebiyatlarında sıklıkla anlatılan âşıklar Züleyha ile Yusuf’a atıfla Marianne için bilge ve güzel sevgili Züleyha adını kullanır. Kendisine ise Saadi’nin şiirlerinden tanıdığı Hatem adını uygun görür. Çünkü Marianne gençliği ve güzelliği ile Züleyha olmaya layıktır fakat Goethe artık yaşlı biri olarak kendisini genç ve yakışıklı Yusuf’un yerine koymaktansa yüce gönüllü ve cömert Hatem olmayı tercih etmiştir. Böylece yukarıdaki alıntıyı bu yeni bağlama oturtarak hiç beklemediği bir anda ve yaşı ilerlemişken genç ve güzel Marianne’yle gelişen aşkını ifade etmiştir. O aslında ayı beklerken karşısına güneş çıkmıştır. Söz konusu dizeler *Züleyha Kitabı* bağlamına tanımlık olarak yerleştirilerek beklenmedik bir anda gelen bu aşkı aktarma işlevini üstlenmiştir.

*Tefkir Nameh: Buch der Betrachtungen* (Düşünceler Kitabı)’nda Goethe, çeşitli konularda derinlikli düşünceler içeren şiirlere yer vermiştir. *Ferdusi Spricht* (Firdevsi der ki) şiirinde aşağıdaki dizeleri Firdevsi’nin *Şehname*’sinden alıntılamıştır.

O Welt! Wie schamlos und boshaft du bist!  
Du nährst und erziehest und tötest zugleich.<sup>30</sup> (Goethe, 1974: 44).

---

<sup>30</sup> “Ey dünya! Ne utanmaz, ne kindarsın! / Sen hem besler, büyütür hem de öldürürsün.”



Goethe Firdevsi'nin dizelerini *Fundgruben des Orients*'te Graf Ludolf tarafından yapılmış olan çeviri denemesinden okumuştur. Söz konusu anlatıda beş yüz yıl hükümdarlık sürdükten sonra ölen adaletli ve cesur kral Feridun, kendisiyle birlikte yalnızca insanlığın *şikâyet ve yakınmalarını* götürebilmiştir. *İster çoban olsun ister kral, bütün insanların ortak kaderi budur.* Şiirin izleği dünyevi yaşamın zenginliklerinin, unvan ve sanların geçiciliğini ve önemsizliğini aktarmaktadır (bkz. Firdusi, 1811: 64). Yukarıdaki alıntı dünyaya bir yergi ve serzeniş niteliğinde olmakla birlikte *Düşünceler Kitabı*'nda insanlık ve insanın yaşamı üzerine düşüncelerin dile getirildiği yeni bir bağlama oturmuştur. İnsanın var oluş sorununa, dünyaya geliş nedenine değinilmiş ve kaçınılmaz ortak yazgısı olan ölüme karşı çaresizliği dışa vurulmuştur. Dolayısıyla Feridun'un ölümüyle ilişki kurularak bütün insanlığın ölümlü sonuna işaret eden yeni bir bağlam yaratılmıştır. Hemen devamındaki dizeler ise insanın varlık sancısı karşısında sığındığı ve güvende hissettiği liman olan inanca yöneltir: "Nur wer von Allah begünstiget ist, / Der nährt sich, erzieht sich, lebendig und reich."<sup>31</sup> Sonraki dizelerde zenginlik dünyadaki maddi varlık yerine doğaya atfedilir. *Güneşin ırsından zenginler de dilenciler de diledikleri gibi yararlanır.* Bu bağlamda asıl zenginliğin maddi ve dünyevi varlıkta değil; doğanın cömertliğinde ve insanın inançsal, düşünsel ve ruhsal zenginliğinde olduğu iletilir. Tanrıya ve doğaya sığınmaya çağrılan insana bir çıkış yolu gösterilir.

Goethe, *Fundgruben des Orients*'in dördüncü cildinde *Engelhardt's Besuch bei den Galga – Inguschen* anlatısını okumuştur. Anlatıda bir adamın özgürlük isteği "über seiner Mütze sehe er nur den Himmel"<sup>32</sup> (Engelhardt, 1814: 36) sözleriyle aktarılıp övülmüştür. Goethe *Freisinn* (Özgür Düşünce) şiirinde bu tümceyi alıntılar:

Lasst mich nur auf meinem Sattel gelten!  
Bleibt in euren Hütten, euren Zelten!  
Und ich reite froh in alle Ferne,

<sup>31</sup> "Allah'ın lütfuna eren kim ise, / Kendini besleyip eğiten, zinde ve zengin olan da odur."

<sup>32</sup> "Şapkasının üzerinde yalnızca yılsızları görmek istiyormuş"

Über meiner Mütze nur die Sterne.<sup>33</sup> (Goethe, 1974: 11).

Bireyin özgür iradesinin üzerinde baskı oluşturacak her türlü erki reddettiğini aktaran tümceyle metinsel düzlemde kurulan ilişki, yukarıdaki şiirin temel izleği olan özgürlük düşüncesini desteklemektedir. Alıntı, yeni bağlamda düşünsel özgürlüğün yanına uzamsal bir boyut ekleyerek dolaşım özgürlüğünü de aktarmış ve fiziksel sınırlara karşı gelen bir anlamsal gelişim gerçekleştirmiştir. Goethe, alıntılanan tümcedeki “o” öznesini yeni bağlamda “ben” ile değiştirerek kendisine mal etmiş ve yarattığı söylemde özgürce, sınır tanımadan Doğu’ya yaptığı sanatsal seferi dile getirmiştir.

Goethe’nin yakından takip ettiği *Fundgruben des Orients* adlı derginin kapağında tanımlık (epigraf) olarak Hammer’in Kuran’dan çevirdiği “Gottes ist der Orient, und Gottes ist der Occident; er leitet, wen er will, den wahren Pfad.”<sup>34</sup> (Bakara 2/115) sözleri yazılıdır. Hammer’in Kuran çevirisini de okumuş olan Goethe Bakara suresinden bu sözleri alıntılıyıp tanrının yüceliğine ve adaletine övgü niteliğindeki *Talismane* (Tılsım) şiirinin bağlamına yerleştirmiştir.

Gottes ist der Orient!  
Gottes ist der Okzident!  
Nord- und südliches Gelände  
Ruht im Frieden seiner Hände.<sup>35</sup> (Goethe, 1974: 12).

Dizelerin devamında tanrının yüz adından birinin adaletli (Adil) olduğu vurgulanarak herkese hak ettiğini verdiği, rahatlığın da sıkıntı ve zorluğun da tanrıdan geldiği ve ona şükredilmesi gerektiği şiirin izleğine estetik bir biçimde katılmıştır. Şair, alıntılacağı suredeki doğu ile batının yanına kuzey ve güneyi de ekleyerek tanrının bütün evrenin mutlak hâkimi olmasına göndermiş, tanrının yolunda bütün dünyanın huzur ve barış içinde yaşayabileceğini ifade etmiştir.

<sup>33</sup> “Rahat bırakın beni eyerimin üzerinde! / Kalın siz çadırlarınızda ve kulübelerinizde! / Keyifle sürerim atımı uzaklara, / Şapkamın üzerinde olsun yalnızca yıldızlar.”

<sup>34</sup> “Doğu da tanrınındır, Batı da; istediği her kulu, yöneltir O, doğru yola.”

<sup>35</sup> “Doğu da tanrınındır! / Batı da tanrının! / Kuzey ve Güney topraklar / Onun ellerinde huzurla dinlenirler.”

Böylece iki yöne işaret eden alıntıyı dört yöne doğru genişleterek bütün insanlığa/evrene hitap eden yeni bir bağlamda işlevselleştirmiş, söylemin kısıtlı kapsamını kısıtsız bir anlamsal düzleme yükseltmiştir.

Aynı şiirin son altı dizesinde ise Sadi Şirazi'nin *Gülistan* adlı kitabından bir eğretilime alıntılanmıştır. Adam Olearius'un 1661'de Farsçadan Almancaya *Rosengarten* adıyla çevirdiği kitabın girişinde aşağıdaki sözler yer almaktadır:

Ein jeder Atemzug ist, wenn er absteigt, für das Leben erneuend, und wenn er aufsteigt, für das Wesen erfreuend. Darum enthält jeder Atemzug zwei Gaben der Huld, und auf einer jeden Gabe ruht eine Dankesschuld.<sup>36</sup>  
(Sádî, 2022).

Doğu edebiyatlarıyla yakından ilgili olan Herder, Sadi'nin etkisiyle yazdığı şiirlerinde yukarıdaki kesite göndermiş, *nefes alma-verme* eğretilmesini alıntılanmış ve *Lob der Gottheit* (Tanrısallık Övgüsü) adlı şiirinde yeniden yazınsallaştırmıştır.

Lob sei dem ewigen Gott! Ihm nahet wer ihm gehorchet;  
Wer ihm dankend genießt, zweifach des Gebenden Huld;  
Wie der Athem, der in uns zieht, das Leben erweitert,  
Wie der Athem, den wir wieder veratmen, erquickt.<sup>37</sup> (Herder, 1801: 3).

Herder'in yakın dostu ve öğrencisi olan Goethe elbette Sadi'nin yazdıklarının yanı sıra bu şiiri de okumuştur. Eismond adında bir başka Alman şairin de aynı temayı içkinleştirdiği bir şiiri vardır, fakat Goethe'nin bu şiiri okuduğuna dair bir bilgi olmadığı için söz konusu şiire burada yer verilmeyecektir. Herder, Sadi'nin yazısına içerik olarak bağlı kalmış, biçimsel bir dönüşüme uğratarak dörtlük halinde şiirleştirmiştir. Goethe ise hem Sadi'nin Olearius tarafından yapılan

---

<sup>36</sup> "Her nefes alış yaşamı yeniler, her nefes veriş varlığı sevindirir. Bu yüzden her nefeste iki tür nimet ve insanın her biri için şükür borcu vardır."

<sup>37</sup> "Övgüler olsun ebedi tanrıya! Sözüünü dinleyen yakındır ona; / İki kez lütfuna erer, kim şükrederse ona; / İçimize çekince, yaşamı sürdüren nefestir biri, / Soluk verince, canlandırır bizi diğeri."

çevirisiyle hem de Herder'in yukarıdaki dörtlüğüyle ilişkilendirdiği şiirini biçimsel ve anlamsal bazı dönüşümlerle altı dize halinde yazmıştır.

Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:  
Die Luft einziehen, sich ihrer entladen.  
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;  
So wunderbar ist das Leben gemischt.  
Du danke Gott wenn er dich preßt,  
Und dank ihm wenn er dich wieder entläßt.<sup>38</sup> (Goethe, 1974: 12).

Öncel metinlerdeki *nefes alma-verme* ikiliği ve *tanrıya şükür* Goethe'nin dizelerinde de aynı şekilde alıntılanmıştır. Biçimsel dönüşümün yanı sıra Goethe alt-metinlerde geçmeyen bir tümceyi de şiirine eklemiş ve anlamsal düzlemde ilişki kurduğu metinleri aşmıştır. "Hayat böyle muhteşem bir karışımdır" dizesi şiire, tanrıya övgü izleğinin yanında somut yaşamın karmaşıklığını, karşıtlıklarını ve kutupluluklarını da ekleyerek şiirin bağlamını, anlamsal çerçevesini zenginleştirmiştir.

Behandelt die Frauen mit Nachsicht, denn das Weib ward erschaffen aus einer krummen Ribbe, und die besste von ihnen tragt die Spuren der krummen Ribbe. Wenn du sie gerade machen willst so brichst du sie, und wenn du sie ruhig lässt, so hört sie nicht auf krumm zu seyn. Behandelt mit Nachsicht die Frauen<sup>39</sup> (Hammer J. F., 1809: 278-279).

Yukarıdaki alıntı Muhammed peygamberin Hammer tarafından Almancaya çevrilip *Fundgruben des Orients I.*'de yayımlanan hadislerinden biridir. Hadiste kadının eğri bir kaburgadan yaratıldığı, bu nedenle eğri kaburganın izlerini taşıdığı, düzeltilmeye çalışılmaması ve ona iyi davranılması öğütlenmektedir. Goethe, yukarıda aktarılan şekliyle okuduğu hadisten kadına iyi davranılması gerektiği öğüdünün yanı sıra kadına erkekten sonra ikincil bir rol biçildiği ve

---

<sup>38</sup> "Nefes almada iki tür keramet vardır: / Biri havayı içine çekmek, diğeri boşaltmaktır. / Biri sıkıştırırken, öteki ferahlatır; / Hayat böyle muhteşem bir karışımdır. / Tanrıya şükret seni bunalttığında / Ve şükret seni yeniden ferahlattığında."

<sup>39</sup> "Kadınlara iyi davranın, çünkü kadın eğri bir kaburgadan yaratıldı. Ve onların en iyisi bile eğri kaburganın izlerini taşır. Eğer onu düzeltmeye çalışırsanız kırarsınız, rahat bırakırsanız eğri kalır. Kadınlara iyi davranın."

doğası gereği aksak bir yönünün bulunduğunu ve bunun düzeltilmeye çalışılmaması gerektiği şeklinde anlamış olmalıdır. Çünkü büyük ölçüde alıntıladığı hadisi kimi açılardan dönüşüme uğratarak aşağıdaki gibi şiirleştirmiştir.

Behandelt die Frauen mit Nachsicht!  
 Aus krummer Rippe ward sie erschaffen,  
 Gott konnte sie nicht ganz grade machen.  
 Willst du sie biegen, sie bricht;  
 Läßt du sie ruhig, sie wird noch krümmen;  
 Du guter Adam, was ist denn schlimmer? –  
 Behandelt die Frauen mit Nachsicht:  
 Es ist nicht gut daß euch eine Rippe bricht.<sup>40</sup> (Goethe, 1974: 41).

Hadisin içeriğini olduğu gibi alıntılayan Goethe, içeriği şiirsel bir dille ve dizeler halinde aktararak biçimsel bir dönüşüme uğratmıştır. Hadiste olmayan ve Goethe tarafından eklenen “Tanrı onu düzgün yapamadı” dizesi gönderilen metinde kadına yüklenen kusuru ondan alarak tanrıya yüklemiştir. Mademki yaratıcı tanrıdır, o halde her şeyi düzgün yaratması gereken de odur. Son dizedeki “İyi olmaz sizin de bir kaburganızın kırılması” ifadesiyle kadınlara iyi davranılması öğüdü pekiştirilmiş ve erkeğin kendisini kadının yerine koyması istenmiş; kadınların değişmeye zorlanmaması gerektiği bildirilmiştir. Bu dizeler ile hadis alıntısı anlamsal bir dönüşüme uğratılmıştır. Bir yandan yaratıcı olan tanrıya sorumluluk yüklenirken; diğer yandan erkeklere de bir uyarı yapılmıştır. Şiirde alıntılanarak ilişki kurulan hadisin biçimi değiştirilmemiş, öğütsel ifadeler yinelenmiştir. Alıntının *Düşünceler Kitabı* bağlamında yazınsallaştırılması, inançsal bir metnin içeriğinin yazın dolayımıyla toplumsal zemine çekilerek okuru konu üzerinde düşünmeye sevk etme işlevi yüklenmiştir.

Goethe'ye kaynaklık eden şarkiyatçı ve gezginlerden biri olan Fransız Chardin, *Voyages* adlı yapıtında, gittiği bir kervansarayda hat sanatıyla yazılmış şu sözü

---

<sup>40</sup> “Kadınlara iyi davranın! / O eğri kaburgadan yaratıldı, / Tanrı onu düzgün yapamadı. / Düzeltmeye çalışırsan, kırılır; / Rahat bırakırsan, daha da yamulur; / Sen iyi Âdem, bundan kötüsü nedir? - / Kadınlara iyi davranın: / İyi olmaz sizin de bir kaburganızın kırılması.”

alıntılanmıştır: “Bugünkü gündün bugünkü geceden / Hiçbir şey isteme, / Dünkünün getirdiğinden fazla.” (Akt. Özkan, 2009: 413). Goethe, Fransızcasını okuduğu yapıtta geçen bu sözleri *Batı-Doğu Divanı*’nın *Hikmet Nameh: Buch der Sprüche* (Hikmetler Kitabı)’na aşağıdaki gibi çevirerek aktarmıştır:

Vom heutigen Tag, von heutger Nacht  
Verlagne nichts  
Als was die gestrigen gebracht.<sup>41</sup> (Goethe, 1974: 55).

Goethe’nin çeviri yoluyla alıntılanadığı bu söz, okura öğüt verir nitelikteki bir özlü sözdür. İçerik bakımından metinlerarasılığın mantığıyla örtüşen bir iletiyi aktarmaktadır. Bugünü ve günün koşullarını geçmişte olanlar hazırlamış ve oluşturmuştur. Bugün yaşanmakta olanlar ise geleceği hazırlamaktadır. Dolayısıyla kişi, içinde bulunduğu zamanı ve koşulları tarihsel süreçten soyutlamadan, bu gerçekliği göz önünde bulundurarak istek ve beklentilerini şekillendirmelidir. Zamanda doğrusal ve birikimsel bir akışı ortaya koyan bu sözü şair bilgece bulmuş olmalıdır ki *Hikmetler Kitabı*’nın bağlamına yerleştirerek okura öğütsel bir biçimle sunmuştur.

Halte nicht Vorlesungen der Liebe, hadere nicht,  
o Herz mit Frommen!  
Weise fallen in Unwissenheit, wenn sie mit Un-  
weisen streiten.<sup>42</sup> (Diez, 1815: 236).

Kâtibi Rumi (Seydi Ali Reis)’in *Mir’atü’l-Memalik* adlı yapıtında geçen yukarıdaki dizeleri Diez Almancaya çevirerek *Denkwürdigkeiten von Asien II*’de aktarmıştır. “Yobazlara aşk dersleri verme” dizesi bilinçli okura bir uyarı ve öğüt niteliğindedir. Burada söz konusu olan “aşk” aynı zamanda ilahi bir aşktır. Dolayısıyla ilahi aşkın bilgisinden haberdar olmayan yobazlarla bu konu üzerine tartışmak hiçbir sonuç vermeyeceği gibi bilge olan kişiyi de girdiği kısır döngü içinde cehalete sürükler. Yaşamı boyunca kendisini bilgisizlerin ve yobazların

<sup>41</sup> Bugünden ve bu geceden / İsteme hiçbir şeyi / Dünün getirdiklerinden başka.”

<sup>42</sup> “Yobazlara aşk dersleri verme, / Onlarla tartışma, ey gönül! / Bilgeler cehalete düşer, / Cahillerle tartıştığı zaman.”

olumsuz etkisinden uzak tutmaya çalışan ve bu nedenle arkadaşlık ilişkilerinde çok seçici olan Goethe, Kâtibi Rumi'nin bu dizelerinden etkilenecek son iki dizeyi aşağıdaki gibi alıntılanmıştır:

Lass dich nur in keiner Zeit  
Zum Widerspruch verleiten,  
Weise fallen in Unwissenheit  
Wenn sie mit Unwissenden streiten.<sup>43</sup> (Goethe, 1974: 58).

Son iki dizesini değiştirmeden Kâtibi Rumi'den alıntılaman Goethe, kendi şiirinde de alıntılacağı şiirin izleğini sürdürerek bilgisizlerin bilgeleri çelişkilere düşüreceğini, bu nedenle onlarla tartışmanın gereksizliğini vurgulamıştır. *Hikmetler Kitabı*'na eklediği dizelerde şair, Rumi'den farklı olarak “aşk” motifini kullanmamıştır. Birbirinden kopuk ikili ve dördü dizelerden oluşan *Hikmetler Kitabı*'ndaki atasözleri, deyimler ve özlü sözlerin bağlamına oturtulan bu dizeler okura yol gösterici öğüt ve uyarı işleviyle sunulmuştur. Ayrıca, Kâtibi Rumi'nin aşağıdaki gazelinin son iki dizesi de Goethe tarafından alıntılanıp yeni bir bağlamda şiirleştirilmiştir:

Es ist Schande, o Mundschenk, den Wein mit den  
Rubinen des Geliebten streiten zu lassen.  
Bedauerst du es nicht, wenn Sew mit dem Lebens-  
wasser streiten soll?  
Was hat Lebensschmerz anders für Grund als seine  
Heilung zu suchen!<sup>44</sup> (Diez, 1815: 236).

Rumi'nin bu dizelerinde bazı dinsel ve toplumsal çatışmaların gereksizliği vurgulanmıştır. *Şarabın kırmızısı* ile *sevgilinin dudaklarının kırmızısı* birbiriyle yarışmamalı; ikisi de kendine özgü güzelliğe sahiptir. Diyesi her inanç değerlidir; hiçbir diğerdinden üstün değildir. Dinlerden birinin diğerdinden üstün olduğunu savunmak kanıtlanamayacak bir sav olduğu gibi çeşitli çatışmalara ve olumsuz

<sup>43</sup> “Kendini hiçbir zaman / Düşürme Çelişkiye. / Bilgeler cehalete düşer / Cahillerle tartıştığı zaman.”

<sup>44</sup> “Ey saki, ayıptır, şarabı / Sevgilinin dudağı ile yarıştırmak. / Üzmez mi seni kuyu suyu ile / Yaşam suyunu karıştırmak? / Aşk acısının sebebi nedir ki / Durdine çare aramaktan başka!”

sonuçlara da neden olur. Sew (Tus şehri yakınlarında bir su kaynağı) *suyu* ile *yaşam suyunu* (Ab-ı Hayat) *karıştırmak* dizesinde ise doğruyu yanlış ile iyiyi kötü ile karıştırmanın sakıncalarına vurgu yapılmaktadır. Goethe'nin alıntıladığı son dizeler ise Diez'e göre, Rumi'nin yurduna duyduğu özlemi ifade etmekte ve dinsel tartışma ve çatışmalardan uzaklaşma isteğini belirtmektedir (Diez, 1815: 236).

Lass deinen süßen Rubinenmund  
Zudringlichkeiten nicht verfluchen,  
Was hat Liebesschmerz andern Grund  
Als seine Heilung zu suchen.<sup>45</sup> (Goethe, 1974: 78).

Goethe, alıntıladığı dizeleri *Suleika Nameh: Buch Suleika* (Züleyha Kitabı) bağlamında anlamsal ve işlevsel bakımdan güncellemiştir. Goethe de Rumi gibi yaşamı boyunca dinsel tartışmalardan uzak durmayı, inançsal tartışmaların ve çekişmelerin olduğu ortamlardan kaçmayı benimsemiştir. Fakat bu alıntının *Züleyha Kitabı* bağlamında kullanılması, kaçınılmaz olarak Goethe ile Marianne'nin yaşadığı ilişkiye bir kapalı gönderim içermektedir. Goethe, imkânsız aşkının üstesinden gelmek için Marianne'ye şiirler yazmakta ve ona karşı hislerini Doğulu tarzda şiirlerle ifade ederek bir bakıma yarasını sağaltmak istemektedir. Fakat Marianne de ona benzer şiirlerle karşılık verir. Böylece aşk acısını bastırma çabaları hem Goethe'yi hem Marianne'yi birbirilerine daha fazla yaklaştırır. Dolayısıyla Rumi'nin toplumsal ve dinsel nitelikte öğütler içeren dizeleri yeni bağlamda geçirdiği anlamsal dönüşümle sevgilinin güzelliğine övgü niteliğine bürünmüştür.

### 3.3.3. Açık Göndermeler

Açık gönderme, alıntının aksine metin dışı bir öğeyi ana-metne olduğu gibi aktarmaksızın; anlatının izleğine uygun olarak okuru başka bir metne yazarın, başlığın, kişinin, yazınsal/kurgusal ya da tarihsel bir kahramanın, bir kutsal

---

<sup>45</sup> "O güzel yakut dudakların / Israrcılara lanet okumasın, / Aşk acısının sebebi nedir ki / Derdine çare aramaktan başka."



kitabın, bir çağın ya da dönemin adını açıkça anarak ya da farklı yan-metinsel göstergeleri kullanarak yapılır (Aktulum, 2011: 435-436). Gönderilen metnin uyandırdığı düşünce ve duygu dolayısıyla ana-metindeki anlatının anlamı pekiştirilip güçlendirilir. Açık göndergeler yeni metin ile gönderilen metin arasında somut bir ilişki kurarak çeşitli biçimlerde işlevselleşir.

*Batı-Doğu Divanı'nın* en önemli şiirlerinden biri Goethe'nin Doğu Edebiyatlarında sıklıkla işlenen *pervane ile mum* temasını ele aldığı *Selige Sehnsucht* (Mutlu Özlem) şiiridir. Özellikle tasavvuf şairlerinin çok sık işlediği pervanenin, kelebeğin muma, ışığa ya da ateşe büyük bir istekle atılması mecazı insan ruhunun tanrıya ulaşma arzusunu belirtir. Tasavvufta insan bedeni ruh için bir tür zindandır, çünkü beden ruhu sürekli olarak dünyevi arzular ve acılarla hapsedmekte, onu ilahi ışığa ulaşmaktan alıkoymaktadır. Fakat ruh, yaratıcısına ulaşmak için bedeni yakıp yok etmek arzusu içindedir. Dolayısıyla mum, ateş, alev ya da ışık mecazları tanrısal ışığı; kelebek, pervane ise ruhu simgeler. Ateşte yanıp kül olmak, tanrıya kavuşmayı ve tanrının varlığıyla bütünleşip, eriyip yok olmayı ifade eder.

Pervane ve mum mecazını ilk olarak Hallac-ı Mansur kullanmıştır (bkz. Mansur, 2002: 20-21). Fakat dini ve mitolojik kişi, olay ve motifleri yazınsallaştırma konusunda oldukça istekli ve yetenekli olan Goethe'nin Hallac-ı Mansur'un yapıtını okuduğuna dair bilgiye ulaşılammıştır. O bu temayı İranlı şairlerin çevirilerinden ve bazı şarkiyatçı araştırmacılardan okumuş ve *Selige Sehnsucht* şiirinde yetkinlikle yazınsallaştırmıştır. Goethe'ye kaynaklık eden Şirazlı Hafız, birçok şiirinde pervane ve mum konusunu işlemiştir; Sadi, *Gülistan*'ın önsözünde konuyu anmış, *Bostan* adlı yapıtında ise pervane-mum diyalogunu öyküleştirmiştir; Mevlâna Celaleddin Rumi de aynı konuyu beytlerinde kullanmıştır. Konu daha onlarca şair tarafından işlenmişse de Goethe'nin onları okuduğuna dair bilgi bulunmadığı için o kaynaklar burada anılmayacaktır. Pervane-mum temalı çok fazla şiir vardır, fakat Goethe'nin en fazla etkilendiği şair olan Hafız'dan bir örnek yerinde olacaktır.

Wie die Kerze brennt die Seele,  
 Hell an Liebesflammen  
 Und mit reinem Sinne hab ich  
 Meinen Leib geopfert.  
 Bist du nicht wie Schmetterlinge  
 Aus Begier verbrennest,  
 Kannst du nimmer Rettung finden  
 Von dem Gram der Liebe.<sup>46</sup> (Hafis, 1813: 90-91).  
 Keine Ferne macht dich schwierig,  
 Kommst geflogen und gebannt,  
 Und zuletzt, des Lichts begierig,  
 Bist du Schmetterling verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,  
 Dieses: Stirb und werde!  
 Bist du nur ein trüber Gast  
 Auf der dunklen Erde.<sup>47</sup> (Goethe, 1974: 21).

Bir kesitini aldığımız dizelerinden Goethe'nin pervane ve mum hikâyesini derinlemesine öğrendiği görülmektedir. *Faust'ta* da yer yer temaya göndermelerde bulunan şair bu mistik konuyu buradaki şiirin merkezine oturtmuş ve şiiri açık bir gönderim ile öncel metinlerle ilişkilendirmiştir. Bilerek ve isteyerek *ateşe koşmak* ve *yanıp kül olmak* öncel metinlerin çoğunda olduğu gibi Goethe'de de tanrıya ulaşma, onun varlığında yok olma izleğiyle ilişkilendirilmiştir. Özellikle Hafız'ın kimi şiirlerinde bu eğretileme sevgiliye duyulan büyük aşk ve arzuyu dile getirmektedir. Hafız'ın şiirlerindeki yoğun mecaz ve söz sanatları kullanımı hem anlamsal hem izleksel çokluk doğurmaktadır. Goethe'nin anılan şiiri ise tamamen tanrısal olana yönelmesi bakımından izleğini netleştirmiştir. Öyle ki "öl ve ol!" ifadesiyle Goethe geçici dünya ile olan bağlantıyı koparıp mutlak hakikate, tanrıya yönelmeyi işaret etmiştir. İşlenen mecazda da pervane ancak ateşe ulaşıp yandıktan sonra gerçek varlığa ulaşmaktadır. *Selige Sehnsucht* (Mutlu Özlem) şiirin başlığı da

---

<sup>46</sup> "Ruhum yanar mum gibi, / Aydınlanır aşk alevi ile / Kurban ettim bedenimi / Saf temiz duygular ile. / Yanmazsan pervane gibi / Büyük bir arzu ile / Kurtulamazsın asla / Aşkın kederinden."

<sup>47</sup> "Hiçbir uzaklık zor değil sana, / Uçar gelirsın heyecanla, / Ve ışığın hasretiyle sonunda, / Yanmış kül olmuşsun sen, kelebek. / Ve hala anlamadıysan, / Şu: Öl ve Ol! Manasını / Üzgün bir konuksun yalnız, / Kara toprağın üzerinde."

tanrıya kavuşup yok olmaya duyulan arzu ve özlemi bildirmesi açısından göndergeyi destekler niteliktedir.

Goethe, Hafız'a ithaf ettiği bölümde (Hafis Nameh: Buch Hafis) asıl adı Muhammed Şemseddin olan İranlı şairin hafızlık unvanına açık bir gönderme yapar. Bölümün ilk şiiri *Beiname* (Lakap), *Dichter* (şair) ve Hafız arasında geçen bir kurgusal diyalog içerir. Burada Hafız'la diyaloga giren şair elbette Goethe'dir. İlk olarak *Dichter* sorar:

Dichter

Mohamed Schemseddin, sage,  
Warum hat dein Volk, das hehre,  
Hafis dich genannt?<sup>48</sup>

Hafis

Ich ehre,  
Ich erwidre deine Frage,  
Weil in glücklichem Gedächtnis,  
Des Korans geweiht Vermächtnis  
Unverändert ich verwahre,  
Und damit so fromm gebare,  
Daß gemeinen Tages Schlechtnis  
Weder mich noch die berühret  
Die Propheten-Wort und –Samen  
Schätzen wie es sich gebühret:  
Darum gab man mir den Namen.<sup>49</sup> (Goethe, 1974: 22).

Goethe, Muhammed Şemseddin'in Kuran'ı ezbere bildiği için Hafız unvanını aldığı Hammer'in *Hafız Divanı* çevirisinin önsözünde (bkz. Hafis, 1812), yine Hammer'in *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* kitabında (Hammer, 1818: 261) ve Diez'in *Buch des Kabus* (Diez, 1811: 578) kitabında okumuştur. Edindiği bilgileri, büyük beğeniyle okuyup etkilendiği şaire açık bir gönderme ile şiirleştiren Goethe, aynı zamanda şiirine Hafız'a bir övgü işlevi yüklemiştir.

<sup>48</sup> "Şair: Muhammed Şemseddin, söyle, / Niçin halkın sana, yüce, / Hafız adını verdi?"

<sup>49</sup> "Hafız: Onur duyarım, / Sorunu yanıtlamaktan. / Şanslı oldum hafızamla, / Kutsandım Kuran'ın mirasını / Değiştirmeden saklamakla, / İnançlı biri olduğumdan, / Adi zamanların kötülükleri / Dokunmadı ne bana / Ne de peygamberin söz ve ekinlerine / Hepsi korundu gerektiği gibi / Bu yüzden bana Hafız denildi."

Böylece *anıtlaştırmak* istediğini belirttiği şaire adanmış olan bölümün bağlamına soktuğu bu bilgiyle onun hakkında okuru estetik bir biçimde bilgilendirmiş, daha yakından tanınmasını sağlamıştır.

Hafız'ın gazellerinde sıklıkla kullandığı şarap, meyhane, aşk, gül, bülbül, sevgili, gençlik vb. mecazlar, şiirlerini sanatsal zenginlik ve anlamsal çokluk bakımından değerli kılmakla birlikte farklı yorumlara ve sert eleştirilere açık hale getirmiştir. Sultan Süleyman ve II. Selim zamanlarında Osmanlı Devleti'nde şeyhülislamlık yapmış Ebussuud, tepkiler üzerine Hafız'ın şiirlerine yönelik bir fetva yayınlamıştır. Kendisi de şiirler yazmış olan Ebussuud, verdiği fetvada Hafız'ın şiirlerinde kimi zaman islami kuralları aşan unsurlar görülse de onun şiirlerinin çokanamlı ve farklı yorumlanabilir nitelikte olduğuna değinerek *zehiri panzehirden ayırt etmek* gerektiğini vurgulamıştır (Şirazi, 2019: XX-XI). Osmanlı hukuk sistemi ve fetva ile ilgili bilgileri Toderini'nin kitabından<sup>50</sup> okuyan Goethe, *Hafız Kitabı*'ndaki *Fetwa* (Fetva) şiirinde Ebussuud'u anmış ve fetvasını açık bir gönderme ile yazınsallaştırmıştır.

Hafis' Dichterzüge sie bezeichnen  
 Ausgemachte Wahrheit unauslöschlich;  
 Aber hie und da auch Kleinigkeiten  
 Außerhalb der Grenze des Gesetzes.  
 Willst du sicher gehen, so mußst du wissen  
 Schlangengift und Theriak zu sondern –  
 Doch der reinen Wollust edler Handlung  
 Sich mit frohem Mut zu überlassen,  
 Und vor solcher der nur ewge Pein folgt  
 Mit besonnenem Sinn sich zu verwahren,  
 Ist gewiß das Beste um nicht zu fehlen.  
 Dieses schrieb der arme Ebusuud,  
 Gott verzeih ihm seine Sünden alle.<sup>51</sup> (Goethe, 1974: 23-24).

<sup>50</sup> Abbe Toderini. *Literatur der Türken. Erster Theil.* 1790. Königsberg: Friedrich Nicolaus. s. 33, 46. <https://play.google.com/books/reader?id=uZ0-AAAACAj&pg=GBS.PP2&hl=tr> (10.09.2022).

<sup>51</sup> "Hafız'ın şairlik çizgisi, gösterir / Silinmeyecek şekilde açık hakikati; / Ama bazen ufak tefek şeyler / Aşabilir şeriatı. / Emin olmak için bilmelisin / Ayırt etmeyi yılan zehriyle panzehiri- / Soylu bir işin zevkini tabi / Gönül rahatlığıyla terketmek / Ve salt ebedi ıstırap doğuran eylemlerden, / Temkinle korunmak gerek, / Hata yapmamak için en iyisi budur elbet. / Zavallı Ebussuud böyle yazdı bunu, / Tanrı affetsin bütün günahlarını."

Şiirin içeriği Kadı Ebussuud'un fetvasını anlamsal bir dönüşüme uğratmadan aktarılmıştır. İçerikle kurulan açık gönderim ilişkisi fetvaya uygun bir anlatım tarzı benimsenerek biçimsel olarak da ilişkilendirilmiştir. Biçimsel ilişki de şiirin Ebussuud'un ağzından aktarılmasıyla güçlendirilmiş ve "Ebussuud böyle yazdı bunu" dizesiyle aktarım okura açıkça bildirilmiştir. Müslüman doğulu toplumlarda ölmüş birinin adı anılırken sıklıkla tanrıdan kendisine merhamet, rahmet ve günahlarının bağışlanması dilenir. Goethe şarkiyatçılardan edindiği bu bilgiyi de şiire içkinleştirmiş ve aktardığı fetvayı tanrıdan Ebussuud'un günahlarını bağışlamasını dileyerek sonlandırmıştır. Goethe, içeriğini biçimsel bir dönüşüme uğratarak yazınsallaştırdığı bu fetvanın hemen ardından bu defa kendi ağzından *Der Deutsche dankt* (Alman teşekkür eder) şiiriyle karşılık vermiştir.

Heiliger Ebusuud, hast's getroffen!  
 Solche Heilige wünschet sich der Dichter:  
 Denn gerade jene Kleinigkeiten  
 Außerhalb der Grenze des Gesetzes  
 Sind das Erbteil wo er, übermütig,  
 Selbst im Kummer lustig, sich beweget.  
 Schlangengift und Theriak muß  
 Ihm das eine wie das andre scheinen,  
 Töten wird nicht jenes, dies nicht heilen:  
 Denn das wahre Leben ist des Handelns  
 Ewge Unschuld, die sich so erweist  
 Daß sie niemand schadet als sich selber.  
 Und so kann der alte Dichter hoffen  
 Daß die Huris ihn im Paradiese  
 Als verklärten Jüngling wohl empfangen.  
 Heiliger Ebusuud, hasts getroffen!<sup>52</sup> (Goethe, 1974: 24).

---

<sup>52</sup> "Aziz Ebusuud, çok doğru söyledin! / Böyle âlimler ister şair: / Çünkü şariat sınırlarını aşan / Böyle ufak tefek şeyler, miras payıdır ona, / Kederde bile neşeli olmaya / Cesaret gösterdiği yerdir ora. / Yılan zehri ile panzehir / Ona aynı görünür. / Biri öldürmez, öteki de iyileştirmez: / Çünkü gerçek hayat, eylemin / Sonsuz masumiyetinden doğar, / Kendini şöyle ele verir: / Zararı kimseye değil ancak kendine verir. / Ve umduğu budur şairin, / Cennette onu gençleşmiş olarak karşılaması hurilerin. / Aziz Ebusuud, çok doğru söyledin!"

Kadı Ebussuud'un fetvasına yanıt olarak yazdığı bu şiirde Goethe, önceki şiirle kurduğu açık metinsel ilişki dolayısıyla bir diyalog kurmuştur. Kadı'nın yazdıkları üzerine sözü *Alman şair* olarak kendisi almış ve yazdığı fetva ile Hafız'ı zor durumdan kurtaran Kadı'ya teşekkür etmiştir. Bir Almanın, kendisini hukuken bağlamayan bir fetva için Osmanlı Kadısına teşekkür etmesi, şaire evrensel bir değer biçmesi açısından metne dinler- ve uluslarüstü bir anlam yüklemiştir. Diyese Hafız yalnızca müslümanların, İran'ın ve Doğu'nun değil, bütün dünyanın şairidir. Bu şiirin *Hafız Kitabı*'nda geçmesi gönderimin bağlamındaki işlevini de ortaya koymaktadır. *Yılan zehri* ile *panzehir* sözcükleriyle tekrar kurulan ilişki, kişinin sözlerinden dolayı değil; gerçek yaşamda yapıp ettikleri ile yargılanabileceğini, suç ve masumiyetin gerçek yaşamın eyleminde ortaya çıkabileceğini vurgulamıştır.

Ebussuud'un fetvasını *Fetwa* şiiriyle aktaran Goethe, ardından *Der Deutsche dankt* şiirini yazarak Ebussuud'la bir diyalog kurgulamış ve aynı temayı bu kez Niyazi Mısri'ye<sup>53</sup> yönelik bir fetvayı konulaştırdığı ve yine *Fetwa* diye adlandırdığı şiirde sürdürmüştür. Goethe, Niyazi Mısri'ye yazılan fetvayı yine Toderini'nin *Literatur der Türken*<sup>54</sup> adlı kitabından okumuştur. Toderini, Mısri'den dizeler çevirmiş ve ardından yazdıklarının yol açtığı çeşitli yorumlar sonucunda bir müftünün yazdığı fetvadan söz etmiştir. Müftünün şiirleri okuduktan sonra Mısri'nin kitaplarını ateşe atıp yaktığı ve Mısri gibi konuşup onun inandığı gibi inananların – Mısri hariç – yakılacağını, çünkü şairlere yeteneklerini Allah verdiği için günahlarının hesabını da kendilerinin Allah'a vermeleri gerektiği fetvaya yazılmıştır (Bkz. Toderini, 1790: 205-207). Goethe aşağıdaki şiirde Toderini'nin yazdıklarıyla bir açık gönderim ilişkisi kurarak olayı yazınsallaştırmıştır.

Der Mufti las des Misri Gedichte,

---

<sup>53</sup> Niyazi Mısri 1618'de Malatya'da doğmuştur. Türkçe ve Arapça çok sayıda yapıtı vardır. Yazdıkları İslam'a uygunsuz görülerek şikâyet konusu olmuş ve hakkında fetvalar yazılmıştır. 1694'te sürgün edildiği Yunanistan Limni'de ölmüştür (bkz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/niyazi-i-misri> 11.09.2022).

<sup>54</sup> Abbe Toderini. *Literatur der Türken. Erster Theil*. 1790. Königsberg: Friedrich Nicolaus. s. 205-207. <https://play.google.com/books/reader?id=uZ0-AAAACAAJ&pg=GBS.PA204&hl=tr> (11.09.2022).

Eins nach dem andern, alle zusammen,  
Und wohlbedächtigt warf sie in die Flammen,  
Das schön geschriebne Buch es ging zunichte.

Verbrannt sei jeder, sprach der hohe Richter,  
Wer spricht und glaubt wie Misri – er allein  
Sei ausgenommen von des Feuers Pein:  
Denn Allah gab die Gabe jedem Dichter.  
Mißbraucht er sie im Wandel seiner Sünden,  
So seh er zu mit Gott sich abzufinden.<sup>55</sup> (Goethe, 1974: 24).

Goethe, içeriğini değiştirmeden aldığı fetva ile anlamsal bir açık gönderim ilişkisi kurarak onu yazınsal bir ürüne dönüştürmüştür. Ebussuud'un fetvası ve Almanın teşekküründen hemen sonra bu şiire yer verilmesi dikkate değerdir. Art arda gelen bu üç şiir aynı bağlam içerisinde değerlendirilmelidir. Çünkü ortak bir temayı işleyen bu şiirlerin oluşturduğu bağlam sayesinde şairin özgürlüğü izleği yapının bu bölümünde bir süreklilik kazanmıştır. Mısri hakkında verilen fetvada şairin cezadan muaf tutulması, bu üçüncü şiirde bağlamı tamamlayıcı ve hukuksal niteliği olan fetvalardaki tartışmayı şairin lehine sonlandırıcı bir işlev görmüştür. *Yılan zehrini panzehirden ayırt etmek* metaforu ise okura seslenerek yazınsal metinlerin çok anlamlılık niteliklerinin göz ardı edilmeden ele alınması gerektiğini vurgular niteliktedir.

*Uschk Nameh: Buch der Liebe* (Aşk Kitabı)'nın ilk şiiri olan *Musterbilder* (Örnek Çiftler)'de Goethe Arap, Fars ve Türk yazılı ve sözlü edebiyatlarında efsaneleşmiş âşık çiftlerin adlarını anarak onlara yaptığı açık gönderme ile Divan'ın *Aşk Kitabı*'na giriş yapmıştır. Bir *Batı-Doğu Divanı*'nda *Aşk Kitabı* söz konusu olduğunda Doğu'nun sözlü ve yazılı edebiyatlarında dilden dile dolaşan ve sonunda Batı edebiyatlarına ulaşan bu çiftlere gönderim yapılmaması düşünülemezdi.

---

<sup>55</sup> "Müftü okudu Mısri'nin şiirlerini, / Bir biri ardına, hepsini, / Ateşe attı dikkatle. / O güzel yazılmış kitap yok olup gitti. / Yansın herkes demiş yüksek hâkim, / Her kim konuşur ve inanırsa Mısri gibi – yalnızca o / Ateşin eziyetinden muaf olsun: / Çünkü Allah vermiştir her şaire yetenek. / Kötüye kullanıp da günah işlerse, / Hesabını tanrıya kendi versin."

Hör und bewahre  
 Sechs Liebespaare.  
 Wortbild entzündet, Liebe schürt zu:  
 Rustan und Rodawu.<sup>56</sup>  
 Unbekannte sind sich nah:  
 Jussuph und Suleika.  
 Liebe, nicht Liebesgewinn:  
 Ferhad und Schirin.  
 Nur für einander da:  
 Medschnun und Leila.  
 Liebend im Alter sah  
 Dschemil auf Boteinah.  
 Süße Liebeslaune,  
 Salomo und Braune!  
 Hast du sie wohl vermerkt,  
 Bist im Lieben gestärkt.<sup>57</sup> (Goethe, 1974: 29).

Şiire konu edilen çiftlerin her birinin öyküsü zaman içinde mitsel bir nitelik kazanmış, bazıları yüzlerce kez farklı şair ve yazarlar tarafından yeniden yazılmış, farklı dillere çevrilip çeşitli uyarlamaları yapılmıştır. Bu aşk öykülerini çeşitli kaynaklardan öğrenen Goethe, şiirde her çifti birer cümle ile özetleyip adlarını belirterek söz konusu öyküler ile metinlerarası bir söyleşim kurar. Anılan çiftlerin destansı aşklarıyla ilgili herhangi bir ayrıntı şiirin izleğine katılmaksızın salt âşıkların adlarına yapılan açık gönderim aracılığıyla onların büyük aşk öyküleriyle bir ilişki kurulur. Özellikle Doğu kültüründe ve edebiyatlarında bu çiftlerin adlarının anılması tek başına destansı bir aşk öyküsünü simgeler. Goethe aynı şeyi bu şiirde uygulayarak aşk simgesi haline gelmiş olan çiftlerin adlarını anmayı yeterli bulur. *Musterbilder* (Örnek Çiftler) başlığıyla anılan çiftlerin önemi ve aşk motifinin Doğu'daki en iyi örnekleri oldukları aktarılır. Şiirin *Aşk Kitabı*'nın ilk şiiri olarak konumlandırılması da başlıkla uyumlu olarak kitabın bağlamında okura Doğu edebiyatlarında ve kültüründeki mitsel âşıkları örnek gösteren bir işlev kazandırmıştır. Öyle ki şiirin sonunda okura, bu âşıkları

<sup>56</sup> Sözü edilen çift "Rüstem ile Tehmina" ya da "Zal ile Rudabe"dir. Goethe bu çiftin öyküsünü Firdevsi'nin Şehname'sinde okumuşsa da adları karıştırmış olmalıdır (bkz. Özkan, 2009: 371).

<sup>57</sup> "Dinle ve unutma / Bu altı âşık çifti! / Betimlemesi tutuşturur, aşkları alevlendirir: / Rustan ile Rudevü. / Yabancı ama yakınlar birbirine: / Yusuf ile Züleyha. / Aşk var, kazanç değil: / Ferhat ile Şirin. / Yalnızca birbiri için yaşayan: / Mecnun ile Leyla. / Aşkla bakardı yaşlıyken de / Cemil Botayna'ya. / Aşkın tatlı keyfi: / Süleyman ile Belkis! / İyi anladıysan bunları? / Aşkta güçlendin demektir."



tanımanın bireyi aşk konusunda güçlü kılacağı telkin edilir, anılan efsaneler birer öğreti niteliğine büründürülür. Nasıl ki örnek alınan dindar kişilikler bireyin inancını güçlendirebiliyorsa, örnek aşklar da her insanda var olan aşkı geliştirip büyütme işlevi görebilir.

Devamında *Noch ein Paar* (Bir Çift Daha) şiirinde İslam öncesi Fars Edebiyatı'nda (Sasani dönemi) ortaya çıkan *Azra ile Vamık*'ın efsanevi aşkına açık bir gönderim yapılmıştır. Goethe'nin Hammer'den öğrendiği bu öykü Pehlevice, Farsça, Arapça ve sonradan Türkçe olarak sürekli yeniden farklı yazınsal türlere uyarlanarak günümüze kadar gelmiştir (Bkz. Hammer, 1818: 35-37).

Ja! Lieben ist ein groß Verdienst!  
 Wer findet schöneren Gewinnst? –  
 Du wirst nicht mächtig, nicht reich,  
 Jedoch den größten Helden gleich.  
 Man wird, so gut wie vom Propheten,  
 Von Wamik und Asra reden. –  
 Nicht reden wird man, wird sie nennen:  
 Die Namen müssen alle kennen.  
 Was sie getan, was sie geübt  
 Das weiß kein Mensch! Das sie geliebt  
 Das wissen wir genug gesagt,  
 Wenn man nach Wamik und Asra fragt.<sup>58</sup> (Goethe, 1974: 29-30).

*Noch ein Paar* (Bir Çift Daha) şiirinin başlığı henüz ilk bakışta önceki şiirin izleğinin sürdürüleceğini okura bildirmektedir. Yukarıda olduğu gibi yine âşıkların yalnızca adları destansı bir aşkın simgesi olarak anılır; öykünün olay-zaman-mekân vb. diğer ayrıntılarına değinilmez. Önceki şiirden farklı olarak bu defa Goethe şiirindeki açık göndergeye bir açıklama getirir. Efsanevi âşıklar anlatılmaz, yalnızca adları anılır. Neler yaptıklarını bilmeye gerek yoktur. Çünkü

---

<sup>58</sup> "Evet! Sevmek büyük bir iştir! / Kim bundan daha güzel bir şey elde edebilir? - / Bununla ne güçlü olursun ne de zengin, / Olursun fakat değme kahramanların dengi. / Peygamberden söz eder gibi iyilikle/ Söz edilecek Vamik ile Azra'dan da öyle. - / Onlar anlatılmayacak, / Yalnızca adları söylenecek: / Adlarını herkes bilmelidir. / Ne yaptılar, ne ettiler, / Hiç kimse bilmiyor! Onlar sevdiler, / Hepimiz biliyoruz. / Başka söze gerek var mı, / Vamik ile Azra dedikten sonra!"

onlar en yüce şeyi, katıksız sevmeyi gerçekleştirmişlerdir. Bu nedenle onlardan birer kahramandan hatta peygamberden söz eder gibi bahsedilir. Böylece şair söz konusu aşk mitiyle kurduğu açık söyleşim sayesinde aşkı bir tür ilahi boyuta yükseltmiştir.

Medschnun heißt – ich will nicht sagen  
Daß es grad' ein Toller heiße;  
Doch ihr müßt mich nicht verklagen  
Daß ich mich als Medschnun preise.

Wenn die Brust, die redlich volle,  
Sich entladet euch zu retten,  
Ruft ihr nicht: das ist der Tolle!  
Holet Stricke, schaffet Ketten!<sup>59</sup> (Goethe, 1974: 51).

Goethe, Hartmann'ın Molla Cami'den yaptığı çeviriden, Hammer'ın *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* yapıtında aktardığı ayrıntılı bilgilerden ve Sadi'nin *Gülistan* adlı yapıtından *Leyla ile Mecnun* hikâyesini okumuştur. Arap Edebiyatı kaynaklı olan bu destansı aşk hikâyesinde Mecnun Leyla'nın aşkından delirip çöllere düşer, bütün insanlara küserek çöllerde hayvanlarla yaşar, Leyla'dan başka hiç kimseyi gözü görmez. Bu nedenle söz konusu hikâyenin Mecnun karakterinden “1. Sevda sebebiyle kendini kaybetmek. / 2. delirmek, çıldırmak” (TDK) anlamında kullanılan bir deyim türemiştir. Yukarıdaki şiirde Mecnun karakterine açık bir gönderim ile kendisini ilişkilendiren şair, Mecnun olmanın delirmek anlamına geldiğini aktarmış ve bunun övünülecek bir nitelik olduğunu bildirmiştir. Çünkü birine tüm varlığıyla âşık olmak, yüreğini onun sevdasıyla doldurmak herkesin harcı değildir. Bu nedenle şiirde Leyla'ya gönderge yoktur; yalnızca deliren Mecnun şiirin odağına konmuştur. Bu sevdanın sonunda kavuşma yoktur; *ancak sadık sevda ile dolu göğsü boşaldığında* bir kurtuluş gerçekleşecektir. Şairin bu eğrilemesi *son nefesin verilmesi* anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Goethe, açık bir gönderim

---

<sup>59</sup> “Mecnun demek – dilim varmıyor söylemeye / Deli divane demek aslında; / Benden şikâyetçi olmayın ama / Övünüyorum diye Mecnun olmakla. / Sadakatle dolu göğsüm / Sizi kurtarmak için boşalır, / Bağırmanın lütfen: İşte deli! / Getirin ipleri, bağlayın zincirleri!”

aracılığıyla ilişki kurduğu Mecnun karakterini bu şiirde – Leyla'yı dışarıda tutarak – yeniden yazmış, bir tür Mecnun övgüsü ortaya koymuştur.

*Batı-Doğu Divanı'nın Hikmetler Kitabı'nda* Enveri'nin bir gazeline açık gönderim yoluyla ilişkilendirilmiş dizeler vardır. Hammer tarafından çevrilen gazelde özgürlük, akıl ve inanç konularında yaşanan sıkıntılardan kurtulmanın yolu üç şeye bağlanmakta ve son dizede bu üç ilke “Geradheit, Urtheil und Verträglichkeit” (doğruluk, adalet ve geçimlilik) kavramlarıyla aktarılmaktadır (bkz. Hammer J. v., 1818: 92).

Enveri sagts, ein herrlichster der Männer,  
Des tiefsten Herzens, höchsten Hauptes Kenner:  
Dir frommt an jedem Ort, zu jeder Zeit  
Geradheit, Urteil und Verträglichkeit.<sup>60</sup> (Goethe, 1974: 56).

Yukarıdaki dizelerde Goethe, “Enveri der ki” ifadesiyle şaire ait olan bir öğeyi aktaracağını baştan bildirmiştir. Şairin adına göndermeyle başlattığı metinsel söyleşimi yine şairden alıntıladığı üç ilkeyle tamamlamaktadır: *doğruluk, adalet ve geçimlilik*. Enveri'nin özgürlük, akıl ve inanç konularındaki çıkmazları aşmanın yolu olarak önerdiği bu üç kavramı Goethe “her yerde” ve “her zaman” şeklinde güncelleyerek alıntıladığı kavramların zamansal ve uzamsal sınırlarını ortadan kaldırmış ve bağlamını genişletmiştir. *Hikmetler Kitabı'nın* bağlamında anılan üç kavramı birer öğüt niteliğinde okura sunan Goethe Enveri'yle kurduğu açık gönderim ilişkisi dolayımıyla onun gazelindeki bilgeliği aktarmış ve bu dizelere bir Enveri övgüsü işlevi yüklemiştir.

Was willst du untersuchen  
Wohin die Milde fließt!  
Ins Wasser wirf deine Kuchen,  
Wer weiß wer sie genießt.<sup>61</sup> (Goethe, 1974: 58).

<sup>60</sup> “Enveri, insanların en iyilerinden biri, / Yüce gönüllüsü, yüksek makam bileni der ki: / Her zaman, her yerde işine yarar / Doğruluk, adalet ve geçimlilik.”

<sup>61</sup> “Ne diye araştırıyorsun / Hayrının nereye gittiğini! / Sen at kekini suya / Kim bilir kimler bakar tadına.”

Goethe'nin *Hikmetler Kitabı*'nda geçen bu dörtlük şairin, Diez'in çevirisinden okuduğu *Kabusname*'nin, Hammer'in çevirisinden okuduğu *Oğuzname*'nin ve Hafız *Divan*'ındaki bir şiirin etkisinde yazılmıştır. *Kabusname*'deki hikâyede özce; Bağdat halifesi Mütevekkil'in çok sevip değer verdiği Fetih adında bir kulu vardır. Fetih yüzmeye heves eder, bir gün yalnız başına Dicle ırmağına yüzmeye gider. Suya kapılıp şehirden uzağa sürüklenir ve nihayet bir oyuğa girerek orada mahsur kalır. Onu yedi gün sonra bulup halifenin huzuruna getirirler. Halife de Fetih'in yedi gündür oyukta aç beklediğini düşünerek ona hemen yemek verilmesini emreder, fakat Fetih aç olmadığını söyler. Halife Mütevekkil şaşkınlıkla ona bir oyukta tek başına mahsur iken ne yediğini sorunca; Fetih, her gün suya bırakılmış ekmeklerin önünden yüzüp gittiğini ve bunlardan yakaladığı ekmekleri yiyerek hayatta kaldığını anlatır. Ekmeklerin üzerinde Muhammed ibn el-Hasan el-İskaf yazılı olduğunu söyler. Hasan Muhammed bulunup getirilir, halife neden her gün ırmağa ekmek bıraktığını sorar. O da *iyilik yap suya bırak, bir gün sana geri döner* manasında bir söz duyduğunu ve bunun gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini görmek için böyle bir deneme yaptığını açıklar. Halife de ona Bağdat'tan beş köyü iyiliğinin karşılığı olarak verir (Bkz. Kjekjawus, 1811: 340-347).

Goethe'nin dizelerine kaynaklık eden bir diğer yapıt ise Hammer'in *Oğuzname*'den çevirip *Morgenländisches Kleeblatt* içinde yayımladığı "Tue das Gute und wirf es ins Meer, dich weiter nicht sorgend. / Wenn es der Fisch nicht erkennt, so wird es vom Schöpfer erkennt."<sup>62</sup> dizeleridir (Akt. Özkan, 2009: 422-423). Bu atasözünü günümüz Türkçesinde de "İyilik yap at denize, balık bilmezse halik bilir." şeklinde kullanılmaya devam etmektedir. Aynı atasözünü Hafız da bir gazelinde kullanmıştır: "Wirf mich Schenk' ins Schiff des Weines, es saget das Sprichwort: Thue Gutes und wirfs dann in die Fluten hinab."<sup>63</sup> (Hafis, 1813: 43).

---

<sup>62</sup> "İyilik yap ve düşünmeden at denize. / Eğer balık bilmezse, yaratan bilir."

<sup>63</sup> "Saki, şarap gemisine at beni. Atasözü diyor bunu: iyilik yap ve sonra sele bırak."

*İyilik yapıp denize/suya/sele atmak* metaforu bu öncel kaynakların ortak noktasıdır. Metaforun kullanıldığı bağlamlara bakıldığında; *Kabusname*'de yapılan iyiliğin yaşamda maddi bir karşılığının olması beklenmektedir. *Oğuzname*'deki bağlamda iyiliğin değerinin mutlaka bilineceği, bu dünyada değilse bile “öteki dünyada” tanrı tarafından hatırlanacağı belirtilmektedir. Dolayısıyla *Oğuzname*'nin bağlamında da yapılan iyiliğin karşılığı beklenmekte, fakat bu beklenti maddi dünyadan manevi ve ilahi bir düzleme taşınmaktadır. Hafız ise gazelinde sakiden kendisini şarap gemisine atmasını istemektedir. Ardından yukarıdaki atasözünü hatırlatarak sakinin onu şarap gemisine atmakla kendisine büyük bir iyilik yapmış olacağını ima etmektedir.

Goethe, anılan kaynakların üçünü de okumuştur. *Hikmetler Kitabı*'nda yer alan yukarıdaki dörtlüğünde *kekini suya atmak* metaforuyla anılan metinlere açık bir gönderme yaparak metinsel düzlemde bir ilişki kurmuştur. Biçemsel olarak gönderdiği metinlere paralel bir şekilde atasözüne uygun bir ifade tarzı kullanmıştır; ki bu biçem, özlü sözler, atasözleri ve deyimlerle örülü *Hikmetler Kitabı*'nin bağlamına ve işlevine uygun olan biçemdir. Goethe, gönderimde bulunduğu metinlerdeki içeriği bir dönüşüme uğratmış ve iyiliğin salt iyilik amacıyla yapılması gerektiğini kendi dizelerine içkinleştirmiştir. İyiliğin nereye gittiğini, kime yarar sağladığını araştırmanın hiçbir gereği yoktur; önemli olan onun bir biçimde birilerine ulaşmasıdır. İyiliğin dünyevi yaşamda ya da “diğeri”nde bir karşılığı beklenmemelidir. Goethe'nin açık gönderimle yeniden yazınsallaştırdığı bu atasözü, şairin bu dörtlüğünde öncel metinlerin anlamsal sınırlarını aşarak evrensel bir değer ortaya koymuştur: iyiliğin kime gittiği sorulmaz, karşılığı beklenmez.

*Batı-Doğu Divanı*'nın *Suleika Nameh: Buch Suleika* (Züleyha Kitabı) “Alıntılar” bölümünde de anlatıldığı üzere Marianne von Willemer'e atf edilmiştir. Goethe, *Hafız Divanı*'nın çevirisini henüz edindiği ve elinden düşürmediği bir dönemde Marianne ile tanışmıştır. Şiirlerin bir kopyasını da Marianne'ye hediye ettikten sonra aralarında başlayan şiirsel yazışma ağırlıklı olarak Hafız'ın şiirlerinin etkisinde gelişmiş ve söz konusu şiirler *Züleyha Kitabı*'nı meydana getirmiştir.

Üstelik Goethe bu kitapta Marianne'nin yazdığı çok sayıda şiiri de kullanmıştır (Mommsen, 1961: 169; Özoğuz, 2022: 29-30). *Aşk Kitabı*'nda da anılan *Yusuf ile Züleyha* hikayesi *Züleyha Kitabı*'nın alt-metinlerinden biridir. Goethe hikayeyi Diez'in *Denkwürdigkeiten von Asien I* adlı yapıtından ve Hammer'in *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* yapıtından öğrenmiştir. Diez, Kuran'ın onikinci suresinin Yusuf ile Züleyha'yı anlattığını aktarmıştır. Surede Firavun'un kızı, Potifar'ın eşi olan Züleyha'nın Yusuf'a duyduğu büyük aşktan söz edilir. Yusuf'un güzelliğine vurulan Züleyha'nın aşkını her türlü tensellikten uzak yaşaması bu çiftin müslümanlar arasında iffetli aşkın en büyük örneği olarak gösterilmesine neden olmuştur. Züleyha'nın sonradan müslüman olması da Yusuf'a duyduğu büyük sevginin bir ilahi aşka dönüşerek onu doğru yola sevkmesi olarak gösterilir. Bu sureden yola çıkan Molla Camî Farsça *Yusuf ile Züleyha* romanını yazmış ve yapıtta aşkın her türlü iyiliğe, güzelliğe ve asalete yönelten bir güç olduğunu anlatmıştır (Bkz. Diez, 1811: 30). Öte yandan Hammer'in aktardığına göre; Yusuf, kardeşleri tarafından Mısır Azizi Potifar'a köle olarak satılır. Potifar'ın eşi Züleyha, genç Yusuf'un güzelliğine hayran kalır ve ona ilk görüşte aşık olur. Yusuf adeta Doğu'daki erkek güzelliğinin vücut bulmuş halidir. Züleyha, Yusuf'u cezbedip kendine aşık etmeye çalışır ve bu nedenle Mısır'daki diğer kadınların diline düşer. Bir gün kendisini kınayan kadınları toplayıp ellerine birer bıçak ve turunç verir. O sırada Yusuf'u gizlediği yerden kadınların karşısına çıkarır. Kadınlar gördükleri güzellik karşısında kendilerinden geçip turunç yerine ellerini keserler (Bkz. Hammer J. v., 1818: 19). Goethe, okuduklarının etkisiyle, Marianne'ye güzel ve zeki aşık Züleyha adını uygun görmüş ve *Züleyha Kitabı*'nın ilk şiiri olan *Einladung* (Davet)'te bunu estetik bir biçimde aktarmıştır:

Dass Suleika von Jussuph entzückt war  
Ist keine Kunst;  
Er war jung, Jugend hat Gunst,  
Er war schön, sie sagen zum Entzücken,  
Schön war sie, konnten einander beglücken.  
Aber daß du, die so lange mir erharrt war,  
Feurige Jugendblicke mir schickst,  
Jetzt mich liebst, mich später beglückst,  
Das sollen meine Lieder preisen,

Sollst mir ewig Suleika heißen.<sup>64</sup> (Goethe, 1974: 65).

Goethe, bu dizelerde Marianne ile olan ilişkisini açık bir gönderim ile Züleyha ve Yusuf'un hikâyesi ile ilişkilendirmiştir. Onların aşkı da tıpkı Züleyha ile Yusuf'un aşkı gibi tensel/fiziksel birliktelikten uzak, birbirilerine Hafız'ı ve doğulu şairleri örnek aldıkları bir tarzda şiirler ve mektuplar yazarak yaşanmıştır. Marianne'nin bu sırada Frankfurtlu banker Johann Jakob Willemer ile evli olması, Mısırlı Aziz Potifar'la evli olan Züleyha ile bir koşutluk taşımaktadır. İkisi de varlıklı adamlarla evli olduğu halde biri güzellik abidesi genç köle Yusuf'a, diğeri de yaşını başını almış şair Goethe'ye âşık olmuştur. Bekâr Yusuf'tan farklı olarak yaşlı Goethe bu sırada Christiane ile evlidir. Şiirde öne çıkan ve sıkça tekrarlanan "gençlik" motifi kuşkusuz Goethe ile Marianne arasındaki bu yaş farkına göndermektedir. Ve mademki Goethe Marianne'yi tanımak için bu yaşına kadar beklemek zorunda kalmıştır, o halde bu kitapta onu anlatacak ve Züleyha adıyla ölümsüzleştirecektir. Dolayısıyla bu açık gönderim Züleyha'ya yazılan şiirlerin tümünün aslında Marianne'ye yazılmış olduğunu gösterme işlevi taşımaktadır. Goethe, Yusuf olamayacak kadar yaşlıdır, bu nedenle kendisine uygun gördüğü adı yukarıdaki dizelerin devamında şöyle dile getirir:

Da du nun Suleika heißest  
 Sollt' ich auch benamset sein.  
 Wenn du deinen Geliebten preisest,  
 Hatem! das soll der Name sein.  
 Nur daß man mich daran erkennet,  
 Keine Anmaßung soll es sein:  
 Wer sich St. Georgenritter nennet  
 Denkt nicht gleich Sankt Georg zu sein.  
 Nicht Hatem Thai, nicht der alles Gebende  
 Kann ich in meiner Armut sein;  
 Hatem Zograi nicht, der reichlichst Lebende  
 Von allen Dichtern, möcht ich sein.  
 Aber beide doch im Auge zu haben

---

<sup>64</sup> "Züleyha'nın Yusuf'a tutulması / Marifet mi sayılır; / O gençti, gençlik iltifat alır, / O güzeldi, dediklerine göre, Züleyha da güzeldi tutulacak kadar, / Mutlu edebilirlerdi birbirlerini onlar. / Ama sen ki o kadar zaman beklediğim, / Ateşli gençlik bakışlarını bana atan, / Beni şimdi seven, sonra da mutlu edecek olansın. / Bunu anlatmalı övgüyle şarkılarım, / Benim için ebediyen Züleyha'sın."

Es wird nicht ganz verwerflich sein:  
 Zu nehmen, zu geben des Glückes Gaben  
 Wird immer ein groß Vergnügen sein.  
 Sich liebend an einander zu laben  
 Wird Paradieses Wonne sein.<sup>65</sup> (Goethe, 1974: 65-66).

Goethe, okuduğu kaynaklardaki anlatılara açık bir gönderimle Marianne'ye Züleyha adını verdikten sonra kendisine uygun bir ad arayışını yukarıdaki dizelerin izleğine oturtmuştur. Hatem Tai'nin şairliğini ve benzersiz cömertliğini Hammer'in *Rosenöl II* (Bkz. Hammer-Purgstall, 1813: 258-260) yapıtından ve Sadi'nin *Bostan*'ından (Akt. Özkan, 2009: 443-446) öğrenmiştir. Arap Edebiyatı'nda çok sayıda Hatem adlı şair vardır fakat Goethe'nin bu şiirde gönderme yaptığı Hatem Zograi adında bir şaire rastlanmamıştır. Katharina Mommsen'in aktarımı uyarınca; Goethe, İsmail Tograi adındaki şairin adını "Hatem Tograi" şeklinde şiirine aktarmak istemiştir. Fakat okuduğu *Bibliothèque orientale* kitabında *Muallakat* şairlerinden biri olan Zuheyr'in adı kimi yerlerde "Zohair" kimi yerlerde ise "Dhoair" şeklinde yazılmıştır. Dolayısıyla bu "Dh", "Z" seslerinin yarattığı karışıklık nedeniyle Goethe, Tograi yerine Zograi yazmış olabilir (Bkz. Mommsen, 1988: 547-548). Şair, kendisine Hatem adını uygun görerek asıl amacının Hatem gibi olmak ya da onu taklit etmek olmadığını, zaten istese de öyle olamayacağını, bunun salt bir benzetmeden ibaret olduğunu yukarıdaki dizelerde vurgulamıştır. Şair, Züleyha adını verdiği Marianne ile karşılıklı olarak Doğu'ya özgü bir tarzda yazışma ve şiir alışverişine girmiştir. Hatem'e yaptığı açık gönderme ile aslında oryantalist bir yaklaşım sergilemiş ve söz konusu şiirsel söyleşimin iki öznesi olan kendisini ve Marianne'yi duygusal ve ruhsal olarak Doğu'ya taşımıştır. Çünkü ikisi de başkalarıyla evlidir ve alışılmış normlarda açık seçik bir aşk yaşama olanağından yoksunlardır. Bu nedenle Goethe ve Marianne değil; Hatem ve

---

<sup>65</sup> "Artık senin adın Züleyha olduğuna göre, / Bana da bir ad bulmak gerek. / Öveceksen eğer sevdiğini, / Hatem! diye anmalısın ismimi. / Sırf böyle biliniyorum diye, / Kibirli sanmasın beni kimse: / Kendine Şövalye Sen Georg diyen, / Sen Georg olmazki sahiden. / Her şeyini paylaşan Hatem Tai / Olamam şu fakirliğimle; / Olmak istemem Hatem Zograi, / Tüm şairler arasında en zengini: / Ama dikkate alarak bu ikisini / Tamamen reddetmek de olmaz: / Almak ve vermek mutluluk nimetlerini / Daima büyük bir zevk olacaktır. / Sevenlerin aşk ziyafeti / Cennetten bir mutluluk olacaktır."



Züleyha adındaki Doğulu iki sevgilinin mektup ve şiirler dolayısıyla kurduğu ilişkiyi yürütmüşlerdir. Öte yandan yukarıdaki son dizelerde dile getirildiği üzere *sevenlerin mutluluk nimetlerini alması ve vermesi* eğretilmesi, ikilinin büyük beğeni duyduğu Hafız şiirlerinden aldıkları estetik hazzı birbirleriyle yine estetik bir yolla paylaşmasını ifade etmektedir. Fiziksel/tensel kavuşma olanağı olmayan bu sevenlerin ortaya koyduğu şiirsel söyleşim bir *aşk ziyafetine* dönüşmüş ve adeta *cennetten bir mutluluk* benzetmesiyle aktarılmıştır. Sonuç olarak anılan şiir okura *Züleyha Kitabı*'yla ilgili bir ön bilgi vermekte ve kitaba bir giriş niteliği taşımaktadır.

*Züleyha Kitabı*'ndaki bir başka açık gönderme de Hammer'ın *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*'te Mevlâna Celaleddin Rumi'den aktardığı şiire yapılmıştır. Doğu yazınında sıklıkla kullanılan *gül* ve *bülbül* eğretilmesinin işlendiği dizeler ve Goethe'nin bu dizelere açık bir göndermeyle ilişkilendirdiği dörtlülüğü aşağıdadır:

Der Lilie Zunge sagt ins Ohr Zypressen  
Geheimnisse der Nachtigall und Rose.  
Die Welt umfaßet nicht das Bild der Rose,  
Die Phantasie umfaßet nicht die Rose.  
Die Rose ist ein Both' der Seelengarten,  
Und ein Diplom der Schönheit ist die Rose.<sup>66</sup> (Hammer J. v., 1818: 186).

Ists möglich daß ich Liebchen dich kose!  
Vernehme der göttlichen Stimme Schall!  
Unmöglich scheint immer die Rose,  
Unbegreiflich die Nachtigall.<sup>67</sup> (Goethe, 1974: 67).

Mevlana'nın dizelerinde *gül* ile *bülbülün* aşkı, Doğu'daki anlatıların hemen hepsinde ortak olan *imkânsız aşk* motifine bir örnektir. Şiirde öne çıkan gülün güzelliğine yapılan ölçüsüz övgü, aynı zamanda bülbülün anlaşılmaz bir biçimde

<sup>66</sup> "Zambak selvinin kulağına fısıldadı / Bülbül ile gülün sırrını. / Dünyaya sığmaz gülün resmi, / Hayale sığmaz gülün resmi. / Gönül bahçesinin elçisidir gül, / Ve güzelliğin nişanıdır gül."

<sup>67</sup> "Mümkün mü sevgilim seni okşamam! / Tanrısız sesinin yankısını duymam! / Her zaman imkansız görünür gül, / Akla hayale sığmaz bülbül."

güle duyduğu aşkın sırrını ele vermektedir: bülbül, gülün tarifsiz güzelliğine vurulmuştur, tıpkı Yusuf'un güzelliğine vurulan Züleyha gibi. Açık bir göndermeyle bu dizelerle ilişkilenen Goethe'nin şiiri ise kendisi ile Marianne arasındaki *imkânsız* aşkı simgelemektedir. Yukarıda anıldığı üzere, Hatem ve Züleyha takma adlarıyla söyleşen çiftin başkalarıyla olan evlilikleri nedeniyle yaşadıkları ilişkinin fiziksel anlamda olanaksızlığı "Mümkün mü sevgilim seni okşamam!" dizesinde ifade edilmiştir. Güle kavuşmanın *olanaksızlığının* yanı sıra bülbülün *anlaşılmazlığı*, gönderilen öncel metinde olduğu gibi sevenin sevgilisine duyduğu aşkın akıl ile kavranamaz bir *sır* oluşuna gönderim yapmaktadır. Çünkü gerçekte de Goethe ile Marianne'nin ilişkisi akılla kavranabilecek türden değildir. Onlar bu imkânsız aşkı birbirlerine yazdıkları şiirlerle estetik bir hazzı dönüştürmüş ve bu estetik hazzın tadına varmışlardır. Onların herkesçe anlaşılması imkânsız olan sırrı budur. Sonuçta Goethe, gönderilen metindeki imkânsız aşk izleğini kendi şiirine taşımış fakat biçimsel olarak gerçekleştirdiği dönüşümle "ben" anlatıcı olarak kendisini şiirin içerisine katmış; *gül ile bülbül* eğretilmesine kendisi ile Marianne'nin aşkını Doğu'ya özgü motiflerle betimleme işlevi yüklemiştir.

*Züleyha Kitabı*'ndaki bir başka açık gönderim ilişkisi de Doğu şiirlerinde sıklıkla kullanılan *seher yeli* (Alm. Ostwind) motifiyle kurulmuştur. Doğu şiirinde seher yeli, sevgilinin bulunduğu yerden esip ondan bir haber getirmesi ya da kokusunu taşıyıp sevgiliye ulaştırması, kavuşma müjdesi anlamlarına gelmektedir. Şiirin gönderim kaynakları Hafız'ın, Gazi Alay'ın, Mevlana Celaleddin Rumi'nin, Mütenebbi'nin Hammer tarafından çevrilen şiir, gazel ve beytleridir. Aşağıdaki kesitler anılan kaynaklara dair birkaç örnektir:

Bei Tebrisi ist mein Herz,  
Ostwind! grüß ihn unverweilt.<sup>68</sup> (Mevlana'dan çev: Hammer J. v., 1818: 186).

Mit dem Morgenlicht bringt fröhliche Kunde der Ostwind,

---

<sup>68</sup> "Tebrizi'nin yanındadır gönlüm, / Durma, seher yeli! Selam götür ona."

Dass der Trennung Nacht endlich vorüber nun sei.<sup>69</sup> (Gazi Alay'dan çev: Hammer J. v., 1818: 368).

Freudige Kunde mein Herz, weil wieder der Ostwind  
zurückkömmt.<sup>70</sup> (Hafis, 1812: 267).

*Züleyha Kitabı*'nda "Suleika" ve "Hatem" başlıklarıyla birbirini izleyen şiirler Goethe ve Marianne von Willemer'in şiirler aracılığıyla kurdukları bir söyleşimi göstermektedir. Bu şiirlerden bazılarını gerçekten Marianne'nin yazdığı bilinmektedir (Bkz. Mommsen, 1961: 169; Özkan, 2009: 468). Yukarıdaki seher yeli motifine gönderen şiir de bunlardan biridir.

Was bedeutet die Bewegung?  
Bringt der Ost mir frohe Kunde?  
Seiner Schwingen frische Regung  
Kühlt des Herzens tiefe Wunde.<sup>71</sup> (Goethe, 1974: 83).

Öncel metinlerdeki *Ostwind* (seher yeli) motifine bu şiirde kısaca *Ost* (doğu) ve *frohe Kunde* (mutlu haber) sözcükleriyle açık bir gönderim yapılarak metinsel ve anlamsal bir ilişki kurulmuştur. Goethe ve Marianne arasındaki ilişkinin Doğu şiiri üzerinden geliştiği göz önüne alındığında, şairin gönderim yaptığı motifi *Ost* şeklinde kısaltması daha anlamlı hale gelmektedir. Bu dizelerin yazarı Marianne bilinçli bir eksiltme ile motifi hem seher yelini hem de Doğu'yu çağrıştıracak şekilde kullanmış ve Doğu şiirinin kendisine Goethe'yi getirdiğini ima etmiştir. Böylece açık gönderimle ilişkilendirilen şiir, gönderilen metinlerdeki *müjde*, *mutlu haber*, *kavuşma* anlamlarını içermekle birlikte anlamsal bir devinim geçirerek genişletilmiş, seher yelinin yanı sıra Doğu edebiyatlarına da gönderim yapmıştır. Biçemsel açıdan öncel şiirlerde Mevlana seher yeliyle, Hafız yüreğiyle söyleşirken Gazi Alaj üçüncü bir şahsa hitaben anlatsal bir biçem kullanmıştır. Marianne'nin dizelerinde ise anlatıcı bir iç monolog dolayımıyla duygularını dışavurmuş ve biçimini özgünleştirmiştir.

<sup>69</sup> "Sabahın ilk ışıklarıyla getirir seher yeli mutlu haberi, / Ayrılık gecesinin artık sona erdiğini."

<sup>70</sup> "Ey gönlüm müjde sana, / Seher yeli geri geliyor yine."

<sup>71</sup> "Yüreğimin kıpırtısı nedir böyle? / Seher yeli mutlu haberler mi getiriyor? / Salınarak yayılan taze esintiler / Yüreğin derin yarasını hafifletiyor."

Goethe, *Mathal Nameh: Buch der Parabeln* (Mecazlar Kitabı)'nda Doğu yazınından ve kültüründen kökenlenen bazı öğretici kısa anlatıları şiirleştirmiştir. Bunlardan biri şairin, Diez'in *Denkwürdigkeiten von Asien I* adlı yapıtında aktardığı bir Oğuz atasözüdür. Diez bu atasözünü Osmanlıca aslından şöyle çevirmiştir: "Mühe sagt der Mühe: dein Hinterer ist schwarz."<sup>72</sup> (Diez, 1811: 200). Özkan'a göre Diez, Osmanlıca yazılışları aynı olan "güveç" ve "güç" sözcüklerini karıştırmış, kendisini bu konuda uyarıları da dikkate almayarak ısrarla atasözünü bu şekilde yayımlamıştır (Bkz. Özkan, 2009: 501). Fakat Goethe'nin aşağıdaki şiirinden atasözünü doğru anladığı anlaşılmaktadır.

Zum Kessel sprach der neue Topf:  
Was hast du einen schwarzen Bauch!  
„Das ist bei uns nun Küchengebrauch;  
Herbei, herbei du glatter Tropf,  
Bald wird dein Stolz sich mindern.  
Behält der Henkel ein klar Gesicht,  
Darob erhebe du dich nicht,  
Besieh nur deinen Hintern."<sup>73</sup> (Goethe, 1974: 105).

Goethe, Diez'in çeviriye eklediği kısa açıklamada bu atasözünün başkalarını kusurlarından dolayı azarlayanların aslında kendilerinin de aynı kusura sahip olduklarını anlatmak için kullanıldığını öğrenmiştir. Şair, bu atasözüne açık bir gönderim yaparak oluşturduğu şiirinde tencere ve kazan arasında geçen bir diyalog kurgulamıştır. Diyalogda atasözünün içeriği değişime uğratılmadan aktarılırken bazı biçimsel dönüşümler dikkat çekmektedir. Aslında tencere ile tencere arasında geçen konuşma Goethe'nin şiirinde tencere ile kazan arasında geçen bir diyaloga dönüşmüştür. Tencere gençlik, toyluk ve tecrübesizliği; kazan ise yaşlılık, olgunluk ve bilgeliği simgeleyen bir işlev kazanmış ve tencereye öğretici sözlerle yanıt vermiştir. Gönderim yapılan metinde karşılıklı

<sup>72</sup> "Güç güce, arkan kara demiş."

<sup>73</sup> "Yeni tencere kazana dedi ki: / Nasıl da kara bir karnın var senin! / 'Bizde bu mutfak âdetidir; / Gel bakalım buraya, seni aptal, / Birazdan sönecek bu havan. / Kulpun temiz kalmış diye, / Hava atıp durma öyle, / Dön de bir arkana bak hele."

suçlama yapılıyorken; gönderen metinde yaratılan yeni bağlam ve biçimsel dönüşüm sayesinde ortaya anlamsal açıdan daha kapsayıcı ve öğretici bir şiir konmuştur. Şiir, Doğu yazınına ve kültürüne ait atasözlerini ve öğretici anlatıları okura sanatsal bir yolla aktarma işlevi görmüştür.

*Batı-Doğu Divanı*'ndaki *Parsi Nameh: Buch des Parsen* (Persler Kitabı) kadim Pers kültürü ve inancına dair çeşitli bilgilerin şiirsel olarak aktarıldığı bölümdür. Goethe Pers kültürü ve inancına dair bilgileri Chardin'in *Voyages* adlı kitabından, Adam Olearius'un *Persianischen Reisebeschreibung* adlı seyahatnamesinden ve Olearius'un bu kitaba eklediği Pére Sanson adlı Fransız misyonerin yazdığı rapordan okumuştur. Sanson'un notlarında Pers kralının saraydan dışarı çıktığında, resmi törenlerde hem kendisinin hem de atının gösterişli ve pahalı kıyafetler, mücevhevler kuşandığı, büyük bir zenginlik gösterisi yaptığı anlatılmaktadır (Akt. Özkan, 2009: 505-506). Goethe, okuduğu yazının etkisiyle Pers Kralı'nı aşağıdaki dizelerde betimlemiştir:

Wenn wir oft gesehen den König reiten,  
Gold an ihm und Gold an allen Seiten,  
Edelstein' auf ihn und seine Großen  
Ausgesät wie dichte Hagelschloßen,<sup>74</sup> (Goethe, 1974: 107).

Şair, okuduğu seyahat yazılarına açık gönderimle ilişkilendirdiği şiirinde, edindiği bilgileri içeriğe aktarmıştır. Yapıtın genelinde de anlaşıldığı üzere şair Doğu'ya hiç gitmediği halde ruhsal olarak kendisini orada tasavvur etmiş ve birçok şiire kendisini de katarak *ben anlatıcı* olarak özneleştirmiştir. Sanson'un yazısına gönderimle şiirleştirdiği kral betimlemesinde de orada bulunan biri olarak betimlemeyi kendi gözleriyle görmüşçesine aktarmıştır. Kaynak metinde belirtilen abartılı gösterişi aktarmak amacıyla "*Altınlar üstünde ve altın her yerinde, / Değerli taşlar hem de büyüklerinden, / Sık serpilmiş dolu taneleri gibi.*" dizeleriyle şiirleştirmiştir. "reiten", "Seiten", "Großen", "Hagelschloßen"

---

<sup>74</sup> "Kralı sıklıkla ata binerken gördüğümüzde, / Altınlar üstünde ve altın her yerinde, / Değerli taşlar hem de büyüklerinden, / Sık serpilmiş dolu taneleri gibi."

sözcükleriyle biten dizelerde oluşturduğu kafiye ile şiire ahenk kazandırmıştır. *Persler Kitabı* bağlamında bu dörtlük, okura Pers krallarının zenginlik ve gösterişe düşkünlüklerini aktarma işlevi görmüştür.

Goethe, Chardin ve Sanson'un yukarıda anılan kaynaklarından kadim Perslerin Zerdüşt inancı ve kutsal kitabı *Zend Avesta* hakkında bilgiler edinmiştir. Söz konusu kaynaklara göre; Zerdüştler güneş doğarken güneşe dönüp toprağa secde ederler. Bunun nedeni güneşi tanrı olarak görmeleri değil; tanrının insandan sonraki en değerli yaratımının güneş olmasından dolayıdır ve inanışa göre tanrının tahtı güneşe kurulmuştur. Benzer bir şekilde ateş de Zerdüştler için çok önemlidir; çünkü tıpkı güneş gibi ışık ve parlaklık saçar. Tanrının birer eseri olarak görülen ateşe ya da güneşe tapınmak bu inançta söz konusu değildir (Goethe, 1974: 136-137). Şair, bu bilgilere gönderimle Perslerin inancını aşağıdaki dizelerde şiirine konu etmiştir.

Gott auf seinem Throne zu erkennen,  
Ihn den Herrn des Lebensquells zu nennen,  
Jenes hohen Anblicks wert zu handeln  
Und in seinem Lichte fortzuwandeln.

Aber stieg der Feuerkreis vollendet,  
Stand ich als in Finsternis geblendet,  
Schlug den Busen, die erfrischten Glieder  
Warf ich, Stirn voran, zur Erde nieder.<sup>75</sup> (Goethe, 1974: 107).

Şair yukarıdaki dizelerde Zerdüşt inancına göre yapılan ibadeti sanatsallaştırarak aktarmıştır. Bunu yaparken okuduğu kaynaklardaki bilgilere doğrudan ve dolaylı gönderimler yapmıştır. *Tanrının tahtı* ile sözü edilen *yaşam kaynağı* ve inananlara daima *yol gösteren ışık* kuşkusuz Zerdüşt inancına göre tanrının tahtını kurduğu yer kabul varsayılan güneşi ima etmektedir. *Yükselen ateş çemberine alınını dönüp yere kapanmak* da burada Zerdüşlerin güneş

<sup>75</sup> "Tanrıyı tahtından tanımak, / Ona yaşam kaynağının sahibi demek, / O yüce görünüşe uygun davranmak / Ve onun ışığında ilerlemek demektir. // Fakat yükselince o kusursuz ateş çemberi, / Karanlıkta kamaşmış gibi kaldı gözlerim, / Dövdü göğsümü tazelenmiş ellerim / Kapandım yere alnım bakarken ileri."

doğarken ona dönüp yere kapanarak yaptıkları dinsel ritüele göndermektedir. Şair bu dörtlüklerde de *ben anlatıcı* olarak söz konusu ibadeti gerçekleştiren bir Zerdüş olarak kendisini şiire içkin kılmıştır. Bu biçem aracılığıyla okura oldukça yabancı olan bu halkın kadim inancını daha etkili bir biçimde anlatma yolları aranmıştır. Söz konusu inanç ve ritüeller bir gezginin, misyonerin, tarih yazıcısının ya da şarkiyatçının dilinden değil; o inancı yaşayan ve deneyimleyen birinin dilinden aktarılmıştır. Dolayısıyla yukarıdaki dizeler okura Perslerin kadim inancı Zerdüşlüğü anlatma ve tanıtırma işlevi üstlenmiştir. Şiirin devamındaki dörtlüklerde ise Zerdüştlere kutsal kitabındaki çeşitli öğretileri şiirleştiren Goethe, *Zend Avesta*'da anlatıldığı gibi Perslerin ölümlerini gömmek ya da yakmak yerine etçil hayvanlara yem yaptıklarını; su kaynaklarını nasıl verimlileştirmeleri gerektiğini, toprağı, havayı ve ateşi temiz tutup işlemeleri gibi toplumsal yaşama değinen öğretileri şiirleştirerek aktarmıştır. Şair, *Persler Kitabı*'nı İslam öncesi Persleri anlatan kısa, öz ve sanatsal bir el kitabı niteliğinde okura sunarak, Perslerin Batılı okurlarca da tanınmasını sağlamaya çalışmıştır.

*Chuld Nameh: Buch des Paradieses* (Cennet Kitabı)'nda Kuran'ın cennet ile ilgili ayetlerine, cennet tasvirlerine, hurilere, cenneti hak eden kadınlara, erkeklere ve hayvanlara dair bilgilere açık gönderimle ilişkilendirilmiş şiirler vardır. Bunlardan biri *Mohamet spricht* (Muhammed diyor ki) adlı şiirdir. Örneğin; "Unsre Brüder sollt ihr nicht bedauern: / Denn sie wandeln über jenen Sphären"<sup>76</sup> (Goethe, 1974: 110) dizeleri İslam'daki "şehitlik" kavramına göndermektedir. Goethe, "Allah yolunda öldürülenlere 'ölüler' demeyin. Hayır, onlar diridirler, fakat siz bilemezsiniz."<sup>77</sup> (Bakara 154) ifadesinin Almanca tercümesini ve Oelsner'in *Mohamed* kitabından İslam uğruna savaşanların cennetin güzellikleriyle ödüllendirileceğini bildiren ifadeleri okumuştur (Bkz. Oelsner, 1810: 56). Şair, yukarıdaki dizelerde Kuran'daki ilgili ayetlere açık gönderim yaparak onlarla metinsel bir ilişki kurmuştur. Kuran ayetlerini

<sup>76</sup> "Kardeşlerimiz için üzülmeğin: / Çünkü onlar göğün o katında gezinmekte."

<sup>77</sup> Bkz. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/161/154-ayet-tefsiri> (30.12.2022)

Muhammed Peygamberin ağzından aktararak yarattığı biçimsel dönüşüm ise Batılı Oryantalist bakışa paralel bir şekilde Kuran'ı tanrı sözü değil Muhammed'in yazdığı kitap; müslümanları da "Muhammed'e inananlar" (Alm. Mohammedaner) olarak aktarmış ve şiirine – kasıtlı ya da kasıtsız – bu yönde bir işlev yüklemiştir.

Aynı şiirde (Mohamet spricht) İslam'a göre cennet tasvir edilmektedir. Goethe Kuran'dan, Hammer'in *Rosenöl* 178 kitabından ve Oelsner'in yukarıda anılan *Mohamed* adlı yapıtından cennetle ilgili bilgiler edinmiştir. Söz konusu tasvirlerde cennet, içinde bahar mevsimi yaşanan, hoş kokulu çiçekler ve meyvelerin, yeşilliklerin, huzurlu ağaç gölgelerinin, serin çardakların, mücevherlerden yapılmış köşklerin, rahat yatakların, daima genç kalan ve insana sıkıntı vermeyen hurilerin, sarhoş etmeyen içkilerin vb. tarifsiz zevk ve güzelliklerin bulunduğu bir uzam olarak betimlenmektedir. Ayrıca Kuran'ı Almacaya çevirenlerden biri olan Wahl, *Bemerkung zum Koran*'da cennette bulunan ve bilgeliği simgeleyen hayat ağacı olarak bilinen Sidre (Sidret-ül münteha) ağacının büyüklüğünü ve gölgesini tasvir etmiştir (Bkz. Özkan, 2009: 513). Goethe'nin, okuduğu kaynaklardaki uzamsal cennet tasvirine açık gönderim yaparak yazdığı dizeler şöyledir:

Weisheitsbaum an –baum zypresseragend  
 Heben Äpfel goldner Zierd' empor,  
 Lebensbäume breite Schatten schlagend  
 Decken Blumensitz und Kräuterflor.<sup>79</sup> (Goethe, 1974: 111).

Şair, cennete dair edindiği mekansal ve çevresel bilgileri şiirsel bir biçimle kafiyeli olarak yazınsallaştırmış, kaynak metinlere benzer betimlemeler kullanmıştır. Şiirdeki verimliliğiyle betimlenen "Weisheitsbaum" ve gölgesinin genişliği vurgulanan "Lebensbäume" Wahl'in aktardığı Sidre ağacını

<sup>78</sup> Bkz. <http://www.zeno.org/M%C3%A4rchen/M/Allgemein/Joseph+Freiherr+von+Hammer-Purgstall%3A+Rosen%C3%B6l/Erstes+B%C3%A4ndchen/24b.+Iskender+oder+Alexander> (01.12.2022)

<sup>79</sup> "Yükselen selvilere gibi yan yana bilgelik ağaçları / Birer takı gibi taşıyor altın elmaları, / Geniş gölgelerini salarak yaşam ağaçları / Örtüyor çiçekli ve yemyeşil yamaçları."



anıştırmaktadır. Şiirin devamında “Solche Madchen werden nicht ermuden, / Solche Weine werden nicht berauschen.”<sup>80</sup> dizelerinde müslüman erkeklere vaadedilen hurilere ve Şarabın dünyevi yaşamda haram olduğu halde cennette yasak olmayıŐına yapılan gönderim, cennetteki hazları betimlemek için kullanılmıştır. *Cennet Kitabı* bağlamında anılan dizeler İslam’daki cennet anlayışını okura sanatsal bir Şekilde aktarma işlevi taşımaktadır.

### 3.3.4. Kapalı Göndermeler (Anıştırmalar)

AnıŐtırmalarda, bir yazar, metin ya da söylem dolaylı olarak sezdirilerek ana-metin ile gönderilen metin arasında bir soyleŐim kurulur. Söylenmek istenen Şey açıkça belirtilmeden dolaylı olarak sezdirilir. Yeni söyleme eski bir söylemi açıkça belirtmeden katmak, iki sözce arasında bir çaĐrıŐım kurmak bir bakıma duŐuneye ve metne soyut bir göndermedir. Bu durumda örtük bir metinlerarası ilişki söz konusu olduğundan dolayı anıştırmayı bulmak belli bir ekin bilgisini ve okur birikimini gerektirmektedir.

Nord und West und Sud zersplittern,  
Throne bersten, Reiche zittern,  
Fluchte du, im reinen Osten  
Patriarchenluft zu kosten;  
Unter Lieben, Trinken, Singen  
Soll dich Chisers Quell verjungen.<sup>81</sup> (Goethe, 1974: 9).

*Hegire* (Hicret) Şiirinin giriŐi olan yukarıdaki ilk iki dizede Goethe, Divan’ı yazmaya başladığı yıllarda Avrupa’daki politik, toplumsal karmaŐayı ve savaşları işaret etmektedir. Savaş karŐıtı, huzur ve denge insanı olan Goethe bu yıllarda Hafız Divanı’nın çevirisini okumuş; daha önce andığımız çeşitli kaynaklardan ve evirilerden Doğu edebiyatlarına, inanç, kültür ve sanatına yönelik bilgiler edinerek kendisine farklı bir zihinsel, ruhsal ve estetik atmosfer

<sup>80</sup> “Bu tür kızlar insanı yormaz, / Bu tür Şarap sarhoş etmez.”

<sup>81</sup> “Kuzey, Batı ve Güney dağılıyor, / Tahtlar atırıyor, hukumdarlıklar sallanıyor: / Kaç sen, temiz Doğu’ya / Ataların havasını solumaya, / Severe, içerek ve Şarkı söyleyerek / Hızır’ın kaynağıyla genleŐmeye.”

yaratmıştır. “Doğu’ya kaçış” söz konusu karmaşadan sanatsal bir ferahlığa kaçışa gönderme yaparak şiirin başlığını desteklemektedir. “Ataların havasını solumak” göndergesi ise Goethe’nin Hartmann’ın çevirisinden okuduğu İslam öncesi Arap Edebiyatı’nın en önemli yapıtı olan *Moallakat*’ı anıştırmaktadır. Önsözünde, bu yapıtın çöllerde yaşayan halklardan (Bedeviler) kaynaklandığı belirtilir. Bu halklar gelenek görenek, yaşam tarzları açısından kadim Patriarkal halklara benzerler. Atalarının geleneklerini koruyup sürdürmeleriyle ve özgürlüklerine düşkünlükleriyle bilinirler. Dolayısıyla yukarıdaki gönderge kaçışın nedeni ile birlikte yönünü de açıklayarak işlevselleşir. Bu yön zengin yazınsal kaynakların bulunduğu yerdir. “Ataların havasını solumaya” dizesi bu anlamda *Moallakat* ile bir gönderim ilişkisi kurar. İzleğin varış noktası olan “Gençleştirsün seni Hızır’ın kaynağı” Hızır ve İlyas’ın *Ab-ı Hayat* (Hayat suyu) ile ölümsüzlüğe kavuşma hikâyesine göndermektedir. Bu mitik öyküyü Goethe, Hammer’in *Rosenöl*<sup>82</sup> adlı kitabından okumuştur. Ab-ı Hayat göndergesi Goethe’nin sanatsal, düşünsel ve ruhsal göç sonucunda ulaştığı yenilenme ve tazelenmeyle ilişkilendirilir. Onun içtiği *hayat suyu* Hafız’dan ve diğer Doğu kaynaklarından okuduğu şiirler ve Doğu kültürlerine dair öğrendiği bilgilerdir.

Goethe, Hammer’in *Rosenöl* derlemelerinden ve Chardin’in *Voyages* adlı seyahatnamesinden İslam inancına göre insanın yaratılışı hakkında bilgi edinmiştir. Bu bilgilere göre Allah ilk insan Âdem’e çamurdan şekil verdikten sonra onu canlandırmak için burnundan içeri ruh üflemiştir. Kalbi kan pompalayıp bütün bedenini sarınca Âdem hapşırıp gözlerini açmıştır (bkz. Hammer-Purgstall, 2022). Edindiği bilgileri *Erschaffen und Beleben* (Yaratmak ve Canlandırmak) adlı şiirinde ustalıkla işleyen şair, Âdem’e ruh üfleyen tanrı için Eski Ahitte tanrı anlamına gelen *Eloah*’ın (İbr. elôä) çoğulu *Elohim*’e gönderme yapar. Bir parça toprak yığınyken değerli bir varlığa dönüşen insanın ilk var oluşu yukarıda anılan kaynaklara yapılan göndermeyle yazınsallaşır.

---

<sup>82</sup> Joseph von Hammer-Purgstall. (1813) Rosenöl. Erstes (-Zweytes) Fläschchen, oder Sagen und Kunden des Morgenlandes aus arabischen, persischen und türkischen Quellen gesammelt. J. G. Cotta: Stuttgart, Tübingen.

Die Elohim zur Nas' hinein  
Den besten Geist ihm bliesen,  
Nun schien er schon was mehr zu sein,  
Denn er fing an zu niesen.<sup>83</sup> (Goethe, 1974: 15).

İlk insanın topraktan yaratılıp tanrı tarafından canlandırılması izleğine Hafız'ın bazı şiirlerinde de rastlanır. Bu şiirlerde Hafız kendine özgü tarzından ödün vermeksizin *şarap*, *meyhane*, *içmek*, *aşk* eğretilmelerini sakınmadan kullanmış ve bu sözceler anlam çokluğundan yararlanarak onları estetikleştirmiştir.

Du frommer Mann, o halte mich  
Nicht ab vom Weine,  
Es wurde mein Staub am Schöpfungstag  
Mit Wein geknetet.<sup>84</sup> (Hafis, 1812: 106).

Ihr Engel an der Schenkenthür,  
Lobsinget euren Preisgesang,  
Die Säuerung von Adamsstoff,  
Nichts anders ist der Trinker Thun.<sup>85</sup> (Hafis, 1812: 233).

Hafız, yukarıdaki dördlüklerde şarabı yaratılış mitinin temel malzemesi olarak kullanmıştır. Kutsal kabul edilen bir olayın içerisine yasak olan bir içkiyi ve eylemi eklemek şairin sözcüğü ne denli ustalıkla sanatsallaştırdığını ortaya koymaktadır. İçmek eylemiyle bu bağlamda insanın yalınkat çamur ve topraktan bir varlık olmadığı; yaşamı boyunca *mayalanmaya*, *demlenmeye*, dolayısıyla gelişmeye ve çok yönlü bir varlık olmaya doğru sürekli devinim içinde oluşu dile getirilmiştir. Goethe bu dizeler karşısında *Yaratmak ve Canlandırmak* şiirini doğrudan Hafız'a seslenerek sonlandırmıştır.

So, Hafis, mag dein holder Sang,  
Dein heiliges Exempel

<sup>83</sup> "Tanrılar burnundan içeri / En iyi ruhu ona üfledi, / Erişti artık daha fazlasına, / Derken başladı hışırılmaya."

<sup>84</sup> "Ey dindar adam, / Alıkoyma şaraptan beni, / Yaratılış gününde hamurum / Şarapla yoğurulmuş benim."

<sup>85</sup> "Ey meyhane kapısındaki melekler, / Söyleyin övgü dolu ilahileri, / İnsan hamurunu mayalamaktır, / İçki içenlerin uğraşı."

Uns führen, bei der Gläser Klang,  
Zu unsres Schöpfers Tempel.<sup>86</sup> (Goethe, 1974: 15).

Goethe'nin bu dizeleri Hafız'ın söz ustalığına bir övgü ve ilk insanın yaratılışını tasvir ettiği şiirlerine kapalı bir gönderme niteliğindedir. Hafız'ın şiirlerindeki *yaratılış* ve *canlanış* izleği ile içeriksel düzlemde bir ilişki kurulmuş, *şarap* ve *içme* ifadelerine ise *kadeh şakırtıları* sözü ile bir gönderim yapılmıştır. Böylece Goethe, İslam'a göre yaratılış temasını Hammer ve Chardin'den edindiği bilgilerin yanı sıra Hafız'ın şiirlerinden de yararlanarak yazınsallaştırmıştır.

*Derb und Tüchtig* (Sağlam ve Marifetli) şiirinde genel olarak şairlerin nitelikleri ve şiir yazmanın incelikleri konu edilmiştir. Şairlere ve sanatçılara çeşitli inançsal dogmalar gerekçe gösterilerek karşı çıkılması; onların ayıplanması, kötü, sapkın, yoldan çıkarıcı ilan edilmesi birçok toplumda olagelmıştır. Şiirlerinde işlediği motifler ve kullandığı eğretilmeler nedeniyle sıklıkla ayıplanan Hafız gibi Goethe de benzer durumlarla karşılaşmıştır. Hafız, Divanı'nda bu kişilere şöyle seslenir: "O Prediger, ferne, ferne bleib' / Von mir und schwatz' nicht weiter!"<sup>87</sup> (Hafis, 1812: 219). Hafız'ın bu dizeleri Goethe'nin şiiri için elverişli bir alt-metin olmuştur.

Mönchlein ohne Kapp und Kutt,  
Schwatz nicht auf mich ein!  
Zwar du machest mich kaputt,  
Nicht bescheiden, nein!<sup>88</sup> (Goethe, 1974: 19).

Goethe, Hafız'ın dizeleriyle anlamsal ilişki kurduğu yukarıdaki dizelerde metnin durumsallık ve kabul edilebilirlik niteliklerini de göz önünde bulundurarak "hoca", "sofi" sözcükleri yerine Almandada rahip, papaz, keşiş anlamlarında kullanılan

---

<sup>86</sup> "Öyle Hafız, senin hoş şiirlerin, / Senin kutsal benzetmelerin, / Bizi kadeh şakırtıları eşliğinde, / Yaratanın tapınağına götürsün."

<sup>87</sup> "Ey vaiz, uzaklaş, uzaklaş benden, / Daha fazla gevezelik etmeden!"

<sup>88</sup> "Kepsiz cübbesiz papazcık / Gevezelik etme karşımda! / Canımı sıkıyorsun gerçi, / Bilgi de vermiyorsun ki!"

*Mönch* sözcüğünü kullanmıştır. “-lein” eki ile sözcüğe Türkçedeki “-cık”, “-cik” küçültme anlamını ekleyerek hitap ettiği kişiyi küçümseyen bir işlev yüklemiştir. “Kepsiz ve cübbesiz” ifadesiyle sanata ve sanatçıya karşı gelenlerin yalnızca dini kişi ve kurumlar olmadığına işaret etmiş ve din görevlisinin niteliğini sorgulamıştır. Sanatçının zarif, mütevazı, duygulu, hassas, sıcakkanlı ve alçak gönüllü olmasının yanında özgür ruhlu oluşunu dile getiren bu şiir, Hafız’ın dizeleriyle kurduğu anlamsal ilişki dolayısıyla sanata karşı her türlü engelleyici ve bozucu müdahaleyi reddetmiş ve şiirin son dördlüğünde okuru, şairi özgür bırakmaya ve anlamaya çağırmıştır.

Wenn des Dichters Mühle geht  
Halte sie nicht ein:  
Denn wer einmal uns versteht  
Wird uns auch verzeihen.<sup>89</sup> (Goethe, 1974: 20).

Sıklıkla dinci kişilerin tepki, ayıplama ve kınamalarına maruz kalan Hafız, doğal olarak bu kişileri ve durumları çok defa şiirlerinde alay ve yergi malzemesi yapmış, sözünü özgürce söylemekten geri durmamıştır. Bir zamanlar Hafız’ın da müridi olduğu Şeyh Hasan ve müridleri özellikle Hafız’ın sonradan benimsediği yaşam biçimine ve yazdıklarına saldırmışlardır. Mavi cübbeliler diye söz edilen bu kişileri Hafız aşağıdaki dizelerine konu etmiştir. Bu bilgileri Hammer’in çevirdiği dizelerin altına eklediği dipnottan öğreniyoruz.

Schenke steh auf, und reiche das Glas  
Begrabe die Sorgen mit Wein!  
Reiche das Glas und schenke den Wein  
Die bläuliche Kutte hinweg!  
Uebel klingt zwar dies weiserem Ohr;  
Doch kümmert der Ruf mich nicht viel.<sup>90</sup> (Hafis, 1812: 8).

Gerne dien’ ich allen Leidern  
Reiner Seele,

<sup>89</sup> “Şairin değirmeni dönünce, / Tutma onu, bırak: / Çünkü kim anlarsa bizi / Hoş görecektir aynı zamanda.”

<sup>90</sup> “Saki, kalk da uzat kadehi / Şarap ile göm dertleri! / Uzat kadehi ve sun şarabı / At üstümden mavi cübbeyi! / Gerçi hoşuna gitmez bu bilgelerin; / Ama pek umurumda değil benim.”

Aber nicht den blauen Männern  
Schwarzen Herzens.<sup>91</sup> (Hafis, 1812: 244-245).

Hafız, maruz kaldığı eleştiri ve karalamaları şiirleştirirken de kendi tarzından ödün vermemiş ve yine *şarap, kadeh, saki* sözcüklerini serbestçe kullanmıştır. Dini yasakların sembolü olan mavi cübbeyi üzerinden atması Şeyh Hasan'ın müridliğinden ayrılmasını simgelemektedir. Ve bu sözde bilgelerin hoşuna gitmese de artık Hafız'ın hiç umurunda değildir. Çünkü o kendini şiirleri ve gazelleriyle tüm acı çekenlerin ve temiz kalplilerin hizmetine adanmıştır; mavi cübbeli ve kara kalpli diye tanımladığı Şeyh Hasan ve çevresindekilerin değil.

Hafis und Ulrich Hutten  
Mußten ganz bestimmt sich rüsten  
Gegen braun- und blaue Kutten;  
Meine gehen wie andre Christen.<sup>92</sup> (Goethe, 1974: 48).

Goethe'nin *Rendsch Nameh: Buch des Unmuts* (Sıkıntı Kitabı)'nda yer alan bu dizeler Hafız'ın yukarıda anılan dizelerine kapalı bir gönderme yapmaktadır. *Mavi cübbeliler* göndergesi aracılığıyla Hafız'ın şiiriyle metinsel bir ilişki kuran dizeler, şaire baskı uygulayan dincileri eleştirisinin odağına koymaktadır. Elbette bu durum İslama ve İran'a özgü değildir; bütün dünyada olduğu gibi Batılı Hristiyan ülkelerde de benzer baskılar söz konusuydu. Goethe bu nedenle mavi cübbeli Müslüman dincilerin yanına kahverengi giyimli dinci Hristiyan keşişleri de ekleyerek kurduğu metinsel ilişkinin anlamsal bağlamını geliştirmiştir. Hafız ile birlikte Alman düşünür, şair ve reformcu Ulrich von Hutten'a açık göndermede bulunan Goethe, bu iki şairin gerici kitlelere karşı verdiği mücadeleye işaret etmektedir. Şiirdeki diğer dörtlükler de baskıcı ve gerici kalabalıklara karşı durmayı ve özgürlüğü savunmaktadır. Dolayısıyla Hafız'ın dizeleriyle metinsel düzlemde kurulan gönderim ilişkisi *Sıkıntı Kitabı*'nın

---

<sup>91</sup> "Severek hizmet ederim acı çekenlere / Temiz kalplilere; / Mavi cübbelilere ve / Kalbi kara olanlara değil."

<sup>92</sup> "Hafız ile Ulrich Hutten / Hazırlanmak zorunda kaldılar / Kahverengi ve mavi cübbelilere karşı; / Benimkiler de diğer Hristiyanlar gibiler."

bağlamında anlamsal bir devinim geçirerek baskı konusunda Doğu ile Batıyı ortaklaştırmıştır.

Goethe, *Uschk Nameh: Buch der Liebe* (Aşk Kitabı)'ndaki *Ergebung* (Teslimiyet) şiirinde sadık âşıkların sevdikleri uğruna kendilerinden vazgeçişini estetikleştirmiştir. Şiirde Fars Edebiyatından bazı şiir ve kasidelere gönderme aracılığıyla metinsel bir söyleşim kurulmuştur. Bunlardan biri Hammer'ın aktardığı kadarıyla Belchli bir şair olan Minuçehrî-i Şast-Gele'nin bir kasidesidir. Müridi olduğu Unsurî'ye övgü amacıyla yazılan dizelerde sıklıkla *yanıp eriyen, erirken mutluluk gözyaşları döken mum* metaforu kullanılmaktadır (Bkz. Hammer, 1818: 45). Bir diğeri ise Hafız Divanı'dır. Divan'daki bazı şiirlerde Hafız aynı metaforu farklı biçimlerde sanatsallaştırmıştır. Hammer'den Minuçehrî'yi de okumuş olan Goethe çoğunlukla Hafız'ın etkisinde kaldığı için burada Hafız'ın dizelerine yer verilecek ve Goethe'nin söz konusu dizelerle kurduğu kapalı gönderim ilişkisi serimlenecektir.

Freunde befragst um die Lage  
Hafisens, des armen,  
Die Kerze, die beständig schmilzt und brennet.<sup>93</sup> (Hafis, 1812: 148).

Aus Dank, weil dich die Gegenwart  
Des Freundes erhellt,  
Verbrenn' der Kerze gleich im Weh  
Und sei vergnügt.<sup>94</sup> (Hafis, 1813: 31).

Mein weinend Herz, o schau' es zwischen Gluth und Wasser,  
Beständig klaget es, jammert wie die Kerze,  
Der Felsen der Geduld zerschmilzt wie Wachs vor Schmerzen,  
Seit deine Liebe mich zerschmelzet wie die Kerze.<sup>95</sup> (Hafis, 1813: 107).

Wie Kerzen lächelnd wein' ich über mich.<sup>96</sup> (Hafis, 1813: 280).

---

<sup>93</sup> "Dostlar, zavallı Hafız'ın durumunu, durmadan yanıp eriyen muma sorun."

<sup>94</sup> "Sevgilinin varlığı / Aydınlatıyor ya yüzünü, / Yan mum gibi acı içinde / Ve mutlu ol yine de."

<sup>95</sup> "Ateş ile su arasında kalan şu ağlayan yüreğime bak, / Durmadan ağlayıp sızlanır mum gibi, / Sabır taşı eridi ağrıdan balmumu gibi, / Senin aşkının da beni mum gibi erittiğinden beri."

<sup>96</sup> "Ağlar dururum halime gülerken mumlar gibi."

Hafız'ın dizelerinde geçen mum mecazı sevenleri simgelemektedir. Mum yanarken bir yandan da erir ve eriyip dökülen damlalar yine mumun dibine akar durur. Yanan mumun alevi bir yandan onu eritirken diğer yandan da mumun suretine yukarıdan aşağıya doğru loş bir aydınlık verir. Bu nedenle yukarıdaki dizelerde *sevenin (Hafız'ın) halini öğrenmek istiyorsan yanar muma sor* çünkü ancak o bilir ne halde olduğunu. Mum ancak yandığı sürece mumdur, o halde aşık da ancak sevdiği için yanıp eriyecek kadar onu seviyorsa aşıktır. Bu nedenle yanarken acı çekse bile mutlu olmalıdır. Bu nedenle sevenler aşklarından eriyip sıcak gözyaşları dökerken bile yüzlerine bir aydınlık ve tebessüm yayılır. Gülerek ağlarlar kendi hallerine. Sevmenin yükü de budur. Bu açıklamadan sonra Goethe'nin yukarıdaki şiirlere göndererek yazdığı dizelere bakalım:

Du vergehst und bist so freundlich,  
Verzehrst dich und singst so schön?<sup>97</sup> (Goethe, 1974: 33).

Goethe'nin bu dizeleri Hafız'ın yukarıda anılan dizelerini anıştırmaktadır. Goethe, *mum, yanmak, gözyaşı dökmek* sözcüklerini kullanmadan üstü kapalı bir şekilde bu eğretilmelere göndermiştir. Her iki dizedeki “yok olurken gülmek” ve “mahvolurken şarkı söylemek” karşıtlıkları Hafız'ın *yanarken mutlu olmak, eriyip yok olurken gülmek* metaforlarıyla anlamsal düzlemde bir ilişki kurmuştur. Bir diğer yönüyle de *ateşe koşan pervaneyi* anıştıran dizeler sevenleri ve aşkı yücelten bir işlev ile *Aşk Kitabı* bağlamına oturmaktadır.

Talismane werd' ich in dem Buch zerstreuen,  
Das bewirkt ein Gleichgewicht.  
Wer mit gläubiger Nadel sticht  
Überall soll gutes Wort ihn freuen.<sup>98</sup> (Goethe, 1974: 55).

<sup>97</sup> “Eriyip giderken bile ne kadar güleçsin, / Kendini harap ederken bir de güzel şarkı mı söylersin?”

<sup>98</sup> “Bu kitaba tılsımlar serpeceğim / Ki bu bir denge sağlayacak. / Kim inançla batırırsa iğneyi, / Her yerde onu sevindirecek bir söz bulacak.”



Bu dizeler *Hikmet Nameh: Buch der Sprüche* (Hikmetler Kitabı)'nın ilk dördlüğünü oluşturmaktadır. Goethe, Diez'in *Denkwürdigkeiten von Asien II*'de, Doğu'da insanların Kuran'dan rastgele bir sayfa açıp o sayfada geçen en güzel sözleri kendilerine bir ileti olarak kabul ettiklerini ve buna Kuran'dan fal bakmak denildiğini okumuştur. Benzer bir şekilde sonraları Hafız'ın Divanı ile de fal açıldığını Jones'un bir tercümesinden okumuştur (Bkz. Özkan, 2009: 412-413). Goethe, kitaptan herhangi bir yere *iğne batırmak* ifadesiyle rastgele bir sayfa açmayı kastederek şiirini söz konusu fal açmaya kapalı gönderimle ilişkilendirmiştir. Şairin *tılsımlar serptiği* kitap kuşkusuz *Batı-Doğu Divanı*'nın *Hikmetler Kitabı*'dır. Çünkü bu kitapta Fars, Türk ve Arap edebiyatlarından ve kültürlerinden çok sayıda özlü söz, atasözü ve deyimler kullanmıştır. “Kim inançla batırırsa iğneyi, / Her yerde onu sevindirecek bir söz bulacak.” dizeleriyle okurun bu kitabın her sayfasında kendisine yol gösterip mutlu edecek bir söz bulacağını ifade etmektedir. *Fal açmak* deyimiyile anılan eski geleneğe, Kuran'a ve Hafız'ın Divanı'na kapalı bir gönderim yapan şair, aynı zamanda göndergeye *Hikmetler Kitabı*'nın içeriğine dair bilgi verme işlevi yüklemiştir.

Die Schale platzt und nieder  
Macht er sich freudig los;  
So fallen meine Lieder  
Gehäuft in deinen Schoß.<sup>99</sup> (Goethe, 1974: 80).

*Züleyha Kitabı*'nda yer alan yukarıdaki dördlük Hammer'in *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* kitabında yer alan Molla Cami'nin bir şiirinin ve Goethe'nin kendi yaşamından bir olayın etkisiyle yazılmıştır. 1815'in Eylül ayında Heidelberg'de Marianne von Willemer ile buluşması sırasında şair kaldığı şatonun bahçesinde gezinirken olgunlaşan kestanelerin çatlayıp yere düştüğüne şahit olmuştur (Bkz. Özkan, 2009: 463). Molla Cami'nin şiiri ise Kuran'daki *Meryem Suresi*'ne açık gönderme yapmıştır. Söz konusu sure ve Cami'nin şiiri aşağıdadır:

---

<sup>99</sup> “Kabuk yarılr da / Kendini daldan aşağı bırakır ya; / İşte öyle düşer benim şiirlerim de / Yığınla senin kucağına.”

Meryem, ona (İsa'ya) gebe kaldı ve onunla birlikte uzakça تنها bir yere çekildi. (23) Ve doğum sancısı onu bir hurma ağacının gövdesine dayanmağa sevketti. Meryem: Keşke daha evvel ölseydim de büsbütün unutulup gitseydim, diye yakındı. (24) Bunun üzerine hurma ağacının alt yanından bir ses ona şöyle seslendi: Üzülme! Rabbin senin alt yanında ufak bir dere akıttı; (25) Şimdi hurmanın gövdesini kendine doğru silkele, taze hurma dökülsün. (26) Sonra da ye, iç; gözün aydın olsun!" (Akt. Özkan, 2009: 463).

Maria's Palme ist der Kiel  
 Dschami's, der, wenn er sich bewegt,  
 Die Frischen Datteln von dem Zweige  
 In ihrer Freundinn Schooß gegossen.<sup>100</sup> (Hammer J. v., 1818: 319).

Cami'nin dizeleri, şairin yazınsal verimliliğini vurgulamak amacıyla *Meryem Suresi*'ndeki hurma ağacının verimliliğine açık bir gönderme yapmıştır. Goethe'nin yukarıdaki dördlüğü ise kapalı bir gönderim dolayımıyla Cami'nin şiiriyle ilişkilendirilmiştir. Doğadaki bolluk ve verimliliğin şairsel/yazınsal verimliliği simgelemesi her iki şiirde var olan ortak yöndür. Fakat Goethe, yukarıda belirtildiği üzere özyaşamından bir deneyimi şiire içkinleştirmiş ve ağaçtan düştüğüne şahit olduğu olgun *kestane* mecazını gönderimde bulunduğu metindeki *hurma* mecazının yerine kullanmıştır. Şair gözlemlediklerini, yaşantılarını, okuma deneyimlerini büyük bir verimlilikle şiirleştirmiş ve şiirlerini olgunlaşmış daldan aşağı düşen meyveler gibi peş peşe Marianne'ye sunmuştur. *Yarılıp daldan düşen kestaneler* aslında şairin olgunlaşmış kaleme dökülen şiirleridir. Cami'nin dizeleri üçüncü şahıs bir anlatıcı tarafından aktarılırken; Goethe biçimsel bir dönüşümle kendisini anlatının öznesi kılmış ve içeriği sevgilisine hitaben dile getirmiştir. Şiirin *Züleyha Kitabı*'nda yer alması da bu bağlamda anlamlı hale gelmektedir. Çünkü bu kitap ağırlıklı olarak *Züleyha* ile Hatem arasında geçen bir söyleşimi aktaran şiirler içermektedir. Dolayısıyla bu dizeler Goethe'nin Marianne'ye duyduğu sevginin sonucunda yazdığı şiirleri ifade etme işlevi görmektedir.

<sup>100</sup> "Meryem'in hurma ağacı gibidir / Cami'nin kalem, o hareket ettikçe / Daldaki taze hurmalar / Sevgilinin kucağına dökülür."

Horch! wir andre Musulmanen  
 Nüchtern sollen wir gebückt sein,  
 Er, in seinem heiligen Eifer,  
 Möchte gern allein verrückt sein.<sup>101</sup> (Goethe, 1974: 99).

*Saki Kitabı*'nda geçen yukarıdaki dördlük Oelsner'in *Mohamed* adlı yapıtına bir kapalı gönderimdir. Muhammed peygamberin hayatını ve inanç öğretisinin Orta Çağ halkları üzerindeki etkilerini konu edinen kitapta, Kuran'da alkolün yasak olduğunu açıklayan bölümde "...der Prophet den Gläubigen nur deswegen den Wein untersagt zu haben scheint, um das Vorrecht der Trunkenheit für sich selber zu behalten."<sup>102</sup> (Oelsner, 1810: 217) şeklinde bir ifade geçmektedir. Kitabı okumuş olan Goethe bu satırların etkisinde kalmış olmalıdır. Alkol içmenin ve alkollü iken namaz kılmanın İslam'da yasak olduğunu şair anılan kitapta ve başka kaynaklardan okumuştur. "Ayık kafayla bükülmeliyiz" dizesinde namaz kılarken aklı başında olmayı, alkol almamış olmayı ifade etmektedir. "O, kutsal gayreti içinde, / Yalnız başına sarhoş olmak ister" dizeleri ise Oelsner'in yazdıklarına kapalı bir gönderim yaparak Muhammed peygamberin müslümanlara içkiyi yasakladığı halde kendisini bu yasaktan muaf tuttuğunu ima etmektedir. Goethe'nin bu şiiri oturttuğu bağlam dikkat çekicidir. *Saki Kitabı*'nın bu bölümünde şair (Dichter) ile saki (Schenke) arasında geçen bir söyleşimi aktaran dizeler birbirini izler. Şair daha fazla içki istedikçe saki onu uyarır: "Mohamed verbietet's."<sup>103</sup> (Goethe, 1974: 99). Bunun üzerine şair yukarıdaki dizeleri kimseye duyurmadan yalnızca sakiye söyler. Saki, şaire yasağı hatırlatıp sarhoşluğun kendisine neler yaptırabileceği konusunda uyarıda bulunduktan sonra onu bilgeliğinden dolayı över. Söyleşimi bu noktadan sonra Saki ile Hatem sürdürür. Aslında konuşan şairin, Züleyha'nın sevgilisi Hatem olduğu anlaşılır. Dolayısıyla Goethe Oelsner'e gönderimde bulunduğu şiirini söz

---

<sup>101</sup> "Dinle! Biz diğer Müslümanlar / Ayık kafayla bükülmeliyiz, / O, kutsal gayreti içinde, / Yalnız başına sarhoş olmak ister."

<sup>102</sup> "...Görünüşe göre, Peygamber sarhoşluğu sırf kendisine ait bir ayrıcalık saymak amacıyla inananlara şarabı yasaklamıştır."

<sup>103</sup> "Muhammed yasaklar onu."

konusu söyleşimin bağlamında kullanarak şairlere ve aşıklara (*Aşk Kitabı*'nda olduğu gibi) peygamberlere denk bir anlam yüklediğini göstermiştir.

Ich denke jetzt nur an Gewinn,  
Du mußt es mir verzeihen:  
Denn wenn ich hier nicht grausam bin,  
Wie soll die Schnur sich reihen?<sup>104</sup> (Goethe, 1974: 104).

Yukarıdaki dördlük *Mathal Nameh: Buch der Parabeln* (Mecazlar Kitabı)'nda yer almaktadır. Şiirin tamamında bir zanaatkarın kolye yapmak için delmek zorunda kaldığı inci ile arasında geçen diyalog konulaştırılmıştır. İnci, delindiği için üzüntüyle zanaatkara yakınmakta; zanaatkar ise kolyeyi yapabilmek inciye delmek zorunda olduğunu dile getirmektedir. *İnci delmek* ya da *dizmek* mecazları Doğu yazınında sözcükleri bir araya getirip şiir yazmak, bir sanatsal yapıt ortaya koymak anlamında kullanılagelmiştir. Hafız'ın da bu mecazı kullandığı görülmektedir (Bkz. Hafis M. S., 1812: 15, 364). Goethe, yukarıdaki şiirde bu metafor dolayısıyla başta Şirazlı Hafız olmak üzere *Batı-Doğu Divanı*'nı yazarken yararlandığı bütün şairleri anıştırmaktadır. “Çünkü şimdi ben burada acımasız olmazsam, / Nasıl dizilecek o zaman bu kolye?” dizelerindeki “Kolye” kuşkusuz şairin yapıtını simgelemektedir. Ve bu yapıtın tamamlanabilmesi için çeşitli tarihsel, sanatsal ve yazınsal kaynaklar gerekli olmuştur. Goethe'nin yararlandığı Fars, Arap ve Türk edebiyatlarından her şaire ve yapıta ait metinsel unsur Goethe'nin *kolyesindeki* birer incidir. Onlar olmadan bu kolye yapılamazdı. Bir bakıma metinlerarasılığın mantığını açımlayan bu dizeler, bir yapıta başka yapıtlardan unsurların taşınmasının kaçınılmaz bir zorunluluk olduğunu bildirmektedir. Bağlamından alınıp yeni bir yapıtta, yeni bir bağlama konulan metinsel unsur artık öncel yapıttaki anlam ve işlevini yitirerek yeni bir anlam ve işleve sahip olur. Tıpkı delinip bir kolyeyi oluşturmak için çeşitli işlemlerden geçirilip farklı biçimlerde yanyana dizilen inciler gibi. Dolayısıyla bu

---

<sup>104</sup> “Ben şimdi yalnızca kârımı düşünüyorum, / Kusuruma bakmamalısın: / Çünkü burada acımasız olmazsam şimdi, / Nasıl dizilecek o zaman bu kolye?”

şair, *Batı-Doğu Divanı*'nın oluşum biçimine kapalı bir gönderim yapmakla birlikte şairin yararlandığı kaynakları hatırlatma işlevi de görmektedir.

Finden, ungehofft und übergücklich,  
Herrlichkeiten, die mein Flug berührt,  
Als das Wunderpferd mich augenblicklich  
Durch die Himmel alle durchgeführt.<sup>105</sup> (Goethe, 1974: 111).

Chuld Nameh: Buch des Paradieses (Cennet Kitabı)'ndaki bu dörtlük, Muhammed Peygamberin miraca yükselmesine kapalı bir gönderim yapmaktadır. Hammer'in *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* yapıtında aktardığına göre; Muhammed'in tek mucizesi sayılan bu göğe yükseliş hikayesinde Peygamber bir gece kuş kanatlı ve insan yüzlü El-Burak adlı atın sırtında göğe yükselir ve tüm göğü gezinir. Yolculuğu sırasında önceki peygamberlere ve meleklerle rastlar ve geri yatağına döner. Bütün yolculuk o kadar kısa bir sürede gerçekleşmiştir ki Muhammed yatağına döndüğünde yatağı hala soğumamıştır, yataktan kalkarken devirdiği sürahinin suyu hala bitmemiştir. Hammer, bu hakiyenin şairler tarafından olduğu gibi doğru kabul edildiğini ve yazınsallaştırıldığını belirtmiştir (Bkz. Hammer J. v., 1818: 18). Goethe, Hammer'den öğrendiği bu bilgilere yaptığı kapalı gönderimle oluşturduğu dörtlükte "Wunderpferd" ile Burak atını anıştırmıştır. Dizeleri Muhammed Peygamberin ağzından birinci tekil şahıs anlatıcı olarak aktarması bu anıştırmayı bulmayı kolaylaştırmıştır. Şair, burada dinsel ve mitsel bir hikâyeyi şiirsel bir dil ile yazmış, içeriği biçimsel bir dönüşüme uğratarak aktarmıştır.

### 3.3.5. Öykünmeler

Bir yapıtın/yazarın biçeminin dolaylı olarak taklit edilerek benzerinin yapılmaya çalışılmasına *öykünme* denir. Üretilen yeni metinde öncel bir metnin biçimsel özellikleri değiştirilmeden uygulanır, yazarın dinsel ve anlatsal nitelikleri yeni

---

<sup>105</sup> "Büyük mutlulukla buldum beklenmedik anda / Harika güzellikleri yolculuğum sırasında, / Tümü de kısacık bir zamanda / Mucizevi at beni göğe çıkardığında."

metne katılır. Biçemsel özelliklerin yanı sıra öykünmede bazen içerik ve izlek de taklit edilebilir. Bu nedenle bir yazar öykünmeyle bir bakıma öykündüğü metnin benzerini yapmaya, yeni bir örneğini ortaya koymaya çalışır. Öykünme alay etme, eleştirme, yerme ya da övme gibi işlevlerle kullanılabilir.

Goethe'nin *Aşk Kitabı*'nda geçen *Lesebuch* (Okuma Kitabı) şiiri Nişancı Mustafa Çelebi (Nişani)'nin bir gazeline öykünmedir. Diez, *Denkwürdigkeiten von Asien //* kitabında şiiri Almancaya çevirmiştir.

Die Kunst der Liebe anfangend, las ich mit Auf-  
merksamkeit in vielen Kapiteln  
ein mit Texten der Leiden und mit Abschnitten der  
Trennung angefülltes Buch.  
Es hatte ins Kurze gezogen die Kapitel der Vereini-  
gung, aber vom Kummer  
hatte es die Erklärungen verlängert ohne Ende und  
Mass.  
O Nischani! Am Ende hat dich auf den rechten Weg  
geführt der Meister der Liebe.  
Auf unauflösliche Fragen kommt nur dem Geliebten  
die Antwort zu.<sup>106</sup> (Diez, 1815: 371).

Tamamlanmamış bir gazel olan Nişani'nin dizelerini Diez yukarıdaki gibi çevirmiş ve kendi oluşturduğu serbest biçimle sunmuştur. Çevirinin sonuna düştüğü dipnotta bu şiirde geçen aşkın tamamen tanrıya duyulan bir sevgiyi ifade ettiğini belirtmiştir (Bkz. Diez, 1815: 371). Goethe gazelin çevirisine öykünerek onu *Lesebuch* başlığıyla aşağıdaki gibi yeniden şiirleştirmiştir.

Wunderlichtes Buch der Bücher  
Ist das Buch der Liebe;  
Aufmerksam hab' ichs gelesen:  
Wenig Blätter Freuden,  
Ganze Hefte Leiden;

---

<sup>106</sup> "Aşk sanatına başlarken, metinleri acıyla ve bölümleri ayrılıkla dolu parçalar içeren bir kitabı dikkatle okudum. Kavuşmayı kısaca özetlemiş, fakat açıklamayı kederden sonsuz ve ölçsüz bir şekilde uzatmış. Ey Nişani! Sonunda aşkın ustası seni doğru yola yöneltti. Çözülmez soruların yanıtlarını ancak âşıklar bilir."

Einen Abschnitt macht die Trennung.  
 Wiederseh'n! ein klein Kapitel,  
 Fragmentarisch. Bände Kummers  
 Mit Erklärungen verlängert,  
 Endlos, ohne Maß.  
 O! Nisami! – doch am Ende  
 Hast den rechten Weg gefunden;  
 Unauflöslisches wer löst es?  
 Liebende sich wieder findend.<sup>107</sup> (Goethe, 1974: 30).

Kavuşamayan âşıkların çektiği acıyı ve ıstırabı estetik bir şekilde ele alan Nişani'nin şiirinde aslında ilahi bir aşk söz konusudur. Goethe'nin şiirinde geçen "Aşkın kitabı" bütün bir yaşamı simgelemekte ve yaşam boyu bireyin tanrıya ulaşma çabasının zorluğu çözümü olmayan bir düğüm mecazıyla aktarılmaktadır. Düğümün en sonunda âşıkların kavuşması ile çözülmesi ise dünyevi yaşamın sona erip bireyin tanrısına kavuşmasını simgelemektedir. Goethe, şiirin çevirisiyle birlikte Diez'in aktardığı bu bilgileri de okumuştur. Dolayısıyla Goethe'nin *Lesebuch* şiiri de dünyevi aşkı betimlerken aynı zamanda dilin anlamsal çoğulluğu dolayımıyla tanrısal bir aşkı da telkin eder.

Nişani'nin şiirini içerik ve biçim olarak taklit eden Goethe, biçimi taklit etme gereği duymamış ve birbirini izleyen kafiyesiz dizelere dönüştürerek şiirleştirmiştir. "O! Nischani!" sözünü "O! Nisami!" şeklinde yinelemiş ve biçime sadık kalarak bir benzerini yazmaya çalışmıştır. Öykünme yöntemiyle yeniden yazınsallaştırdığı içeriği *Aşk Kitabı* bağlamına yerleştirerek aşkı ve sevenleri öven bir işlev yüklemiştir. Alay etme, yerme, eleştirme gibi işlevlere bu şiirde rastlanmamaktadır. Çünkü öykünülen şiirle ciddi düzlemde bir ilişki kurulmuş ve şiire duyulan beğenin sonucunda şair benzerini yazma çabasına girmiştir.

Goethe'nin okuduğu çeviride "Nischani" adı geçtiği halde, şair kendi şiirinde "Nisami" adını kullanmıştır. *Batı-Doğu Divanı'nın Not ve Açıklamalar* bölümünde

---

<sup>107</sup> "Kitapların en muhteşemi / Aşkın kitabıdır; / Dikkatle okudum onu: / Çok az sayfası sevinç, / Bütün kitap ızdırıp; / Bir bölümü ise ayrılıkla dolu. / Kavuşma! Küçük bir bölüm, / Bir parçacık. Keder ise ciltler dolusu / Açıklamalarla uzatılmış, / Ne sonu var ne ölçüsü. / Ey Nizami! Sonunda / Buldun doğru yolu; / Kim çözer çözümsüz olanı? / Yeniden kavuşan âşıklar elbette."

Goethe, Nişani'ye dair herhangi bir bilgi vermemiş; Nizami ile ilgili bilgiler aktarmış ve bu şairin yazdığı temaların Firdevsi ve daha birçok şair tarafından tekrar tekrar işlenecek kadar derinlikli ve nitelikli olduğunu belirterek ondan övgüyle söz etmiştir. Şaire dair şu sözleri ise Lesebuch şiirine kapalı bir şekilde gönderir niteliktedir: “Aus diesen Stoffen und ihrer Behandlung erwächst die Erregung einer ideellen Sehnsucht. Befriedigung finden wir nirgends. Die Anmut ist groß, die Mannigfaltigkeit unendlich.”<sup>108</sup> (Goethe, 1974: 158). Buradan Goethe'nin Nişani'ye ait olan gazeli – kasıtlı ya da kasıtsız – Nizami'ye mal ettiği görülmektedir.

Sag' nicht, unterdrücke den Odem,  
Oder schweige jetzt still;  
Wer kann wohl gebiethen den Vögeln  
Still zu sein auf der Flur.  
Wenn nach deinem Zeichen ich dürfte,  
Wo ist dann die Geduld?  
Wenn ich deine Sagen erzähle,  
Wo ist dann der Verstand?<sup>109</sup> (Hafis, 1813: 87).

Hafız'ın yukarıdaki gazelinde şairin özgürlüğü ve onu kısıtlamaya çalışan erke karşı koyuşu benzetmeler ve mecazlarla betimlenmiştir. Şair, tıpkı kırlarda özgürce öten bir kuş gibi sözünü özgürce söyleyebilmelidir; onu susturmak doğasına aykırıdır. Aynı şekilde ona neyi yazıp neyi yazmaması gerektiği telkin edilemez; sözü ve eylemi izne bağlanamaz. Çünkü o kendi sabrıyla sınanır, kendi aklıyla düşünür. Bu dizelerin etkisiyle Goethe aşağıdaki şiiri yazmıştır.

Wer kann gebieten den Vögeln,  
Still zu sein auf der Flur?  
Und wer verbieten zu zappeln  
Den Schafen unter der Schur?  
[...]

<sup>108</sup> “Bu konulardan ve işlenişlerinden ideal bir özlemin heyecanı doğar. Hiçbir yerde doyum görülmez. Büyük bir uyum ve sonsuz bir çeşitlilik vardır.”

<sup>109</sup> “Nefesini tut deme bana, / Ya da sesini kes şimdi; / Kim kuşlara emredebilir / Kırlarda sessiz olmayı? / Senin işaretine bağlı olsaydı iznim, / Sabır nerede o zaman? / Senin sözlerini anlatacaksam, / Akıl nerede o zaman?”



Wer will mir wehren, zu singen  
 Nach Lust zum Himmel hinan,  
 Den Wolken zu vertrauen,  
 Wie lieb sie mir's angetan?<sup>110</sup> (Goethe, 1974: 34).

Goethe, *Aşk Kitabı*'nda geçen *Unvermeidlich* (Kaçınılmaz) şiirini Hafız'a öykünerek yazmıştır. Şiirin izleğini ve biçimini örnek alarak bir benzerini ortaya koymuştur. Özgürlüğün şair için vazgeçilmez ve en doğal hak olduğu izleğini Hafız'dan alıntıladığı "Kim kuşlara emredebilir / Kırlarda sessiz olmayı?" tümcesiyle kendi şiirine katmıştır. Kırdaki bir kuştan ötmemesini, yünleri kırılan bir koyundan kıpırdamamasını beklemek ile şairden şiir yazmamasını beklemek aynı derecede yaşamın olağan akışına aykırıdır. Goethe, *kuş* benzetmesinin yanına bir de *koyun* ekleyerek izleği pekiştirmiştir. Hafız'ın gazelindeki "Kim emredebilir?", "Kim yasaklayabilir?" soruları Goethe'nin şiirinde de tekrarlanmış ve böylece öncel metinle biçimsel düzlemde bir ilişki kurulmuştur. Gazeldeki karşı duruş ve meydan okuma aynı şekilde Goethe'nin şiirinde de ön plandadır. Goethe son dörtlükte şairin gökyüzüne ve bulutlara yönelişinin engellenmesine karşı koyarak öykündüğü dizeleri anlamsal bir dönüşüme uğratmıştır. Şairin gökyüzüne doğru söylediği şarkılar kuşkusuz tanrıya yöneliktir ve şair tanrıya hitap ederken de sözcük seçiminde özgür olmak ister.

Fünf Dinge bringen fünfe nicht hervor,  
 Du, dieser Lehre öffne du dein Ohr:  
 Der stolzen Brust wird Freundschaft nicht entsprossen;  
 Unhöflich sind der Niedrigkeit Genossen;  
 Ein Bösewicht gelangt zu keiner Größe;  
 Der Neidische erbarnt sich nicht der Blöße;  
 Der Lügner hofft vergeblich Treu und Glauben –  
 Das halte fest und niemand laß dirs rauben.<sup>111</sup> (Goethe, 1974: 37).

<sup>110</sup> "Kim emredebilir kuşlara / Kırlarda sessiz olmayı? / Ve kim yasaklayabilir / Kırılan koyuna kıpırdamayı? / Kim engelleyebilir beni, / Gökyüzüne keyfimce şarkı söylemekten? / Bulutlara güvenmekten, / Onlar beni böylesine severken?"

<sup>111</sup> "Bu beş şeyden beş şey çıkmaz, / Sen kulağını aç da bu öğüdü dinle: / Gururlu kalpten dostluk doğmaz; / Aşağılık yoldaştan nezaket gelmez; / Kötü insandan büyüklük beklenmez; / Kıskaç olan zayıflara acımaz; / Yalancı boşuna bekler sadakat ve güveni - / Sıkı tut bu öğüdü çaldırma kimseye."

*Tefkir Nameh: Buch der Betrachtungen* (Düşünceler Kitabı)'nda yer alan *Fünf Dinge* (Beş Şey) adlı bu şiir İranlı 12. yüzyıl tasavvuf şairi Feridüddin Attar'ın *Pendname* adlı yapıtına bir öykünme niteliğindedir. *Pendname*, Doğu Edebiyatlarında şiir ya da düz yazı şeklinde yazılan ve çeşitli konularda öğütler içeren yapıtlara denir. Bu tür yapıtların ortak özelliği dinsel ve etik öğütler içermeleridir. Goethe, Attar'ın *Pendname*'si hakkında Hammer'in yapıtından bilgi edinmiş (Bkz. Hammer, 1818: 140) ve de Sacy'nin Fransızcaya çevirdiği yapıtı *Fundgruben des Orients*'te okumuştur (Bkz. Sacy, 1811: 211-233). Yapıtı Fransızca çevirisinden okuyan şair, yapıtın genelinden edindiklerini bir indirgemeye uğratarak yukarıdaki dizelerde şiirleştirmiştir. Şiirde geçen öğütlerin tümü *Pendname*'den alınmıştır. Goethe, öykündüğü yapıtın içeriğini indirgeme yoluyla kendi sözcükleriyle yeniden öz halinde yazınsallaştırırken biçimi korumuş ve Attar'ın öğütsel biçimini dizelerinde yinelemiştir. Söz gelimi, "doğmaz", "beklenmez", "gelmez", "acımaz" şeklinde çevrilen geniş zamanlı önerme tümceleri ve "dinle", "çaldırma" diye çevrilen emir kipli öğüt tümceleri öykünülen yapıtla hem içeriksel hem de biçimsel bir ilişki kurulduğunu göstermektedir. Şiirin *Düşünceler Kitabı*'nın bağlamında aktarılması ise yol gösterici düşüncelerin öğütsel bir söylemle okura aktarılması işlevini görmüştür.

Diez'in *Denkwürdigkeiten von Asien I* kitabında Osmanlı'da Tatarların kullandığı şu atasözü aktarılmıştır: "Wer keine gute Tage erlebt hat, der hält schlimme tage für gute."<sup>112</sup> (Diez, 1811: 192). Arapça harflerle yazılmış olan bu atasözünün hemen üstündeki Almanca çevirisini okuyan Goethe, onu *Hikmetler Kitabı*'nın bağlamında yeniden yazmıştır.

Wer geboren ins bö'sten Tagen  
Dem werden selbst die bösen behagen.<sup>113</sup> (Goethe, 1974: 55).

Goethe öykündüğü atasözünü farklı sözcüklerle yeniden yazarak *Hikmetler Kitabı*'nın bağlamına yerleştirmiştir. Çok sayıda özlü söz, atasözü ve deyim

<sup>112</sup> "İyi gün görmemiş kimse, kötü günleri iyi zanneder."

<sup>113</sup> "En kötü günlerde doğanların / Kötülük bile hoşuna gider."

yer aldığı kitapta bu atasözünü göndergesinin anlamsal ve biçimsel özelliklerini yinelemiştir. *Kötü günün iyi gün* gibi karşılanması ikiliğini tekrar etmeyen şair anlamsal ilişkiyi *kötünün bile alışıldıktan sonra hoş gidebileceği* sözleriyle aktarmıştır. Atasözünü biçimini öykünme yoluyla aktaran dizeler okura sosyal ve tarihsel bir uyarı niteliği taşımaktadır. Özetle; savaş, şiddet, kıtlık, yokluk koşullarında doğan ve büyüyen bir çocuk için söz konusu koşullar olağan ve alışıldık hale gelir. Huzur, barış, sakinlik, dengelilik ve dinginlik özellikleriyle tanınan Goethe'nin bu atasözünü yeniden yazarak *Hikmetler Kitabı*'na koyması, onu nasıl işlevselleştirmek istediğini de ortaya koymaktadır.

Was machst du mit der Welt? Sie ist schon gemacht;  
 Es hat der Herr Schöpfung all dies bedacht.  
 Das Loos schrieb: was nützet die andere Weise?  
 Wie es dir vorgeht, erfolgt deine Reise;  
 Sobald das Herz liegt im Weltsorgenpallast,  
 So hat es vor Gift und Selbstpein nicht Rast.<sup>114</sup> (Akt. Hammer J. v., 1818: 58).

Yukarıdaki dizeler Firdevsi'nin *Şehname* adlı yapıtından Hammer tarafından Almancaya çevrilerek *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* adlı kitapta yayımlanmıştır. Şiirde kadercilik izleği ön plana çıkmakta ve insanın dünyevi sorunlarla boğuşup kendisine sıkıntı ve dertler yarattığı bildirilmektedir. Bunun yanı sıra "yolculuk" metaforuyla aktarılan yaşamın insanların etkisinden bağımsız olmadığı; bireyin yönelim ve tercihlerinin yaşamını şekillendirdiği ifade edilerek bireye iyi bir yaşam için iyi şeyler yapması gerektiği telkin edilmektedir. Goethe, okuduğu bu dizelerden etkilenmiş ve ona öykünerek aşağıdaki gibi yeniden şiirleştirilmiştir.

Was machst du an der Welt, sie ist schon gemacht,  
 Der Herr der Schöpfung hat alles bedacht.  
 Dein Los ist gefallen, verfolge die Weise,  
 Der Weg ist begonnen, vollende die Reise:  
 Denn Sorgen und Kummer verändern es nicht,

---

<sup>114</sup> "Ne uğraşıyorsun dünya ile? O yapıldı zaten; / Bütün bunları düşündü yaratan Rab. / Yazgı böyledir: Ne fayda başka türlüünden? / Ne tarafa yönelirsen, oraya varır yolculuğun; / Dünyanın dertlerini kendine saray edindikçe gönül, / Zehirden ve kendine acı çektirmekten rahat bulmaz."

Sie schleudern dich ewig aus gleichem Gewicht.<sup>115</sup> (Goethe, 1974: 56).

Goethe'nin bu şiiri öykündüğü dizelerin biçimsel özelliklerini ve izleğini yinelemiştir. Önceden belirlenmişlik izleği ilk iki dizenin Firdevsi'den olduğu gibi alıntılanmasıyla, kadercilik ve kadere razı olmak izleği ise sonraki dizelerde öykünülen metindeki sözcüklerle eş anlamlı olan sözcüklerin kullanımıyla şiire taşınmıştır. Metinsel düzlemde kurulan bu ilişki aynı zamanda bir tür yeniden yazma, üstüne yazma izlenimi uyandırmaktadır. İçeriğin taşıdığı ileti öz itibarıyla değiştirilmeden yinelenmiş; bireye yazgısını kabullenmesi ve tanrı tarafından belirlenmiş olan sınırları zorlamaması telkin edilmiştir. Kaygılar, dertler, endişeler hiçbir şeyi değiştirmeye yaramaz, insan bir kere düştüğü yolu yürümek ve sonuca ulaşmak zorundadır; yolu eğip bükme olanağı yoktur. O halde yapılması gereken şey, çıkılan yolu en iyi şekilde yürüyüp tamamlamaktır. Şiir *Hikmetler Kitabı*'nın bağlamına yerleştirilerek okura yol gösterici bir işlevle donatılmıştır.

Sage nicht, dass, was du thust, dir verbleibe.

Wenns auch dir verbleibt, so verbleit es doch deinen Kindern nicht.<sup>116</sup> (Akt. Diez, 1815: 244).

Bu dizeler Kâtibi Rumi'nin *Mir'atü'l-Memalik* adlı yapıtında geçen Şeyhi'ye ait bir beyittir. Bir tür öğüt ve uyarı niteliğinde içeriğe sahip olan dizeler Diez tarafından *Denkwürdigkeiten von Asien II*'da aktarılmıştır. Bu beyti Goethe okumuş ve öykünme yoluyla *Hikmet Nameh: Buch der Sprüche* (Hikmetler Kitabı)'nda şiirleştirmiştir.

Gutes tu rein aus des Guten Liebe,

Was du tust verbleibt dir nicht;

Und wenn es auch dir verbleibe

Bleibt es deinen Kindern nicht.<sup>117</sup> (Goethe, 1974: 58).

<sup>115</sup> “Ne uğraşıyorsun dünya ile o yapıldı zaten; / Her şeyi düşündü yaratan Rab. / Yazgın yazıldı, takip et onu, / Yola düştün artık, tamamla yolculuğu: / Çünkü değiştirmez yazgıyı ne endişe ne keder, / Aynı derecede savurur sonsuza dek seni.”

<sup>116</sup> “Deme ki yaptıkların kalır yanına. / Senin yanına kalsa bile kalmaz ki çocuklarına.”

<sup>117</sup> “Sırf iyilik için iyilik yap, / Yaptıkların sana kalmaz; / Sana kalsa bile, / Çocuklarına kalmaz.”

Goethe, çok küçük değişiklikler yaparak yinelediği dizeleri öykünme yoluyla şiire dönüştürmüştür. Dönüşümü gerçekleştirirken de Şeyhi'nin beytindeki öğütsel biçemi değiştirmeden aktarmış, fakat biçimsel bir dönüşümle dörtlük halinde yazmıştır. Öykündüğü beytin içeriğini büyük ölçüde yineleyen şair, "Sırf iyilik için iyilik yap" dizesini ekleyerek anlamsal düzlemi genişletmiş ve şiire yeni bir öğütsel boyut daha getirmiştir. Birey, yaptığı herhangi bir iyiliği karşılık beklemeden yapmalı; kendisine dokunmasa bile kendisinden sonrakilere yarar sağlamasını da beklememelidir. Saf ve gerçek iyilik özamaçtır, diyesi iyilik olmak dışında bir amacı olamaz, karşılığında bir şey beklenemez. *Hikmetler Kitabı* bağlamında okura öğüt niteliğiyle yol gösterici bir özlü söz işlevi taşımaktadır.

Diez'in aktarımıyla Kâtibi Rumi *Mir'atü'l-Memalik* adlı yapıtında Irak topraklarında yaptığı bir seyahati anlatır. Seyahat boyunca çeşitli kişileri ve yerleri ziyaret ederken yollarına çıkan farklı mezheplerden insanların onlarla inançsal tartışmalara girebileceğini düşünen Rumi, yanındakileri bu konuda uyarır: "verbirg dein Gold, dein Weggehn und deinen Glauben." Ardından bu uyarısını bir beyt ile tekrar dile getirir:

Wer verständig ist, wird niemals  
Sein Gold, seinen Glauben und sein Weggehn kund  
thun.<sup>118</sup> (Diez, 1815: 246).

Goethe, bu beyti Diez'in Almancasından yukarıdaki şekliyle okumuş ve etkilenmiştir. Yaşamı boyunca farklı inançlarla ilgili bilgiler edinmiş, çeşitli dinlerden önemli kişi, olay, mit ve öyküleri sanatsal yapıtlarında ustalıkla kullanmış olan Goethe, kendi inancıyla ilgili konuşmaktan genellikle kaçınmış, her insanın inancının yaşantısı doğrultusunda bireysel olduğunu savunmuş ve kimseye bir açıklama yapma gereği duymamıştır. Dolayısıyla Rumi'nin "inancını sakla" öğüdünü yineleyerek aşağıdaki gibi yeniden yazmıştır:

---

<sup>118</sup> "Akıllı olan asla altınını, inancını ve yolunu belli etmez."

Soll man dich nicht aufs schmächlichste berauben,  
Verbirg dein Gold, dein Weggehn, deinen Glauben.<sup>119</sup> (Goethe, 1974: 58).

Şair, öykündüğü beytin biçiminden farklı olarak şiirini iki dizeden oluşturmuştur. Biçemdeki öğütsel tarzı geliştirerek uyarı niteliğindeki ilk dizeyi de eklemiştir. Öykünülen dizelerde yalnızca öğüt verilirken; Goethe'nin dizelerinde öğüdün tutulmaması durumunda karşılaşılabilecek olumsuzluklar konusunda uyarı da vardır. Bu bakımdan içerikle uyumlu bir şekilde biçem de geliştirilmiştir. Bireyin yaşamında yalnızca kendisini ilgilendiren özel (inançsal, yönelimsel/ilgisel, maddi) konuların başkaları tarafından bilinmesine gerek yoktur. Bireyin bu konularda özgün kalabilmesi, sahip olduklarını kendine saklayabilmesine bağlıdır. Aksi halde başkaları tarafından çeşitli biçimlerde hor görülebilir, aşağılanabilir ve değişmeye zorlanarak tektipleştirilir ve kitle içerisinde eritilip yok edilebilir. Goethe'nin bu dizeleri açıklanan içeriğin niteliğine uygun olarak *Hikmetler Kitabı*'nın bağlamında özlü bir söz olarak işlevselleşir.

Ein Jeder, wenn er kommt, baut ein neues Haus,  
Dem andern läßt er bald den Bau und geht hinaus;  
Es strebt der andre auch, sich andres zu erringen,  
Und so kann jenen Bau niemand zu Ende bringen.<sup>120</sup> (Sâdî, 2022).

Wer auf die Welt kommt baut ein neues Haus,  
Er geht und läßt es einem zweiten,  
Der wird sichs anders zubereiten,  
Und niemand baut es aus.<sup>121</sup> (Goethe, 1974: 60).

Goethe'nin *Hikmetler Kitabı*'nda yer alan yukarıdaki dördlük, yine yukarıda aktarılan Sadi'nin *Gülistan* (Alm. Der Rosengarten) adlı yapıtındaki dizelere bir öykünmedir. Öykündüğü şiirin içeriğinde hiçbir değişiklik yapmayan Goethe,

<sup>119</sup> "Aşağılanıp soyulmak istemiyorsan, / Altınını, yolunu, inancını sakla."

<sup>120</sup> "Her gelen yapar yeni bir evi, / Sonra evi başkasına bırakır ve gider; / O başkası da yenisini yapar kendine, / Böylece hiç kimse tamamlayamaz evi."

<sup>121</sup> "Dünyaya kim gelse yapar yeni bir evi, / Gider ve bırakır onu sonrakine, / O da başka türlü ev yapar kendisine / Ve hiç kimse bitirmez evi."

yalnızca sözcük seçiminde anlamı farklılaştırmayan kimi değişiklikler yaparak onu yeniden yazmıştır. *Ev* mecazı her iki şiirde de bireysel inanç dizgesini simgelemektedir. Her birey bu dünyadaki bir inanç sisteminin içerisine doğar, onu belli ölçülerde benimser ve bireysel olarak geliştirdiği değerlerle durmadan yeniden şekillendirme çabasına girer. Her birinden sonra gelecek olan diğer bireyler de öncellerinden miras aldıkları değerlerle ilişkilenecek ve onları durmaksızın yeniden yapılandırmaya çalışacaklardır. Geniş anlamda bu döngü insanın varlıksal ve kültürel bir sorunudur ve insanlık var olduğu sürece bir son bulmayacak, o ev asla bitmeyecektir. Biçimsel açıdan Sadi'nin ilk iki dizesinde "Haus", "hinaus"; son iki dizede ise "erringen", "bringen" sözcükleriyle sağlanan kafiye; Goethe'nin şiirinde biçimsel bir değişiklik geçirerek ilk ve son dizede "Haus" ve "aus"; ortadaki iki dizede ise "zweiten" ve "zubereiten" şeklinde özgünleşmiştir. Biçimsel olarak bu dönüşüm yapılırken biçimsel açıdan öncel şiirin dili yinelenmiş, geniş zamanlı bir anlatım biçimiyle – *Hikmetler Kitabı*'nın bağlamına uygun bir şekilde – özlü bir söz niteliği kazandırılmıştır.

Goethe'nin *Timur Nameh: Buch des Timur* (Timur Kitabı)'ndaki *Der Winter und Timur* (Kış ve Timur) şiiri, İbn Arabşah'ın Timur biyografisini yazdığı yapıtının bir bölümünün yeniden yazımıdır. Goethe bu biyografiyi William Jones'un *Poeseos asiaticae commentariorum libri sex* (1774) adlı yapıtından Latince olarak okumuştur. Aslına ulaşma olanağı bulamadığımız bölümü Senail Özkan'ın çevirisinden aktarıyoruz:

Fakat kış tanrısı fecî fırtınalarıyla etraflarında uğulduyor ve tozu dumana katarak soluğunu aralarına salıyordu. Öbür taraftan soğuk rüzgârları da üzerlerine gönderiyordu. Buzlu ayazını tüm gücüyle üzerlerine veriyordu. Nihayet kış Timur'un askerî şûrâsının önüne indi ve ona haykırdı: "Yavaş, uğursuz adam, yavaş ol, ey adaletsiz tiran! Günahsız insanları ne kadar daha ateşinle yakıp kavurmak istiyorsun? Ne kadar daha onların bağrırlarını şiddetle, kızgın ateşinle kızdıracaksın? Sen öte dünyadan, cehennemden bir ruhsan eğer, ben de öyleyim. Her ikimiz de sürekli olarak ülkeleri ve insanları kendimize ram etmek istiyoruz. Korkunç Merih ve Zühal yıldızı en uğursuz ilişkiler içindeler. Ruhları öldürsen de, soğuk havaları geri getirsen de, benim buzlu ayazım seninkilerden çok daha soğuktur. Ordularının içerisinde inananlara işkence eden savaşçıların varsa, benim günlerimde de Allah'ın yardımıyla işkencecilere işkence eden ve onları yere seren,

yaralayan bir güç vardır. Yemin olsun ki hiçbir şey yanına kâr kalmayacak. Al öyleyse sana getirdiğimi! Ey yaşlı adam, Allah'a yemin olsun ki, Aralık ayının öldürücü soğuşundan seni ne ocağın sıcağı, ne ateşin harareti koruyacaktır!" (Akt. Özkan, 2009: 433).

So umgab sie nun der Winter  
 Mit gewaltgem Grimme. Streuend  
 Seinen Eishauch zwischen alle,  
 Hetz't er die verschiedenen Winde  
 Widerwärtig auf sie ein.  
 Über sie gab er Gewaltkraft  
 Seinen frostgespitzten Stürmen,  
 Stieg in Timurs Rat hernieder,  
 Schrie ihn drohend an und sprach so:  
 Leise, langsam, Unglückselger!  
 Wandle du Tyrann des Unrechts;  
 Sollen länger noch die Herzen  
 Sengen, brennen deinen Flammen?  
 Bist du der verdammten Geister  
 Einer, wohl! ich bin der andre.  
 Du bist Greis, ich auch, erstarren  
 Machen wir so Land als Menschen.  
 Mars! Du bists! Ich bin Saturnus,  
 Übeltätige Gestirne,  
 Im Verein die schrecklichsten.  
 Tötest du die Seele, kältest  
 Du den Luftkreis – meine Lüfte  
 Sind noch kälter als du sein kannst.  
 Quälen deine wilden Heere  
 Gläubige mit tausend Martern –  
 Wohl, in meinen Tagen soll sich,  
 Geb es Gott! was Schlimmres finden.  
 Und bei Gott! dir schenk ich nichts.  
 Hör es Gott was ich dir biete!  
 Ja bei Gott! von Todeskälte  
 Nichts, o Greis, verteidgen soll dich  
 Breite Kohlenglut vom Herde,  
 Keine Flamme des Dezembers.<sup>122</sup> (Goethe, 1974: 63).

---

<sup>122</sup> "Böylece sardı kış onları / Hiddetli öfkesiyle. Saçarak / Buzlu soluğunu hepsinin arasına, / Saldı türlü rüzgârları / Tersten onların üzerine. / Gösterdi onlara tüm gücünü / Korkunç keskin fırtınaların, / İndi aşağıya Timur'un divanına, / Tehditle haykırdı ona ve dedi: / Sessiz, yavaş, ey uğursuz! / Değiş artık, adaletsiz tiran! / Yanıp dursun mu hala yürekler, / Yakıp kavursun mu tutuşturduğun alevler? / Lanetlenmiş ruhlardan biri sen isen, / Pekâlâ! Öteki de benim. / İhtiyar isen, ben de öyleyim, / Donakalır karşımızda topraklar ve insanlar. / Mars sen isen! Satürn de benim, / Kötülüğün yıldızları, / Bir arada en



Goethe, *Batı-Doğu Divanı'nın Not ve Açıklamalar* bölümünde bu yapının devamını tasarladığını belirtmiş, fakat söz konusu *Künftiger Divan* (Gelecek Divan) taslak olarak kalmış ve tamamlanamamıştır. Şair, aslında Timur Kitabı'nı birkaç yıl sonra yazma olanağına sahip olsa, kitabın daha anlamlı olacağını belirtmiş; *Gelecek Divan*'da ise bu zalim hükümdarın neden olduğu trajedileri arka plana itecek güldürü unsurlarını kullanmayı planladığını yazmış ve bunu bir Nasreddin Hoca ve Timur fıkrası ile örneklendirmiştir (Bkz. Goethe, 1974: 204-205). Goethe'nin yakın arkadaşı Sulpiz Boisserée günlüğünde, Goethe'nin *Kış ve Timur* şiirini kendisine 8 Ağustos 1815'te okuduğunu yazmış ve şiirin Napolyon'un 1812'deki Moskova seferine paralel bir nitelik taşıdığını belirtmiştir (Bkz. Özkan, 2009: 241).

Goethe'nin İbn Arabşah tarafından yazılan Timur biyografisinden bir bölümüne öykünerek, içeriğini değiştirmeksizin yeniden yazdığı görülmektedir. Bu yeniden yazma işlemi sırasında kaynak metin biçimsel olarak koşuklaştırma yoluyla bir dönüşüme uğratılmış ve kısa dizeler şeklinde şiirleştirilmiştir. Kaynak metinde olduğu gibi Goethe'nin şiiri de bir üçüncü şahıs anlatıcının anlatımı ile başlayıp kış ile Timur arasında geçen diyalog ile devam eder. Şiirin kalanı kışın Timur'a karşı koyuşu ve tehditlerinden oluşsa da kışın dolaylı anlatımıyla Timur'dan aktardıklarına yanıtlar vermesi biçimsel açıdan bir söyleşim izlenimi uyandırmaktadır. Gönderim yapılan metne içeriksel olarak sadık kalınan bu şiirde yıkıcı insan tipini simgeleyen Timur'un karşısına yıkıcı doğanın simgesi olarak *kış* mevsimi konmuştur. Fakat doğanın yıkıcılığına burada insanın diğer insanlara uyguladığı zulmü ortadan kaldırma işlevi yüklenmiştir. Yalnızca iki şiirden oluşan Timur kitabının bağlamında bu şiir, acımasız hükümdarın yaptıklarına dair bir ön bilgi niteliği taşıyan yarım kalmış bir bölümdür, ki Goethe

---

korkunçları. / Öldürürsün ruhları, soğutursun / Atmosferi – benim havalarım ise / Çok daha soğuktur seninkinden. / Eziyet eder senin vahşi orduların / Binbir işkenceyle inananlara - / Hoş, benim zamanlarımda / Tanrıdan dileğim! Daha kötüsü olsun. / Ve senin yanına bırakmam bunu yemin olsun. / Sana neler yapacağımı tanrı bilsin! / Evet, yemin olsun ki! Ölümün soğuşundan / İhtiyar, koruyamaz seni / Ne ocaklardaki kömürün ateşi / Ne de Aralık ayının alevleri!”

de *Not ve Açıklamalar*'da bu bölümün tamamlanmadığını belirtmiştir (Bkz. Goethe, 1974: 204).

Sitz ich allein,  
 Wo kann ich besser sein?  
 Meinen Wein  
 Trink ich allein,  
 Niemand setzt mir Schranken,  
 Ich hab' so meine eigne Gedanken.<sup>123</sup> (Goethe, 1974: 92).

*Batı-Doğu Divanı* Fars, Arap ve Türk edebiyatlarından çok sayıda şairin yapıtlarından izler taşımakla birlikte ağırlıklı olarak Şirazlı Hafız'ın *Divanı*'na bir öykünme özelliği taşımaktadır. *Saki Nameh: Das Schenkenbuch* (Saki Kitabı)'nda yer alan yukarıdaki şiir, Goethe'nin içerik ve biçim olarak Hafız'a öykündüğü şiirlerinden biridir. *Aşk, şarap ve içmek* motifleri Hafız'ın şiirlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Şiirlerindeki anlamsal çoğulluk nedeniyle şairin gerçek şarabı mı kastettiği yoksa bunu sembolik anlamda mı kullandığı yüzyıllardır tartışlagelmiştir. Şarabı ve içmeyi bolca öven şiirleri tartışmalara ve şikâyetlere neden olduğu halde o herhangi bir cezayla karşılaşmamıştır. O yıllarda (14. yüzyılda) İran hükümdarı olan Şah Şuca'nın oldukça toleranslı ve özgürlükçü yaklaşımı ve Kadı Ebussuud'un fetvasının Hafız'ı büyük sorunlar yaşamaktan koruduğu söylenebilir. Şiirlerinden birinde Hafız, kullandığı motifleri açıklama gereği duymuştur:

Was unter'm Glase ich verstehe, ist ew'ger Liebe Wein,  
 Und was mit diesem Wein ich meine, ist Entselbstetsein.<sup>124</sup> (Hafis, 2022).

Goethe de yukarıdaki şiirinde *şarap içmek* sözlerini Hafız'a öykünerek anlamsal olarak yoruma açık bir şekilde kullanmıştır. *Kendi düşünceleriyle baş başa kalmak* ve *kimsenin ona karışmaması* da yine kapalı bir biçimde Hafız'a göndermektedir. Çünkü aslında Hafız'ın ne düşündüğünü şiirlerinden anlamak

<sup>123</sup> "Oturuyorum yalnız başıma, / Var mı bundan daha iyisi? / İçiyorum şarabımı / Yalnız başıma, / Ve karışmıyor kimse bana, / Kendi düşüncelerimle böyle baş başa."

<sup>124</sup> "Benim kadehten anladığım, ebedi aşkın şarabıdır / Ve bu şaraptan kastım, kendinden geçmektir."

çok zordur; çeşitli semboller, imgeler, motifler ve mecazlarla yazdığı şiirlerde gizlediği düşüncelerin gerçek manasını kendisinden başka kimse tam olarak bilemez. Çoğu zaman anlaşılmadığını düşünen Goethe de düşüncelerini şiirlerine aktarmış, özellikle inançsal konularda kimseye kendini anlatmaya çalışmamıştır. Şarap sunan Saki'nin mecaz anlamda ilahi bilgi veren, ilim aktaran (Bkz. Özkan, 2009:484) kişi olduğu göz önünde bulundurulduğunda Goethe'nin (Hafız'ın sıklıkla yaptığı gibi) bu şiirinde şarap içmek ile ilahi bilgiye ulaşmak ve olgunlaşmak manalarını vurguladığı anlaşılır. Bu içeriksel yakınlığın dışında biçem ve biçim açısından da şairin *Hafız gibi* bir gazel yazma çabasına girdiği ilk dört dizenin sonundaki "allein", "sein", "Wein", "allein" ve son iki dizenin sonundaki "Schränken", "Gedanken" sözcüklerinin oluşturduğu kafiye den anlaşılabilir; fakat herhangi bir ölçüyü dikkate almadığı görülmektedir. Sonuç olarak Goethe, bu şiirde kullandığı biçem ve mecazlarla okura Hafız'ı anımsatmakta; şiiri *Saki Kitabı'nın* bağlamında *bilgilenmek*, *olgunlaşmak* ve *özgürleşmek* manalarında işlevselleştirmektedir.

Ey, ey! was in der Schenke heut,  
 Des Morgens für ein Lärmen war,  
 Wo Schenke, Liebchen, Fackel, Licht  
 Im heftigsten Tumulte war.  
 Und wo (wie wohl Erklärungen  
 Die Liebesgeschichte nicht bedarf)  
 Die Flöte und die Trommel hoch  
 Im lautesten Getöse war.  
 Wer blos aus Lieb' zu Streit und Zank  
 In diesem Kreis von Narren gieng,  
 Wohl weit entfernt von dem Streit  
 Der Schulen und der Kanzeln war.<sup>125</sup> (Hafis, 1812: )

Was in der Schenke waren heute  
 Am frühesten Morgen für Tumulte!  
 Der Wirt und Mädchen! Fackeln, Leute!  
 Was hats für Handel, für Insulte!

---

<sup>125</sup> "Hey, hey! Bu sabah meyhanede, / Nasıl bir gürültü koptu öyle, / Saki, sevgili, fener, ışık / Büyük bir kargaşa içindeydiler. / Ve (ne hoş ki aşk hikâyesinin / Açıklama gerektirmediği yerde) / Flüt ve tef çıkmış ortaya / Yüksek sesle çalmakta idiler. / Aşk yüzünden bu çılgınlar mahallesinde / Kim girdiyse kavga ve gürültüye, / Uzak durdu tartışmasından / Okul ve kürsülerin."

Die Flöte klang, die Trommel scholl!  
 Es war ein wüstes Wesen –  
 Doch bin ich, Lust und Liebe voll,  
 Auch selbst dabei gewesen.  
 Daß ich von Sitte nichts gelernt  
 Darüber tadelt mich jeder;  
 Doch bleib' ich weislich weit entfernt  
 Vom Streit der Schulen und Katheder.<sup>126</sup> (Goethe, 1974: 96).

Goethe'nin yukarıdaki şiiri Hafız'ın yine yukarıda aktarılan dizelerinin etkisinde yazılmıştır. Goethe, öykündüğü bu dizeleri *Saki Kitabı* bağlamında çeşitli dönüşümlerle yeniden yazmıştır. İçerik açısından Hafız'ın dizelerinde aktarılan karnavalesk durum Goethe'nin dizelerinde de aynı şekilde sürdürülmüştür. *Meyhane* mecazının toplumu simgelediği düşünülürse, burada kopan büyük gürültü ve kargaşanın toplumdaki karışıklıkları ifade ettiği görülmektedir. Hafız'ın dizelerinin devamında toplumsal karmaşa izleği devam eder ve bu karmaşa girdabının içine girenlerin okul ve kürsülerden uzak durduğu, diyesi bilgiyi ve bilimi tartışmadıkları belirtilmektedir. Bu noktada toplumdaki eğitilmiş ve eğitimsiz halk arasındaki sınıfsal farkı vurguladığı görülmektedir. Goethe'nin şiiri ise toplumsallıktan bireyselliğe doğru bir dönüşüm geçirir ve “ben” öznesi olarak şairin şiire dâhil olduğu görülür. Şair, hem yeterince halkın arasına karışmamış olmaktan dolayı sürekli kınandığını hem de eğitilmiş kesimle tartışmaktan özellikle kaçındığını dile getirmiştir. Şairin dini konularda tartışmalara girmekten uzak durduğu bilinmektedir, dolayısıyla burada bireysel tutumunu öykündüğü şiire aktararak toplumsal bir içerikteki şiiri bireysel bir düzleme taşımıştır. Goethe'nin öykündüğü şiirin Almanca çevirisinde herhangi bir uyak ya da ölçü kullanılmadığı halde, şair kafiyeli dizeler oluşturarak biçimsel bir ritim yakalamış ve böylece şiirini hem biçimsel hem içeriksel açıdan özgünleştirmiştir.

---

<sup>126</sup> “Bugün sabahın erken saatinde / Nasıl bir kargaşa çıktı meyhanede! / Meyhaneci ile bir kız! Halk, fenerler! / Nasıl bir kavga, nasıl küfürler! / Çınladı flüt, gümledi davul! / Karmakarışık bir hal vardı ortada – / Ben de aşk ve şevk dolu / Bizzat bulundum orada. / Böyle bir terbiye almadığımdan, / Kınar durur herkes beni; / Bilerek uzak duruyorum ya / Okulların ve kürsülerin tartışmalarından.”

### 3.3.6. Yeniden Yazma ve Özgönderimler

Öncel metinlerden alınan ayrışık unsurların başka metinlerde yeni işlev ve anlamlarla yeni bağlamlarda kullanılması bir tür yeniden yazma işlemidir. Bu tanım geniş anlamda bir metinlerarasılık tanımına denk düşmektedir. Çünkü metinlerarasılığın temelinde de bir yeniden yazma edimi söz konusudur. Dar anlamda düşünüldüğünde ise yeniden yazma, bir yazarın bir yapıtı düzenlemek, değiştirmek ya da derinleştirmek amacıyla yeniden ele alıp kimi değişim ve dönüşümlerden geçirmesi olarak da tanımlanabilir. Yazarın söz konusu yeniden yazma işlemini kendi öncel yapıtlarından bazı unsurları kullanarak gerçekleştirmesine ise özgönderim ya da içmetinsellik denir. Bu yöntemle yazar, öncel yapıtlarından bazı unsurları yeni yapıtının bağlamında yazınsallaştırır.

Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı*'ndaki bazı şiirler henüz kitap olarak basılmadan önce Almanya'da haftalık olarak yayımlanan *Morgenblatt für gebildete Stände* adlı dergide yayımlanmıştır. Divanın basımından önce okurla buluşturulan bu şiirler daha sonra 1819'da *West-östlicher Divan* adıyla yayımlanmıştır. Dolayısıyla önce dergide yayımlanıp daha sonra *Divan*'da bir araya getirilerek basılan şiirler, metinlerarasılık kuramının yöntemlerine göre şairin kendi öncel şiirlerini yeniden başka bir yapıtın bağlamında yazması nedeniyle onun özgönderimleri ve yeniden yazımlarıdır. *Morgenblatt* dergisinin 24 Şubat 1816<sup>127</sup> sayısında (s. 189-190) şair, *West-östlicher Divan oder Versammlung deutscher Gedichte in stetem Bezug auf den Orient* (Batı-Doğu Divanı ya da sürekli Doğu etkisindeki Alman Şiirleri Derlemesi) başlığıyla yayımladığı yazıda *Divan*'ın ilk şiiri olan *Hegire* (Hicret)'in ilk altı dizesini paylaşmış ve ardından *Divan*'daki her bir bölümle ilgili okura kısa bilgiler sunmuştur. Aynı zamanda anametni tanıtan bir yanmetin işlevi gören bu yazı ile şair, kitabını henüz bitirip basmadığı halde okura bir ön bilgi sunma ve yapıtını okumaya teşvik etme

<sup>127</sup> Bkz.

[https://books.google.com.tr/books?id=F2tEAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=Sakiname&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=F2tEAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Sakiname&f=false) (05.12.2022)

amacı taşımıştır. Ayrıca aynı derginin 22 Mart 1816<sup>128</sup> sayısında (s. 281) *Moganni Nameh: Buch des Sängers* (Şarkılar Kitabı)'nda yer alan *Talismane* (Tılsım) ve *Vier Gnaden* (Dört Lütuf) adlı şiirler yayımlanarak okurun ilgisine sunulmuştur. O yıllarda Batılı okurun Doğu edebiyatlarına oldukça mesafeli olduğu düşünüldüğünde, Goethe'nin okuru bu yeni tarz şiire hazırlamaya çalıştığı söylenebilir. Öte yandan henüz kitle iletişim araçları bulunmadığı için şair ve yazarların kendilerini ve yapıtlarını tanıtip duyurabilecekleri dolayimler gazete ve dergiler olduğundan her şair ve yazar gibi Goethe de yapıtının ön tanıtımını bu yolla yapmıştır.

Goethe'nin, *Batı-Doğu Divanı*'nında kullandığı bazı içmetinsel unsurlar da vardır. Metinlerarasılık kuramı uyarınca her yazma aslında bir tür yeniden yazma olduğuna göre, yazarın bir yapıtında kendi öncel yapıtlarına da gönderimler yapması ya da kendi yapıtlarından unsurları yeni yapıtına taşıması olağan bir durumdur. Şairin en önemli yapıtı kabul edilen *Faust I* (1797) tragedyasına gönderimde bulunan *Talismane* (Tılsım) şiirindeki dizeler Goethe'nin özgönderimlerine örnek gösterilebilir:

Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:  
Die Luft einziehen, sich ihrer entladen.  
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;  
So wunderbar ist das Leben gemischt.<sup>129</sup> (Goethe, 1974: 12).

Bu dizelerde dile getirilen kutupluluk, evrendeki karşıtlıkların birliği olgusu *Faust I* tragedyasında da Faust ile Tin (Geist) arasında geçen bir konuşma sırasında Tin tarafından dile getirilmiştir: “In Lebensfluten, im Tatensturm / Wall ich auf und ab, / Wehe hin und her! / Geburt und Grab, / Ein ewiges Meer, / Ein

---

<sup>128</sup>

Bkz. [https://books.google.com.tr/books?id=F2tEAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=F2tEAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (05.12.2022)

<sup>129</sup> “Nefes almada iki tür keramet vardır: / Biri havayı içine çekmek, diğeri boşaltmaktır. / Biri sıkıştırırken, öteki ferahlatır; / Hayat böyle muhteşem bir karışımdır.”

wechselnd Weben, Ein glühend Leben”<sup>130</sup> (Goethe, 1977: 21). İnsan yaşamının çeşitli karşıtlıklarla iç içe geçtiğini, hatta yaşamın ve insanın bizzat karşıtlıkların birliğinden oluştuğunu Faust karakteri üzerinden ortaya koyan bu dizelere şair kapalı bir özgönderim yapmış ve karşıtlık izleğini *Talismane* şiirine taşımıştır. Anılan izlek burada *nefes alıp verme* metaforuyla aktarılmış, “Hayat böyle muhteşem bir karışımdır” dizesiyle gönderge metne paralel olarak yaşamın karşıtlıkların birliği ilkesine dayandığı vurgulanmıştır. *Faust*’taki dizelerden farklı olarak *Talismane* şiirinde yaşamın mucizevi kutupluluğu tanrıya atfedilmiş ve bir tanrı övgüsü işleviyle verilmiştir.

Bir başka içmetinsel gönderim de *Hikmet Nameh: Buch der Sprüche* (Hikmetler Kitabı)’nda bulunmaktadır. Bölümün ilk şiirindeki “Was wird mir jede Stunde so bang? / Das Leben ist kurz, der Tag ist lang.”<sup>131</sup> (Goethe, 1974: 55) dizeleri şairin daha önce yine *Faust I* tragedyasında Wagner’e söylediği “Ach Gott! die Kunst ist lang, / Und kurz ist unser Leben.”<sup>132</sup> (Goethe, 1977: 22) dizelerine göndermektedir. Bu sahnede Tin ile konuşan Faust’u duyan Wagner, onun bir Yunan tragedyası okuduğunu zanneder ve bunun üzerine ikili arasında sanatın derinliği ve zorluğu üzerine bir diyalog başlar. Faust, sanatın sonradan kazanılması zor bir yetenek işi olduğuna yönelik söylev çeker ve Wagner bunun üzerine yüzeysel yaklaştığı konunun derinliği ve zorluğu karşısında kendi yetersizliğini vurgulamak için yukarıdaki düşünceyi dile getirir. Özce, sanatın çok katmanlılığı ve derinliği karşısında insan yaşamının onu kavramaya yetemeyecek kadar kısa ve çaresiz oluşu dile getirilir. *Divan*’daki dizelerde bu düşüncelere gönderimle içmetinsel bir ilişki kuran Goethe, gönderge metinde uzunluğunu vurguladığı *sanatın* yerine burada *günü* kullanmıştır. *Gün* sözcüğü bu bağlamda başlangıcı ve sonu belirlenemeyen *zaman* kavramını simgeler. Bu uçsuz bucaksız ve bitimsiz kavram içerisinde insan yaşamı oldukça önemsiz ve kısacık bir ana denk düşer. Daima sınırlarını zorlayan, her şeyin daha fazlasını

<sup>130</sup> “Yaşamın taşkınlıklarında, eylemin coşkusunda / Gidip geliyorum aşağı yukarı, / Salınıyorum oraya buraya! / Doğum ve mezar, / Sonsuz bir deniz, / Değişken bir örgü, / Ateşli bir yaşam.”

<sup>131</sup> “Nedir beni böyle her saat korkutan? / Hayat kısa, gün ise uzun.”

<sup>132</sup> “Ah tanrım! Sanat uzun, / Hayatımız ise kısa.”

arzulayan, duyuların ötesinde bir aşkınlığa yönelen insanın bu gerçeklik karşısındaki çaresizliğini ve dehşetli korkusunu dile getiren şair, özgönderimle yeniden yazınsallaştırdığı bu dizelerde ciddi bir anlamsal dönüşüm gerçekleştirmiş ve sanatın karşısındaki çaresiz insanı zamanın karşısındaki insanın çaresizliğiyle yüzleştirmiştir. Dizelerin *Hikmetler Kitabı* bağlamına oturtulmuş olması da söz konusu durumu kısa ve öz bir biçimde okura iletme işlevi üstlendiğini göstermektedir.

### 3.3.7. Göstergelerarası İlişkiler

Metinlerarasılık kuramının yöntemleri farklı sanatsal ve bilimsel alanlardaki ilişki ve etkileşimleri tanımlamak için de kullanılmaktadır. Örneğin, bir yazınsal yapının resimleştirilmesi, filmleştirilmesi, bestelenmesi; ya da herhangi bir sanatsal türün başka bir türe aktarılması işleminde içeriğin bir gösterge dizgesinden başka bir gösterge dizgesine geçişi söz konusudur. Burada bir dolayım değişimi söz konusu olduğundan kimi kuramcılar *dolayımlararasılık* kavramını kullanmaktadırlar. Anılan geçişimler metnin, sanatın ve bilimin dolayımıyla sınırlı olmadığı için daha kapsayıcı olması nedeniyle *göstergelerarasılık* kavramı tercih edilmektedir (Bkz. Aktulum, 2011: 436-437; Aktulum, 2021: 668-669). Bu çalışmada da inceleme nesnesi yapılan yapıtlardaki çeşitli dolayım arasında gerçekleşen ilişki, etkileşim ve geçişlerin açıklanmasında *göstergelerarasılık* kavramı kullanılacaktır.

*Batı-Doğu Divanı'nın Züleyha Kitabı'ndaki Gingo Biloba* şiiri, kökenleri Çin'e dayanan Gingo Biloba ağacının görsel özelliklerine yapılan açık bir göstergelerarası gönderime dayanmaktadır. Bu ağacın yaprakları iki parçadan oluşmakta ve bu iki parça hem ayrı birer yaprak gibi görünmekte hem de tek yaprakta bir kalbin iki yarısını andırmaktadır. Goethe, Gingo yaprağının bu görüntüsünden hareketle *Gingo Biloba* adlı şiiri yazmış, üzerine bir Gingo yaprağı iliştirerek Marianne von Willemer'e göndermiştir.

Ist es ein lebendig Wesen,  
Das sich in sich selbst getrennt?



Sind es zwei, die sich erlesen,  
Daß man sie als eines kennt?

Solche Fragen zu erwidern,  
Fand ich wohl den rechten Sinn:  
Fühlst du nicht an meinen Liedern,  
Daß ich eins und doppelt bin?<sup>133</sup> (Goethe, 1974: 69).

Goethe ile Marianne, aralarında otuz yıldan fazla yaş farkı ve ikisi de başkalarıyla evli oldukları halde birbirleriyle duygusal bir bağ geliştirmişler ve ilişkileri Hafız'ın şiirlerinin etkisiyle karşılıklı şiirsel bir söyleşimle ilerleyen bir aşka dönüşmüştür. İkili hem birbirlerini sevmekte (kalpleri bir), hem de başkalarıyla evli oldukları için kavuşmaları olanaksızdır. Şair, Gingo yaprağının ayrı iki parça gibi görünen ve kalbi andıran biçiminde kendisi ile Marianne'nin durumunu görmüş ve *özlem* ile *kavuşma* motiflerini bu yaprağın görüntüsünde betimlemiştir. Onlar duygusal olarak bir arada; fakat fiziksel olarak ayırıldılar. Dolayısıyla şair, bir ağaç yaprağının görsel niteliklerini göstergelerarası bir ilişkilendirmeye yazınsal bir düzleme taşıyıp şiirlerlemiştir; şiire *Züleyha Kitabı* bağlamında Marianne ile olan *ayrılık* ve *birliktelik* ikilemini betimleme işlevi yüklemiştir.

2014 yılında Londra'da kurulan *The Werner Mark Linz Memorial Library of West Asian and North African Thought* (Werner Mark Linz Anısına Batı Asya ve Kuzey Afrika Düşüncesi Kütüphanesi) kurulduktan kısa bir süre sonra *Gingko Library* ya da kısaca *Gingko* adıyla anılmaya başlanmıştır. Kurumun web sitesinde adının Goethe'nin *Gingo Biloba* şiirinden alındığı belirtilmiş ve amacının yıllık konferanslar ve akademik yayınlar aracılığıyla Orta Doğu ve Kuzey Afrika ile kurulan diyalogu geliştirmek olduğu vurgulanmıştır.<sup>134</sup> Bu bağlamda Gingo Biloba Çin kökenli bir ağacın adı iken Goethe'nin bir şiirinin başlığı ve ardından bu şiirin etkisiyle de bir kütüphaneye verilen ad olarak farklı

<sup>133</sup> “Bu canlı bir varlık mıdır / Kendini kendi içinden bölen? / Yoksa iki seçkin midir / Tek bir tane sanılan? / Bu tür soruları yanıtlamanın / Doğru yolunu buldum sanırım: / Şarkılarımda hissetmiyor musun / Benim tek ve çift olduğumu?”

<sup>134</sup> Bkz. <https://www.gingko.org.uk/about-us/> (13.12.2022)

göstergeler arasında gezinmiş, yeni anlam ve işlevlerle kullanılmıştır. Orta Doğu ve Kuzey Afrika araştırmaları yapan bu kurumun, adını Goethe'nin şiirinden almasının nedeni kuşkusuz Goethe'nin Batı ile Doğu arasında kurduğu ilişki ve bu iki kutbu birbirine yakınlaştırma çabasıdır.

*Gingko Library* 2019 yılında *Batı-Doğu Divanı*'nın ilk baskısının 200. yılı şerefine, Goethe onuruna *A New Divan. A lyrical dialogue between East and West* (Yeni Bir Divan. Batı ile Doğu arasında lirik bir diyalog) adıyla bir proje hazırlamıştır. Proje kapsamında 12'si Batıdan ve 12'si Doğudan olmak üzere toplam 24 şiir derlenmiştir. Şiirler Arapça, Farsça, Türkçe, İngilizce, Fransızca, Almanca, İtalyanca, Portekizce, Rusça, İspanyolca ve Slovence dillerinde İngilizce çevirileriyle birlikte yer almıştır. Şiirler Goethe'nin 12 kitaptan oluşan *Divan*'ına benzer şekilde *The Poet* (Şair), *Hafiz* (Hafız), *Love* (Aşk), *Reflections* (Düşünceler), *Ill-Humour* (Kötü Mizaç), *Wisdom* (Bilgelik), *The Tyrant* (Tiran), *Suleika* (Züleyha), *The Cup-Bearer* (Saki), *Parables* (Meseller), *Faith* (İnanç), *Paradise* (Cennet) bölümleri altında toplanmış; bunlara eklenen üç makale ile birlikte yayımlanmıştır.<sup>135</sup> Sonuç olarak Goethe'nin yapıtının adına açık gönderimle hazırlanan bir proje kapsamında kolektif bir çalışma ile yapıtın bir benzeri güncel ve özgün olarak ortaya konmuştur. Bir tür anma niteliğindeki bu çalışma ayrıca Goethe'yi ve onun *Batı-Doğu Divanı*'nı dolaylı olarak okura yeniden anımsatma ve okunmasına özendirme işlevi görmektedir.

*Batı-Doğu Divanı* ile bir diğer göstergelerarası etkileşim örneği piyanist Daniel Barenboim ile Filistinli düşünür ve yazınbilimci Edward Said tarafından 1999'da, Goethe'nin 250. doğum yıldönümünde Sevilla'da kurulan *West-Eastern Divan Orchestra* (Batı-Doğu Divanı Orkestrası)'dır. 17 farklı ülkeden yüzden fazla müzisyenden oluşan orkestra ilk konserini Weimar'da vermiş; 2004 yılında Cenevre'de, 2005'te Filistin'de verdiği konserlerle ilgi toplamıştır.<sup>136</sup> Günümüzde

<sup>135</sup> Bkz. <https://newdivan.org.uk/> (13.12.2022)

<sup>136</sup> Bkz.

[https://web.archive.org/web/20070519221850/http://www.brown.edu/Departments/Humanities\\_Center/events/orchestrabio.html](https://web.archive.org/web/20070519221850/http://www.brown.edu/Departments/Humanities_Center/events/orchestrabio.html) (21.06.2023)

de çalışmalarına ve konserlerine devam eden orkestranın, adını Goethe'nin yapıtından aldığı ve amacının kültürlerarası diyalogu geliştirmek olduğu belirtilmiştir.<sup>137</sup> Bu yalın gönderimle Goethe'nin *Divanı*'nın kültürlerarası diyalog için bir sembol niteliğinde olduğu vurgulanmıştır.

*Divan*'ın göstergelerarası etkileşimle tiyatroya uyarlanmış çok sayıda örnekleri bulunmaktadır. Bunlardan biri *Art Ensemble Theater* tarafından 2019 yılında ilk gösterimi yapılan *West-östlicher Divan* adlı oyundur. Oyunda şair Mevlüt Asar'ın, Şirazlı Hafız'ın, Marianne ve Jakob von Willemer'in şiirleri, Lünen Evangelist Kilisesi ve Lünen Ulu Cami cemaatlerinden kişiler ile yapılan röportajlar sonucunda yeniden düzenlenerek kullanılmıştır. Türkçe ve Almanca dillerinde iki dilli olarak sergilenen oyunda bir Türk göçmenin evli bir Alman kadına âşık olması konu edilmiştir.<sup>138</sup> Oyunda Doğu'yu temsilen Almanya'daki en kalabalık göçmen toplumundan bir Türk, Batı'yı temsilen bir Alman karakter seçilerek, Goethe ile Marianne von Willemer'in aşkı (*Divan*'da Züleyha ile Hatem) Almanya'daki göçmen ve yerel kültüre uyarlanarak güncelleştirilmiştir. Bununla birlikte hem içeriğin büyük bölümünü hem de adını Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı* yapıtından alan oyun, şairi ve yapıtını farklılıkların birlikteliğinin ve hoşgörünün simgesi olarak yeniden hatırlatan bir işleve sahiptir. Yapıtın farklı tarihlerde farklı tiyatro grupları tarafından çok defa tiyatro sanatının olanaklarıyla sahneye uyarlandığı görülmektedir.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Bkz. <https://west-eastern-divan.org/divan-orchestra> (19.12.2022)

<sup>138</sup> Bkz. <https://ensembletheater.de/repertoire/west-oestlicher-divan/> (19.12.2022)

<sup>139</sup> Bkz. 1. <https://www.theaterkompass.de/beitraege/urauffuehrung-west-ostlicher-divan-von-johann-wolfgang-von-goethe-und-anderen-autoren-rheinisches-landestheater-neuss-39620> (19.12.2022);

2. <https://www.theater-factory.de/kopie-1864-tagebuch-einer-katastrophe> (19.12.2022);

3. <https://wanderbuehne.com/stuecke/west-oestlicher-divan> (19.12.2022)

## 4. BÖLÜM

### NAZIM HİKMET – *SİMAVNE KADISI OĞLU ŞEYH BEDREDDİN DESTANI*

#### 4.1. NAZIM HİKMET

Asıl adı Mehmed Nazım olan Nazım Hikmet 15 Ocak 1902'de Selanik'te doğmuştur. Kozmopolit bir Osmanlı yönetici sınıfı ailede büyüyen Nazım'ın annesi Celile Hanım'ın annesinin babası Mehmed Ali Paşa aslen bir Almandır (Ludwid Friedrich Karl Detroit). Çocuk yaşta müslüman olup Mehmed Ali adını almış ve Osmanlı ordusunda mareşalliğe kadar yükselmiş, çeşitli diplomatik görevlerde bulunmuştur. Celile Hanım'ın babasının babası ise Polonya asıllı Konstantin Borzenski'dir. O da müslüman olup Mustafa Celaledin Paşa adını almıştır. Komutanlığın yanı sıra tarihçi, haritacı ve dilbilimci olarak da ün kazanmış biridir (Bkz. Göksu & Timms, 2011: 30). Nazım'ın yakın dostu Vâlâ Nureddin, Mustafa Celaledin'in Gagavuz (Karaoğuz) diye adlandırılan Polonyalı Hristiyan Türklerden olduğunu belirtir (Nureddin, 1969: 34). Nazım'ın, eşi Vera'ya annesini Alman, Polonyalı, Gürcü, Çerkes ve Fransız kökenli diye anlatması (Tulyakova Hikmet, 1989: 257) şairin gerçek anlamda kozmopolit bir aileye ait olduğunu doğrulamaktadır. Celile Hanım oldukça özgür ve sanatçı ruhlu bir kadındır; çok iyi Fransızca bilen, resim yeteneği olan, piyano çalan, şiirden hoşlanan, geleneksel Osmanlı kadın tipine sığmayan, oldukça sosyal ve girişken biridir. Nazım'ın babası Hikmet Bey ise Nazım Paşa'nın oğludur. Şair, adını babasından ve dedesinden almıştır. Hikmet Bey Mekteb-i Sultani'yi (Galatasaray Lisesini) bitirmiş, iyi derecede Fransızca bilen, özgürlükçü düşüncelere sahip biridir. Çocukluk yıllarında dedesi Nazım Paşa ile bir süre Halep'te ve Diyarbakır'da kalan Nazım Hikmet, babasından çok dedesinin etkisinde kalmıştır. Dedesi sıkı bir mevlevî, tasavvufçu ve şiire düşkün bir paşadır. Arapça ve Farsça bilir, bu dillerden çevirdiği kitapların dışında kendi yazdığı kitaplar da vardır.

Sanat ve edebiyatla bu denli içli dışlı bir ailede yetişen Nazım Hikmet oldukça genç yaşta şiirler yazmaya başlamıştır. Deneme/karalama niteliğindeki ilk şiirlerinde sıradan gündelik konuların yanında o dönemin tarihsel ve politik konularını da ele almış olması, şairin daha çocuk yaşta duyarlı karakterini ortaya koymaktadır (Bkz. Bezirci, 1989: 12-13). Nazım, Bahriye (Denizcilik) okulunu bitirdikten sonra subay olarak atanmış fakat geçirdiği ağır akciğer hastalığı nedeniyle 1920'de verilen doktor raporuyla askerliğe devam edememiştir. Çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan şiirleri, birçok şair tarafından övgüyle karşılanır. 1921'de çocukluk arkadaşı Vâlâ Nurettin ile Anadolu'daki milli mücadeleye katılmak için gizlice İnebolu'ya giderler. Orada Spartakistlerden<sup>140</sup> Sadık Ahi (Mehmet Eti) adında sosyalist biriyle tanışır ve ondan yeni düşünceler öğrenir (Nureddin, 1969: 61). Bu arada Ankara'ya gitmeleri için izin çıkmayınca yaya yedi günde Ankara'ya varırlar. Nazım bu süreçte Anadolu halkının içinde bulunduğu sefaletle ilk kez şahit olur ve derinden sarsılır. Ankara'dan cepheye katılmalarına izin çıkmaz; öğretmenlik göreviyle Bolu'ya gönderilirler. Bolu'da Ziya Hilmi adında sosyalist bir genç yargıçla tanışır. Ardından Nazım ile Vâlâ Nurettin öğrenim amacıyla Moskova'ya gider ve Kutv Üniversitesi'ne (Doğu Ülkeleri Emekçileri Komünist Üniversitesi) kaydolurlar (Bezirci, 1989: 17-19). Nazım'ın ideolojik ve sanatsal yaşamının dönüm noktası Moskova'daki bu üniversite yıllardır. Şair Fransızca ve Rusçayı öğrenip ilerletir; Rus şiirini inceler, Mayerhold, Vantangov, Tairov, Mayakovski, Selvinski gibi rus şair ve yazarlarla tanışır. Sosyalist/Komünist düşünceyi içselleştirmiş olarak üniversiteyi bitirip 1924'te Türkiye'ye dönen Nazım, çeşitli gazete ve dergilerde çalışır, farklı adlar kullanarak şiir ve yazılar yayımlar. Şairin devlet ile başının derde girmeye başladığı yıllardır artık.

Nazım Hikmet, yazıları ve şiirleri nedeniyle sürekli takibe alınmış, birçok kez kovuşturmayla uğramış, kısa süreli hapislikler yaşamıştır. 1933'te duvarlara bildiri yapıştıran yasa dışı bir örgüte üye olmak iddiasıyla gözaltına alınıp idamla

---

<sup>140</sup> Spartaküs Birliği (Almanca: Spartakusbund), I. Dünya Savaşı sırasında Almanya'da Marksistler tarafından kurulan siyasi örgüt.

yargılanmış ve bu davadan dört yıl hüküm giymiştir. Hapisten çıktıktan sonra yazı ve şiirlerine çeşitli dergi ve gazetelerde takma adlar kullanarak devam eden şair, 1938'de bir kış gecesi tekrar gözaltına alınışını "Dizboyu karlı bir gece. / sofradan kaldırılıp, / polis otomobiline bindirilip, / bir trenle gönderilerek / bir odaya kapatılmakla başladı maceram (...)" dizeleriyle "Dokuzuncu Yıldönümü" şiirinde anlatmıştır. Nazım'ın yasaklı olmayan şiir kitapları askeri öğrencilerin elinde bulunmuş ve bu gerekçeyle askerleri üstlerine karşı kışkırtmaktan onbeş yıl hapse mahkûm edilmiştir. Normalde beş yıl olması gereken bu cezanın verilmesinde dönemin içişleri bakanı Şükrü Kaya'nın ve Mareşal Fevzi Çakmak'ın mahkemeyi baskı altına alarak etkiledikleri ancak 1965'ten sonra dile getirilmiştir (Bkz. Bezirci, 1989: 41). Şairin hapisliği sırasında çok daha uzun yıllar hüküm giymiş suçlular bile çeşitli aflarla serbest bırakılırken, o kapsam dışında tutulmuştur. Hapisliği işkenceye çevrilmiş, Silivri yakınlarında demirlemiş bulunan zırhlı askeri geminin ambarına konulmuş ve sonrasında bir başçavuşun dolabında Nazım'ın bir kitabı bulununca bu kez donanmayı isyana teşvik etmekle yargılanmıştır. Atatürk'e bir mektup yazarak suçsuzluğunu dile getirmeye çalışmış fakat bu mektup o sırada hasta yatağında olan Atatürk'e ulaşmamıştır. Tamamı askeri yargıçlardan oluşan yargılamada Nazım Hikmet yirmi yıl ağır cezaya çarptırılmış, önceki mahkumiyeti de eklenerek cezası yirmisekiz yıl dört aya çıkarılmıştır. Oysa kanunlara göre bu suçu gerçekten işlediği kesin olsa bile alması gereken ceza sekiz yıl dört ay olmalıydı (Bkz. Bezirci, 1989: 42-44). Hapislik süresince İstanbul, Ankara, Çankırı hapisanelerinden sonra Bursa'ya nakledilmiştir. Şairin haksızca hapsedilmesine yıllarca kimseden itiraz gelmemiş, 1949 yılına kadar hakkında tek satır yazılmamıştır. Vatan gazetesi başyazarı Ahmet Emin Yalman'ın Nazım'ı ziyaretinden sonra gazetede kaleme aldığı yazı önemli bir etki yapmış ve sonrasında şairler, yazarlar, ulusal ve uluslararası sivil toplum örgütleri şairin serbest bırakılması için hükümete mektuplar yazmışlardır. Bu çabalar bir sonuç vermeyince Nazım 8 Nisan 1950'de açlık grevine başlar. Bir taraftan da ağır hasta olan Nazım'ın ve dostlarının çabaları uzun süre karşılıksız kalır. Annesi Celile Hanım oğlunun serbest bırakılması için imza kampanyası başlatır. "Haksız yere mahkum edilen oğlum NAZİM HİKMET açlık grevindedir. Ben de

ölmek istiyorum. Gece gündüz oruçluyum. Bizi kurtarmak isteyenler bu deftere adreslerini yazarak imzalasınlar. Ressam Celile.” Haliç köprüsünde imza toplayan Celile Hanım’ı gördüğü halde – bir zamanlar kendisine aşık olan – Yahya Kemal’in imza vermeden oradan uzaklaşması çok ilginçtir (Bkz. Bezirci, 1989: 59). 15 Temmuz 1950’de yürürlüğe giren af kanunuyla Nazım’ın cezasında indirim uygulanır ve şair serbest kalır. Henüz genç yaşta sağlığı askere elverişli olmadığı için subaylıktan çıkarılmış olan şair, artık elli yaşına gelmiş ve çeşitli hastalıklarla boğuşurken askere alınmak istenir. Bunun üzerine arkadaşlarının yardımıyla Romanya’ya oradan da Moskova’ya kaçırılır. 25 Temmuz 1951’de bakanlar kurulu kararıyla vatandaşlıktan çıkarılır. Moskova’da şiirler yazmaya devam eden şairin yapıtları çeşitli dillere çevrilerek bütün dünyada büyük beğeniyle okunurken, Türkiye’de yasaklanmış ve ölümünden ancak bir yıl sonra 1964’te yayımlanmaya başlanmıştır. Çeşitli ülkelerde önemli etkinliklerde ağırlanan Nazım, Türkiye’ye gidememiştir. Yaşamının büyük bir bölümünü uğruna harcadığı ülkesini bir daha göremeden 3 Haziran 1963 sabahı Moskova’daki evinde ölmüştür.

Şairin sanat ve edebiyat tarzının ve yapıtlarının iyi anlaşılabilmesi için yukarıdaki kısa yaşam öyküsünü aktarma gereği duyulmuştur. Bahtin’in söyleşimsellik ve Kristeva’nın metinlerarasılık tanımları uyarınca, yazın toplumsal ve tarihsel gerçeklikten kopuk değerlendirilemez. Ek olarak yazarın/şairin bireysel özellikleri (sanatsal yaklaşımı, ideolojisi, psikolojik ve duygusal durumları vb.) yazınsal yapıt dizgesini tamamlayan diğer ve en belirleyici etkenlerdir.

#### **4.1.1. Nazım Hikmet Sanat ve Edebiyat**

Nazım Hikmet’in ilk şiirleri tasavvufçu dedesi Nazım Paşa’nın ve dönemin geleneksel şiirinin etkisiyle kuralcı ve ölçülüdür. Şair, dedesinin yazıp yüksek sesle okuduğu Osmanlıca şiirlerin ve babasının Tefik Fikret’ten okuduğu şiirlerin etkisinde kaldığını, aslında uyak ve aruz gibi kaygılar taşımadığı halde ilk şiirlerinin bir tür ses taklidiyle şekillendiğini belirtmiştir (Bezirci, 1989: 219).

Bu çocukluk denemelerinin ardından “Hala Servilerde Ağlıyorlar mı?” adlı şiiri Bahriye okulunda tarih öğretmeni olan Yahya Kemal’in düzeltmeleriyle Yeni Mecmua’nın Ekim 1918 sayısında Mehmet Nazım adıyla yayımlanır. Yayımlanmış ilk şiiri budur. Anadolu’ya gidip halkın yaşam koşullarına kendi gözleriyle şahit olduktan sonra şiirlerinin “ne”yi anlatması gerektiğine büyük oranda karar vermiş, Rusya’ya gidip Marks ve Lenin’i okudukça şiirinin konusu belirginleşmiş fakat bu şiiri oturtacak biçim arayışı devam etmiştir.

20. yüzyılın başlarında İtalya’da ortaya çıkan Fütürizm, Rusya’da Konstrüktivizm, İsviçre’de Dadaizm ve Gerçeküstücülük gibi akımlar geleneksel yazınsal kuralları alt üst ediyordu. Fütüristler kültürel birikim dahil eskiye dair her şeyi yok etmek istiyordu. O dönem İtalya’da yükselişte olan faşizmle ve ulusçu kapitalizmle uyumlu seyreden bu akım Rusya’da da yaygınlaşmış fakat Ekim Devriminden sonra Konstrüktivizme evrilmiştir. Rusya’daki Konstrüktivistler, edebiyatı işçi sınıfının yararını gözeten ve sosyalizmin maddi temellerini anlatan bir dolayımına dönüştürdüler. Dadaistler geleneksel ve ussal tüm kuralları reddedip yerleşik sanata karşı bir sanat anlayışını benimsediler. Gerçeküstücüler de tüm geleneksel birikimi, ahlaksal ve estetik yargıları dışlayıp sınırsız düş gücünü ve çağrışımları yücelttiler (Bkz. Gürsel, 2007: 190-197). Deyim yerindeyse sanatta ve edebiyatta kuralların yerle bir olmaya başladığı bir dönemde gelişen Nazım Hikmet’in şiiri de doğal olarak bu akımlardan etkilendi. Özellikle Mayakovski’nin şiiri biçimsel olarak Nazım’ın ilgisini çekmişti. Bu şairin tarzında şiirler anlamını adeta dalgalanan, bazen de merdiven basamaklarını andıran dizelerde ele veriyordu. Nazım, bu şiir tarzındaki ahengi ve şekil oyunlarını kendi şiirlerinde uygularken bazı Rus ve diğer Avrupa’lı çağdaşlarının aksine gelenekten kopmamış, divan şiirinin kafiye olanaklarını da bu yeni biçimle bireşimleyerek “Bahri Hazer”, “Salkım Söğüt” şiirlerinde ortaya koyduğunu vurgulamıştır (Bkz. Bezirci, 1989: 224). Kendisine bir tür çokseslilik olanağı tanıyan bu tarzı “Orkestra” şiirinde hem açıklamış hem de uygulamıştır. Rus Fütüristleri, Puşkin, Tolstoy, Dostoyevski gibi öncellerini yadsıdıkları halde sözlü halk edebiyatından ve peri masallarından yararlanmaya da devam etmişlerdir. Mayakovski ve Klebnikov Rus edebiyatında bunun örneklerini



sunarken; Nazım da benzer şekilde “Kerem gibi”, “Türk Köylüsü”, “Kıyamet Sureleri”, “Tahir ile Zühre”, “Kerem ile Aslı” ve “Şeyh Bedreddin Destanı” yapıtlarında geleneksel, inançsal ve kültürel birikimi serbest ölçüyle ve özgün bir biçimle güncelleyerek Türk Edebiyatına kazandırmıştır (Bkz. Gürsel, 2008: 21-22). Bu noktada bir kez daha Bahtin’i hatırlama gereği doğmaktadır. Yazınsal yapıtlar arasındaki içeriksel ve biçimsel söyleşim geçmişten şimdiye ve şimdiden geleceğe durmaksızın devinim halindedir.

Kendi poetikasını oluşturan Nazım’ın şiirlerinde ülke gerçekleri, işçi ve emekçi halkın durumu, devrimci eylemsellik, devrimcilerin kahramanlıkları, geleceğe dair umut ve inanç, üretim ve sanayileşme övgüsü, aşk ve özlem temaları romantik ve lirik bir biçimde dile getirilir. Sosyalist şiirin Türkçedeki ilk dizgeli temsilcisi sayılan Nazım, Marksizme ve sosyalist gerçekçiliğe bağlı bir sanat anlayışını benimsemekle birlikte gerek sosyal ve politik yaşamında gerekse sanatında kitlenin kolektivizmine katkı sunarken asla kitle içerisinde bireyselliğini eritip yok etmemiştir. “Kanaati şahsiyem itibariyle komünistim. Fakat hiçbir teşkilata mensup değilim. Ben Marksizm’in ve komünizmin yalnız edebiyattaki tezahüratıyla (yansımasıyla) alakadarım.” (Akt. Göksu & Timms, 2011: 119) sözleriyle bireysel ve sanatsal özerkliğini dile getirmiştir. O, toplumsal gerçekçilikten ve bilimsel maddecilikten kopmadan duygusal ve psikolojik durumlarını, aşklarını, özlemlerini ve öfkesini de şiirine içkinleştirmiş; insanın salt akıl ve mantıktan ibaret olmadığını yeri geldiğinde şiirine dipnot düşerek vurgulama gereği duymuştur. Tıpkı “Şeyh Bedreddin Destanı”nda Börklüce Mustafa ve müritlerinin idam edilişi karşısında üzüntüsünü dışavurduğu dizelere dipnot düşerek olası eleştirilere yanıt verdiği gibi (Bkz. Hikmet, 2014: 499). Şiirin bütün olanaklarından yararlanan şair, okurun hem aklına hem de duygularına hitap etmek istediğini, “[okur,] Bir Mayıs bayramına dair şiir okumak istediği zaman da bizi okusun, karşılıksız sevdasına dair şiir okumak istediği vakit de bizim kitaplarımızı arasın.” sözleriyle ifade etmiştir (Bezirci, 1989: 237). Dolayısıyla şairin “Romantik Komünist” diye anılması boşuna değildir. O, birbirine zıt kutuplarda duran Romantizm ve Komünizmi bireşimleyebilmiş bir şairdir.

Nazım Hikmet, yukarıda anıldığı üzere çok yönlü ve çok kültürlü bir ailede yetişmiş olmanın sonucunda edebiyat ve sanatla, yaşadığı dönemin topludurumu sonucunda da politikayla içiçe büyümüştür. Türk Halk Edebiyatını, geleneksel ve klasik yazınsal kaynaklarıyla iyi bilen şair, öğrencilik yıllarında Fransızca'yı ve Rusçayı iyi derecede öğrenerek Dünya Edebiyatını da yakından takip etmiştir. Rus ve Fransız edebiyatından Türkçeye çeviriler yapmış, çeşitli gazete ve dergilerde yazınsal ve politik eleştiri yazıları yazmıştır. Şairliğiyle ön plana çıkan Nazım, roman, tiyatro oyunları ve senaryolar da yazmış, operayla ve resimle de ilgilenmiştir (Bkz. Bezirci, 1989: 37). Şiirleri elliden fazla dile çevrilip dünya çapında okunan ve dünyaca tanınan Türk şair ve yazarların başında kuşkusuz Nazım gelir.

Nazım Hikmet, 20. yüzyılın başında dünya genelinde yaşanan sanatsal ve yazınsal değişim ve dönüşümleri kavrayıp kendi sanatına uyarlayabilmiş ilk Türk şairdir. Fakat dostlarıyla yazışmaları ve çeşitli gazete ve dergilerde yazdığı eleştiri yazıları dışında şairin sanata ve edebiyata dair derli toplu bir kuramsal yapıtı bulunmamaktadır. “Evrensel ölçülerde yazın ürünleri ortaya koyarak dünya edebiyatında önemli bir yer edinen ve elli farklı dilde okunan bir şairin sanat ve edebiyat kuramı üzerine neden bir yapıtı yoktur?” diye sorulabilir. Aziz Çalışlar, Nazım Hikmet'in “...gerek sanatın özü, genel yasallıkları, yapısı, işlevleri ve türleri, gerek sanatın gelişmesi, sınıfsal, ulusal ve evrensel özellikleri üstüne kuramsal yaklaşımı ve düşünceleriyle” aslında bir kuramcı ve estetikçi olarak da görülmesi gerektiğini vurgular (Çalışlar, 1987: 14). Şairin, derli toplu bir kuramsal kitabı olmayışını ise Kemal Tahir'in “Mapusaneden Mektuplar”a yazdığı önsözünden şöyle aktarır:

Mapusluğu dışında da, Nazım Hikmet, aralıksız izlenip gözetlenmiş, evi üst üste basılıp kitapları ve müsveddeleri alındığı için, çalışmalarına yardımcı bir kitaplığa sahip olamadığı gibi, “Kırpıntı Bohçası” dediği müsveddelerini bile, sürekli olarak elinin altında bulunduramamıştır. Tarih, edebiyat, sanat, felsefe, ekonomi, sosyoloji üzerindeki düşüncelerini düzenli olarak açıklayamaması bundandır (Akt. Çalışlar, 1987: 15).

Ayrıca şairin çeşitli yazıları, katıldığı uluslararası etkinlik ve konferanslardaki konuşmaları ve sanatı üzerine yazılanlar Türkiye’de 28 yıl boyunca (1964’e kadar) basılamamıştır. Dolayısıyla Nazım’ın sanat ve yazın kuramı üzerine düşüncelerinin başkaları tarafından dizgeli bir şekilde derlenmesi de oldukça zor olmuştur. Bütün bunların yanında Nazım Hikmet, kendi kuramının uygulayıcısı olmuş bir şairdir. Yazınsal etkinlikte açıkça ortaya koyduğu sanatını ayrıca anlatmaya gerek duymamıştır. Nazım’ın, kendi sanatı üzerine konuşmayı sevmediğini belirten dostu Ekber Babayev, yapıtlarına önsöz yazmayı bile istemediğini, kendisinin ona zorla önsöz yazdırdığını belirtir ve bu önsözlerden birini aktarır:

Çocukluğumda, imlâda çıkan yanlışlarımın doğrularını en aşağı yirmi beş kere yazdırtıp beni cezaya çarparlardı. Şimdi çarpıldığım en ağır ceza, basılan kitaplarıma önsöz yazmak. Kitap ortada, okuyucunun da aklına fikrine güveniyorum. Zaten güvenmesem, kitabımı okusun diye önüne sürmezdim. Öyleyse önsöze, hele benim yazacağım önsöze ne lüzum var? Ben sanatı şöyle anlarım, böyle anlarım demekteki mânâ ne? Sanat görüşüm, bu görüşün nasıl geliştiği, ne gibi değişmeler geçirdiği, hele böyle bir “Seçme Yazılar” kitabımı okuyan için belli olmuyorsa ne yapsam faydasız (Akt. Bezirci, 1989: 216-217).

Babayev’in başka bir aktarımına göre; İtalya’daki bir yayımcı Nazım’ın bütün yapıtlarını yayımlamak istemiş, bu nedenle Nazım’dan kendi yazın sanatı üzerine bir yazı yazmasını talep etmiştir. Nazım’ın parçalar halindeki bazı yazıları ve dostunun yazıya geçirdiği bazı konuşmaları yine Babayev tarafından derlenmiş, yazılar arasındaki bağlantıları kurması beklenen şair 1963’te ölünce söz konusu yazılar arasındaki bağlantıları Babayev kurmuş ve yayımlamıştır (Bkz. Bezirci, 1989: 215-238). Bir tür sanatsal özyaşamöyküsünü andıran bu yazılarda şair, kısaca ilk şiirlerini, yazınsal ve ideolojik gelişimini, şiirinde gerçekleştirdiği dönüşümleri, ideolojisinin yazın tarzına etkisini, dünya çapında edebiyatçılar üzerine görüşlerini dile getirmiştir. Söz konusu yazılarda şairin içeriğe uygun biçimin belirlenmesi üzerine yoğun bir şekilde kafa yorduğu anlaşılmaktadır. Yukarıda anıldığı üzere kuramını anlatmaktansa onu uygulamada ortaya koymayı yeğleyen şairin yapıtlarında da biçimsel çeşitlilik ve şekilsel oyunlar dikkat çekmekte; yaptığı kuramsal açıklamalardan çok önce kuramını zaten uygulamış olduğu görülmektedir.

## 4.2. SİMAVNE KADISI OĞLU ŞEYH BEDREDDİN DESTANI

### 4.2.1. Tarihsel Kaynaklar

Nazım Hikmet, destana eklediği açıklamalarda Bursa Hapishanesi'ndeyken okuduğu tarih kitaplarının ve hapishane arkadaşlarının kendisini bir Bedreddin Destanı yazmaya özendirdiğini anlatmaktadır. Destanın başındaki açıklamaya göre yapıtın oluşumunun çıkış noktası Mehmet Şerefettin Yaltkaya'nın *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin* adlı kitabıdır. Bu kitapta, Şeyh Bedreddin ile ilgili çeşitli tarihçilerin verdiği bilgiler kaynaklarıyla birlikte aktarılmıştır (Şerefeddin, [1924]2021: 92-118). Bu kaynaklar aşağıdadır.

İbn-i Arabşâh'ın *Ukûdü'n Nasîha*,  
 Şükrullah bin Şehabeddin'in *Behçetü't Tevârîh*,  
 Friedrich Giese'nin aktardığı anonim *Tevarih-i Ali-i Osman*,  
 Âşıkpaşazâde'nin *Osmanoğulları'nın Tarihi*,  
 Neşrî'nin *Kitab-ı Cihan-Nüma*,  
 İdrîs-i Bitlisî'nin *Heşt Behişt*,  
 Dukas'ın *Bizans Tarihi*.

Söz konusu kitaplarda 1416'da yaşanan Börklüce Mustafa, Torlak Kemal ve Şeyh Bedreddin isyanına dair bilgiler yer almaktadır. Bu bilgiler arasında çelişki ve farklılıklar olmakla birlikte hepsi büyük ölçüde Cenevizli kâtip Dukas'ın yazdıklarıyla benzerlik göstermektedir (Bkz. Dukas, 1956: 67-70). Nazım, aktarılan bilgileri Şerefettin Yaltkaya'nın kitabından okumuş; fakat okuduklarından farklı bir Bedreddin tasavvur etmiştir. Temelde ortodoks İslam ve Hıristiyanlık inançlarına karşı heterodoks bir inanç anlayışını ve bağdaşıcılığı benimseyen; merkeziyetçi devlet yönetimine karşı yerel, ortaklaşmacı ve üretime dayalı paylaşımcı bir yaşam biçimini savunan ve ciddi bir halk desteği gören bu hareket, Osmanlılar için çalışan kâtip ve tarih yazıcıları tarafından kötülenmiş ve yergiyle anlatılmıştır (bkz. Kula, 2011: 327-329). Marksist-Leninist ideolojiyi benimseyen ve kendisini komünist olarak niteleyen Nazım'ın, bu isyanın toplumsal, ekonomik ve düşünsel nedenlerinden

etkilenmemiş olması düşünülemez. Dukas, M. Şerefettin Yaltkaya, Aşıkpaşazade, Neşri, İbn Arabşah ve İdrisi Bitlisi'den okuduğu bütün olumsuz yargılar, Nazım'ı kendi deyimiyle Şeyh Bedreddin'i bu yazarların "... kaleminden, dividinden ve rihından..." çekip kurtarmaya ve bir Bedreddin Destanı yazmaya özendirmiştir (Hikmet, 2014: 477). Nitekim şair, yine anılan tarih yazıcılarından alıntılacağı cümleleri yer yer kullandığı bu destanda Şeyh Bedreddin'i kendi düşünsel, ideolojik ve sanatsal perspektifinden yeniden yaratmıştır. Şeyh Bedreddin'e dair en güvenilir kaynaklardan biri Bedreddin'in torunu Hafız Halil tarafından yazılan *Şeyh Bedreddin Menakıbnamesi*'dir. Nazım, bu kitabı okuduğuna dair herhangi bir bilgi paylaşmamıştır, fakat Bedreddin Destanı'nın kimi yerlerinde bu kitaptan izlere rastlanmaktadır. Bu izler çözümlenme bölümünde ele alınacaktır. Şeyh Bedreddin üzerine yazılmış çok sayıda tarih kitabı, araştırma ve inceleme yazıları bulunmakta (Bkz. Gariper, 2021: 11-...), fakat çalışmamızın sınırlılığı gereği bu bölümde yalnızca Nazım Hikmet'in *Bedreddin Destanı*'na kaynaklık eden yapıtlara yer verilmiştir.

#### 4.2.2. Şeyh Bedreddin

Şeyh Bedreddin'in gerçekte kim olduğu, ne zaman nerede doğduğu, inançsal ve toplumsal görüşleri, hukukçu ve din adamı kimliği, yapıtları ve yapıtların içeriği, 1416'da yaşanan isyandaki rolü ve benzeri birçok konuda çeşitli tartışmalar yürütülmüş ve hala yürütülmektedir. Yukarıda anılan tarih yazıcılarının aktardığı bilgilerin yanı sıra yakın tarihte de Bedreddin hakkında onlarca kitap yazılmıştır. Söz konusu kaynaklardaki bilgiler Bedreddin'i olumsuzlayan ve olumlayan iki farklı kutup tarafından yazılan ve birbiriyle çelişen bilgilerle doludur. Bedreddin'le ilgili yapılmış olan çalışmaların genelinde anılan çelişkili bilgiler aktarılagelmiştir. Çalışmanın bu bölümdeki amacı Nazım Hikmet'in *Şeyh Bedreddin Destanı*'ndaki metinlerarası ilişkileri incelemek olduğundan, burada bir tekrara düşmemek amacıyla Bedreddin ile ilgili yürütülen kısır tartışmalara girmeksizin, torunu Hafız Halil'in eski Anadolu Türkçesiyle manzum olarak yazdığı *Şeyh Bedreddin Menakıbnamesi* adlı yaşamöyküsünden özetle Bedreddin'in yaşamı ve söz konusu isyan hareketinde yaşananlar aktarılacaktır.

Ardından Bedreddin'in edebiyattaki yeri ve Nazım Hikmet'i etkileyen yönleri irdelenecektir.

Hafız Halil'in *Menakıbnâme*'sinden özetle; asıl adı Şeyh Bedreddin Mahmûd'dur. 1359 (Hicri 760) yılında Edirne yakınlarındaki Simavna kasabasında doğmuştur. Babası Simavna kadısı İsrail, annesi Melek Hatun'dur. İlk derslerini babasından almış, sonra Bursa, Şam, Kudüs, Mekke ve Kahire'de fıkıh, mantık, felsefe, astronomi, hadis öğrenimi görmüştür. Kahire Sultanı Berkuk'un oğlu Ferec'in öğretmenliğini yapmıştır. Önceleri tasavvufa karşı iken sonradan Hüseyin Ahlatî'nin etkisiyle tasavvufa yönelmiş, şeyhliğe yükselmiştir. Şeyh Bedreddin bazen kırk günlük bazen doksan günlük olmak üzere yedi kez çileye yatmış, yemeden içmeden yalnızca ibadet etmiş, maddesel dünyadan kopup mutlak varlığın birliği (vahdet-i vücud) gereği tanrının varlığında yok olmaya (fena fillah) çalışmıştır (Bkz. Halil, 2015: 113, 117-126). Mısır halifesi Hüseyin Ahlatî, Bedreddin'i halife ilan edip kendi yerine getirmiş; fakat daha kıdemli olduğunu öne sürerek tahtı hakettiğini düşünen başka şeyhler yüzünden halifeliği bırakıp Rumeli'ne dönmeye karar vermiştir (Halil, 2015: 132-137). Rumeli'ne dönüş yolunda önce Halep'e ve Konya'ya gitmiş, buralarda ilgiyle karşılanıp ağırlanmış; ardından Tire'ye, sonra İzmir'e geçmiştir. Her gittiği yerde kendisine biat edilmiş, bilgisine hayranlık duyulmuştur. Sakız Adası'ndaki Rumlar geldiğini duyunca onu adaya davet edip ağırlamak istemişler. Buradaki rahipler Şeyh'in bilgisi karşısında şaşkınlık içinde kalmış, bazı Rumlar ondan etkilenip Müslüman olduklarını söylemiş, bazıları gizliden Müslüman olmuş, kimi ise onun ikinci Mesih olduğuna inanmıştır (Bkz. Halil, 2015: 146-150). Kütahya'ya varınca Torlaklar ile karşılaşmış, Torlak Kemal'i burada tanımıştır. Ardından Edirne'ye varmış, babası İsrail tarafından sınava çekilmiş ve takdir görmüştür. Fetret Devri yılları gelmiş, taht kavgaları yaşanmış, Musa Çelebi, Süleyman'ı yenerek Rumeli'ne Şah olmuş ve Şeyh Bedreddin'i kazaskerliğe davet etmiş, o da Musa'nın ve halkın ısrarı sonucu daveti kabul etmiştir (Halil, 2015: 159-162). Sultan Mehmed, kardeşi Musa'yı öldürüp tahta çıkınca Bedreddin'i İznik'e sürgün etmiş ve ona ayda bin akçe maaş bağlamıştır. Fakat vakıf malına el sürmeyen Bedreddin büyük sıkıntı çekmiştir. Bu sırada İznik'te

*Teshil*'ini yazıp bitirmiştir. Hac için Şah'tan izin istemiş, Şah izin vermeyince İznik'ten kaçmış, hacca gitmek üzere İsfendiyar'a (Kastamonu) gelmiş, İsfendiyar Bey'i tarafından iyi karşılanmıştır. İsfendiyar Bey'i onu Doğu'da sürmekte olan Timur zulmüne karşı uyarıp hacca gitmekten vazgeçirip Kırım'a gitmeye ikna etmiştir. Bedreddin'i taşıyan Gemi Eflak'a (Romanya) varınca onu karada bırakıp denize açılmış. Tek başına kalan Bedreddin'in etrafına birçok mürit toplanıp onu Ağaçdenizi'ne götürmüşler. Orada etrafına çok sayıda insan toplanıp ona saygı ve ilgi göstermiş, bu durum Sultan'ı, otoritesini sarsacağı endişesiyle rahatsız etmiştir. Sultan Mehmed'in gönderdiği kişiler Bedreddin'in müridi gibi aralarına gizlenmiş, Şeyh'i kaçırap Serez'de hapsetmişler. Hafız Halil'e göre Bedreddin'in başına gelenlerin sorumlusu Börklüce Mustafa'dır. Çünkü Börklüce Mustafa, Bedreddin'e "hastalıklı" fikirler bulaştırmış, Torlak Kemal de halkı kandırıp yoldan çıkarmıştır (Halil, 2015: 184-185). Aslında Sultan Mehmed de Bedreddin'in değerini bilmiş fakat ona inanan ve onu sevip sayanların çokluğu Sultan'ın tahtını kaybetmekten korkmasına neden olduğu için uydurma bir fetva ile Şeyh'i öldürmeye karar vermiştir. Bedreddin'i kıskanan başka şeyhler ise onun ölüm fetvasını vermek için hevesle öne çıkmışlardır. Öncelikle Sultan, Şeyh'i sorguya çekip suçlamış, Şeyh ise verdiği yanıtlarla Sultan'ı zorda bırakmış. Tek isteğinin hacca gitmek olduğunu, ona da izin vermeyince gitmek zorunda kaldığını, İsfendiyar Bey'in ısrarıyla döndüğünü ve Ağaçdenizi'nde insanların kendi istekleriyle onun etrafına toplandığını, tahtta gözü olmadığını söylemiştir. Ertesi gün tekrar toplanmışlar; Sultan, İranlı müftü Mevlana Haydar'ı da yanına alarak şeriat hükümlerini kullanarak Bedreddin'i herkesin içinde suçlu ilan edip halkın öfkesini ona yönlendirmeye çalışmıştır. Mevlana Haydar, Bedreddin'in şeriat bilgisi karşısında yenilgiyi kabul etmiş, onu suçlu çıkaramayınca Padişah'tan Bedreddin'i affetmesini istemiş, ama Padişah Bedreddin'i ortadan kaldırmaya yeni bahaneler aramıştır. Bedreddin'i şeriata göre suçlu çıkaramayınca, onu kıskanan müftü ve şeyhler tekrar toplanıp örfi kurallarla onu suçlu ilan etmişler (Halil, 2015: 192-194). "Dediler: Haramdır malı, helaldir kanı / İftira ile fetva yazdılar" (Halil, 2015: 207). Bedreddin idam edilmeden önce dostlarıyla görüşmek için izin istemiş, Şah'ın izniyle dostlarına "Dedi: Ulu Rabb'im; sen şahidimsin / Bana ne ederlerse, helal ettim / Benim için

onları paylama / Ben küçük kulunum; helal ettim onlara” (Halil, 2015: 209-210). Bedreddin metanet içinde darağacına yürümüş, üç kez tekbir getirip asılmış, ölüsü darağacında bir gün boyunca bekletildikten sonra Serez’e gömülmüştür. Ertesi gün Şah gezintiye çıkınca onu diri olarak karşısında görüp sara hastası olmuştur. Büyük pişmanlık duymuş, hatasını anlamıştır. Fakat artık olan olmuş, Şah ölene kadar sara hastalığı çekmiştir (Halil, 2015: 215).

Hafız Halil, Bedreddin’in çocukları hakkında da bilgiler verir. Oğlu İsmail’in hacca giderken Börklüce Mustafa’nın yanına uğradığını; İsmail ölünce çocuklarının (Halil ve iki kız kardeşi) bir süre Börklüce Mustafa’nın yanında kaldığını ve Mustafa’nın onları o sırada İznik’te sürgünde olan dedeleri Bedreddin’e götürdüğünü söyler (Halil, 2015: 222-224). Bedreddin öldükten sonra Halil ve kardeşleri ortada kalmış, Edirne’ye gidince Bedreddin’in dostları tarafından korunup kollanmışlar. Sonra Bursa’ya, oradan Göynük’e gelip Akşemsettin’e mürit olmuşlar (225-228). İlginçtir; Bedreddin’i astıran Sultan Mehmed’in oğlu Murad Kosova seferine çıkınca Bedreddin’in torunu Halil ile iki amcası da yardıma gitmişler. Sefer kazanılınca Halil ve amcaları orduya imam yapılmış, Sultan’dan bolca bağış almışlardır (Halil, 2015: 232-238). Murad genç yaşta ölünce tahta çıkan Mehmed (Fatih) İstanbul’u fethetince Halil de onunla birlikte sefere katılmıştır (Halil, 2015: 241-242).

Hafız Halil, kitabında yazdıklarının Şeyh Bedreddin hakkında yazılmış en doğru bilgiler olduğunu, başkalarının yazdıklarına itibar edilmemesi gerektiğini öne sürmüştür. Halil, kendi hatırladıklarının dışındaki bilgileri dedesi Bedreddin’in yanında bulunmuş olan Cafer adlı bir müritten ve başkalarından öğrendiğini söyler (Halil, 2015:126, 170). Elbette bu durum Hafız Halil’in yazdıklarının tamamen gerçek olduğunu kabul etmeyi gerektirmez.

Bedreddin’in kişiliği, dünyaya ve insana yaklaşımı ve daha birçok konuda bilgi edinilebilecek diğer kaynaklar ise kendi yazdığı metinlerdir. Onlarca kitap yazdığı fakat Mısır’da iken dünyevi yaşamı terk etmeye karar verip bütün kitaplarını Nil nehrine attığı söylenmektedir (Bkz. Halil, 2015: 82-83). *Camiü’l Fusuleyn*, *Letaifu’l İşarat* ve *Letaifu’l İşarat*’ın yine Şeyh Bedreddin tarafından



yazılan açıklaması olan *Et-Teshîl* adlı yapıtları Bedreddin'in hukuk yazılarından ve yorumlamalarından oluşmaktadır. Bu yapıtlar ancak yazıldıktan yüzyıllar sonra Kültür ve Turizm Bakanlığı'nca 2012'de Türkçeye çevrilerek Arapça asıl metniyle birlikte basılmıştır. Ayrıca yaygın olarak bilinen kitabı ise tasavvufa dair görüşlerini içeren *Varıdat*'tır (Bedreddin, 2015). Hafız Halil, Bedreddin'in telif edilmiş kırk sekiz adet kitabı olduğunu, bunlar arasında *Dav'a* adlı Türkçe yazılmış bir kitabın ve şerhinin de bulunduğunu belirtmiştir (Halil, 2015: 74). Bu yapıtlar kuşkusuz, yazarıyla ilgili daha temellendirilebilir bilgiler içermektedir.

#### 4.2.2.1. Şeyh Bedreddin, Thomas Münzer ve Nazım Hikmet

Şeyh Bedreddin, Ortodoks İslam anlayışından farklı olarak tüm tanrıci bir yaklaşımla tanrının varlığını somut dünyada kavramaya çalışmıştır. Ona göre; "Yüce Allah'tan başka mevcut yoktur" (Bedreddin, 2015: 34). Tanrı, varlığını yaratmış olduğu evrenin her zerresine yüklemiş ve onunla bütünleşmiştir. Dolayısıyla tanrıyı ve cenneti "diğer tarafta" aramak boşunadır. Bedenin öldükten sonra yeniden dirileceğine inanmayan Bedreddin, ruhsal varlığın maddeden ayrı düşünülemediğini, "alemlerdeki bütün mertebeler, aşamalar cisimlerde bulunur. Cisimler alemi tümüyle silinip yok olsa, ruhlar alemi ile mücerredat alemi, soyutluklar alemi de yok olur" (Bedreddin, 2015: 35) şeklinde dile getirmiştir. Cennet ve cehennem de bu dünyadaki karşıtlıklar, iyilikler ve kötülükler olduğunu ve bütün bu karşıtlıkların ortadan kalkacağını düşünmüştür. Anılan karşıtlıklar arasında zenginlik-fakirlik gibi şeylerin yanında dinsel, ırksal, toplumsal, sınıfsal farklılık ve çelişkiler de vardır ve bunların tümü ortadan kalkacak, cennet bu dünyada yaşanacaktır. Özellikle İslamiyet, Hristiyanlık, Yahudilik vb. dinsel farklılığı da yok sayan bağdaşımci (senkretik) görüşleri Bedreddin'in ortodoks müslümanlar ve resmi tarihçiler, merkezîyetçiler tarafından dışlanıp kötülenmesinin nedenlerindedir. Bedreddin'i bu kesim tarafından "kötü", "ibahî", "zındık", "hain" vb. sıfatlarla anılmasına neden olan diğer önemli neden de Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal ile birlikte başlattıkları isyan hareketidir. Abdülbaki Gölpınarlı'ya göre; Şeyh Bedreddin, hocası Abdürrahman-ı Bistâmî'nin etkisiyle bir tür Mehdîlik görüşünü benimsemiş; o

dönemki Timur saldırıları ve taht kavgaları sonucu yaşanan Fetret Devri'nin ekonomik ve toplumsal çöküntü yıllarında artık ortaya çıkma (zuhur) zamanının geldiğini düşünerek milletlerin ve mezheplerin kanunlarını yeniden oluşturmayı amaçlamış olabilir (Bkz. Gölpınarlı, 1966: 10). Aydın ve İzmir'de Börklüce Mustafa, Manisa'da Torlak Kemal ve Rumeli'de (Deliorman) Şeyh Bedreddin öncülüğünde gerçekleşen bu isyan hareketi dinsel ve toplumsal açıdan geniş kitlelerin desteğini almıştır. İsyana Müslüman, Hıristiyan ve Yahudilerin, Anadolu köylülerinin, Rum denizcilerin ve Yahudi esnafların destek vermiş olması; isyanın amacının inanç farkı gözetmeksizin her insanı eşit kabul etmesi, toprağı bey ve timar sahiplerinden alıp köylüye vermesi, paylaşımcı ve ortaklaşmacı bir toplumsal düzen kurmayı hedeflemesi bu olayı ve öncülerini Nazım Hikmet için ilgi çekici kılmıştır. Henüz 15. yüzyılda Osmanlı'da işçi, köylü, burjuva gibi sınıfsal farklılıklar netleşmemiş olsa da, isyanın düşünsel temelleri Nazım'ın Marksist ve komünist ideolojisiyle örtüşen özellikler göstermektedir.

Nazım Hikmet için Şeyh Bedreddin ve isyan hareketini ilgi çekici kılan bir diğer etken ise Friedrich Engels'in 16. yüzyılda Almanya'da yaşanan köylü ayaklanmasını ele alan "Köylüler Savaşı" adlı kitabıdır. Engels, bu yapıtta o dönemki feodal yapı ile içiçe geçmiş olan kiliseye ve zenginleşen burjuvaziye karşı genç bir rahip olan Thomas Münzer öncülüğünde meydana gelen bu ayaklanmanın sınıfsal incelemesini yapmış; ayaklanmanın düşünsel temellerinde komünizmin köklerini aramıştır (Bkz. Engels, 1978). Thomas Münzer ile Şeyh Bedreddin arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Her ikisinde de dünyayı ve tanrı inancını akılla kavrama, tanrının varlığını insandan soyutlamadan ele alma vardır. Tanrı ile evren birdir anlayışıyla bir tür maddeciliğe yönelirler. İkisi de dünyadaki çelişki ve karşıtlıkları ortadan kaldırmak, deyim yerindeyse tüm düzeni yeni baştan kurmak ve dünyayı yaşanacak bir cennete çevirmek fikrine sahiptirler. Bedreddin'i, 15. yüzyıl Osmanlı'sındaki tarihsel ve toplumsal koşulların artık düzeni baştan yaratmanın zamanının geldiğine inandırması gibi; Münzer de otoriterleşen kilise ve feodallerin, ölçüsüzce zenginleşen kentlilerin saltanatına son vermek zamanının geldiğine inanarak köylüleri silahlanmaya çağırıp düzeni yıkmaya ve tüm

eşitsizlikleri ortadan kaldırmaya çalışmıştır (Bkz. Engels, 1978). Yenilgiye uğrayıp idam edilen Bedreddin gibi Münzer de başarısız olmuş ve işkence edilerek öldürülmüştür. Bu değerlendirmenin Engels'in bakışıyla yapıldığı unutulmamalıdır. Öte yandan Onur Bilge Kula, 15. ve 16. yüzyıllarda "sınıf" kavramının henüz siyasi literatürde yer almadığına dikkat çekmekte; Bedreddin hareketinin toplumsal ve dinsel açıdan bağdaşımca olduğunu, Münzer'in başkaldırısının ise Hıristiyanlar ve Almanlar ile sınırlı olduğunu vurgulamaktadır (Kula, 2011a: 419). Sonuç olarak Engels'in Thomas Münzer öncülüğünde gerçekleşen Alman köylü ayaklanmasına komünist bir çerçeveden yaklaşımı Nazım Hikmet'i kaçınılmaz biçimde etkilemiştir. Tarih yazıcılarının aktarımlarına dayanan bilgilerin ötesinde Bedreddin hareketinin gerçek yüzü tam olarak bilinmese de söz konusu isyan ve liderinin, komünist şair Nazım Hikmet için ilgi çekici ve yazın konusu yapmaya elverişli görülmüş olması doğaldır.

#### 4.2.2.2. Edebiyatta Şeyh Bedreddin

Nazım Hikmet'in Şeyh Bedreddin'i andığı *Kablettarih* (1929) şiiri ve 1936'da yayımlanan *Şeyh Bedreddin Destanı*'dan önce Börklüce Mustafa'ya ve Şeyh Bedreddin'e yakılmış bazı anonim ağıtlar, nefesler, deyişler ve şiirler (Bkz. Kula, 2011a: 426-459) dışında Şeyh Bedreddin'e olumlu bir yaklaşım olmadığı gibi, yazınsal anlamda da Bedreddin'e ilgi çok azdır. Nazım'ın yapıtıyla birlikte Bedreddin'e ilgi uyanmış, bu tarihsel kişilik ve olay hem araştırmacılar tarafından ilgi görmüş hem de çeşitli şair ve yazarlar tarafından yazın konusu yapılmaya başlanmıştır. Nazım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı*'ndan kimi izler taşıyan Hilmi Yavuz'un *Bedreddin Üzerine Şiirler* (1975) adlı şiir kitabı, doğrudan Şeyh Bedreddin'i merkeze alan bir diğer şiirsel yapıttır. Şeyh Bedreddin'e şiirlerinde yalnızca gönderimde bulunan şairler de vardır. Cahit Sıtkı Tarancı, H. Şefik Güzelson, Cahit Tanyol, Kemal Özer, Attila İlhan, Bahattin Karakoç, Özdemir İnce, Ahmet Telli, Hüseyin Ferhad, Mustafa Miyasoğlu ve Nevzat Çelik bunlardan bazılarıdır (Akt. Gariper, 2021:23). Orhan Asena'nın *Simavnalı Şeyh Bedreddin* (1969), Mehmet Akan'ın *Hikâye-i Mahmud Bedreddin* (1986) ve Kemal Demirel'in *Simavna Kadıoğlu Şeyh*

*Bedreddin'in Yargılanması* (1997) ve Nazif Uslu'nun *İsyanın Ruhu Şeyh Bedreddin* (2018) adlı yapıtlar ise tiyatro türünde Şeyh Bedreddin'i konu edinmiştir.

Şeyh Bedreddin üzerine yazınsal alanda en çok roman türünde yapıt üretildiği görülmektedir. Nazım Hikmet'in yakın arkadaşı olan Kemal Tahir'in Bedreddin'i olumsuzlayan devletçi bir tutumla ele aldığı *Topal Kasırga* adlı bir roman yazdığı fakat yazarın ölümü sonucunda bu romanın bitirilemediği belirtilmektedir (Bkz. Gariper, 2021: 24-25). Erol Toy'un, *Azap Ortakları* (1973–1974), Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun *Bu Atlı Geçide Gider* (1977), *Geçitteki Ülke* (1978) ve *Darağacı* (1979) adlı *Geçitteki Ülke* üçlemesi romanları, Durali Yılmaz'ın *Şeyh Bedreddin Sûfi İsyanı* (2001), Kadir Mısıroğlu'nun *Kavuklu İhtilalci Şeyh Bedreddin* (2005), Yılmaz Karakoyunlu'nun *Serçe Kuşun Sonbaharı* (2010), Birol Öztürk'ün *Anadolu'da Bir Sosyalist Şeyh Bedreddin* (2012), Mehmet Ali Şentürk'ün *Şeyh Bedreddin* (2012), Vehbi Bardakçı'nın *Şeyh Bedreddin Destanı* (2014), Mustafa Yuka'nın *Şeyh Bedreddin* (2018) romanları ve Kemal Derin'in *Şeyh Bedreddin* (2020) adlı biyografik romanı Türk yazınında Bedreddin üzerine yazılmış romanlardandır. Ayrıca Alman yazar, şair ve besteci Leopold Schefer de söz konusu isyanı, Börklüce Mustafa'yı merkeze koyduğu *Der Gekreuzigte oder nichts Altes unter der Sonne* adıyla romanlaştırmıştır. 1839'da Almanya'da yayımlanan roman 2019'da İlhami Yazgan ve Ganime Gülmez'in çevirisiyle *Güneşin Altında Çarmıha Gerilenler* adıyla Türkçeye aktarılmıştır (Schefer, 2019). Rus yazar Radi Fiş'in de *Ben de Kendi Halimce Bedreddinem* (1988) adlı bir romanı vardır. Şeyh Bedreddin ve Börklüce Mustafa çok sayıda kişi tarafından deneme ve araştırma/inceleme konusu yapıldığı halde, burada yalnızca şiir, tiyatro ve roman türünde yazılan yapıtların adları anılmıştır. Şeyh Bedreddin, tarihsel kişiliği ve görüşlerinin yanı sıra dahil olduğu isyan hareketiyle tarih, din, tasavvuf ve yazın araştırmacılarının dışında edebiyat üreticileri için de ilgi çekici bir kaynak olmuş ve olmaya devam etmektedir.

### 4.2.3. Şeyh Bedreddin Destanı'nın Alımlanması

Nazım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* yayımlandıktan sonra çok sayıda yazarın ve yazın araştırmacısının ilgisini çekmiştir. Nedim Gürsel'in 1978'de yayımlanan *Şeyh Bedreddin Destanı Üzerine* adlı kitabı bu konuda yazılmış kapsamlı incelemelerin başında gelir. Gürsel, Marksçı yöntemle ve dilbilimin verilerinden yararlanarak yaptığı incelemede destanın ana motifinin "toprak" olduğunu öne sürerek, çalışmasını "tarihselin şiirleştirilmesi" ve "geleneğin çağdaş yorumu" üzerine kurmuştur. Destanın tarihsel, toplumsal ve ideolojik arka planına dikkat çeken araştırmacı, Şeyh Bedreddin isyanı ile 15. Yüzyılda Almanya'da yine bir din adamı, Thomas Münzer, önderliğinde yaşanan Köylü Savaşları arasındaki benzerliği vurgulamıştır. Friedrich Engels'in bu ayaklanmayı komünist hareketin ilk köklerinden sayması Nazım Hikmet'i de Bedreddin ayaklanmasına Anadolu'daki ilk sınıf ve toprak mücadelesi perspektifinden bakmasını pekiştirdiğini aktarmıştır. Bu destanın Türkiye tarihindeki sınıfsal değerlendirmeyi ele alan ilk yazınsal yapıt olduğunu vurgulayan Gürsel, Nazım'ın bu destanda geleneksel anlatı ve şiir birikimini büyük ustalıkla güncellediğini belirtmiştir (bkz. Gürsel 1978).

Selahattin Hilav, "*Nazım Hikmet Üzerine Notlar*" adlı yazısında Bedreddin Destanı'nın Nazım Hikmet şiirinde bir dönüm noktası olduğunu, bu destanla Nazım değişimin en yüksek seviyeye ulaştığını söyler (Hilav, 1974). Asım Bezirci'ye göre; *Şeyh Bedreddin Destanı* Nazım'ın 1936'ya kadar edindiği deneyimlerin biresimi niteliğinde, şairin klasik denebilecek bir olgunluğa erdiğinin göstergesidir. Ayrıca bu destan ile Nazım'ın yüzyıllar öncesinde yaşanmış bir halk hareketini çağdaş bir yaklaşımla güncelleyip geleceğe taşıdığını belirtmiştir (bkz. Bezirci, 1989:161). Ekber Babayev, destanın tarihsel ve ideolojik yönüne dikkat çekerek Bedreddin ayaklanması ile Kurtuluş Savaşı arasında bir bağlantı kurmuştur (Babayev, 1976: 185-186). Nurullah Ataç, destanla ilgili eleştiri yazısında Nazım'ın bu yapıtıyla dünya görüşü arasındaki ilişkiye dikkat çekmekle birlikte, kullandığı biçimin gelenekten beslenmesini milli edebiyat payına sevindirici bulduğunu açıklar (bkz. Gürsel 1978: 12). Sungur

Savran, destanın biçemsel özelliklerine dikkat çekerken Brecht'in *yadırgatma etkisine* (Verfremdungseffekt) yaklaşan ön, son ve ara açıklamalara ve yan metinlere vurgu yapmış, şairin nazım ve nesir öğelerini bir arada kullanırken yarattığı etkiye değinmiştir (Bkz. Savran, 2016). Radi Fiş, Nazım'ın destanda yakaladığı lirizm ile okuru hem içerik hem de biçemle etkilediğine değinmiştir (Fiş, 2005: 336-339). Bunların dışında Ahmet Muhip Dranas, Sadri Ertem, Suat Derviş, ilk yıllarda destanla ilgili eleştiri ve değerlendirme yazısı yazmışlardır. Zihni Turgay Anadol, Samih Emre ise tanıtım niteliğindeki kısa yazılarda destana değinmişlerdir.

Akademik çevrede de Şeyh Bedreddin'e ve Nazım'ın ilgili destanına ilginin son yıllarda arttığı görülmektedir. Cafer Gariper editörlüğünde yayımlanan *Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin* (2021) adlı tematik kitapta Nazım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı*'ni konu edinen araştırma ve incelemeler ön plana çıkmıştır. Gariper, daha önce yazmış olduğu *Nâzım Hikmet'in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nı Metinlerarasılık Çerçevesinde Okuma Denemesi* (2006) adlı bildirisini yeniden ele alarak *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı ve Metinlerarasılık Bağlamında Okuma Yöntemi Üzerine* başlığıyla bu kitapta yayımlamıştır. Şairin *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda tarihsel gerçekliğe alternatif ideolojik yaklaşımla kurgusal bir gerçeklik yarattığını belirten Gariper, bu kurgusal gerçekliğin kimi araştırmacılar tarafından tarihsel gerçeklik gibi kabul edilmesinin ideolojik nedenlerine dikkat çekmiş; destanı bir yazınsal yapıt olma yönüyle ele alarak "ideolojik ve estetik kodlamanın hazırladığı çerçevede okumak ve anlamlandırmak" gerektiğini vurgulamıştır (Gariper, 2006; Gariper, 2021). Gariper aynı kitaptaki *Hilmi Yavuz'un Bedreddin Üzerine Şiirler'i ve Metinlerarasılık Düzlemi* adlı bölümde, Hilmi Yavuz'un anılan şiirleriyle Nazım'ın destanı arasında çeşitli dönüşümlerle kurulan metinlerarası ilişkileri ulamlara ayırarak açıklamış; sonuç olarak iki yapıtın benzerlik ve farklılıklarını ortaya koymuştur (Gariper, 2021). Yakup Kalın, Platoncu bir yaklaşımla destanı ele aldığı çalışmasında şairin yarattığı Bedreddin imgesine felsefi bir açıklama getirmiştir (Kalın, 2021). Kağan Gariper, aynı tematik kitapta yer alan bölümlerinin ilkinde, epik destan geleneği açısından Nazım'ın

destanını inceleyip gelenele örtüşen ve ayrışan yönlerini açıklamış (2021); diğer bölümde ise metinlerarası bir yaklaşımla Nazım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı* ile Dante'nin *İlahi Komedya'sı* arasındaki kimi benzerlik ilişkilerini ele almıştır (Gariper K. , 2021). Kağan Gariper, bir başka çalışmasında ise anılan destanı değerler dizgesi bağlamında incelemiştir (Gariper K. ,2017). Hazel Melek Akdik, makale çalışmasında, Şeyh Bedreddin'in olumsuzlanan tarihsel kişilikten Nazım Hikmet'in yapıtıyla toplumsal kahramanlığa dönüştürümünü Köroğlu örneğiyle karşılaştırarak incelemiştir (Akdik, 2012). S. Dilek Yalçın Çelik, Şeyh Bedreddin'in tarihsel gerçekliği ile konu edildiği yapıtlardaki kurgusal kişiliği üzerine yaptığı çalışmada Nazım'ın destanını da incelemiş ve şairin yarattığı Bedreddin karakterinin sonraki yazınsal yapıtlar üzerindeki etkisine vurgu yapmıştır (Çelik, 2000). Yazınbilimin yöntemlerinden uzak, taraflı dille yazılmış çok sayıda yazı ise burada anılmaya değer görülmemiştir.

YÖK Tez Merkezi'nde yapılan tarama sonucunda Şeyh Bedreddin'le ilgili farklı bilim alanlarında Yüksek Lisans ve Doktora tezleri yazıldığı görülmektedir. Tezler din, felsefe, siyasal bilimler, tarih, edebiyat, hukuk ve biyografi alanlarında yazılmıştır<sup>141</sup>. Söz konusu tezler içinde doğrudan Nazım Hikmet'in ilgili yapıtına yönelik olarak Necati Şener'in *Nâzım Hikmet'in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda Siyasi Eleştiri* (2019), Durdane Çiğdem Yaman'ın *Şeyh Bedreddin Destanı ve Kuvâyi Milliye Destanı'nın Marksist Eleştiri Bağlamında İncelenmesi* (2017) ve Hazel Melek Akdik'in *Kuvayi Milliye ve Şeyh Bedreddin Destanı'nda Halk Edebiyatının Dönüşümü* (2011) adlı Yüksek Lisans tezleri bulunmaktadır. Söz konusu destanla ilgili yazınbilimsel tez çalışmaları henüz çok azdır. Fakat kısa bir tarama sonucunda özellikle son yıllarda Şeyh Bedreddin'in yazınbilim araştırmacıları tarafından daha sık incelendiği ve yorumlandığı anlaşılmaktadır. Çeşitli ideolojik nedenlerle Bedreddin'in, Börklüce'nin ve Torlak'ın araştırma ve yazın konusu yapılmasının

---

<sup>141</sup> Bkz. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Son erişim: 04.05.2023)

önündeki çekincelerin zamanla ortadan kalkmasına şüphesiz Nazım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı* öncülük etmiştir.

### 4.3. ŞEYH BEDREDDİN DESTANI'INDA METİNLERARASI İLİŞKİLER

#### 4.3.1. Yanmetinsel İlişkiler

Nazım, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* adlı yapıtının başında, sonunda ve metin içerisindeki dipnotlar ve sonradan yayımladığı *Milli Gurur* adlı ek açıklamalarla yapıtın oluşum sürecine yönelik bilgiler vermiştir. Bu bilgiler birer yanmetin niteliğinde olup, okuru çeşitli açılardan bilgilendiren ve yönlendiren işlevler içermektedir. Yapıtın başlığı okura, henüz içeriği okumaya başlamadan bir ön bilgi vermektedir. Öncelikle Şeyh Bedreddin, Nazım'ın bu yapıtının yayımlandığı zamana kadar neredeyse tüm tarih kitaplarında olumsuzlanmıştır. Oysa yapıtın başlığında bunun bir Bedreddin destanı olduğu bildirilmektedir. Destanlar olumlu kahramanlık anlatıları olduğuna göre, yapıtın içeriği Bedreddin'i olumlamaktadır. Başlıktaki "Simavne Kadısı Oğlu" ifadesi ise destanın başkişisi olan Bedreddin'e yönelik biyografik bilgi verme işlevi görmekte, onun bir kadı oğlu olduğunu bildirmektedir. Dolayısıyla tarihçiler tarafından dinsizlikle, sapkınlıkla, isyancılıkla suçlanan Bedreddin'in bu yapıtın başlığında doğrudan hem bir kadı çocuğu olduğu bilgisiyle dindarlığı vurgulanmakta, hem de adına destan yazılacak nitelikte bir kişilik olduğu belirtilmektedir. Bu nedenle başlık, bir yanmetin olarak okurda Bedreddin'e yönelik olumlu bir yaklaşım geliştirme işlevi görmektedir. Ayrıca bu başlık, Nazım'ı bu destanı yazmaya yöneltten kaynak olan Mehmet Şerefettin'in kitabının başlığından türetilmiştir. Mehmet Şerefettin'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin* adlı kitabının başlığına "Destan" sözcüğü ekleyerek bu tarih kitabından yola çıktığını ortaya koyan şair, aynı zamanda yarattığı bu yeni Bedreddin ile söz konusu kitaptaki bilgileri de ters yüz etmiştir.

Yapıtın on dört bölümden oluşan nazım kısmının dışında, hemen başlangıcında şairin çeşitli alıntılar içeren açıklamaları yer almaktadır. Şair, hapishanedeki koğuşunda bir gece yarısı Bedreddin üzerine yazılmış bir kitabı okumaktadır.



Bedreddin'i yeren bu kitaptan başka çeşitli tarihçilerin de ona yönelik olumsuz yargılarını aktaran şair, Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in öncülük ettiği isyanı düşünmekte ve isyanın yaşandığı döneme hayali bir yolculuk yapmak için 15. yüzyıl Osmanlı'sını kafasında canlandırmaya çalışmaktadır. Şair çeşitli düşüncelere dalmakta, bulunduğu hapisaneyi, koğuşu ve diğer mahkumları betimlemekte ve o an içinde bulunduğu zihinsel, ruhsal ve duygusal durumu anlatmaktadır. Bütün bu düşünceler ve sıkıntılı ruh hali içinde Bedreddin'i tarih yazıcılarının olumsuz yargılarından kurtarmak istediğini söylemektedir (bkz. Hikmet, 2014: 475-480). Bu düşünceler içerisinde şair, uzunca betimlediği koğuşun penceresinde tıpkı biraz önce hayalinde canlandırmaya çalıştığı Börklüce Mustafa'nın müritlerinin giydiği gibi yekpare beyaz gömleklili birini görür. Bu kişi elini Nazım'a uzatır ve beraber demir korkuluklu pencereden çıkarak yüz yıllar öncesine bir yolculuğa çıkarlar. Nazım'ın yazınsal yaratım öncesi çektiği sıkıntılı durumu yansıtmaya bakımından çarpıcı bir yanmetin olan yapıtın başındaki bu açıklamalar, şairin yapıtı oluşturmadan önce geçirdiği zihinsel ve ruhsal süreçleri, gördüğü sanrıları, okuduğu kitapları, yapıtın baş karakterine yönelik tutumunu, bulunduğu fiziksel ortamı, kısacası yazım öncesine dair şairin tüm fiziksel, psikolojik, düşünsel koşullarını, ayrıca yapıtı oluşturma amacını ve gerekçesini okura bildirme işlevi taşımaktadır. Bu uzun önbilgiler şair tarafından çeşitli betimlemelerle akıcı bir biçimde öyküleştirdiği için, okurda okuma isteği ve merakı uyandırma işlevi de görmektedir. Ayrıca şairin yanmetinde yer verdiği tarih yazıcılarının sözlerini yapıt içinde alıntılıyarak yeni bağlamlara soktuğu görülmektedir. Dolayısıyla okur, alıntılarının kaynaklarına dair bilgileri de yine bu yanmetinden öğrenmektedir.

Destanın üçüncü bölümünde şair, İdris-i Bitlisi'nin "Heşt Behişt" adlı kitabındaki bir bölümü şiirleştirmiş ve bu dizelerin kaynağını belirtmek için dipnot kullanmıştır:

“ – O ateş ki kalbimin içindedir  
tutuşmuştur  
günden güne artıyor.  
Dövülmüş demir olsa dayanmaz buna

eriyecek yüreğim...  
 Ben gayrı zuhur ve huruç edeceğim!  
 Toprak adamları toprağı fethedeceğiz.  
 Ve kuvveti ilmi, sırrı tevhidi gerçekleştireceğiz.  
 Biz milletlerin ve mezheplerin kanunlarını iptal edeceğiz...” (Hikmet, 2014: 484-485).

Dizelere eklenen dipnotta şunlar yazılıdır: “Mutekitlerimle âleme malikiyet için zuhur ve huruç edeceğim. Ve kuvveti ilim ve sırrı tevhidin tahkiki ile ehli taklidin kavanini millet ve mezheplerini iptal edeceğiz – Heşt Behişt sahibinin şeyhin ağzından naklen M. S. tercümesi” (Hikmet, 2014: 485). Şair, yapıtın başındaki açıklamada adını andığı İdris-i Bitlisi’den alıntı yaparak şiirleştirdiği satırları bu dipnotta vurgulamış ve kullandığı sözlerin kaynağını okura açıklamıştır. Tarihsel bir olayı ve kişiyi destansı bir biçimde yazınsallaştıran şair, yarattığı kurguya tarih metinlerinden bir dayanak gösterme gereği duymuştur. Dolayısıyla Nazım, her ne kadar kendi ideolojik ve sanatsal yaklaşımından yeni bir Bedreddin yaratmış olsa da, bu yanmetne kahramanın salt bir kurgudan ibaret olmadığını, arka planında tarihsel bir gerçeklik yattığını vurgulama işlevi yüklemiştir.

Nazım, aşağıdaki satırların sonuna bir dipnot ekleyerek destanın bu yerinde okura bir açıklamada bulunma gereği duymuştur:

Tarihsel, sosyal, ekonomik şartların  
 zaruri neticesi bu!  
                                       deme, bilirim!  
 O dediğin nesnenin önünde kafamla eğilirim.  
 Ama bu yürek  
                                       o, bu dilden anlamaz pek.  
 O, “hey gidi kambur felek,  
 hey gidi kahbe devran hey,”  
                                       der.  
 Ve teker teker,  
 bir an içinde,  
 omuzlarında dilim dilim kırbaç izleri,  
                                       yüzleri kan içinde  
 geçer çıplak ayaklarıyla yüreğime basarak  
 geçer Aydın ellerinden Karaburun mağlupları... (Hikmet, 2014: 499).

Şair dipnotta, yenilgiye uğrayan Börklüce Mustafa ve müritlerine karşı yukarıdaki satırlarda gösterdiği acıma ve üzüntü ifadeleri nedeniyle maruz

kalacağı olası eleştirileri sıralamış ve kendisini eleştirecek olan “sol züppeler”e değil, Marksizm’i okumaya yeni başlayanlar için bu açıklamayı yapma gereği duyduğunu belirtmiştir. Buradan anlaşıldığı üzere, bazı sol kesimler Marksizm’i saplantılı bir materyalizm ve akılcılık çerçevesinde okumakta, bireyin duygusal yanını önemsememektedir. Nazım, buna karşın Marksist bir bireyin duygusuz bir robot, bir “makine adam” olmadığını “etiyle, kanıyla sinir ve kafası ve yüreğiyle tarihi, sosyal, konkre bir insan” (Hikmet, 2014: 499) olduğunu vurgulamaktadır. Verdiği bazı örneklerle Marksist olmanın duygusuz, üzülmeyi bilmeyen, acıma duygusundan yoksun biri olmayı gerektirmediğini belirtir. Bu yanmetin çeşitli açılardan işlev kazanmıştır. Öncelikle şairin ideolojisini açıkça belirtmekle birlikte, ideolojik açıdan katı ve ön kabulcü olmadığını; aksine eleştirel bir yaklaşıma sahip olduğunu ve aynı zamanda romantik özellikler sergilediğini okura göstermektedir. Öte yandan şairin burada takındığı didaktik tutum, genç okura yönelik ideolojik bir yönlendirme ve uyarı işlevi görmektedir: Komünist olmak, duygusuz ve merhametsiz olmayı gerektirmez.

Yapıtın başındaki açıklamada şair, çeşitli düşüncelere daldığı o sıkıntılı gecede aniden beyaz gömlekli bir Börklüce müridinin gelip kendisini bir yolculuğa çıkardığını aktarmıştı. On dört bölümden oluşan destan boyunca şaire rehberlik eden bu “yekpare ak gömlekli” müridin aslında Nazım’ın koğuş arkadaşı Tornacı Şefik’in akşamdan kuruması için pencereye astığı beyaz gömleği olduğu destanın sonundaki “Tornacı Şefiğin Gömleği” başlıklı bölümde açıklanmaktadır. Nazım, yaptığı yolculuğun hala etkisinden çıkamamış halde gece olanları ertesi sabah koğuş arkadaşlarına anlatınca, gerçek ortaya çıkar. Bunun üzerine arkadaşları şairden bir Bedreddin destanı yazmasını istediklerini söylerler. İlk açıklamada olduğu gibi, şairin yazmaya başlamadan önceki ruh halini ortaya koymasından dikkat çekici olan bu yanmetin, şairi bu destanı yazmaya özendiren yazılı tarihsel kaynakların yanı sıra çevresindeki kişilerin de etkili olduğunu gösterme işlevi görmektedir.

Nazım’dan bir Bedreddin destanı yazmasını isteyen koğuş arkadaşlarından birinin adı Ahmed’dir. Bu kişi çocukken başından geçen bir olayı anlatır ve

Nazım'dan bu hikâyeyi destanın sonuna koymasını ister. Şair de yazdığı destanın sonuna bu anlatıyı "Ahmedin Hikayesi" başlığıyla ekler. Hikâyeye göre; Ahmed henüz dokuz yaşındayken dedesiyle birlikte Rumeli'de bir köye konuk olmuştur. Onlara köyün yolunu gösteren jandarmalara göre bu köylüler inatçı ve vergi ödemek istemeyen insanlardır. Ne Müslüman ne Hristiyan'dırlar, belki Kızılbaz belki değildirler. Konuk oldukları evin sahibi Ahmed ile dedesine Şeyh Bedreddin'in idam edilmesini, çıplak ölüsünün bir gece üç adam tarafından darağacından alınarak köyelerine gömüldüğünü, sonradan askerlerin cesedi bulma ihtimaline karşı bir gencin onu mezardan çıkarıp götürdüğünü ve bir daha geri gelmediğini anlatır. İhtiyar ev sahibi hikâyenin nesillerdir anlatılageldiğini ve Bedreddin'in bir gün çıkıp geleceğine inandığını söyler. Fakat Hristiyanların İsa'nın dirileceğine inandığı gibi değildir onların inancı. Onlara göre Bedreddin'in sözü, soluğu ve bakışı onların arasından çıkıp gelecektir.

Ahmed'in bu hikayesi Nazım'a kimi açılardan ilham vermiştir. Destanın son bölümünde Bedreddin'in idam edildikten sonra darağacındaki çıplak ölüsünün betimlenmesinin Ahmed'in hikayesinin etkisiyle yazıldığı açıktır. Bu açıdan "Ahmedin Hikayesi" metinlerarası bir devinim ile anametne sokularak yazınsallaşmıştır. Hikâyede geçen coğrafi bölge ve bölgedeki insanların hem fiziksel-tipolojik, hem inançsal ve kültürel özelliklerini niteleyen yanmetin, destanın tarihsel, sosyal ve kültürel kaynaklarını okura açma işlevi üstlenmiştir. Ayrıca bu anlatı içinde anlatı, Şeyh Bedreddin'in idam edilmesini ve sonrasını, idam edildiği bölge ve çevresinde yüz yıllar sonra hala ona inananların bulunduğunu aktarmaktadır. Bu yönüyle metin, okurda söz konusu tarihsel olaya ve Bedreddin'in inançsal, düşünsel dünyasına yönelik bir merak uyandırarak, araştırılmasına özendirme özelliği taşımaktadır. Öte yandan destanın başkişisi Şeyh Bedreddin'i olumluymaya temel oluşturması açısından da dikkate değer niteliktedir.

Nazım, destanı basıma verdikten sonra "Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'na Zeyl Milli Gurur" başlıklı bir metin daha kaleme almıştır. Destanın sonuna bir metin yazmayı daha önceden düşünen, fakat ne yazacağını bir türlü

hatırlamayan şair, evinin penceresinden bir yağmur sonrası dağılan bulutların arasından Mimar Sinan'ın muhteşem güzellikteki eseri Süleymaniye Camisi'ni görünce birden yazacağı konuyu da hatırlar. Mimar Sinan'ın eserini bir mabetten öte Türk halk dehasının ve emekçilerinin yaratıcılığının bir simgesi olarak gören Nazım, bundan büyük gurur duyar ve umudu artar. Ahmed'in başından geçen hikâyeyi anlatmasından sonra, aralarında geçen konuşmaya dair bir yazı yazacağını hatırlar şair. Ahmed, Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in öncülük ettiği halk hareketinden milli bir gurur duyduğunu belirtir. Oysa Marksistler etnik, ulusal ve inançsal unsurları dünyanın proleter halklarının birleşmesi önünde engel olarak görür ve hiçbir biçimde bu kavramları yüceltmezler. Bu noktada Ahmed, bildikleri en enternasyonalist lider olan Lenin'in bile, 1914'te "Rusların Milli Gururu" adlı bir makale yazdığını söyler. Bu makalede Lenin özce, şuurlu Rus proleterlerin Çarlığa, kapitalistlere, savaş çığırtkanlarına, vatan savunması adı altında başka milletleri ezme çabalarına rağmen özgürlük ve sosyalizm uğruna büyük mücadele vermiş olan bir Rus proleter sınıfına mensup olmaktan milli bir gurur duyduğunu yazmıştır. O halde Aydınlı, Deliormanlı köylüler, yurdun emekçi kitleleri, Sakızlı Rum gemicilerle, Yahudi esnaflarla kardeş olmayı başarabilmiş ve büyük bir halk hareketini meydana getirmiş olmaktan; Bedreddin, Börklüce ve Torlak gibi isimler çıkarmış olmaktan bir milli gurur duymaya hakkı olduğunu belirtir Ahmed. Destana ek olarak yayımlanan bu yanmetin, şairin ideolojik arka planını okura somut örneklerle açma çabasını ortaya koymaktadır. Ömrünün büyük bir bölümünü Sosyalizm ve Marksizm uğruna mücadele ederek geçiren Nazım, bu öğretiler doğmadan yüz yıllar önce benzer düşünce ve amaçlarla ortaya çıkmış olan bir hareketi ve onun öncülerini destanlaştırma nedenini açıklama işlevi görmektedir. Bedreddin hareketinin Nazım'ı öncelikle ilgilendiren ve onu böyle bir destan yazmaya özendiren birincil etken, kuşkusuz bu ideolojik örtüşmede yatmaktadır.

Nazım mütevazı bir yaklaşımla Bedreddin destanının ancak bir karalamasını başarabildiğini belirtip, herkesin bu konuyu roman, şiir, resim vb. sanat

dallarında işlemesi gerektiğini; araştırmacı ve bilimcilerin de Bedreddin hareketini bütün yönleriyle araştırmaları gerektiğini vurgular ve ekler:

Ne ah edin dostlar, ne ağlayın!  
Dünü bugüne  
bugünü yarına bağlayın! (Hikmet, 2014: 525).

Bu son dizeler dolayısıyla şair, metne öğretici ve yönlendirici bir işlev kazandırmış, tarihseli yeni koşullara uygun olarak güncellenmenin ve geleceği kurmanın yollarını aramanın gerekliliğini bildirmiştir. Ne de olsa Bedreddin de idam edilmeden hemen önce “madem bu kerre mağlubuz” demiş ve umudunu gelecek nesillere bırakmıştır. Bütün bu ayrıntılarla birlikte anılan yanmetinler okuru, bu destanı belli bir çerçeveden okumaya yönlendirme niteliği taşımaktadır.

#### 4.3.2. Alıntılar

*Şeyh Bedreddin Destanı*'ni yukarıda anılan tarih yazıcılarının etkisiyle yazan Nazım Hikmet, tamamı Bedreddin'i kötüleyen bilgileri destanda ustalıkla kullanarak, destanın kimi yerinde bu bilgileri alıntılarla yeni bağlamlarda yeni anlamlarla donatmıştır. Bu alıntılardan biri İdris-i Bitlisi'nin Bedreddin'in *Teshil* adlı kitabından aktardığı satırlardır. Bedreddin, İznik'ten çıkıp ayaklanmadan önceki düşünsel ve ruhsal durumunu, yazımını İznik'te tamamladığı *Teshil*'inin mukaddime (önsöz) bölümünde şöyle ifade etmiştir:

... Bu sırada bir mûsîbete düçar olmuş, hapis belasından kaynaklanan, günler geçirdikçe ateşi bir kor gibi yüreğimde tutuşan devamlı bir gurbet, sıkıntı ve hüzün halini yaşıyordum. Eğer bedenim ve kalbim demirden olsaydı içimde yanan bu ateşle erir giderdi (Bedreddin, 2012: 38).

Nazım, yukarıdaki tümceyi Bedreddin'in *Teshil*'inden değil; Mehmed Şerefettin'in İdris-i Bitlisi'den aktardığı şu halini okumuştur: “Şeyh burada itmam etmiş olduğu *Teshil* mukaddimesinde ‘...Kalbimin içindeki ateş tutuşuyor. Ve günden güne artıyor, o surette ki kalbim demir de olsa selâbetine rağmen eriyecek...’ demektedir.” (Hikmet, 2014: 477). Destanın giriş açıklamasında yer verdiği bu alıntının devamını ise alıntıyı şiirleştirdiği sayfaya dipnot olarak

eklemiştir şair: “Mutekitlerimle âleme malikiyet için zuhur ve huruç edeceğim. Ve kuvveti ilim ve sırrı tevhidin tahkiki ile ehli taklidin kavanini millet ve mezheplerini iptal edeceğiz – Heşt Behişt sahibinin şeyhin ağzından naklen M. S. tercümesi” (Hikmet, 2014: 485). Nazım, bu alıntıyı destanın üçüncü bölümünde Bedreddin’in İznik’i terketmeden hemen öncesini betimlediği yerde kullanmıştır:

İznik gölünde akşam oldu.  
Bedreddin eğildi suya  
avuçlayıp doğruldu.

Ve sular  
parmaklarından dökülüp  
tekrar göle dönerken  
dedi kendi kendine:  
“ – O ateş ki kalbimin içindedir  
tutulmuştur  
günden güne artıyor.  
Dövülmüş demir olsa dayanmaz buna  
eriyecek yüreğim...  
Ben gayrı zuhur ve huruç edeceğim!  
Toprak adamları toprağı fethe gideceğiz.  
Ve kuvveti ilmi, sırrı tevhidi gerçekleendirip  
Biz milletlerin ve mezheplerin kanunlarını iptal edeceğiz...” (Hikmet, 2014: 484-485).

Bu satırların hemen öncesinde, bir sazan balığı için kaleye zincirlenip ölüme mahkûm edilmiş bir balıkçının karısının çaresizliği, sonrasında ise gerçekleşen idam betimlenir. Balıkçı, yoksul ve emekçi halktır. Onu bir balık için öldüren ise her şeyi kendi tekelinde toplamış, taht kavgaları ile *Fetret Devri*'ne sürüklenmiş ve halkı yoksulluğa terk etmiş olan Osmanlı devletidir. Bedreddin’in, *Teshif*'in önsözünde dile getirdiği sıkıntılı durum, kendi düştüğü duruma duyduğu üzüntüyü ifade etmektedir. Nazım, alıntıyı yerleştirdiği bağlamda ise Bedreddin’in sıkıntısını, halka zulmeden hükümdarlığa yöneltmiş ve Bedreddin’e mevcut kanunları ortadan kaldırıp sınıf savaşımını başlatacak düşünsel bir önder rolü yüklemiştir.

Destanın sekizinci bölümünde Nazım, tarihi kelam müderrisi Mehmed Şerefettin’in kitabından okuduğu Osmanlı tarih yazıcılarını da destana dahil etmiş ve alıntılıdığı tümceleri yine onlara söyletmıştır:

Üçü kavukluydu, birisi fesli. Selâm verdiler. Selâm aldık. Kavuklulardan birisi Neşrî imiş. Dedi ki:

- Halkı ibahet mezhebine davet eden Börklücenin üzerine Sultan Mehmed Bayezid Paşayı gönderir.

Kavuklulardan ikincisi Şükrullah bin Şihâbeddin imiş. Dedi ki:

- Bu sofinin başına birçok kimseler toplandı. Ve bunların dahi şer'i Muhammediye muhalif nice işleri âşikar oldu.

Kavuklulardan üçüncüsü Âşıkpaşazâde imiş. Dedi ki:

- Soru : Ahir Börklüce paralanırsa imanla mı gidecek, imansız mı?

- Cevap : Allah bilir anın çünkim biz anın mevdi halini bilmezüz..

Fesli olan çelebi İlâhiyat Fakültesi tarihi kelim müderrisiydi. Yüzümüze baktı. Gözlerini kırıştırtarak kurnaz kurnaz gülümsedi. Bir şey demedi (Hikmet, 2014: 493).

Şair, destanın girişindeki metinde okura aktardığı alıntılarını bu kez destan içinde tarih yazıcılarını ve tarihi kelim müderrisini de kurguya ekleyip konuşarak tekrarlamıştır. Yazıcıların kıyafetlerinin betimlenmesi, şairin onları yüzyıllar arasında bir yolculuğa çıkarıp bir araya getirdiğini göstermektedir. İlk üçü 15. yüzyıl Osmanlı'sının tarih yazıcıları olarak kavuklu, Mehmed Şerefettin Yalpkaya ise Osmanlı'nın son yıllarında doğup Cumhuriyeti görmüş bir müderris olarak fesli betimlenmiştir. Hepsinin Börklüce isyanı sırasında bir araya getirilmiş olması, aktarılan sözlerinden de anlaşıldığı üzere Börklüce, Torlak ve Bedreddin hareketine karşı aldıkları ortak olumsuz tutumu göstermektedir. Mehmed Şerefettin gözlerini kırıştırtıp kurnazca gülmüş ve hiç konuşmamıştır. Şairin ideolojik çerçevesinden bu "karşı devrimciler" in söylemine daha fazla yer vermek gereksiz görülmüştür. Onlarla bir tartışmaya girmeden rehberiyle birlikte oradan uzaklaşması da bundandır. Bu durum dilsel kullanımda da belirgindir. Şair, karşılaştığı çelebilerin tarih kitaplarındaki ifadelerini değiştirmeden alıntılarken biçimsel özelliklerini de korumuş ve onları 15. yüzyılda kullanılan eski ve Osmanlıca etkisindeki bir Türkçe ile konuşurmuştur. Metnin ortasında aniden ortaya çıkan bu dilsel kullanım okurda yadırgatım ve kopukluk etkisi uyandırmakta, alıntılanan söz ve söylemin metin dışı bir unsur olduğu vurgulanmaktadır. Böylece alıntının öncesi ve sonrasıyla ortaya çıkan dilsel ve söylemsel uyumsuzluk okurun algısını uyarma işlevi görmektedir. Şair bir taraftan bu görüşlere katılmadığını da sezdirirken, okurun bu metin kesitinin yüzyıllar öncesinden alınıp buradaki bağlama eklendiğini fark etmesini



sağlamıştır. Destanın genelinde bu tür dilsel kod değişimleri vardır, fakat bazen yukarıdaki alıntılarda olduğu gibi ayıksı bir biçimde, bazen ise anametinle uyumlu ve dilsel geçişte kopukluk etkisi uyandırmadan yapılmıştır.

Şair, Mehmed Şerefettin'in Dukas'tan aktardığı satırlardan Börklüce Mustafa'nın müritlerinin idam edilmesini okumuş ve bu aktarımda müritlerin idam edilirken takındıkları tavrı ve son sözlerini destanda şiirleştirmiştir.

Sağ kalanlar Ayasluğa [Selçuk'a] getirildiler. Börklüceye tatbik olunan en müthiş işkenceler bile onu fikri sabitinden çeviremedi. Mustafa bir deve üzerinde çarımha gerildi. Kolları yek diğerinden ayrı olarak bir tahta üzerine çivilendikten sonra büyük bir alay ile şehirde gezdirildi. Kendisine sadık kalan mahremanı Mustafa'nın gözü önünde katledildi. Bunlar 'Dede Sultan iriş' nidaları ile mütevekkilâne ölüme tevdiî nefis ettiler (Akt. Hikmet, 2014: 478).

Ve her yere düşen başın

kılı depremedi:

— İriş

Dede sultanım iriş!

dedi bir,

başka bir söz demedi.. (Hikmet, 2014: 503).

Kaynak metinden anlaşıldığı üzere Börklüce Mustafa ve onun müritleri tam bir inanmışlık içindedirler; hiçbir işkence onları inançlarından ve düşüncelerinden vazgeçirememiştir. Börklüce ve müritlerinin kararlılığı Nazım tarafından "Ve her yere düşen başın / kılı depremedi" satırlarıyla pekiştirilmiştir. Müritlerin Mustafa'ya bağlılığını "İriş / Dede sultanım iriş!" alıntısıyla şiire katan Nazım, kullandığı şekilsel teknikle alıntıyı bir yakarış niteliğine bürüyerek epik anlatıya uygun biçimde çarpıcı hale getirmiştir. Müritler tüm çaresizliklerine rağmen hala tek kurtuluşu Börklüce Mustafa'da görmekteydiler. Alıntıyı kaynak metindeki bağlamından koparmadan kullanan şair, bu alıntıya destanın baş karakterlerinden olan Mustafa'yı ve onun destekçilerini yüceltme, onları ölüme giderken kahramanlaştırma işlevi yüklemiştir.

Baş karakterlerinin kahramanlaştırıldığı bir destan olmakla birlikte, bu bir yenilginin destanıdır. Nazım, destana yüklediği ideolojik bakışı, yapıtın yanlı oluşumunu ve kendisine kaynaklık eden kişi ve yapıtları destanda ete kemiğe

bürüyerek sanatsallaştırmıştır. Sözgelimi rehberiyle beraber Rumeli'ne geçmek için buldukları kayıkçı tıpa tıp Karl Marx'a benzemektedir. Ve kayıkçı konuşmaya başladığında şairin onu neden Marx'a benzettiği anlaşılmaktadır:

– Serbest insan ve esir, patriçi ve pleb, derebeyi ve toprak kölesi, usta ve çırak, bir kelime ile ezenler ve ezilenler, nihayet bulmaz bir zıddiyetle birbirine karşı göğüs gererek bazen el altından, bazen açıktan açığa fasılasız bir mücadeleyi devam ettirdiler; dedi (Hikmet, 2014: 505).

Kayıkçının sözleri Marx ve Engels'in *Komünist Manifesto*'<sup>142</sup>sundan olduğu gibi alıntılanarak destanın bağlamına yerleştirilmiştir. Börklüce'nin yenildiği haberini alıp Rumeli'ne Bedreddin'in yanına gitmekte olan şair ve rehberine tam da boğazı geçerken bu sözlerin söylenmesi ilgi çekicidir. Sınıf savaşımının – o zamanlar henüz adı konmamış olsa da – daima var olduğu ve hep var olmaya devam edeceğini bildiren alıntı bu bağlamda didaktik bir işlev görmüş; destanın tümünde belirgin olan ideolojik izleğin düşünsel köklerine vurgu yapmıştır.

Şeyh Bedreddin'in Serez'deki yargılanmasını Neşrî, Âşıkpaşazâde ve anonim Osmanlı Tarihi'nden aktaran Giese, olayı neredeyse aynı sözcüklerle anlatmışlardır. Mehmed Şerefettin'in Bedreddin üzerine yazdığı kitapta derlediği bilgileri okuyan Nazım, destanın girişindeki açıklamalarda tarih yazıcılarının dilinden Bedreddin'in yargılanmasını şöyle aktarmıştır:

“Sirozda [Serez'de] Sultan Mehemmede getirdiler. Acemden henüz gelmiş bir danişmend var idi. Mevlâna Hayder derlerdi. Sultan Mehemmed yanında olurdu. Mevlâna Hayder etti 'şeran bunun kitli helâl amma mali haramdır.’” (Hikmet, 2014: 478).

Ve şair aşağıdaki satırlarda yargılama sahnesini okuduğu kaynaklardan kısmen alıntılanarak yazınsallaştırmıştır:

Hazır bilmeclis  
Mevlâna Hayder derler

<sup>142</sup> Bkz. Marx, K., & Engels, F. (2003). *Komünist Manifesto*. (L. Kavas, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

mülkü acemden henüz gelmiş  
 bir ulu danışmend kişi  
 kınalı sakalını ilhamı ilâhiye eğip,  
 “Malı haramdır amma bunun  
 kanı helaldir” deyip  
 halletti işi... (Hikmet, 2014: 508).

Alıntının kaynak metindeki biçimsel özellikleri şair tarafından Arapça sözcükler ve tamlamalar kullanılarak sürdürülmüştür. Fakat şair bu alıntıyı kaynak metinlerdeki sıradan bir yargılama sahnesinden çıkararak sahte ve adaletle bağdaşmayan bir tür yargılama bağlamına dönüştürmüştür. Mevlâna Hayder “...halletti işi...” sözüyle, yapılan yargılamanın kanunen uygunsuz, verilen kararın ise uydurma olduğuna dikkat çekilmiştir.

### 4.3.3. Açık Göndermeler

Destanın girişindeki açıklamalarda tarihi kelimeler müderrisi Mehmed Şerefettin, Cenevizli kâtip Dukas’ın Börklüce Mustafa’yla ilgili aktardığı “Mezkûr köylü Türklere vaiz ve nesayihle bulunuyor ve kadınlar müstesna olmak üzere erzak, melbûsat, mevaşi ve arâzi gibi şeylerin kâffesinin umumun mâli müştereki addedilmesini tavsiye ediyor idi.” (Hikmet, 2014: 475) tümcesine getirdiği yorum şairin dikkatini çekmiştir:

“Erzak, mevâşi ve arâzi gibi şeylerin umumî mali müşterek addedilmesini tavsiye eden Börklücenin kadınları bundan istisna etmesi bizce efkârı umumiyeye karşı ihtiyar etmiş olduğu bir takkiye ve tesettürdür. Zira vahdeti mevcûda kail olan şeyhinin Mustafaya bunu istisna ettirecek bir dersi hususiyet vermediği muhakkaktır,” diyen bu tarihi kelâm müderrisini asırların üstüne remil atıp insanların zamirini keşfetmekte yedi tulâ sahibi buldum. Ve Marksla Engelsten iki cümle geldi aklıma: “Burjuva için karısı alelâde bir istihsal âletidir. Burjuvazi, istihsal âletlerinin içtimaileştirileceğini duyunca tabiatıyla bundan içtimaileştirilmenin kadınlara da teşmil edileceği neticesini çıkarıyor.” (Hikmet, 2014: 475-476).

Şair için öncelikle ilgi çekici olan, Börklüce’nin yaymaya çalıştığı mülksüz toplum öğretisi, tüm mal ve üretim araçlarının herkesin ortak malı kabul edilmesi düşüncesidir. Çünkü şairin sıkıca bağlı olduğu Komünizm de aynı düşüncüyü paylaşmaktadır. Mehmed Şerefettin’in bu satırlardan kadınların da herkesin ortak malı olacağı sonucunu çıkarması Nazım’a göre Şerefettin’in düşüncesinde





Topludurum tasviri genelden özele doğru bir seyir izler; “Âl Osmanlı ülkesi”, ardından İznik ve sonra esnaf mahallesindeki bir evde “ak bir koyun postu üstüne oturmuş” sürgündeki Bedreddin’e gelir sıra. Bu bölümde Bedreddin’in *Teshil* ve *Varidat* adlı yapıtlarına açık gönderim yapılmaktadır. *Teshil*, Bedreddin’in İslami kuralları dört farklı mezhebe göre karşılaştırmalı olarak yorumladığı bir kitabıdır. *Varidat* ise onun tasavvufa dair düşüncelerini ve isyana öncülük ettiği düşünülen öğretilerini içeren kitabıdır.

ve yazarken  
 Simavneli “Teshil”ini  
 Torlak Kemâlle Mustafa  
 öptüler  
 şeyhlerinin elini.  
 Al atların kolanını sıktılar.  
 Ve İznik kapısından  
 dizlerinde çırılçıplak bir kılıç  
 heybelerinde el yazma bir kitapla çıktılar...

Kitaplarının adı:

“Varidat”dı (Hikmet, 2014: 485).

Bu satırlarda Bedreddin’e isyanın başlatıcısı ve düşünsel lideri rolü yüklenmiştir. Börklüce Mustafa’ya ve Torlak Kemal’e verilen *Varidat*, ayaklanmaya çağrı metni olarak sunulmuştur. Bu nedenle Torlak ve Mustafa “İznik kapısından / dizlerinde çırılçıplak bir kılıç” ile çıkmışlardır. Kınından çıkmış çıplak kılıç kanlı bir isyanın habercisidir. Dolayısıyla şair, bu bölümde Bedreddin’i isyanın düşünsel liderine, *Varidat*’a yaptığı gönderimle onu da isyanın öğretisel kaynağına dönüştürmüştür.

Mehmed Şerefettin’in kitabında derlediği tarih yazıcıları, Bedreddin’in ayaklanmayı başlatıp Deliorman’a (Ağaçdenizi’ne) yerleştikten sonra kendisini halife ilan edip insanları kandırarak destek topladığını; Musa Çelebi döneminde Kazaskerlik yaparken ilişki kurduğu Rumeli’deki toprak beylerine zenginlik vadederek onları etrafına topladığını yazmışlardır (Bkz. Şerefeddin, 2021). Nazım, okuduklarını destanda aşağıdaki gibi şiirleştirmiştir:

Bu orman ki Deliormandır gelip durmuşuz



olduğu erki ve ayrıcalığı kaybetme korkusu onu her zaman zalim ve baskıcı yapmıştır. “beş tuğlu bir yangın” baskıcı ve acımasız devletin simgesi olarak kullanılmıştır. Devlet şiddetinin yine halka yönelmesi, şairin sınıfsal bilinci kesintisiz bir “leitmotif” olarak ön planda tuttuğunu göstermektedir. Sınıf savaşı inancaşal bağdaşımcılık ile Bayezid Paşa’ya karşı yapılan savaşta net bir biçimde aktarılır:

Aydının Türk köylüleri,  
Sakızlı Rum gemiciler,  
Yahudi esnafları,  
on bin mülhid yoldaşı Börklüce Mustafanın  
düşman ormanına on bin balta gibi daldı (Hikmet, 2014: 498).

Türkler ile Rumlar, Müslümanlar ile Yahudiler, köylüler, gemiciler, balıkçılar ve esnaflar omuz omuza otoriteye karşı savaşmışlardır. Aralarındaki inancaşal ve ırksal farklılığı ortadan kaldırmış bulunan bu halk topluluğu içerisindeki Hıristiyan ve Yahudiler Mustafa’nın “mülhid” (dinden çıkmış) *yoldaşlarıdır*. Nazım şiirdeki bu sözcükleri yine tarih yazıcılarına açık gönderimle kullanıyor. Onlar resmi tarihin ve ideolojinin emrindedirler. Resmi ideoloji olan Ortodoks İslam, halifelik ile birlikte mutlak hakimiyet ve güç anlamına gelmektedir. Dolayısıyla buna aykırı her türlü girişim kötü olarak kodlanmıştır. Nazım ise buna karşın bağdaşımcılığı, sınıfsal ve inancaşal eşitliği yüceltmiş, şiirde sıraladığı farklı kesimlerden kişileri Börklüce Mustafa’nın “yoldaşı” olduklarını vurgulamıştır. Ne var ki bu bireşimci ve eşitlikçi hareket başarılı olamamıştır. Nazım da bu başarısızlığın nedenlerini bilmektedir:

Tarihsel, sosyal, ekonomik şartların  
zarurî neticesi bu!  
deme, bilirim! (Hikmet, 2014: 499).

Şair, Engels’in *Alman Köylü Savaşı* yapıtının etkisinde kalmıştır. Thomas Münzer öncülüğünde gerçekleşen ayaklanmanın bir tür erken dönem komünizm hareketi olarak başarıya ulaşamamasını Engels, henüz toplumsal sınıfların belirginleşememiş olmasına bağlamıştır. Nazım da kuşkusuz Bedreddin hareketini bir tür erken dönem sınıf kavgası olarak değerlendirmiştir. 15.



yüzyılda henüz işçi, burjuva gibi toplumsal sınıfların ve üretim ilişkilerinin belirginleşmemiş olduğunu ve bu nedenlerle ayaklanmanın başarısız olduğunu yukarıdaki satırlarda kabul etmiştir.

— Mademki bu kerre mağlubuz  
netsek, neylesek zaid.  
Gayrı uzatman sözü.  
Mademki fetva bize aid  
verin ki basak bağına mührümüzü.. (Hikmet, 2014: 509).

Mehmed Şerefettin'in aktarımları uyarınca bazı tarih yazıcıları, isyan bastırılıp Şeyh Bedreddin Serez'e getirildiğinde şeriat kuralları gereği suçunu itiraf edip kendi ölüm fetvasını vermiştir (Bkz. Şerefeddin, 2021: 94). Bedreddin'in yargılanmasına dair yapılan bilgi aktarımlarına açık gönderimde bulunan şair, Bedreddin'i kendi ölüm fetvasına mühür vuracak cesaretle betimlemiştir. "Mademki bu kerre mağlubuz" tümcesini Bedreddin'e söyleterek bir kez daha konuyu sınıf mücadelesine getirmiş ve bu defa yenilmiş olsalar da mücadelenin durmaksızın süreceğini ifade etmiştir.

#### 4.3.4. Kapalı Göndermeler (Anıştırmalar)

Çeşitli metinlerin yeniden işlendiği bir metinlerarası ilişkiler ağı niteliğindeki *Şeyh Bedreddin Destanı*, şair tarafından kasıtlı bazı kapalı gönderimler de içermektedir. Bunlardan biri şairin Bedreddin'in dış görünüşünü betimlediği destanın ikinci bölümüdür.

Bu evde  
bir ihtiyar vardır Bedreddin adında.  
Boyu küçük  
sakalı büyük  
sakalı ak.  
Çekik çocuk gözleri kurnaz  
ve sarı parmakları saz gibi (Hikmet, 2014: 482).

Bedreddin'in fiziksel betimlemesi, bir isyan savaşçısı tipinden oldukça uzak ve iddiasızdır. O, "sakalı büyük / sakalı ak" bir bilge kişi, *ak sakallı* bir düşünsel önder tipidir. Şiirdeki asıl çarpıcı olan ise "çekik çocuk gözleri kurnaz"

betimlemesinin Rus Sosyalist lider Lenin'i anıştırmasıdır. Şair, bir konuşmasında durumu şöyle açıklamıştır:

Bedreddin üstüne bir destan yazdım. Bu, Türkiye'de bir halk hareketinin çok büyük bir kuramcısı ve yöneticisidir. Bundan 400 yıl önce yaşadı. Biliyor musunuz, destanımı bitirip yeniden okuduğumda, kahramanımın dıştan şaşılacak kadar Lenin'e benzediğini gördüm. Kahramanımın yüz çizgilerini, sevgili önderin yüz çizgilerinin etkisinde betimlemiğim. Bu çizgiler yüreğimde yer etmiş çünkü (Akt. Babayev, 1976: 97).

Anlaşıldığı üzere Nazım Hikmet, Bedreddin ayaklanmasını bir sınıf savaşımı, erken yaşanmış bir komünist halk hareketi olarak değerlendirmiş ve destanını bu temelde yazmıştır. Dolayısıyla metindeki Bedreddin tasviri, Lenin'e kapalı bir gönderim ilişkisiyle bağlanarak ayaklanmanın düşünsel temelleriyle yüzyıllar sonraki Marksist-Leninist düşüncenin benzerliklerini vurgulama işlevi görmüştür.

Deniz dalgalıydı. Kayıkçıya baktım. Bir Almanca kitabın iç kapağından koparıp koğuştta başucuma astığım resme benziyor. Kalın bıyığı abanoz gibi siyah, sakalı geniş ve bembeyaz. Ömrümde böyle açık, böyle konuşan bir alın görmemişimdir (Hikmet, 2014: 504).

Şair, bir diğer düşünsel lider Karl Marx'ı da unutmamıştır. Onun da dış görünüşünü "kalın bıyığı", "geniş sakalı" ve "açık, konuşan alını"yla denizi geçmelerine yardımcı olan kayıkçı olarak betimlemiştir. Sözü edilen "Almanca kitap" ise Marx'ın *Das Kapital* adlı kült yapıtından başkası değildir. Nesir olarak yazılan on birinci bölümdeki bu kapalı gönderimler, Nazım'ın Bedreddin hareketine yüklediği anlamı ve destanın hangi ideolojik ve düşünsel yaklaşımla yaratıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

#### 4.3.5. Öykünmeler

*Şeyh Bedreddin Destanı* yüzyıllar öncesinin tarihini yine yüzyıllar önceki metinlerin çeşitli şekillerde yeniden kullanılmasıyla oluşturulmuş bir yapıt olmakla birlikte, aynı zamanda tarihselin dilsel ve biçimsel özelliklerini de yoğun bir şekilde taşımaktadır. Kimi bölümlerin nazım kimi bölümlerin nesir yazılması

şaire yapıtta çok çeşitli biçemsel ve şekilsel unsurları kullanma olanağı tanımıştır. Şair, yapıtıyla ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

Burada şekil bakımından, halk vezni unsurları, Divan edebiyatı unsurları bence azami haddinde kullanılmıştır. Diğer taraftan bu kitap, şekil bakımından, o zamana kadar elde edebildiğim bütün şekil imkânlarının bir muhasebesiydi (Bezirci, 1989: 231).

Anılan unsurlar öykünme yoluyla yapıta içkinleştirilmiştir. Örneğin destanın ilk şiirinde (bkz. Açık Göndermeler) “idi” eki ile bitirilen satırlar ve ikiye, bazen üçe ayrılan kopuk dizeler gazeli ve aruz ölçüsünü anımsatmaktadır. Aşağıdaki dizeler de şairin bir ölçü yakalamaya çalıştığı bölümlerden biridir:

— Daha pazar  
kurulmadı  
kurulacak.  
Esen rüzgâr  
durulmadı  
durulacak.  
Boynu daha  
vurulmadı  
vurulacak (Hikmet, 2014: 500).

Geleneksel yazını çağdaş bir yorumla birleştiren şair, kullandığı “pir”, “timar”, “zeamet”, “lonca”, “reaya” vb. sözcükler dolayısıyla metne 15. yüzyıl Anadolu’sunu çağrıştırmaya işlevi yüklemiştir. Öykündüğü biçemi yapıtın bazı bölümlerinde oldukça ayrıksı ve biçemsel açıdan bağlamdan kopuk kullanmıştır. Düzyazı şeklindeki sekizinci şiirde 15. yüzyıl Osmanlı tarih yazıcılarını konuşuran şair, buradaki konuşmaları alıntı yoluyla metne sokmakla birlikte sözcüklerde bir değişiklik yapmayarak dönemin dilsel niteliklerini olduğu gibi aktarmıştır. Âşıkpaşazâde’den aktardığı örnekte olduğu gibi: “- Sual: Ahir Börklüce paralanırsa imanla mı gidecek, imansız mı? / - Cevap: Allah bilir anın çünkim biz anın mevti halini bilmezüz..” (Hikmet, 2014: 493). Yine destanın on birinci şiirindeki “Bayezid Paşa Manisaya gelmiş, Torlak Kemâli anda bulup anı dahi anda asmış, on vilâyet teftiş edilerek gidecekler giderilmiş ve on vilâyet betekrar bey kullarına timar verilmişti.” (Hikmet, 2014: 504) tümcesi şairin tarih yazıcılarına gönderim yaparak metne içkinleştirdiği, aynı zamanda dönemin

biçemsel özelliklerine öykündüğü bir tümcedir. Fakat burada da tümcenin bittiği yerde biçimde bir süreksizlik meydana gelmiş ve şair kendi biçimine geçiş yapmıştır. Bazı öykünme örneklerinde ise metne sokulan söylem bağlama uyum sağlayarak kopukluk etkisi uyandırmamıştır. Örneğin, “Mübalâğa cenk olundu” (Hikmet, 2014: 497) tümcesi bir alıntı olduğu halde, kullanıldığı bağlama biçemsel olarak uyum sağlamış ve anlatının biçeminde kopukluk etkisi yaratmamıştır. Özellikle tarih yazıcılarının aktardıklarının kullandığı bağlamlarda kopukluk ve süreksizliğin belirgin olduğu görülmektedir. Şair bu etkiyi kasıtlı olarak yaratarak söz konusu tümcelerin kaynaklarına gönderim yaptığını okura duyurmak istemiş olmalıdır.

Nazım'ın kendisinin de belirttiği gibi halk edebiyatı unsurları da öykünme yoluyla bu destanın biçimine katılmıştır. “— Nöbet bizimdir. Rumeline geçek, dedi.” tümcesini Bedreddin'in ağzından aktaran şair, Anadolu halkının konuştuğu sözlü dili değiştirmeden kullanmıştır.

“Varalım,  
dedik.  
Görelim,  
dedik.  
Yapışıp  
sapanın  
sapına  
şol kardeş toprağını biz de bir yol  
sürelim, dedik.”  
Düştük dağlara dağlara,  
aştı dağları dağları... (Hikmet, 2014: 486).

Yukarıdaki satırlarda görüldüğü üzere halk dilinin biçimine yapılan öykünmeyle bir anda 15. yüzyıl Anadolu'suna gidilmektedir. Özellikle sözcük seçimleri çağrışımsal olarak okuru yüzyılların ardına götürmektedir. “Düştük dağlara dağlara, / aştı dağları dağları...” satırları bu şiiri Anadolu halk ozanlarına özgü bir biçime bürüyerek adeta bir türküyü çağrıştırma işlevi görmüştür.

Şair'in Rus konstrüktivistlerin etkisinde şiirlerinde çeşitli şekil denemeleri yaptığı daha önce vurgulanmıştı. Yukarıdaki satırlarda ve yapıtın başka birçok yerinde Nazım'ın özellikle Mayakovski şiirine şekilsel açıdan öykünerek parçalı, dalgalı,



Mustafayı.” (Hikmet, 2014: 501-502).

Destanın dokuzuncu şiirinde Börklüce Mustafa ve müritlerinin yenilgiye uğrayıp öldürülmelerinden hemen öncesinde bağlama sokulan yukarıdaki satırlar Anadolu halk kültüründe ölenlere yakılan ağıtlara öykünerek yazılmıştır. Dizelerdeki yakınma, üzüntü duyma, olayı kabullenmeme, ölecek kişileri betimleme ve *son kez görme* isteği ve tekrarlanan dizeler bu şiiri biçimsel açıdan bir ağıda dönüştürmüştür. Sözlü halk edebiyatını ustaca şiire taşımış olan şair ağıdı “dedim” sözcüğüyle başlatıp tırnak içinde vermiş ve satırlara kendi duygu ve düşüncelerini döktüğünü de somut bir şekilde belirtmiştir. Dolayısıyla yapıtta belirgin biçimde ön planda olan yanlı yaklaşım ve Bedreddin hareketini ideolojik bakış açısıyla değerlendirme izleği burada da açıkça vurgulanmıştır. Şairin, yapıtına öykünme yoluyla içkinleştirdiği tüm bu anılan biçimsel ve şekilsel unsurlar, yapıtı çok sesli ve çok katmanlı bir niteliğe bürüyerek ona anlatsal çeşitlilik ve söylemsel zenginlik kazandırmıştır.

#### 4.3.6. Yeniden Yazma ve Özgönderimler

Metinlerarası ilişkilerin geniş anlamdaki tanımına göre; her türlü yazma bir yeniden yazmadır, çünkü her metin başka metinlerden unsurların yeniden farklı şekillerde yeni bağlamlara yeni anlam ve işlevlerle yerleştirilmesidir. Bu açıdan Nazım Hikmet’in *Şeyh Bedreddin Destanı* da şairin yapıtında andığı üzere tarih yazıcıları Dukas, Aşıkpaşazade, Neşri, İbn Arabşah, İdrisi Bitlis-i ve müderris M. Şerefettin Yaltkaya’nın aktardığı bilgilerin çeşitli dönüşümlere uğratılarak yeniden yazımı niteliğindedir. Destanın sonuna eklenen *Ahmedin Hikâyesi* ve *Milli Gurur* yazıları da birer yeniden yazma örneği sunmaktadır. *Ahmedin Hikâyesi* yazılı bir yapıt olmasa da şairin bu öyküyü koğuş arkadaşı Ahmet’in sözlü anlatımından yapıtına aktarması sonucunda bir yeniden yazma işlemi gerçekleştirmiştir. Çünkü metin yazı ile sınırlı bir olgu değildir; sözlü metin de vardır. *Milli Gurur* yazısında ise Ahmet, Lenin’in 1914’te çıkmış olan *Rusların Milli Gururu* adlı yazısını kendi cümleleriyle aktarmış, Nazım da onun bu aktarımını değiştirmeden yapıtında yinelemiştir. Bu iki yeniden yazım, aynı zamanda yapıtın destan bölümünün dışında kalan birer yanmetindir. *Ahmedin*

*Hikâyesi*, yapıta anlatı içinde anlatı niteliği kazandırmış, onu daha katmanlı ve derinlikli hale getirmiştir. Benzer şekilde *Milli Gurur* yazısı da yapıtın bir metindışı unsuru olmakla birlikte onun düşünsel köklerine ışık tutan bir işlevi yerine getirmiştir. Yeniden yazma ilişkisine dar anlamda bakıldığında ise başka bir yazınsal yapıtın ya da bir bölümünün bu destanda yinelenmesi söz konusu değildir. Şairin, kendisinin öncel yapıtlarına yaptığı bir özgönderime de rastlanmamıştır. Nazım tarafından başka şiirlerde Bedreddin'e açık gönderimler yapılmışsa da yalın gönderim ilişkisiyle Bedreddin'in tarihsel ve düşünsel yönüne yapılmış; 1936'da yayımlanan kendi yapıtı *Şeyh Bedreddin Destanı*'na bir özgönderim yapılmamıştır.

#### 4.3.7. Göstergelerarası İlişkiler

Nazım Hikmet, destana eklediği Milli Gurur yazısının sonunda koğu arkadaş Ahmet'in kendisinden Şeyh Bedreddin üzerine bir destan yazmasını istediğini; yazdığı bu destanın ancak bir karalama sayılabileceğini belirtmiş ve eklemiştir:

...benden istenen sizden de istenendir. Ahmed'e, Bedreddin hareketini bütün azametiyle tetkik eden kalın ilim kitapları, Karaburun ve Deliorman yiğitlerini, etleri, kemikleri, kafaları ve yürekleriyle oldukları gibi diriltecek romanlar,

Ne ah edin dostlar, ne ağlayın!  
Dünü bugüne  
bugünü yarına bağlayın!

diyen şiirler, boyaları kahraman tablolar lâzım (Hikmet, 2014: 525).

Nazım, yapıtını bu sözlerle bitirirken kendisinden sonraki araştırmacıları, edebiyatçı ve çanatchıları Bedreddin hareketini araştırmalarda ve sanatsal yapıtlarda konulaştırmaya çağırmıştır. Şairin çağrısı biraz geç de olsa karşılık bulmuş ve günümüze değin Bedreddin hareketi çok sayıda araştırmacı tarafından farklı yönleriyle incelenmiş; şiir, tiyatro, roman, sinema ve müzik türlerinde sanatsal üretilere konu edilmiştir. Anılan yazınsal ve sanatsal yapıtların tümü Nazım Hikmet'in *Şeyh Bedreddin Destanı*'ndan sonra ortaya çıktığı için metinlerarasılık açısından görece Nazım'ın yapıtının etkisinde

yaratıldıkları savlanabilir. Şiir, tiyatro ve roman türündeki yapıtlara yukarıda yer verildiği için (Bkz. Edebiyatta Şeyh Bedreddin) anılan yapıtlar burada yinelenmeyecek, farklı sanatsal türlerdeki yapıtların Nazım'ın yapıtıyla kurduğu göstergelerarası ilişkiler ele alınacaktır.

Zülfü Livaneli'nin 1975'te çıkan *Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz* adlı albümünde *Şeyh Bedreddin Destanı* adlı bir türkü vardır. Türküde *Dede Sultan* adlı anonim şiir ile Nazım Hikmet'in *Şeyh Bedreddin Destanı* bir arada bestelenmiştir. *Dede Sultan* şiiri dörtlükler halinde destanın farklı bölümlerinin arasına yerleştirilmiş, kimi bölümler şiir biçiminde okunurken kimi bölümler ise farklı müziksel ton ve ahenklerle türküleştirelmıştır<sup>143</sup>.

Cem Karaca ve Edirdahan topluluğunun 1978'de yayımlanan *Safnaz* adlı albümünde yer alan *Şeyh Bedreddin Destanı* adlı parçanın sözlerinin tamamı Nazım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı*'nin şiirlerinden oluşmaktadır. Karaca, yarı şiirsel yarı şarkı biçiminde okuduğu bu senfonik rock parçanın bazı yerlerinde (Hep beraber, hep beraber) coşkulu bir ritm yakalarken, bazı yerlerinde ise (dostlar, bırakın beni) ağıtlara özgü bir yas havasını etkili bir biçimde parçaya yüklemiştir<sup>144</sup>.

Ahmet Kaya 1986'da yayımlanan *An Gelir* adlı albümünde Nazım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı*'nin son şiirini *Şeyh Bedreddin* adıyla albüme almıştır<sup>145</sup>. Yarı türkü yarı şiirsel biçimde seslendirilen bu beste Ruhi Su'ya aittir ve ozanın bestesi 1993'te Ada Müzik tarafından hazırlanan *Şiirler-Türküler-Köroğlu* adlı albümünde *Şeyh Bedreddin Destanı'ndan* adıyla yer almıştır<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> Bkz. Zülfü Livaneli – Şeyh Bedreddin Destanı:

[https://www.youtube.com/watch?v=Uf32OkzpleM&ab\\_channel=Z%C3%BCl%C3%BCLivaneli-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=Uf32OkzpleM&ab_channel=Z%C3%BCl%C3%BCLivaneli-Topic) (20.05.2023)

<sup>144</sup> Bkz. Cem Karaca ve Edirdahan – Şeyh Bedreddin Destanı:

[https://www.youtube.com/watch?v=-3eCrAlIYSU&ab\\_channel=enkilman](https://www.youtube.com/watch?v=-3eCrAlIYSU&ab_channel=enkilman) (20.05.2023)

<sup>145</sup> Bkz. Ahmet Kaya – Şeyh Bedreddin:

[https://www.youtube.com/watch?v=Ogy1bu34PUs&ab\\_channel=AhmetKaya](https://www.youtube.com/watch?v=Ogy1bu34PUs&ab_channel=AhmetKaya) (20.05.2023)

<sup>146</sup> Bkz. Ruhi Su – Şeyh Bedreddin Destanı'ndan:

[https://www.youtube.com/watch?v=idZIQ8USllo&list=OLAK5uy\\_m0RGT0rZPRWOBKVh-IKilRP8ggy5NL3Vs&index=7&ab\\_channel=RuhiSu-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=idZIQ8USllo&list=OLAK5uy_m0RGT0rZPRWOBKVh-IKilRP8ggy5NL3Vs&index=7&ab_channel=RuhiSu-Topic) (20.05.2023)



Dimo, Martin Lillich, Sema Moritz ve Tunçel Kurtiz tarafından seslendirilen *Şeyh Bedreddin Destanı: Günümüz İçin Bir Ayin* adlı albüm 1994 yılında Kalan Müzik tarafından yayımlanmıştır. Albümde Nazım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı* dinsel bir tören havasında müzik eşliğinde yer yer Alevi nefeslerini andıran bir tarzda seslendirilerek yeniden sanatsallaştırılmıştır. Albüm 2010'da Balıkesir Güre Belediyesi'nin düzenlediği geleneksel *Sarıköz Türkmen Şenlikleri* kapsamında Kazdağları'nda Tuncel Kurtiz, Mısırlı Ahmet, Yasemin Göksu, Cristiane Azem, Bahar Sarah, Hakan Polat, Sırrı Laçın, Serkan Polat ve Ritimhane tarafından sahnelenerek şiir, müzik ve sahne arasında göstergelerarası bir serüven geçirmiştir<sup>147</sup>.

Bulutsuzluk Özlemi'nin 2021'de Ada Müzik'ten çıkan *Bedreddin* adlı albümü Nazım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı*'nin *Tornacı Şefiğin Gömleği*, *Ahmedin Hikâyesi* ve *Milli Gurur* başlıklı ek açıklamaları dışında kalan tüm bölümlerini içermektedir. Bu albümde yirmi beş parça halinde yer alan destanın girişinde ve içerisinde yer alan düzyazı bölümleri ile şiirlerin bir kısmı Fırat Tanış tarafından anlatı biçiminde seslendirilirken, şiirler her parçada farklı birer beste halinde grubun solisti Nejat Yavaşoğulları tarafından seslendirilmiştir<sup>148</sup>. Senfonik rock türündeki albüm Nazım'ın yapıtının müzik dolayısıyla geçirdiği göstergelerarası dönüşümlerin en güncel örneğini sunmaktadır.

Nazım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı* 2021 yılında gösterime giren *Hakikat Şeyh Bedreddin* adlı filmde bu kez sinema sanatına taşınmış ve destanın bu sanat türündeki ilk örneği olmuştur. İmece Film Yapım tarafından çekilen film 98 dakika sürmektedir. Filmin senaristi Ali Şahin, yönetmeni Hakan Alak, başrol oyuncularını ise Suavi, Bülent Emrah Parlak, Saygın Soysal, Ali Barkın, Ezgi

---

<sup>147</sup> Bkz. Tuncel Kurtiz ile bir ayin: Şeyh Bedreddin Destanı:

[https://www.youtube.com/watch?v=1StevloKB8M&ab\\_channel=MehmetDemir](https://www.youtube.com/watch?v=1StevloKB8M&ab_channel=MehmetDemir) (20.05.2023)

<sup>148</sup> Bkz. Bulutsuzluk Özlemi – Bedreddin:

[https://www.youtube.com/watch?v=Sk56btchF5I&list=PL\\_kScluh-](https://www.youtube.com/watch?v=Sk56btchF5I&list=PL_kScluh-UMWO5Y9pNLsOwn431TyOfqs8&ab_channel=ADAM%C3%9CZ%C4%B0K)

[UMWO5Y9pNLsOwn431TyOfqs8&ab\\_channel=ADAM%C3%9CZ%C4%B0K](https://www.youtube.com/watch?v=Sk56btchF5I&list=PL_kScluh-UMWO5Y9pNLsOwn431TyOfqs8&ab_channel=ADAM%C3%9CZ%C4%B0K) (20.05.2023)

Esmâ Kürklü ve Kerem Fırtına'dır<sup>149</sup>. Yönetmen Alak, verdiği bir röportajda senaryonun çıkış noktasının Nazım'ın yapıtı olduğunu söylemiştir<sup>150</sup>. Böylece Nazım'ın destanı yazındaki şiir, tiyatro, roman ve müzikte halk türküleri, deyiş/nefes, ayin ve senfonik şarkı türlerinden sonra sinema sanatında da yer bulmuştur.

Bedreddin hareketini destanlaştıran Nazım Hikmet, bir şiirinde kendisini bu tarihsel kişilik ile özdeşleştirmiştir. Bu özdeşleşme Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Bir Şey* adlı şiirine Nazım'ın tepkisi olarak ortaya çıkmıştır. Nedim Gürsel'in aktardığı şiirden iki dördlük şöyledir:

Yeşil Bursa'da konuk bir garip kuş  
Otur denmiş oracıkta oturmuş  
Ta yüreğinden bir türkü tutturmuş  
Ne güzel şey dünyada hür olmak hür

Benerci Jokond Varan Üç Bedrettin  
Hey kahpe felek ne oyunlar ettin  
En yavuz evlâdı bu memleketin  
Nâzım ağabey hapislerde çürür (Akt. Gürsel, 1992: 270).

Gürsel'e göre, "garip" yakıştırmaları Nazım'ın gücüne gitmiş ve şair buna karşılık aşağıdaki şiiri yazmıştır:

Sevdalınız komünisttir,  
on yıldan beri hapistir,  
yatar Bursa kalesinde.

Hapis ammâ, zincirini kırmış yatar,  
en âlâ bir mertebeye ermiş yatar,  
yatar Bursa kalesinde.

Memleket toprağındadır kökü,  
Bedreddin gibi taşır yükü,  
yatar Bursa kalesinde.

Yüreği delinip batmadan,  
şarkısı tükenip bitmeden,

<sup>149</sup> Hakikat Şeyh Bedreddin: <https://www.youtube.com/@SeyhBedreddinfilmi> (20.05.2023)

<sup>150</sup> Bkz. Hakan Alak röportajı:

[https://www.youtube.com/watch?v=sOs6JG6VzKA&ab\\_channel=%C5%9EeyhBedreddin](https://www.youtube.com/watch?v=sOs6JG6VzKA&ab_channel=%C5%9EeyhBedreddin)  
(20.05.2023)

cennetini kaybetmeden,  
yatar Bursa kalesinde (Akt. Gürsel, 1992: 270).

Nazım, haksız yere hapiste yatsa da asla umutsuzluğa ve kırgınlığa kapılmadığını, gariplik yakıştırmasını reddettiğini Tarancı'nın dizelerine gönderim yaparak dile getirmiştir. "Bedreddin gibi taşır yükü" dizesi ile kuşkusuz kendisini, halk uğruna ölümü göze alıp kendi idam fetvasına mühür basan, verdiği mücadelenin bedelini korkusuzca ödeyen Bedreddin ile özdeşim kurmuştur. Çünkü kendisi de halkı uğruna hapiste yatmış ve bundan dolayı pişmanlık ya da üzüntü duymamıştır. İşte bu özdeşim günümüz rap müziğinde Şanişer mahlaslı Sarp Palaur'un bir şarkısında yeniden karşılık bulmuştur.

Yollar kalsa da umutlarıma küskün  
Mahalleler üzgün, olsa da bacaklarım güçsüz  
Giderim dümdüz  
Güneşi kovalarım rotamdır ne tarafsız gündüz  
Öyle dümdüz  
Benim aydınlıktır ülküm, sizin olsun kürküm  
Benim yolum başka çünkü  
Ben yine eşitlikçi birkaç güzel türkü söyler  
Ölene kadar özgür yaşarım, yaşayamam çünkü başka türlü  
Bi' başka dünya mümkün, bi' başka dünya mümkün  
Yeter ki güzelleşsin her yer de ben edilsem edileyim Nazım gibi sürgün!<sup>151</sup>

Şanişer'in 2021 yılında yayımlanan *Umut* albümündeki *Peşimde Kara Geceler* adlı şarkısının son bölümünde yer alan "edilsem edileyim Nazım gibi sürgün!" sözleri, şairin bir ömür süren mücadelesine yalın bir gönderim ile ilişkilendirilmiştir. Tarih yazıcılarının aktarımı uyarınca kendi ölüm fetvasını veren Bedreddin, Nazım'ın yazdığı destanda ölüm fetvasını onaylayan bir halk kahramanıdır. Bursa hapisanesinde yatan Nazım Hikmet de halkı için üstüne düşen fedakarlığı yapan komünist bir halk şairi olarak "Bedreddin gibi" taşımıştır yükünü. Son olarak *eşitlikçi birkaç türkü söylemek ve özgürce yaşamak* kaygısı taşıyan rap sanatçısı Şanişer ise şarkısında gerekirse "Nazım gibi" sürgün edilmeyi göze aldığını söylemiştir. Tarih yazıcılarının notlarından destana, sonra

<sup>151</sup>Bkz. Şanişer – Peşimde Kara Geceler:  
[https://www.youtube.com/watch?v=f0wlaPTwW0k&ab\\_channel=%C5%9Ean%C4%B1%C5%9Fer](https://www.youtube.com/watch?v=f0wlaPTwW0k&ab_channel=%C5%9Ean%C4%B1%C5%9Fer) (20.05.2023)

Tarancı'nın şiirine, ardından Nazım'ın karşı şiirine ve son olarak Şanışer'in rap şarkısıyla müziğe taşınan "direnme" motifi göstergelerarası bir devinim geçirerek günümüze ulaşmıştır.

## 5. BÖLÜM

### DEĞERLENDİRME

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ve Nazım Hikmet (1902-1963) hem kişilik olarak hem de şair/yazar/düşünür olarak ayrı ayrı birçok yazınbilim araştırmalarına farklı açılardan konu edilmişlerdir. Fakat bu çalışmanın tamamlandığı tarihe kadar bu iki önemli şairin ve yapıtlarının birlikte incelendiği bir çalışmaya henüz rastlanmamıştır. Goethe ve Nazım farklı tarihsel, sosyal ve sanatsal dönemlerin şairleridir. Dünya görüşleri, ideolojileri ve sanat tarzları da birbirinden oldukça farklıdır. Burada inceleme konusu yapılan yapıtlar da farklı yazınsal türlerde ve farklı zamanlarda yazılmıştır. *Batı-Doğu Divanı*'nın şairi Goethe öldükten yetmiş yıl sonra dünyaya gelen Nazım'ın hiçbir yapıtından doğal olarak haberdar olmamıştır. Nazım'ın da *Şeyh Bedreddin Destanı*'ni yazarken Goethe'den herhangi bir şekilde etkilendiğini gösteren bir bilgi ya da işaret yoktur. Bu durumda niçin bu iki şairin yapıtları arasında karşılaştırmalı bir inceleme yapıldığı sorusunun gündeme gelmesi doğal karşılanabilir. Çünkü metinlerarasılık incelemelerinde en az iki yapıt arasındaki metinsel etkileşim ve dönüşümler inceleme konusu yapılmaktadır. Fakat unutulmamalıdır ki karşılaştırmalı yazınsal araştırmalarda ele alınan yapıtlar arasındaki karşılaştırma ilişkisini incelemeyi yapan araştırmacı kurar. *Batı-Doğu Divanı* ile *Şeyh Bedreddin Destanı* farklı sanatsal, yazınsal, tarihsel, toplumsal ve dilbilimsel açılardan araştırma nesnesi yapılabilir. Fakat bu iki yapıtın da oluşumuna etki eden, oluşum öncesi ve sırasında yararlanılan her türlü metinsel ve metin dışı kaynak şairler tarafından okura açıklanmıştır. Bilinen bu kaynakların yapıtlarda geçirdiği anlamsal ve işlevsel dönüşümler ve ortaya konan yeni yapıtlardaki yeniden metinleştirme tarzlarının açılınması bu çalışmanın çıkış noktası olmuştur. Dolayısıyla elinizdeki çalışma, anılan yapıtların birbiriyle metinlerarası ilişki ve etkileşimlerini değil, her birinin şairleri tarafından açıklanmış olan kaynakları nasıl yeniden metinleştirerek yeni ve özgün birer yapıt ortaya koyduklarını, diyesi metinlerarası öğeleri kullanım tarzlarını karşılaştıran bir çalışmadır. Araştırmanın öznesi olarak böyle bir

çerçevede karşılaştırma yapmayı tercih etmiş bulunuyoruz. Yukarıdaki edimsel bölümlerde iki şairin anılan yapıtlarında kullandıkları metinlerarası öğeler metinlerarasılık kuramına göre ulamlara ayrılarak ayrı ayrı serimlenmiştir. Bu işlemin sonucunda elde edilen bulgular ise sonuç bölümünde karşılaştırmalı bir şekilde okura sunulmuştur.

Goethe ve Nazım'ın bu araştırmada öne çıkan kimi yönlerine dikkat çekmek gerekmektedir. Goethe, yapıtına eklediği *Not ve Açıklamalar*'da *Batı-Doğu Divanı*'nda estetik ve etik açıdan anlaşılabilirliği ön planda tuttuğunu, çok değerli ve önemli bulduğu Fars ve Doğu şiirini öncelikle içerik olarak Alman okura anlaşılır kılmak için çaba harcadığını bildirmiştir (Bkz. Goethe, 2009: 127-129). Onun açısından Doğu şiiri estetik zenginliği yadsınamaz bir hazinedir. Bu görüşlerinin gelişmesinde Herder, Eichhorn, Diez ve Hammer'in etkisi göz ardı edilemez. Goethe, *Not ve Açıklamalar*'da aktardığı kadarıyla Doğunun yazın, inanç ve kültürü üzerine çok sayıda kaynak okumuştur. Ancak şairi bir Batı-Doğu Divanı yazmaya özendiren asıl nedenin estetik nitelik olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Şirazlı Hafız'ın *Divan*'ının çevirisini okuduktan sonra şair bu yazınsal zenginliğe kayıtsız kalamayacağını belirtmiştir.

Hafız'ın şiirleri, Hammer'in tercümesiyle, geçen yıl elime geçti (1814). Bundan önce, şurada burada, dergilerde çevrilmiş bazı münferit şiirler, bana bu parlak şairi pek duyurmamıştı. Şimdi ise şu bir araya toplanmış şiirleri, üzerimde öyle büyük bir tesir bıraktı ki, onun karşısında benim de verimli olmam gerektiğini anladım. Yoksa bu kuvvetli şahsiyetin önünde duramayacaktım. [...] Almanca tercümeleri önümde duruyor. Onun duygularını paylaşmadan yapamıyorum. Konu ve fikir bakımından içimde bir benzerlik belirmeğe başladı, hem o derece ki, artık içimden de olsa açıkça beliren bu istekle, gerçek dünyadan zevk almayı kendi zevkime, kendi kudretime ve kendi irademe bırakan ideal bir dünyaya kaçmak ihtiyacını duydum (Akt. Özgü, 1952: 90).

Doğal olarak Goethe'nin yapıtında Şirazlı Hafız'ın şiirlerinden alıntılara ve gönderimlere sıklıkla rastlanmaktadır. Hayranlık duyduğu Hafız'ın yapıtının bir benzerini yapmak istediğini ifade eden Goethe, *Batı-Doğu Divanı*'nı yazarak bu isteğini başarmıştır. Kuşkusuz Alman şairin başarısı bundan ibaret değildir. O, estetik niteliği yüksek dünya edebiyatı ürünlerine daima ilgi gösteren bir şair

olmuştur. Fars ve Arap edebiyatlarının yanı sıra Çin ve Hint edebiyatlarına da ilgi göstermiştir. Yukarıda aktarıldığı üzere Türk edebiyatına yeterince önem vermemiş olmasının çeşitli nedenleri vardır (Bkz. 3.1.5. Türk Edebiyatı ve Türkler).

Goethe, Avrupa'da kısıtlı bir eğitilmiş ve aydın kesimin dışında Doğuya, Fars ve Arap edebiyatına olumsuz bakışın oldukça yaygın olduğu bir dönemde bu yapıtını yazmıştır. Şair, yazma amacını açıkça ortaya koymuş, Fars ve Doğu edebiyatlarını ve önemli şairlerini Almanlara tanıtmak, onları Avrupa'da da kalıcılaştırmak istediğini belirtmiştir. "Dünya Edebiyatı" kavramını ortaya atan Goethe, Doğu ile Batıyı birbirine yaklaştıran, onları eşit değerde gören anlayışını kaynak metinler ile yapıtı arasında kurduğu metinlerarası ilişkiler dolayısıyla somut bir yapıya kavuşturmuş ve farklı olana, ötekileştirilen, hor görülen Doğu şiirine yaklaşımını estetik bir biçimde anıtlamıştır.

Benzer bir durum Nazım Hikmet için de geçerlidir. O da açıkladığı kaynak metinleri önemli ölçüde yeni bir bağlamda anlamsal ve işlevsel açıdan dönüştürerek bir Bedreddin Destanı yazmıştır. Goethe'deki "yazmalıyım" kaygısı Nazım'da da oldukça belirgindir. Goethe *benzerini yapmayı*, Nazım ise *dönüştürmeyi* tercih etmiştir. Şair, yapıtının başına eklediği açıklamalarda Şeyh Bedreddin'le ilgili çeşitli tarih yazıcılarının yanlı ve karalayıcı yazılarından alıntılar aktardıktan sonra kendisini bu tarihi kişilik üzerine bir yapıt yazmak zorunda hissettiğini belirtmiştir.

Bu İlahiyat Fakültesi müderrisinin sülüs yazısından, kâmiş kaleminden, dividinden ve rihından Bedreddinimi kurtarmak lazım, diye düşünüyorum. Aklımda İbni Arabşahtan, Âşıkpaşazâdeden, Neşriden, İdrisi Bitlisiden, Dukastan ve hattâ Şerefeddin Efendiden okuya okuya ezberlediğim satırlar var: (Hikmet, 2014: 477).

Şeyh Bedreddin, Osmanlı tarih yazıcıları tarafından yüzyıllarca kötülenmiş, hain ve dinsiz ilan edilmiş bir kişiliktir. Nazım'ın ezberlediği satırlar da bu şekilde olumsuz ifadelerle doludur. Şair ezberlediği satırları açıklamasında olduğu gibi aktararak Bedreddin'i tarih yazıcılarının kaleminden nasıl kurtaracağını da

bildirmiştir. Destan içerisinde bu alıntıları yeni bağlamlarda anlamsal ve işlevsel dönüşümlere uğratıp yergi dolu satırlardan bir Bedreddin övgüsü yaratmış, onu kahramanlaştırmıştır. Şair bu yapıtta metinlerarası öğeleri kendi yazım amacına uygun bir şekilde kullanarak, önceden bildirdiği üzere alıntılanan metinlerin anlamını tersyüz etmiştir. Dikkat çekici olan, Şeyh Bedreddin ve hareketinin hala resmî ideoloji tarafından hain olarak görüldüğü ve kötülendiği bir dönemde Nazım'ın bu yapıtı yazmış olmasıdır. Çünkü o tıpkı destanlaştırdığı karakteri Bedreddin gibi eşitliğe ve bireşimciliğe inanan ve yaşamı boyunca rüzgâra karşı yürüyen bir dünya şairidir. Goethe'nin estetik kaygılarla gerçekleştirdiği yeniden metinleştirme etkinliğini, Nazım ideolojik nedenlerle ve büyük zorlukları göze alarak yapmıştır. Sonuç olarak her iki dünya şairi anılan yapıtlarda yazım amaçlarını ve kaynak metinlerini açıklayarak metinlerarası unsurların son ürün olan yapıtta geçirdiği devinimi okurun dikkatine sunmuştur.



## SONUÇ

Johann Wolfgang von Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı* ile Nazım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nı* metinlerarasılık açısından karşılaştırmalı bir çalışmanın nesnesi yapmamızın nedeni, her iki yapıtın oluşumunda etkili olan tarihsel ve yazınsal kaynakların şairler tarafından yanmetinler dolayısıyla okura sunulmuş olmasıdır. Dolayısıyla yapıtların metinsel kaynakları bilinmektedir; fakat anılan kaynak metinlerin bu yapıtlarda şairler tarafından hangi metinlerarası yöntem ve tekniklerle yeni metne katıldığı, hangi anlamsal ve işlevsel dönüşümlere uğratılarak yeni bağlamlarda metinleştirildiği sorusu, bu çalışmanın çıkış noktası olmuştur. Metinlerarasılık kuramcılarının dizgeleştirme çabaları sonucu ortaya çıkan çeşitli metinlerarası ulamlara göre iki yapıt incelenmiş ve şairlerin metinlerarası öğeleri yeniden yazınsallaştırma tarzlarına dair ortaya çıkan benzerlik ve farklılıklar karşılaştırmalı olarak araştırmacıların ve ilgililerin dikkatine sunulmuştur.

Yanmetinsel ilişkilere yönelik ortaya çıkan sonuçlara göre; Nazım'ın *Şeyh Bedreddin Destanı'na* kaynaklık eden unsurlar tarih kitapları, tarih yazıcılarının aktardıkları ve şairin çevresindeki kişilerin anlatılarından oluşmaktadır. Goethe'nin divanına kaynaklık eden yazılı unsurlar ise Fars, Arap ve Türk edebiyatlarından çevrilmiş şiirler ve bunlar üzerine yapılmış yorumlar, gezgin ve şarkiyatçıların notları, bazı tarihçi ve düşünürlerin Doğu edebiyat ve inanç dünyasına yönelik araştırma ve inceleme kitaplarıdır. Dolayısıyla Nazım'ın kaynakları tarihsel, Goethe'nin kaynakları ise ağırlıklı olarak yazınsal metinlerdir. Nazım'ın kaynakları, okuyup anlayabildiği Türkçe ve Osmanlıca kitaplardır; Goethe'nin ise yararlandığı tüm kaynaklar çeviri yoluyla kendisine ulaşmıştır. Bu nedenle Goethe için bir dil bariyeri sorunu söz konusudur. Nazım'ın yanmetinleri şairin yazım sürecindeki bireysel duygu, düşünce ve ruh halini okura açarken, Goethe'nin yanmetinlerinde şairin bireysel duygu ve ruh haline dair bilgi yoktur. Onun, okurlarını bilgilendirmek amacıyla hazırladığı not ve açıklamalar Doğu edebiyatları, kültürleri ve inançları üzerine kısmen deneme, kısmen araştırma/inceleme niteliğinde bir ek yapıt niteliğindedir.

Goethe, sıklıkla tanımlık kullanmış, fakat Nazım yapıtında hiç tanımlık kullanmamıştır. Nazım destan öncesinde ve sonrasında açıklamalara ve dipnotlara yer verirken, Goethe metin içi açıklama ve dipnot kullanmamış, yapıta dair tüm ayrıntıları sonradan yayımladığı not ve açıklamalarda sunmuştur. Nazım'ın yanmetinleri hacim olarak oldukça kısa ve öz, Goethe'nin ise oldukça ayrıntılı ve hatta asıl yapıttan çok daha uzundur. Goethe'nin yabancı bir sanatsal ürüne öykünmüş olması ve bunun için çok fazla çeviri vb. aracı metne ihtiyaç duymuş olması bu sonucu doğurmuştur. İki şair de yazdıkları yanmetinler aracılığıyla okurlarını yönlendirmeye çalışmıştır. Fakat yönlendirme erekları birbirinden farklıdır. Nazım, açıklamalarında ideolojik bir öğreticiliği ve okumayı önerip Bedreddin hareketinin başkaları tarafından da çeşitli biçimlerde araştırılması ve sanatsallaştırılması gerektiğini öğütlerken; Goethe kendi okur kitlesine oldukça yabancı olan ve hatta olumsuz bir önyargı ile bakılan toplumların şiirini tanıtmaya, öğretmeye ve sevdirmeye çalışmıştır. Öyle ki Goethe'nin, yapıttının Alman okur tarafından beklenen ilgiyi görmediği için bu denli ayrıntılı ve uzun bir ek metin yayımlama gereği duyduğu sanılmaktadır. Nazım'ın yanmetinleri, içerdiği *Ahmedin Hikâyesi* gibi anlatı içinde anlatı unsurlarıyla yapıttın çok katmanlı ve çoksesli niteliğine katkıda bulunmuş; özellikle giriş bölümündeki yanmetin destanın anlatı izleğine ustaca eklenerek anametne bağlanmış ve onun bir parçası durumuna gelmiştir. Goethe'nin yanmetinleri ise (bölüm girişlerindeki tanımlıklar dışında) anametnin ile herhangi bir geçişgenlik ya da etkileşim göstermemekte; yapıttın anlaşılmasını kolaylaştıran bir tür yardımcı kaynak işlevi görmektedir.

Şairlerin kaynak metinlerden alıntılama yoluyla yapıttlarına kattıkları metinlerarası öğelere bakıldığında; Goethe'nin bütün alıntılarının çeviri aracılığıyla yapıttı görülmektedir. Çünkü orijinal kaynak metinler Farsça ve Arapçadır, çeşitli şarkiyatçı ve çevirmenler tarafından Almancaya aktarılmış, Goethe de Farsça ve Arapça bilmediği için eline geçen çeviri metinlerini kaynak olarak kullanmak zorunda kalmıştır. Yapıtı ilk yazıldığı dilde okuyamamak Goethe açısından bir zorluk ve dezavantajdır. Bununla birlikte, Walter Benjamin'in belirlemesi uyarınca her dil başka dillerin çevirisi sayıldığına göre,

şair yazın sanatının ürünü olan şiir ve gazellerin çevirisini yeni bağlamlarda ustalıkla kullanarak kendi yapıtının özgünlüğünü ortaya koyabilmiştir. Diyesi, Goethe de yabancı bir kültüre ait olan öğeleri bir batılı şairin gözünden yeniden yazınsallaştırdığı için başarılı bir kültür çevirisi ortaya koymuştur. Nazım Hikmet açısından bir çeviri sorunu söz konusu değildir. O, okuyup anlayabildiği ve içerisinde yaşadığı toplumun kültürel kodlarına uygun metinlerden alıntılar yapmıştır. Goethe'nin alıntıları ağırlıklı olarak, Şirazlı Hafız başta olmak üzere, Doğulu şairlerin yazınsal kaynaklarından yapılmıştır; Nazım'ın alıntıları ise tamamen tarihsel kaynaklardan alınmıştır.

Gönderim ilişkileri bakımından; Goethe, şiirlerini yine Doğunun yazınsal kaynaklarının yanı sıra kimi tarihçi ve şarkiyatçıların aktarımlarına da yer yer açık ve kapalı göndermelerle ilişkilendirmiştir. Kuran, İncil ve Tevrat'a da gönderimler yapan şair, inançsal bilgileri ve ritüelleri de sanatı için önemli kaynaklar olarak görmüş ve değerlendirmiştir. Goethe, on iki ayrı kitaptan oluşan yapıtının her kitabında, bağlama uygun metinlere gönderim yapmıştır. Göndermelerin Doğuya ve İslam'a özgü bazı yönlerini şiirlerinde anlamsal açıdan genişleterek evrensel boyuta taşımıştır. Nazım'ın göndermeleri ise aktarılmış bilgiler üzerinden beş yüz yıl önce yaşanmış olan Bedreddin hareketinin tarihsel, toplumsal ve ekonomik nedenlerine yöneliktir. Nazım'ın gönderim yaptığı metinleri yapıtında ideolojik bir yaklaşımla önemli ölçüde anlamsal bir dönüşüme uğrattığı görülmektedir. Okuduğu tüm tarihi notlar Bedreddin ve müritlerini olumsuzladığı halde; şair Bedreddin'i ve müritlerini sınıf savaşımının haklı neferleri olarak yüceltmiş, buna karşın o dönemki Osmanlı hükümdarlığını olumsuzlamıştır.

Biçimsel ve biçimsel açıdan iki şairin de kaynak metinlere öykündükleri görülmüştür. Goethe'nin yapıtı başlı başına bir öykünmedir. Şair, tıpkı Şirazlı Hafız gibi bir Divan yazma amacını taşıdığı için yer yer benzerini yapma çabasına girse de ortaya özgün bir yapıt çıkarmıştır. Kitap başlıklarını hem Farsça hem Almanca kullanarak, bazı şiirlerinin başlıklarını da Farsça yazarak kaynak metnin diline öykünmüştür. Şiirlerini serbest ölçü ve değişken biçimlerde

yazmış olan Goethe, okuduğu çevirilerin etkisiyle bazı şiirlerinde yakaladığı kafiyelerle gazel taklitleri denemiştir. Nazım ise yapıtına konu ettiği beş yüz yıl önceki olayı yine o zamanki geleneksel halk dilinin özelliklerini kullanarak şiirleştirmiş, kimi yerlerde sözlü halk edebiyatına öykünmüştür. Özellikle o dönemin politik, toplumsal ve ekonomik yaşamındaki sözcük ve kavramları kullanarak şiirine çağrışımsal bir nitelik katmıştır. Ayrıca Divan edebiyatının ölçü ve olanaklarını da kısmen kullanarak geleneksel yazını güncel olan ile bütünleştirmiştir.

Goethe, yapıtında kendi öncel yapıtlarına özgönderimler yaparak yeni bağlamlarda yazınsallaştırmış; fakat Nazım herhangi bir öncel yapıtına özgönderimde bulunmamıştır. Bunda Goethe'nin kaynaklarının yazınsal; Nazım'ın kaynaklarının ise tarihsel olması belirleyici olmuştur. *Batı-Doğu Divanı* ile *Şeyh Bedreddin Destanı*'nin yazıldıktan sonra yazınsal türler dışında göstergelerarası ilişkilerle farklı alanlara ve çeşitli sanatsal türlere aktarımları olmuştur. *Batı-Doğu Divanı* kütüphane, proje ve müzik toplulukların adı olarak kullanılmanın dışında yaygın olarak tiyatrodaki yer bulmuş, müzikal ve birçok farklı uyarlamalarla sergilenmiş, sergilenmeye devam etmektedir. *Şeyh Bedreddin Destanı* ise sıklıkla müzik sanatında, çeşitli uyarlamalarla gösteri sanatlarında sahnelenmiş ve son olarak sinemaya taşınmıştır.

Kişisel, kültürel, sanatsal ve düşünsel açıdan birbirinden oldukça farklı olan ve farklı tarihsel dönemlerde yaşamış olan Goethe ile Nazım'ın incelenen bu iki yapıtında şairlerin öznelliklerinin izlerini sürmek de olanaklıdır. Goethe, eğitime önem veren sanat sever bir ailede büyümüştür. Şair ve düşünür olarak öncü bir konumda sahip olmuş, Weimar Cumhuriyeti'nde bakanlık dahil çeşitli görevler yapmış yetke sahibi bir aristokrattır. Nazım Hikmet de ilk çocukluk yıllarını aristokrat bir Osmanlı ailesinde sanatla içiçe geçirmişse de gençlik yıllarından itibaren bütün yaşamı devletiyle *başı belada* geçmiş bir şairdir ve muhalif bir aktivisttir. Biri daima el üstünde tutulmuş; öteki idam edilmek istenmiş, hain ilan edilmiş ve vatandaşlıktan çıkarılıp sürgünde ölmüştür. Nazım, kendi ideolojik düşüncelerinin karşılığını beş yüz yıl önceki bir halk hareketinde ve onun

önderinde bulmuş, kendisini Bedreddin ile özdeşleştirmiştir. Goethe'de ise kendini bir tarihsel karakter ile özdeşleştirmek yoktur, fakat Şirazlı Hafız'la bir duygudaşlık bağı kurma söz konusudur. Bunun nedeni ise Hafız'ın şairlik nitelikleriyle ilgilidir. Başka bir deyişle Goethe'nin öykünmesinin nedeni daha pragmatiktir. O, bulduğu yazınsal zenginliğe duyduğu ilgi nedeniyle Fars edebiyatına yönelmiştir. İdeolojik değil, sanatsal bir motivasyon söz konusudur. Nazım, kendisini de destana katarak Börklüce Mustafa'nın müritlerinden birinin rehberliğinde beş yüz yıl öncesine zamanda bir yolculuğa çıkmış ve destanı içeriden anlatılmıştır. Goethe ise divanın *Züleyha Kitabı*'nda Hatem rolüne girerek Züleyha rolündeki sevgilisi Marianne von Willemer ile şiirsel ve romantik bir diyaloga girmiş, böylece yapıtın bir bölümüne kendisini dahil etmiştir. Ayrıca okuduğu çeviri metinler aracılığıyla Doğuya sanatsal bir yolculuk yaptığı söylenebilir.

İki yapıt ve şairleriyle ilgili vurgulanması gereken bir başka önemli nokta, her iki şairin de yapıtlarını yazma amaçlarını açıklamış olmasıdır. Goethe, ciddi anlamda etkisinde kaldığı Şirazlı Hafız'ı ve diğer Doğulu şairleri kalıcılaştırmak ve Batılı okura tanıtmak istediğini belirtmiş; Nazım ise Şeyh Bedreddin'i tarih yazıcılarının olumsuz yargılarından çekip kurtarmak istediğini açıklamıştır. Goethe, amacına uygun bir şekilde Şirazlı Hafız başta olmak üzere birçok Doğulu şairi ve Doğu şiirini Alman edebiyatına taşımayı başarmıştır. Doğuya özgü kültürel nitelikleri de Almandada yeniden yaratarak bir tür kültürel aktarım gerçekleştirmiştir. Yer yer Batılı oryantalistlere özgü bir yaklaşımı öne çıkarmış olsa da sonuçta kendisi hem Doğu dillerini bilmediği için ikincil kaynaklardan beslenmiştir, hem de Doğu ülkelerinde hiç bulunmadığı için okuduğu ikincil kaynakları referans kabul etmek zorunda kalmıştır. Avrupa'da Doğuya politik, inançsal, kültürel ve yazınsal açılardan oldukça önyargılı ve olumsuz bir bakışın hâkim olduğu bir tarihsel dönemde Goethe'nin *Batılı şairin Doğu divanını* yazmış olması dikkate değer bir konudur. Şair, kendi ülkesinde dışlanan bir yazınsal geleneğe sahip çıkıp onu yüceltmiş, popülizme kapılmadan sanatın zenginliğine yönelmiştir. O, bu yapıtıyla Doğu ile Batıyı birbirine yakınlaştırmayı başarmıştır.

Benzer şekilde Nazım Hikmet, yüzyıllarca tarihsel kaynaklar ve *resmî ideoloji* tarafından kötülenip suçlanan bir ayaklanmayı ve onun şeytanlaştırılan önderini yapıtındaki amacına uygun biçimde yüceltmiş ve kahramanlaştırmıştır. Yenilgiye uğramış bir halk ayaklanmasını kahramanlara özgü bir yenilgiyle yazınsallaştırmış, Şeyh Bedreddin'i söz konusu isyanın düşünsel önderi, inançsal bireşimciliğin, eşitlik, özgürlük ve adalet düşüncesinin simgesi olan mitik bir karaktere dönüştürmüştür. Yukarıda anıldığı üzere Nazım'ın bu yapıtının Bedreddin imgesine etkileri oldukça büyük olmuştur. Avrupa'da dışlanan Doğu şiirinin zenginliğini öne çıkartan Goethe ile benzer şekilde Nazım da olumsuzlanan Bedreddin hareketini öne çıkarmıştır. Tek partili bir cumhuriyet rejiminin hüküm sürdüğü, çıkan isyanlara karşı çok sert yasaların yürürlüğe konduğu ve Komünizmin en büyük tehdit olarak görüldüğü bir dönemde Nazım, Komünist motiflerle örülü bir destan yazmıştır. Yarattığı etkiler ve yaygınlaşan Bedreddin imgesi göz önüne alındığında şair, Bedreddin'i olumsuzlayanların *kaleminden, dividinden ve rihından* kurtarmayı başarmıştır. Sonuç olarak Goethe ve Nazım, eskiye ait olanı çağdaş olanakları da kullanarak yapıtlarında derinleştirmiş ve güncellemişlerdir. Bu iki önemli şair, farklı kaynak metinlerden alınan unsurların çeşitli metinlerarası yöntem ve tekniklerle dönüşüme uğratılıp yeni bağlamlarda yeni anlam ve işlevlerle donatılması sonucunda özgün ve orijinal bir yapıtın yaratılabileceğini birer başyapıt ile göstermişlerdir.

## KAYNAKÇA

- Abdel-Rahim, S. H. (1969). *Goethe und der Islam*. Augsburg: Freie Universitaet Berlin.
- Akdik, H. M. (2012). Sözlü Kültürden Modern Edebiyata Bir Köroğlu Anlatısı: Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı. *Milli Folklor*, s. 129-136.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2009). Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk. *Art-e Sanat Dergisi 1 (1)*, 1-14.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2018a). *Sinema ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2018b). Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği. *Bilgi*, 233-256.
- Aktulum, K. (2018c). Metinlerarasılık ve Evrim. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 17-30.
- Aktulum, K. (2020). *Moda ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2021). Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık. *Folklor/Edebiyat*, 661-686.
- Aristoteles. (2012). *Poietika. Şiir Sanatı Üzerine*. Ankara: Pharmakon.
- Aytaç, G. (2006). *Fikir Mimarları - 5 GOETHE*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, G. (2013). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, G. (2019). *Goethe ve Dünya Edebiyatı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Babayev, E. (1976). *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nazım Hikmet*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Bahtin, M. M. (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2006). *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Batur, E. (1997). *Doğu-Batı Divanı*. İstanbul: YKY.

- Bedreddin, Ş. (2012). *Et-Teshil Şerhu Letaifi'l İşarat*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bedreddin, Ş. (2015). *Varidat*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Berndt, F., & Tonger-Erk, L. (2013). *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Bezirci, A. (1989). *Nazım Hikmet Yaşamı, Eseri, Sanatı*. İstanbul: Amaç Yayıncılık.
- Borchardt, R. (1953). Über den Dichter und das Dichterische. O. L. (Hrsg.) içinde, *Deutscher Geist. Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten* (s. 723-751). Berlin, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bülbül, M. (2005). *İmgesel İletişim*. Konya: Çizgi.
- Bülbül, M. (2015). Bir Öykü Üzerinden Yazınsal Dil ve Yazınsallık. *KKEFD*, 1-11.
- Culler, J. (1976). Presupposition and Intertextuality. *Modern Language Notes*, 1380-1396.
- Çalışlar, A. (1987). *Nazım Hikmet Sanat ve Edebiyat Üstüne*. İstanbul: Bilim ve Sanat.
- Çelik, S. D. (2000). Şeyh Bedrettin ya da Tarihsel Gerçeklikten Kurgusal Söyleme. *Türkbilig*, s. 158-177.
- Dallmayr, F. (2000). Doğu-Batı Divanı: Goethe ve Hafız Diyalogu. *Divan Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 113-131.
- Damrosch, D. (2013). *Dünya Edebiyatı Nedir?* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Diez, H. F. (1811a). *Denkwürdigkeiten von Asien Erster Theil*. Berlin: Nicolaische Buchhandlung.
- Diez, H. F. (1811b). *Buch des Kabus oder Lehren des Persischen Königs Kjekjawus für seinen Sohn Ghilan Schach*. Berlin: Nicolaische Buchhandlung.
- Diez, H. F. (1815). *Denkwürdigkeiten von Asien Zweyter Theil*. Berlin und Halle: Hallesche Waisenhaus-Buchhandlung.
- Dronsch, K. (2007). Text und Intertextualität. Versuch einer Verhältnisbestimmung auf interdisziplinärer Grundlage. K. Herrmann, & S.



- Hübenthal içinde, *Intertextualität. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Arbeitsfeld* (s. 26-39). Aachen: Shaker Verlag.
- Drügh, H., Komfort-Hein, S., Kraß, A., Meier, C., Rohowski, G., Seidel, R., & Weiß, H. (2012). *Germanistik. Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Schlüsselkompetenzen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Dukas. (1956). *Bizans Tarihi*. İstanbul: İstanbul Enstitüsü Yayınları.
- Eckermann, J. P. (1948). *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Zürich: Artemis Verlag.
- Engelhardt. (1814). Engelhardt's Besuch bei den Galga - Inguschen. *Fundgruben des Orients Band Vier*, 26-37.
- Engels, F. (1978). *Köylüler Savaşı*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Erkurt, G. Ş. (2021). *Savaş Sonrası Alman Edebiyatı. Hermeneutik ve Alımlama Estetiği Odaklı Karşılaştırmalı Çözümler*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Firdusi. (1811). Der Kampf Sohak's mit den Kriegs Schaaren Feriduns. *Fundgruben des Orients Band 2*, 60-64.
- Fiş, R. (2005). *Nazım'ın Çilesi*. İstanbul: İleri Yayınları.
- Fiş, R. (2008). *Ben de Kendi Halimce Bedreddinem*. İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Fix, U. (2008). Text und Textlinguistik. N. Janich içinde, *Textlinguistik. 15 Einführungen* (s. 15-34). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Freud, S. (1908). *Der Dichter und das Phantasieren*. Projekt Gutenberg-De: <https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine1/Kapitel12.html> adresinden alındı
- Gariper, C. (2006). Nâzım Hikmet'in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nı Metinlerarasılık Çerçevesinde Okuma Denemesi. *VI. Uluslararası Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu* (s. 117-123). Isparta: SDÜ.
- Gariper, C. (2021). Araştırmaların ve Edebiyatın Odağında Şeyh Bedreddin. C. Gariper içinde, *Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin* (s. 11-30). Konya, İstanbul: Çizgi Kitabevi.

- Gariper, C. (2021). Hilmi Yavuz'un Bedreddin Üzerine Şiirler'i ve Metinlerarasılık Düzlemi. C. Gariper içinde, *Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin* (s. 97-116). Konya, İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Gariper, C. (2021). Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı ve Metinlerarasılık Bağlamında Okuma Yöntemi Üzerine . C. Gariper içinde, *Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin* (s. 31-43). Konya, İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Gariper, C. (2021). *Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin* . Konya, İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Gariper, C., & Küçükcoşkun, Y. (2014). Edebiyat Bilimine Teorik Katkı: Kubilay Aktulum'un Çalışmalarına Toplu Bir Bakış. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, 81-107.
- Gariper, K. (2017). Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nı Değerler Dizgesi Bağlamında Okumak. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 142-155.
- Gariper, K. (2021). Düşsel Yolculukta Kesişen Yollar İlahi Komedy ve Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı. C. Gariper içinde, *Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin* (s. 81-96). Konya, İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Gariper, K. (2021). Epik Destan Geleneği ve Simavne Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin Destanı. C. Gariper içinde, *Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin* (s. 67-80). Konya, İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Goethe, J. W. (1948). *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*.
- Goethe, J. W. (1963). *Goethes Werke Band XII, Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. Hamburg: Christian Wagner Verlag.
- Goethe, J. W. (1974). *West-östlicher Divan*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Goethe, J. W. (1977). *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Goethe, J. W. (2000). *Doğu-Batı Divanı*. İstanbul: İyi Adam Yayıncılık.
- Goethe, J. W. (2009). *Doğu-Batı Divanı*. İstanbul: Ötüken.

- Goethe, J. W. (2015). *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Göksu, S., & Timms, E. (2011). *Romantik Komünist Nazım Hikmet'in Yaşamı ve Eseri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1966). *Simavne Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin*. İstanbul: Eti Yayınevi.
- Gürsel, N. (1978). *Şeyh Bedreddin Destanı Üzerine*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Gürsel, N. (1992). *Nazım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gürsel, N. (2007). *Başkaldıran Edebiyat*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2008). *Dünya Şairi Nazım Hikmet*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Hafis. (2022, 11 06). *Diwan des großen lyrischen Dichters Hafis*. Zeno.org: [http://www.zeno.org/Literatur/M/%E1%B8%A4%C4%81fe%E1%BA%93,%C5%A0ams+o%27d-din+Mo%E1%B8%A5ammad/Lyrik/Diwan+des+Hafez/Dritter+Band/Das+Buch+des+Schenken+\(Sakiname\)/2](http://www.zeno.org/Literatur/M/%E1%B8%A4%C4%81fe%E1%BA%93,%C5%A0ams+o%27d-din+Mo%E1%B8%A5ammad/Lyrik/Diwan+des+Hafez/Dritter+Band/Das+Buch+des+Schenken+(Sakiname)/2). adresinden alındı
- Hafis, M. S. (1812). *Der Diwan. Erster Theil*. Stuttgart und Tübingen: Cottaische Buchhandlung.
- Hafis, M. S. (1813). *Der Diwan. Zweiter Theil*. Stuttgart und Tübingen: Cottaische Buchhandlung.
- Halil, H. (2015). *Şeyh Bedreddin Menakıbnamesi*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Hammer, J. F. (1809). Fortsetzung der Auszüge aus der mündlichen Ueberlieferung Mohammeds. *Fundgruben des Orients I.*, 277-316.
- Hammer, J. v. (1818). *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*. Wien: Heubner und Volke Buchhändler.
- Hammer-Purgstall, J. F. (1813, 10 25). *Rosenöl II*. Zeno.org: <http://www.zeno.org/nid/20007809212> adresinden alındı
- Hammer-Purgstall, J. F. (2022, 09 05). *Rosenöl Erstes Bändchen VII Rafael*. Zeno.org: <http://www.zeno.org/M%C3%A4rchen/M/Allgemein/Joseph+Freiherr+von+Hammer->

Purgstall%3A+Rosen%C3%B6l/Erstes+B%C3%A4ndchen/7.+Rafael  
adresinden alındı

Herder, J. G. (1801). *J. G. Herder's Vermischte Schriften. Vierter Band*. Wien:  
Bei Anton Pichler.

Herder, J. G. (2015). *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*.  
Zeno.org:

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Herder,+Johann+Gottfried/Theoretische+Schriften/Ideen+zur+Philosophie+der+Geschichte+der+Menschheit/Vierter+Teil/Neunzehntes+Buch/5.+Wirkung+der+arabischen+Reiche#430>

adresinden alındı

Herrmann, K., & Hübenthal, S. (2007). *Intertextualität Perspektiven auf ein interdisziplinäres Arbeitsfeld*. Aachen: Shaker Verlag.

Hikmet, N. (2014). Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı. N. Hikmet içinde, *Bütün Şiirleri* (s. 473-525). İstanbul: YKY.

Hilav, S. (1974). Nazım Hikmet Üzerine Notlar. S. Hilav içinde, *Türkiye Defteri* (s. 29-59).

Kalın, Y. (2021). Şairin Eposundan Filozofun Logosuna Şeyh Bedreddin İmgesi. C. Gariper içinde, *Tarih-İdeoloji-Kurmaca Bağlamında Şeyh Bedreddin* (s. 45-66). Konya, İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Kıran Elkoca, G. (2021). *Edebiyatta Yanlılık. Yanlılığın Yazınsal Yapıtlardaki Oluşturum Biçimleri*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Kjekjawus. (1811). *Buch des Kabus*. Berlin: Nicolaische Buchhandlung.

Köppe, T., & Winko, S. (2013). *Neuere Literaturtheorien, eine Einführung*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

Kristeva, J. (1972a). Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. J. Ihwe içinde, *Literaturwissenschaft und Linguistik, Ergebnisse und Perpektiven* (s. 345-375). Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.

Kristeva, J. (1972b). Probleme der Textstrukturation. H. Blumensath içinde, *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft* (s. 243-262). Köln: Kiepenheuer und Witsch.

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.

- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Kula, O. B. (2011a). *Anadolu'da Çoğulculuk ve Tolerans*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2011b). *Batı Edebiyatında Oryantalizm ve Türk İmgesi - II*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2012a). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2012b). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı II*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2014). *Brecht, Lukacs, Bloch Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2016). *Yazınsal Yapıt ve Ahmet Ümit Nasıl Okunabilir?* İstanbul: Everest Yayınları.
- Kula, O. B. (2017). *Livaneli Kitabı*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Lüdeke, R., & Greber, E. (2004). *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Lyotard, J.-F. (2013). *Postmodern Durum*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Mansur, H.-i. (2002). *Tavasın. Enel Hak*. İstanbul: Yaba Yayınları.
- Mommsen, K. (1961). *Goethe und Diez*. Berlin: Akademie Verlag.
- Mommsen, K. (1981). *Goethe und 1001 Nacht*. Suhrkamp Verlag.
- Mommsen, K. (1988). *Goethe und die Arabische Welt*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Moraitou, D. (1994). *Die Äußerungen des Aristoteles über Dichter und Dichtung außerhalb der Poetik*. Stuttgart, Leipzig: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH.
- Nureddin, V. (1969). *Bu Dünyadan Nazım Geçti*. İstanbul: Yükselen Matbaası.
- Oelsner, K. E. (1810). *Mohamed. Darstellung des Einflusses seiner Glaubenslehre auf die Völker des Mittelalters*. Frankfurt am Main: Warrentropp und Wenner.
- Özgü, M. (1952). Goethe ve Hafız. *Ankara Üniversitesi İlahiyet Fakültesi Dergisi* 1 (4), 89-103.

- Özkan, S. (2009). Mütercimim Goethe ve Doğu Batı Divanı'nı Takdimi ve Açıklamalar. J. W. Goethe içinde, *Doğu Batı Divanı* (s. 20-169, 317-530). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özoğuz, Y. (2022, 08 25). *Eine öst-westliche Lektüre der Suleika-Lieder*. dergipark.org.tr: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/10905> adresinden alındı
- Sacy, S. d. (1811). Continuation de la traduction du Pend-Nameh. *Fundgruben des Orients Band 2*, 211-233.
- Sádî, M. (2022, 01 04). *Der Rosengarten. Eingangspforte*. Projekt Gutenberg - de: <https://www.projekt-gutenberg.org/sadi/rosengar/chap001.html> adresinden alındı
- Savran, S. (2016, İlkbahar). İki Devrimin Hikayesi: Nazım, Bedreddin ve 1416 İhtilali. *Devrimci Marksizm*, s. 107-158.
- Schefer, L. (2019). *Güneşin Altında Çarmıha Gerilenler*. İstanbul: Ceylan Yayınları.
- Seehafer, K. (1998). *Mein Leben ein einzig Abenteuer, Johann Wolfgang von Goethe Biografie*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Şerefeddin, M. (2021). *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin*. Ankara: Dorlion.
- Şirazi, H.-ı. (2019). *Hafız Divanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ternès, A. (2016). *Intertextualität, der Text als Collage*. Wiesbaden: Springer VS.
- Toderini, A. (1790). *Literatur der Türken. Erster Theil*. Königsberg: Friedrich Nicolaus.
- Tulyakova Hikmet, V. (1989). *Nazım'la Söyleşi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yılmaz, B. (1996). *Goethe'nin Batı-Doğu Divanı'nda Cennet Bahsi*. İstanbul: Timaş.
- Yılmaz, B. (2006). *Goethe ve Tasavvuf*. Nüva Kültür Merkezi.

## **EK 1: TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**





## **EK 2: TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU**

