

**DOKTORA TEZİ**

**EVLYÂ ÇELEBİ'NİN ACAYİP VE GARİP DÜNYASI**

**YELİZ ÖZAY**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
İHSAN DOĞRAMACI BİLKENT ÜNİVERSİTESİ, ANKARA**

**EYLÜL 2012**

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi  
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

EVLİYÂ ÇELEBİ'NİN ACAYİP VE GARİP DÜNYASI

YELİZ ÖZAY

Türk Edebiyatı Bölümünde Doktora Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır.

Türk Edebiyatı Bölümü  
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2012

Bütün hakları saklıdır.  
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Yeliz Özyay, 2012

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Talât Halman  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Semih Tezcan  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Öcal Oğuz  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Doktora derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Oktay Özel  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....  
Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

### EVLYÂ ÇELEBİ'NİN ACAYİP VE GARİP DÜNYASI

Özay Yeliz

Doktora, Türk Edebiyatı

Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Nuran Tezcan

Eylül, 2012

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'de yineleyerek vurguladığı kimi başlıklarla okurun dikkatini özellikle bazı anlatı kategorilerine çekmektedir. Bu kategorilerden biri de yapıtın kurmaca boyutunun ve Evliyâ'nın "hikâye anlatıcı"lığının tartışılabilmesi için son derece önemli olan *acayib ü garayibyani* "acayıplikler ve gariplikler"dir. Bu çalışmada, "Evliyâ Çelebi'nin Acayip ve Garip Dünyası", 17. yüzyıl Osmanlı toplumunun Epistemisinin söylemini yansıtan ve sözlü kültürün neredeyse tüm kaynaklarına hâkim bir hikâye anlatıcısının zihninde aranmıştır. Bu arayışta ilk olarak, Evliyâ Çelebi'ye Walter Benjamin'in "Hikâye Anlatıcısı" başlıklı yazısından hareketle, sözlü geleneğin bir hikâye anlatıcısı olarak yaklaşılması önerilmiş ve *Seyahatnâme*'nin sözlü niteliği üzerinde durulmuştur. Çalışmanın odağına *acayib ü garayib* yerleştirilerek "doğruluk ve yanlışlık", "gerçeklik ve kurmaca", "bağlam", "deneyim" ve "bilgi" gibi kavramların değerlendirilmesinin izi sürülmüştür.

*Acâ'ib*'in seyahat anlatısı geleneğindeki köklü geçmişi göz önünde bulundurulduğunda, Evliyâ Çelebi'nin böyle bir kategori oluşturması, bilinçli bir tercih olarak kabul edilmelidir. Çalışmada, Evliyâ'nın neyi, neden "acayip" ve "garip" bulup aktardığını bütünlüklü olarak görebilmek için başlıklarında bu sıfatları kullandığı anlatılar, Yapı Kredi Yayınları'nın on ciltlik kitaplarından taranmıştır. Ardından yapılan sınıflandırma denemesinde anlatıların; insanların başından geçen maceralar ya da fiziksel görünüşleri, rüya ve kehanet, "öteki"nin inançları, sanat ve teknoloji, hayvanlar, doğa unsurları tılsım ve sihir gibi üst başlıkların altına yerleştirilebileceği görülmektedir. Dolayısıyla, *Seyahatnâme*'de "acayip ve garip hikâyeler" in belirli ve sınırlı konularda yoğunlaştığını söylemek mümkün değildir. Metinlerin ortak özelliği, "şaşırtıcı" ve "anlatılmaya/kaydedilmeye değer" olmalarıdır. Bunun yanında, anlatıların tamamen hayal ürünü, olağanüstü ve fantastik hikâyelerden oluştuğunu söylemek mümkün değildir. Aksine birçok metinde "acayip" ve "garip" terimleri fanteziden ziyade gerçeklik düzlemine atıfta bulunmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, *acayib ü garayib*, hikâye anlatıcısı, gerçeklik ve kurmaca.

## ABSTRACT

### EVLIYÂ ÇELEBÎ'S STRANGE AND WONDROUS WORLD

Özay, Yeliz

P.D., Department of Turkish Literature

Supervisor: Assoc. Prof. Nuran Tezcan

September, 2012

Evliyâ Çelebi, in his work *Seyahatnâme* (Book of Travels), draws the reader's attention to certain narratives by repeated recourse to specific narrative genres. One such genre, which is important for appreciating Evliyâ Çelebi as a storyteller and understanding the fictional dimensions of his work, is that of "marvels and wonders" (*acayib ü garayib*). In this study, "Evliyâ's world of the strange and wondrous" is analyzed through the mentality of this storyteller who feeds on and is fed by oral culture, considering the epistemological standards of the 17<sup>th</sup>-century Ottoman world. In doing so, the study proposes to approach Evliyâ Çelebi as a storyteller based on Walter Benjamin's work "The Storyteller" and on the oral character of *Seyahatnâme*. Focusing on *acayib ü garayib*, evaluations will also be made of such concepts as "true and untrue", "reality and fiction", "context", "experience", and "knowledge".

Considering the long-standing history of *Acâ'ib* in the tradition of travel narratives, Evliyâ's use of this category seems to be a conscious decision based on the Islamic tradition of travel writing. To fully understand what Evliyâ finds to be "strange and wondrous" and why he does so, the narratives in question can be classified under certain concepts, such as talismans and spells, magic and witchcraft, dreams and prophecies, adventures, physical appearances, animals, different beliefs or cultures, landforms, architectural structures, and so on. These include most of the basic concepts in Evliyâ's travels, and indeed in his life. Thus, it is difficult to say that the narratives of "marvels and wonders" in the *Seyahatnâme* focus on certain restricted topics. The common characteristic of these texts is that they all evoke a feeling of "astonishment". Besides this, Evliyâ rarely places a totally fictitious, supernatural, or fantastic story under the title of *acayib* or *garayib*. Rather, in the majority of the texts, these terms refer more than anything else to the realm of reality, rather than to that of fantasy.

**Keywords:** Evliyâ Çelebi's *Seyahatnâme* (Book of Travels), *acayib ü garayib*, storyteller, reality and fiction.

## TEŞEKKÜR

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde verdiği “Evliyâ Çelebi ve *Seyahatnâme*” seminerleriyle bu tezin çalışılmasında ilk heyecanın oluşmasını sağlayan, analitik eleştirileri ve değerli önerileriyle tezin yazılma aşamasında çok değerli katkılar sunan tez danışmanım Nuran Tezcan'a; tez izleme komitelerinde, çalışmanın her sürecini titizlikle takip edip ufuk açıcı yorumlarıyla tezin şekillenmesine yardımcı olan Prof. Dr. Öcal Oğuz ve Prof. Dr. Semih Tezcan'a; jürideki değerli katkıları için Prof. Talât Halman ve Yrd. Doç. Dr. Oktay Özel'e; hem akademik hem de manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen dostlarım Aslıhan Aksoy Sheridan ve Michael Sheridan'a; anlayış ve destekleriyle her zaman yanımda olan aileme; varlığıyla bana güç veren ve mutlu anların çoğalmasını sağlayan ablam Yeşim Ceylan'a teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
TEŞEKKÜR .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
GİRİŞ .....	1
BÖLÜM 1: HİKÂYE-İ <i>ACÎBE VÜ GARÎBE</i> : ACAYİP VE GARİP İNSAN	
HIKÂYELERİ.....	32
A. Tarihî ve Efsanevi Kişilikler .....	33
B. Melek Ahmed Paşa'nın Hikâyesi .....	54
C. Evliyâ Çelebi'nin Sergüzeştleri .....	64
D. Keramet Sahibi Dîvâneler/Dervişler/Ermişler .....	73
BÖLÜM II: <i>VE MİNE'L-ACÂ'İB RÜYÂ-YI SÂLİHA</i> : ACAYİP RÜYALAR VE	
GARİP KEHANETLER .....	84
A. Melek Ahmed Paşa Rüyaları .....	87
B. Evliyâ Çelebi'nin Rüyaları .....	107



BÖLÜM III: <i>TEMÂŞÂ-YI GARÎBE-İ ACÎBE</i> : ACAYİP VE GARİP	
“ÖTEKİ”LER .....	111
A. İnanç ve Ritüel .....	113
B. Sanat ve Teknoloji .....	136
C. Grotesk Bedenli Ucubeler .....	143
BÖLÜM IV: <i>VE MÎNE'L-ACÂYİBİ'L-GARÂYİB</i> : ACAYİP VE GARİP	
HAYVANLAR .....	158
A. Kuşların İbretlik Halleri .....	159
B. Mısır ve Nil Hayvanları .....	163
C. Diğer Garip Seyirlik .....	173
BÖLÜM V: <i>HİKMET-İ GARÎBE VÜ ACÎBE</i> : ACAYİP VE GARİP	
DOĞA .....	177
A. Dağlar .....	177
B. Sular .....	187
C. Mağaralar .....	190
D. Ağaçlar .....	192
BÖLÜM VI: <i>MUTALSAMAT-I GARÎBE VE ACÎBE</i> : ACAYİP VE GARİP	
TILSIMLAR .....	198
A. İstanbul Tılsımları .....	200
B. Doğayla İlgili Tılsımlar .....	216
C. Yapılarla İlgili Tılsımlar .....	220
BÖLÜM VII: <i>SAN'AT-I SİHR-İ GARÎB</i> : ACAYİP VE GARİP	
SİHİRLER .....	224
A. Gösteri Sanatları .....	225

B. Büyücü Cadıların Sihri .....	231
SONUÇ .....	242
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA .....	248
EK .....	257
ÖZGEÇMİŞ .....	270

## GİRİŞ

Osmanlı edebiyat tarihinde 17. yüzyıl, bir dönüşüm yüzyılı olarak kabul edilir. Bu dönüşüm<sup>1</sup> kendisini hem “içerik” hem de “söylem” boyutunda daha gerçekçi bir yaşamın yansıması ve klişelerden zamanla uzaklaşmış, somut bir dilin kullanımı olarak göstermiştir. Bu yüzyıl şiirdeki içeriksel değişimin yanı sıra nesir türünün de öne çıktığı özellikle, “nesir eserlerin yazılmasında büyük artış[ın]gözlemlen[diği]” ve hikâye türünün artık edebî nesrin bir parçası olduğu bir dönemdir (Tezcan, “*Seyahatnâme*’nin Yazınsal Değeri...” 378). Yine de nesir edebiyatının edebî olma ölçütü, hâlâ “süslü nesir” ile yazılmasıdır; dolayısıyla nesir yapıtlar da şiirin estetiğiyle yazıldığı sürece edebiyat çevrelerinin dikkatini çekmektedir. Böyle bir dikkatle bakıldığında, nesrin her türünü hatta konuşma diline yaklaşan biçimlerini rahatça sunan ve dilin her türlü anlatım olanağını kimi zaman yabancılaştırma etkisi de yaratarak kullanan Evliyâ Çelebi’nin *Seyahatnâme*’si, döneminin edebî ölçütlerince “edebî yapıt” olarak değerlendirilmek noktasında tartışmalı bir konuma sahip olmaktadır.

Nuran Tezcan, *Seyahatnâme*’nin kendi dönemindeki edebiyat algısını ve yapıtın ayrıcalıklı konumunu, yaklaşık aynı yıllarda yazılmış olan, Nâbî’nin hac

---

<sup>1</sup> Nuran Tezcan, “*Seyahatnâme*’nin Yazınsal Değeri ve Osmanlı Türk Yazınındaki Yeri” başlıklı yazısında bu “dönüşümü” ayrıntılarıyla tartışmış ve yapıtın kendi dönemindeki konumunu ayrıcalıklı tespitlerle ortaya koymuştur.

yolculuğunu anlattığı *Tuhfetü'l-Harameyn*'le karşılaştırarak somutlaştırmaktadır. Tezcan, öncelikle *Tuhfetü'l-Harameyn*'in “İstanbul kütüphanelerinde pek çok yazmasıyla birçok kişi tarafından okunurken, Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinden İstanbul'da kimsenin haberinin olmaması”na dikkat çeker: “Eser, İstanbul'a 18. yüzyılın ortalarında getirildiğinde ise saray kütüphanesine konmuş; fakat bundan çok az kişinin haberi olmuştu”. Tezcan'ın diğer tespiti bu iki yapıtın nasıl algılandığı üzerinedir: “Nâbî'nin eseri edebiyat tarihlerinde ‘hac seyahatnamelerinin en edebî olanı’ olarak değerlendirilirken Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si ‘yazarının gezip gördüğü yerleri anlattığı bir eser’ olarak yer almıştır.” Osmanlı edebiyat tarihi açısından çok önemli olan söz konusu iki yapıtın bu farklı konumunu Nuran Tezcan, yazarları üzerinden açıklamaktadır. Nâbî, döneminin estetik anlayışına bağlı bir “şair”, Evliyâ ise klişenin kalıplarına sığamayan bir “musahiptir” (379). Sonuç olarak, Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si hem içeriği hem de söylemiyle döneminin ilgi gören “edebî yapıt” ölçütlerine uymamaktadır.

Avusturyalı tarihçi Joseph von Hammer-Purgstall, 1814 yılında *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'ni “Türkçe Bir Seyahatnamenin İlginç Bulunuşu”<sup>2</sup> başlıklı yazısıyla bilim dünyasına ilk kez tanıtır. Yazıldığı dönemden Tanzimat'a kadar Ayvansarâyî'nin *Hadikatü'l-cevâmî*'si<sup>3</sup> dışında Türk kaynaklarında adına rastlanmayan *Seyahatnâme*, bu tanıtım ile 19. yüzyılda Türk ve yabancı birçok araştırmacının dikkatini çekmiştir. 1840'lı yıllarda yapıtın Türkiye'de tanınmasını sağlayan *Müntahabât-ı Evliyâ Çelebi* adlı yayın, olağanüstü hikâyelerle acayip ve garip olayları bir araya getiren bir seçme olması nedeniyle kimi araştırmacılara göre

---

<sup>2</sup> Bu yazının Türkçe çevirisinin tamamı için bkz. “Türkçe Bir Seyahatnamenin İlginç Bulunuşu”. Çev. Nuran Tezcan. *Osmanlı Araştırmaları XXXIII-XXXIV* (2009): 203-230. [Yeni basım: *Evliyâ Çelebi Konuşmaları / Yazılar*. Haz. M. Sabri Koz. İstanbul: YKY, 2011: 283-291.]

<sup>3</sup> Nuran Tezcan, “1814'ten 2011'e Seyahatnâme Araştırmalarının Tarihçesi” başlıklı yazısında hem sözü edilen eser hem de genel olarak Evliyâ Çelebi araştırmalarıyla ilgili ayrıntılı bilgiler sunmaktadır.

Evliyâ Çelebi ve *Seyahatnâme* hakkında olumsuz izlenimlere neden olmuştur. Örneğin, Mustafa Nihat Özön'e göre, Evliyâ'nın "camiler hakkında kaydettiği masallaşmış rivayetler bir hor görüş hâsil etmiş, hatta bu görüş ağızdan ağza yayılarak o kitabı görmeyenlerde bile peydah olmuştur" (XII).

Her ne kadar Ayşe Çamkara "*Müntahabât-ı Evliyâ Çelebi Üzerine Notlar*" başlıklı yazısında "*Seyahatnâme*'nin halk için yazılmış bir kitap olarak görülüp değerlendirilmesinde büyük ölçüde etkili olmuş *Müntahabât-ı Evliyâ Çelebi*'nin olağanüstü olay ve durumları 'özellikle' bir araya toplayan bir kitap olmadığı"ni belirtip "büyük oranda *Seyahatnâme*'nin birinci cildinin aktarılmasına dayanan *Müntahabât*'ın sonunda yer alan üç hikâyenin, metnin tamamının olağanüstü olay ve durumları bir araya getiren bir seçme olarak değerlendirilmesi için yeterli değildir" tespitinde bulunsa da (25) yayına bu eleştiriyle yaklaşan tek kişi Özön değildir. "Evliya Çelebi ve *Seyahatnâmesi*" başlıklı yazısında, Fahir İz'e göre de *Müntahabât-ı Evliyâ Çelebi, Seyahatnâme*'nin "kötü şöhrete" sahip olmasına neden olmuş, "eserin ilk sekiz cildi basıldıktan sonra bile, birçok kimse, bu arada kimi bilginler Evliyâ'nın hiçbir anlattığına inanmamışlar"dır. Fahir İz, "kimi zaman Evliyâ'nın ölçüyü kaçırmak çağının inanışlarını yansıttığını ve birtakım olağanüstü olaylar anlattığını" belirtir: "*Seyahatnâme*'deki keramet, sihirbazlık, büyücülük, kayıptan haber, doğüstü yaratıklar vb. üzerine anlatılan öyküleri" de Evliyâ Çelebi'nin zaafi olarak nitelendirir ve yazarın yapıtında bu tür anlatılara yer vermesini, "bu zaafi Evliyâ'nın aleyhine işlemiş, uzun süre hiçbir yazdığının ciddiye alınmamasına yol açmıştır" şeklinde yorumlar (61). Her ne kadar bu yaklaşım, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Ben Evliyâ Çelebi'yi tenkit etmek için değil, ona inanmak için okurum ve bu yüzden de daima kârlı çıkarım" (*Beş Şehir* 16) sözlerini hatırlatsa da Tansu Açıık'ın belirttiği gibi "Evliyâ Çelebi'yi yakın zamanlara kadar Herodotos'a yapıldığı

gibi biri masalcı, biri de bilgin diye iki kişiye bölmek [onun yapıtındaki] zihniyeti anlamanın önündeki birinci engeldir” (27).

Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'de anlattıklarının doğruluğu, yanlışlığı ya da abartılı olup olmadığı; tarih, coğrafya, mimarlık gibi çeşitli disiplinlerin denetimine açıktır. Eğer araştırmacı, yapıta ilgili konuda enformasyon almak amacıyla, bir kaynak olarak yaklaşıyorsa, verilen bilgilerin güvenilirliğini sınaması, son derece anlaşılmalıdır. Bunun yanında, özellikle kültür ve edebiyat araştırmacıları için, yapıtın asıl önemi belki de Evliyâ Çelebi'nin metnini “nerede”, “neden” ve “nasıl” belgesel niteliğinden uzaklaştırıp abartılı anlatımı, olağanüstü, acayip ve garip hikâyeleri, efsaneleri tarihselleştirmesi ya da tarihseli efsaneleştirilmesiyle kurmaca boyutuna çektiğidir.

Bu noktada, Hilmi Yavuz'un 17. yüzyıl Osmanlı toplumunun Epistemelerini ve onun söylemini sorgulamamızı sağlayan, “Evliyâ Çelebi, Rasyonalite ve ‘Masal Uydurma İşlevi’ Üzerine Notlar” başlıklı *Seyahatnâme*'ye ilişkin alternatif okuması ufuk açıcı bir önem kazanıyor. Hilmi Yavuz, “mitolojik, anekdotal (yani, rivayete dayalı) birtakım duyum ve enformasyonların, gerçekliğe dayalı bilgilerle aynı düzeye konulmasının, Evliyâ Çelebi'yi eleştirmek için kullanıl[masına]” dikkat çektiği yazısında, Evliyâ'nın bize “olağanüstülükler” değil, bir “*Episteme*'nin söylemini” sunduğunu belirtiyor; ki bu, “17.yüzyıl Osmanlı Toplumunun *Episteme*'sine denk düşen” bir söylemdir (182). Buradan hareketle, Evliyâ'nın içinde yaşadığı toplumda, gerçek ve kurmacanın, belgesel nitelikteki bilgi ile hikmetin—eğer ayrılıyorsa—birbirinden hangi sınırlarla ayrıldığı üzerinde durulmadan, Evliyâ Çelebi'nin söylemini önyargısız yorumlamak mümkün görünmemektedir.

Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı: Giriş* adlı çalışmasında, “gerçek”le “kurmaca” arasındaki ayırmadan yola çıkıp edebiyatı tanımlamaya çalışmanın

verimsizliğinden söz ederken, bunun en temel nedeni olarak da en başta bu ayrımın kendisinin sorgulanabilir olduğunu belirtir:

Örneğin bizim “tarihsel” ve “sanatsal” hakikat arasında kurduğumuz karşıtlığın, erken dönem İzlanda sagaları için hiç mi hiç geçerli olmadığı iddia edilmiştir. XVI. yüzyıl sonu ve XVII. yüzyıl başlarında İngiltere’de “roman” kelimesi hem gerçek hem de kurmaca olaylar için kullanılmış gibi görünüyor, gazetelerdeki haberler bile pek gerçeklere dayalı diye görülüyordu. Romanlar ve haberler ne salt gerçeklere dayalıydı ne de salt kurmaca. Bu kategoriler arasında şimdilerde yaptığımız keskin ayrımlar açıkça geçerli değildi. (17)

*Seyahatnâme*’yi, tarihsel gerçeklere dayanan bölümler ve kurmacaya dayanan bölümler olarak ikiye ayırıp; gerçek ve kurmacanın hangi noktalarda birbirinden ayrıldığını belirlemeye çalışırken, yapılan çalışmanın bugünün “gerçek” ve “kurmaca” anlayışına ilişkin olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Dolayısıyla, *Seyahatnâme*’nin kendi dönemindeki tarihsel, pratik ya da sanatsal işlevi ve önemini belirleyebilmek için, bu metindeki anlatı dünyasının 17. yüzyıl Osmanlı toplumunda nasıl işlev gördüğü hakkında yeterli bilgi sahibi olmadan, yalnızca bugünün önyargılarıyla “gerçekçi” bir metin olup olmadığı söylenemez. Bu anlatı dünyasının ve aktarım biçiminin doğruluk değeri ve pratikle bağı, kendi döneminin zihniyetinde uyandırdığı ya da uyandırabileceği genel etkiyle değerlendirilmelidir.

Bu noktada, Evliyâ Çelebi’nin özellikle uzak geçmişi hikâye ederken sözlü gelenekteki efsanevi anlatıları izlediği kabul edilebilir. Ancak uzak geçmişe dair bu anlatıların, Osmanlı resmî yorum geleneğinde de tarihsel kayıt gibi kabul edildiği dikkate alınmalıdır. Örneğin Osmanlı’nın, Bizans-Roma metinlerine ilgi duymak

yerine kendi yarattığı efsanevi karakterler üzerinden bir İstanbul tarihi ya da geçmişi yorumladığı görülmektedir<sup>4</sup>. Stefanos Yerasimos’a göre “Türkler yeni başşehirlerinin tarihini öğrenmeye çalışmak yerine, onu kendileri yaratmışlardır” ve bu yeni yaratılan tarih de “hemen hemen tümüyle efsanevi atflara dayalıdır” (*Konstantiniye ve Ayasofya Efsaneleri* 9).

Bahsi geçen olgu göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışmada öncelikle Evliyâ Çelebi’ye “hikâyesini anlattığı toplumsal zeminden gelen” bir “hikâye anlatıcısı” olarak yaklaşılması önerilmektedir. Bu doğrultuda, *Seyahatnâme*’yi anlamaya hatta kimi zaman deşifre etmeye çalışırken en az metne yöneltilen dikkat kadar, bu anlatıları kompoze eden ve aktaran anlatıcının kim olduğuna, onun bakış açısına ve niyetine de hep dikkat kesilmek gerektiği önerilmektedir. Bu önerinin “yazılı edebiyat” dünyasının yazarları ve metinleri için tartışmalı bir mesele olduğu kabul edilmekte; ancak tam da bu noktada Evliyâ Çelebi’nin kendisinden ve yapıtının sözlü niteliğinden cesaret alınmaktadır.

Evliyâ Çelebi’ye sözlü kültürden beslenen ve aynı zamanda sözlü kültürü besleyen bir hikâye anlatıcısı olarak yaklaşırken, öncelikle *Seyahatnâme*’sinin sözlü niteliği üzerinde durmak yerinde olacaktır. Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi* adlı çalışmasında, asıl yazılı bilincin olduğu dönemi, matbaanın toplumlar tarafından içselleştirilmesiyle ilişkilendirir. Matbaanın icadından sonra bile yazılı metinselcilik, okumanın sessiz yapıldığı kültürlerdeki bugünkü yerine aşama aşama ulaşmıştır. Ong’a göre, el yazması kültürü sözlü niteliğini korumaya devam etmekteydi:

---

<sup>4</sup> Bu konuda yapılmış diğer çalışmalar için bkz. Tansu Açık. “Evliya Çelebi’de Yunan-Roma Dünyası”; “Evliyâ Çelebi’nin Eskiçağ Dünyası”. Yeliz Özay. “Evliya Çelebi *Seyahatname*’sinde İstanbul’un Tılsımlarının Hikâye Edilişi”; “Evliya Çelebi’nin İstanbul Hikâyesi”.



Elyazması kültürlerinde, bilginin metinlerde korunmasına rağmen, genelde ses-kulak üstünlüğü yitirilmemişti. Matbaa standartlarına oranla elyazmasını okumak epey güçtü ve okur, el yazmasında bulduğu bilginin az da olsa bir bölümünün belleğinde yer etmesine çalışırdı; çünkü elyazmasından bir bilgiyi yeniden arayıp bulmak kolay değildi. Ezberi özendirilen ve kolaylaştıran başka bir olgu da, büyük ölçüde sözlü nitelikli olan elyazması kültürlerinde yazılı metinlerdeki sözelleşmenin bile, sözlü belleği güçlendiren kalıpları korumuş olmasıydı”. (142-43)

Osmanlı kültüründeki yazılı kaynakların bugünkü değerlerimize garip düşecek biçimde gözden çok kulağa hitap etmesi yani “işitselliği”, artık Osmanlı tarihi ve edebiyatı araştırmacıları tarafından tartışmaya açılmış bir konudur. Mehmet Kalpaklı “*Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi ve Osmanlı Kültürünün Sözeşliği/İşitselliği*” başlıklı çalışmasında Osmanlı kültürünün bir “sohbet” yani “meclis” kültürü oluşunu vurgular ve bu nedenle “sözün/sesin” yazıdan önce gelişine dikkat çeker:

Bugün bizler edebiyat tarihinin yazımında sözel ve sözlü kültürden daha yeni yeni yararlanmaya başlıyoruz. Tanzimat dönemine kadar sürecek bir sesli kültür dönemimiz vardır. Osmanlı kültürü Tanzimat’a kadar okumanın daha çok sesli yapıldığı bir devirdir. Bir metin okunur, daha çok ezberlenir ve sonra dinleyiciye aktarılır. Bu, okumanın sesli yapıldığı devirdir. Yani bir kişi ya önceden yazılmış bir metni okuyor ya da Evliyâ Çelebi’nin pek çok mecliste yaptığı gibi bir metni, bir anlatıyı, bir hikâyeyi (bir latifeyi) ezberlemiş ve dinleyenlere aktarıyor, bunu yaparken de pek çok kez kendisinden bir şeyler ilave ediyor. (89)

Anlatıcı ve dinleyici üzerine kurulu bu paylaşım sisteminde Kalpaklı, “Osmanlı edebiyatının ve kültürünün okuryazarlık üzerine değil sözellik ve dinlerlik (işitsellik) üzerine kurulduğuna” inanmaktadır (89).

Osmanlı kültüründeki sohbet/meclis unsuruyla ilişkili olarak, Evliyâ Çelebi’nin neyi, neden ve nasıl anlattığını yorumlarken—Halil İnalçık başta olmak üzere—bazı araştırmacılar onun musahiplik kimliğine dikkat çekmektedir. İnalçık, “Bir Musahibin Anıları ve Seyahat Notları” başlıklı yazısında *musâhib-nedîm* “sosyal, kültürel işlerde uzman” olduğunu (225); Evliyâ Çelebi’nin seyahat edebilmek için kendisini bu mesleğe hazırladığını belirtir (227). Onun kişiliğinde “seyyâh” ve “*nedîm*”in birleştiğine; dolayısıyla *Seyahatnâme*’nin analizinde bu iki noktanın da göz önünde tutulması gerektiğine dikkat çeker (227).

Evliyâ Çelebi, seyahatlerinin çoğunu saray tarafından İstanbul dışında resmî olarak görevlendirilmiş paşaların himayesinde gerçekleştirmiştir. En uzun süre hizmet ettiği ve en çok kıymet verdiği hamisi de bilindiği gibi Melek Ahmed Paşa’dır. Evliyâ, *Seyahatnâme*’de Melek Ahmed Paşa’nın meclislerine ve kendisinin bu meclislerdeki etkin işlevine dair birçok anlatı sunar. Bu anlatılarda Evliyâ, kendisine birçok konuda danışılan, sır tutan ve sadık bir musahip olarak görülmektedir. Bunun yanında, belli ki bilinçli bir tercihle en çarpıcı özelliği, hem hamisinin hem de diğer dinleyenlerin takdirini topladığı kimi zaman ikna etmek kimi zaman eğlendirmek amaçlı hikâyeye anlatma becerisidir. “Yolculuğa çıkanın anlatacakları vardır” atasözündeki gibi (aktaran Benjamin, 78) Evliyâ’nın, Melek Ahmed Paşa maiyetinde ve ondan sonraki seyahatlerde bulunduğu her mecliste, bütün dikkatleri üzerinde toplayacak biçimde her konuda anlatacak bir hikâyesinin olması, “yola çıkmış bir seyyah” olmanın yanında; hevesli ve sürekli bir gözlem gücünün keskin bir hafızayla son derece zekice kurguladığı eğlenceli bir söylemi

sunma becerisindedir. Dolayısıyla, İnalıcık'ın işaret ettiği gibi bir “seyyah” olarak malzemesini toplayıp biriktiren, bir “musahip” olarak da bu malzemeyi ince zevklerle işleyebilen bir hikâye anlatıcısıdır Evliyâ Çelebi. Hatta, Gottfried Hagen için *Seyahatnâme*'nin büyük kısmı bu hikâyelerden oluşmaktadır:

Seyahatname'nin büyük kısmı Evliya tarafından, hamilerinin saraylarında ve meclislerinde anlatılmıştı. Eserin tekil karakteri, sözlü anlatım üslubunun bütün nüanslarının, gerçeklere dayalı anekdotlarla uzun hikâyeler arasındaki geçişlerin yazıya geçirilirken korunmasında yatıyor. Bu yüzden Seyahatname, Türkçenin canlı ve köklü sohbet ve meclis geleneği içinde yerini almıştır. (16)

Gottfried Hagen, *Seyahatnâme*'yi, sözlü icra ortamının sözlü olma özellikleri korunarak yazıya aktarılmış biçimi olarak görmektedir. Evliyâ Çelebi'nin birer sözlü icra ortamı olan bu meclislerdeki başarısının ilk koşulu, her sözlü aktarıcıda olduğu gibi “hafızasının gücüyle” paralellik göstermektedir.

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'nin birinci cildinde IV. Murad'la karşılaşmasını anlattığı bölümde, padişaha ezberinde olan edebî, dinî ve musikiye ait örnekleri sıralar<sup>5</sup>. Bu diyaloglardan anlaşıldığına göre Evliyâ Çelebi'yi ayrıcalıklı kılan ve onun padişahın musahibi olabilmesini sağlayan özelliği hafızasının gücü, belleğinin zenginliği ve hazır cevap olmasıdır. Dolayısıyla Evliyâ Çelebi'nin yazılı kaynaklarının da el yazmaları olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bir okur olarak da Evliyâ, okuduğunun belleğinde yer etmesini son derece önemseyen bir entelektüel çevrenin insanıydı. Demek ki 17. yüzyılın eğitilmiş ve yetenekli bir entelektüelinin en önemli vasıflarından biri Evliyâ'nın övünerek sayfalarca anlattığı

---

<sup>5</sup> Ayrıntılarıyla anlatılmış olan bu meclis sahnesi için bkz. I: 68b-71a.

hafıza gücüydü. Kaldı ki Evliyâ bu yeteneğiyle övünmekte son derece haklıdır; çünkü on ciltlik bir anlatı dünyası oluşturmanın temel koşulu da bu olmalıdır.

Bu anlatı dünyasını kapsayan *Seyahatnâme*'nin sözlü yapıt olma özellikleri de anlatıcısıyla tutarlılık göstermektedir. *Seyahatnâme* bir kapak sayfası ya da etiketi olan bir “nesne” ya da “şey” değildir henüz; iki kişi arasındaki bir konuşma gibidir çoğu zaman, Evliyâ Çelebi ve okuru ya da dinleyicisi arasındaki. Örneğin, Ahmet Hamdi Tanpınar, bir taraftan Evliyâ Çelebi'nin doğuştan yazar olduğunu belirtirken diğer yandan ondan “daha derbeder üsluplu bir muharrir” bulmanın güçlüğüne değinir. Dolayısıyla Tanpınar, Evliyâ Çelebi'nin yazarlığını “onun hakkında ne dereceye kadar muharrir sıfatını kullanabiliriz? Bizim anladığımız mânâda o kadar az yazmış ki... Daha iyisi onun için ‘güzel konuşan, gördüklerini anlatan adam’ demek olacak.” (*Edebiyat Üzerine Makaleler* 161) şeklinde yorumlar. Bu noktada, Tanpınar, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâme*'sinde yazılı bir metnin bilincini yani edebî ölçütlerce kabul görececek bir metinsellik anlayışını bulamamış, yapıtta “güzel konuşan, gördüklerini anlatan adam”la karşılaşmasını vurgulamıştır. Şüphesiz bu yüzden Tanpınar, “Evliya'ya geniş imparatorluk serhaddine yaptığı seyahatlerinden birinden dönüşünde tesadüf etmek, gördüklerinin hikâyesini ağzından dinlemek isterdim” der (“Evliya Çelebi ve İmparatorluk” 393) ve kendisini bir grup dinleyici ile bir kahvehanede Evliyâ Çelebi'yi dinlerken hayal eder (394). *Seyahatnâme*'deki anlatıcıyla kurulan bu sözlü iletişim yakınlığının sebebi, belki de onun bir yazar gibi metnini yazıp çekilmemiş olmasındandır; o anlattıklarının sorumluluğunu alır. Gerektiği yerde okura seslenip açıklamasını yapar ki; burada etkisini gösteren sözlü kültür mirasıdır. Evliyâ, söz ettiği bir yerin ya da kişinin anlatısını atlıyorsa, yeri geldiğinde anlatacağının bilgisini verir, konudan saptığında ya da lafi uzattığında okurundan özür diler, şüphe duyduğu bir bilgiyi verirken “ben görmedim, yalan

haramdır” diyerek okuruyla empati kurar ve güvenilirliğini güçlendirme ihtiyacı duyar.

Bunun yanında *Seyahatnâme* bir yazar tarafından yazılmış ve basılmış, değiştirilemez bir biçimde son şeklini almış bir yapıt da değildir. Daha önce de Ong’dan alıntılanarak belirtildiği gibi, yapıtın bir el yazması olması onu sözlü kültür metnine yaklaştırmaktadır. Öncelikle bu el yazmasının kenarlarında olası yorumları sonradan eklemek için boşluklar vardır. Dolayısıyla metin, sayfa sınırları dışında kalan dünyaya açık ve sözlü anlatımın tartışma, alışveriş ortamına daha yakındır. Örneğin, Evliyâ Çelebi V. ciltte Özü Kalesi kuşatmasını ve sonunda Kazaklara karşı elde edilen zaferi anlattığı hikâyesini orijinal metnin sayfa kenarlarındaki boşluklara eklemiştir. Bu ayrıntı, Robert Dankoff’u zaten kurmaca olduğundan şüphelendiği hikâyenin tamamen Evliyâ’nın hayal gücüyle oluşturulduğu konusunda ikna etmiştir (*Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi’nin...* 189). Evliyâ Çelebi’nin yaptığı bu tür eklemelerin düzeltmelerden çok “yazarın aklına sonradan gelmiş olan düşünceler, açıklamalar ya da üsluba ilişkin süslemeler” (134) olduğunu Dankoff, “Şu Rasadı Yıkalım mı? Evliyâ Çelebi ve Filoloji” başlıklı yazısında da metin üzerinden örnekler vererek vurgulamaktadır:

Evliyâ metnini gözden geçirirken orijinalinde olmayan unsurlar ilave etmiştir. Bunlar arasında, Hasan Paşa’nın Özü kalesine gönderdiği mektupların oklara bağlı olduğu; Kili Valisi tarafından cezalandırılan fahişelerin sivrisinek ısırmasından öldüğü; Varat kalesini Türklere satan yaşlı Macar kadının “Meryem Ana’nın şefaatinde geçtiği” gibi canlı ayrıntılar vardır. (135)

Dankoff, yukarıda yaptığı saptamalar gibi ayrıntılarla filolojinin retorik ve edebî eleştirisiyle bağlantı kurabileceğini belirtir; böylece “Evliyâ’nın hikâyesini nasıl

geliştirdiğini inceleyebiliriz ve bu, bize onun kompozisyon yöntemine dair ipuçları verebilir”(135). Aynı yazıda Dankoff, *Seyahatnâme*'de “aynı metnin iki farklı versiyonuyla” karşılaştığımızı dikkat çeker. Yani Evliyâ, kullandığı malzemeyi başka bir bağlamda yeniden ele almaktadır. Bu özellik de “kompozisyon yöntemi bakımından çok aydınlatıcı[dır]” (135).

Robert Dankoff'un ipuçlarını aradığı bu “kompozisyon yöntemi”, sözlü metinlerin oluşturulma ve yeniden yaratılma süreçlerini anımsatmaktadır. Evliyâ, metinlerarasılık yöntemiyle, kendi metnini eklemelerle genişleterek değiştirmekte ya da aynı malzemeyi bir yerde uzun uzadıya anlatırken, bir başka bağlamda sadece o anlatıya gönderme yapıp onu bu yeni bağlamda işlevselleştirmektedir ki bu da diğer bir metinlerarası ilişki kurma yöntemidir. Her ne kadar kuramsal açıdan metinlerarası ilişkiler uzunca bir süre, yazılı kültür metinlerinin sözlü kültür metinleriyle ya da diğer yazılı kültür metinleriyle aralarında kurdukları bilinçli bir ilişki biçimi olarak görülmüşse de yeni çalışmalar, metinlerarası ilişkileri Homeros'tan da öncesine uzanarak tartışmaktadır. Örneğin, Jonathan Burgess “Neoanalysis, Orality, and Intertextuality: An Examination of Homeric Motif Transference” (Yeni Analiz, Sözlülük ve Metinlerarasılık: Homeros Motif Aktarımının Bir İncelemesi) başlıklı makalesinde, Homeros'un kendisinden önceki ya da eş zamanlı devirlerden aldığı [mitolojik gelenekler ve epikten oluşan] malzemeyi “tesadüfen ya da uygunsuz” bir biçimde değil, bilinçli olarak geleneği hatırlatacak biçimde, yeni bir bağlamda özgün metin yaratacak bir başarıyla kullandığını öne sürer. İşte bu noktada, “Homeros şiiri sofistike bir metinlerarasılığa ulaşmaktadır” (170).

Ong'un el yazması kültürüne yönelik yaptığı bir başka dikkat çekici yorum da, işte bu metinlerarasılık yaklaşımıyla ilişkilidir:“El yazması devrinde metinlerarası ilişki gayet olağan sayılırdı. Bu kültürde, eski sözlü dünyanın

geleneğine bağımlı olduğundan, başka metinlerden metin üretmek yaygın bir uygulamaydı; buna karşın, yazı olmaksızın mümkün olamayacak yepyeni yazınsal biçimler de üretebilmişlerdi” (158).

Evliyâ Çelebi, kendi döneminin ideallerini ve inançlarını yansıtan birçok anlatısının malzemesini şüphesiz sözlü gelenekten almıştır; ancak bu basit bir kaydetme işlemi değildir. Evliyâ Çelebi’yi usta bir hikâye anlatıcısı yapan, tam da bu malzemeyi yapıtında yeniden kompoze etme/yeniden yazma biçimidir. Ancak bu yapıyı görebilmenin tek koşulu metni parça parça değil, bütünlüklü okumaktır. Devasa boyuttaki yapıt için idealist bir yaklaşım gibi görünse de, Evliyâ Çelebi’nin anlatı dünyasına dair önyargısız ve somut yorumlar yapabilmek için çok, daha çok okuma gerekmektedir. Bu bütünlüklü okuma sonucunda da, Evliyâ Çelebi’nin *Seyahatnâme*’yi kronolojisinden bağımsız parça parça okunmak üzere kurgulamadığı anlaşılmaktadır.

Evliyâ Çelebi’nin metinlerarası ilişkiyi nasıl kurduğunu görmek; parça ve bütün ilişkisini somutlaştırmak için metinden bir örnek vermek yerinde olacaktır. Bilindiği gibi Evliyâ, on ciltlik *Seyahatnâme*’nin ilk cildini Osmanlı İmparatorluğu’nun merkezi ve kendisinin doğum yeri olan İstanbul’a ayırır. Evliyâ, İstanbul’un kuruluşu için eski yaygın bir geleneğe başvurarak öncelikle Hz. Süleyman ve Büyük İskender’e yer verir. Ardından Bizans’ın kurmaca/yarı kurmaca karakterleri gelir, bunu Arap kuşatmaları, İstanbul’un fetih hikâyesi, tılsımlı yapılar, Büyük Ayasofya Camisi’nin efsaneleri gibi anlatılar takip eder. Evliyâ Çelebi’nin kurgusunda yer verdiği karakterler, mekânlar ve anlatı bağlamı birinci cildin başından sonuna kadar—belki de tarihsel herhangi bir gerçeklikte bulamayacağımız ölçüde—tutarlı, işlevli ve bütünlüklüdür. Bu efsaneler zinciri ise bir epiği kurmaktadır. Bu “İstanbul epiğini” oluşturan anlatılardan sadece biri çekip

okunduğunda, örneğin Büyük Ayasofya Camisi'nin özellikleri, ilk anda şöyle bir yoruma varılabilir: Evliyâ Çelebi, Ayasofya'ya dair daha önce ya da kendi çağdaşları tarafından üretilmiş olan bazı efsanelere gönderme yaparak bir Ayasofya anlatısı oluşturmuştur. Oysa bu yorum, bütün cilt okunduğunda oldukça yetersiz kalmaktadır. Çünkü Evliyâ, Ayasofya bölümünde adı geçen her karakteri metnin önceki bölümlerinde ete kemiğe büründürmüş, onların hikâyesine yeni anlatı bağlamında yani “İstanbul'un kuruluş tarihi” bağlamında yeni işlevler kazandırmış, bu bağlamlarıyla onlara tekrar Ayasofya'da yer vermiştir. Dolayısıyla, bu karakterlerin Ayasofya anlatısındaki işlevlerini görebilmek için sözlü gelenekteki birtakım anlatıları hatırlamak yerine, Evliyâ'nın yine bu geleneğin malzemeleriyle ama yepyeni bir sistemde oluşturduğu yeni bütünlüklü anlatıyı okumuş olmak gerekir. Örneğin, dönemin Ayasofya risalelerinde yer verilmeyen folklorun vazgeçilmez ismi Hz. Hızır'ın Ayasofya'da makam sahibi olmasının sebebinin ya da önemini anlayabilmek için İstanbul'un yedinci kurucusu olarak anlatılan Kral Vezendon'la ilgili bölümden haberdar olmak gerekir. Bunun yanında, diğer kaynaklarda kendisine yer verilmezken, “Hz. Hızır neden Evliyâ Çelebi'nin temel karakterlerinden biri olmuştur?” sorusu sorulduğunda, cevabı bulabilmek için Hz. Hızır'dan ilk söz edilen bölümü okumuş olmak gerekir. Evliyâ Çelebi, “Karadeniz'in açılmasını” anlattığı bölümde Hz. Hızır'dan ilk kez söz ederken, “peygamberliğinde görüş ayrılığı olduğunu” belirtip, bir ayeti delil göstererek hem peygamberliğine hem de âb-ı hayat sayesinde hâlâ hayatta olduğuna dair inancını baştan vurgular. Böylelikle Hz. Hızır, Evliyâ Çelebi'nin ihtiyacı olan her anlatısında ortaya çıkıp, sorunu çözüp gözden kaybolma işleviyle yerini alır.

Sözlü gelenekte bir efsanenin çeşitlemeleri, en az tekrarları kadar boldur ve tekrarlama sayısının sınırı yoktur (Ong 58). Jack Goody'e göre sözlü kültürde “asıl



versiyon” birilerinin çağdaşları tarafından üretilmiş olandır, yani en eski değil en yeni olanıdır (131). Evliyâ Çelebi, daha önce de belirtildiği gibi aynı metnin farklı versiyonlarını sunarken bir olgunun ya da bir inancın farklı hikâyelerini de sunacak kadar folklor arşivi zenginliğinde bir anlatı repertuvarına sahiptir. Örneğin, *Seyahatnâme*’nin IV. cildinde “*Ve mine ’l-garâ’ib sun’-ı İlâh vâcibü’s-seyr*” başlığı altında Hz. Ali Kayası’na ilişkin efsanevi anlatılara yer verir. “*Rivâyet-i uhrâ*” başlığı altında bu kayanın taş kesilme efsanesini anlattıktan sonra “*Rivâyet-i diğêr*” başlığı altında efsanenin bir başka varyantını sunar ve okurunu istediğine inanmakta özgür bırakır. Evliyâ Çelebi’nin aynı unsurla ilgili alternatif anlatıları sunması ve bu noktada bir bakış açısında diretmemesi, onun sözlü kültürden beslenen ve aynı zamanda sözlü kültürü besleyen bir hikâye anlatıcısı olduğunu göstermektedir. Evliyâ Çelebi, sözlü geleneğin yeni metin üretme biçimini uygulamaktadır. Her hikâye anlatıcısı gibi onun yaratıcılığı da eski kalıp ve izlekleri, yeni malzemelerle birlikte ortadan kaldırmadan yeni baştan düzenlenmesindedir. Sonuç olarak, *Seyahatnâme*’de sınırlandırılması ve sınıflandırılması oldukça güç anlatı katmanlarıyla karşılaşılır, her hikâye, altında bir yerlerde başka hikâyelerin yattığını ima eder ya da öne sürerken hiçbir hikâye nihai hakikat olduğunu iddia etmez. Bu hikâyeleri okuyup büyük resimdeki asıl yerlerini bulmak, neredeyse sonu olmayan bir hal alır.

Şimdiye kadar vurgulanan noktalardan yola çıkıp *Seyahatnâme*’nin sadece edebî zevki ve kültürel merakları tatmin eden efsanevi anlatılardan oluşan bir yapıt olduğuna dair yanlış bir izlenim oluşmamalıdır; ki *Seyahatnâme*’ye bakışta bu eğilimle de sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bilakis yapıt hem kendi dönemi hem de bugün için eşsiz bir bilgi hazinesidir. Burada belki bugünün yazılı kültür okuruna yabancı gelen nokta, anlatıcının bilgiyi aktarış biçimidir. Her hikâye anlatıcısı gibi

Evliyâ Çelebi de bilgiyle yaşantı arasına mesafe koymaz. İnsan etkinliğinden kopuk istatistikler ve listeler onu pek heyecanlandırmaz. Kendisini “seyyah-ı âlem ve nedim-i beniâdem” olarak nitelendiren Evliyâ, bir yandan onlarca yıla yayılan seyahatlerinin kaydını sunarken, eş zamanlı olarak kendi yaşam öyküsünü de aktarır. Dolayısıyla anlatılan birçok mekânın, olgunun ve olayın belgesel nitelikteki bilgisi, anlatıcısının o anki bakış açısıyla oluşturulmuş bir hikâyeye sarmalanmış ve zenginleştirilmiştir. Walter Benjamin, hikâye anlatıcısının bir ermiş gibi birçok şey için akıl verebileceğini belirtir:

Çünkü ona bütün bir ömre geri dönebilme yeteneği ihsan edilmiştir. Bu ömür yalnızca kendi deneyimini değil, başkalarının deneyiminden de çok şey içerir; hikâye anlatıcısı kulaktan kulağa aktarılan bilgiyi kendi deneyimine eklemiştir. Yeteneği hayatını anlatabilmesinde, farklılığı baştan sona bütün hayatını anlatabilmesindedir. (99-100)

Evliyâ, mimari yapılar ya da coğrafi yerlerle ilgili bilgi aktarırken betimsel özelliklerin yanında insan yaşantısıyla ilişki kuran ve sözlü bellekte hâlâ işlevi olan hikâyeleri de beraberinde sunar. Örneğin, bir türbe anlatılırken onun etrafında oluşmuş inanç hikâyeleri en az türbenin fiziksel bilgisi kadar gerekli ve işlevlidir ya da bir su kütesinin nerede olduğu ve büyüklüğü ne derece anlatılmaya değer bir bilgiyse, o suyun sağladığı şifa özelliği de o derece gerekli bir anlatıdır.

Daha önce de belirtildiği gibi “anlatıcı hikâyesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktaranlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir” (aktaran Benjamin, 81). Evliyâ Çelebi, hikâyelerini kimi zaman kendi başından geçmiş gibi anlatır, kimi zaman da—örneğin merkezden uzak bir yerin hikâyesini anlatıyorsa—bir başka hikâye anlatıcısının dilinden aktarır. Her iki durumda da anlattığı hikâyelerden çıkarılacak deneyim üzerine açıklama yapma

ve okura neden-sonuç ilişkisi sunma ihtiyacı duyar. Bu açıklama, ikinci cildin sonunda yer alan, Kara Haydaroğlu destanı gibi yarı tarihsel bir hikâyeden sonra; ya da sekizinci ciltte yer alan, çürümemiş bir cesedin huzura kavuşturulması gibi kendini de dâhil ettiği tamamen efsanevi anlatılardan sonra gelebileceği gibi, bir başka hikâye anlatıcısından dinlediği örneğin, onuncu ciltte anlatılan Mısır’da erkeklerin timsahlarla cinsel ilişkiye girmesi gibi kendisine ve okuruna alışılmadık gelebilecek anlatılardan sonra da gelir. Yapılan bu açıklamalar kimi zaman ilahi neden-sonuç ilişkilerini kimi zaman da hem sosyal hem de psikolojik boyutuyla gerçek insan dramını yansıtır.

Evliyâ Çelebi, eğer hikâyesini doğrudan kendi başından geçmiş gibi aktarmıyorsa mutlaka bu hikâyeyi hangi koşulda öğrendiğine dair bir açıklama sunar. Özellikle, dinleyip şüphe duyduğu hikâyelerin aslını “yaşlı insanlara” sorar, eğer onlar onaylıyorsa Evliyâ da hikâyenin gerçekliğine inanmaya başlar. Burada dikkat çekici olan nokta, insanın ama onun da “yaşlı” olanının—yani en deneyimlisinin bilgisine—ve inancına başvurmasıdır ki bu da, onun bir anlatıcı olarak deneyim ile bilgi arasında kurduğu ilişkiyi açıkça ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, Evliyâ Çelebi’nin bir hikâye anlatıcısı olarak malzemesiyle yani insan hayatıyla ilişkisi, aslında zanaatkâra özgü bir ilişkidir. Amacı tam da hammaddesini yani kendisinin ve başkalarının deneyimini; sağlam, yararlı ve benzersiz bir tarzda işlemektir.

Evliyâ Çelebi’nin bir hikâye anlatıcısı olarak özellikleri ve *Seyahatnâme*’sinin sözlü niteliği bu çalışmanın sınırlarının çok ötesindedir. Burada sınırlı kavramlar ve örnekler üzerinden yürütölen tartışmanın amacı, tezin asıl konusu olan Evliyâ Çelebi’nin “acayip ve garip” anlatılarına, önerilen bakış açılarından faydalanarak yaklaşılmmasını sağlamaktır. Dolayısıyla “Evliyâ Çelebi’nin Acayip ve Garip Dünyası”, 17. yüzyıl Osmanlı toplumunun Epistemisinin söylemini

yansıtan ve bu sözlü kültürün neredeyse tüm kaynaklarına hâkim, usta bir hikâye anlatıcısının zihninde aranacaktır. Bu arayışta, merkeze *acayib ü garayib* yerleştirilerek “doğruluk ve yanlışlık”, “gerçeklik ve kurmaca”, “bağlam”, “deneyim” ve “bilgi” gibi kavramların değerlendirilmesinin izi sürülecektir. Walter Benjamin’in hikâye anlatıcısının geçmişteki—yani kendi dönemindeki—öneminden söz ederken “Bir zamanlar uzakların bilgisi—ister yabancı ülkelerle ilgili mekânsal bir bilgi, ister geleneğe dair zamansal bir bilgi olsun—doğruluğu denetlenemese de onu geçerli kılan bir yetkiye sahipti.” (82) yorumu “acayip ve garip” anlatıların çözümlenişinde temel yaklaşımlardan biri olarak kabul edilecektir.

### ***Seyahatnâme*'de “Acayib ü Garayib”e Genel Bakış**

*Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, devasa boyutunun yanı sıra birçok anlatı türünü ve farklı söylem biçimlerini içermesiyle de hem edebiyat, hem de kültür araştırmaları için ayrıcalıklı bir yapıttır. Bu farklı anlatı türleri ve söylemler kimi zaman metni parçalı ve alt kategorilerde okuma eğilimi oluştursa da aslında *Seyahatnâme*, rasgele seçilmiş parça parça anlatılardan değil, organik bir bağı olan ve tutarlı bir bütüne hizmet eden, önceden kurgulanmış ve seçilmiş anlatılardan oluşmaktadır. Dolayısıyla Evliyâ Çelebi'nin bir hikâye anlatıcısı olarak yapıtını nasıl kompoze edip sıkı bir kurgu ve yapı oluşturduğuna tanık olabilmek için, bütün bu çok sesliliğin ve çok renkliliğin birbiriyle hangi can alıcı noktalarda kesişip, hangi şaşırtıcı yeni ana metinlerde iç içe geçtiğini izlemek gerekir. Her ne kadar metnin hem biçimsel hem de içeriksel yapısını çözümleyebilmek için bu bütünlüklü okumaya ihtiyaç olsa da Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'de yineleyerek vurguladığı kimi başlıklarla okurun dikkatini özellikle bazı anlatı kategorilerine çekmektedir. Bu kategorilerden biri, hem anlatıcı hem de okur için edebî zevkin—kimi zaman hayal gücünün sınırlarını da

zorlayarak—anlatıya soluk ve heyecan kattığı *acayib ü garayib* yani “acayıplıklar ve gariplikler”dir.

Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'de başlık ya da alt başlıklarla okurunu, “acayip” ve “garip” olarak nitelendirdiği farklı bir anlatı dünyası için hazırladığı bu bölümler, yapıtın kurmaca boyutunu ve Evliyâ Çelebi'nin hikâye anlatıcılığını tartışabilmemiz için son derece önemlidir. Bu noktada, kendi döneminin ideallerini ve inançlarını yansıtan bu gözde kategorinin yalnızca edebî zevki ve kültürel merakları tatmin eden ve *Seyahatnâme*'nin anlatı dünyasından bağımsız metin parçaları olmadığını göz önünde bulundurmak gerekir. *Seyahatnâme*'de hikâye anlatımına ilişkin birçok anlatı gibi “acayip ve garip” anlatılarının da en doğru şekilde çözümlenebilmesi için, Evliyâ Çelebi'nin o anlatılara ilişkin metinde daha önce ve sonra ne söylediğine dikkat etmek gerekir. Bu göndermelerin takip edilmesi hem anlatı tekniğinin özelliklerini hem de kurmacanın bütünlüğünü sorgulamak açısından önemlidir.

Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve garip” hikâyelerinin kimi yorumlara, yapıtın zayıf olan ve aşırıya kaçan bölümleri olarak yansımaya, bir kültür hazinesi ve sıra dışı bir edebiyat metni olan *Seyahatnâme*'ye yönelik ikili bakışı göstermek açısından daha önce dikkat çekilmişti. Bu yaklaşıma, yapıtı bir edebiyat metni olarak değerlendirmenin önemine vurgu yapan bazı uzmanlardan şüphesiz itirazlar gelmiştir. Talât Sait Halman'a göre, *Seyahatnâme*'deki yaşamöyküsü, Osmanlı geleneğindeki diğer tüm “yaşam”lardan çarpıcı bir şekilde farklıdır. Tarih metinleri ve methiyelerde rastlanan abartılı övmelerden kaçınan Evliyâ, öznesini günahları ve sevaplarıyla betimler (626). Halman'a göre, günümüz yaşamöyküsü anlatılarına ilişkin özellikleri 17. yüzyılda sergileyen tek yapıt *Seyahatnâme*'dir. Evliyâ, kendine özgü

üslubuyla gerçekte kurmacayı, nesnel doğrularla batıl inançları, olgularla rüyaları büyüleyici bir şekilde sentezler (627).

Nuran Tezcan, “17. Yüzyıl Osmanlı Türk Edebiyatı ve *Seyahatnâme*” başlıklı çalışmasında, Evliyâ’nın kendi çağının anlayışında olduğu gibi nasihat vermek ya da genel geçer bir ahlak değeri sunmak için klişe bir kurgu ile hikâye yazma yani tahkiye anlayışının ötesinde bir hikâyecilik gücünün olduğunu belirtir. Nuran Tezcan’a göre Evliyâ Çelebi’nin hikâyecilik gücü, yaşananın kurmacayla birleştirilerek hikâye edilmesinden kaynaklanır ki bu da yaşananı görme ve kurmacayı yaratma gücüdür. Tezcan, bu sıra dışı beceriyi şöyle açıklar: “gözlemin, okunamayacak kadar ayrıntılı ve gerçekçi natüralist betimlemelerin, farklı ve çarpıcı ayrıntının, olayların içindeki tezadın, çelişkilerin, neden sonuç ilişkilerinin, doğal tesadüflerin, şaşırtıcı sürprizlerin, olayların akışında kendisinin de dâhil olduğu insan gerçeğinin, toplumsal değer yargılarının yumağında 10 cilt boyunca birbirine bağlı ve tutarlı bir anlatımla kaleme alınmasıdır” (388). Nuran Tezcan, yapıtta bilgi ile gözlemin, insanla toplumun iç içe anlatılan bir yapıda kesiştiğini belirtir. Yani *Seyahatnâme* “nesnel bilgi ile kurmacanın sarmalında oluşan bir eserdir”; ancak “esas kabul ettiğimiz nesnel katmanına yönelik, bilimsel değerlendirmeler eserin bütününe yönelik değerlendirmeler olarak kabul edildiğinde eserin kurmaca gücü görülmemektedir” (388). Tezcan’ın, “gerçek” ve “kurmaca” ayrımından yola çıkarak yapılan değerlendirilmelerin yapıtın edebî ve kültürel değerine gölge düşüreceğine dair kaygısı son derece haklıdır. Hikâyesini kendi toplumsal zemininden alan bir hikâye anlatıcısı olarak Evliyâ Çelebi’nin, özellikle “acayip ve garip” anlatılarında tarih, mitoloji, efsane ve rivayeti birbirinden ayırmadan sunduğu söylemini bugünün birbirinden keskin ayrımlarla sunulan “gerçek” ve “kurmaca” kategorilerine tâbi tutmak öncelikle verimsiz görünmektedir.

Robert Dankoff, *An Ottoman Mentality: The World of Evliyâ Çelebi (Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin Dünyaya Bakışı)* adlı kitabının “Reporter and Entertainer” (“Ravi ve Musahip”) başlıklı bölümünde *Seyahatnâme*'nin, akla yatkın bir gerçekçilikle, “*acayib ü garaib*”e duyulan sevgi arasında salınan Osmanlı zihniyetinin edebî düzlemde muazzam bir örneği olduğunu belirtir (214). Dankoff'un bu yorumu hem dönemin zihniyeti, hem de özellikle kimi zaman olağanüstülükler içeren anlatıların metindeki işlevine yönelik çok önemli bir saptamadır. Dankoff, “Bir Edebiyat Anıtı: Evliya Çelebi Seyahatnamesi” başlıklı yazısında da *Seyahatnâme*'nin hiçbir biçimde doğrudan doğruya bir yolculuk anlatısı olmadığını, zamandizinsel yolculuğun yapıtın yalnızca zarfını oluşturup asıl yapıyı birer sapmamış gibi görünen, yapıtın içinde çeşitli türler aracılığıyla sunulan anlatıların oluşturduğunu belirtir (347).

Her ne kadar bu türden anlatılar birer sapmamış gibi görünse de özellikle “*acâ'ib*”in seyahat anlatısı geleneğinde çok köklü bir geçmişi ve vazgeçilmez bir işlevi vardır: “Olağanüstü ve harika (*acâ'ib*) olaylar düzleminden 9. yüzyıldan itibaren bir bilgi sektörü oluşturan *Acâ'ib*, hem öğretici hem de eğlendirici edebiyatı besler” (aktaran Touati, *Ortaçağda İslam ve Seyahat...* 213). Bu köklü geçmişe rağmen *Acâ'ib* anlatısının hangi türün içine sokulacağı, hangi söylem düzeyinde yer aldığı, aktardığı bilginin pozitif mi yoksa öznel mi olduğuna dair tartışmalar günümüze kadar yansımıştır. Syrinx Von Hees, “The Astonishing: a critique and re-reading of Ağâ'ib literature” (“Şaşırtıcı: Ağâ'ib edebiyatının bir eleştirisi ve yeniden okuması”) başlıklı makalesinde birçok araştırmacının *ağâ'ib* edebiyatı terimini, bu metinlerin—onlar her ne kadar ciddi bilgiler sunduklarını iddia etse de—bilimsel geçerlilikten yoksun olduğuna işaret etmek için kullandıklarını belirtir (103). Bazı bilim adamlarının bu türden metinlerin bilimsel değerini reddetmeleri anlaşılır

gözükse de “*Acayibin* nosyonu neden bilimselin karşısında yer almak olsun ki?” sorusu akla gelmektedir. “*Ağā’ib* edebiyatının folklor kaynaklı eğlendirici hikâyelerden oluştuğu varsayımı, türün bilimsel ya da akademik olmayışının ispatına dönüşmektedir” (103). Von Hees, böyle bir yaklaşımın “ortaçağ yazarlarının ciddi bilimsel araştırmalarla ilgilenmediklerini, sadece popüler eğlence sunmak istediklerini” (103) iddia etmek anlamına geldiğine işaret eder ve bu tartışmada “bilim” ya da “akademinin” neyi temsil ettiği sorusunun da hâlâ yanıtlanmayı beklediğini belirtir (104).

Bu tartışmalar, edebiyat çalışmalarına “Acayip ve garip hikâyeler eğlendirici edebiyatın mı, yoksa eğitici edebiyatın mı içinde değerlendirilmelidir?” sorusuyla yansır. Bu türe salt “*edebî sanat*” olarak yaklaşılmasına karşılık Carra de Vaux şu uyarıyı yapar: “*Acâ’ib* sözcüğü var olmayan veya hiç var olmamış bir şeyi temsil etmez. *Acâ’ib*’ler coğrafya ve tarihte rastlanılan türden anıtlar, olgular, varlıklardır. Gerçek oldukları kesin değildir; uydurma olduklarıysa hiç kesin değildir: asıl güç olan [gerçek olup olmadıklarının] denetlenmesidir” (aktaran Touati, 213). Bu noktada da “acayip ve garip” anlatılarına “okuru eğlendiren edebiyat” damgasını vurmakla, bu anlatıların “gerçekliğinin denetlenmesini” seçmek arasında ikili bir yaklaşım oluşmaktadır. Oysa *Acâ’ib*’in anlatı dünyasında var oluş direnci, bu türün hem okur ya da dinleyici hem de içinde bulunduğu yapıt için özel bir işlevi olduğunu gösterir. Dolayısıyla, Terry Eagleton’ın deyimiyle “bizim tarihsel ve sanatsal hakikat arasında kurduğumuz karşıtlık”tan (17) yola çıkmak yerine bu anlatıların pratik ve metinsel işlevlerine odaklanmak gerekir.

Houari Touati, *Ortaçağda İslam ve Seyahat: Bir Âlim Uğraşının Tarihi ve Antropolojisi* adlı çalışmasının “Seyahatin Olağanüstü Yönleri” başlığı altında, *Acâ’ib*’lerin Ortaçağın edebiyat eserlerinde çokça yinelenen izlekler biçiminde yer



almalarına karşın tek işlevlerinin eğlendirmek olmadığını vurgular: “Örneğin coğrafyada *Acâ’ib*’ler, hayranlık uyandırma ve inanılrlık kategorilerinin işlemcisi olarak kullanılır. Hayranlık uyandırma kategorisine, okunmaya veya öğrenilmeye layık diye nitelendirilen, bir kitaba kaydedilmeye ve dikkatleri üzerinde toplamaya layık şeyler girer” (214). Dolayısıyla ortaçağ seyahatnamesine eklemlenen hayranlık uyandırma ve inanılrlık kategorileri ona güç ve itibar kazandırmaktadır. “Eski Yunan’da bir seyahatname, bir “*thôma*” (harika-acâ’ib) alt başlığı yoksa aslına sadık bir nakil olma iddiası taşıyama[dığı]” gibi ortaçağ Müslümanları için de *Acâ’ib*’leri derlemeyi başaramamış bir seyahatname kesinlikle hedefine ulaşama[mıştır].” (214). Bu durumda seyahatname geleneğinin bu “acayip ve garip” anlatıları “hem kültürel hem de anlatsal bir zorunluluktur”. Hatta Houari Touati’ye göre “bu kimi zaman bir seyahatnamenin okunma veya dinlenmesinin tek gerekçesi gibidir” (215). Bu durumda Evliyâ Çelebi’nin, *Seyahatnâme*’sinde, vurgulu bir biçimde böyle bir kategori oluşturması tesadüfî ya da bireysel bir tercih olmanın ötesinde, seyahat anlatısı geleneğine uygun bilinçli bir eğilim gibi görünmektedir.

Ortaçağ Arap ve Fars seyahat edebiyatı geleneğinde olduğu gibi *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*’nde “acayip” ve “garip” sözcükleri sadece metnin içinde değil; çok sayıda başlıkta da yer almaktadır. Bu sözcüklerin başlıklarda yer almasının temel sebebi okurun ilgisini çekmek olmalıdır. İlk bakışta, bu ortak terimlerden oluşan başlıkların, içeriğe dair ortak özellikleri olan anlatılardan oluşmuş bir kategoriyi temsil ettiği izlenimi oluşmaktadır. Bu izlenim, *Seyahatnâme*’deki “acayip” ve “garip” başlıkları altındaki tüm metinlerin “fantastik ve olağanüstü anlatılar” olduğu gibi bir aşırı yoruma da dönüşmüştür. Metinlerin tamamı okunmadan ve anlatıcının bakış açısı çözümlenmeden sunulmuş bu yargı genel kabul görmüş; hatta Evliyâ Çelebi’nin bu başlıkları “folklor kaynaklı, olağanüstü ve

fantastik hikâyelerin” habercisi olarak kullandığı varsayılmıştır. Nasıl, bugün fantastik ve olağanüstüyle ilişkilendirilerek betimlenen *ağā’ib*in Arap ve Fars edebiyatında gerçekten fantastik anlatıyı işaret ettiğine dair ciddi şüpheler ve tartışmalar oluşmuşsa (Von Hees, 104), Evliyâ Çelebi’nin de “acayip” ve “garip” başlıklarını neyi işaret etmek için kullandığını, bu başlık altındaki tüm metinler analiz edilmeden ve anlatıcının bakış açısı çözümlenmeden ortaya koymak şüphe uyandırıcı bir yaklaşımdır. Von Hees, bir grup yapıt üzerinde yaptığı çalışmasının sonucunda *ağā’ib* teriminin Arap ve Fars coğrafyacıları tarafından “şaşkınlık” etkisini işaret etmek için kullanıldığını gösterir. Bu şaşkınlık da her şeyden çok “gerçekte var olan nesnelere” yarattığı şaşkınlıktır; sadece küçük bir grup *ağā’ib* anlatısı bugün “gerçekdışı ve yazarın hayal gücünün ürünü” olarak kabul edilebilecek özelliindedir (105).

Bu çalışmada, Evliyâ Çelebi’nin neyi, neden “acayip” ve “garip” bulduğunu ve okuru ya da dinleyiciyi hangi noktalarda böyle bir anlatıyla karşı karşıya olduğuna dair yönlendirdiğini bütünlüklü olarak görebilmek için başlık ya da alt başlıklarda bu sıfatları kullandığı anlatılar, Yapı Kredi Yayınları’nın on ciltlik kitaplarından taranmıştır. Tarama yapılırken her kitabın “İçindekiler” ve eğer varsa “Fihrist” listesindeki başlıklarda “acîb”, “acîbe”, “acâ’ib”, “acâyib”, “acâyibât”, “acâ’ibat”; “garîb”, “garîbe”, “garâyib”, “garâyibe”, “garâ’ib”, “garâ’ibat”, “garâbet”, “gurebâ” sözcükleri aranmıştır. Metinler tespit edildikten sonra belirli kavramlar altında sınıflandırılma çalışması yapılmıştır<sup>6</sup>. Böyle bir sınıflandırma denemesinde anlatıların; tılsım, sihir ve büyü, rüya ve kehanet, insanların başından geçen maceralar ya da fiziksel görünüşleri, “öteki”nin inançları ya da farklı kültürler, sanat ve teknoloji, hayvanlar, yeryüzü şekilleri ve mimarî yapılar gibi üst başlıkların altına

---

<sup>6</sup> Tarama sonucunda tespit edilip bölüm başlıkları altına yerleştirilmiş olan metin başlıklarının tamamı için bkz. EK1.

yerleştirilebileceği görülmektedir. Ne var ki, bu üst başlıklar Evliyâ Çelebi'nin seyahatlerindeki ve hatta yaşamındaki temel kavramların neredeyse tümünü içermektedir. Bu durumda *Seyahatnâme*'de "acayip ve garip hikâyelerin" belirli ve sınırlı konularda yoğunlaştığını söylemek güçtür. Bir başka deyişle Evliyâ Çelebi bir kilisede rastlamadığı garip bir ritüelle bir başka kilisede karşılaşabilmekte, bir mağara onun için sıradanken diğeri ilahi sırlarla dolu olabilmektedir. Bu da "acayip ve garip" hikâyelerin oluşmasında seyahat sürecinin de son derece önemli olduğunu düşündürmektedir.

Yukarıda sözü edilen kavramların altında incelenebilecek "acayip" ve "garip" başlıklı metinler göz önünde bulundurulduğunda, Evliyâ Çelebi'nin bu bölümlerde çok genel olarak "şaşırtıcı", "ilginç" ve "anlatılmaya ya da kaydedilmeye değer" anlatılara yer verdiği söylenebilir. Bunun yanında, bu metinlerin tamamıyla kurmacaya dayalı, olağanüstü ve fantastik hikâyelerden oluştuğunu söylemek mümkün değildir. Aksine birçok metinde "acayip" ve "garip" terimleri fanteziden ziyade gerçeklik düzlemine atıfta bulunmaktadır. Örneğin, *san'at-ı garibe* başlığı altında Evliyâ, çok başarılı bulduğu sanat eserlerini, sanatsal gösterileri ve icatları anlatır ya da *acib-i cerrâhân* başlığı altında büyük hevesle izlediği tıbbi müdahaleleri. Her iki durumda da amacı, kendisinin çok önemsediği, dolayısıyla anlatmaya değer bulduğu bu sanatsal, teknolojik ve bilimsel yenilikleri okuruyla ya da dinleyicisiyle paylaşmaktır ki bu türden anlatılar bilimdışı olmaktan ziyade sanatsal ve bilimsel olanı yüreklendirici niteliktedir. Bu noktada Evliyâ Çelebi'nin "garip" ve "acayip" terimlerini kullanmasının sebebi "olağanüstülük" karşısındaki "şaşkınlık" etkisini yaratmak değil, tam aksine gerçeklik düzlemindeki "hayranlık duyulacak" durumlar ya da olaylar karşısında duyulan "şaşkınlık" etkisini yaratmaktır.

Her hikâye anlatıcısı gibi Evliyâ da dinleyicisinde ya da okurunda yaratmak istediği etkiyi güçlendirmek için kışkırtıcı bir “abartma” yöntemine başvurmuştur. Örneğin, “acayip” ve “garip” şekilleri ve görünüşleri olan insanları anlattığı bölümlerdeki grotesk bedenlerin çirkinliğini, okuru rahatsız edecek tarzda abartılı benzetmelerle betimler. “Cenâb-ı Hak bunu gerçi insan diye yaratmıştır, ama” diye başladığı Viyana Kralı’nın betimlemesinde, “başı bal kabağı gibi uzun kelleli, tahta gibi yassı alınlı, baykuş gibi yuvarlak gözlü, uzun siyah kirpikli, tilki gibi uzun çehreli, oğlancık pabucu kadar koca kulaklı, deliklerine üçer parmak girecek kadar Mora patlıcanı gibi büyük kırmızı burunlu, deve dudaklı, ağzına bir somun sığacak kadar büyük ve salyalı ağızlı, beyaz deve dişli” bir adam sunar okura. Evliyâ’nın kullandığı bu abartılı kabul edilebilecek yaratıcı benzetmeleri, anlatılan beden in “çirkinliğinin” vurgulanmasına hizmet etmektedir; burada amaç kralın çirkin olduğu bilgisini aktarmaktan ziyade, bu “şaşırtıcı” derecedeki çirkinliği betimlerken bir hikâye anlatıcısı olarak gücünü ortaya koymak olmalıdır. Dolayısıyla, grotesk bedenlerin anlatımında, “abartı” gerçekdışı ya da uydurma bedenler yaratmak için değil edebî söylemi güçlendirmek için kullanılmaktadır.

Evliyâ Çelebi, kendisine yabancı gelebilecek ve onda etki bırakmış olan bir kültürel pratiği, ritüeli ya da geleneği de “acayip” ve “garip” başlığı altında anlatmaktadır. Bu noktada, hem anlatılanı doğrudan deneyimleme şansına sahip olan seyyah, hem de onun deneyimi üzerinden bu bilgilere sahip olan dinleyici ya da okurun şaşırmasının sebebi, anlatılanların uydurma hikâyelerde bulunabilecek hayal ürünleri olması değil; tam aksine bu anlatılanların gerçekte var olmasıdır. Bununla birlikte, şüphesiz Evliyâ’nın dramatik aksiyonu ön plana çıkarmak istediği, birtakım olağanüstü ya da sıradışı olay ve durumları anlattığı ve “inanırlılık etkisi” yaratmak istediği acayip ve garip hikâyeler de vardır. Örneğin, *Temâşâ-yı garîbe-i küheylân*

başlığı altında Evliyâ Çelebi'nin şahit olduğu bir sahne olarak anlatılan, Müslüman atın gizemli davranışlarını içeren hikâyeye, bir taraftan anlatıcının ve dinleyicisinin inanç dünyasına hitap eder, diğer yandan açık biçimde edebî zevki tatmin etmeyi amaçlayan bir kurmacadır. Yine de bu hikâyenin ne kadarı “gerçeğe” ne kadarı “anlatıcının hayal gücüne” dayanmaktadır, sorusu gündeme geldiğinde her koşulda, bu anlatının tamamıyla yazarının fantezi ürünü olamayacağı söylenebilir. Öncelikle, kahraman Evliyâ'nın kurguladığı bir “canavar” değil, gerçek hayattan alınan bir “at”tır. Atın o dönemin kültüründeki önemi ve işlevi, hikâyedeki Müslüman-kâfir gerilimi göz önünde bulundurulduğunda ise anlatının en azından bir bölümünün sözlü gelenekte dolaşımında olduğu varsayılabilir. Dolayısıyla, hikâyedeki dramatik aksiyonlar ve dramatik son, aslında kendi bağlamında o dönemin zihniyetini yansıtmak açısından oldukça gerçekçi bakış açıları sunmaktadır.

Tezin bölümlerinde detaylı şekilde yakın okuma yöntemiyle inceleneceği için yukarıda sınırlı anlatılar ve bu anlatıların yarattığı etki üzerinden yapılan tartışma, Evliyâ Çelebi'nin “acayip” ve “garip” diye nitelendirdiği anlatılarına “fantastik hikâyeler” genellemesiyle yaklaşamayacağını göstermektedir. Bugünün okuru için hiç şüphesiz “fantastik ya da olağanüstü” olarak kabul edilebilecek olan, sihirle uğraşan “oburlar ve koncoloslar” gibi “cadılar” bile, Evliyâ'nın anlatılarına o günün inançları ve bu inançların resmî ideolojide bulduğu karşılık açısından bakıldığında “fantastik” diye nitelendirilememektedir. Bronislaw Malinowski, “Mucizesiz inanç yoktur” der (73); karakoncolos ya da oburlar esrarengiz yaratıklar olarak birer hikâyeye kahramanı olmanın ötesinde o dönemin birer halk inancıydılar. Bu inancın *Seyahatnâme*'ye yansımada sürecin şöyle işlediği varsayılabilir: Halkın sözlü dolaşımında olan inanca dayalı olağanüstü bir hikâyeye, Evliyâ tarafından bir dramatik aksiyonla zenginleştirilir ve tabii ki anlatıcının gözle tanıklığıyla okur için inanılır

kılınır. Modern okur için bunu sağlamanın hiçbir yolu olmayabilir; karakoncolosun bir masal, vampirinse bir roman ya da film kahramanı olmanın ötesinde çağrışımları yok belki bugün; ama 17. yüzyıl Epistemesinde cadılar, edebiyat dışında da etkin bir biçimde varlıklarını sürdürmektedirler.

Cadı inancı, 16. yüzyılda Şeyhülislam Ebussûud Efendi'yi çok yormuş bir konu gibi görünmektedir. Öyle ki Selanik'teki bir hortlağın her gece birinin ölümüne sebep olduğuna dair şikâyetlerden sonunda pes eder (Aycibin, 64) ve Evliyâ'nın da detaylı bir şekilde anlattığı karna kazık saplama, baş kesme, yakma gibi metotların önünü açmak zorunda kalır. 17. yüzyılda, bu kez Edirne'de geçen iki cadı olayı, kadının uygulamalarla ilgili telaşla merkezden yardım almasına sebep olmuştur (Aycibin 66). İki yüzyıl sonra, devletin resmî yayın organı, *Takvîm-i Vekâyi*'nin 6 Ekim 1833 tarihli nüshasında bu kez Bulgaristan'ın Tırnova kazasında yaşanan bir cadı avı haber konusu edilmiştir. Bu olaydaki hortlaklardan kurtulmak için resmen görevlendirilen bir gayrimüslim olan cadı Nikola, Evliyâ Çelebi'nin Kafkaslardaki oburları anlatırken sözünü ettiği “obur tanıtıcı”, “cadı sihirbaz bilici” mesleğindedir. Özellikle Balkanlar'da yoğunlaştığı görülen, bu kayıt altındaki koncolos, obur, vampir, hortlak kısaca cadı inancının canlı tutulmasının ve devletin buna karşı takındığı tavrın şüphesiz, bağlama özel bazı psikolojik, sosyolojik ve ideolojik sebepleri vardır. Ancak bağlam göz ardı edildiğinde bile, sözlü kültürden resmî kayıtlara kadar geçen popüler bir cadı inancının korunduğunu ve hatta kayıtlardaki cadıların Evliyâ'nın hikâyelerindekine oranla çok daha dehşet verici olduğunu da belirtmek gerekir. Bu durumda başka bir Epistemenin hikâyesi ve kahramanlarıyla karşı karşıya olunduğu; 17. yüzyıl Osmanlı toplumunda inanç, fantezi, gerçek ve hikmetin iç içe geçtiği ve en önemlisi bu bir aradalığın günlük yaşamla ilişkisinin ya da işlevinin bugünden farklı olduğu dikkate alınmalıdır.

Evliyâ'yı ve onun hikâyelerindeki korku, inanırlık ve hayranlık uyandırma gibi kategorileri deşifre edebilmek ancak 17. yüzyıl okurunun gözlüğünü takmakla mümkün görünmektedir. Bugün hurafe ya da uydurma denilen ya da daha akademik yaklaşımla mit olarak adlandırılabilir bu türden—Evliyâ'nın diliyle—“*acayib ü garayib*” varlıklara duyulan inancı şüphesiz folklor üretmiş ve işlevi değişse de ihtiyaç duyulduğu sürece koruyup aktarmıştır.

Evliyâ Çelebi, hikâye anlatıcısı olarak, her ne kadar işlevini sürdüren “acayip ve garip” inançları koruma ve aktarma rolüne sahip olup okuruna inandırıcılık telkin etse de, kimi zaman kendisi bunu yeterli bulmaz ve durumu akıl süzgecinden geçirme ihtiyacı duyar. Robert Dankoff, *Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin Dünyaya Bakışı* adlı çalışmasının “Kuşkuculuk ve Safdillik” alt başlığında, “acayip ve garip” anlatılarına ilişkin, özellikle Müslüman değil de Hıristiyan bağlamı içinde olduklarında, Evliyâ Çelebi'nin mucize ve olağanüstülüklerin gerçekliklerini sorguladığını belirtir (217). Evliyâ Çelebi, II. ciltte “*Acibe-i diğەر*” başlığı altında Üçkilise'deyken şahit olduğu hayret verici bir durumu açıklarken böyle bir kuşkuculuk sergiler. Kiliselerin birinin tonozunun altında havada asılı duran bir demir çubuk görür. Keşişler bu durumu bir mucize olarak açıklayıp “*ebleh Müslümanlar*” da buna inanırken Evliyâ Çelebi, bu durumu önceden yerleştirilmiş olan iki güçlü mıknatısın varlığına dayandırır. Evliyâ Çelebi, bu kez gözün bile yanıltıcı olabileceğine dair okurunu uyarmakta ve mantıksal bir açıklama getirme ihtiyacı duymaktadır: “*Bu hakîr-i pür-taksîr akl-ı kâsırumla böyle mülâhaza etdim. İnşâallah mülâhazamızda sehv ü hatâ yokdur*” (II.325b). Robert Dankoff, yukarıda yer verilen saptamasını somutlaştırmak için, IX. ciltte anlatılan, Aksa Camii avlusunun kaya çatlaklarındaki palmye liflerinin Hz. Süleyman zamanından kalmış olması bilgisine Evliyâ Çelebi'nin aynı ısrarlı kuşkuculukla yaklaşmadığını hatırlatır

(217–218). Evliyâ'nın Müslüman velilerin kerametlerine daha çabuk ikna olması ve özellikle söz konusu kaynağı *Kur'ân-ı Kerim* olunca hiçbir mucizeviliği sorgulamaması, metnin bütünü içinde son derece tutarlı bir tutumdur. İşte tam da bu yüzden Dankoff'un karşılaştırma için sunduğu Hz. Süleyman'ın kerametine ilişkin anlatıyı Evliyâ Çelebi “acayip ve garip” kategorisi altında anlatmamış; anlatının içinde bu bakış açısına yer vermemiştir. Dolayısıyla Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve garip” dünyasının sınırları, ancak kendi yapıtında ortaya koyduğu zihniyetin ölçütleriyle çizilmiştir.

*Seyahatname*'de özellikle “acayip ve garip” başlıkları altında çok çeşitli içerik ve biçimlerden oluşan metinler olduğu göz önünde bulundurulduğunda, her anlatının kendi bağlamı içerisinde ve farklı yollarla incelenmesi gerekmektedir. Böyle bir okuma yöntemi, bu metinlerin sadece olağanüstülükleri ve harikuladelikleri yansıtmadığını; bunun yanında birçok göndermeyi içermesiyle en azından 17. yüzyıl okuru için bilimsel ya da akademik olarak değersiz olmadığını göstermektedir. Seyahatinin “şaşırtıcı” bulunan ve anlatılmaya değer görülen her yönünün sunulabildiği bu anlatılar, “Evliya Çelebi'nin acayip ve garip dünyası”na ilişkindir. Bir başka deyişle, “acayip ve garip”ler anlatıcısından ve yapıtın bütününden bağımsız bir kategori değildir. Evliya Çelebi, aslında metninden sapmayıp seyahat anlatısı geleneğine uygun bir biçimde yapıtını tamamlamaktadır.

*Seyahatnâme*'deki “acayip ve/veya garip” başlıklı anlatılar, bu çalışmada yedi bölüm altında değerlendirilecektir. Metinlerin değerlendirilmesinde tematik sınıflandırma, hem “Evliyâ Çelebi'nin acayip ve garip dünyasının” temel unsurlarını tespit edebilmek hem de anlatıcının bakış açısıyla okurun olası tepkisini bir bağlam içerisinde tartışabilmek için gerekli görülmüştür. Bunun yanında sözü edilen bölüm başlıkları, 17. yüzyıl Osmanlı zihniyetinin belirli kavramlara genel olarak nasıl



yaklaştığını, *Seyahatnâme* üzerinden değerlendirmek açısından da verimli bir yöntem olmuştur. Bu yaklaşımla, tezin “*Hikâye-i acîbe vü garîbe: Acayip ve Garip İnsan Hikâyeleri*” başlıklı birinci bölümünde, çoğunluğu Evliyâ Çelebi’nin yaşamında tanık olduğu kişilerin çeşitli deneyimlerinin öne çıkarıldığı hikâyeler değerlendirilmiştir. “*Ve mine’l-acâ’ib rüyâ-yı sâliha: Acayip Rüyalar ve Garip Kehanetler*” başlıklı ikinci bölümde, özellikle Melek Ahmed Paşa ve Kaya Sultan’ın ilişkisini yansıtan rüya anlatıları değerlendirilmiştir. “*Temâşâ-yı garîbe-i acibe: Acayip ve Garip ‘Öteki’ler*” başlıklı üçüncü bölümde, Evliyâ Çelebi’nin kültürel ve fiziksel olarak “öteki”sinin kim olduğu ve onun başka inanç, gelenek, sanat ve görüntülere nasıl yaklaştığı üzerinde durulmuştur. “*Ve mine’l-acâyibi’l-garâyib: Acayip ve Garip Hayvanlar*” başlıklı dördüncü bölümde, hem anlatıcının hem de okurun acayip bulabileceği uzak memleketlerin hayvanlarının nasıl bir anlatı yöntemiyle sunulduğuna ve hayvanlar üzerinden kurgulanan alegorik anlatımlara değinilmiştir. “*Hikmet-i garîbe vü acibe: Acayip ve Garip Doğa*” başlıklı beşinci bölümde, Evliyâ Çelebi’nin belgesel nitelikteki gözlemleri ve yerel rivayetlere ilgisi tartışılmıştır. “*Mutalsamat-ı Garîbe ve Acîbe : Acayip ve Garip Tılsımlar*” başlıklı altıncı bölümde, özellikle “İstanbul’un tılsımları” üzerinden Evliyâ Çelebi’nin hikâyelerini nasıl kompoze edip bütünlüklü bir kurguya ulaştığı somutlaştırılmaya çalışılmıştır. “*San’at-ı Sühr-i Garîb: Acayip ve Garip Sihirler*” başlıklı son bölümde, Evliyâ Çelebi’nin sanat olarak sihire olan yaklaşımı ile sihir yapan cadıların ne kadar fantastik kabul edilebileceği konuları değerlendirilmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### *HİKÂYE-İ ACÎBE VÜ GARÎBE: ACAYİP VE GARİP İNSAN* HİKÂYELERİ

Tezin “*Hikâye-i acîbe vü garîbe: Acayip ve Garip İnsan Hikâyeleri*” başlıklı birinci bölümünde, özellikle kişilerin bireysel deneyimlerine ve ayırt edici özelliklerine vurgu yapan “acayip ve garip hikâyeler” değerlendirilecektir. Yapılan taramada, *Seyahatnâme*’de bu üst başlık altına yerleştirilebilecek “acayip ve/veya garip” başlıklı 36 anlatı tespit edilmiştir. Bu anlatıların da tematik okumaya tâbi tutulup karşılaştırmalı incelenebilmesi için dört alt başlık altına yerleştirilmesi önerilmektedir. Bu başlıklar sırayla, tarihin bir zamanındaki varlıkları yazılı kaynaklarla desteklenerek ispatlanabilen; ancak yapıtta efsanevi anlatıların da kimi zaman bu varoluşu sarmaladığı “Tarihî ve Efsanevi Kişilikler”; Melek Ahmed Paşa’yı hem bir siyaset adamı olarak hem de özel yaşamındaki insani özellikleriyle ortaya koyan anlatılardan oluşan “Melek Ahmed Paşa’nın Hikâyesi”; Evliyâ Çelebi’nin kendisinin hikâyelerin baş kahramanı olduğu “Evliyâ Çelebi’nin Sergüzeştleri” ve çok renkli hikâyeleriyle hem Evliyâ’nın hem de dönemin toplumsal yaşamındaki önem ve işlevleri takip edilebilen “Keramet Sahibi Dîvâneler/Dervişler/Ermişler” alt başlıklarıdır.

## A. Tarihî ve Efsanevi Kişilikler

*Seyahatnâme*, Evliyâ Çelebi'nin seyahatlere çıkmadan önceki yaşamından kesitlerle birlikte onun 51 yıllık seyahat anılarını, gezip geçtiği yerlerin o günkü fiziksel, sosyal ve siyasal özelliklerini ve sözlü kültürün tarihsel ve efsanevi anlatılarını içerir. Yapıtta hikâye etmeye dayanan bu yoğun içerik göz önünde bulundurulduğunda, birinci cildin ilk cümlelerinden onuncu cildin son cümlelerine kadar birçok tarihî ve efsanevi kahramanla karşılaşmak kaçınılmazdır. Bu nedenle, bir alt sınıflandırma oluşturmak için önerilen “Tarihî ve Efsanevi Kişilikler” başlığının, ilk anda çok genel ve salt betimsel olduğu düşünülebilir. Kaldı ki *Seyahatnâme*'nin geneli için bu başlık altında yapılacak bir çalışma, sınırlandırılması neredeyse imkânsız, uçsuz bucaksız bir alanı içerecektir. Ne var ki, buradaki kullanımın “Acayip ve Garip İnsan Hikâyeleri” başlığının bir alt başlığı olduğu ve sınırlarını da “acayip ve/veya garip” başlıklarının oluşturduğu dikkate alınmalıdır. Yani, “acayip ve/veya garip” başlıklı olup kişisel deneyimlere ya da özelliklere dayandığı tespit edilen 38 anlatıdan 12'sinin temel özelliği, tarihî ve efsanevi kişilikleri kendi dönemlerindeki bağlamlarıyla okura sunmasıdır. Burada dikkat çekici olan nokta, bu kişilerin çoğunun Evliyâ Çelebi'nin döneminde yaşayıp anlatılan hikâyelerine Evliyâ'nın da şahit olmasıdır. Kimi zaman sadece şahit olmakla kalmayıp bir olaya ya da duruma yön verecek kadar kilit roller de üstlenen Evliyâ Çelebi, bugünün okuru için Osmanlı tarihinden, kendisi için anılarından çekip çıkardığı bu kişilerin hikâyelerini anlatırken bir yandan da 17. yüzyıl Osmanlı'sının kritik konularını ortaya koymaktadır.

“Tarihî ve Efsanevi Kişilikler” alt başlığında değerlendirilen metinlerin ikisi dışındaki tüm anlatılar, resmî ve idari görevleri olan yöneticilerin hikâyelerine dayanmaktadır. Bu yöneticiler içerisinde doğal olarak Evliyâ Çelebi’nin en yakın ilişkide olduğu ve kendilerine musahiplik ettiği paşalar öne çıkar. Evliyâ, “acayip ve/veya garip” başlığı altında Abaza Mehmet Paşa, Seydî Ahmet Paşa, Bakî Paşa, Silâhdâr Kara Murtezâ Paşa, Tekeli Paşa, Kılıç Ali Paşa, Kethüda İbrahim Paşa ve Melek Ahmet Paşa’nın hikâyelerine yer verir.

Örneğin, birinci ciltte “*Ahvâl-i garâyibe*” başlığı altında Evliyâ, Abaza MehmetPaşa’nın hikâyesine yer verir. Süleyman Paşa Erzurum valisiyken Acem diyarından Abaza Paşa gelir ve Evliyâ’nın da bulunduğu bir ortamda başından geçenleri anlatır. Hikâyeye göre yeniçeri, Revan seferine Abaza’yla katılmayı kabul etmeyip isyan edince Murad Han, mecburen başka bir adamı çarşaf içine sardırır ve Abaza’yı öldürtmüş ve Murad Paşa Türbesi’ne defnettirmiş gibi yapar, oysa Abaza’yı Cezayir gemileriyle göndermiştir. Abaza, önce Cezayir’de korsan olur, sonra Danimarka kâfirlerine esir düşer, oradan Portekiz donanmalarıyla Hindistan’a ve Çin’e gider; gemileri batar ve bunun gibi başından türlü macera geçer. Abaza’nın “kanıtlayarak” anlattığı bu maceralar karşısında Evliyâ, “aklımız perişan olurdu” der: “*Erzurûm'da Süleymân Paşa'ya gelüp ahvâl-i mâcerâyı kıssa-i pür-hissenin hikâyeye etdikde aklımız perîşân olurdu. Ve niçe bin gûne sergüzeşt [ü] serencâmların nakl edüp cümle etdiği işleri isbâtile tahkîk ederdi.*” (I.66b) Bunun üzerine Erzurum’a bir fermanla kapıcıbaşı gelir ve Abaza Paşa’nın kellesi kesilip İstanbul’a götürülür. Süleyman Paşa’nın da görevden alındığını belirttikten sonra Evliyâ, “*Ve'l-hâsıl Abaza Paşa'nın ahvâl-i pür-melâli bu gûne tahrîr olundu.*” (I.67a) diyerek anlatısını tamamlar.

Tahmin edilebileceği gibi Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'de okuru Abaza Paşa'yla ilk kez “*Ahvâl-i garâyibe*” başlığı altında karşılaştırmamıştır. Bu başlıktan önce başlamıştır Abaza Paşa'nın hikâyesi ve bu bölümden sonra da, bağlamda ihtiyaç duyulan her anlatıda yer alacaktır. Hatta bu bölümden hemen önce Abaza, yeniçeriyle olan çekişmesinin sebebini, yaptıkları uzunca bir görüşmede kendi ağzından Murad Han'a anlatır ve sonuçta da padişahın buyruğuyla öldürülür. “*Ahvâl-i garâyibe*” başlığı altında ise Evliyâ, dikkatimizi “garip durumlara” çeker. Öncelikle bu başlık altında Murad Han'ın aslında Abaza Paşa'yı öldürtmediği, öldürtmüş gibi yaptığı bilgisiyle karşılaşılır. Öldüğü sanılan bir adam bir gün çıkıp gelmekte ve Evliyâ'nın da içinde bulunduğu bir ortamda dinleyicilere macera dolu “yaşam”ını anlatmaktadır. “Masum birinin öldürülmüş gibi yapılması”; ama aslında öldürülmemesi masallarda sık rastlanan bir motif olsa da bu tarihî bağlamda “tuhaf/garip” gelebilecek bir durumdur ve bu durumun Abaza Paşa'nın dinleyicilerinde şaşkınlık yaratması son derece anlaşılırdır. Ama Evliyâ Çelebi'nin anlatıcılık gücü sadece kendi deneyimini ya da tepkisini aktarmakla sınırlı değildir; benzer bir deneyimi okuru/dinleyicisine de yaşatmak niyetindedir; bu yüzden Abaza Paşa'dan söz ettiği bir önceki bölümde okura onun öldürüldüğü bilgisini verir ve açıklama yapmadan hikâyeyi keser. Okur da, bu “garip durum”u, yani Abaza Paşa'nın yaşadığı gerçeğini, anlatının dinleyicileriyle aynı anda öğrenir; dolayısıyla garipliğin yarattığı “şaşkınlık” daha da güçlenir. Evliyâ Çelebi'nin burada olduğu gibi, bir hikâyeyi parçalayarak anlatması ve sonunu okurda/dinleyicide istediği etkiyi yaratacak ana kadar saklaması ya da bir hikâyeye sondan başlayıp bu sonucun nedenini ciltler sonra açıklığa kavuşturması, onun en etkili şekilde hikâyeye etme biçimlerini arayışının bir sonucu olmalıdır. Bütünlüklü okumalarda, *Seyahatnâme*'de edebî anlatımı güçlendirmek adına başvurulmuş bu kuraldışı ya da sıra dışı anlatım

yöntemlerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Şaşırtıcı ve farklı hikâyeler anlatacağı iddiası taşıyan “acayip ve garip” kategorisinde böyle bir yöntemin kullanılması, Evliyâ’nın bilinçli ve anlaşılır bir tercihtir.

Bununla birlikte Abaza Paşa’nın anlatısında garip olan tek durum, onun hayatta olması değildir. Seyahat tutkunu Evliyâ Çelebi için, Abaza’nın seyahatlerinde başından geçen maceralar da en az diğeri kadar “aklını perişan etmiş” olmalıdır. Abaza Paşa’nın yaşadığı askerî ve siyasi sıkıntılar hem kişisel olarak onun adına hem de dönemin güncel sorunları olarak Osmanlı Devleti ve toplumu adına şüphesiz çok can alıcı konulardır. Evliyâ için de bu tür çekişmeli siyasi durumlar, her zaman anlatılmaya değerdir; ancak başka başlıklar altında olmak koşuluyla. Burada Abaza Paşa’nın “garip” olarak kabul edilen deneyimleri sadece anlatıcısında ve dinleyicisinde “şaşkınlık” yaratacak hikâyeler için geçerlidir ki bunlar da öldürülmemiş olduğu gerçeği ile seyahatlerini içermektedir. Bu durum, Evliyâ’nın aynı kişinin hikâyesini anlatırken “acayip ve garip” olan bölümlerini bilinçli olarak ayırdığını göstermektedir. Sonuç olarak Abaza Paşa’nın hayat hikâyesinde birçok dikkat çekici unsur olabilir; ama onun “garip durumları” anlatıcı tarafından, mutlaka okur/dinleyici de göz önünde bulundurularak seçilmektedir ve burada yaratılmak istenen “şaşkınlık” etkisine en uygun düşecek anlatım yöntemiyle sunulmaktadır.

Evliyâ Çelebi’nin daha etkin rol aldığı bir diğeri paşa hikâyesi, üçüncü ciltte “*Ve min âsâr-ı hikmet-i sun‘-ı İlâhî garîbe-i acîbe Silâhdâr Kara Murtezâ Paşa*” başlığı altında anlatılır. Turhal nahiyesinin bir köyünde bakire bir kız, “fil doğurur”. Bunun üzerine ebe fil bebeği boğar ve kızla annesi hapse atılır. Köy halkı bir kutuda fil yavrusuyla Kara Murtezâ Paşa’nın huzuruna gelir ve adalet ister. Kara Murtezâ Paşa, bu işi çözme görevini Evliyâ Çelebi’ye verir. Fili doğuran kız, ailesi ve köy halkı Paşa’nın huzuruna çağırılır. Kız hikâyesini kendi şivesiyle ve safça sözlerle

anlatır. Kara Murtezâ Paşa filin ölümünden sorumlu olanlara hapis ve para cezası verir. Evliyâ Çelebi'nin “*Bi-sırr-ı Hudâ bu hâl böyle olup manzûrumuz olmuşdur*” (III.79b) sözleri, şahit olduğunu iddia ettiği bu durumun onun için ilahi bir sır olarak kabul edildiğini göstermektedir. Robert Dankoff, Evliyâ'nın bu iddiasının kuşkuyla karşılanması gerektiğini belirtir ve anlatıcının burada hicve dayalı bir niyet taşıdığına dikkat çeker:

Latife olarak nitelendirilemeyecekkadar uzun olan bu hikâyeye, yukarıda ayırt edilen tarihsel ve kişisel çeşitlerin öğelerini birleştiriyor. Evliyâ, hikâyeyi tarihsel bir düzleme yerleştiriyor ve anlatısının belirleyici özelliklerine uygun olarak, kendisinin bir arabulucu ve uzlaştırıcı olarak rolünü ön plana çıkarıyor (bkz. *Çelebi ve Derviş: Arabulucu*); Anadolu köylülerinin talihsiz ve gülünç durumlarını betimlemek için ağız/lehçe ve diğer gerçeklik duygusu sağlayacak unsurları kullanıyor; halka hitabeden bir din bilgisi anlayışına başvurarak imgelem gücünü reddediyor ve yergi oklarını sahnede yer alan Osmanlı erkânının açgözlülük ve yolsuzluklarına yöneltiyor. (*Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin...195-96*)

Dankoff'un bu tespitiyle koşut olarak Evliyâ Çelebi, “acayip ve garip” başlığını birçok açıdan hak eden “fil doğuran kız”ın anlatısında olduğu gibi, kimi zaman bu başlıklar altında kişisel eleştirilerini dile getirir. “Giriş” bölümünde belirtildiği gibi “acayip ve/veya garip” başlıklarının kullanılmasının amacı, öncelikle okurda merak uyandırarak onun dikkatini hikâyeye çekmektir, daha sonra anlatıcının bakış açısına göre yaratılmak istenen etki güçlendirilir.

Evliyâ Çelebi'nin siyasi ya da sosyal yapıya ilişkin eleştirilerini, yukarıdaki hikâyede olduğu gibi “acayip ve garip” başlığı altındaki anlatıların içine

yerleştirmesi, onun da birçoğu gibi kıssadan hisse çıkarılmasını bekleyen bir hikâye anlatıcısı olduğunu göstermektedir. Ancak Evliyâ'nın bunu sağlamadaki yöntemi yine farklı ve orijinaldir. Evliyâ Çelebi'nin anlatılan hikâyelerdeki konumuna paralel olarak anlatıların “bakış açısı” değişmektedir. Evliyâ, daha önce sözü edilen Abaza Paşa'nın hikâyesinde olduğu gibi, anlatıcı konumundayken metnin bakış açısını anlatıcının bakış açısı oluşturmakta bu da okuru/dinleyiciyi yönlendirmektedir. Bununla birlikte, “fil doğuran kızın hikâyesi”nde olduğu gibi, *Seyahatnâme*'de sıklıkla karşımıza çıkan bir teknik olan “diyaloglar” üzerinden içerik aktarıldığında, bakış açısı anlatıcı/yazarın güdümünden çıkmaktadır. Evliyâ Çelebi, bu yöntemle aktardığı anlatılarında, özellikle kendi toplumsal-ideolojik bağlamından olmayan karakterlerine mesafe koyar ve onların kendi başlarına var olmalarına izin verir. Mikhail Bakhtin, “romanın biçembiliminin temel ayırıcı özelliğinin heteroglossia'ya sahip olması, yani dil içindeki farklı diller ve söz tiplerinin karşılıklı ilişkiye girerek diyalojikleşmesi” olduğunu belirtir (*Karnavaldan Romana* 38). Evliyâ'nın kullandığı bu yöntemle, *Seyahatnâme*'nin de heteroglot; çok dilli, çok sesli ve çok biçemli bir söylem yapısına sahip olduğunu varsaymak mümkün gözükmemektedir. İşte bu da, kıssadan “dayatılmış” bir hisse çıkarmaktan ziyade, okuru/dinleyiciyi gerçekçi ve güvenilir bir anlatının bakış açılarını değerlendirmeye yönlendirir.

Hikâyede her ne kadar “acayip ve garip” durum, bakire bir kızın fil bebek doğurması gibi görünse de, oldukça güçlü bir “gerçeklik duygusu” sağlayan bu anlatı unsurlarıyla Evliyâ'nın sunduğu trajikomik atmosfer, yaratılmak istenen etkinin bu durum karşısındaki “şaşkınlık” ya da “ürküntü” olmasını kuşkuyla karşılamamıza sebep olmaktadır. Bakire kızın başından geçenler ve fil doğurması ne kadar absürt ve garipse, karakterlerin bu durum karşısında takındıkları tutum da neredeyse o denli garip görünmektedir. Kısaca, dikkat çekmek için kullanılan “acayip ve garip”



vurgusu, Evliyâ'nın "ilahi sır" olarak nitelendirdiği duruma olduğu kadar, böyle bir durumla topluluğun ve yöneticilerin nasıl baş ettiğine de yapılmaktadır. Yani hikâyeye, acayip ve garip sayesinde onun altındaki asıl acı gerçeği sunmakla meşguldür, aslında.

Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'de yine mizah duygusunu öne çıkararak yöneticilere ilişkin anlattığı bir başka garip hikâyeye bu kez "paşaların gülünç durumlarını" ortaya koymaktadır. İkinci ciltte "*Ahvâl-i vüzerâ ve mîr-i mirânlar ve hikâyeye-i udhike-i garibeler*" başlığı altında anlatılan bölümde, Evliyâ bazı paşalarla birlikte, Erzurum'da hamisi Defterzâde Mehmed Paşa'nın "*şeb u rûz Hüseyin-i Baykarâ meclisleri*"ne katılır. Bu toplantılardan birinde Seydî Ahmet Paşa ile Bakî Paşa yemekten önce güreş tutmak isterler. Evliyâ Çelebi'nin de onları *salâvatlamasıyla* güreş başlar; ancak paşaların yemeklerin üzerine düşmeleriyle güreş son bulur: "*Bu kadar mümessek ni'met-i nefise içre iki vezîr ni'met ile mülemma' olup cümle ni'met sarhoş kusmuğuna dönüp üstleri ve başları ve aşları ve işleri harâb [u] yebâb olup vezîr iken vizir olup zerve olup bî-meze işkembe çorbası oldular.*" (II.334a) Evliyâ'nın sadece bu cümlesi bile buradaki "garipliğin/tuhaflığın" aslında bu yöneticilerin izleyenlerin gözünde küçük düşecek derecede gülünç davranışlarına ilişkin olduğunu göstermektedir. Zaten, "*Cümle huzzâr-ı meclis, mîr-i mirân, ümerâ ve a'yânlar vâlih [u] hayrân [u] cey'ân olup herkes haymelerine gitmek sadedinde iken[...]*" (II.334a) demesinden meclistekilerin bu durum karşısında rahatsızlıklarında dolayı "hayretler içinde kaldığı" anlaşılmaktadır. Sözü edilen hikâyenin kahramanları devletin "yiğit savaşçıları ve yöneticileri" olsa da

“acayip/garip” onların bu “kınanacak” davranışlarını işaret etmek için kullanılmaktadır<sup>7</sup>.

Evliyâ Çelebi her ne kadar seyahatlerini ve yaşamını paşalar sayesinde konforlu bir şekilde sürdürse de, Kılıç Ali Paşa ve Melek Ahmed Paşa’yla ilgili olanlar dışında, “acayip ve/veya garip” başlığı altında anlattığı hikâyelerde, okurda onlara dair “hayranlık uyandırma” gibi olumlu bir etki bırakmaya çalışmaz. Üçüncü ciltte “*Bu şehir içre istimâ’ ettiğimiz mine'l-garâ'ib kelâm-ı hoş-âmed-i udhikeyi {beyân eder}*” başlığı altında Evliyâ, yine bir meclis sahnesi sunar, bu kez Halep’te Murtezâ Paşa ve nedimleriyle birlikte. Evliyâ, hikâyesine geçmeden önce, yöneticilerin hoş sözlere, şakaya, alaya, yalana, iftiraya, dedikoduya ve fesatçı adamlara düşkün olduğunu belirtir. Bu girişle birlikte sıradaki meclis sahnesindeki ilişkilerde bir tuhafılık olacağına okuru hazırlamış olur. Beklenildiği üzere nedimler abartılı, büyük sözler edip yalanlar savururken Paşa da onlara inanmaya heveslidir. Bunlar içinde en “acayip gülünç” olanı ise Evliyâ’nın “*Hikâye-i udhiketü'l-acîbe, güfte-i Molla Yahyâ-yı şâmî*” başlığı altında yer verdiği “*bedele-guy u hezele-guy u düruğ-gu*” Molla Yahya’nın hikâyesidir. Hikâyeye göre Revan kalesi, Safevi Şahı’nın kuşatması altında olduğu için Erzurum’dan buraya bir yardım birliği gönderilir; ancak kar ve soğuk nedeniyle birlik Deveboynu’dan geri dönmek zorunda kalır. Askerlerden Yavaşca Mehmed Ağa, para kuşağı çok ağır diye hançeriyle yere kazdığı bir çukura para kuşağındaki altınlarını gömer. Sonraki gelişinde altınları

---

<sup>7</sup>Evliyâ Çelebi’nin bu bölümde paşalara ilişkin kullandığı olumlu ve olumsuz nitelendirmelerinin karşılaştırması için bkz. Ercan Akyol. “Seyyâh, Halk ve Mugayir: Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesi’nde Yer Alan Aykırı Figürlerin Anlatımı ve Toplum Nezdindeki Algısının Günümüz Türkiye’si ile Karşılaştırılması”. TUDOK 2010 Bildirisi. (15 Haziran 2012)

<[http://bilkent.academia.edu/ercanakyol/Papers/1268253/Seyyah\\_Halk\\_ve\\_Mugayir](http://bilkent.academia.edu/ercanakyol/Papers/1268253/Seyyah_Halk_ve_Mugayir)>

gömdüğü yeri hatırlamak için tepesindeki bir bulutu işaret olarak aklına yazar. On ay sonra, Erzurum’da karın kalkmasıyla birlikte Yavaşça Mehmed Ağa yardımcılarıyla birlikte altınlarını gömdüğü yere gider ve bulutun yardımıyla altınlarını bulur. Murtezâ Paşa her ne kadar anlatılanlara inanmak konusunda ısrarcıysa da Evliyâ’nın tepkisi “*bu gûne bir yalan söyledi kim aklım gitdi*” (III.52a) şeklinde olur. Burada “acayip ve gülünç” unsur, düpedüz yalan olduğu belli olan Molla Yahya’nın hikâyesidir. Bunun yanında, anlatıcının tutumu göz önünde bulundurulduğunda, bir tuhaflık daha vardır ki o da, gerçek dışı olduğu bu kadar aşikâr bir hikâyenin mecliste anlatılıp başta Paşa olmak üzere dinleyicilerin buna inanmasıdır. Yani “acayip” olan sadece hikâyenin kendisi değil, hikâyeye verilen tepkidir aynı zamanda, bu da “acayip/garib”in yine bir eleştiri için araç olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Ne var ki artık “acayip/garip” başlığını taşııyorsa da Evliyâ, bir sonraki bölümde, kimseyi gerçeğe ikna edemediğini öne sürerek kendisi bu kez “uydurma” bir hikâye anlatır. Hikâyesi dinleyenler tarafından beğenilir ve çeşitli yorumlar yapılır. Bunun üzerine Evliyâ, her zamanki gibi tutarlı ve bütünlüklü bakış açısını korumak adına “*Ol zamân bildim ki cemî’i vüzerâ vü vükelâ ve erbâb-ı devlet huzûrında müdâhane ve hoş-âmed kelâm lâzım imiş*” (III.53a) der ve böylece her ne kadar bir nedim olarak meclistekilere ayak uydurmuş olsa da bir anlatıcı olarak okuruna/dinleyicisine karşı güvenilirliğini korur. Ayrıca en uzun süre hamiliğini yapmış olan Melek Ahmed Paşa’nın da “yalan bütün dinlerde haramdır” diyerek yalandan hiç hoşlanmadığını belirtmeyi ihmal etmez. Yine de bu bölümü tamamlarken Evliyâ’nın son sözlerinde, “*şehr-i Haleb’de bu gûne elfâz-ı hikâyât-ı acîbe ve garîbeler istimâ’ ederek zevk u safâ ederken*” (III.53a) demesinden, “*hikâyât-ı acîbe ve garibeler*”in inanılrlığı, sorgulansa da sorgulanmasa da Osmanlı

meclislerinin gözde anlatıları arasında yer aldığı anlaşılmaktadır. Michael D. Sheridan, “The ‘Lies’ of Courtiers: A Performative Analysis of the Aleppan Tall Tales in Evliya Çelebi’s *Book of Travels*” (Musahip “Yalan”ları: *Seyahatnâme*’deki Halep Mavallarının Performans Açısından İncelenmesi) başlıklı yazısında, Murtezâ Paşa’nın meclisine ilişkin bölümün anlatılarını ayrıntılı şekilde inceler. Sheridan, “maval”dan, halk hikâyesinin bir alt türü olarak söz eder ve bu anlatılardaki kurmaca ve gerçeklik boyutlarını, hem anlatıcı hem de dinleyici açısından tartışır. Sheridan’ın bu tartışma sonucunda vardığı nokta, bu çalışmanın metinlere olan yaklaşımı açısından oldukça önemlidir: *Seyahatnâme*’ye bu açıdan baktığımızda, asıl mesele, mavalların ya da benzer ürünlerin teknik olarak “yalan” yahut “kurmaca” olması değildir; önemli olan bunların birer hikâye olmasıdır (93). Bu durumda Evliyâ’nın da “*Hikâye-i hakim*” başlığıyla oyuna katılması son derece anlaşılır görünmektedir. Evliyâ, her ne kadar birçok “acayip ve garip” anlatısında yaptığı gibi burada da, rasyonel sorgulamalarını ayırt edici bir özelliği olarak sunmak istese de bir sonraki bölümde, hem içinde bulunduğu bağlam hem de kişisel edebî heyecanı için asıl olanın en gerçekçi değil; en iyi hikâyeyi en etkileyici biçimde anlatmak olduğu açığa çıkmaktadır.

Paşalara ilişkin bu anlatıların yanında Evliyâ Çelebi, dördüncü ciltte “*Menâkıb-ı garibe*” başlığı altında Tekeli Paşa’nın bir Kürt tarafından öldürülüşünü anlatır. Evliyâ’nın Cafer Ağa’dan dinlediğini belirttiği hikâyeye göre Tekeli Paşa, bu Kürdün oğlunu öldürür, o da feryat edip “*Ey Gâzî Paşa, benim oğlum bî-günâhdır, evlâdım katl ediüp ocağım söndürme. Huzûr-ı Hak'da bir elim yakanda ve bir elim kemerinde olacaktır*” (IV.259a) der. “*Hikmet-i Hudâ*” bu Kürt, Paşa’yı şehit edince oradakiler tarafından parça parça edilir ve bir “pençe”si Paşa’nın kemerinde kalınca onunla birlikte kabre koyulur. Burada Evliyâ için “garip” olan durum, Kürdün

mecazî anlamda söylediği “*bir elim yakanda ve bir elim kemerinde*” sözünün tuhaf bir biçimde gerçekleşmiş olmasıdır. Evliyâ’nın bu garip tesadüfe ne kadar inandığı ya da okurunu inandırmak istediği şu sözlerinde aranabilir: “*Karîbü'l-ahd olmağile görmüş âdemlerden istimâ‘ edüp tahrîr etdik, rahmetullahi aleyh.*” (IV.259a) Anlatıcı burada hikâyeyi, görenlerden duyup yazdığını belirtmektedir; dolayısıyla kendi gözüyle tanıklığı söz konusu değildir. Evliyâ Çelebi, başkalarından aktardığı anlatılarda birçok kez yaptığı gibi tanıkların güvenilirliğine dair bir yorum da getirmez; ancak olayın “yakın zamanda” gerçekleşmiş olduğunu söylemesi inandırma eğilimini düşündürmektedir.

Paşalara ilişkin bir başka anlatı sekizinci ciltte “*Hikâye-i garibe*” başlığı altında Kılıç Ali Paşa’nın savaş zekâsını göstermeye yöneliktir. Bu bölümde Evliyâ Çelebi, Kızılhisar’dadır; bu yüzden Kızılhisar Adası ile ilgili II. Selim zamanından bir “garip hikâye” anlatma ihtiyacı duyar. II. Selim zamanında Kılıç Ali Paşa, Kıbrıs’taki Kara Mustafa Paşa’ya dört kadırga ile yardıma giderken on düşman kadırgasıyla karşılaşır. Mücadele ederlerse de başa çıkamayıp Kızılhisar limanına girerler; düşman oraya da gelince Ağrıboz körfezine sığınır. Düşman gemileri boğazın ağzını tıkar ve “*Türk her ne zamân çıkarsa benimdir*” (VIII.250a) deyip bekler. “*Akl-ı Arasto Ali Paşa*” Ağrıboz adasının Değirmen boğazından akan suyun iki tarafındaki kayaları, bir gece içinde Ferhat gibi külünklerle kestirir. Gece yarısı dört kadırgasının yelkenlerini fora eder ve gemileri Ropoz burnu tarafına geçirip oradan Kızılhisar burnunu dolaşır. Düşman rahatlamış, sarhoş yatarken Türkler, “*Allâh Allâh*” diyerek hücum edip düşman gemilerini zapt ederler. Kılıç Ali Paşa, padişah huzuruna bu haberle gelince üç tuğ ile “kapudan paşa” (amiral) olur. Geçmişe dönük bu hikâyenin “garip” olarak nitelendirilmesinde sıra dışı zekâ ve emek gerektiren bir askerî yönetime dikkat çekme amacı vardır. Daha önce sözü

edilen bazı anlatılarda “acayip/garip”, paşaların eleştirilecek kadar şaşkınlık uyandıracak kimi durumlarına dikkat çekerken buradaki “garip” nitelendirmesinin işaret ettiği şaşkınlık, “hayranlık uyandırma” etkisine hizmet etmektedir.

Ne var ki, Evliyâ Çelebi, yedinci ciltte “*Ve mine'n-nasâyihi'l-garâ'ib min kelâm-ı Kazancızâde Süleymân Ağa*” başlığı altında, bu kez kendi dönemine ait yöneticilerin askerî stratejiler konusundaki başarısızlıklarını anlatır. Bu bölümde aslında, Kazancızâde Süleyman Ağa'nın başından geçen acayip/garip bir hikâyeye anlatılmamakta; “garip” nitelemesi onun Osmanlı yöneticileriyle ilgili eleştirilerini ve Evliyâ Çelebi'ye nasihatlerini vurgulamaktadır. Bu başlıktan önceki bölümde Evliyâ Çelebi, Raba Nehri kıyısında Osmanlı ordusunun bozguna uğratılışını anlatır. Evliyâ, bu bozguna yöneticilerin kibirlerinin ve tedbirsizliklerinin sebep olduğunu düşünmektedir. Ardından, Budin civarında da bazı kalelerin elden çıktığı ve Uyvar'ın tehlikede olabileceği haberi gelir; bunun üzerine Estergon ve Uyvar'a doğru gidilmesine karar verilir. Bir menzilde Evliyâ Çelebi, çadırını Kazancızâde Süleyman Ağa'nın yanına kurar ve onunla sohbet eder. “Kazancızâde Süleyman Ağa'nın acayip nasihatı”nın ikili diyalog üzerinden anlatıldığı bu yeni başlık altında Evliyâ, Kazancızâde Süleyman Ağa'ya seferde çekilen eziyetler, şiddetli kış koşulları ve bozguna uğramalarıyla ilgili düşüncelerini sorar. Süleyman Ağa'ya göre sefere çıkılma sebebi kâfirin barışı bozup, bazı kaleleri yıkıp halka zulmetmesidir. Bunun üzerine Üstürgon ovasında kâfir kılıçtan geçirilip Uyvar kalesi alınmıştır. Sonuçta, kâfir barış için elçilerini göndermiş ama Sadrazam bunu reddetmiştir. Bunun yanında, Osmanlı vezirleri de İslam askeri ve halkına vergilerle eziyet edip zor durumda bırakmıştır. Yöneticilerin kibir ve gururları, kendini beğenmişlikleri, kendi keyifleri ve hırsları yüzünden bu başarısızlık yaşanmış ve bu yüzden Müslüman askeri helak olmuştur. Kazancızâde Süleyman Ağa, bu kötü ve

tedbirsiz yöneticilerin sonunun da padişah hışmı ile zehirlenmek olacağını ekleyerek bu konudaki düşüncelerini açık bir dille belirtir. Ardından Evliyâ Çelebi'ye şu nasihatte bulunur: *Hemân Evliyâm eğer âkıl isen bu seferlerde bulunmayup azm-i Arabistân edüp {müfred}:Mücerredî be-hakikat azîm saltanat est<sup>8</sup> demişler. Bu seferlerde ve dünyâda her ne kadar salt u sebûkbâr âdem olursan ol kadar râhat olursun.*” (VII.24a)

Evliyâ Çelebi, Kazancızâde'nin elini öpüp, öğütlerini kulağına küpe edip ertesi gün yola koyulur. Evliyâ, Kazancızâde'yle arasında geçen bu diyalogu aktarmadan sadece birkaç sayfa önce Raba bozgununa ilişkin şu düşüncelerini paylaşır: “*Netîce-i kelâm bu musîbet ser-i kârda olanların demâğ-ı gurûrlarından ve bî-garaz kimesnelerle müşâvere etmeyüp sû-i tedbîr etmeleri sebebiyle olmuştur.*” (VII.22b) Görüldüğü gibi aslında Evliyâ, bu konuda Kazancızâde'yle tamamen aynı görüştedir. Yöneticilerin zaaflarına ilişkin bu görüşleri, tekrar ve doğrudan Kazancızâde'nin ağzından *garâib* başlığı altında aktarmasının sebebi, bu olguya, hak ettiğini düşündüğü vurguyu yapmak olmalıdır. Hem böylece, asıl anlatıcı olan Evliyâ'nın bakış açısı, Kazancızâde'nin “*bâde nûş ve fâsık u fâcir u lûtî olan hâkimler*” (VII.24a) gibi biraz sert ve riskli olabilecek sözleriyle de güçlendirilmiş olacaktır.

Evliyâ Çelebi'nin onuncu ciltte “*Kerâmât-ı sıbyân-ı garibe*” ve hemen ardından “*Sırr-ı acîbe-i diğere*” başlığı altında anlattığı, Kethüda İbrahim Paşa'nın fetih duası istemesiyle ilgili hikâye, paşalar ve diğer yöneticilerle halk arasındaki ilişkiye yaklaşımı açısından oldukça dikkat çekici bir anlatıdır. Kethüda İbrahim Paşa, Mısır valisiyken Kamaniçse seferi için Mısır'daki bütün mektep hocalarının öğrencilerine dua ettirmelerini tembihler. Fetih uzayıp sevinç haberi gelmeyince,

---

<sup>8</sup> Bekârlık gerçekten büyük saltanattır.

halk ümidi kesip duaya gitmemeye başlar. Paşa, Mısır mollasını “*Efendi, mekteb hocaları sizin taht-ı hükûmetinizdedir. Şunlara tenbîh ü te’kîd edin, fetih du’âsına müdâvemet etsünler*” (X.Y250a) diye uyarır. Molla da hocaları mahkemeye getirtip dizlerine kırkar ellişer ağaç vurur. Bunun üzerine köteği yiyen hocalar da aynısını mektepteki çocuklara yaparlar. Mektep çocukları da yedikleri dayağı paşa ve molladan bilip beddua ederler: “*Paşa bize her bâr ihsân eder, ana bed-du’â etmeziz. Ammâ kadı hasîs ü le’îm ve hem üstâdlarımıza darb ı şedîd edüp ol ecilden bizler dahi ta’zîr olunduk. Gelin kadıaskerin cenâzesi namâzın kılalım*”. (X.Y250a)

Çocuklar, eski püskü bir parça bezi bir tahtanın üzerine koyup ölü taşır gibi çarşının içinden şakalaşarak geçerler. Sonra bunu, İmam Şâfî yanında temsilî olarak defnederler. Ne var ki çocukların bu oyunu ertesi gün gerçeğe döner ve kadı ölür, çocukların bezleri defnettiği yere de defnedilir. Buradaki gariplik, başlıkta da işaret edildiği gibi çocukların kadının sonuna ilişkin kerametidir. Evliyâ Çelebi’nin “*aceb sırrullâhdır*” diye ilahiliğini vurguladığı “*acayip başka bir sır*” ise bu çocukların o günden sonra dilsiz, çıplak, perişan ve meczup olup Mısır’ın mezarlık ve harabelerinde serseri gibi gezinmeleridir. İşte bu ilahi sırrın gücünden olsa gerek, İbrahim Paşa korkuya kapılır ve “*Bu ma’sûmların ta’zîrine bâ’is [ü] bâdî ben oldum*”(X.Y250b) diye tüm mektep çocukları ve hocalarına bağışlarda bulunup onları zengin eder. Bu hikâyede, “paşa, molla, hocalar ve çocuklar” olarak sıralanabilecek hiyerarşide her mevkinin kendi üstünden gördüğü baskı ve zulmü kendi altındakine uyguladığı görülmektedir. Ne var ki hiyerarşinin en altında kalan çocuklar, hem en zayıf olanlar hem de çaresizce en çok zarar görenlerdir. Çocukların neredeyse kara büyüü çağrıştıran, kendilerini rahatlatmak için oynadıkları ve kendi adaletlerini yansıttıkları bu ritüelistik oyunun gerçeğe dönüşmesi ve mezarlıklarda dolaşan meczuplar olarak hâlâ tehdit edici durumda olmaları, anlatının en güçlü



karakteri olan Paşa'yı dehşete düşürüp dize getirmektedir. Evliyâ Çelebi'nin "*aceb sırrullâhdır*" diye nitelendirdiği bu ilahî sırrın "acayıp"lığıyla yaratmak istediği etki de, herkesin ve her şeyin üzerinde başka bir gücün olduğunu hatırlatıcı bir "korku uyandırmak" olmalıdır.

Yukarıda sözü edilen paşalarla ilgili anlatıların yanı sıra Evliyâ Çelebi, siyasetle ilişkili iki hikâyeye daha anlatır. Her iki hikâyeyi de mesleklerle ilgili bilgi verirken araya almaktadır. Bunlardan ilki, birinci ciltte "tutkalcılar esnafı"nı anlatırken pirleri olduğunu iddia ettiği Muhammed Ekber'in "*Hikâyet-i garîbe*" başlığı altındaki işkenceyle öldürülme hikâyesidir. Hz. Ebubekir, Hz. Osman, Hımar Mervan ile Muhammed Ekber'in rol aldığı ve siyasi çekişmelerin anlatıldığı hikâyenin tutkalcılıkla ilişkisi yoktur. Evliyâ, anlatıyı nereden öğrendiğini belirtmez ve sonunda bir bakış açısı da sunmaz. Anlatıda kendisi için asıl "garip" olan noktaya da işaret etmez. Uzunca bir süre "esnaf alayı"nı betimleyici sözlerle anlattıktan sonra, Evliyâ Çelebi anlatının monotonluğunu kırmak için geçmişten bir "garip hikâye" anlatmak istemiş olabilir. Bilgilendirici ve betimleyici anlatılar sıralı biçimde sürüp giderken araya dikkat çekici dramatik bir hikâyeye yerleştirmek, Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'nin kompozisyonunda sıkça başvurduğu bir yöntemdir.

Yukarıda sözü edilen diğer anlatı yine "*Hikâye-i garîbe*" başlığıyla, bu kez onuncu ciltte yer alan, Hazret-i İmam Şafî'nin hikâyesidir. Evliyâ Çelebi, bu başlıktan önce Mısır'daki subaşılardan kötü ününden söz eder ve Hazret-i İmam Şafî'ye kadar da Mısır'da subaşı olmadığını söyler. Hikâyeye göre İmam Şafî, Bağdat'tan Mısır'a gelince haramiler evini yağmalar ve bütün kitaplarını çalarlar. Bunun üzerine İmam Şafî, Sultan Muhammed-i Ekrad'a gidip durumu anlatır ve ondan bir zorbayı vali yapmasını, onun da suçluları bulmasını ister. Teklifi kabul edilir ve bu zorba subaşı bir gece bütün Mısırâlimlerini evine toplar. İmam Şafî'nin

kendisinden rüşvet istediğinden ve Şâfiî mezhebinden söz açar. Oradaki ulema hemen kinini döküp onun mezhebini kabul etmediklerini, kitaplarını da onların çaldırdıklarını ve onu sürgüne göndereceklerini söylerler. Bunun üzerine subaşı, Sultan'a gidip durumu anlatır; o gece bütün ulemanın evinde İmam Şâfiî'nin kitapları aranıp bulunur. Sabah padişah divanında suç işleyenlerin 200'ü katledilir, 200 kadarı tövbe edip Şâfiî mezhebine geçip kurtulur. Evliyâ Çelebi, Mısır subaşılarının itibarlarını onun sayesinde kazandıkları için hâlâ İmam Şâfiî'ye dua ettikten sonra işlerinin başına geçtiklerini söyleyerek hikâyesini toparlar. Evliyâ, vali olarak da kabul edilen bu subaşılardan acımasız ve sert cezaları olmasa Mısır halkının ıslah olmayacağını ve zapt edilemeyeceğini de belirtir.

Bilindiği üzere Evliyâ, nasıl *Seyahatnâme*'nin birinci cildini, doğup yetiştiği, dolayısıyla hem yaşamının hem de imparatorluğun merkezi olan İstanbul'a ayırmışsa yapıtın son cildini de seyahatlerinden sonraki yaşamını geçirdiği Mısır'a ayırmıştır. İstanbul gibi Mısır da, onun içinde yaşadığı bir şehir olarak, daha ayrıntılı gözlemler yapabildiği ve deneyimlerini daha kolay anlamlandırabildiği bir yerdir. Mısır'daki siyasi ve idari durum, aynı İstanbul'da olduğu gibi onu yakından ilgilendirmektedir. Mohamed Haridy, "*Seyahatnâme*'de Mısır" başlıklı çalışmasında "Evliyâ Çelebi'nin Mısır'a seyahat ettiği yıllar[ın], valinin değiştiği, ayaklanmaların olduğu, yerel yönetimin güçsüz kaldığı bir dönem" olduğunu belirtir (162). "Nitekim yazarın bulunduğu sürede dört vezir (paşa) değiştirilmiştir" (162). Bu durumda, Evliyâ Çelebi'nin Mısır'dan söz ederken, "*Kerâmât-ı sıbyân-ı garibe*" başlığı altında, kadının mektep hocalarına, mektep hocalarının öğrencilere yaptığı haksızlığa yer vermesi; "*Hikâye-i garibe*" başlığıyla bu kez güvenilmez ulema ve ıslah olmaz Mısır halkına karşı subaşısını savunması onun yönetimdeki bu kargaşayı "acayıp/garip" başlığı altında bilinçli olarak işlediğini düşündürmektedir. Evliyâ Çelebi'nin

dünyasında bunlar, üzerinde durulup düşünülmesi gereken, önemli konular olduğu için “acayip ve garip” kategorisine girmekte ve okurun dikkati hikâyelerin yanı sıra onların ortaya koyduğu sosyal gerçeklere bu şekilde çekilmektedir.

Evliyâ Çelebi'nin tarihî kişiler ve olaylara vurgu yaparak anlattığı “acayip ve garip” anlatılar içerisinde değerlendirilebilecek bir hikâyeye de, *Seyahatnâme*'de sıklıkla en güvenilir sözlü kaynaklardan biri olarak yer alan Evliyâ Çelebi'nin babası Dervîş Mehmed Zillî'ye ilişkindir. İkinci ciltte, “*Hikâye-i garîbe ve acîbe-i güfte-i pedere-i azîz-i mâ*” başlığı altında anlatılan “acayip ve garip hikâyeye”den önce Evliyâ Çelebi, Girit'te Hanya kalesinin fethinden zaferle dönen Yusuf Paşa'nın haksız yere şehit edilmesini anlatır. Kendisinin de katıldığı bu savaşın dönüşünde Evliyâ, babasının elini öper ve babası da ilk defa Sultan Ahmed zamanında olan Girit Adası'nın fethi girişimleriyle ilgili anılarını anlatmaya başlar.

“*Ey oğul! Bu hikâyeyi cân kulağıyla istimâ' et kim*” (II.275b) diye başlayan bu bölümde Evliyâ, okuru babasıyla yani yeni bir hikâyeye anlatıcısı ve onun bakış açısıyla baş başa bırakır. Sultan Ahmed Han zamanında yeni bir caminin inşaatı başlar; padişah, Evliyâ'nın babasının da bulunduğu bir toplantıda bu camiye bir vakfın gerekli olduğunu söyler. Toplantıdakiler, Girit'in fethedilmesini; oradan gelen verginin de camiye bağışlanmasını önerirler. Sultan Ahmed Han, Venedik ile barış antlaşması olduğunu, bunu durup dururken bozmanın bir padişaha yakışmayacağını, ayrıca Celali isyanlarıyla uğraşırken böyle bir fethi kalkışılmayacağını söyler. O sırada Evliyâ Efendi bir kehanette bulunur, buna göre Kumandan Murat Paşa bütün haydutları öldürecek, leşlerini kuyulara dolduracaktır, hatta kendisine Kuyucu Murad Paşa denilecek ve tarihlere yazılacaktır, padişaha da bunun müjdesi gelecektir. Gerçekten söylenen olur ve bunun üzerine padişah, Girit'in fethi için teşvik edilir. Venedik kralına elçiyle Girit Adası'nı kendi istekleriyle vermeleri için

mektup gönderilir. Mektup Venedik'e ulaşır, “*dîvân-ı bed-âînlerinde*” okunur ve “*N'ola, cezîre-i Girid'i Âl-i Osmân istemiş, verelim, başımız üstüne*” (II.274a) denilerek padişaha yanıt niteliğinde bir mektup gönderilir. Evliyâ'nın babasının da hazır bulunduğu padişah divanında mektup okunur. Bu noktada artık hikâye babanın dilinden çıkar ve okur bu kez mektupla baş başa bırakılır. Burada, mektupta yazılanların hikâye anlatıcısı tarafından değil de doğrudan metnin kendisinden aktarılması, bir başka deyişle anı ya da hikâye olarak kabul edilebilecek ana metnin içine yeni bir türde bir alt metnin yerleştirilmesi Evliyâ'nın yapıtı boyunca sürdürdüğü çok türlü ve çok sesliliğe ilişkin çarpıcı bir örnektir. Bu noktada, Pertev Naili Boratav'ın *Seyahatnâme*'ye ilişkin şu tespiti akla gelmektedir: “Evliyâ'nın eseri sadece bir seyahatname değildir; onda edebî ve siyasî hatıratan, tarih kroniklerinden, coğrafya, folklor notlarından, menkıbemelere birer parça bulmak mümkün. Hattâ, öyle sayfalar var ki, insana, bir tarihi romanın verebileceği zevki tattırıyor” (“Evliya Çelebi'nin Hikâyeciliği” 297). “Aziz Babamın Garip ve Acayip Hikâyesi” başlığı altında, yakın geçmişe ilişkin tarihî olayları, babasının anıları gibi ona anlattırıp yeri geldiğinde sözü ondan alıp yazılı bir mektup metni sunması ve her karakterin insan yönünü açığa çıkaracak diyaloglar üzerinden hikâyeyi geliştirmesiyle, Evliyâ Çelebi, gerçekten de Boratav'ın da belirttiği gibi “bir tarihi roman muharririni imrendirecek” türden bir kurgu yaratmaktadır.

Mektuba dönülecek olunursa, burada yine Evliyâ Çelebi'nin mizah gücü metne damgasını vurmaktadır. Mektup şöyle başlar:

*Âl-i Osmân'ın güzîdesi, on altıncı pâdişâh-ı azîmü's-şân ebbedallahu devletehu ilâ inkırâzu'd-devrân, Mekke ve Medîne ve Kuds ve Irâk-ı Arab ve Acem pâdişâhı Sultan Ahmed Hân pâdişâhımızsüz. Hak Te'âlâ vücûd-ı şerîfiniz hatâlardan hıfz edüp devâm-ı devletiniz dâ'im*

*ola. Bizcileyin bir pespâye ve ednâ Penç Pirim'den Girid cezâresin ricâ eylemişsüz. Altı kerre yüz bin re'âyâsıyla ve yetmiş altı pâre kal'asıyla ve senevî yedi Mısır hazînesi hâsıl olur yedi yüz yetmiş pâre kurâsıyla ve yedi aded altun ve gümüş ve gayrı me'âdinleriyle yedi yüz yetmiş mil ihâta eder cezâre-i Giridimiz ki hasretü'l-mülûkdur, anı size verelim. (II.274b-275a)*

Bu başlangıç, meclistikilerin rahatlamasını sağlar ve “*Fâtiha-yı şerîfi*” okunur. Mektubun devamında ise Girit Adası karşılığında çok önemli kaleler istenip “*Ve bu bizim mülkümüzü istemedен ise sizin ecdâd-ı ızâmlarınızdan berü irsiyle intikâl eden vilâyetlerinizi celâlî ve cemâlî elinden halâs etseniz dahi ma'kûl idi, ve's-selâm*” denilince Ahmed Han çok kederlenir ve ağlamaklı olur. Mahmud Efendi, padişahı “bir kere ağızlarından verelim çıkmış, elbet bir gün verirler” diye teselli etmeye çalışır. Padişah üzüntüsünü gidermek için meclistikilerle Hasbahçe'ye gider, Şehzade İbrahim gelir ve babasının elini öper. Mahmud Efendi'nin “*Meydân-ı ma'reke bu İbrâhîm'e nazar olundu*” (II.274b) sözüyle bu bölüm sonlanır.

Daha önce de belirtildiği gibi “acayip ve garip” başlıklı anlatılardan önce ve sonra gelen metinler, bu anlatıların bütünlük içerisinde anlamlandırılması için çok önemlidir. Acayip ve garip hikâyelerin kendi başlarına bir kompozisyonu ve bütünlüğü olduğu gibi bunlar, yapının kompozisyonuna da hizmet eden anlatı paçalarıdır. Örneğin, yukarıda anlatılan bölümden sonraki başlık altında padişah, mektubun üzüntüsünden kurtulmak için oğullarının top oyununu izler. Osman, Mehmed, Bayezid, Süleyman, Murad ve İbrahim şehzadelerin buradaki top oyunu gelecekte yaşamlarının alegorik bir anlatımıdır. Bir sonraki bölümde ise top oyununun gerçek hayattaki karşılıkları tarihsel olarak açıklanarak yine en başa “Girit”in fethedildiği döneme dönülür. İşte artık bu noktada, “acayip ve garip

hikâye”yi neden Evliyâ Çelebi’nin babasının anlattığı, sorusunun yanıtı netleşir. Girit,nasıl Ahmed Han yerine İbrahim Han zamanında fethedildiyse, bu fethedilen ve şahit olan da Dervîş Mehmed Zillî yerine Evliyâ Çelebi olmuştur. Babalar ve oğulların ilişkileri arasındaki paralelliği vurgulamak için hikâye bu şekilde kurgulanmıştır.

Aslı Niyazioğlu, “Babalar ve Oğullar: Evliyâ Çelebi Babasını Neden Sözlü Kaynak Olarak Kullandı?” başlıklı yazısında, Osmanlı tarihinin Evliyâ Çelebi için ne zaman ne de sosyal ilişki ağları açısından uzak bir tarih olduğunu belirtir: “Osmanlı tarihi onu yaşamış olanların sözlü olarak birbirlerine aktardıkları, [Evliyâ’nın]kendi kullandığı kelimelerle ‘hikâye’ ve ‘sergüzeştler’in oluşturduğu bir tarih. Sıkça tekrarladığı ‘yetişmek’ ve ‘söyleşmek’in önemli olduğu bir tarih. Üstelik burada, anlatan-dinleyen ilişkisi çok yakın, isnad baba ve oğul arasında” (109-110). Niyazioğlu’nun, kendisinin tartışmaya açtığı, “Peki, hangi tarihi olaylara tanıklık özellikle önemlidir? Dervîş Mehmed’in hangi hikayelerini Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*’sine almıştır?” sorularına yanıtı, “Bu anlatıların, hanedanlık tarihinin hilafetle ilgili kriz anlarına yoğunlaştığı” şeklindedir (110). Siyasi ve askerî krizler hem seyyah hem de musahip kişiliğiyle ilişkili olarak Evliyâ Çelebi’yi kişisel olarak ilgilendiren ve kaygılandıran konulardır; bunun yanında sözü edilen sosyal ilişki ağına olan duygusal bağlılığı, yani devletin tarihi ile kendi kişisel tarihi arasında kurduğu ilişki, bu tür konuların yapıtta sıkça ve öne çıkarılarak yer almasına sebep olmuştur. Babasının hikâyesini “acayip ve garip” başlığı altında anlatmayı tercih etmesinin ilk sebebi de okurun dikkatini çekmek olmalıdır. Bununla birlikte, anlatının her aşamasında yarattığı bir çeşit durum ironisiyle okurda gerçekten “tuhaf bir duruma tanık olma” etkisi yaratmaktadır. Buradaki tuhafılık, gerçekte olanlarla, karakterlerin bu olayları nasıl gördüğü arasındaki farktan ortaya çıkmaktadır.

“Acayip ve garip” burada yine, çok ince bir alayla yönetici grubun eleştirilmesine hizmet etmektedir, denilebilir.

Buraya kadar incelenen metinlerde görüldüğü gibi, “tarihî ve efsanevi kişiliklere” ilişkin “acayip ve/veya garip” hikâyeler, idari ve askerî konularda yoğunlaşmaktadır. Evliyâ Çelebi’nin bu başlıklarla, “acayip/garip” olaylar ve durumlar üzerinden okurunun dikkatini özellikle kendi döneminin yöneticilerine yönelik eleştirilere çektiği görülmektedir. Tezin “Giriş” bölümünde,17. yüzyılın Osmanlı edebiyatı için bir değişim ve dönüşüm devri olduğu belirtilmişti. Şüphesiz bu değişim ve dönüşüm dönemin siyasi, askerî ve sosyal yaşamındaki algıların yerinden oynamasıyla ilişkiliydi. Evliyâ Çelebi gibi Osmanlı entelektüelleri için bu bir “karışıklık ve gerileme” dönemi olarak algılanmaktaydı. Bunun yansıması olarak, geçmişten bir zaferi hatırlatan Kılıç Ali Paşa, hayranlıkla anılırken Raba’da Osmanlı ordusunun bozguna uğramasına sebep olan yöneticiler en sert dille kınanıyor olmalıdır. Dönemin paşalarının “acayip/gariplikleri”, yiğitlikleri ya da kahramanlıklarından ziyade rezillikleri ya da yalancılara ve dalkavuklara olan düşkünlükleriyle öne çıkarılmaktadır. Hem asker hem de halk, yöneticilerin sağduyusuz uygulamaları yüzünden tuhaf biçimlerde mağdur olmaktadır. Sonuç olarak, *Seyahatnâme*’de “tarihî ve efsanevi kişilikler”le ilgili “acayip ve garip” hikâyeler, okuruna “olağanüstü ve mucizevi” olaylardan ziyade, 17.yüzyıl Osmanlı yönetiminin sıkıntılarına değinen ve birbiriyle tutarlı bir bakış açısı geliştiren oldukça “gerçekçi ve ciddi” anlatılar sunmaktadır.

## B. Melek Ahmed Paşa'nın Hikâyesi

“Melek Ahmed Paşa'nın Hikâyesi”nin bir önceki başlık altında değil de, “Acayip ve Garip İnsan Hikâyeleri”nin bir diğer alt başlığı olarak değerlendirilmesinin iki sebebi vardır. Bunlardan ilki Melek Ahmed Paşa'yla ilgili ayrı bir alt başlık oluşturacak genişlikte on ayrı “acayip ve/veya garip” hikâyenin olmasıdır. İkinci sebep ise, Melek Ahmed Paşa'nın Evliyâ Çelebi'nin yaşamında ve yapıtında ayrıcalıklı bir yerinin olmasıdır. Böyle bir ayırım, “Acayip Rüyalarda ve Garip Kehanetler” başlıklı ikinci bölümde de uygulanmış, “Melek Ahmed Paşa Rüyaları” bağımsız bir alt başlık olarak ele alınmıştır. Her iki alt başlıkta incelenen metinlerde Melek Ahmed Paşa, hikâyelerin merkezindedir. Öyle ki bu hikâyelerle Evliyâ Çelebi, onun biyografisini ve kendisiyle olan özel ilişkisini sunar. Robert Dankoff, *The Intimate Life of an Ottoman Statesman: Melek Ahmed Pasha (1588–1662) As Portrayed in Evliya Çelebi's Book of Travels* adlı çalışmasının “Giriş” bölümünde, eğer seyahat anlatısının bir kahramanı olması gerekiyorsa bu kahramanın seyyahın kendisi olduğunu belirtir. *Seyahatnâme* için de bu durum geçerlidir; ne var ki burada bir kahramanın daha olduğu söylenebilir, o da Melek Ahmed Paşa'dır (6). Dankoff'a göre Evliyâ'nın detaylı kronikleri sayesinde kamusal bir figürün korkuları, umutları ve rüyalarıyla; tereddütleri ve kahramanlıklarıyla; dinî hayatı ve ailevi ilişkileriyle özel alanına girme şansı yakalarız (9). Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'de Melek Ahmed Paşa'yla ilgili sadece “acayip ve/veya garip” başlıkları altında anlattığı hikâyelerde bile onun hem bir yönetici hem bir dost, hem de bir eş olan kimlikleriyle karşılaşırız.

Birinci bölümün ilk alt başlığı olan “Tarihî ve Efsanevi Kişilikler”e ilişkin son değerlendirmede, Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve garip” hikâyeler aracılığıyla, paşalar ve meclisindekilerle ilgili eleştirilerini açıkça ortaya koyduğu olumsuz ve



biraz da kötümser bakış açısından söz edilmişti. Söz konusu Melek Ahmed Paşa ve onun Divanı olunca Evliyâ'nın bakış açısı yumuşamakta ve takdir edilesi kararların alındığı idari yöntemlere de yer verilmektedir. Konuyla ilgili bir metin olduğu için “Melek Ahmed Paşa'nın Hikâyesi”ne dördüncü ciltte yer alan “*Ve mine'l-acâ'ib da 'vâ-yı udhike-i garibe*” başlıklı resim sanatıyla ilgili bir anlatıyla başlamak yerinde olacaktır.

Hikâyeye göre, Bitlis hanı Abdal Hân şehirden kaçtıktan sonra kitapları satışı çıkarılır. “*Bir mürâ'î muta'assıbîn ü sabî-perest ya'nî mahbûb-dostların Kadızâdeli fırkasından geçinen bir nâmerd-i zemmâm ü nemmâm ve fassâl u deccâl u ribâ-hor u cüvân-dost ve cüvân-merg afacan u mezmûm cehele-i cihân olan...*” (IV.276b) şeklinde betimlenişinden bir terslik çıkaracağına işaret verilen bu Kadızâdeli<sup>9</sup>, bir *Şehnâme* satın alır. Çadırına gidip kitaptaki resimleri görünce “*Tasvîr harâmdır*” diye bütün resimleri bıçağıyla delik deşik eder: “*ve ba'zı mahbûb u mahbûbe tasvîrâtların ol musanna' çehrelerin ve cümle libâsların ağzındaki mekrûh balgamı ve tükürüğüyle telvîs edüp böyle zî-kıymet kitâbın her varakın üstâd bir ayda hâsıl etmemişken bir ânda ağzı salyârıyla mülevves eder.*” (IV.276b) Evliyâ Çelebi'nin her iki alıntıda da, durumu olumsuz ve sert sözlerle anlatışından, Kadızâdeli'nin bu davranışına karşı çok güçlü bir bakış açısı geliştirdiği anlaşılmaktadır. Evliyâ, daha hikâyenin en başında okuru/dinleyiciyi yönlendirerek onda da konuyla ilgili tesadüfe bırakamayacağı, benzer bir tepki yaratmak istemektedir.

Evliyâ Çelebi'nin sanatın her dalına ve sanatçılara olan sevgi ve ilgisi, onun kişiliğinde ve dolayısıyla yapıtında her fırsatta öne çıkan bir özelliktir. *Seyahatnâme*'de “acayip ve/veya garip” başlığı altında birçok sanatçının yeteneğini

---

<sup>9</sup> Semih Tezcan, “Resim Düşmanı Kadızâdeli” başlıklı yazısında, Evliyâ Çelebi'nin son derece ağır olan bu hakaretlerinin sadece anlatacağı karakter olan Tireli Hacı Mustafa'ya değil, dönemin bütün mürtecilerine yönelik olduğunu belirtir: “Eserin çeşitli yerlerinde Kadızâdelilerle alay eden Evliyâ burada bir fırsat yakalayıp (belki de bir fırsat yakalayıp) tam anlamıyla içini boşaltmıştır.” (220)

ve sanat eserlerinin özelliklerini, bu konudaki heyecanını hiç gizlemeden şevkle anlatır. Gösteri sanatları, mimari yapılar, heykeller ve resimler gibi insan emeğiyle oluşturulmuş her türlü sanatsal ürünü Evliyâ, “acayip ve/veya garip” başlığı altında anlatılmaya değer bulunmuştur. Sanatçıların ve sanat eserlerinin bu kategori altında anlatılmasının amacı, Evliyâ’nın çok önemseydiği bu alana okurun ya da dinleyicinin dikkatini çekmek; yaratılmak istenen etki de yine Evliyâ’nın kendi bakış açısına paralel olarak “takdir etmek” ve “hayranlık duymak” olmalıdır. Bu bakış açısı ve okurdaki etkisi her anlatı bağlamında, yeri geldikçe ayrıntılı olarak incelenecektir; ancak genel olarak sanatçılar ve sanat ürünlerine dair bu anlatılarda anlatıcı Evliyâ’nın bakış açısının baskın olduğu; bunun da “şaşkınlık”tan kaynaklanan “hayranlık” ya da bu anlatıda olduğu gibi yine—özellikle Evliyâ Çelebi için—şaşılacak bir durum olan, sanat eserine saygısızlıktan kaynaklanan “kınama” arasında gidip geldiği söylenebilir. Sonuç olarak Evliyâ, diğer anlatılarda olduğu gibi, bu hikâyede de okuruna “sofuca ve cahilce hareket ederek sanat eserine zarar veren” bu adamındavranışını değerlendirme konusunda esnek bir tavır sergilemez. Bunun yanında anlatının devamı, Evliyâ Çelebi’nin bu tahammülsüz tepkisinde yalnız olmadığını göstermektedir.

Hikâyenin devamında, ertesi gün tellal Kadızâdeli’den parasını almaya gittiğinde, Kadızâdeli, “*Ben nideyim suratlı papas kitabın, surat harâmdır*” (IV.276b) diye kitabı geri vermeye kalkar; tellal çaresiz dönemin valisi Melek Ahmed Paşa’ya şikâyete gider. “*Der-beyân-ı şikâyet-i da’vâ-yı acibe*” başlığı altında anlatılan bu bölümde, tellal şikâyetini sunup *Şehnâme*’yi gösterince Paşa, derin bir “âh” çekip eseri divanda bulunanlara gösterir. Bunun üzerine toplantıda bulunanların hepsi, adı geçen herife “Firavun ve Yezîd ve Hâmân ve Mervân ve Kârûn ve Ebû Leheb ve Bel’am ibn Bâ’ûr” lanetlerini okurlar. Hem Paşa tarafından yetmiş çapraz

değnek hem de kadı tarafından para cezasına vurulan adam “*Tasvîr harâmdır*” diyen şeyhimize “*Allah belâ versin*” diye beddua ederek şehri terk edip Diyarbakır’a gider. Evliyâ Çelebi, “*Ve cümle ordu halkı aleyhi mâyestahıkka deyü herîfi maymûna döndürdüler. Ardı sıra seng-sâr edüp Diyârbekir'e gönderdiler. Bir garîb temâşâ idi*” (IV.277a) sözleriyle hikâyeyi bitirir. Bu şikâyet bölümünde görüldüğü gibi hem Melek Ahmed Paşa hem de meclistekiler, Kadızâdeli’nin, inancını öne sürerek bir sanat eserine zarar vermesine Evliyâ’ninkine benzer bir tepki göstermektedir. Buradan hareketle, Melek Ahmed Paşa’nın liderliğindeki bir bağlamda, bu suretli bir resim de olsa her türlü sanat eserinin korunacağı izlenimi uyanmaktadır. Dolayısıyla, bu anlatıda sadece anlatıcının değil Osmanlı entelektüelinin zihniyetinin de özelden resim, genelde sanat eserine yaklaşımı görülmektedir. Metin And, bugün hâlâ “İslam’da tasvir yasak mıdır, değil midir?” tartışmasının sürdüğüne dikkat çekip yukarıda sözü edilen anlatıyı referans olarak göstererek, Osmanlı’nın sanat eserini kamu malı olarak gören bir bakış açısının olduğunu belirtir. And’a göre “Bu bakış açısını öğrendikten sonra artık hâlâ İslam’da tasvirin yasak mı, değil mi olduğu sorulamaz.” (20).

Üçüncü ciltte, “*Ahvâl-i acîbe ve garîbe-i Telhîsî Mazlûm Hüseyin Ağa*” başlığı altında anlatılan hikâye her ne kadar “Telhisçi Hüseyin Ağa’nın acayip ve garip durumuna” ilişkin olsa da, olaylar Melek Ahmed Paşa’nın kontrolünde gelişir ve Evliyâ da çok renkli bir hikâye kahramanı olarak anlatıdaki yerini alır. Evliyâ Çelebi’nin birinci ağızdan anlattığı hikâyeye göre, Melek Paşa’nın sadrazamlığı sırasında halkın ayaklanması üzerine Paşa, birinin gidip ne olduğuna dair haber getirmesini ister. Telhisçi Hüseyin Ağa, ayaklananlarla görüşüp aracı olmaya gönüllü olur. Melek Paşa, Hüseyin Ağa’nın patavatsızlığını bilip uygunsuz sözler söylemesinden kaygılandığı için Evliyâ’nın da onunla gitmesini ister. Evliyâ, halkın

dikkatini çekmemek ve tepkilere maruz kalmamak için kölesinin elbisesini giyer. Hüseyin Ağa ise muhteşem kürkü ve musahip sarığı ile kalabalığın içine girmeye kalkar. Bu yüzden, gürhün tepkisini çekip Melek Paşa'nın korktuğu sorulan sorulara da ters cevaplar verince ortalık karışır. Her ne kadar Evliyâ, “aklının çıkmasına sebep olan” bu sözleri açıklayıp isyancıları sakinleştirmeye çalışsa da Hüseyin Ağa'yı öldürüleseye dayak yemekten ve yağmalanmaktan kurtaramaz, kendisini de halkın içine saklayarak korur.

Robert Dankoff, Evliyâ Çelebi'nin yeri geldikçe çarpışma ve tehlikeli durumlardan kaçışını şöyle yorumlar: “Evliyâ, kendisini Falstaffçı bir rolde göstermekten hoşlanır. Bir macera sırasında, ‘Kaçmak da bir cesaret işidir’ der (‘kaçmak dahi erlikdendir’). Bu sözü, Falstaff'ın meşhur ‘Kahramanlığın en iyi tarafı tedbirdir’ (Shakespeare, *Henry IV*, I. Bölüm, V.4.120) cümlesini hatırlatmaktadır” (*Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin...* 163). Evliyâ'nın birçok anlatıyla örneklendirilebilecek bu tavrıyla ilgili Dankoff'un kurduğu ilişki çok yaratıcı ve isabetlidir. Evliyâ Çelebi, kahramanlık ya da otoriterlik adına önceden sonuçları hesaplanmadan alınan kararları her fırsatta eleştirir. Daha önce de değinildiği gibi onun bir yöneticide gördüğü en önemli zaaf lar kibirlilik ve tedbirsizliktir. Hatta tedbirsizce, ani alınan kararlarla ilgili eleştirilerine çok sevdiği ve saydığı Melek Paşa bile maruz kalır. Evliyâ Çelebi'nin bu bakış açısı, bağlamı gözetmeden hareket eden Hüseyin Ağa'nın düştüğü “acayip ve garip durum”la okurun ya da dinleyenin empati kurmasını da engeller. Hikâyenin sonunda, Hüseyin Ağa'yı kölesinin “çuval gibi arkasına vurup” saraya kaçırmaması ve yaralarının iyileşmesi için cerrahların onu boğazınakadar at fişkısı içine gömmesi, Evliyâ Çelebi'nin Hüseyin Ağa'nın sonuna ilişkinalaylı tonunu göstermektedir. Mizahi anlatımın hâkim olduğu bu hikâyede “acayip ve garip”liğe yol açan unsur, Hüseyin

Ağa'yı bu kadar gergin bir ortamda,şaşırtıcı bir biçimde, gülünç derecede tedbirsiz ve üslupsuz olmasıdır. Onun karşısına yerleştirilmiş olan Evliyâ karakteri ise tam tersine bağlamı iyi gözlemleyen, buna göre önceden tedbirini almış ve sağduyulu bir figür olarak Hüseyin Ağa'nın zaaflarını daha da belirginleştirmektedir. Sonuç olarak, Hüseyin Ağa'nın hikâyesindeki “acayip ve garip” yine var olan bir krizle baş edemeyen bir idarecinin tuhaf durumuna işaret etmektedir.

Dördüncü ciltte, “*Sergüzeşt-i diğەر garâ'ib*” başlığı altında Melek Ahmed Paşa'nın Bitlis'teki çatışmalar sırasında Han ve askerleriyle ilgili bilgi almak için kullandığı yöntem anlatılır. Paşa, kendisine Han'ın adamlarından birini getirene yüz altın vereceğini söyler. Bir kişi öldürmemesi koşuluyla Paşa'ya bir adam getirir. Paşa, adama Han askerinin ne durumda olduğunu sorar, o da perişan halde olduklarını anlatır. Melek Ahmed Paşa, bunun üzerine sözünü tutar ve adama on altın verip serbest bırakır, diğेरine de vaat ettiği gibi yüz altınını verir. Evliyâ Çelebi, bu anlatıyla ilgili herhangi bir yorum yapmaz, neyi “garip” bulduğuna dair bir şey ima etmez. Yaşanılan günler Melek Ahmed Paşa ve yanındakiler için zor zamanlardır; belki de Evliyâ, bu gerilimi vurgulamak adına söz konusu olayı bu başlık altında anlatmıştır.

Melek Ahmed Paşa'nın başından geçen bir başka “acayip ve garip” olayı Evliyâ Çelebi, beşinci ciltte “*Hikâye-i mudhike-i garibe*” başlığı altında anlatır. Kâfirle yapılan çarpışma sonrasında, bir serhat gazisinin bir kâfir haramiyi sakladığı anlaşılır. Melek Paşa'ya bu söylenince Paşa önce çok öfkelenir ve o gaziyle kâfirin huzuruna getirilmesini ister. Tam cellat kâfirin başını kesecekken, yiğit kâfirin boynuna sarılır ve “*Amân koca vezîr, ceng mahallinde bu kâfire dînim verüp anın dînin ben alup bu kâfirle kardaş okumuşum. Eğer bunu öldürürsen benim dînim onıyla cennete gidüp ben garîbe yazıkdır. Haçan ki ben ölsem bu kardaş okuduğum*”

*kâfirin dîni benimle kalup biz cehenneme gideriz. Bu kerre yine bana yazıktır*” (IV.136b-137a) diye feryat eder. Paşa önce durumu anlamaz ve açıklama ister. Yapılan açıklamaya göre, sınırdaki askerler esir düştüklerinde bazı kâfirler onları esirlikten kurtarmaya ahdeder. Müslüman da, eğer kâfir esir olursa onu Türk’ten korumak için söz verir. Dinlerini birbirine vererek kan kardeşi ve din kardeşi olurlar. Eğer sözlerinde dururlarsa sorun yoktur; ama içlerinden biri sözünü tutamazsa dini öbüründe kalır ki “Bu serhatlarda bu kötü tören çöktür”. Evliyâ Çelebi, Melek Paşa’nın bu “garip” olay karşısındaki tepkisini şöyle anlatır: “*Paşa-yı hâzır-cevâb eydir: "Bire şu iki kâfiri dahi âzâd etdim. Biri rızâsıyla mürted kâfir, biri zâtî kâfirlerdir" deyü esîr kâfiri mürted kâfire verüp seg ber-sahrâ gitdiler. Cümlemiz bu kelâmlara hayrân kaldık.*” (V.137a) Evliyâ’nın askerler arasındaki bu uygulamayı “acayip ve garip” başlığı altında anlatmasının sebebi-her ne kadar savaş alanında bilinen bir anlaşma olsa da-Evliyâ, Paşa ve *Seyahatnâme* okuru için yeni öğrenilen ve “şaşkınlık” yaratıcı bir durum olmasındandır.

Beşinci ciltte, “*Hikmet-i Hudâ-yı mudhike-i garibe*” başlığı altında Melek Ahmed Paşa’nın otağında casusluk yapan kâfir Uskok, “*Hikâye-i mudhike-i garibe*”deki askerler kadar şanslı değildir. Melek, bu kez onun kellesini kesmekle kalmaz; otak nöbetçilerini de öldürtür; bu kızgınlıkla divanı toplayıp birçok kişiyi cezalandırır ve ağaları gücendirir:

*Efvâh-ı nâsda kimi "Ey eyledi" ve kimi "Kem eyledi" deyü böyle sefer üzre gûnâ-gûn güft u gûyâ bâ'is olup paşa bu husûsda te'ennî eylemedi ve tarîk-i mudârâya gitmedi deyü bu hâl-i pür-melâli cümle kapucubaşılar ve kırk altı aded bölükbaşılar el-hâsıl açıcıbaşı ve seyisbaşıya varınca akûr akrebe dönüp paşanın bu vaz'-ı nâ-hem-*

*vârandan gâyet bî-huzûr ve ağalar cümle rencûr ve hâtır-mehcûr  
oldular. (V.143b)*

Evliyâ'nın bu açıklamasında, Melek Ahmed Paşa'ya karşı üstü kapalı bir eleştiri olduğu anlaşılmaktadır; Melek, anlık kızgınlığıyla gereğinden fazla tepki göstermektedir. Casusların tuhaf lehçeleriyle kendi aralarındaki konuşmaları ve sakarlıklarıyla gülünç başlayan olay, sonunda trajik bir hal almıştır.

Buradan sonra söz edilecek olan Melek Ahmed Paşa'yla ilgili “acayip ve/veya” garip başlıklı anlatıların tamamı altıncı ciltte yer almaktadır. Bu anlatılarla, Melek'in hem kariyerinin hem de yaşamının sonuna gelinir. Tezin ikinci bölümü olan “Acayip Rüyalar ve Garip Kehanetler”in “Melek Ahmed Paşa Rüyaları” alt başlığında yer alan metinlerde görüleceği üzere, Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*'nin üçüncü, dördüncü ve beşinci ciltlerinde, Melek Ahmed Paşa ile karısı Kaya Sultan'ın fedâkarlık, hoşgörü ve aşk üzerine kurulu ilişkilerine dokunaklı biçimde ayrıntılarıyla yer verir. Altıncı ciltte, Melek'in özel yaşamına dair “acayip ve garip” anlatılar ise ikinci kez evlenmek zorunda kaldığı Fatıma Sultan'la olan mutsuz ilişkisine dairdir. “*Der-beyân-ı menâkıb-ı garibe vü acîbe-i Melek Ahmed Paşa*” başlıklı hikâyenin öncesinde, Paşa zifaf gecesinde Fatıma Sultan'ın odasından öfkeyle çıkar ve kendisini kutlamak isteyenlere hâlâ abdestli olduğunu söyleyip Evliyâ'dan bir kayık hazırlatmasını ister. “Garip ve acayip hikâye”de Evliyâ ve Paşa kayıkla Tershane Bahçesi'ne giderler. Bahçenin ortasındaki büyük havuzun yanında seccade büyüklüğü kadar dört köşe taş dizili olan çimenlik bir alan vardır. Melek, İstanbul'un fethi süresince Akşemseddin'in bu makamda dua ettiğini; bu yüzden burada edilen her duanın hâlâ kabul olunduğunu söyler. Melek Paşa, Evliyâ'ya iki rekât namaz kılıp dua etmeyi önerir, onun da “âmin” demesini ister. Bu noktada, “acayip ve garip” başlığı altında anlatılan metin son bulur. Eğer okur da,

hikâyeyi bu noktada keserse Evliyâ'nın neyi "acayip ve garip" olarak işaret ettiğini anlaması mümkün değildir. Oysa, bir sonraki bölümde Melek Ahmed Paşa'nın "ya benim canımı iman ile al, beni bu dünya çirkefinden kurtar, ya Fatıma Sultan'dan beni kurtar" diye ettiği dua için Evliyâ'ya "*sen âmîn de*" dediği ortaya çıkar. Melek Ahmed Paşa'nın duası kabul olur ve kısa bir süre sonra hastalanıp Evliyâ'nın dizlerinde ölür. İşte bir önceki başlıkta gizemli bırakılmış olan "acayip ve garip" durum, Melek'in duasının kabul olmasıyla ilgilidir. Bu noktada, "acayip ve/veya garip" başlıklı anlatıların çözümlenmesinde onlardan önceki ve sonraki anlatıların ne kadar önemli olduğu ve Evliyâ'nın hikâyelerini bütünlüklü bir yapı içerisinde kompoze edip anlattığı bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Burada dikkat çeken bir başka unsur, Evliyâ'nın "acayip ve garip" başlığını sonraki anlatılara ilişkin gizem yaratmak ve merak uyandırmak için de kullanmasıdır. Evliyâ Çelebi, bir kez daha, "acayip ve garip" kategorisindeki anlatıların yapının bütününden bağımsız kurgulanmadığını göstermektedir.

"*Hikâye-i acîbe vü garibe*" başlıklı anlatıda, Melek'in ölümünün ertesi sabahı Fatıma Sultan gelir ve bütün odaları ve hazinayı mühürleyip Melek'in hizmetçilerini kovar ve Paşa'nın na'şını taşra divanhaneye bırakır. O sırada Köprülüzâde Ahmed Paşa gelir ve Evliyâ durumu ona anlatır: "*Devletli vezîr, âhımız Allâh'a efendimiz merhûmu böyle koma. Fâtıma Sultân hâlâ içerde hazîneyi zabt edüp bizim dahi mâlımız ve odalarımız alup efendimizi böyle bıraktılar*". (VI.45b) Köprülüzâde, bütün mühürleri açtırırken Fatıma Sultan kaçar. Herkes hakkını alacağı için sevinir. Evliyâ Çelebi, Melek Paşa'nın mezarıyla ilgili vasiyetini de Köprülüzâde'ye bildirir ve istediği yerde mezarı yaptırılır. Bütün devlet erkânı, âlimler, şeyhler toplanıp Şeyhülislam'ın liderliğinde Ayasofya Camii'nde Melek Paşa'nın cenaze namazını kılar.



Evliyâ Çelebi, bu anlatıda Fatıma Sultan'ın açgözlülüğünü ve duygusuzluğunu pekiştirmektedir. Bununla birlikte, hazine mühürlenince Evliyâ da dahil olmak üzere bütün hizmetçilerin kendi haklarını alamama korkusuyla büyük bir panik yaşaması, anlatıda dikkat çekilen unsurun sadece Fatıma Sultan'ın kötü karakteri olmadığını gösterir. Anlatıcı “*bi-riya*” Evliyâ, yine olanları idealize etmeden, samimiyetle ve tüm çıplaklığıyla ortaya koymaktadır. Melek Ahmed Paşa'nın ölümü ve buna duyulan üzüntü bir yana, hayat geride kalanlar için hâlâ devam etmektedir; dolayısıyla tüm bu duygusallığın içinde herkes maddi/dünyevi çıkarını da gözetmek zorundadır. Odaların kilitleyip hazinenin mühürlenmesi bu yüzden, yani son derece gerçekçi ve insani bir sebepten korku ve paniğe yol açan “acayip ve garip” bir olaya dönüşmüştür.

Evliyâ Çelebi, Melek Ahmed Paşa'nın ölümünü ve çevresindekilerin bu gerçek karşısındaki tutumlarını anlattıktan sonra “*Garîb ü acîb temâşâdır*” başlığı altında Melek'in saraya gelişini, yetişmesini ve kariyerinde yükselişini anlatır. Evliyâ, bir hikâyeye etme tekniği olarak bu tarz başa dönmeleri yapıtında sıkça kullanır. Bu bölümün hemen ardından “*Hayrât-ı garîbe-i merhûm Melek Ahmed Paşa*” başlığı altında Melek'in sevap kazanmak için yaptığı iyilikler anlatılır. Evliyâ, Melek Paşa'nın her yıl Ramazan ayında değerli eşyalarını dua karşılığında iç ağalarına verdiğini anlatır. Bu malları alanlar Salı ve Cuma geceleri gelip dualar okurlarmış; Melek Paşa'nın hazinesi her yıl boşalır ama bir sonraki yıl daha da zenginleşirmiş. İşte bu şekilde anlatının devamında Evliyâ Çelebi, ayrıntılarıyla Melek Paşa'nın bu “hayranlık uyandıracak kadar dikkat çekici” erdemli özelliklerini anlatır. Burada şüphesiz anlatıcının kişisel özlem duygusu da kendisini hissettirmektedir: “*Ba'dehu bu hakîr garîb-i bî-kes kalup velî-i ni'am yoksulluğun*

*çeküp âlem-i hayrette kaldım. Gûyâ dâr-ı diyâr-ı İslâmbol başıma bir dâr oldu.”(VI.49a)*

### **C. Evliyâ Çelebi’nin Sergüzeşleri**

“Evliyâ Çelebi’nin Sergüzeşleri” başlığı altında Evliyâ’nın hem hikâyelerin anlatıcısı hem de hikâyelerin merkezindeki karakter olarak yer aldığı “acayip ve/veya garip” anlatılar değerlendirilecektir. Burada bir hikâye anlatıcısı olarak Evliyâ Çelebi, uzak diyarlarda kendi başından geçen ya da tanık olduğu bir macerayı dinleyicisi ya da okuruna yakın kılmaktadır. İçinde yer alınan ya da tanık olunan bu maceraların askerî konularda yoğunlaştığı görülmektedir. Evliyâ, bu anlatılarda kimi zaman sert çatışmalardan sonraki gerilimi kırarak gülünç bir hikâyeye kimi zaman da “kâfir-Müslüman” çatışmasının ibretlik sahnelerine yer verir.

Altıncı ciltte, “*Sergüzeşt [ü] serencâm-ı udhike-i garîbe ve gazâ-yı yâve-i acibe*” başlıklı metnin girişinde, Evliyâ Çelebi’nin dinleyicisiyle/okuruyla söyleşir gibi yaptığı, “*Bu hakîr-i pür-taksîrin serencâmıdır kim eğer terk-i edeb ise de ma’zûr buyurulup dâmen-i afv ile setr oluna.*” (VI.21a) uyarısından bu anlatıda, her şeyden önce onun hikâye anlatıcılığının öne çıkacağı anlaşılmaktadır. Kâfirlerle çarpışılıp Müslümanların Seykel taburunu almasının ardından Evliyâ Çelebi, gizli bir köşede şalvarını indirmiş ihtiyacını giderirken çalıkların içinden bir kâfir çıkar ve Evliyâ’nın üzerine atlar: “*Bu kerre aklım başımdan gidüp küffâr ile alt üste gelüp çakşır ve don ve uçkur pây-bend gibi ayağıma dolaşup üstüm başım bok olup boklu şehîd ola yazdım.*”(VI.21a) Bu güreşin sonunda, Evliyâ,kâfirin kellesini keser, pislikle boyanmışken bu kez üstü kana gömülür: “*Bi’z-zarûrî kendümü bokluca gâzî görüp güldüm ve üstümün başımın necâsetin hançerimle sildim ve andan uçkurumu bağladım.*”(VI.21b) Tam o anda bir yiğit gelip

Evliyâ'ya, öldürdüğü kâfiri dağlarda kendisinin kovaladığını; bu yüzden kellenin kendi hakkı olduğunu söyler. Evliyâ, “*Ala şu kelleyi*” deyip “küçük biraderini” gösterince, adam “*Bire edebsiz âdem*” diyerek “*herîf ü zarîf kelleden*” ümidi keser ve gider. Evliyâ dapisliğe bulaşmış cesedin üstünden çıkanları heybesine koyup atına biner, kelleyi İsmail Paşa'ya götürür, el öpüp huzurunda “din düşmanının devletsiz kellesini” yuvarlar. Yanında duran halk pislik kokusundan kaçınca Paşa “*Evliyâm ne aceb bok kokarsın*” (VI.21b) diye sorar. Evliyâ Çelebi başından geçenleri anlatır, o fetih şenliğinde bütün ağalar ona güler ve hikâyesi İsmail Paşa'nın da çok hoşuna gidince Evliyâ'ya altın ve gümüş bağışlar.

Mizahın ve müstehcenliğin ağır bastığı bu hikâye, Robert Dankoff'un “Evliyâ ne zaman şaka yapıyor ve ne zaman yapmıyor?” sorusunu ve “Evliyâ'nın, Osmanlı okurunun bir muziplik söz konusu olduğunda anlayıp bundan hoşlanacağını düşündüğü anlaşılmaktadır. Bizim için ise, biraz çaba gerekebilir. Ayrıca, bunca muziplik, şu ya da bu konuda Evliyâ'yı bir kaynak olarak kullanmak isteyen araştırmacıları sinirlendirebilir” (*Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin...* 190) sözlerini hatırlatmaktadır. Dankoff'un sorusu üzerinde tartışabilmek için bu “latife”den önceki ve sonraki bölümlere bakıp birçok soruda olduğu gibi bu sorunun yanıtını da bütünlük içerisinde aramak verimli olacaktır. Evliyâ Çelebi, başından geçen bu “garip gülünç olayı” anlatmadan önce “Macar kâfirleriyle” yapılan iki şiddetli savaşı anlatır. Bu gerilimli çatışmalarda her ne kadar Müslüman gaziler galip gelse de, “çok yiğit şehit düşer”. Araya giren bu komik hikâyeden sonra, yine aynı ciddi tonuyla Seykel ovasında süren çatışmaları anlatmaya devam eder. Birçok askerin şehit olduğu, geri kalanının ise tüm gücüyle çarpışmayı sürdürdüğü işte bu savaş sahnelerinin arasında Evliyâ, dinleyicilerinin ve okurunun karşısına “bokluca şehit” olmak üzereyken “bokluca gazi” olan bir kahraman olarak çıkar. Mahadev L. Apte,

“Humor” (Mizah) başlıklı çalışmasında mizahın işlevini şöyle açıklar: “Mizah, düşüncelerin kabul ya da reddedilmesi noktasında dinleyicilerin görüşlerini etkiler, neşeli bir ruh hali ve eğlenceli bir atmosfer yaratır, sosyal dayanışmayı teşvik eder, öfkenin dışa vurulmasına izin verir ve gerilimi hafifletir.” (67) Evliyâ Çelebi, oldukça gerilimli ve biraradalığa en çok ihtiyaç duyulan bir anda, nedimi olarak hem Paşa’sını hem de meclisindekileri eğlendirmek istemiş olmalı. *Seyahatnâme*’nin yazarı olarak da önceki ve sonraki anlatıları göz önünde bulundurup aynı sorumluluğu okuruna karşı da hissetmiş olmalı. Dankoff’un sorusuna geri dönülecek olursa, Evliyâ’nın en azından buradaki anlatı için “ne zaman” şaka yaptığı bu bilgilerle açıklığa kavuşmaktadır. Hikâyelerin gerçekliğinin soruşturulmasına yönelik kaygılara gelince, sadece edebiyat okuru için değil, burada her araştırmacı için can alıcı unsur, bu “garip ve gülünç” olayın gerçekten yaşanıp yaşanmaması değil—böyle bir bilgi akademik bir fayda da sağlamayacaktır—, bir hikâyeye anlatıcısı olarak Evliyâ Çelebi’nin bir “şaka”yı hangi bağlamda, hangi işlevle kullandığıdır. Bu soruların yanıtı, o anı yaşayan insanların dramını sosyal ve psikolojik boyutuyla, tarihsel kayıtlarda bulunamayacak türden gerçekçibir biçimde ortaya koymaktadır.

Altıncı ciltte, “*Sergüzeşt-i udhike-i garibe*” başlığıyla anlattığı hikâyede, Evliyâ Çelebi yine anlatının merkezindeki en önemli karakterdir. Aydın, Saruhan Sancağı sipahileri izinsiz çete kurmuş, kâfirlerden ganimet toplamaktadırlar, hatta Evliyâ Çelebi’ye de kendilerine katılmasını teklif ederler; ama Evliyâ bahanelerle bunu geri çevirir. Askerler yol üstünde Müslümanların olduğunu sandıkları bir kaleye girmeye çalışırlar, kalenin kâfire ait olduğu anlaşılınca çatışma çıkar. Çetenin askerleri, esirler ve ganimetlerle dönerken yolda yine Evliyâ ve yanındakilerle karşılaşılırlar. Evliyâ Çelebi, durumu sadrazama iletir ve bu davranışı karşılığında kendisine iki esir hediye edilir. Sadrazam, İslam ordusuna zarar veren ve onun

dağılmasına sebep olan bu tür davranışlara kalkışacak herkese ibret olsun diye, bu askerleri yakalattır ve ölümle cezalandırmak ister. Evliyâ ve diğerleri sadrazamdan onlar adına af dilerler. Bu hikâyede Evliyâ Çelebi kilit bir rol üstlenmektedir. Öncelikle, çeteyle ilk o karşılaşmış ve bu durumu haber vermiştir; ikinci olarak askerlerin ölümlerine engel olmuştur. Burada “garip ve gülünç” olan unsur, sipahilerin yanlış kaleden yardım istemeleri olmalıdır. Evliyâ, kendi çağının en önemli askerî sıkıntılarında biri olan Osmanlı ordusundan ayrı çete kurup bağımsız hareket eden gruplara yapıtında sıkça yer verir. Bir ara Celaliler için haberci olarak çalışıp kendi adına düzensiz birlikler oluşturduğunu ikinci ciltte yine kendisi anlatır. Yönetimle ilgili birçok konuda olduğu gibi burada da sağduyulu bir karakter olma özelliğini korur ve kimin haklı olduğu arayışına girer. Örneğin, yukarıda söz edilen, sırf kâfirden ganimet toplamak için kurulmuş bu çetenin askerlerinin öldürülmesine vicdanı el vermez; ama bu durumun bildirilmesi gerektiğine de yine o kanaat getirmiştir. Evliyâ’nın Osmanlı için bu denli sıkıntılı ve ciddi bir konuyu “garip ve gülünç” bir hikâyeye olarak sunması da bu denge arayışı ve hoşgörülü tavrının yansımasıdır.

Evliyâ Çelebi’nin içinde bulunduğu askerî çatışmalarla ilgili bir başka hikâyesi yedinci ciltte “*Temâşâ-yı garibe*” başlığı altında yer alır. Hain bir kâfir kılavuz, Türklerin yerini düşmana söyleyince, beklenmedik bir çatışma olur. Bu çatışma sırasında on iki “yeşil sarıklı asker” gelip Müslüman askerlere “*Allâh Allâh çağırırsanız be kâfiri bozup Kanije’ye dönseniz yine*” (VI.8b) der. Askerler de “Allah’ın adını çağırıp” kâfiri yenilgiye uğratırlar; ama on iki emiri bir daha göremezler. Evliyâ, bu “garip” olaya şahit olmamış; çatışma sonrasında askerlerden dinlemiştir. Bir sonraki bölümde ise, ordunun durumunun kötü olduğu haberi gelir ve Kanije’ye dönme kararı alınır.

Müslüman askere yardım etmek için gaipten gelip sonra kaybolmalarıyla Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve garip” anlatılarında yer alan “yeşil sarıklılar”, Müslüman Türklerin savaş efsanelerinde benzer işlevleriyle sıkça rastlanan figürlerdir. Örneğin, Çanakkale Savaşı'yla ilgili olarak çeşitli versiyonlarda anlatılan “yeşil sarıklılar” efsanesi hâlâ güncelliğini korumaktadır. Efsanenin bir versiyonuna göre, bunlar Türk ordusunun en seçkin birlikleridir, yeşil sarık takar ve havada uçarlar; sadece Çanakkale'de değil Kıbrıs'ta ve Kore'de de Türk askeri, “geçilmez” yerlerden “yeşil sarıklılar” sayesinde geçip cephe kurmuştur. Yine Çanakkale Savaşı sırasında, bir İngiliz bölüğünün-Yeni Zelandalı askerlerin verdikleri rapora göre-bir bulut içine girip kaybolmalarıyla ilgili meşhur efsaneyi de “yeşil sarıklılar” inancıyla ilişkilendiren anlatılar vardır; İngiliz askerleri aslında “yeşil sarıklıların” saldırısına uğramıştır. Bu anlatılar gibi birçok efsane hâlâ güncelliğini korumakta, Ong'un “ikinci sözlü kültür ortamı” olarak gördüğü teknoloji araçlarıyla, özellikle internet sitelerinde paylaşılmaktadır. Oldukça dikkat çekici olan bir nokta ise, internet forum sitelerinde bu “efsanenin/inancın” hararetle tartışmalara neden olmasıdır <sup>10</sup> . Kimilerine göre bu “yeşil sarıklılar” hikâyesi, yobazların uydurduğu bir hurafe; kimilerine göreyse Allah'ın, onun rızasıyla savaşan Müslüman Türk askerine yardımınıdır. Tartışmalara, “görgü” tanığının olup olmaması konusu da ağırlığını koymaktadır. İkili bakış, burada da sürmekte, birinci grup, kimsenin varlığını ispatlayamayacağı bu varlıkların inanç sömürüsü için kullanıldığını iddia ederken bir başka bakış açısına göre inanmak için “görmeye” gerek yoktur.

Bugünkü metin zenginliğine ve güncelliğini yitirmeyen bir inanç unsuru olarak canlılığına bakıldığında “yeşil sarıklılar”ı Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve garip” kategorisine girmeye uygun bulması aslında düşündürücüdür. Evliyâ Çelebi, çağının

---

<sup>10</sup> Bir örnek olarak Bkz. <http://blog.milliyet.com.tr/-yesil-sarıklilar--yalani/Blog/?BlogNo=261896>

zihniyetine de uygun olarak, genellikle ilahi mucizelerin neden sonuç ilişkisini “acayip/garip” başlığı altında anlatmaz; çünkü söz konusu inancı baştan kabul etmiştir ve bunu “şaşırtıcı” bir etki yaratmak için kullanmaz. Günümüzde anlatılanlardan çok daha muğlak bir olağanüstülüğü olan bu hikâyede ise “yeşil sarıklılar”ın izinin kaybedilmesi “garip” bulunmaktadır. Bir başka dikkat çekici unsur, Evliyâ Çelebi’nin onların varlığına gözle şahit olmayıp askerlerin deneyimini aktarmasıdır. Bu durumda, Evliyâ, bu garipliğe şahit olmadığını belirtip okuru bir inanca yönlendirmemesiyle, hikâyenin akla yatkınlığını sorgulamadığını gösterir. Evliyâ Çelebi, “acayip ve garip” anlatısı aracılığıyla aslında okuruna yine savaş alanından bir gözlemini psikolojik boyutuyla sunmaktadır: Müslüman askerin özellikle de beklenmedik güç çatışmalar içerisindeyken, savaşmaya olan inancını koruyabilmesi için böyle ilham verici ilahi deneyimlere/hikâyelere ihtiyacı vardır. Yapıtın ilerleyen bölümünde “yeşil sarıklılar”ın “Kaniye’ye gidin” önerisinin gerçekleşmesi ise bir kehanet örneği olmanın ötesinde, Evliyâ’nın metinleri birbiriyle ilişkili kılıp kurgunun bütünlüğünü korumak için sıklıkla kullandığı “önceden işaret etme” aracıdır.

Evliyâ Çelebi sekizinci ciltte, Girit yolunda gördüğü bir felaket manzarasına “*Der-acâ’ib-i musîbet-i garâ’ib*” başlığı altında yer verir: “*Hattâ birkaç pençe-i âfitâb gulâmların edebde dübürlerin bıçağ ile oyup dağlarda amân deyüp gezer ve niçe gulâm-ı nev-civânları katl edüp zekerin kesüp edebde dübürlerine sokup yüz[ü] koyu yatırlar.*” (VIII.282a) Müslüman askerlere yapılmış olan bu işkence ve kıyım sahnesi karşısında hayretler içinde kaldığını söyleyen Evliyâ, bu anlatısında, okurunu savaş alanında görülebilecek en kötü manzaralardan biriyle yüzleştirmektedir. Arzu Ereklî, “*Seyahatnâme*’de Ötekine Bakış” başlıklı yazısında, Evliyâ’nın yedinci ciltte, “Batı’nın vahşiliğine vurgu yap[arken]” kullandığı benzer

bir betimlemeye dikkat çeker: “*ormanlar içre defn olmamış şehedâlarımızın cümle zekerleri ve hayaları kesilüp ağızlarına sokmuşlar*”. Ereklî, *Seyahatnâme*'de, Doğu-Batı arasındaki “güç savaşının eril/dişil ekseninde gerçekleştiği”ne dair önermesini sunduğu yazısında, “Müslüman askerlerinin hayalarının kesilmesi[nin]erkekliklerine yapılan bir saldırı olarak okunabil[ceğini]” (149) belirtir. Evliyâ Çelebi'nin dünyasındaki Doğu-Batı ya da daha somut haliyle Müslüman-kâfir çatışması tezin üçüncü bölümü olan “Acayip ve Garip ‘Öteki’ler” başlığı altında ayrıntılı ele alınacağı için burada, anlatıyla sınırlı bir yorum yapmak yerinde olacaktır. Askerlikle ilgili aşağılayıcı saldırıların eril/dişil ekseninde oluşuna; zaman, mekân ve hatta kültürle sınırlandırılması güç görünen alışlagelmiş davranış biçimleri/söylemlerde sıkça rastlanmaktadır. Bu algı, sadece düşmanı “deşil” yani güçsüz duruma düşürmek için değil; aynı gruptaki askerlerin cezalandırılması ya da motive edilmesi için de kullanılmaktadır. Türk kültüründe asker olmak ile “erkek” olmak arasında kurulan korelasyon, bugün hâlâ kendisini sağlık sebebiyle de olsa askerlik görevini yapamayanlara “çürük” denilişiyile göstermektedir<sup>11</sup>. Başka kültürlerdeki örneklerine bakıldığında,örneğin birçok sinema eleştirmeni tarafından “şimdiye kadar yapılmış en iyi savaş filmi” olarak kabul edilen 1987 Amerikan yapımı, Stanley Kubrick'in yönettiği *Full Metal Jacket* filminde bu yaklaşımın güçlü bir yansımasıyla karşılaşılmaktadır.Filmde çarpıcı biçimde öne çıkan Amerikan ordusundaki “askerlik jargonu”, istenen başarıyı gösteremeyen askerlerin üstleri tarafından “kadın”a benzetilerek değersizleştirildiği bir söylem geliştirerek “erkek olmanın kahraman olmakla aynı şey” olduğunu vurgular. Askerlik ve erkeklik arasında kültürlerin kendi içerisinde kurdukları ilişki, düşmana karşı olan davranış ve

---

<sup>11</sup>Türkçede askerlik jargonu ve argosu üzerine yapılan çalışmalar, bu ilişkiye dair önemli ipuçları sunmaktadır, bkz. Hüseyin Yıldız, “Sözlü Kültür Malzemesi Olarak Türkçede Askerlik Jargonu”. *Milli Folklor* 87 (Bahar 2010): 112-126. Gökhan Tunç, “Askerliğe İlişkin Argo İfadelerdeki Metaforik Yapı”. *Milli Folklor* 78 (Yaz 2008): 105-108.



söylemi de şekillendirmektedir. Dolayısıyla, bu eril/dışil gerilimini, Doğu-Batı arasındaki güç savaşıyla sınırlandırmak yerine, Evliyâ'nın içinde bulunduğu kültürün değer yargılarının da, ona bu manzarayı erkekliğin taciz edilmesini vurgulayarak “acayip ve garip” bağlamında anlattırıldığı göz önünde bulundurulmalıdır.

Askerlik ve savaşlarla ilişkili yukarıda sözü edilen anlatıların yanında, Evliyâ Çelebi, sekizinci ciltte “*Der-temâşâgâh-ı garâ'ib*” başlığı altında, Girit'teki İnadiye Kalesi'nin varoşunun sadrazamın emriyle Osmanlı askeri tarafından yerle bir edilmesini anlatır. Burada, okurda yaratmak istediği bakış açısı, askerin “garip seyirlik” denilecek kadar başarılı olan saldırısına karşı hayranlık ve takdirle yaklaşmasıdır. Evliyâ Çelebi, aynı ciltte, “*Temâşâ-yı garibe*” başlığı altında, Manya'da Müslüman kadın ve kızların esir edildiğini, bir kısmının Evliyâ ve beraberlerindeki tarafından kurtarıldığını anlatır. Buradaki “garip” durum, esir bir Müslüman kadının Evliyâ'nın ısrarlarına rağmen buradan ayrılmak istememesi ve kocasıyla orada kalıp kiliseye gitmeye devam edeceğini belirtmesidir. Evliyâ, her ne kadar “*mel'ûneyi katl edüp geçüp gidem*” (VIII.337a) diye içinden geçirse de kadının peşine düşmez. Ancak Evliyâ'nın anlık niyeti bu konudaki bakış açısını ortaya koymakta, dinleyici/okurunu da bu yönde etkilemektedir. Sözü edilen bu esir Müslüman kadının, kâfir kocasıyla orada kalıp “kilise”ye gitmeye devam etmek istemesi, Evliyâ Çelebi'nin bu durumu “garip” başlığında kaydedecek kadar inanılması ve “kabul edilmesi” güç bir durumdur.

“Evliyâ Çelebi'nin Sergüzeştleri” alt başlığında değerlendirilen son anlatı, tema ve inandırıcılık noktasında diğerlerinden ayrılmaktadır; ancak ortak olan özellik Evliyâ'nın hem anlatıcısı hem de kahramanı olarak bu “sergüzeşt”in merkezinde yer almasıdır. Evliyâ Çelebi, sekizinci ciltte, “*Der-fasl-ı sergüzeşt-i temâşâ-yı garibe vü acibe*” başlığı altında, mezarında keçiye

dönüşen Arap kölesinin hikayesini anlatır. Evliyâ Çelebi, Rumeli Kasteli'ni gezerken, İnebahtı'dan bir mektup alır. Bir önceki gün orada ölen Arap kölesini kefenleyip namazını kılıp defnetmişlerdir; ama ertesi sabah, kölenin kefeniyle kabrin dışına çıktığına kefenin yırtılmış bir bölümünden de keçi ayaklarının görüldüğüne şahit olurlar. Halk, “*Hay Evliyâ Çelebi, bir seyyâh-ı âlem ve nedîm-i benî âdem bir ehl-i ma'rifet âdemdir. Bu keçiyi ilm-i sîmyâ ile âdem şekline koyup hizmet etdirirdi. Allâhu a'lem öbür hizmetkârları da ilm-i sîmyâ kuvvetiyle benî âdem sıfatında hizmetinde olup Allâh bilir anlar da ne gûne mahlûkdur?*”(VIII.339b) diye söylentiler çıkarınca, Evliyâ, bu durumu kendisi görüp açıklasın diye onu geri çağırırlar. Evliyâ Çelebi de “bu ne garip iştir” diye, İnebahtı'ya dönüp aynı sahneyi görünce “*Sübhânallâh deyüp âlem-i hayretde kaldım*”der. Biraz soruşturma yaptıktan sonra Evliyâ Çelebi, konuyla ilgili şöyle bir sonuca varır: “*Ammâ hakîr eyle bildim ki bana bu Arabı fîrûht eden Mağribîlerin ilm-i sîmyâ ma'rifetleri idi. Hakkâ ki garâ'ib ü acâ'ib temâşâ idi.*” (VIII.339b) Evliyâ'nın anlattığı bu hikaye, “Evliyâ Çelebi'nin Sergüzeştleri” alt başlığında yer alan tek “olağanüstülük” hikâyesidir denilebilir. *Seyahatnâme*'de özellikle “acayip ve garip” başlığı altında toplanan rüya alametleri, tılsımlar, sihir ve simyayla ilgili olağanüstülük ve mucize hikâyeleri, Evliyâ'nın eğlendirici üslubunun en çok öne çıktığı anlatılardır. Bunun nedeni, belki de hikâye anlatıcısının artık kurmacanın özgürleştirici alanına girmiş olması, dinleyici/okurunun da bu anlatılarda kendisinden edebî yaratıcılığını ispatlayacağı türden bir aktarım beklediğini düşünmesindedir. Anlatıcı ve dinleyici ya da okurun biraradalığının hedefi, artık ortak bakış açısını paylaşmak değil; bu oyundan mümkün olduğunca keyif almaktır. Robert Dankoff, yukarıda sözü edilen anlatıyı da işaret ederek, Evliyâ'nın “bir şeyi, tekdüzelikten kurtulmak ya da sırf eğlence olsun diye yahut edebiyat yapmak istediği için öyleymiş gibi gösterebil[diğini]belirtir.

Dankoff, “*Seyahatnâme*’deki hayalî malzemenin çoğu[nun]-ister kısa ve anekdota dayalı ister uzun süremlî ve hicivli olsun-hep bu doğrultuda” olduğuna işaret edip “Burada kesinlikle aldatma kastı yoktur” (*Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi’nin*...174) der.

### Ç. Keramet Sahibi Dîvâneler/Dervişler/Ermişler

Evliyâ Çelebi, birinci ciltte “*Bu hakîr Evliyâ’nın zamânında hayâtda olup dest-i şerîflerin bûs edüp du’â-yı hayrlarıyla şeref-yâb olduğumuz büdelâ ve melâmiyyûn ve mecâzibûndan olan mazanna-i kerâme hâl sâhibi kimesneleri ayân eder*” başlığı altında birçok meczuptan söz eder. Bunlardan sadece, “Boynuzlu Dîvâne Ahmed Dede” ile “Dîvâne Burnaz Mehmed Çelebi”nin hikâyelerini ayrıntılı olarak ve “garip” başlığı altında anlatır.

Boynuzlu Dîvâne Ahmed Dede, uzun günlerde Kasımpaşa mezbahası köprüsünün üzerinde oturup gelen geçene “*Şalla Ka’be’ye gidesin Ahmed çebu, şalla Ka’be’ye gidesin Mehemed çebu*” (I.114b) diye laf atar ve bir adama üç kez üst üste bunu söylese, o adam Mekke’ye gider. Evliyâ Çelebi’ninsıklıkla kullandığı bir kalıbı tekrarlayarak, “*Garâbet bunda kim*” demesinin nedeni, Ahmed Dede’nin ömründe rastlamadığı adama adıyla seslenip yirmi yıldır görmediği biri için “*Fülân kadının oğlu fülân çebu hoş geldin*” (I.114b) diyebilmesidir. Evliyâ, bu divaneninkoynunun kuzu, koyun, keçi, karaca, sığın ve ceylan boynuzlarıyla dolu olduğunu söyledikten sonra lakabı haline gelen boynuzlarla ilişkisine dair gariplikleri sıralar:

*Garâbet-i sâlis: Ba’zı zürefâ tefe’ül niyyetiyle varup "Ahmed kanı benim boynuzum" dedikde hikmet-i Hudâ eğer herîf müte’ehhil ise ehl-i beyti evzâ’ına göre "İşte senin boynuzun" deyü kimine küçük kimine büyük boynuz çıkarırdı.*

*Garîbe-i râbi': Eğer ol âdem mücerred ise "kanı benim boynuzum" dedükde "dahi senin boynuzun bitmedi" der, aceb temâşâ idi.*

*Garîbe-i hâmis: Ba'zı kefere ve Yahûdî tebdîl-i kıyâfet edüp Deli Ahmed'e bile getirüp bizi gördükde "Fülân çebu fülân çebu" deyü âşinâlık edüp keferelere aslâ âşinâlık etmezdi. Hakîr ve gayrı yârân "Ahmed Dede bunlara âşinâlık etmedi ki" dediğimizde "Gavur Beşe Çufud Ağa" deyü keşf edüp cümle avret yerin açup gazab-âlûd olurdu.*

*Garîbe-i sâdis: "Ahmed Dede sana bir boynuz vereyim bana bir dandin eyle" desen hemân kıyâma gelüp sağ elinin parmakların silkdikce de leylek kuşu sadâsı gibi parmakları sadâ verüp eyle raks [u] reftâr eder kim gûyâ Rakkâs Zühre'dir ve herkes kendüye bir boynuz hedâyâ getirirler.*

*Garâyîb-i sâbi': Bir aydan sonra "kanı benim boynuzum" desen hemân elin koyna sokup "işte senindir" deyü verdiğin boynuzu bi-emrillâh çıkarır. Bu dahi garîb sırdır. (I.114b)*

Ahmet T. Karamustafa *Tanrının Kural Tanımaz Kulları* adlı çalışmasında, "25 Mayıs 1404'te, İspanyol gezgini Ruy Gonzales de Clavijo'[nun]Doğu Anadolu'da Erzurum yakınlarında Delilarkent ('Deliler kenti' bugünün Delibaba'sı) denen yerden geç[ip][...]bütün köyde dervişlerin oturduğunu söyl[ediğini]" belirtir:

Bu dervişler saç ve sakallarını kesiyor ve neredeyse çıplak dolaşiyor. [...]Zâviyelerinin kapısının yukarısında, üzerinde hilâl biçiminde bir süsü olan kara yün püsküllerden bir sancak görülür; bunun altında bir sıra halinde dizili geyik, keçi ve koç boynuzları vardır, ayrıca sokaklarda dolaşırken bu boynuzları süs olarak üzerlerinde taşımak

âdetleridir; bütün derviş evlerinin üzerine işaret olarak bu boynuzlardan konmuştur. (Aktaran Karamustafa 12)

Yukarıdaki alıntı, Evliyâ Çelebi ve hikâyesinin kahramanı Boynuzlu Dîvâne Ahmed Dede'den yaklaşık iki yüz yıl önce de meczupların benzer özelliklere sahip olduğunu göstermektedir. Evliyâ'nın “garip” başlığı altında sıraladığı Ahmed Dede'nin boynuzuna ilişkin anlatılar, geleneksel bir derviş-nesne ilişkisine dayanıyor olmalıdır. Dervişin boynuzla ilişkisini daha da eskiye götüren bir başka bilgi, Barak Baba'nın (ö. 1307-8) “Başına iki yanına birer manda boynuzu takıştırılmış kırmızımsı bir sarık sarıyor” olması ve “Anadolu ve İran'da ona çok benzer görünümde zâhidlerin” onun çevresinde toplanmasıdır (11). Ahmed Dede'nin her boynuz verene kalkıp “Zühre gibi raks etmesi” de Barak Baba'nın müritlerinin her gittikleri yerde tef ve davul çalarken onun “ayı gibi oynayıp maymun gibi türkü çığır[ması]” (11) göz önünde bulundurulduğunda, gelenek içinde rastlanması muhtemel ama izleyicisi için “garip” bir durum oluşturmaktadır.

Evliyâ'nın, Ahmed Dede'yi kâh kâfire öfkelenip edep yerini açarken ya da kalkıp dans ederken kâh birer garip sır olan kehanetlerde bulunurken anlatması, Erasmus'un,*Deliliğe Övgü*'de okuyucusunun zihnini deliliğin mi bilgeliğin mi delilik olduğuna dair karıştırmasını hatırlatır. Sıradan insanların sıradan düşünceleriyle anlam veremeyeceği, hatta gülünç bulabileceği bu davranışların arkasında aynı zamanda dünyevi olmayan bir sırrın varlığına inanılması, Ahmed Dede'yi herhangi bir maskara, soytarı ya da kaçık olarak algılanmaktan kurtarmaktadır.

*Deliliğe Övgü*'de “Delilik”, konuşmasına şu cümlelerle başlamaktadır: “Âlem benim hakkımda ne derse desin, en deliler arasında bile DELİLİĞİN kötü bir ünü olduğunu bilmez değilim, buna rağmen iddia ediyorum, ilahi gücüyle hem Tanrıları

hem de insanları neşelendiren tek varlık benim, sadece ben” (37). Deli/divanelerin davranışlarının izleyenleri eğlendirme işlevi, Dîvâne Burnaz Mehmed Çelebi'nin hikâyesinde çok daha baskındır. Evliyâ, halk arasında “*Sabâh Sabâh Delisi*” diye meşhur olmuş olan bu divaneyi “mahallenin delisi” deyişine uygun düşecek derecede tuhaf ve eğlenceli hikâyelerle anlatır. Örneğin, annesinin tütün içtiği için hapsedilmesi üzerine Dîvâne'nin Divan'da Kara Mustafa Paşa'yla olan görüşmesindeki diyaloglar hem oradakileri hem de Paşa'yı gülmekten kırar:

*Hemân Mustafâ Paşa Dîvâne'nin feryâdı ve latîfesin istimâ' edüp,  
“Nedir Çelebi?” der. Hemân Çavuşbaşı mukaddemce hüsn-i ta'bîr  
içün, “Sultânım, Çelebi'nin vâlidesi borçlu olup haps etmişler itlâkın  
ricâyâ gelmiş” deyince “Yalan söyler anam borçlu değildir bok yer,  
anam tütün içerken dutup zindâna kodular, avretler zindânından  
çıkarup erler zindânına kosunlar zîrâ babam yokdur” deyü bu gûne  
ricâ edüp Çavuşbaşı ile bu gûne münâkaşa etdüğinden cümle erbâb-ı  
dîvân gülmeden dem-beste ve hayrân olup Kara Mustafâ  
Paşahazzından Dîvâne'ye bir avuç atıyye ihsân edüp vâlidesin itlâk  
fermân edüp “Vâlidesin bir âdeme versinler” deyüp kethudâsına  
tenbîh eder. Zîrâ Kara Mustafâ Paşa merhûm dîvânelere gâyet  
mu'tekid idi.(I.114a-115b)*

Burnaz Deli'nin bu beklenmedik ve komik talebiyle bu talebini dile getirirken takındığı korkusuz tavır, “normal insan” algısına eğlenceli olmanın yanında biraz ürkütücü de gelebilmektedir; belki divanenin davranışlarının bu denli hoşgörüyü karşılanmasının arkasında bu çekingenlik de vardır. Sonuçta, Paşa'nın divanelere “inanmasının” böyle bir saygıyı gerektiriyor olması mümkündür.

Dîvâne Burnaz Mehmed Çelebi'nin "*Hikmet-i garâyib*" başlığı altında anlatılan bir başka hikâyesi, bir Yahudi'nin cenazesinde yaptığı tuhaf ve komik davranışlarla ilgilidir. Ahmed Dede gibi, o da Yahudilerden hoşlanmaz ve cenazede edep yerini açıp Yahudi "leşinin" üzerine sepe sepe işeyip kaçar. Her iki karakterde de dikkat çekici olan ortak unsur, bunların tüm deliliklerine ve sıra dışı davranışlarına rağmen kâfiri hemen tanıyıp ona tepki göstermeleridir. Bu tutumları, onları bir taraftan inanç konusunda güvenilir kılarken diğer taraftan, Evliyâ Çelebi gibi bu davranışlarından keyif alacak, kendi kültürel bağlamının insanları için bir kat daha eğlenceli hale getirmektedir. Evliyâ'nın "*Ve'l-hâsıl tuz cemî'i ta'âmin muslihi olup her ni'metde bulunduğu gibi bu Burnaz Deli dahi her cem'iyet ve her yerde ve her alayda ve dîvânda ve berde ve bahirde bulunup şeb [u] rûz yatmaz uyumaz İslâmbol'u geşt [ü] güzâr eder bir dîvânedir.*" (I.115a)diyerek onun toplumdaki olağan ve aynı zamanda vazgeçilmez yerine dikkat çektiği bu sözleri, divanelerin o dönemin sosyal yaşamında kabul görüldüklerini göstermektedir. Evliyâ Çelebi'nin bu iki divanenin hikâyelerini "garip" başlığı altında anlatmasının sebebi, bir yandan toplum kuralları dışında hareket edip diğer yandan toplum tarafından kabul görmelerindeki çelişkili durumla ilgili olmalıdır. Bu hikâyeler, her ne kadar günlük yaşamdan ve eğlenceli anekdotları sunsa da arkalarında gizemli "garip" sırlar olduğuna dair inanç korunmaktadır.

*Seyahatnâme*'nin üçüncü cildinde, Evliyâ Çelebi, "*Menâkıb-ı Seyyid Sarı Saltık Bay ve min kerâmâti'l-garâ'ib ve mine'l-acâ'ib*" (III.11a) başlığı altında "acayip ve garip kehanetler"iyle Sarı Saltık'ın hikâyesini anlatır. Evliyâ, bu hikâyeye aynı zamanda "Kazan" balkanına dair bir yer adı efsanesi sunmaktadır. Efsaneye göre, Sarı Saltık'ın öldürdüğü ejderi, bir rahip çıkıp "ben öldürdüm" diye yiğitlik iddiasında bulununca Sarı Saltık'ın meydan okumasıyla bunların ikisi bir kazanın

içine girer ve ateş yakılır. Papaz keşkek gibi pişer, ama Sarı Saltık'ın sadece mübarek alını biraz terler. Bu kerametinin üzerine, binlerce kâfir imana gelir. Sarı Saltık, Leh ülkesine gidip sahte Saltık papazı öldürür ve bütün kâfiristanda meşhur olur. Seyahatinden sonra Pravadi'de kazanın piştiği Kazan balkanında vefat eder. Evliyâ Çelebi, sözü ölümüne gelince hemen Sarı Saltık'ın "yedi tabut" hikâyesine geçer. Kendi vasiyetiyle yedi tabuta koyulup yedi krala verildiğini anlatır ve bu tabutların yerlerini daha sonra tamamlamak üzere boşluklar da bırakarak sıralar. Evliyâ, "Muhammed Saltık Bay"ın papaz olduğuna dair yanlış inançlar ve katıldığı fetihlerden söz ettikten sonra, "*Saltık Bây Muhammed-i Buhârî hakkında zebân-dırâzlık eden ne'üzü billah min-zâlike esm olur. Hâşâ sümme hâşâ. Ammâ yine sadede rücû' edelim.*" diyerek kazan efsanesiyle ilgili anlatıya geri döner. Kazan balkanında Sarı Saltık'ın kazanda kaydığı toprağın kuru ve otsuz olduğunu söyleyip buradaki mezarlıkta pirinç halfası otuyla sarılı ölümlerin yüzlerce yıldanberi çürümedikleri bilgisini verir.

Evliyâ Çelebi, bir "derviş-gazi" figürü olarak sunduğu Sarı Saltık'ın menkıbelerine *Seyahatnâme*'nin çeşitli yerlerinde geniş yer vermektedir. Helga Anetshofer, "Seyahatnâme'deki Sarı Saltık Menkıbeleri ve Bektaşî Sözlü Rivayeti" başlıklı çalışmasında bu anlatıları, *Saltıknâme* ve *Vilâyetnâme*'dekilerle karşılaştırmalı okuyarak Evliyâ Çelebi'nin Sarı Saltık hakkında anlattığı rivayet ve menkıbelerin kaynağının büyük oranda sözlü Bektaşî kaynaklarına dayandığını belirtir (300-301). Anetshofer'e göre, "Evliyâ'nın Sarı Saltık ve menkıbelerini tanıtmadaki büyük motivasyonu ise çağdaşlarının Sarı Saltık'ın Türk ve Müslümanlığına yönelik şüphelerini yalanlamaktır" (298). Dolayısıyla, anlatının başındaki Sarı Saltık'ın "papaz" ile olan "velilik" yarışı, sahte Saltık'ı öldürüp yerine geçmesi, bir anda "*Sarı Saltık Bây Muhammed-i Buhârî*" ismini alması hep bu



kimliği oluşturma amacıyla vurgulanmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, Evliyâ, bu tür menkıbelere hatta burada anlatılanlar da dâhil olmak üzere yapıtının çeşitli yerlerinde başka başlıklar altında da yer vermektedir. Sarı Saltık'la ilgili tek “acayip ve garip” başlıklı anlatı ise odağında “Kazan” balkanında, “kazanda yanma/yanmama” hikâyesinin anlatıldığı bu bölümdür.

Anetshofer, “Sarı Saltık’ın kaynar su dolu kazanda yanmayarak veliliğini ispat etmesi” motifinin “Ortaçağ Avrupası’ndan Orta Asya Farsça menakıbnamelere kadar uzanan yaygın bir motif” olduğunu belirtir (302). Bu noktada, Evliyâ Çelebi’nin bu keramet anlatısını sözlü kültür kaynaklarından öğrenip aktardığı açıktır; ancak asıl dikkat çekici olan husus, Evliyâ’nın sözcükler arasındaki ilişkiden yola çıkıp hikâyeyi “Kazan” balkanına yerleştirmesidir. İşte Evliyâ Çelebi’nin bir “hikâye anlatıcısı” olarak ayrıcalıklı konumu, burada ortaya çıkmaktadır. Evliyâ, hafızasında var olan bir sözlü kültür anlatısını, yeni bir bağlama yerleştirirken aslında yepyeni bir efsane yaratmaktadır. “Sarı Saltık’a Balkanlarda, Yunan ve Slav asıllı Hristiyanlar tarafından Hristiyan azizi diye hürmet edildiğini” çok iyi bilen (298) Evliyâ Çelebi, bu kompoze etme yöntemiyle “*Kazan balkanı*”na (Kazanlak, Bulgaristan) Müslüman bir velinin damgasını vurduğu kutsal bir geçmiş atfeder. Eğer anlatı, sözlü kültür ortamında dolaşıma girip yaygınlaşırsa bu “kazan” menkıbesi artık sadece Sarı Saltık’a değil, aynı zamanda *Kazan balkanı*’na ait bir anlatıya dönüşecektir. Bu da Evliyâ’nın, elindeki malzemeyi kendi yapıtında en işlevli haliyle kullanıp örerken bir yandan da sözlü kültürü yeni bağlamlarda, yeni anlatılarla zenginleştiren bir sanatçı olduğunu göstermektedir. Başlıkta “acayip ve garip” nitelemesini kullandığı halde Evliyâ’nın anlatı metninde hiçbir keramete bu şekilde işaret etmemesi, sıra dışı ve değerlendirilmesi güç bir tutumdur. Zaten çekişmeli bir konumu olan Sarı Saltık’la ilgili “inanç” unsurlarını sorgulamaması

anlatının bakış açısıyla tutarlılık gösterse de, Evliyâ'nın "şaşırtma" ya da "hayranlık uyandırma"ya yönelik özel bir vurgusunun da olmaması dikkat çekicidir. Evliyâ, anlatının sonunda sözünü ettiği, "taze kalmış bedenlerle" ilgili de bir açıklama getirme ihtiyacı duymaz ve kendisinin de "şahit olduğunu" belirtip anlatıyı sonlandırır. Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'de "çürümemiş/bozulmamış bedenlerle" ilgili başka anlatılara "acayip/garip" başlığını kullanmadan da yer verir ve Dankoff'un da örneklerle gösterdiği gibi, bu durumun akla yatkın olup olmaması, pek de sorguladığı bir şey değildir (*Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin...*218-221). O halde, Evliyâ Çelebi'nin bu anlatıyı "acayip ve garip" başlığı altında anlatmasının nedeni-yapılabilecek en genel yorumla-okurun dikkatini hikâyeye çekmek olabilir. Kanıtlanması mümkün olmasa da, dikkat çekilen noktanın, zaten okurun haberdar olma ihtimalinin yüksek olduğu, bu yaygın sözlü anlatıdan ziyade, bu anlatının yeni mekânına ya da bağlamına etkisi, olduğu düşünülebilir.

Evliyâ Çelebi'nin anlattığı bir başka derviş figürü, yine üçüncü ciltte, "*Ve mine'l-bedâyi 'i'l-garâ'ib, ahvâl-i dervîşân-ı Zîşân*" başlığı altında anlatılan, Derviş Sünnetî'dir. Melek Ahmed Paşa'nın sıkıntılı olduğu bir dönemde, huzuruna çıkan ve onu sözleriyle rahatlatan bu Bektaşî dervişiyle ilgili Evliyâ Çelebi'nin "*Garâbet bunda kim*" diye işaret ettiği ve uzunca bir anlatıdan sonra tekrar hatırlatıp "*Garîb temâşâ idî*" dediği asıl gariplik, bu dervişi Paşa'nın odasına girerken ve çıkarken hiç kimsenin görmemesi, yani gaipten ortaya çıkıp sonra birden yok olmasıdır. Evliyâ, bu "gariplik"le ilgili yine akla yatkın bir açıklama yapmaya kalkmaz; ancak dervişlerin böyle özellikleri olduğuna dair telkin yoluna da gitmez; buradaki gizemin çözümünü—eğer çözmek istiyorsa—okuruna bırakır. İşte bu gizemin hem anlatıcısında yarattığı hem de okurunda yaratacağı "şaşıklık"tan ötürü Derviş Sünnetî'nin hikâyesi, "acayip ve garip" kategorisinde anlatılmaktadır.

Evliyâ Çelebi'nin "acayip ve/veya garip" başlığı altında, *Seyahatnâme*'de yer verdiği son veli, Seyyid Ahmet el-Bedevî'dir. Evliyâ, Mısır-Tanta'da Seyyid Ahmet el-Bedevî için düzenlenen kutlamalarda şahit olduğu bir olayı, onuncu ciltte "*Hikmet-i acibe*" başlığı altında anlatır. Hikâyeye göre, bu kasabanın mezarlığında, her yıl Seyyid Ahmet el-Bedevî mevlidi günlerinde kumun içindeki kemikler harekete geçer ve toprağın üzerine çıkarmış. Evliyâ, "*Aceb temâşâdır*" diye anlattığı bu durumun iki şekilde açıklandığını belirtir:

*Ba'zılar derler kim,*

*"Bunlar Seyyid Ahmed el-Bedevî fukarâlarının üstühânlarıdır. Mevlûd günleri zâhir olup uzuvları hareket ede" derler. Ba'zılar eydir:*

*"Bunlar ol kimesnelerdir kim Seyyid Ahmed el-Bedevî hazretlerinin deff ü kudüm ile tevhîd [ü] tezkîr edüp keşf [ü] kerâmet gösterdiğine dahl [u] ta'arruz eden zemmâm u nemmâm u dahhâl münkirînlerin uzuvlarıdır kim Hazret i Bedevî anlara bed-du'â edüp yerde yatmayasız, deyü yavı du'â etdüğinden hâlâ her sene cümle üstühânları yılda bir kerre yerden taşra çıkmasının aslı oldur", derler. (X.287b)*

Evliyâ Çelebi, bu anlatılanlara inanıp inanmadığına dair bir yorum getirmez; ancak "*Hudâ âlimdir, bu hakîr birkaç def'a mevlûd günleri mezkûr kemiklerin taşra çıkduğun görmek vâki' olmuşdur.*" (X.287b) diyerek en azından "garip seyirliğe" tanık olduğu konusunda dinleyicisini/okurunu bilgilendirir. Evliyâ'nın, bu anlatıları sadece aktarmakla yetinip "inanç" konusunda bir telkinde bulunmaması, hem kendisi hem de okuru için farklı olan kültürel bir bağlamın inanç hikâyeleri olmasındandır. Yine de, Evliyâ'nın bu görüntüye bir seyirci olarak bile tanıklığı,

anlatıydinleyicisi/okuru için daha gizemli ve ilginç kılar. Dolayısıyla, burada işaret edilen “gariplik” arkasındaki açıklamalardan ziyade bu görüntünün kendisi olur.

Tezin “*Hikâye-i acîbe vü garîbe: Acayip ve Garip İnsan Hikâyeleri*” başlıklı birinci bölümünde Evliyâ Çelebi’nin “acayip ve/veya garip” başlığı altında anlatmayı seçtiği, merkezinde “kişisel hikâyelerin” yer aldığı metinler incelenmiştir. Bu kişisel hikâyelerin kahramanları, Evliyâ Çelebi’nin, meclislerinde bulunduğu kendi döneminin yöneticileri, aziz babası ya da geçmişten kaydedilmeye değer isimler olabilmektedir. Evliyâ Çelebi’nin, yapıtı boyunca seyahatleriyle birlikte birinci ağızdan kendi hayat hikâyesini de anlattığı göz önünde bulundurulduğunda kimi “acayip ve/veya garip” sergüzeşterin ana kahramanının Evliyâ’nın kendisi olması kaçınılmazdır. Bir başlık dışında, bu maceraların arka planındaki temel gerilimin Evliyâ’nın kişisel meseleleri değil; kâfir-Müslüman çatışması olması dikkat çekicidir. *Seyahatnâme*’nin diğer biyografik kahramanı ve Evliyâ’nın yaşamındaki belki de en önemli insan olan Melek Ahmed Paşa’nın hikâyeleri de doğal olarak bu başlık altında yer almıştır. Toplumdaki sıradan insanlardan farklı, hatta onların algısına aykırı olan divaneler ve dervişlerin de “acayip ve garip insan hikâyeleri” başlığı altında değerlendirilmesi uygun bulunmuştur.

Bu bölümde neredeyse tamamı değerlendirilen, 36 farklı başlık altında ve çeşitli konularda anlatılan bu hikâyelerin her birinde “şaşırtıcı” bir unsur yer almaktadır. Yani, metinlerin “acayip ve garip” başlığı altında anlatılmasındaki ortak özellik, önce anlatıcısını dolayısıyla da okurunu/dinleyicisini “bir neden”den dolayı şaşırtmasıdır. Anlatıcıyı ve okurunu hayret içinde bırakan bu “şaşırtıcı” olay ya da durum, anlatının bakış açısı ve bağlamıyla ilişkili olarak genellikle ya hayranlık ya da kınamayla sonuçlanmaktadır. Bunun yanında kimi zaman “acayip ve garip” olarak işaret edilen hikâyenin absürtlüğü, bir olayı ya da durumu tuhaf ve gülünç

kılmaktadır. “Acayip ve Garip İnsan Hikâyeleri” başlığı altında incelenen sadece beş “acayip ve garip” hikâyede olağanüstülük unsurları yer almaktadır. Yeşil sarıklılar ve Bektaşî dervişinin-doğrudan söylenmese de-gaipten gelip kaybolduklarına dair yaratılan sezgi, Sarı Saltık’ın kazan hikâyesi, toprakta beliren garip insan kemikleri ve bakire bir kızın fil bebek doğurması, en azından bugünkü okurun gerçeklik algısını zorlayacak niteliktedir. Bununla birlikte, sonuncusu dışında, sözü edilen olağanüstülüklerin tamamının inanca dayalı mucizeler olduğu göz önünde bulundurulduğunda, “bugünkü okur” için yapılan önceki genel yargıdan bile kaçınmak gerekebilir. Sözlü kültürden devralınan ve inanç işleviyle aktarılmaya devam edilen İslami anlatıları neden sonuç ilişkisiyle rasyonelleştirmeye çalışmamak, sadece 17. yüzyılın bir Osmanlı elitince değil; 21. yüzyılın kimi Müslüman akademisyenlerince de benimsenen bir tutumdur. Bunun yanında, özellikle *Kur’an-ı Kerim*’de de yer alan bu anlatıların inanılabilirliğini, bilimsel gerçeklik sorgulamasına tâbi tutmamak gerektiğine dair bugün yürütülen tartışmalar dikkate alındığında, Evliyâ Çelebi’nin bu hikâyelerdeki bakış açısının çok çekimser kaldığı görülmektedir. Fil doğuran kızın hikâyesine gelindiğinde, metnin ayrıntılı analizinde de belirtildiği gibi, Evliyâ’nın bu garip olaya dikkatimizi çekmesinin nedeni, yine yakın geçmişte ortaya çıkan “sakallı bebek” haberlerinde olduğu gibi okurunu bu olguya inandırıp ürkütmek değil; bilakis “fil bebek” figürüyle daha absürt ve gülünç kıldığı hikâyesi sayesinde sosyal gerçekleri hicvetmektir. Sonuç olarak, Evliyâ Çelebi’nin “Acayip ve Garip İnsan Hikâyeleri”, 17. yüzyıl Osmanlı toplumunun sosyal, siyasi ve askerî yaşantısının içindeki “insan”ı çarpıcı bir gerçekçilikle gözler önüne sermektedir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### *VE MİNE'L-AC'ÂİB RÜYÂ-YI SÂLİHA: ACAYİP RÜYALAR VE GARİP KEHANETLER*

Cemal Kafadar, “Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth Century İstanbul and First-Person Narratives in Ottoman Literature” (Ben ve Ötekiler: 17. Yüzyıl İstanbul’undan Bir Derviş Güncesi ve Osmanlı Edebiyatındaki Birinci Tekil Anlatılar) başlıklı makalesinde “rüya defterlerinin Osmanlı kişisel edebiyatında kendi başına bir alt kategori oluşturduğunu” (130) belirtir. Kafadar, geç 16. yüzyıldan bir el yazmasında, rüya derlemeleriyle karşılaştığımızı, bu gece düşlerinin de III. Murad’a ait olduğuna dikkat çeker. Saltanatlık dönemi kültürel içedönüklüğün beraberinde gelen gerilemenin başlangıcı olarak kabul edilen bu sultan, dönemin kaynaklarında iddia edildiğine göre, rüya yorumunun da içinde bulunduğu ezoterik bilimlere abartılı bir ilgi gösterirmiş (130). Özenle dikte ettiği rüyalarını, yorumlanmak üzere Sufî şeyhlerine gönderirmiş. Cemal Kafadar, bunun yansımasını III. Murad dahil çeşitli sultanların rüyalarıyla ilgili şeyhlerin yorumlarını içeren Mahmûd Hüdâyi’nin “Mektûbât”ında da görebileceğimizi belirtir (131). Cemal Kafadar’ın bu tespitleri, “rüya anlatıları”yla ilgili en azından söz ettiği döneme dair iki yönlü bilgi vermektedir; bunlardan ilki bu anlatıların “Osmanlı edebiyatı”nın bir parçası olarak kabul edildiği yani kendilerine edebî metin olma

özelliği atfedildiği, ikincisi ise bu metinlerin Osmanlı elitinden başlamak üzere Osmanlı kültür hayatının olağan bir parçası olduğudur.

Aslı Niyazioğlu, “Dreams, Ottoman Biography Writing, and the Halvet-i Sünbülü Şeyhs of 16th-Century İstanbul” (Rüya, Osmanlı Biyografi Yazımı ve 16. Yüzyıl İstanbul’unda Halvet-i Sünbülü Şeyhleri) başlıklı çalışmasında, Kafadar gibi geç 16. yüzyıl biyografi yazımında rüyaların önemine değinirken bugünkü araştırmacıların bakış açısına da dikkat çeker: “Bugün birçoğumuz için rüyalar, tarihin konusu ya da Osmanlı hayatının bir parçası olarak görülmesi güç olan geçici ve hatta zamansız bir alana aittir. Oysa Osmanlı yazarları için onlar, Osmanlı yaşam öyküsünün çok önemli yansımalarıdır. Bu sayısız hikâye, bize Osmanlıların her gece rüyalarını hatırlayıp anlatmak hevesiyle uykuya yattıklarını göstermektedir.” (173) Bugün, rüya tabirleri her ne kadar hâlâ günlük yaşamımızda merak uyandıran bir konu olmayı sürdürse de, ne rüyanın anlatımında edebiyat metni oluşturacak kadar incelikli bir hikâye etme yöntemi kullanılmakta ne de birkaç sembol üzerinden yapılan açıklamalarda ilahi ya da bilimsel bir arka plan olduğuna inanılmaktadır. Dolayısıyla, günlük yaşamımızdan başka bir âleme karşılık geldiği düşünölen rüyaların bugünün kültürel yaşamını nasıl yönlendirdiğini tespit etmek güç, belki de verimsiz bir uğraş olabilir. Oysa Niyazioğlu’na göre Osmanlı geleneği söz konusu olduğunda, “İlginç bir biçimde rüyaların hiçbirisi müphem mesajları ya da karmaşık sembolleri olan ve sadece yorumlayan tarafından anlaşılabilir türden değiller. Bunlar birer edebî rüya olarak, mesajları açık ve anlatıcısı tarafından yorumlamada hiçbir boşluk bırakılmayacak kadar dikkatle kurgulanmışlardır.” (179).

Niyazioğlu, bir başka çalışması olan “Rüyaların Söyledikleri”nde “Osmanlı biyografi yazarlarının hayat anlayışlarının temel bir parçası olan ve eserlerinde karşımıza çıkan rüyalar, kerametler, ahiret hayatıyla ilgili deneyimleri”, Osmanlı

hayat anlayışını öğrenmeye çalışırken ihmal ettiğimize dikkat çeker (71). Yani, bugünün bilimsel gerçeklik anlayışında şüpheyile karşılanabilecek olan bu deneyimlerden biri olan rüya anlatıları, o günü anlamak açısından hem edebiyat hem de tarih araştırmalarında üzerinde durulması gereken oldukça verimli bir alandır. Rüya anlatılarının yapılacak bir savaşa ya da fethe dair bütün bir devleti ilgilendirecek tarihî dönüm noktalarıyla ilgili kaygı ve beklentileri dile getirmenin yanında, tek bir insanın özel yaşamındaki kişisel korku ve özlemleri de yansıtması—tarihsel kayıt diye kabul edilen belgelerde nadir ulaşılabilir—“insan” hikâyesiyle yüzleşmemizi sağlar. Rüyaların anlatılmasının ve yazıya geçirilmesinin yegâne nedeni, yaşamın çeşitli alanlarını anlamlandırırken dönemin bilgi edinme ve paylaşma anlayışında her türlü insan deneyimini içeren hikâyelerin vazgeçilmez rolü olmalıdır.

İşte bu hikâyelerin en ayrıcalıklı anlatıcılarından biri olan Evliyâ Çelebi için de rüyalar, hem kendi sosyal ilişkiler ağında hem de *Seyahatnâme*'sinin kurgulanmasında hayati bir işleve sahiptir. Her şeyden önce, Evliyâ seyahat planlarını peygamberin bizzat onayını aldığı, birinci ciltte yer alan ilk rüya anlatısıyla meşrulaştırır. Seyahat anlatısı olmanın yanında otobiyografik bir yapıt olarak da kabul edilen *Seyahatnâme*'deki rüya anlatıları, 16. yüzyılda olduğu gibi 17. yüzyılda da Osmanlı seçkinleri arasında rüya anlatma ve yorumlama kültürünün yaygın olduğunu göstermektedir. Bu anlatılarda Evliyâ Çelebi, kimi zaman rüyayı gören ve anlatan, kimi zaman bir başkası tarafından anlatılan rüyayı yorumlayan, kimi zamanda bir rüyanın anlatılmasına ve onun yorumlanmasına şahit olan rolündedir. Yapıtta yer verilen her rüya anlatısı, hem kurgunun yapısının oluşturulmasında hem de anlatıcının bakış açısını sunmasında çok temel ve benzer işlevlere sahiptir. Ne var ki Evliyâ Çelebi, kimi rüya anlatılarına “acayip ve/veya garip” başlığı altında yer



vererek onların farklı bir kategoride okunup değerlendirmesine zemin hazırlamıştır. Bugünün okuru için, bir rüyanın gerçekten gelecekte haber vermesi ve doğru yorumlandığına inanılıp rüyanın işaretlerine göre tedbir alınması yeterince “acayip ve garip” bir durumdur, dolayısıyla Evliyâ’nın koyduğu bu başlık fazladan bir vurgu gibi görünebilir. Oysa, daha önce de işaret edildiği gibi, geleceğin rüyayı görene malum olması, rüyanın işaretlerinin gaybdan haber vermesi ve bu işaretlerin rüya tabircilerince deşifre edilmesi, rüya anlatılarının bu kadar değerli olduğu ve yoğun bir rüya paylaşım trafiğinin olduğu bu dönemin kültürü için pek de şaşılacak tuhaf bir durum olmamalıdır. Zaten böyle bir bakış açısıyla *Seyahatnâme*’deki bütün rüya anlatılarının tutarlı bir biçimde “acayip ve/veya garip” başlığı altında yer alması uygun olurdu. Oysa, yapıtının kurgusunda tesadüflere yer vermeme hassasiyeti gösteren Evliyâ Çelebi’nin belirli rüya anlatılarına ve belirli sebeplerle bu başlık altında yer vermiş olması gerekir. İşte tezin bu bölümünde, Evliyâ Çelebi’nin hangi rüya anlatılarına ne sebeple “acayip ve/veya garip” başlığı altında yer verdiği tartışılacaktır.

### **A. Melek Ahmed Paşa Rüyaları**

Evliyâ Çelebi’nin yapıtının sadece bir seyahat anlatısı değil, aynı zamanda otobiyografik bir metin olduğuna daha önce değinilmişti. Bu bağlamda, *Seyahatnâme*’nin diğer kahramanı olarak kabul edilebilecek Melek Ahmed Paşa’nın biyografisinin de eşzamanlı olarak yapıtta yer aldığına dikkat çekilmişti. Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*’de birçok anlatıcı rolüyle metinlerarasılık oluştururken, bu rollerinden biri de velinimet Melek Ahmed Paşa’nın biyografisinin yazarlığıdır. Evliyâ Çelebi’nin bu hayat hikâyesini sunarken rüya anlatılarından da sıklıkla yararlanması, Cemal Kafadar ve Aslı Niyazioğlu’nun rüyaların biyografi

yazarlığındaki can alıcı rolüne çektikleri dikkat göz önünde bulundurulduğunda, bilinçli bir anlatı yöntemi tercihi olarak görülmektedir. Ne var ki, söz konusu Melek Ahmed Paşa'yla ilgili rüyalar olduğunda Evliyâ Çelebi, bu rüya anlatılarına “acayip ve/veya garip” başlığı altında yer vermeyi seçmiştir. Bu başlıkların işlevinin söz konusu rüyaların gerçekleşmesi karşısında duyulan şaşkınlık olamayacağı açıktır; bu işlevi değerlendirebilmek ancak tüm anlatı metinlerini yakın okuma yöntemine tâbi tutmakla mümkün görünmektedir

Evliyâ Çelebi'nin Melek Ahmed Paşa'yla ilgili yer verdiği acayip ve/veya garip rüya anlatıları, üç konuda yoğunlaşmaktadır. Bunlardan ilki Melek'in ciddi sağlık sorunları, ikincisi karısı Kaya Sultan'la olan ilişkisi, diğeri ise askerî çatışmalardır. Görüldüğü gibi, bu üç konu Melek Ahmed Paşa'nın yaşamındaki en gerilimli, hassas ve kritik konulardır; dolayısıyla bu rüyalar Melek'in en kişisel korku, özlem ve beklentilerinin aynası olacaktır.

Melek Ahmed Paşa, iki kez ağır hastalığa yakalandığında, Evliyâ Çelebi onun iyileşeceğine işaret eden rüyalar görür. Evliyâ'nın bu rüyaları, bizzat Melek Ahmed Paşa tarafından yorumlanır. İlk rüya, *Seyahatnâme*'nin üçüncü cildinde, “*Ve mine'l-acâ'ib, rüyâ-yı sâliha-i hakîr Evliyâ-yı bî-riyâ*” başlığı altında anlatır. Melek Ahmed Paşa da, sabah Evliyâ'ya gördüğü rüyasını sormasını tembihleyen bir rüya görür, bunun üzerine Evliyâ Çelebi'den rüyasını anlatmasını ister. Rüyaya göre, Bahçekapısı'nda Melek Ahmed Paşa'nın inşa ettirdiği “kıcı ve başı göklere çekilmiş”, karada duran bir kalyon vardır. Halk bu kalyon denize nasıl çekilecek diye düşünürken, Nakşibendi tarikatından bir fukara gelip “*İnşâallah bu kalyon karadan dünyâ deryâsına selâmetle iner yine çıkar*” (III.144a) deyip halkın içinde Fatiha okur ve gider. Sonra geminin çevresine binlerce adam toplanır, gemiyi “Allah” diyerek denize indirir. Gemi Kurşunlu Mahzen önüne çekilir, yedi yerden demirlenir. Halk,

geminin şurası öyle, burası böyle diye fikirler yürütür. O sırada bir Frenk hekim gelip yorumda bulunur:

*Biz bu deryâda çok gemi gördüm. Ammâ böyle yeraklı ve yasaklı, kerastesi metin ve içi dışı sağ gemi görmedim. Ammâ başında havâlesi çokdur ve içinde safra yokdur. Bu deryâ fırtınasına dayanmaz. Altını bu geminin elbette yağ sürüp kalafat etmek gerek ve dümen evinden kurbânlar edüp kan akıtmak gerek. Ve direği bu kalyona gâyet havâledir, kesmek gerek kim bu gemi dünyâ fırtınasından halâs ola. (III.144a)*

Sonra büyük bir fırtına kopar ve geminin beş demiri kırılır; gemiciler “*Bre meded hay, imdâd vay*” diye feryat edip tam gemi batacakken bostancı başı askeriyile Paşa’nın gemisini kurtarmaya gelir. Frenk hekim ona direği kesmesini söyler. Bunun üzerine direk kesilir, fırtına diner; Melek Ahmed Paşa’nın gemisi kurtulur ve Kurşunlu Mahzen’e çekilir. Paşa, rüyayı can kulağıyla dinledikten sonra “*İmdi bu menâm-ı sâliha Hazret-i Yûsuf aleyhi's-selâmın gördüğü ve yorduğu vâkı'a olup hayr ola. İlhâm-ı Rabbânî ile kalbime lâyh olup ta'bîr etdim.*” (III.144b) der. Burada özetlenerek anlatılan Evliyâ’nın rüyası, anlatının mekânı, karakterleri, bu karakterlerin diyalogları ve her türlü ayrıntısıyla, özellikle kurgulanmış ayrı bir hikâye özelliği göstermektedir.

Buna uygun olarak Melek Ahmed Paşa’nın “*Ve mine'l-acâ'ib ta'bîr i rü'yâ*” başlığı altındaki yorumu aynı şekilde hiçbir boşluk bırakmayan bir karşılıktır. Melek Ahmed Paşa, rüyayı yorumlarken her unsurun gerçek yaşamda neye gönderme yaptığını belirtir ki bu da, rüyanın anlatılırken bütün detaylarıyla eksiksiz anlatıldığını ve fazladan da hiçbir bilgi verilmediğini göstermektedir. Paşa’nın bu rüya tabiri karşısında toplantıdaki herkes şaşırarak “*Âferîn, sad hezârân âferîn yâ*

*Melek Ahmed Paşa sad-lek tahsîn ola. Hakkâ ki hâl sâhibisin. Hudâ sıhhat vere”* (III.145a) diyip dualar okur. Ancak, burada bu “hâl sahibi” olmayı gerektiren detaylı ve doğru yorum kadar, rüyayı görenin de takdir edilmesi gerekir, neticede “*rüyâ-yı sâliha*”yı gören ve anlatan odur. Meclisteki ağalar da bunun önemini farkındalığıyla “*Hakkâ Evliyâm, sen de er oğlu ersin ve hakkâ ki pâk seyyâh-ı âlemsin kim böyle bir rü’yâ-yı sâliha gördün!*” (III.145a) diyerek Evliyâ için de dualar okurlar. Rüyanın bir meclis ortamında anlatılıp yorumlanması ve toplantıdakilerin de bu konudaki tepkilerini dile getirmesi, Evliyâ Çelebi’nin rüyayı anlatırken ve Melek Ahmed Paşa’ya yorumlatırken neden bir kurmaca hikâye gibi sunduğuna açıklık getirmektedir; rüya anlatımı da meclisin diğer alanları gibi edebî hünerin gösterilmesi gereken icralardır. Bununla birlikte Evliyâ Çelebi’nin hamisinin sağlığıyla ilgili “sâlih” bir rüya görmesi ve Melek Ahmed Paşa’nın musahibinin rüyasının işaretlerine güvenip rüyayı yorumlaması, rüya anlatılarının hami-musahip ilişkisinde de önemli bir rolü olduğunu gösterir.

Melek Ahmed Paşa’nın, ikinci kez ağır hastalanması üzerine Evliyâ Çelebi’nin gördüğü diğer rüyanın anlatımı ve yorumlanması, *Seyahatnâme*’nin beşinci cildinde “*Ve min bedâyi’i’l-garâ’ibi’r-rüyâyü’s Sâliha-i hakîr ve ta’bîr-i Melek Ahmed Paşa-yı fakîr*” başlığı altında yer alır. Birinci rüyanınkiyle aynı kurgu kalıbına sahip olan bu rüya anlatısı da Paşa’nın “Evliyâ’ya sabah rüyasını sor” denilen bir rüya görüp Evliyâ’ya gece gördüğü rüyayı sormasıyla başlar. Evliyâ Çelebi, yine bir rüya gördüğünü ama üzüntüsünden hatırlayamadığını söylese de rüyayı anlatır. Evliyâ, rüyasında Melek Ahmed Paşa’yı Mısır sultanı olarak görür. İç kalede Süleymaniye Camii adında mihrabının sol tarafının tamire ihtiyacı olan bir cami vardır. Paşa’nın bu camiyi tamir ettirmesi gerekir; herkese bu tamirin nasıl olması gerektiğini sorar; ancak doğru dürüst bir cevap alamaz. O sırada Evliyâ

Çelebi babasını görür, babası camiye gezip, tamir gereken yerleri gösterip işaretlemektedir. Evliyâ, babasını Melek Ahmed Paşa'ya takdim eder, o da Paşa'ya caminin nasıl tamir edileceğini anlatır ve gerekli malzemeleri alıp gelmesi için Evliyâ'yı İstanbul'a göndermesini söyler.

Melek Ahmed Paşa, Evliyâ'nın gördüğü bu rüyayı, her sembolün gerçek yaşamında neyi işaret ettiğini göstererek yine kendisi yorumlar. Mısır şehrinin onun vücudu olduğu yorumuyla başlayan açıklamada, caminin tamire ihtiyacının olmasının Melek'in hastalığının tedavi edilmesi gerektiğine işaret etmesi gibi rüyanın her unsuruna karşılık gelen durumlar anlatılır. Burada dikkat çekici olan nokta, Melek Ahmed Paşa'nın bu rüyanın yorumuna bağlı olarak hastalığının tedavisi için cerrahi bir işlem talep etmesi ve rüyayı gören kişi olarak bu kararın Evliyâ'da yarattığı paniktir:

*Hakîrin cân başına sıçrayup {eyitdim}: "Sultânım, bu vâkı'anın ta'bîri eyle. Siz enfüsî ta'bîr etdiğiniz vâkı'a âfâkî olmak vardır. Azîz başınçün bu vâkı'ayı ben görüp sen ta'bîr edüp şimdi enseni yararsın, yaran müştedd olursa 'Evliyâ'nın gördüğü vâkı'ayla Paşa yarasın yardırup helâk oldu' deyü bu hakîri âteşe yakdırırsın. 'Senin düşünle Paşa böyle etdi, yohsa böyle olmazdı' deyü beni kebâb etdirirsin. Amân sultânım, cerrâh getirüp mâddeyi yarman. Benim ne cennetde ve cehennemde ve ne a'râfda ve ne gayyâda ve ne derk-i esfelde yerim kalmaz" deyü paşanın hâk-i pâyına sarıldım. (V.33a)*

Her ne kadar, Paşa'nın bu kararı onun iyileşmesini sağlayıp Evliyâ'nın başına iş açmamışsa da, Evliyâ'nın bu telaşı, rüyayı gören kişinin en az yorumlayan kadar kendisini sonuçlarından sorumlu hissettiğine; böyle hayati durumlarda doğru rüyayı görmenin ve doğru yorumlamanın önemine dikkat çeker. Evliyâ, kurguda yarattığı

bu heyecanla şüphesiz hem doğru rüyayı görmüş olmasını hem de Paşa'nın ona olan güvenini öne çıkarmak istemiştir. “Evliyâ Çelebi, gerçekten böyle bir rüya görmüş müdür ve Paşa buna uygun hareket ederek mi iyileşmiştir?” sorularının yanıtına ulaşmak mümkün olmamakla birlikte önemli de değildir. Önemli olan bu rüyalar üzerinden Evliyâ Çelebi'nin okuruna ne anlatmak istediğidir. Melek Ahmed Paşa'nın bu ağır hastalıklarla uğraştığı sıkıntılı durumlarından Evliyâ'nın gördüğü rüyalarla kurtulması, her iki rüya anlatısının da Melek ile Evliyâ arasındaki güvenli ve içten ilişkiye dikkat çekmek için kurgulandığını göstermektedir.

Melek Ahmed Paşa'yla ilgili rüya anlatılarının en çok yoğunlaştığı konu Kaya Sultan ile olan ilişkisidir. “Melek Ahmed Paşa Rüyalari” başlığı altında incelenen “acayip ve garip” anlatıların yarısı Kaya Sultan'a ayrılmıştır. Robert Dankoff, Kaya Sultan'ın rüyaları ve Melek Ahmed Paşa'nın verdiği tepkilerle ilgili olarak, “Bunlar, bir Osmanlı padişah kızı ile kocasının “mahrem yaşamı”na doğrudan göz atmamızı sağlayan sahneler midir? Yoksa bunlar her şeyden önce Evliya'nın edebi sanatının örnekleri olarak ele alınıp bu bakış açısıyla mı incelenmelidir?” (*Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin...* 180) sorularını ortaya atarken; Nuran Tezcan, “*Seyahatname*'deki Aşk Öyküsü: Bir Kaya Sultan Vardı!” başlıklı çalışmasında “Fakat aşk duygularından soyutlanamayacak olan bu evlilik, sadece bir devlet adamının özel hayatı mıdır, yoksa *Seyahatname*'ye yerleştirilmiş bir “aşkın öyküsü” müdür?” (13) diyerek bu sorulara farklı bir boyut getirir ve dikkatimizi yine yapıtın edebî kurgusuna çeker. Nuran Tezcan, Melek Ahmed Paşa ile Kaya Sultan'ın kavuşmalar ve ayrılıklarla dolu evlilik hayatının, *Seyahatnâme*'nin birinci cildinden başlayıp onuncu cildi de içine alacak şekilde ayrıntılı bir şekilde anlatıldığını belirtir. “Bu hayatın mahrem tanığı ise, Melek Ahmed Paşa'nın özel ulağı olması dolayısıyla Evliya Çelebi'dir.” (14) Nuran Tezcan'a göre ortada bir aşk öyküsü vardır ve “bu

öykünün ana kahramanları Melek Ahmed Paşa, Kaya Sultan ve Evliya Çelebi'dir.”

(14). Yapılan alıntıdan da anlaşılacağı üzere, *Seyahatnâme*'nin üçüncü cildinde ilk kez karşılaştığımız Melek Ahmed Paşa ve Kaya Sultan'ın ilişkisine dair acayip ve garip başlıklı rüyadan önce, Evliyâ Çelebi, bu evlilikten başka bağlamlarda söz etmiştir. Dolayısıyla, bu “aşk öyküsü” rüya anlatılarıyla başlamamaktadır. Bu durumda, “acayip ve garip” başlığı altında anlatılan bu rüyalar, sözü edilen öykünün sadece bir parçasıdır; ama bu başlıkla dikkate sunulduğuna göre mutlaka hikâyenin kurgusunda işlevli olan bir parça olmalıdır.

*Seyahatnâme*'nin üçüncü cildinde “*Ve mine'l-acâ'ib hikmet-i garibe*” başlığı altında bu ilişkiye dair daha ilk rüyada, Kaya Sultan'ın öleceğine dair bir işaret yer alır. Melek Ahmed Paşa'nın kariyeriyle ilgili sıkıntılar yaşayıp İpşir Paşa tarafından Van'a sürüldüğü günlerde, karısı Kaya Sultan'a bazı “iki yüzlüler” Paşa'nın öldürüleceği haberini verirler. Bunun üzerine Kaya Sultan, Melek Ahmed Paşa'yı görmek için hemen Üsküdar'daki saraylarına gider. Paşa'yla görüşmeleri sırasında Kaya Sultan'ın doğumu başlar. Paşa, doğumun iyi geçmesi için dua edilsin diye sadaka dağıtır. Evliyâ'ya da bir miktar altın bağışladıktan sonra “*Bak a Evliyâm! Siz benim oğlum ve akrabâmdansın, ammâ bu sırr-ı hafî sende kala.*” (III. 183b) deyip üç gün önce gördüğü Sultan Murad'la ilgili rüyasını anlatır ve kendisi yorumlar: “*Üç gice mukaddem ben Sultân Murâd'ı vâkı'anda görüp, 'Al bu ekmeği ye Ahmed' dedi idi. Ben de pâdişâhım 'bu nân-pârede kan vardır yenir mi', dedim. 'Ol kanlı tarafı Kaya kızıma ver, yıkayup yesin', dediği Allahu a'lem hâlâ Sultân doğurmayup helâk mertebesindedir.*” (III.183b) Paşa, yine telaşla hareme gider, o sırada İpşir Paşa'nın adamları onu almaya gelmiştir ki haremden bir çığlık kopar ve ağıtlar başlar. Evliyâ'nın üstün bir anlatıcılık duyarlılığıyla sunduğu bu “canlı” sahneyi dondurduğumuzda bir “insan”ın yaşamındaki en dramatik anlarından birine şahit

oluruz: sevdiği karısını kaybetme paniğiyle koşturan bir koca; idari çekişmeler yüzünden sürülmüş, onu almaya gelen askerlerin beklediği, hayal kırıklığına uğramış bir paşa ve bebeğinin öldüğü haberini kopan çığlıklarla yakılan ağıtlardan anlayan bir baba. Evliyâ Çelebi'nin Melek Ahmed Paşa'ya dair sunduğu sadece bu sahne bile okurun artık ona, Osmanlı'nın bir paşası ya da Evliyâ'nın hamisi olarak bakmayı bırakıp onu, *Seyahatnâme*'nin trajik kahramanı olarak benimsemesine yeterlidir.

Evliyâ Çelebi, bu trajik kahramanın rüyasının gerçeğe dönüşmesini anlatırken belki de “acayip ve/veya garip” başlıklı metinler içerisindeki en “dokunaklı” pasajları sunar:

*Meğer Kaya Sultân yedi aylık hâmile imiş. Müddeti tamâm olmadan paşayı katl ediyorlar hayfinden arabaya binüp vücûd-ı nâzenînine lerze gelüp şehr-i Üsküdar'a gelince bi-emri Hudâ sıkıt vâkı' olup bir mirzâ-yı emîrciğizi ciğeri pâresi gibi müştak oldu. Hemân sarây içinden vâveylâ-yı cevâriyân ve müsâhibe-i gayri nisvânların feryâd [u] figânları evce peyveste oldu. (III.184a)*

Kaya Sultan'ın bu acıklı durumunun sebebinin Paşa'nın içinde bulunduğu idari çekişmelere bağlanması, dönemin erkek dünyasının kariyer hırslarının yıkıcılığına dikkat çekmesi açısından çok işlevlidir. Evliyâ, yaşanan bu dramın yanında “Van'a sürülme” vakasını da hep canlı tutmaktadır. Örneğin, her şeyden habersiz Van görevi “mübarek olsun” diye saraya gelenlere, onun bir kutu kapağı içindeki “beyceğizini” gösterip “*Bak ağalar, ne cüvân yiğit olacak imiş. Bakın kaşlarına ve âhû gözlerine ve bakın kadd [u] kâmetine*” (184a) diye feryat edip ağlaması, bu idari kararın kahramanın asıl değerleri ve acılarının nasıl da arkasında kaldığını göstermektedir. Bununla birlikte hikâyenin kahramanları, “bu içler acısı” durumu yaşarken, anlatıcının en dramatik anlarda okura, bu kararı ve neye sebep olduğunu örtük



biçimde hatırlatması, okurun hem bu kararı alanlara hem de genelde idari çekişmelere karşı bakış açısını şekillendirmektedir.

Anlatıcının duygusal açıdan en kritik noktalara işaret ederek anlattığı bu acıklı hikâyede, Evliyâ'nın kendisine biçtiği role bakıldığında, bir anlatıcı ve bir hikâye kahramanı olarak kendisini nasıl birbirinden tamamen farklı kimliklerle kurguladığı ortaya çıkmaktadır. Melek Ahmed Paşa'nın “*Âh yiğitliğine doymayan beğ oğlum, âh at binüp kılıç kuşanmağa doymayan oğlum!*” (III.184a) diye feryat ederek yanına gelip bebeğin vücudunu göstermesine, hikâyenin sağduyulu kahramanı Evliyâ'nın verdiği tepki çok çarpıcıdır:

*Behey Sultânım! Ne şekil kaş ve göz sâhibi ve ne şekil kadd u kâmet sâhibi beğdir. Bunda rûh yokdur ve nâ-tamâm düşdü cân yok, alay mı bozdu, kâfir mi akdardı, kelle mi kesdi, ya dünyâyâ hayy mı geldi. Bu ne şekil yiğitliğine doymayan beğdir. Ancak bir et pâresidir. Tamâm yiğit olmağa dünyâyâ hayy gelse kırk yıl gerekdir. Bu hod henüz yedi aylık bir ciğerpâredir. Siz ise kırk sene mukaddem târîh ile sıkıt gelmiş bir kan pâresiyçün feryâd edersiz. El-hükmü lillah, hemân cenâbımız ile Kaya Sultân efendimiz sağ olsun.* (III.184a)

Evliyâ'nın teselli etmek amaçlı bu tepkisiyle, anlatıda bir anda “gerçekçi” bir atmosfer oluşur. Bu tepki aynı zamanda, artık yas sahnesini sonlandırıp hikâyeyi başladığı yere, yani Melek Ahmed Paşa'nın rüyasına bağlamayı sağlayacak bir araçtır. Çünkü Paşa, bu kadar kaygı ve üzüntü içinde olmasının asıl sebebinin—burada bir kez daha hatırlatarak—Kaya Sultan'ın ölümüne yordduğu rüyanın gerçekleşmesi korkusu olduğunu söyler. Bunun üzerine rüya tabircisi rolünü Evliyâ, üstlenir ve Paşa'ya teselli vermek için rüyaya alternatif bir yorum getirir: “*Ol vâki'ada kanlı ekmeği yıkasın, yesin, dediği bu beğceğiz idi. Kanın yıkayup yire*

*defn edüp yine Kaya Sultân ile nân u nemek yersiz ve dâ'imâ İpşir'den hafv u haşyet çekersiz idi. İşte bununla def' oldu*". (III.184a) Görüldüğü üzere, İpşir Paşa'yla ilgili sıkıntılar, Melek Ahmed Paşa'nın yorumunda hiç geçmezken, Evliyâ'nın rüya tabirinde de yer almaktadır. Evliyâ Çelebi'nin, bu anlatıda "rüya"yı hikâyenin gizemini artırmanın yanında, onun kurgusundaki bütünlüğü sağlayıcı bir araç olarak kullandığı dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, başından itibaren Van'a sürülme vakası ve Melek Ahmed Paşa ile Kaya Sultan'ın acı tecrübesi şeklinde ikili bir zeminde yürüttüğü anlatısının toparlandığı rüya yorumunda, bu konuya ilişkin bir tespitte bulunması kaçınılmazdır.

Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'de aynı anlatıya farklı bağlamlarda, kimi zaman genişleterek kimi zaman sadece göndermelerde bulunarak yer verdiği tezin "Giriş" bölümünde "metinlerarasılık" açısından dikkat çekilmişti. Evliyâ'nın yapıtının kurgusundaki bütünlüğü sağlamak adına başvurduğu bu anlatı yöntemine, "rüyalar" gibi hem hikâyelerdeki geleceğe hem de yapıtın ilerleyen bölümlerinde anlatılacaklara dair ipucu veren metinlerin anlatılışında sıklıkla rastlanmaktadır. Anlatıdaki bu metinlerarası göndermelerin sonucu, her ne kadar okura on ciltlik tutarlı bir anlatı dünyası sunmayı sağlasa da diğer sebebi, anlatıcısının hafızasını anlattıkları ve anlatacakları konusunda periyodik olarak tazelemek olmalıdır. Evliyâ'nın, yapıtını kurgularken anlatı metinlerine bu kadar hâkim olması, sonuçlandırılmış hissi veren bir hikâyeyi bir ya da birkaç cilt sonra yeni bir bağlamda, kaldığı yerden anlatmaya devam edebilmesini sağlamaktadır. İşte böyle gidiş dönüşlerle, farklı bağlamlarda tekrar tekrar kompoze edilmiş anlatılara rüya metinlerinde de rastlanmaktadır.

Yukarıda sözü edilen, Melek Ahmed Paşa'nın gördüğü ve hem kendisinin hem de Evliyâ Çelebi'nin yorumladığı rüyaya, bir kitap sonra yani dördüncü ciltte bu

kez “*Ve mine'l-acâ'ib ta'bîr-i rü'yâ-yı Melek Ahmed Paşa*” başlığı altında rastlanır. Bu rüyanın yer aldığı her iki anlatının da “acayip ve/veya garip” başlığı altında anlatılmış olması, Evliyâ'nın metinlerine bakış açısındaki bilinç ve tutarlılığını göstermesi açısından önemlidir. Söz konusu rüyanın dördüncü ciltteki yeni bağlamında, Melek Ahmed Paşa Van'daki görevinin başındadır ve Bitlis hanı üzerine sefer düzenlenmesi planlanmaktadır. Anlatının başında, rüyanın daha önce anlatıldığını hatırlatmak amacıyla Paşa ile Evliyâ arasındaki bir diyaloga yer verilir. Evliyâ'nın, daha önce anlatılan bu rüyayı hatırlamadığını söylemesi sayesinde, Paşa'nın yeni bağlama uygun biçimde içeriğe bazı eklemeler de yaparak anlattığı rüya okura hatırlatılır. Rüyanın yeniden yazımında ilk göze çarpan farklılık, İpşir Paşa'nın da adının geçmesidir. Kanlı ekmek ve Kaya Sultan'ın bu ekmeğin bir parçasını yemesi motifleri korunurken Murad Han'ın ekmeğin bir parçasının da Bitlis hanına gönderilmesini istemesi, yeni bağlamla birlikte eklenmektedir. Rüyanın yeniden anlatıldığı bu bölümde, farklılık gösteren daha önemli bir nokta, Melek Ahmed Paşa'nın bu rüyanın tamamını olumlu yorumlaması, Kaya Sultan'la ilgili kaygısının tamamen ortadan kalkmış olmasıdır. Paşa'nın bu yorumu üzerine Evliyâ, “*Hayr ola sultânım.*” (IV.260b) diyerek susar. Hikâye anlatıcısını az çok tanımış olan okur için, Evliyâ'nın ondan beklenmeyecek ölçüde “sıradan” tepkisi, bu rüya hikâyesinin burada da bitmediği kuşkusunu yaratmaktadır.

*Seyahatnâme*'de “acayip ve/veya garip” başlığıyla anlatılan Kaya Sultan'la ilgili diğer rüya anlatılarının tamamı, beşinci ciltte art arda yer almaktadır. Bunlardan ilki, “*Ve mine'l-acâ'ib rü'yâ-yı sâliha-i İsmehân Kaya Sultân bint-i Sultân Murâd Hân*” başlığı altında, bu kez Kaya Sultan'ın gördüğü ve Melek Ahmed Paşa'dan yorumlamasını istediği rüya anlatısıdır. Kaya Sultan'ın, kocasına rüya tabiri konusunda güvenmesinin nedeni, babası Murad Han'ın rüyalarını da yorumlamış

olmasındandır. Kaya Sultan, rüyasında dedesi Sultan Ahmed Han ile cennet bahçelerinde gezerken yanlarına gelen Sultan Mustafa, “bu Kaya Sultan’ın Melek Ahmed’den uzun ömürlü bir kızı olsun, sonra da bizim bağlarımıza gelip gezsin” diye temennide bulunur. Sultan Ahmed bu niyetle “el-Fâtiha” deyip elini Kaya Sultan’ın yüzüne sürer ama eli kanlıdır. Kaya Sultan da elini yüzüne sürer ve sağ eline kan bulaştığını görünce korkuyla uyanır. Kaya Sultan, “*Hayr ola cânım Paşacığım. İşte bu gece böyle bir vâkı‘a gördüm*” (V.75b) deyince, Paşa “âh” diyip sert bir ah çekince hanedanın duvarları titrese de “*Puh, ne güzel cennet bâğlı vâkı‘a-i sâlihadır, hayr ola*” (V.75b) diyerek rahatlatıcı sözlerle güzel yorumlar yapar. Okur, zaten Paşa’nın bu tavrından aslında içinde kötü bir his olduğunu anlamışken, “*Cânım, hânım, ömrüm, Sultân efendim, düşde kan eydir. Sen ol kandan korkma*” (V.75b) şeklindeki yorumu, kendisinin “kanlı ekmek”le ilgili rüyasından ne kadar endişelendiği hatırlanınca okuru hepten kuşkulandırır. Buna uygun olarak, Paşa dışarı çıktıklarında Evliyâ’ya, “*Evliyâm, bu esrâr-ı Hudâ’dır. Sende Allâh emâneti olsun. Sakın bu sırrı kimseye fâş etme*”, “*Allâhu a‘lem bizim Sultân vaz‘-ı haml ederken kanı akar ve şehîde olur*” (V.75a) diyerek ağlar.

Rüya tabircisi olarak güvenilirliğine hem IV. Murad’ın rüyalarını yorumladığı bilgisiyle hem de Evliyâ’nın “*rûmuz [u] künuz sahibi*” deyişiyle işaret edilen Melek Ahmed Paşa’nın burada, güvenilir bir yorumcu olmak yerine karısının mutluluğunu tercih etmesi ve üzüntüsünü ondan gizli Evliyâ’yla paylaşması, onun bir eş olarak duyarlılıklarına okurun dikkatini çekerken Evliyâ’nın, onun bu aşk hikâyesindeki en mahrem üzüntülerini ve sırlarını paylaştığı dostu olma rolünü de pekiştirir. Dolayısıyla, artık bu rüyaların “doğru” yorumlanmasından ziyade nasıl bir bakış açısıyla yorumlandığı hikâyede daha önemli bir işlev kazanır.

Bir sonraki “*Ve min bedâyi ‘i’l-garâ ‘ibi’l-acâ ‘ib-i menâm-ı sâliha-i Kaya Sultân*” başlığı altında, Kaya Sultan’ın diğer rüyası ve Melek Ahmed Paşa’nın yorumu yer alır. Kaya Sultan rüyasında, imamın evinin basıldığını ve imamın karısının beyaz bir çuvala koyulup götürüldüğünü görür. Kadının serbest bırakılması için altın teklif eder ama kabul etmeyip “*Bu İmâm Ahmed karısı kanlıdır. Bunun hakkı huzûr-ı Hakk'a kaldı*” (V.76a) derler. Kaya Sultan, kadının öldürülüp kızının yetim kalmasından korkmaktadır, eğer kadın öldürülürse kızını beslemek için alabileceğini düşünüp teselli bulur. Melek Ahmed Paşa, bu rüyayı Girit ve Kandiye seferleriyle ilişkilendirerek hayra yorar. Bu noktada, karı koca arasında geçen diyalog, Evliyâ Çelebi’nin yarattığı gerçeklik duygusunun gücünü göstermek açısından çarpıcıdır:

*Sultân eydir: "Vallâhi'l-azîm Paşacığım, sen bu vâkı ‘ayı gayrı tevcîh ile hüsn-i ta‘bîr ederken beşerenize nazar etdim. Reng-i rûyunuz mütegayyir olup bu gördüğüm düşden sende ve bende bildim ki pek havf etdim" dedikte,*

*Paşa eydir: "Hey cânım, siz hasîbü'n-nesîb vehhâmlarsız. Baban Murâd Hân dahi gördüğü düşlerden vehm edüp her vâkı ‘ayı parmağına dolayup söylemedik âdem komazdı. Sen dahi eylesin, ammâ gidere şu evhâmı. İbtidâ bu düşü bana söyledin. Ben hayr ile ta‘bîr etdim. Söz burada kalsın" deyü Sultân'a Paşa niçe gûne tesellîler verdi, (V.76b)*

Evliyâ Çelebi, bu teselli sözlerinin Kaya Sultan’ı ikna etmediğini ve günden güne Hak tarafına yönelip kendisini ibadete adadığını söyler. Nuran Tezcan, bu rüya için, “Kaya Sultan’ın çok kısa bir süre sonra anlatılacak olan cenaze töreninin âdeta

bir provası”dır (25) yorumunu yapar. Bu rüya gerçekten de Kaya Sultan’ın kendi ölümüyle ilgili gördüğü son rüyadır.

Bir sonraki bölümde ise, “*Ve-mine'l-garâ'ib rü'yâ-yı sâliha-i Melek Ahmed Paşa*” başlığı altında Melek Ahmed Paşa’nın gördüğü son rüyaya yer verilir. Evliyâ Çelebi, İmam Mehmed Efendi ve Gınâyîzâde Ali Efendi’ye anlattığı rüyasında, Paşa Kaya Sultan ile çekiştiklerini görür. Kaya Sultan, Paşa’dan onu boşamasını ister. Paşa, “*Bak a Sultân Efendim, ben seni boşamak ihtimâlim yokdur. Meğer mâbeynimiz ölüm ayıra, zîrâ ben senin bir Mısır hazînesi nikâhın nice vereyim. Sakın sultânım, bir dahi bu cevâbı söyleme. Yohsa kendim helâk ederim*” (V.76b) diyerek isteğini geri çevirir. Kaya Sultan, “*Sen helâk olmazsın, ammâ ben kendim helâk edüp, dedem Sultân Ahmed ‘Evlâdın oldukdan sonra gel’ dedi, ana giderim. Ben senden nikâh mikâh istemem. Benim karnımda bir kızın var. Al kızını, artık senden kızımı istemem. Hemân amân nikâhım helâl, cânım âzâd olsun. Boşa beni*” (V.76b) diye ısrar eder. Melek’in yine reddetmesi üzerine Kaya Sultan bu kez Paşa’nın Fatıma Sultan’la evlenmesi konusunda ısrar eder:

*Sultân eyitdi, ‘Behey Paşa, sen beni boşa, sana Sultân mı eksik olur?  
İşte Fâtıma Sultân’ı al’ deyince ben, Hâşâ, ma‘azallâh’ dedim.  
Hemân Sultân eydir: ‘Paşacığım, sizler erlersiz. Sizlerde hakikat  
yokdur elbette. Vallâhi Cânpoladoğlu anası Fâtıma Sultân’ı alırsın’  
dedikde, ben dahi, ‘Allâh yetiştirmesin. Allâh benim cânım alsın’  
dedim, amma Evliyâm, vâkı‘amda Sultân’a böyle derken dir dir ditre-  
dim. (V.76b-77a)*

Yukarıdaki diyalog, Melek Ahmed Paşa’nın Kaya Sultan’ın ölümünden sonra yaşayacaklarının habercisidir. Tezin “Birinci Bölüm”ünde, “Melek Ahmed Paşa’nın Hikâyesi” alt başlığında, Paşa’nın Fatıma Sultan’la olan mutsuz ilişkisine yer

verilmişti. Altıncı ciltte, yani buradaki rüya anlatısından bir sonraki kitapta yer alan “acayip ve garip hikâye”de Melek’in Fatıma Sultan yüzünden kederinden öldüğüne dair yapılan yorumlar, buradaki diyalogun yapıtın kurgusunda gerçeğe dönüşmesidir. Görüldüğü gibi, Evliyâ Çelebi, yapıtını bu tür ayrıntılarla ince ince örmektedir; bu göndermeler silsilesiyle oluşturulmuş örüntüyü görebilmenin tek yolu, *Seyahatnâme*’yi bütünlüklü ve hak ettiği dikkati vererek okumaktır. Birbiriyle ilişkili, Melek’in özel yaşamının tarihi gibi okunabilecek bu metinlere farklı ciltlerde “acayip ve/veya garip” başlıklı hikâyeler olarak yer verilmesi, Evliyâ’nın bakış açısındaki tutarlılığı göstermektedir.

Melek Ahmed Paşa’nın rüyasının devamında, Kaya Sultan bir dolabın içine girip kaybolur. Dolabın içinden sesler gelir, Kaya Sultan dedesi Sultan Ahmed’e, onu boşamadığı için Melek Ahmed Paşa’yı şikâyet eder. Dolabın kapısı açılır, içinden Sultan Ahmed ile Sultan Mustafa çıkar. Ahmed Han da, Paşa’ya boşanma konusunda ısrar ederken Paşa, bir anda bütün ulemâ, sulehâ ve şeyhülislâmla Ayasofya’da olduklarını fark eder. Bu tartışma sırasında Melek’in dilinden yanlışlıkla “boş” sözü çıkar. Bunun üzerine birkaç adam Kaya’yı beyaz bir bez ile örtüp götürürler. Ayasofya camisinde kalan Melek Ahmed Paşa, feryat eder ve ömründeki en karışık namazını kılar. Melek Ahmed Paşa’nın bu rüyasını İmam Mehmed Efendi ve Gınâyîzâde Ali Efendi hayra yorum bu rüyanın erkek evlat müjdesi olduğunu söylerler; ama Paşa ikna olmaz. Rüyayı bir de kendisi yorumlar ve Kaya Sultan’ın ondan boşanıp öleceğini, beyaz kefene sarılacağını, kendisinin de üç yıl sonra öleceğini, o yüzden karışık namaz kıldığını söyler. Evliyâ Çelebi, “*Behey sultânım, vâkı’a hem görürsün, hem kendin yorarsın. Düşü görende değildir, yorandadır demişler. Hamd-i Hudâ evvel imâm efendi feth-i kelâm edüp hüsn-i ta’bîrler etdi.*

*İnşâ'allâh ta'bîr anındır. Sizin ta'bîrinizde te'sîr yokdur*" (V.77b) diyerek rahatlatmaya çalışsa da Paşa teselli bulmaz.

İşte bu rüyalardan çok kısa bir süre sonra Kaya Sultan, bir kız doğurur ama kendisi kurtulamaz ve birkaç gün sonra ölür. Kaya Sultan'ın öleceğine işaretleri olan ilk rüyayla başlayan ve hep bu acı sonun gerçekleşmesi kaygısıyla sürdürülen "acayip ve garip" rüya anlatıları Nuran Tezcan'ın söz ettiği bu "aşk öyküsü"nü kurgusunun bir parçasıdır. Bu rüyalar öykünün kurgusundan bağımsız olarak okunur ve değerlendirilirse, "acayip ve garip" unsur, rüyaların gerçekleşip gerçekleşmeyeceği, yani Kaya Sultan'ın ölüp ölmeyeceği gerilimine işaret eder. Oysa, daha birinci ciltte Evliyâ Çelebi, onu, Melek Ahmed Paşa'yla evliyken öldüğü bilgisiyle okurla tanıştırır. Bu durumda, rüyalardaki "acayip ve garip"liğin neye işaret ettiğini anlamak, ancak *Seyahatnâme*'deki bütün öyküden haberdar olmakla mümkündür. Nuran Tezcan'ın, "*Seyahatname*'nin kronolojik olarak baştan sona doğru anlatılmış bir eser olduğu göz önünde bulundurulduğunda Melek Ahmed Paşa-Kaya Sultan evliliğinin sondan başlayan bir öykü kurgusuyla verildiği anlaşılıyor." (16) tespiti, okurun acayip ve garip rüyalarda geleceğe dair yeni ve şaşırtıcı bir bilgiyle karşılaşmayacağını gösterir. Bu durumda, rüya anlatılarındaki "acayip ve garip"lik, Kaya Sultan'ın ölümü değil; bu ölümün rüyalar aracılığıyla hem kendisine hem de kocasına malum olmuş olmasıdır. Dolayısıyla bu anlatılarda, rüyaların sonucu değil, kendisinin varlığı "acayip ve garip"tir. O halde bu rüyalar, zaten sonu bilinen bir hikâyenin yeniden yazımındaki edebîlik sağlama aracıdır.

*Seyahatnâme*'de "acayip ve/veya garip" başlığı altında yer alan Melek Ahmed Paşa'nın diğer rüyaları askerî konularla ilgilidir. Bu rüyaların da tamamı beşinci ciltte yer almaktadır. "*Ve mine'l-rüyâ-yı sâliha-ı Melek Ahmed Paşa*" başlığı altında yer alan ilk rüyasını Melek Ahmed Paşa şu sözlerle anlatır:



*Evliyâ rüyâ-yı sâliham oldur kim, vâkı‘amda çömelüp âbdest alırken edebde ardıma biri bir parmak urunca hemân sıçrayup gördüm ki birkaç pösdeki kürkü geymiş Kazaklar hemân gazab-âlûd olup elimde misvâk ile birkaçının başların yarup kanlarından sen ve bizim Rıdvân Halife ve birkaç ağavâtlarımız kanları yalayup içdiniz ve Çerkez Ali ve Arpa Emîni Mustafâ Ağa ve Kürd Haydar ve Elvend Ağalar dahi sizin Urus kanların içdiğinizi görüp anlar dahi kanlarından yalayup cümleliz kanları tükürdünüz (V.29a)*

Evliyâ Çelebi, bu rüyaya Varna Kalesi’nde Kazaklarla ve Ruslarla yapılan savaştan hemen önce yer verir. Paşa’nın bu rüyası, savaşta olacakların habercisidir. Bu garip rüyayı kimsenin anında yorumlamamasının nedeni de bu olmalıdır. Rüyanın anlatılmasından hemen sonra, bir atlı adam gelir ve Rus şaykalarının Varna’nın oradaki köyleri ateşe verdiğini bildirir. Paşa ve diğerleri Varna yakınlarına gider, Kazaklarla savaşılır ve savaş kazanılır. Kazaklar ya ölür ya da esir alınırken birçok ganimet kazanılır. Evliyâ Çelebi, Rıdvân Halife ve Çerkez Ali Ağa’nın bu çatışmada yaralanmasını Evliyâ, “*zîrâ paşa mukaddemâ vâkı‘asında bizim Kazak kanların yaladığımız meğer mecrûh olmamıza işâret imiş*” (V.29b) şeklinde yorumlar. Bu detaylı savaş anlatısında Melek’in rüyasına ilişkin tek gönderme de budur. “Acayip ve garip” başlıklı rüyalara bakıldığında, genel olan yaklaşım, anlatılan rüyada hiçbir boşluk bırakmayacak şekilde aynı detaylı yorumla rüya anlatısına karşılık vermektir. Evliyâ Çelebi’nin bunca detayıyla destansı bir şekilde sunduğu savaş anlatısında rüyaya karşılık gelecek bu kadar zayıf bir gönderme yapması dikkat çekicidir. Bu noktada, Robert Dankoff’un Kazak baskını anlatısıyla ilgili şüpheler akla yatkın gelmektedir. Tezin “Giriş” bölümünde değinildiği gibi Dankoff, bu hikâyeyi birkaç sebepten ötürü gerçek dışı bulmaktadır. Çünkü

Kazaklara karşı elde edilen bu zafer, “ne Kazak tarihçileri ne de Osmanlı kronikçileri tarafından kaydedilmiştir ve muhtemelen Evliya tarafından Melek Ahmed Paşa’ya, Köprülü Mehmed Paşa’nın, aynı dönemde Venediklilerin elinden Bozcaada’yı almasına denk bir zafer kazandırmak için uydurulmuştur” (189). Dankoff’u bu savaşın bir kurmaca olduğu noktasında kuşkulandıran diğer sebep ise, Evliyâ’nın bu olayı orijinal metnin sayfa kenarındaki boşluklarına eklemiş olmasıdır. Eğer, Kazak baskınına ilişkin anlatılar, o ya da bu sebepten daha çok Evliyâ’nın hayal dünyasına dayanıyorsa, rüya anlatısının tam olarak yorumlanamaması anlaşılır olmaktadır. Çünkü Melek Ahmed Paşa’nın rüyası, öncelikle ilk anlatıldığında yorumlanmamıştır, belki de henüz kurguda nasıl bir yoruma yer verileceğine henüz karar verilmemiştir. Bunun yanında, bu savaş rüyası, okurun dahi anlayacağı üzere Evliyâ’nın coşkuyla anlattığı gibi müjdeli bir habere işaret etmemektedir. Dolayısıyla, “acayip” başlıklı bir rüya ile bu bölümün anlatısına başlamasının nedeni olarak, okurunun dikkatini bu anlatıya belki de Melek Ahmed Paşa’nın “sözde” zaferine ve rüyanın tek açıklanan işareti olan kendisinin de bu çatışmada yaralanmış olmasına çekmek olduğu, söylenebilir.

*“Ve min bedâyi ‘i’l-garâ ‘ibi’r-rüyâ-yı sâliha-i Melek Ahmed Paşa”* başlığı altında Melek Ahmed Paşa, kuşlarla ilgili bir rüyasını Evliyâ Çelebi’ye anlatır. Paşa, Özü Kalesi’nin üzerine konan binlerce karkuş görür. Bu kuşlar, bağıra çağıra ayakları ve gagalarıyla kalenin içine taşlar bırakırlar. Herkes kaleden kaçmaya çalışırken kuşlar bazı adamları yer. Bazı Müslümanlar ise kuşları ayaklarından yakalayıp bağlar ve işkenceyle öldürür. Bütün karkuşlar bir yerde toplanıp yuva yapmaya başlarlar, bunun üzerine kalenin içinde bir ateş çıkar ve kuşların kanatları yanıp uçamaz hale gelirler. Evliyâ, *“Hayr ola sultânım, Allâhu a‘lem Özü kal‘ası üzre düşman kuşları konmak isterler, ammâ inşâ‘allâh kanatları yana”* (V.53a)

sözleriyle rüyayı askerî bir saldırının işareti olarak yorumlar. Rüya anlatısıyla ilgili bölüm de bu yorumla sonlanır. Araya başka başlıklar ve Özü Kalesi'ndeki çatışmanın ayrıntılı anlatımı girdikten sonra, “*Özü Kalesi Savaşının sonunu bildirir*” başlığı altında Evliyâ, bu rüyayı tekrar hatırlatıp savaşta yaşananlara bağlı olarak Melek Ahmed Paşa'nın “sâlih” rüyasının tam yorumunu sunar: “*İmdi ol vâkı'a rû'yâ-yı sâliha-i Melek Ahmed Paşa'dır. Ol kara kuşlar işte bu kara başlı kâfirlerdir kim kal'ayı alup yuva yapup milk edinmek isterler. Kal'a içinden zâhir olan âteş işte bizim atığımız kumbara âteşleridir kim cümle küffârı yakup kolları ayakları yanup kırıldılar. Şimdi iş bitüp bu kal'a inşâ'allâh dest-i küffârdan halâs olur*”. (V.60a)

Melek Ahmed Paşa'nın rüyasının yapıtın bir yerinde açıklığa kavuşacağını, artık Evliyâ'nın kurgusuna tanıdık olan her okur tahmin edebilir ve yapıtı okurken bir yandan bu sonucu bekler. Üstelik muhtemelen açıklığa kavuşmasını beklediği tek gizem de bu rüya değildir. Okurda yaratılan bu merak duygusu onun metni içselleştirmesi ve bütünü okumaya heveslendirmesi açısından böylesine devasa bir yapıt için çok işlevsel bir anlatım tekniğidir.

Melek Ahmed Paşa'yla ilgili “acayip ve/veya garip” başlıklı son rüya, yine bir askerî çatışma ve onun sonuçlarına işaret etmektedir. Melek Ahmed Paşa, rüyasında Seydî Ahmed Paşa'nın inşa ettiği namazgâhın minberine çıkıp askerlere Cuma hutbesi okur. Paşa, hutbeyi okurken Seydî Ahmed Paşa minber merdivenlerinden yukarı çıkar ve yardım ister. Kendisini, Köprülü Mehmed Paşa'dan isteyip kurtarmasını yoksa böyle bir Cuma günü şehit edileceğini söyler. Melek Ahmed Paşa, ona bir çaresine bakacaklarını; o yüzden üzülmemesini, Budin'e gidip kaleyi imar edip korumasını ve dikkatli olmasını söyler. O arada Seydî Ahmed Paşa, merdivenlerden geri geri inerken düşer ve ölür. Melek Ahmed Paşa, gaziyi defnetmek için alelacele hutbeyi tamamlamaya çalışırken “*Eyyühe'l-*

*hâzırûn*” diyeceğine “*Eyyühe'l-gâfilûn*” (V.135b) der. O sırada, boğazı zincirli kara domuzlar dağdan inip namazı kılan cemaatin içine dalar ve Seydî Ahmed Paşa'nın cesedini dişlerler. O arada domuzların içinden zincirli sarı bir ayı minbere çıkmaya başlar, Evliyâ, zincirine yapışır, onu aşağı çekip düşürdüktan sonra kılıçtan geçirir. Melek Ahmed Paşa da hutbeyi tamamlar ve cemaate domuzları katletmesini söyleyince domuzlar kılıçtan geçirilir.

Evliyâ Çelebi, “*Der-beyân-ı ta'bir-i fakîr Evliyâ*” başlığı altında Melek'in rüyasını yorumlar:

*Bu mansıb mukaddemâ Seydî Paşa'nın idi. Bize verdikleri mansıb anın minberi idi. 'Benim minberime çıkmak hüner değildir. Beni Köprü'lü'den kurtar', dediği Köprü'lü'den havf ettiği'dir ve 'Seni Köprü'lü'den kurtarız' dediğiniz Allâhu a'lem dünyâ köprüsünden geçer halâs olur ve Budin'de kal'ayı amâr eyle dediğiniz şimden gerü dîn ü îmân ve mezhebin amâr eyle dediğinizdir ve minberi mansıbında hükm-i hükûmât ettiği'dir kim bir dahi Seydî mansıb-ı Bosna'ya tâlib olup minbere çıkmak murâd edinüp minberden tekerlenüp öldüğü mansıb-ı Bosna ana müyesser olmayup Allâhu a'lem hanzîr gibi düşmanları anı mecrûh edüp şehîd etmeleridir ve Allâhu a'lem bu bizim askerimiz içine küffâr kara hanzîr gibi bir şebhûn edüp girir, ammâ inşâ'allâh cümlesini dendâ[n]-ı tîğ-i bürrândan geçirüp yerleri dâr-ı cahîm olur. (V.135b)*

Evliyâ'nın bu ayrıntılı yorumuna karşılık Melek, “*Sübhânallâh, benim dahi derûnuma böyle ta'bir lâyih oldu*” (V.135b) der ve düşmana gafil yakalanmamak için hazırlıkları başlatır. O sırada, bir yiğit gelip Paşa'ya kâfir askerinin dağın gerisinde pusuda, İslam askerini beklediğini ve savaşın başladığını söyler. Rüyanın

açıklanmamış olan unsurları da bu çatışmanın anlatıldığı bölümün sonunda aydınlanır. Evliyâ'nın zincirinden çekip düşürdüğü ayının Melek'e saldırmaya çalışan hain bir bölükbaşı olduğu anlaşılır. Melek, rüyasında yaptığı gibi Evliyâ'dan adamın boynunu vurmasını ister, böylece rüya yine başka bir anlatının içinde tamamen gerçekleşmiş olur.

Askerî çatışmalarla ilgili “acayip ve garip” rüyaların ortak özelliği gelecekte olacıklardan haber vermesi ve bu rüyaların yorumlarına uygun tedbirler alınmasıdır. Yukarıdaki her üç rüya anlatısı da, güç geçecek olan çatışmaların müjdeli habercisidir; yani rüyası görülen hiçbir çatışma mağlubiyetle sonuçlanmamaktadır. Bu tür rüyaların hangi bağlamda paylaşılıp yorumlandığı göz önünde bulundurulduğunda, işaretler onu gösteriyor olsa bile gerilimli bir savaş öncesinde kimse savaşın kaybedileceğine dair motivasyon kırıcı bir yorumda bulunmak istemeyecektir. Bunun yanında, anlatılan her rüyanın o anki soruna ilişkin bir çözüm gibi algılanıp yorumlanması da olağandır. Bir savaş alanını paylaşan yöneticilerin ve askerlerinin en çok ihtiyaç duyacakları şey, zafer kehaneti olmalıdır; bu yüzden rüyalar bu bağlamın kaygı ve beklentilerine cevap verecek türden çok önemli işlevleri olan anlatılardır.

### **B. EvliyâÇelebi'nin Rüyaları**

*Seyahatnâme*'de “acayip” ve “garip” başlığı altında anlatılan ve Melek Ahmed Paşa'nın yaşamıyla ilgili olmayan sadece iki rüya anlatısı vardır; bu iki rüyayı gören kişi Evliyâ Çelebi'nin kendisi olduğu için ikinci alt başlık olarak “Evliyâ Çelebi'nin Rüyaları” uygun görülmüştür. Bu rüya anlatılarından ilki “*Ve mine'l-acâ'ib rü'yâ-yı Sâliha*” başlığı altında altıncı ciltte yer alır. Evliyâ Çelebi, Ciğerdelen Kalesi'nde konaklarken gece rüyasında babasını görür. Babası, Evliyâ'ya

*“Evliyâm bu gazâdan korkma. Kur’ân-ı azîme ve Furkân-ı mecîde müdâvemet eyle. Bu kal’a Sultân Mehemmed-i Sâlis’de küffâra ganîmet oldu. Bu Sultân Mehemmed-i Râbi’de dahi gânime lafzında yine kâfire bu Üstürgon ve bu Ciğerdelen ganîme olur, ammâ sana: ‘Ona giren güvene erer’ (Kur’ân, Âl-i İmrân 97) şehrinde zarar olmaz”* (VI.99b) der. Bunun üzerine Evliyâ uyanır ve rüyasını ihtiyar dizdar ağaya anlatır. Dizdar, bu rüyaya şaşırır ve yorumlamakta zorlanır: *“Hayr ola Evliyâm, Allâhu a’lem ve Resûluhu, bu gazâda siz bir aceb ceng edersiz, ammâ bilmem haçandır, lâkin ne size ve ne bize inşâallâh zarar yokdur, kalbün gen tut”*. (VI.99b) Bu rüya anlatısından sonra Evliyâ Çelebi, ayrıntılı olarak Ciğerdelen Ovası’nda yapılan savaşın sebeplerini, sürecini ve sonuçlarını anlatır. Bütün güçlükler ve kayıplardan sonra, İslam ordusunun zaferini kutlayışının anlatıldığı bölümde Evliyâ, bu rüyaya gönderme yapar: *“Hamd-i Hudâ gerçi söylemek aybdır, ammâ Rabbü'l-izzet’in ihsânın söylerim. Ve mukaddemâ Ciğerdelen kal’asında gördüğüm rü’yâ-yı sâlihanın zuhûr etdiğinin hayr olduğuna hamd [ü] şükr edüp söylerim ki sad lek Rabbü'l-izzete hamd olsun”*. (VI.106b)

Evliyâ Çelebi, daha önce anlamlandıramadığı bu rüyasının en azından bir bölümünün açıklığa kavuştuğunu düşünmektedir. Her iki tarafın da çok kayıp verdiği oldukça çetin geçen bu savaşı babasının da söylediği gibi zarar görmeden atlatmıştır. Ne var ki, babasının rüyasında verdiği bilgiler bununla sınırlı değildir; yakın gelecekle ilgili olan bu savaşla ilgili haberi gerçekleşmiştir; ama IV. Mehmed zamanında Estergon ve Ciğerdelen’in Osmanlı’nın elinden çıkacağına dair haberi daha uzak bir geleceğe işaret etmektedir. Evliyâ Çelebi’nin babası, yine Osmanlı’nın tarihindeki kritik ve problematik bir olayın habercisi konumundadır. Evliyâ’nın hikâyelerine yer verdiği en güvenilir sözlü kaynaklarından biri olan babasının rüyasında söylediklerinin gerçekleşeceğine okurun da güveni artık tamdır. Ancak

burada daha ilginç bir bilgi su yüzüne çıkmaktadır; bu rüya, her şeyden önce Evliyâ Çelebi'nin II. Viyana Kuşatması'nın sonuçlarından haberdar olduğunu göstermektedir. *Seyahatnâme*'nin sonunda yer verilen son tarih, 1094 yani II. Viyana Kuşatması'nın gerçekleştiği tarih olan 1683'ken yapılan taramaya göre, Evliyâ Çelebi'nin bu rüyadaki okurun gerçekleşmesini beklediği son habere, yani kalelerin elden çıkışına tekrar gönderme yapmaması ilginçtir. Yine de henüz altıncı ciltte, bu kadar geç tarihli bir olaya yer vermesi, Evliyâ Çelebi'nin seyahat notlarını kronolojiye bağlı olarak temize geçiren bir kaydedici değil; içinde bulunduğu zamanın bilgisini dahi hiçbir detayı atlamadan hikâyesini kurgulamakta kullanan bir kompozisyon ustası olduğunu gösterir. İşte “acayip ve/veya garip” rüyalar da anlatıdaki bu ileriye sıçrama ve geriye dönme tekniğini en özgür biçimde kullanabildiği edebî araçlarındandır.

Evliyâ Çelebi'nin gelecekte haber vermek amaçlı kurguladığı bir diğer rüya, yedinci ciltte “*Ve min bedâyi' u'l-garâ'ib, er-rü'yâyı's-sâliha*” başlığı altında yer almaktadır. Evliyâ Çelebi, Kırım-Bahçesaray'dadır. Mehmed Giray Han, Evliya'nın o kışı orada onunla geçirmesini birlikte can sohbetleri etmelerini ister. Birlikte güzel zaman geçirirler ve Ramazan bayramı gelir. Bayramın üçüncü günü Evliyâ Çelebi, bir rüya görür. Rüyasında, daha önceki bölümlerde kendisiyle yaptığı sohbetten söz ettiği, Kör Yusuf Dede ile daha önce bir başka rüyasına da girip “Han ile Dağıstan padişahına gidin” diyen Karaalp köyündeki konak sahibini görür. Bu ikisi Evliyâ Çelebi'ye “Osmanlı'ya asi olmayın, Han ile sabah Dağıstan'a gidin, Han Dağıstan'da kalsın, Evliyâ sen yine Kırım'a gel, Han'ın vücudunu yine Kırım'a getirsinler” der. Evliyâ, panikle uyanır ve rüyasını Han'a anlatır. Han rüyayı Arap İmam'a yorumlatır. İmam, “Han'ımız ya Dağıstan tarafına seyahat edersiniz ya da Kırım adasında avlanmaya gidersiniz” diyerek rüyayı iyiye yorar. Ne var ki, okurun bile

şüphe ettiği bu yorumun yanlış olduğu ilerleyen bölümlerde ortaya çıkar. Mehmed Giray Han, azledilir ve ailesini de alarak Bahçesaray'ı terk eder ve Dağıstan'a doğru yola çıkarlar. Evliyâ Çelebi de bu yolcukta ona eşlik eder.

Sonuç olarak, Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatname*'de “acayip ve/veya garip” başlığı altında yer verdiği rüya anlatıları, hem Osmanlı kültürel yaşamı hem de edebiyatının çok ayrıcalıklı yansımalarıdır. Burada önemli olan rüyaların gerçekten görülüp görülmediği ya da doğru yorumlanıp yorumlanmadığı değil; bu rüyalar üzerinden Evliyâ Çelebi'nin okurlarına ne anlatmak istediği ve bunu neden rüyanın söylem alanı üzerinden yaptığıdır. Bu tezin konusu “acayip ve garip” anlatılarla sınırlı olduğu için rüya anlatılarında da “acayip ve garip” başlıklı rüyalar sorunsallaştırılmıştır. Sadece ikisi dışında, bu rüya anlatılarının merkezinde Melek Ahmed Paşa'nın yaşamının en önemli anları yer almaktadır. Bir başka deyişle, bu anlatılar bir biyografinin ve aynı zamanda onun içindeki bir aşk hikâyesinin en “acayip ve garip” yani etkili anlarıdır. Bu anlar, Melek Ahmed Paşa, Kaya Sultan ve Evliyâ Çelebi'nin insani duyarlılıklarının dramatik bir şekilde belki de yapıtta doruk noktasında sunulduğu nadir sahneleri oluşturmaktadır.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### *TEMÂŞÂ-YI GARÎBE-İ ACİBE: ACAYİP VE GARİP “ÖTEKİ”LER*

Yahya Kemal Taştan, “Evliyâ Çelebi’nin Osmanlı Hanedanına Bakışı” adlı çalışmasında, “Osmanlılar için dünya, Müslümanların yaşadığı *dârü’l-islâm* ile gayrimüslimlerin yaşadığı *dârü’l-harb*den ibaretti. 17. yüzyılda Türkler için dünyanın merkezi, İslam halifesinin ve Osmanlı padişahının yaşadığı İstanbul’du.” (240) tespitinde bulunur. Evliyâ Çelebi, bu dünyanın seçkinleri diyebileceğimiz bir grubuna ait olsa da, Osmanlı’nın değil o da daha başkentin sınırlarından çıkar çıkmaz başka dünyaların değerleriyle, alışkanlıklarıyla ve fiziksel farklılıklarıyla karşılaşmaya başlamıştır. Bir hikâyeye anlatıcısı olarak, hem kendisine hem de dinleyicisi/okuruna yabancı gelebilecek bu deneyimleri verdiği kültürel ya da kişisel tepkileriyle aktarma sorumluluğunu üstlenir.

Suavi Aydın, “*Seyahatnâme*’yi Bir Etnografya Metni Gibi Okumak ya da İlk Etnologlardan Biri Olarak Evliyâ Çelebi” başlıklı çalışmasında “[*Seyahatnâme*’deki bu yabancı değerlerle ilgili]bilgi ve izlenimler[in], aynı zamanda bir Osmanlı “beyzâde”sinin yabancı saydığı ülkelere ve oralarda yaşayan insanlara bakışı hakkında, yani Osmanlı muhayyilesinde ve zihniyet dünyasında belirginleşen öznel ‘öteki’ algısı hakkında değerli bilgileri önümüze koy[duğunu]” (261) belirtir. Aydın’a göre “Öznel öteki algısı aslında gayet insanî nitelikler taşır. ‘Öteki’ne ilişkin

algının ‘bilimselleştirilmesi’ ve dolayısıyla ‘nesnelleştirilmesi’ ve o dolayısıyla ırkçılığın ve sömürgeciliğin meşrulaştırılması modern çağları bekleyecektir.” (261) Aydın, bu tarz bir “öteki algısı”nın daha insani ve hilesiz bir bilgidan dönüştüğüne ve döneme özgü zihniyet kalıplarıyla ilgili bilgi verdiğiine işaret eder. Dolayısıyla, ortaya çıkan bilgi refleksif bir bilgi değildir; başka bir kültürün prizmasında başkalaşıma uğramıştır (261). Evliyâ Çelebi’nin öteki algısı, şüphesiz bir döneme ilişkin zihniyet dünyasının kalıplarını yansıtmaktadır; ancak onun kişisel özellikleri de yapıtında kaydetmeye değer bulduğu metinleri ve ortaya koyduğu bakış açısını şekillendirmekte son derece etkilidir.

Örneğin, savaş alanındaki düşman kâfir, bir heykeltıraş ya da ressam, bir cerrah ya da hikâye anlatıcısıya onun kişisel dostluğunu aradığı insanlar arasına girebilmektedir. *Seyahatnâme*’de kültürel unsurların “öteki”si, “acayip ve garip” metinlerde inanç ve ritüeli, sanat ve teknolojisiyle yer alır. Bu dört kavramın içinde eğer estetik ve insani kaygılar öne çıkıyorsa Evliyâ Çelebi’nin kişisel merak ve hevesleri nedeniyle hoşgörüden öte bir değerlendirmeye sunulması, yani “farklı” olmanın yanında “hayran” olunana dönüşmeleri söz konusudur. Evliyâ’nın en tuhaf ve kabul edilemez gibi görünen âdetler karşısındaki tepkisi bile önce anlamaya çalışmaktır. Bu yüzden olsa gerek Suavi Aydın, “Osmanlı seçkinlerinin kaleme aldığı metinler bakımından garip, başka ve farklı olanın en etraflı ve empatik tasvirini Evliyâ Çelebi’nin *Seyahatnâme*’sinde buluruz.” (261) tespitini yapar. Evliyâ Çelebi’nin döneminin zihniyetine paralel olarak yansıması beklenen önyargılı bakış açılarının, metinlerin tamamı değerlendirildiğinde oldukça sınırlı bir alanda kaldığı görülecektir. Evliyâ, “önyargı”lı olabileceğini düşündüren anlatılarda bile esprili tavrı ve abartılarıyla aslında gerçeği anlatmadığını, bir zihniyet kalıbını sunduğunu okuruna açık etmektedir.

## A. İnanç ve Ritüel

Evliyâ Çelebi, kendisine yabancı gelen kültürlerin özellikle inanca dayalı ritüellerine “acayıp ve/veya garip” başlığı altında yer vermiştir. *Seyahatnâme*’de bu başlıklar altında Hristiyanların, Yahudilerin, Kalmukların, Çerkezlerin, Arnavutların çoğunlukla ölümle ilgili inanç ve uygulamaları anlatılmaktadır. Bunun yanında Şiîlerin Aşure Günü törenleri de onun bu başlık altında kaydetmeyi seçtiği bir ritüeldir. Bu bölümde, Evliyâ’nın anlattığı bu ritüeller ve onun “acayıp ve garip” olarak işaret ettiği bakış açısı değerlendirilecektir.

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*’nin ikinci cildinde, Eçmiadzin’in büyük Ermeni manastır külliyesi Üçkilise’nin “acayıp ve garip”liklerinden söz eder. İlk olarak “*Garîbe ve acîbe-i Üçkilise*” başlığı altında, anlatının merkezine yanmayan bir halıyı yerleştirdiği bir ritüeli anlatır:

*Anda senede bir kerre kırk elli bin kefere vü fecere dîb-i  
Firengistân'dan cem' olup bu Üçkilise dağının zirve-i a'lâsında, pür-  
çemenzâr sahrâda bir halıça-i atıkları vardır, anı döşerler ve ol  
dağlarda ne kadar nebâtât u giyâhât makûlesi nâfi' edviye-i  
ahşâbâtlar var ise cümle nebâtâtı bir azîm kazan içine koyup mezkûr  
halıça üzre saçayak koyup kazanı ana tahmîl edüp mezkûr halı üzre  
germâ-germ âteş edüp kâmil bir sâ'atde kazgan içre cümle nebâtât ve  
kerefis ve mi'denüvâz pişüp bir sâ'at yanan âteşden aslâ halıça  
yanmayup niçe bin âdem temâşâsına hayrân olur, vâcibü's-seyr bir  
halıçadır.(II293b)*

Evliyâ Çelebi, burada “acayıp ve garip” unsur olarak ateşten yanmayan halının “hayranlık uyandırıcı” durumuna işaret ederken bir yandan da okura,

Hristiyan kültürünün her yıl aynı mekânda toplanarak gerçekleştirdiği, inanca dayalı bir ritüelini sunmaktadır. Evliyâ Çelebi, halıyla ilgili açıklamayı oradaki rahiplere sorar ve hikâyeyi anlatmaları için sözü onlara bırakır. Rahiplerin anlattığına göre, halının mucizesi Hz. İsa'yla ilgilidir. Hz. İsa burada doğar ve havarileriyle dağdan topladığı otları bu halının üzerinde pişirir. Benî İsrail kendisinden mucize isteyince bir melikin ölüsünü bu halıda diriltir. Bütün İsrailîlere mucize için bu halı üzerinde yemek pişirip dağıtır. Sonradan halı Nuşirevan'ın eline geçip o da bu kiliseyi yaptırınca her yıl bir kez üzerinde yemek pişirilir, sonra katlanıp tekrar yerine konulur. Hikâyenin anlatımından sonra rahipler Evliyâ Çelebi'ye ilginç bir bilgi daha aktarırlar: “*Süleymân Hân Nahçevân seferine geldikde bu seccâde üzre iki rek'at namâz kıldı*” (II.294a). Rahiplerin Hz. İsa'yla ilişkilendirip kutsallaştırdıkları bu halıdan “seccade” olarak söz etmeleri ilginçtir. Evliyâ'nın da halıdan söz ederken “*seccâde-i kebirdir*” tamlamasını kullanması, karakterlerinin diline müdahale ettiği kuşkusunu uyandırmaktadır. Kaldı ki sözlerine yer verdiği bu hikâye anlatıcılarının mucize anlatısı onu pek tatmin etmez; kendisi yanmayan halıya ilişkin daha akla yatkın bir açıklama arayışına girer. “*Ammâ bu hakîrin akl-ı kâsiriyle eyle mülâhaza etdim ki*” (II.294a) sözleriyle “mütevazı” bir tutumla başladığı açıklamasını görgü tanıklığıyla destekler. Evliyâ, halının tokmakla vurulunca keten gibi bir kumaşa dönüşen Kıbrıs taşından dokunmuş olabileceğine dair bir açıklama yapar. Kendi açıklamasını inanılır kılan da ileri gelenlere hediye olarak verilen bu kumaştan yapılan dokumaları kendisinin görmüş olmasıdır:

*Hatta Kaya Sultân efendimize Sultân Murâd Hân latîfe edüp "Kayam, sana kayadan hâsıl olma bir taş gömlek vereyim" deyü bir don gömlek ihsân etmişdi. Birkaç eyyâm Kaya Sultân kayadan kamîsî giyüp kirlendikde âteşde yakup pâk ve beyâz olup ibret için yine*

giyerdi. Hayâl ü rakîk bir gömlek idi. Ekseriyyâ a'yân-ı kibârda çokdur. Hattâ Kapudan Hüsâmzâde hakîre bir makramasın bağışlayup mülevves oldukda Melek Ahmed Paşa huzûrunda âteşe yakup gül-i pembe-misâl oldu. Allahu a'lem mezkûr halıça dahi Kıbrıs taşından dokunmuş ola, ve's-selâm. (II.294a)

Evliyâ Çelebi, Üçkilise'yle ilgili bir başka "acayıp" anlatısına aynı ciltte "Acibe-i diğەر" başlığı altında yer verir. Tezin "Giriş" bölümünde de söz edilmiş olan bu anlatıda "acayıp" olarak işaret edilen husus, kiliselerin birinin tonozunun altında havada asılı duran bir demir çubuktur. Evliyâ, için de bu durum "Hakkâ ki sihr-i i'câz bir musanna' nihânî kâr-ı ibret-nümâdır"; ancak sebebiyle ilgili açıklama yine tatmin edici değildir: "Cümle keferelerin zu'm-ı bâtıllarıyla Hazret-i İsâ havâriyyûnu Şem'ûn-ı Safâ'nın kerâmetiyle mu'allak durmuş ola. Ebleh müselmânlar dahi gördükde hayrân kalup i'tikâd ederler." (II.325b) Sadece kâfirlerin değil; buna inanan Müslümanların da açık eleştiriye maruz kalmalarına sebep olan bu "mucize" inancına karşılık Evliyâ, yine akla yatkın alternatif bir açıklama sunar:

*Ammâ ma'rifet-i amûd-ı hadîd, üstâd-ı hukemâ-yı bennâ-yı kudemâ bu demir direciğın üstünde evvel ol tâkı binâ edüp tâkin ta zirve-i âlîsi ortasına bir seng-i azîm mıkнатıs komuş ve bir mıkнатıs taş-ı kebîri dahi hendese üzre âlî mıkнатısın aşâğısı olan zemîne {komuş}, ba'dehû bu demir direciği bu iki mıkнатıs taşlarının mâbeynine vaz' edince iki seng-i mıkнатısın mâbeyninde mu'allak kalmışdır. Yohsa ne kerâmet-i havâriyyûn-ı Şam'ûn ve ne tılsım-ı Şemsûn'dır. Her gören engüşt-ber-dehen edüp valih [u] hayrân olur. Bu hakîr-i pür-taksîr akl-ı kâsırumla böyle mülâhaza etdim. İnşâallah mülâhazamızda sehv ü hatâ yokdur.(II.325b)*

Keramet, sihir ve tılsım gibi her türlü mucize hikâyesine özel ilgi duyan, anlatımında da duyduğu heyecanı gizlemeyen Evliyâ Çelebi, bu hikâyelerin bir kısmına “acayip ve/veya garip” başlıkları altında yer vermiştir. “Giriş” bölümünde de değinildiği gibi Robert Dankoff, “Müslüman değil de Hıristiyan bağlamı içinde olduklarında [Evliyâ Çelebi’nin] söz konusu mucize ve olağanüstülüklerin gerçekliklerini sorgula[dığını] belirtir (*Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi’nin...* 217). Bu ikili tutumu göstermek için de Evliyâ’nın, Kudüs’te Aksa Camisi’nin avlusundaki hurma ağacı liflerinden yapılmış iplerin Süleyman Peygamber’den kalma olduğuna daha kolay ikna oluşunu örnek verir. Dokuzuncu ciltte yer alan bu anlatıda, Evliyâ Çelebi, aslında bu durumu da “akla aykırı” bulur ve sorgular; ancak kendisine iplerin Süleyman Peygamber’in el işi olduğu bilgisi verilince kuşkusu ortadan kalkar ve “*İtimad ettim*” der. Hilmi Yavuz, sözü edilen anlatıda Evliyâ’nın tutumunun, onun zihniyet yapısını açıklamak için çok önemli bir örnek olduğuna dikkat çeker: “İplerin Hz. Süleyman döneminden kalmış olması gibi, empirik bağlamda gerçekliğe uygun olmadığı için kuşkuyla yaklaşılan bir olgunun, iplerin Hz. Süleyman’ın el işi olduğu söylendiğinde, bu kuşkunun giderilmiş olması, dinsel söylemin empirik söyleme hâkim olduğu bir zihniyet söylemine işaret eder.” (180) Dolayısıyla, Üçkilise’yle ilgili iki anlatı da kendi inanç dünyasından olmayan mucizeleri içerdiği için Evliyâ’nın hem rasyonel tutumunu hem de aklının gücünü ortaya koyabilmesi için uygun fırsatlardır. Onun bu tutumu, dinleyicisi/okurunun gözünde de daha güvenilir bir hikâye anlatıcısı olmasını sağlayacaktır.

Evliyâ Çelebi’nin daha da sivri bir dille eleştirdiği bir başka inanç, yine bir Ermeni kilisesi olan Muş’taki Çanlı Kilise’de insanların adaklar adamak için toplanmasıdır. Üçüncü ciltte, “*Der-beyân-ı sebeb-i cem’iyyet-i deyr-i Çanlı/ Hikmet-i garâ’ib*” başlığı altında anlatılan kiliseye, Evliyâ’ya göre “bir alay haşerat cinsleri”,

isteklerinin gerçekleşeceğine dair “batıl inancın sevdasına düşüp” gelirler. Evliyâ Çelebi, her ne kadar bu ritüeli anlamsız bulsa da asıl tahammül edemediği ve “gariplik” olarak nitelendirdiği durum başkadır: “*Garâ’ib bu kim ba’zı mü’min ü muvahhid ümmî-i Ebü'l-hevl ü Ebü'l-cuhâ ve Ebü'l-bülh âdemler nezerâtın verüp ilm isteyüp kurbân keser.*” (III.87b) Evliyâ’nın hakarete varan bu sözlerinden anlaşıldığı üzere, bu bağlamdaki en “şaşırtıcı” ve “kınanacak” durum, bazı Müslümanların da bu ritüele katılmasıdır. *Seyahatnâme*’de “acayip ve/veya garip” başlığı altında onlarca şifa ve tılsım hikâyesi anlatan Evliyâ Çelebi’nin bir topluluğun adak adayıp dua etmesine böyle sert bir tepki göstermesi, bağlamın Hristiyan inancıyla ilgili olmasındandır. Müslümanların da hatası bu inanç bağlamında dua ve adak ihtiyaçlarını karşılamaya çalışıyor olmalarıdır. Çünkü Evliyâ Çelebi, insanların dinî inanç ve ritüellerle çaresizliklerine kapılar aralamaya çalışmalarını doğal karşılayacak bir dönemin zihniyetini yansıtmaktadır; ancak çarelerin arandığı bu din “İslamiyet”le sınırlıdır, o sınırlar aşılabilir bile sözlü kültürün geleneksel inançlarına kadar gidilebilir. Bu dönemin dinî anlayışı ve Evliyâ Çelebi için bir başka dinin sınırları artık geçilmez nokta olmalıdır

*Seyahatnâme*’nin altıncı cildinde, Evliyâ Çelebi “*Der-fasl-ı temâşâgâh-ı ibret-nüümâ-yı acâ’ib ü garâ’ib-i âyîn-i küffâr*” başlığı altında, Dobra-Venedik Kalesi’nde bir gece izlediği Hristiyan ayinini ve tören alayını oldukça canlı sahnelerle anlatır. Evliyâ, her ne kadar ayinin seslerinden dolayı uykudan bir “velvele” ve “gulgule”nin kopmasıyla uyanıp “*Âyâ, bu ne ola, yohsa kâfir bizi kırmak mı ister*” (VI.151b) diye hayrete düştüğünü söyleyerek, söz konusu uygulamayla ilgili daha baştan “alaylı” tavrını ortaya koysa da, bu gösterişli seyirliğin estetiğinden çok etkilediğini gizleyemez. Ayinin atmosferini yansıtmak için anlatıyı özetlemek yerinde olacaktır. Kâfirler ellerinde mumlar evlerin içine gire

çıka, bağıra çağıra birini ararlar. “Pişkindos, pişkindos” diye bağırip eğlenmeye başlarlar, ardından çalgılar çalıp şarkılar söylerler. Ruhban sınıfı ellerinde türlü türlü kokularla geçerek etrafa güzel kokular yayar. Kadınlar alay halinde yıldızlı tahtların üzerinde geçerler. Direklerdeki mumlar şehri aydınlatır. Venedik beyleri atların üzerinde askerî kıyafetleri ve silahlarıyla geçerken yanlarında da papazlar rehavi makamında *İncil* okuyarak geçerler. Mücevherlerle süslenmiş Hz. İsa ve Meryem Ana heykellerinin temsili geçişinin ardından hep birlikte manastıra giderler ve sabaha kadar eğlence sürer.

Daha önceki anlatılarında gördüğümüz “öteki”nin inanç ve ritüeline yönelik katı tutuma karşılık Evliyâ Çelebi, çok ince detaylarla anlattığı bu temsile ilişkin hiçbir olumsuz sıfat kullanmaz. Evliyâ’nın katı tutumunu kıran onun sanata olan düşkünlüğüdür; çünkü o bu “seyirlik”te “inanç”tan uzaklaşmış, sadece gösteri sanatını takdir etmekle meşguldür. Kulağına gelen müzikten söz ederken “*niçe bin nâkûs ve mizmerleri ve tablları ve boruların çalarak ve hoş-elhân asvât-ı hazînli gulâmlar ile cümle nağamât-ı rehâvî ederek ubûr etdiler.*” (VI.152a) deyişi; “kâfir” Venediklileri, “*Venedik beğleri cümle zer-ender-zer bisâtli mükellef ve müzeyyen atlar üzre her bir beğler dahi pür-silâh ve muhteşem esvâb-ı palas-pûşân-ı mahsûsalarıyla*” (VI.152a) sözleriyle betimlemesi; çok daha hassas bir temsil olarak yaklaşması beklenen Hz. İsa ve Meryem Ana heykellerinin gösterişini “*bilâ-teşbîh Hazret-i İsâ ve yanında Meryem Ana dîbâ ve şîb ve zerbâflar ve cevâhire gark olmuş sûretlerdir kim ikisinin üzerlerinde beş Mısır hazînesi değer cevâhir-i zîkıymetler var, ammâ bilâ-teşbîh Hazret-i İsâ timsâli papas gibi siyâh gamâme başında ve siyâh rokla üstünde yüzü nûr gibi geysûların târ kılup taht üzre oturup durur*” (VI.152a) sözleriyle anlatıp nur yüzlü bir Hz. İsa sunması; ve tabii ki bu çarklı heykellerin gerçeğe benzerliği karışısındaki hayranlığını “*Gören âdem anları zî-rûh zanneder,*



*ammâ küffârın kemâl mertebe san'atının nihâyet mertebesinde sihr-i'câz tasvîrlerdir.*” (VI.152a) sözleriyle “sanatın zirvesi” olarak açığa vurması, coşkusunu “Güzel tasvîr edersin hâl [ü] hatt-ı dilberi, ammâ/Füsûn-ı işveye geldikte ey Bihzâd n'eylersin” (VI.152a) beytiyle güçlendirmesi, Evliyâ Çelebi'nin dünyaya bakışında sanatın ne kadar hayati bir role sahip olduğunu göstermektedir. Öyle ki onu bu denli heyecanlandıran bu ayini, “gûyâ rûz-ı nevrûz olup” diyerek “öteki”leşmesini engellemek, yabancı olmadığı bir kültürel pratikle ilişkilendirip onu kendi dünyasına yakınlaştırmak istemiştir. Evliyâ Çelebi'nin bu yaklaşımı, kendi kültürel zihniyeti için de ayrıcalıklı bir durum olmalıdır. Dünyayı Müslüman-kâfir diye ikiye bölen 17. yüzyıl Osmanlı'sında bir Hristiyan ayininin anlatımını, “*tâ sabâha dak ol gece şehir içinde sürûr [u] şâdumândan ve çerâğân-ı şem'dân ve kanâdillerden bir sûr-ı sürûr oldu kim diller ile ta'bîr ü tavsîf olunmaz.*” (VI.152b) sözleriyle tamamlayacak ender şahsiyetlerden biri olmalıdır, Evliyâ Çelebi. Bununla ilişkili olarak “acayip ve garip” anlatılara geri dönecek olursak, söz konusu gayrimüslimlerle ilgili inanç ve pratikler olduğunda da, aslında Evliyâ Çelebi'nin onun bakış açısına ilişkin genel tespitler yapmamıza izin vermediği ve her anlatısında okuru şaşırtabileceği ortaya çıkmaktadır. Daha önce de vurgulandı; ancak bu tezin temel iddialarından birisi olması nedeniyle her tespit edildiğinde işaret edilecek olan önerme şudur ki *Seyahatnâme*'de her anlatı, kendi bağlamı içerisinde değerlendirilmeyi gerektirmektedir. Birbirine benzeyen anlatı temaları ya da başlıkları üzerinden yapılan her genelleme, Evliyâ'nın onu bir yerde geçersizleştirme riskiyle karşı karşıyadır. Çünkü bu anlatıların hikâye anlatıcısı, doğrular ve yanlışlar listesi olan statik bir figür değil; her bağlamda değişme ve dönüşme potansiyeli olan dinamik bir dimağın sahibidir.

Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve garip” anlatılarında, gayrimüslimler arasında olumsuz bakış açısının en açık olduğu topluluğun Yahudiler olduğu söylenebilir. Her ne kadar müstakil başlıklar altında bu topluluğun ritüelleri ya da inanç hikâyelerine Hristiyanlar, hatta Kalmuklar kadar yer vermese de, “acayip ve garip” anlatılarda, Yahudilerle ilgili göndermelerin neredeyse tamamı hor görme ya da kınama gibi dışlayıcı bakış açılarıyla oluşturulmaktadır. Şimdiye kadar değerlendirilen anlatılar hatırlandığında, divanelerin katlanamadıkları için edep yerlerini açtıkları ya da üzerlerine işedikleri bir topluluk olarak aşağılanırlar. Tezin beşinci bölümünde “Ağaçlar” alt başlığında değerlendirilecek olan “secde eden ağaç”ın ardında yedi peygamberi katleden bir topluluk olarak karşımıza çıkarlar. Tezin yedinci bölümünde “Tılsımlı Kiliseler” alt başlığında değerlendirilecek olan Atina'daki manastır anlatısında, papazlar bu manastırın ziyaretçilerini “Yahudi olmadıkları sürece” kuş ve aslan sütüyle beslerler. Evliyâ Çelebi, Yahudilerle ilgili gerilimi sadece Müslüman-kâfir çatışmasıyla değil; Hristiyan-Yahudi çatışmasıyla da öne çıkarır. Bu tür anlatılarda, bir taraf tutması gerekirse seçimini Hristiyanlardan yana kullanması, Yahudilerin onun için “öteki”nden de “öteki” olduğunu gösterir.

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'nin ikinci cildinde Yahudilere yönelik düşmanlığı anlatmak için “*Ve mine'l-bedâyi' hikâye-i acibe*” başlığı altında bir hikâye kurgular. Bu anlatı aynı zamanda Trabzon'da neden Yahudilerin olmadığını da açıklaması olarak sunulmaktadır. Hikâyeye göre dervişin biri pazarda, üzerinde şifreli bir yazı olan bir deriyi fark eder. Şifreyi çözünce, “Yirmi senedir deri işçisiyiz Yahudilerin elinde yeraltında esiriz, bizi kurtarın” yazdığını anlar. Bunun üzerine, deriyi padişaha götürür, padişahın emriyle askerler bütün Yahudi işyerlerini basarlar ve yıllar önce şehirde kaybolmuş olan iki kardeşi bulurlar. İki kardeşi, sırtlarının derisi yüzülmüş ve birbirine yapıştırılmış bir şekilde deri işlerken görürler. Bunlar

gibi acı içinde ayakları bağlı başka masum köleler de vardır. Bunu gören Trabzon halkı toplanıp “kale kapılarını kapayıp bütün Yahudileri avratları, beşikte ve kundaktaki oğlanlarıyla katledip şehri temizlerler”. O zamandan beri Trabzon’da Yahudileri gördükleri yerde öldürürler. Evliyâ Çelebi, bu noktada bir açıklama yapar: “*Anınçün Tarabefzûn'da Yahûdî yokdur. Ba'zı Yahûdîye 'Tarabuzun'a varsana' dediklerinde 'Başına gelsin' derler.*” (II.253b) Böylece, Evliyâ bu hikâyenin söz kalıbının oluşmasına neden olduğunu belirtmiş olur.

Hikâyenin mi söz kalıbını oluşturduğu, yoksa söz kalıbının mı böyle bir hikâye kurgulamayı/anlatmayı Evliyâ'nın aklına getirdiğine kesin bir yanıt bulmak güçtür. Belki de Evliyâ, bu hikâyeyi gerçekten Trabzon'daki diğer hikâye anlatıcılarından dinleyip aktarmaktadır. Ancak, Evliyâ Çelebi'nin okurunu anlatılanlara inanmaya/inanmamaya yönlendirmek için özel bir açıklama yapmamasından onun da hikâyenin “gerçekliği”yle ilgilenmediği anlaşılmaktadır. Bu “acayip hikâye”nin işaret ettiği şaşkınlık uyandırıcı durum, Yahudilerin Trabzon’a adımlarını atamayacak kadar halk arasında nefret uyandırmış olmalarıdır. Burada, Evliyâ'nın tarafını tuttuğu topluluk beklenildiği üzere Trabzon halkıdır: “*Ehl-i Tarabefzûn, Yahûdîleri aslâ sevmeyler. Zîrâ gâyet mü'min ve muvahhid ve ehl-i sünnet ve'l-cemâ'at, halîm ve selîm âdemlerdir. Hak cümlesinden râzî ola.*” (II.253b) Evliyâ'nınbu sözleri, Trabzon halkının söz konusu hikâyede abartılı gibi görünen tepkisinin Yahudilere özel olduğuna işaret etmektedir. Evliyâ Çelebi, dördüncü ciltte, “*Hikmet-i garibe*” başlığı altında aynı söz kalıbına Süphan dağı bağlamında yer verir; ancak bu kez hikâyesini anlatmaz: “*Bu kûh-ı bülend üzre kavm-i Yahûd urûc etse bi-emrillahi Ta'âlâ zehresi çâk olup mürd olur. Hatta Yahûd hâhamlarının birine, Van'da Sübhân dağına varasın, disen 'Başına uğrayup bolay ki sen varasın!', derler. Hâlâ elsine-i ârifânda darb-ı mesel olmuşdur.*”(IV.243a) Her iki anlatının da

“acayip” ve “garip” olarak işaret ettiği, bir çeşit esprili bedduayı andıran bu deyişi Evliyâ Çelebi, Yahudilerin “öteki” olma durumunu alaylı bir tavırla anlatmak için kullanmaktadır.

Ne var ki, onuncu ciltte “*Diğer kâr-ı garâyib-i hüsnîyyât*” başlığı altında, Mısır’da İmam Hüseyin mevlidi gecesinde, Yahudilerin büyük sepetlerde buhur (tütsü) yakma âdetlerini “hoş gariplik” olarak anlatırken aynı küçümseyici ya dışlayıcı tavırla karşılaşmayız. Hatta, “*Âdet-i kadîmdir kim tâ İmâm Hüseyin’in ser-i sa’âdetleri Mısır’a gelelden berü Sitti Nefîse’den berü âdet kalmıştır, derler.*” (X.Y246a) sözleri, onun bu Yahudi ritüeline de inanç bağlamında değil, güzel kokuları ve güzel seslerle söylenen şarkılarıyla bir temsil, bir gösteri sanatı gibi yaklaştığını düşündürür. Çünkü buradaki “garip”likle dikkat çekilen unsur, Evliyâ Çelebi’nin tanık olduğu sahnenin estetiğine yöneliktir. Dolayısıyla, söz konusu sanatsal bir uygulama olunca muhatabı bir Yahudi âdeti bile olsa, Evliyâ’nın bakış açısının şaşırtıcı derecede esnediği görülmektedir.

“Öteki”lerle ilgili “İnanç ve Ritüel” düzleminde yer alan “acayip ve/veya garip” başlıklı anlatıların en çok söz ettiği kültür “Kalmuk”larinkidir. Yedinci ciltte, yedi farklı “acayip ve/veya garip” başlığı altında, odağında ölümle ilgili inanç ve ritüellerin ve Kâbelerinin olduğu anlatılara yer verilmiştir. Evliyâ Çelebi, “*Temâşâyı garîbe-i kâr-ı Kalmuk*” başlıklı ilk anlatıya geçmeden önce Kalmuklara Benî Asfer kavmi dendiğinden, ruh göçü inançlarından, çok uzun ömürlü olduklarından ve görünüşlerinden söz eder. Bu başlık altında ise ölümle ilgili inanç ve pratiklerini anlatır. Bazı Kalmuklar, 200-300 yaşına kadar yaşayıp güçten kuvvetten düşüncü, akrabaları bunları gezdirmekten usanır. Bu yüzden, domuzun kuyruğunu pişirip bunların ağzına birbiri ardına kuyruğu sokup öldürüp şehit oldu derler. Ölünce, birbirlerinin “leş”lerini de yerler; ama bunu kuraya göre yaparlar. Kalmuk sihirbazı

olan Karpa'nın çok eski atalarından kalma olan dört köşe ağaç kurası vardır. Ölen adamın şansına kurayı atarlar; kırmızı tarafa gelirse ölüyü ateşte yakarlar, siyah tarafa gelirse “kara yer”e gömerler, mavi gelirse suya atarlar, yeşil gelirse pişirip yerler. Bir gün Şah'ın oğlu ölür, onu ateşte kebab yapıp yerken gülüp eğlenirler. Evliyâ Çelebi'yi de “gel padişahımızın oğludur, sen de ye” diyerek sofraya çağırırlar. Evliyâ, “*Ya âdem eti yenir mi?*” diye sorar. “*Bah yenir ya! Biz anın etini yeriz ki cânı birimizin cânına girüp ölmez, bile gezer. Domuz etiyle ve yılan etiyle âdem etinden tatlı babamız bir şey yaratmamışdır.*” (VII.176b) derler. Evliyâ, bu kez “*Ya babanız kimdir?*” diye sorduğu sorunun “*Seni beni yıldırak tavı olı canı(?) yasadandır*” (VII.176b) şeklinde aldığı yanıtından hiç hoşlanmaz ve bu kavmin din bilmezliğinden söz eder. Görüldüğü gibi, Evliyâ için her ne kadar insan etinin yenmesi çok tuhaf ve kabul edilmesi güç bir durum olsa da, bir anlatıcı olarak söz “yaratıcı”ya gelen kadar, uygulamalarla ilgili tepkisini göstermez. Örneğin, bu insanların “canı” olduğuna işaret etmez; bilakis karakterinin “İnsan eti yenir mi?” sorusuna verdiği yanıtında, bu uygulamayı inançlarıyla ilişkili olarak yaptıklarını açıklamasına izin verir. Kaldı ki, hem anlatıcı hem de okur için her ne kadar tuhaf olan, ölü etinin yenmesiye de Evliyâ'nın anlattığı kura uygulamasında bunun dört alternatif uygulamadan sadece biri olduğunu görürüz, yani burada asıl anlatılan Kalmukların yamyamlığı değil; bu halkın ölüm ritüelleridir.

Yaratıcılarıyla ilgili verdikleri yanıt için “*hâşâ sümme hâşâ hele bu sözü yazmağa cür'et edemem,*” (VII.176b) dedikten sonra bile Evliyâ Çelebi, merakına engel olamayıp tekrar muhatap olarak “*Bire âdemler bu âdem eti yenir mi, acı değil mi?*” diye sorar ve “*Acıdır sen yeme, eğer lezzetin bilmek istersen bir avredi bir kerre öp, gör ne kadar lezîzdir.*” (VII.176b) yanıtını alır. Evliyâ, üç kitap sonra yani onuncu ciltte, yine “acayip ve garip” başlıklı bir anlatıda bu diyaloga gönderme

yapacaktır. Mısır'da yılan etinden pişirilen ilaçları anlattığı “*Latîfe-i ibret-nümâ-yı garîbe*” başlıklı bölümde, yılan etinin lezzetinden söz ederken önce “Heyhat Sahra'sında yaşayan ve insan eti yiyen Kalmuk kavmi”ni hatırlatır: “*Anların kavli dahi âdem eti ve yılan eti ve domuz etinden lezîz yokdur, derler.[...]Hakikatü'l-hâl Rûm'da da bu lezzetden haberdâr Kalmuk mezhebli âdemler çokdur.*” (X.Y125b) Evliyâ Çelebi, işte bu hatırlatmadan sonra, “*Ammâ hakîr de benî âdem eti lezîz idiğın müşâhede etdim ki bir kerre bir âdem mahbûbun bûs etse hayât-ı câvidân bulup mesrûr olur. Andan bildim ki insân eti lezîzdur.*” (X.Y126a) yorumuyla sıra dışı bir metinlerarası ilişki kurar. Üç kitap önceki anlatıda “kart bir Kalmuk”a söylediği “*bir avredi bir kerre öp, gör ne kadar lezizdir*” (VII.176b) sözü bu kez yeni bağlamda, bir Osmanlı elitinin ağzından söylenmek üzere düzenlenmiştir. Kurulan bu ilişki, bir üstkurmaca metin gibi, tam da “Kalmukların garip işleri”ne ya da “yılıandan ilaç yapan Mısırlıların ibretlikleri”ne kaptırmışken, okurun ya da araştırmacının bir kurmaca metin okuduğunu unutmasına izin vermeyen niteliktedir. Evliyâ Çelebi'nin bir anlatıcı olarak bu tür müdahaleleri, kimi zaman araştırmacıların “gerçek mi yoksa kurmaca mı” sorusunu öyle işlevsiz ve yaratıcılıktan uzak kılmaktadır ki; *Seyahatnâme*'nin kendisi sanki zaten “gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sorgulamak/sorunsallaştırmak” üzere kurgulanmıştır. Evliyâ'nın bir kurmaca okuduğumuzu hatırlatması, anlattığı hikâyelerin gerçek olmadığını ima ettiği anlamına gelmez; sadece her ne anlatıyorsa bunu çok katmanlı bir edebî düzlemde sunduğuna işaret eder. Yine de bir taraftan hangi gerçeğin arayışına düşeceğimiz konusu, karmaşıklığını sürdürmektedir. *Seyahatnâme*'nin dışındaki dünya söz konusu olduğunda, örneğin Dankoff, “Budist Kalmukların yamyam olduğuna inanmak zordur” (*Seyyah-ı Âlem EvliyâÇelebi'nin...* 80) der; ancak *Seyahatnâme*'nin içindeki dünyada, tenasüh inancına sahip olan Kalmuklar için ölüm bir yok oluş

olmadığından ölünün yası tutulmamaktadır, açlıktan ya da sapkınlıktan değil inançlarından ötürü ölümlerini yemektirler ve “bu dünya”da ölü eti yemeleriyle meşhurdurlar, bu bilgiyle çelişecek hiçbir alternatif anlatı da yoktur. Bu kültürel özelliklerinin “*Acîb ü garîb temâşâdır, ammâ Allâhümme âfinâ*”, şeklinde bir bakış açısıyla karşılanmasının nedeni, şüphesiz hem Evliyâ Çelebi hem de okurunun kültürel dünyası için bu durumun “kabul edilmesi” zor ve tuhaf olmasıdır. Oysa, Evliyâ Çelebi bu hikâyeyi, Avusturalyalı Kamilaroiler’e, Filipin Adalarından İtalone'lara, Batı Afrikalı Kimbundalar'a ya da Yeni Zelanda'daki kimi kabilelere<sup>12</sup> anlatsaydı, Kalmukların hikâyesi onlar için son derece inanılır olacağı gibi belki de bu inancın “acayip ve garip” nitelemesiyle anlatılmasını yadırgayacaklardı. Bu durumda “öteki”nin öteki olma durumu ve onun “acayip ve garip”liği, “kendimiz/biz”le doğrudan ilişkilidir. Evliyâ Çelebi'nin bu anlatısında “garip”liğe işaret etmesi önceki Hristiyan inançlarıyla ilgili anlatılarda olduğu gibi gerçekliğinden kuşku duyması/duyurması değil; bu gerçeğin onun ve okuru için çok yabancı bir kültürel unsur olmasındandır. Kalmukların insan eti yiyip yemediği sorusu da nihai bir kesinliğe ulaşmadan ancak bağlamsal olarak yanıtlar bulacaktır.

Evliyâ Çelebi, Kalmukların kâbelerini ziyaret etme hikâyesini art arda dört farklı “acayip ve/veya garip” başlığı altında kurgular. İlk başlık olan, “*Der-beyân-ı mutalsamât-ı acâ'ib [ü] garâ'ib-i ibret-nümâ-yı şuşl-ı kehene-i kudemâ, ya'nî bilâ-teşbîh ziyâretgâh-ı ka'be-i kavm-i Kılmah-ı hubesâ*” altında, “*Bu kavm-i heyûlâda kizb olmaduğu mukarrer olup*” (VII.117a) diyerek başlatır hikâyeyi. Bu bölümde, Kalmukların Kaf Dağı eteklerinde, İskender Seddi dibinde Kâbelerinin olduğunu; 50-60 yılda bir Karanlık Şehir ve Karanlık Denizdeki buz denizini geçip aydınlık dünyaya çıktıklarını, ukab kuşlarıyla savaşarak yaklaşık 9 ay yol gidip bu Kâbe'yi

<sup>12</sup> James G. Frazer, *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökenleri II* adlı yapıtında bu toplulukların hangi kültürel inanç unsurlarından dolayı insan eti yediklerini açıklar ve yaptığı değerlendirmede bu uygulamayı dinsel törenle ilişkilendirir. (89-90)

ziyaret ettiklerini anlatır. Birçok mite gönderme yapılarak zenginleştirilmiş bu maceralı yolculuktan sonra, ritüellerin anlatılmasına geçilir. Bu ziyarette Kâbe’de 40 gün otururlar, içeriden “Bana gelin, bana gelin” diye bir ses duyarlar. Önce batı tarafındaki pencereye gelirler. Anlatı buradan yeni bir “acayip ve garip”liğe işaret etmek için “*Hikmet-i garâ’ib [ü] acâ’ib der-nakl-i Kalmık ve kavm-i Noğay*”başlığına geçer, ama anlatı hiç kesintiye uğramadan sürer. Kalmuklar, batı tarafındaki pencereden bakınca melek görünüşlü ve peri yüzlü bir oğlan görürler. Doğu tarafından bakınca çok korktukları koca beyaz bir devi, kuzey tarafından bakınca güneş parçası, peri yüzlü bakire bir kızı, güney tarafından bakınca dünya fitnesi, cadı suratlı, bir lanetli avrat görürler. Anlatının devamı bu kez, “*Diğer garâ’ib ender acâ’ib garîbe-i azîme*”başlığında sürer. Ertesi sabah yine bir ses “Bana gelin” deyince, bunlar hemen batı tarafındaki pencereye giderler ve güneş parçası oğlan bunlara “ekinleriniz çok olacak, avratlar ikişer ikişer doğuracak, düşmanlarınız kırılacak, uzun ömürler sağlanacak” diye müjdeli haberler verir. Ertesi gün yine “Bana gelin” diye bir ses gelince doğu tarafındaki pencereye giderler ve devin “size ekin ve yağmur vermeyeceğim, sizi düşmanınıza kırdıracağım, ölüm getireceğim” şeklindeki kötü haberlerini alırlar. Sonraki sabah bu kez aynı sesin peşinden kuzey tarafına giderler ve bakire kadından “sağ salim yurdunuza döneceksiniz” gibi iyi haberler alırlar, bir sonraki sabah da güneydeki pencereden ses gelir, çirkin, yaşlı kadını görürler ve “dönüş yolunda ölüm olacağı” gibi kötü haberleri alırlar. 40 gün boyunca bu Kâbe’ye gelip kubbenin etrafında oturup bu haberleri alırlar.

Evliyâ Çelebi, bir sonraki “*Hikâyet-i garîbe-i Kalmık*” başlığı altında yine Kâbe’yle ilişkili başka bir hikâyeye dinler ve bunu okuruna aktarır. Bu noktada Evliyâ’nın bütün bu hikâyeleri hiç müdahale etmeden dinliyor olması ilginçtir. Muhtemelen ukab kuşları ve devleriyle bir masal gibi kurgulanmış bu ziyaret



hikâyesinin bütünlüğünü bölmek istememektedir; genel yorumunu anlatı tamamlanınca yapacaktır. Yeni hikâyeye göre, bu kâbenin orada Cıldırak/Yıldırak dağları vardır. Bundan yetmiş yıl önce, Kalmukların dedeleri buraya gelir; ancak dağların ardındaki kavimden öyle bir ses gelir ki dedelerinin ve atlarının başları çatlayıp beyinleri kulaklarından çıkar. Bu yüzden birçok insan helak olur orada ve çok azı geri dönebilir. Bu olaydan sonra Kalmuklar, korkularından Kâbe'lerine gidememiştir; ama o yıl artık gideceklerdir.

Evliyâ Çelebi, bu “acayıp ve garip” hikâyeyi de can kulağıyla dinler; ama Kalmukların başlarından geçen olayları “*şer'-i şerif*”e uygun bulmaz. Kendisiyle birlikte hikâyeyi dinleyen Nogay ve Heşdek kavminden olan kişilere sorar, onlar da “böyle gördük” diye yemin ederler. Evliyâ Çelebi, bu kavimlerin “yalan nedir bilmez” olduklarını tekrar hatırlatıp, anlattıklarının doğru olması gerektiğini, söylese de “*Ammâ yine aklım ihâta etmeyüp*” (VII.178b) diyerek bitirir bu anlatıyı.

Robert Dankoff, “Osmanlı merkezinden uzaklaştıkça, Evliyâ'nın gerçeklik üzerindeki denetimi[nin] gevşedi[ğini]ve hayal gücü[nün]daha özgür çalışmaya başladı[ğın]” (*Seyyah-ı Âlem EvliyâÇelebi'nin...* 81) belirtir. Evliyâ Çelebi'nin kendisine ve okuruna edebî zevk sağlamak amacıyla kurguladığı açık olan bu yolculuk ve ritüel hikâyesinin bakış açısını bulanıklaştırmasının nedeni, bir sonraki bölümü okuyunca açıklığa kavuşmaktadır. Evliyâ Çelebi, bu noktaya kadar, okurun dikkatini iç içe anlatılarla özenle kurguladığı hikâyesinde canlı tutmak ister. Bununla birlikte, Kâbe'nin nerede olduğu ve onu kimin yaptırdığına ilişkin anlatıların yer aldığı bir sonraki bölümde, Kalmukların hikâyesinin yanında kendi alternatif hikâyesine yer verecektir. Bu alternatif anlatıda, Kâbe'yi yaptıran, Hazreti Hızır'ın yardımıyla İskender-i Zülkarneyn'e; sözü edilen Kâf Dağı, Yecuc ve Meccuc Seddi dağlarına; dağların ardından gelen ses Yecuc kavmi sesine dönüşerek, “öteki”nin

“acayip ve garip” hikâyesine *Kur’an* kaynaklı, İslami bir kimlik kazandırılır. Bu yeni hikâyeye geçmeden Evliyâ Çelebi, önceki hikâyelerin anlatıcılarının güvenilirliğini sarsma ihtiyacı duyar ki böylece kendi hikâyesi öne çıkacaktır. Bunun yanında, Evliyâ Çelebi bu bölümün sonunda, Kalmukların “ehl-i kitap” olmadıkları için Kâbe dedikleri yerdeki acayip ve garip belirtileri anlayamadıklarını söyleyip onların yalancılığına değil cahilliğine vurgu yaparak önceki görüşündeki tutarlılığını korur.

Evliyâ Çelebi’nin Kafkasya bölgesinde tuhaf ölüm âdetlerinden söz ettiği diğer bir topluluk da Çerkezlerin Bozoduk kavmi<sup>13</sup> dir. Yedinci ciltte yer alan “*Hikâyet-i sergüzeşt-i latîfe-i acîbe*” başlıklı hikâyeden önceki bölümde Evliyâ, bu kavmin ölüleriyle ilgili inancını anlatır. Bunlar ölülerini gömmezler. Ağaçları sandık gibi oyup baş ve ayak tarafından birer delik açıp ölülerini buraya yerleştirirler. O deliklerden arılar bal yaparsa ölülerinin cennetlik, eğer yapmazsa cehennemlik olduğuna inanırlar. “Sapık inançlarınca” ölülerinin başucundaki delikten cenneti, ayak ucundakinden de cehennemi seyredip azaplarını def ettiklerini düşünürler.

Bu kısa açıklamadan sonra Evliyâ Çelebi, “başından geçen acayip gülünç hikâyeye” sine geçer. Evliyâ, bir gün Bozoduk’un köyünde konuk olur. Ev sahibi tepside peynir, pasta ve bal getirir ve “*Balı yeyin helâl olsun. Atam cânına değsin*” der. Herkes “*Mânoğlu hapsinden çıkmış gibi*” (VII.155a) gibi bala girer. Bal çok kıllıdır, kıllarını çıkarıp sofraya koyarlar. Konuklar yedikçe ev sahibi Çerkez “*Aşan bu bal benim babası baldır*” (VII.155a) der. O sırada Tamanlı Ali Can Bey gelir ve Evliyâ Çelebi’ye ne yediğini sorar. Evliyâ, “*Bir kıllı baldır, ammâ acebâ keçi tulumundan mıdır? Yohsa koyun tulumundan mıdır?*” deyince hemen Ali Can ev sahibine Çerkezce, “*Bu bal neredendir?*” (VII.155a) diye sorar. Bunun üzerine ev sahibi anlatır, Ali Can da durumu Evliyâ Çelebi ve yanındakilere aktarır: “*Geçen*

---

<sup>13</sup> Suavi Aydın, bu kabilenin büyük bir Şapsığ sülalesi olan *Berzeg* olabileceğini belirtir. (263)

*aylarda babası ölmüş. İşte taşra havlusındaki büyük ağacın dalına babasının leşin sandûk ile komuş. Bal arıları babasının siki ve taşığı ve budu arasında arılar bal yapmış. Size mahabbeten babası taşığı kıllarıyla balı getirmiş. Kılların çıkarup balın yersiz. Arı boku yeyeceğinize karı boku yeyin”.* (VII.155a) Bunu duyan Evliyâ, ciğeri çıkana kadar kusup söylenirken ev sahibi ağlayarak babasının sandığından “bal boku” yiyerek ağaçtan iner. Hâlâ, “*Hacı haçan bal istersen ben seni babası canı bal çok getirirdir. Hemen dua eyle*” der. Evliyâ, bu kez adama cevap vermeyip “*Bir acîb ü garîb derd-i serimiz etdi.*” (VII.155b) diyerek hikâyeyi bitirir.

Evliyâ Çelebi, başlığında da vurguladığı gibi burada mizahın sınırlarını zorladığı bir anlatı kurgulamıştır. Diyaloglarda Çerkez’in kendi şivesiyle safça ısrarlarda bulunması, konukların onun sözlerinden yedikleri balın aslını anlayamamış olması, Ali Can Bey karakterinin bu garip duruma kattığı espri ve en sonunda Evliyâ, kusup söverken Çerkez’in bir karikatür karakteri gibi ağaçta ölüsüne ağlayıp bal yemesi ve yedirmek için de hâlâ ısrar etmesi burada, Evliyâ’nın gözlemlediği/katılmak zorunda kaldığı bu uygulamayı bir latifeye dönüştürmek istediğini göstermektedir. Çerkezlerin ölüleriyle ilgili bu inancı hiç şüphesiz hem Evliyâ hem de okuru için son derece “garip”tir; ancak Evliyâ Çelebi bu garipliği aynı zamanda gülünç de bulmuş olmalıdır ki böyle bir hikâyeyle aktarmıştır. Hikâyenin olmasa bile bu inancın ve uygulamanın ne kadar gerçeği yansıttığı günümüz okuru için bir merak unsuru olursa diye değinmek gerekir ki Suavi Aydın, Kafkasya halklarıyla ilgili olarak, onları bağladığı kökenler dışında, Evliyâ Çelebi’nin anlattıklarının tamamının son derece değerli bilgiler olduğuna işaret ederken (263); Kalmuklarla ilgili inanç anlatısına kuşkuyla yaklaşan Dankoff, animist Çerkezlerin kıllı balıyla ilgili bu anlatıya inanma eğiliminde olduğunu (*Seyyah-ı Âlem EvliyâÇelebi ’nin... 80*) belirtir.

Evliyâ Çelebi, ölüm inancıyla ilgili bir diğer ilginç uygulamaya onuncu ciltte “*Acîbe vü garibe*” başlığı altında dikkat çeker. Evliyâ, bir önceki bölümde Mısır’daki Menuf kavminin çok asi, melun ve inatçı olduğunu iddia etmiştir, yeni başlıkta ise bu iddiasını doğrulayacak bir âdetlerine yer vereceğini baştan belirtir. Evliyâ, bu kavmin insanların akrabalarını “buğ ettirdiğini” söyler ve “buğ”u bir suçtan ötürü “katledilmesi gereken adamlar” olarak açıklar okuruna. Bu kavimden biri öldürülecekse, akrabaları, o kişinin önce buğ edilip sonra divana götürülmesini isterlermiş. Buğ edilme ritüelinde, suçluların derisini kâşif yüzerken bu suçlular tütün içip cesaretinin oranına göre yüksek sesle maval okur ve akrabalarıyla konuşurlarmış; derisinin yüzülmesi göbeğine gelince de ölürlermiş. Akrabaları derisine saman doldurur, kıyafet ve silahlarını giydirir ve bir ata bindirip büyük bir alayla paşanın huzuruna götürürlermiş. “Pis leşini ve kemiklerini” de alıp zilgit vurarak sevinç ve şenlikle gezdirip öyle gömerlermiş. Evliyâ Çelebi, “*Bir acîb temâşâdır.*” (X.Y283a) dediği bu ritüelistik ölüm biçimi sayesinde bu kavmin yiğitlik ve saygınlık kazandığına inandığını belirtir. Böylece, Evliyâ’nın hatırlatmasıyla, “öyle saçma inatçı” olan bu kavim, kendi akrabaları için “sizin oğlunuz gibi döşeginde ölmedi” diye övünürler. Evliyâ Çelebi, ailede “buğ” olmasının kız alırken de önemli bir kriter olduğuna işaret edip böyle bir durumda kızı derhal bağı, bahçesi ve tarlasıyla verdiklerini belirtir. Evliyâ’nın bir anlatıcı olarak, hikâyenin hem en başında neden bu âdeti anlatacağını açıklaması hem de sonunda, “*Âdet-i bâtilları böyle bir alay kavm i Ferâ’ine ve mel’ûn kavimdir.*” (X.Y283a) yargısında bulunması, olumsuz bakış açısını güçlü bir şekilde ortaya koyduğunu göstermektedir. Bu “acayip” ritüelin anlatımıyla bir yandan bu kavmin olumsuz özellikleri somutlaştırılırken bir yandan hem anlatıcısı hem de okuru için son derece egzotik sahnelere tanık olunmaktadır.

Evliyâ Çelebi'nin ölüm törenlerinden söz ettiği bir başka topluluk Ergiri (Arnavutluk) halkıdır. Evliyâ, sekizinci ciltte, “*Diğer mu’tâd-ı temâşâ-yı garîbe-i kavm-i Ergiri*” başlığı altında bu halkın Pazar günleri elli-seksen yıl önce ölmüşlerinin ruhu için Pazar günleri yas tutma ayinleri düzenlediğini anlatır. Bu ayinlerde ağlayıp feryat etmesi için parayla adamlar tutulmaktadır. Evliyâ Çelebi'nin bu törenlerde “garip” bulunduğu durum da onlarla ilgilidir: “*Ammâ garâbet anda kim ücret ile dutulan avretler ve âdemlerin alâkaları yok iken yüz yıllık ölü içü[n] akrabâlarından ziyâde nice ağlayup eşk-i çeşm-i ciğer-hûn dökebilir.*”(VIII.355a) Evliyâ, bu tutuma, “gariplik” olarak işaret ederek söz konusu ağlama ve feryatların samimiyetsizliğini vurgulamaktadır. Kaldı ki bu âdet onun için aslında baştan sona anlamsızdır: “*Hele bu eyi hasletdir ammâ yüz yıllık nâfile ağlamak bî-ma'nâdır.*” Ancak Evliyâ'nın hemen ardından gelen “*Lâkin elbette her diyâr halkının birer gûne âyîn-i kadîmleri vardır.*” (VIII.355a) yorumu, onun başka geleneklere olan sadece hoşgörülü değil oldukça “gerçekçi” bakış açısını net olarak ortaya koymaktadır. Yine aynı halkın kadın ve erkeklerinin ya da âşıklarının ortalıkta fazla rahat hareket etmesinden söz ederken “*Bu dahi bir bed şeydir kim âyîn-i kerihdir, ammâ böyle göre gelmişler, bunu dahi ayıblamazız.*” (VIII.355b) yorumu, onun bir dünya seyyahı olarak dünya insanı da olduğunu gösterir niteliktedir. Bu noktada, Evliyâ Çelebi'nin kültür kodlarında çok güçlü bir olumsuzlama olmadığı sürece, kişisel olarak “ötekileştirme”ye eğiliminin olmadığı bir kez daha kendisini göstermektedir.

Evliyâ Çelebi'nin ve Osmanlı'nın “öteki” olarak gördüğü bir başka topluluk, Osmanlı sınırlarının ötesinde kalan Safevi ülkesindeki Şiîler'dir. Aynı dinin farklı mezheplerinden olan bu iki topluluk arasında, neredeyse Müslüman-kâfir çatışması kadar güçlü bir gerilim mevcuttur. 16. yüzyılda, Yavuz Sultan Selim ile Şah İsmail'in Çaldıran Savaşı'yla doruğa ulaşan bu siyasi ve askerî gerilim, yaklaşık yüz

yıl sonra, Evliyâ Çelebi'nin zamanında halklar arasındaki din temelli bir düşmanlığa dönüşür. Christiane Bulut, “Azerbaycan, Irak ve Irak-ı Acem” başlıklı makalesinde, “iki topluluk arasındaki düşmanlığın sürekli körüklenmesinin, siyasi rekabetten kaynaklanmış olduğu”nun düşünülebileceğini belirtir: “çünkü Sünnîlerin, Şîîler hakkında besledikleri son derece olumsuz fikirlerin benzerleri, Şîîler tarafından da Sünnîler için besleniyordu. Bu durumdan yararlanan Osmanlı ve Safevî iktidarları, karşı tarafa dair dinî safsatalar uydurarak, Müslüman komşularına karşı düzenledikleri seferlerini *cihat* olarak haklı göstermek için çaba sarf ediyorlardı.” (118) Evliyâ Çelebi de, Safevî İran'ına yaptığı yolculuklara bu zihniyete uygun bazı önyargılarla çıkıyordu. Hatta, ilk kez Tebriz'e elçi olarak giderken, Melek Ahmed Paşa'nın onu “*Evliyâm varacağın diyâr-ı Acem'dir, ferzend-i rindi çokdur, dinleri yoktur, zemmâm u nemmâm ve fassâl u kaddâh şu'arâları çokdur, seni imtihân ederler*” (IV. 285a) sözleriyle uyarması bu bakış açısının bir yansımasıdır.

Evliyâ Çelebi, Tebriz'e bu resmî görevle gidişini *Seyahatnâme*'nin ikinci cildinde anlatır. “*Mesîregâh-ı ibret-nümâ-yı acîbe ve garîbe*” başlığı altında Tebriz Han'ıyla Çevgan Meydanı Mesiresi'nde katıldığı Aşure günü ritüelleriyle ilgili gözlemlerine yer verir. Her sene Muharrem ayının onuncu günü Aşure günü olunca her çeşit insan bu mesire yerine çadırlarıyla konaklamaya gelir. Kerbelâ çölü şehitlerinin ruhu için üç gün üç gece aşure pişirilip herkese dağıtılır, dualar edilir. İleri gelenler boyunlarına su kapları takıp Hüseyin'in ruhu için dağıtırlar. Ama büyük seyirlik, Tebriz Hanı ve ileri gelenlerinin toplanıp herkesin kendisinden geçmesine sebep oldukları *Maktelü'l-Hüseyin*'i okudukları zamandır. Kimi âşıklar ve sadıklar ise Hüseyin aşkına usturalarla vücutlarında yaralar açıp kan akıtırlar. İmam Hüseyin'in temsilî vücudu meydandan kaldırılınca ağıtlar, tevhid ve zikirlerle *Maktelü'l-Hüseyin* tamamlanır ve sonrasında üç gün üç gece aşure yenip can sohbetleri edilir. Yapılan

özette de görüldüğü üzere Evliyâ Çelebi, bu ritüeldeki hiçbir uygulamaya dair olumsuz bir yargıda bulunmaz, tabii hayranlık duyduğuna dair de iması yoktur. Sanki bir “katılan gözlemci” gibi izlediği bir sahneyi otantik haliyle kişiselleştirmeden aktarmaktadır. Evliyâ ve onun kültürel zeminindeki okur için bu ritüelin acayip ve garip olmasının sebebi, odağında farklı bir inanç hikâyesine vurgu yapması ve uygulamalarının alışılmadık olmasındandır; ancak bu “acayip ve garip”lik karşısında nasıl bir tavır alınacağına dair—özellikle söz konusu Şîîlerin inancı olunca—anlatıcının bakış açısı oluşturmaması dikkat çekicidir.

Her ne kadar Evliyâ Çelebi, tezin yedinci bölümünde “Tılsımlı Taşlar” alt başlığında değerlendirilecek olan, “*Zikr-i seng-i sebeb-i bârân-ı rahmet*” başlığı altında, Erbil’de karşılaştığı yağmur taşı ritüelini anlattıktan sonra sözü bir şekilde, Şah İsmail’in İran halkını “sapıklığa” sürükleyip “Kızılbaş” adıyla itham ettirmiş olduğuna getirse de burada sunduğu olumsuz bakış açısı, yine ritüelin kendisine değil; halkın genel inancıdır. Bu durumda, Evliyâ Çelebi özellikle katılımcısı olduğu bu tür uygulamaları gözlemlerken temel motivasyonu “öteki”leştirmek değildir. Onun için bu farklı uygulamalar bir de temsili gösterilere sahipse bir eleştiri unsuru olmaktan ziyade merak unsurudur, muhtemelen okuru için de aynı itici gücün hâkim olduğunu varsaymaktadır.

Ritüellerin yanı sıra Evliyâ Çelebi, yabancısı olduğu bazı âdet ve davranışları, giyim kuşamla ilgili alışkanlıkları da “*Temâşâ-yı garibe*”, “*Temâşâ-yı acibe*”, “*Temâşâ-yı garibe vü acibe*” gibi başlıklar altında anlatır. Örneğin, yedinci ciltte Viyana seyahatini anlattığı bölümde, birçok konuda olduğu gibi kendisine “acayip ve garip” gelen bazı tutum ve davranışlara da dikkat çekmiştir. Bunlardan ilki, “*Temâşâ-yı garibe*” başlığıyla anlattığı bir hamama yaşlıların ipekli peştamal kuşanırken gençlerin tamamen çıplak girmesidir: “*beyâz billûr-misâl tenleri var kim*

*güyâ vücûdları pâlûde-i ter gibi dir dir ditrerler. Tâ şol mertebe nerm ü râm şahme gibi yumuşak vücûdları vardır. Cümlesi geysû-yı müşkbârların çîm-ender-çîm mergûle mergûle edüp hammâmnda zevk u safâ ederler.”* (VII.58a) Evliyâ Çelebi'nin bu sözlerinden “*garîb temâşâdır*” dediği, kendisine farklı gelen bu sahneden pek de rahatsız olmadığı anlaşılmaktadır.

Yine Viyana'yla ilgili olarak, sözlerine “*Bu diyârda bir aceb-temâşâ gördüm.*” diye başladığı ve “*Garâ'ib ü acîb*” başlığı altında anlattığı anekdot, kralın kadınlara karşı tutumuyla ilgilidir. Evliyâ Çelebi, Kral'ın yoldan geçen bir kadınla karşılaşınca eğer atındaysa, atını durdurup kadına yol verdiğini, eğer yayaysa elini kavuşturup durduğunu ve kadın kralı selamlayınca kralın da başından şapkasını çıkarıp saygı gösterdiğini ve kadın geçtikten sonra kralın yoluna devam ettiğini anlatır. “*Garîb temâşâdır. Bu diyârda ve gayri kâfiristânda söz avretin olup Meryem Ana aşkına avrete ta'zîm ü tekrîm ederler.*” (VII.71a) sözleriyle kendi kültürüne çok yabancı olan, kadına karşı bu olağanüstü saygılı davranışı, Hristiyanların din anlayışlarıyla ilişkilendirerek anlamlandırmaya çalışır. Evliyâ Çelebi'ye, muhtemelen Viyana'daki kadınların sosyal yaşamdaki konumları ve erkekler üzerindeki etkisi, kendi kültürüyle karşılaştırınca oldukça tuhaf gelmiştir. Yine de kralın herhangi bir kadına karşı bu denli duyarlı bir tutum sergilemesi *kâfiristânda* da olsa pek yaygın bir davranış kalıbı olmasa gerek. Evliyâ Çelebi'nin bu anekdotun kahramanlarından biri olarak kralı seçmesinin nedeni işaret ettiği görüntünün/algının etkisini güçlendirmek olmalıdır. Evliyâ, her ne kadar bu algının tuhaflığını vurgulasa da bu tuhaflığa karşı bakış açısını sunmakta tedbirli davranır. Yine de, böyle bir tutumu dünyevi bir görüşle açıklayamadığı; ancak ilahi bir sebep olursa kabullenilir bulduğunu söylemek mümkündür.



Evliyâ Çelebi'nin kimi zaman "acayip ve/veya garip" başlığı altında dikkat çektiği, yabancı kültürlerle ilişkin bir diğer unsur, onların giyim kuşamlarıdır. Evliyâ, özellikle başlıklara dikkat etmektedir. Örneğin, sekizinci ciltte Yunanistan-Yenişehir ve Yanya'da gördüğü iki çeşit başlığı anlatır. "*Temâşâ-yı garibe*" başlığı altında önce, kâfirlerin Müslüman sarığından farkı olmayan üç kulaç beyaz sarık sardıklarını, dört kulaç olursa cezalandırıldıklarını anlatır. Bir kısım kâfirler de Frenk şapkası gibi beyaz keçeden tepesi biraz sivri bir şapka giyerler. Evliyâ, "*Bir mudhik çehre-i acib lûlî mashara şapka ve inbisatlı keferelerdir.*" (VIII.273a) diyerek bu kıyafetlere karşı alaycı bakış açısını göstermektedir. Evliyâ Çelebi, "*Der-câme-i eşkâl-i aceblü-yi re 'âyâ vü berâyâ*" altında da Rum ve Arvavut kâfirlerinin başlarına sivri siyah bir takke giyip onun sivri ucuna da bir karış yüksek Arnavut kalabağını, pirinçli sanatlî zincirlerle boğazlarından bağlayarak yerleştirdiklerini anlatır. Evliyâ, alaycı tavrını burada da sürdürür: "*Başları Adana kabağı kadar büyük olup üzerlerinde kalabakları küçük olup tepelerinde durduğıyçün gûyâ kîr-i hara kelebek kuşu konmuş gibi durur.*" (VIII.349b)

Evliyâ Çelebi, "öteki"lerin şapkalarının "gülünç" görünüşlerine "acayip ve/veya garip" başlıklarıyla dikkat çekerken söz konusu kendi sarığı olduğunda tutumu tamamen değişir. Evliyâ, onuncu ciltte "*Kelâm-ı acibe-i û*" başlığı altında Funcistân'da, Kan Cercis'le aralarında geçen "acayip" diyalogda, Kan Cercis'in meraktan sarığını bozmasını istemesi üzerine "adamın deli olduğunu düşünüp" yine de gerekli açıklamayı yapar: "*Bizim başımızda destârimiz böyle dırâz olduğunun aslı biz mücâhidün fi-sebîlillâhız. Şehîd olduğumuzda bununla sarup defn ederler. Alâmet i Muhammedîdir ve ırz [u] vakâr-ı Ahmedîdir. Bunu âdemin başından bozan ırzın bozmaktır. Hâlâ başımızda böyle alâmetdir" deyü destârimiz bozmayup böyle cevâb verdim.*" (X.Y410b) Görüldüğü gibi Evliyâ, "bizim" diyerek başladığı bu

kültürel değeriyle ilgili, namusunu ortaya koyduğu ciddi ve kati bir açıklama yapar. Kâfirlerin gülünç görünüşlü takkelerine karşılık Osmanlı sarığı, içerdiği değerlerle son derece önemli bir semboldür.

Suavi Aydın, “Evliyâ Çelebi’nin aktardığı eşsiz etnografya bilgisi gerçeklikle birebir ilişkisi kurulabilecek türden nesnel gözlemleri içinde barındırmaktadır.” (270) tespitiyle *Seyahatnâme*’nin halkların inanç ve ritüelleri, yaşam biçimi, giyim kuşamları ve davranış kalıplarına dair engin bir bilgi hazinesi olduğuna dikkat çekmektedir. Evliyâ Çelebi, bir hikâye anlatıcısıdır; ondan beklenen, bilgisini bu rolüne uygun biçimde dinleyicisine/okuruna aktarmasıdır. Gerçekten karşılaştığı bu acayip ve gariplikleri ötekine dair kurmacalaştırdığı hikâyeler içinde sunması, bunu yaparken abartı, ironi ve mizahın yardımıyla dinleyicisi/okurunu kimi zaman güldürüp, kimi zaman tiksindirip, kimi zaman da karşılaştığı sahneye hayran bırakması onun-“öteki”ne dair de olsa-bilginin insan deneyiminden bağımsız olmadığına; içinde insanın olmadığı bilgiyi gerekli bulmadığına dair ayrıcalıklı bakışını ortaya koymaktadır.

## **B. Sanat ve Teknoloji:**

Evliyâ Çelebi’nin “ötekiler” başlığı altında değerlendirilebilecek “acayip ve/veya garip” başlıklarıyla işaret ettiği sanatsal ve teknolojik yaratımların tamamı Viyana seyahatini anlattığı yedinci ciltte yer alır. Bu noktada *Seyahatnâme*’nin başat “ötekiler”inden biri olan Avrupalılara genel olarak Evliyâ Çelebi’nin nasıl yaklaştığı üzerinde durmak, onun “acayip ve garip Avrupası”ını daha gerçekçi değerlendirebilmek için yerinde olacaktır. Burada tartışılacak olan yaklaşım, tezin diğer bölümlerinde yer alan Avrupa ya da Viyana merkezli “acayip ve garip” metinler için de referans olacaktır.

“Evliyâ Çelebi’nin acayip ve garip Avrupası” önermesi hiç kuşkusuz “Hangi Avrupa?” sorusunu beraberinde getirmektedir. Bernard Lewis, *Ortadoğu’nun Çoklu Kimliği* adlı çalışmasında, “Avrupa” ve “Batı” terimlerinin Avrupalı ve Batılı olup 19. yüzyıla kadar dünyanın diğer yerlerinde ve özellikle de Ortadoğu’da herhangi bir anlam taşımadığını belirtir (8). Bu durumda anakronik yorumlarla tuzağa düşmemek için, Avrupa ve Batı kavramlarının bugün bize coğrafya ve uygarlığa dair imlediklerinin Evliyâ’nınkinden çok farklı olduğunu önceden kabul etmemiz gerekir. Lewis, bugün Osmanlı-Avrupa ilişkisi dediğimiz ilişkiyi, o dönemde Türklerin “Müslümanlar ile Hıristiyanlar” arasında gördüğüne işaret eder ve modern zamanlardan önceki Müslüman yazarların Avrupalıları ya genel “kâfir” terimiyle, ya da daha çok Romalı, Frenk ve Slav gibi etnik terimlerle tanımlamayı tercih ettiğini belirtir (14). Buna paralel olarak Halil İnalcık *Osmanlılar: Fütühat, İmparatorluk, Avrupa ile İlişkiler* adlı çalışmasında Müslümanların Avrupa’ya “kâfiristan” dediğine işaret eder (243). Buna bağlı olarak da Avrupalılar da “kâfir” ya da “küffar”dır. Gilles Veinstein ise, “Osmanlılar ve Avrupa Kavramı” başlıklı çalışmasında Avrupa’nın neresi olduğu ve ne anlama geldiğini *dâr-ül İslam, dâr ül-harb, bilâd-ül küfriye* kavramları üzerinden açıklayıp Hıristiyan Avrupa’nın *dâr ül-harb*’ın ya da *bilâd-ül küfriye*’nin parçalarından biri olduğunu belirtir (49). Veinstein, *dâr ül-sulh* yani barış halinde bulunan yerlerin, kâfire ve kâfiristana bakış açısında önemli etkiye sahip olduğuna dikkat çeker (50). Evliyâ Çelebi’nin Viyana’ya St. Gotthard-Mogersdorf Savaşı’nın ardından imzalanan Vasvar Barış Antlaşması’nı izleyen gelişmelerden biri olarak Kara Mehmed Paşa’nın büyükelçilik heyetiyle, yani barışçıl bir temas için gittiği göz önünde bulundurulduğunda, onun böyle bir bakış açısıyla orada olduğunu kabul edebiliriz.

Evliyâ Çelebi'nin kullandığı “Frengistan” terimi de Avrupa'yı işaret etmektedir; ancak Jean-Louis Bacqué-Grammont'un da “Evliya Çelebi'nin Seyahatnâmesi'nde Portekiz ve Portekizliler” adlı çalışmasında belirttiği gibi Evliyâ, *Seyahatnâme*'de Frenkleri ve ülkelerini birbirinden ayırmaya girişmez (84). Yine de Cemal Kafadar, İlber Ortaylı, Dejanirah Couto ve Faruk Bilici gibi araştırmacılar<sup>14</sup> 17. yüzyılda Avrupa'nın Osmanlı'yı tanıma ve anlama girişimlerine karşılık, Osmanlı entelektüelinin Avrupa'ya ilgisizliğini vurgularken Evliyâ Çelebi'den bir istisna olarak söz ederler. Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve garip” başlığı altında Avrupalılar ve onların âdetleriyle ilgili anlatıları, Kâfiristan ya da Frengistan dediği bu bölgenin kültürüne dair heyecan ve merakını açıkça yansıtmaktadır. Bu anlatılar, aynı zamanda İslam askeriyle çatışma içinde olmadığı sürece onun kâfirler ve keferelerle dostluk kurabilecek kadar yakınlaşabildiğini, sanat ve teknolojilerini içten takdir edip bonkörce övebildiğini göstermektedir.

Evliyâ Çelebi'nin Viyana'daki “acayip ve/veya garip” başlıklı anlatılarına dönersek, onun en çok dikkatini “bakımlı ve süslü” bedestende karşılaştığı, “*san'at-ı garibe*” ya da “*san'at-ı acibe*” diye söz ettiği çarklı ve kurlmalı aletler çeker. Evliyâ'nın bu çarşıda kaydetmeye değer bulduğu ilk sanatlı buluş, dört tekerlekli, kimisi tek kimisi iki katlı olan ve yanlarında un değirmenlerinin işlediği, yük taşıyan “*acîb u garîb musanna' arabalar*”dır. “*Diğer san'at-ı acibe*”, diye söz ettiği bir başka alet bir saatte iki kilo un öğüten ve heybeye koyup sefere götürülebilen çok işlevli demirden el değirmenleridir. Bunların yanında, Evliyâ çarklı değirmenleri, içinden Arap çıkan kurlmalı mum şamdanı; kıyma, soğan, tütün kıyan dört ayaklı

---

<sup>14</sup>Bkz. Cemal Kafadar. *Kim Var imiş Biz Burada Yoğ iken: Dört Osmanlı: Yeniçeri, Tüccar, Derviş ve Hatun*; İlber Ortaylı. *Avrupa ve Biz*; Dejanirah Couto. “Giriş”, *Harp ve Sulh: Avrupa ve Osmanlılar*; Faruk Bilici. “XVII. Louis Döneminde Fransa ile Türkiye Arasındaki Kültürel İlişkiler”, *Harp ve Sulh: Avrupa ve Osmanlılar*.

demir çarkları ve çarklı yelpazeyi bunlara tanık olmanın heyecanını aktaran coşkulu bir söylemle anlatır.

Evliyâ Çelebi, hekimler çarşısında gördüğü kurmalı işçilerden de çok etkilenir ve bunu “*Der-fasl-ı temâşâgâh-ı ağreb ü garâ’ibe*” altında mizahi bir anekdotla anlatır. Hekimler çarşısındaki dükkanların önünde iskemlelerde oturmuş giyim kuşamıyla farklı halklardan olduğu anlaşılan, genç-yaşlı, ayaklarından demirle bağlanmış esirler etraflarına bakmaksızın ilaç döverler. Evliyâ, bunlardan mecali kalmamış yaşlı bir esire acır ve “cömertliği tutup” birkaç akçe vermek ister. Üstürgonlu Boşnak Ali Zâ’im buna engel olur. “*Şimdi ko dursun ahşama karîb yine bu mahalle gelüp geçdiğimiz zamân ver. Şimdi bu esîrlerin sâhibleri yanlarında duruyor. Verdiğin akçeleri ellerinden alır.*” (VII.59a) Evliyâ’ya bu fikir makul görünür. Akşam olup geri döndüklerinde, birkaç kâfirin gelip, esirlerin bellerinden kuşaklarını çözüp tüm giysilerini çıkardığını ve saat anahtarını adamların kollarının altına sokup çevirince hepsinin bir anda hareketsiz kaldığını görürler. Kıyafetleri alınınca Evliyâ, bunların saat gibi kurulup çarklar ile hareket ettiklerini anlar. Hayretler içinde kalır, Ali Ağa da “esirlere birkaç akçe ver” diye onunla dalga geçer. Evliyâ Çelebi, insan şeklindeki bu kurmalı mekanizmaları görünce gerçekten çok şaşırılmış olmalıdır. Ritüellerle ilgili bölümde söz edildiği gibi, Evliyâ resim ya da heykellerin sanatını hep “canlıymış gibi” gerçeğe yakın yapılmalarından ötürü över. Böyle abartılı bir anekdot kurgulayıp “*Hakkâ ki garâ’ib ü acâ’ib temâşâ idi.*” diyerek okurun dikkatini çektiği asıl unsur, bu çarklı ve kurmalı adamların onun canlı zannedeceği kadar gerçekmiş gibi görünmeleridir. Evliyâ Çelebi’nin, daha önce görmediği bu “acayip ve garip sanat”lar karşısındaki şaşkınlığı, duyduğu hayranlıkla bağlantılıdır. Daha önce de belirtildiği gibi, “insanın yaratıcılığı ve emeğine” bakış açısında Evliyâ Çelebi her zaman son derece adildir; bu tür sanatsal yaratmalar ve

onların yaratıcıları, “bağlam gözetmeksizin” takdire değer ürünlerdir. Onun için asıl kabul edilemez olan, tezin birinci bölümünde söz edilen Kadızâdeli gibi, kendi kültüründen ve inanç dünyasından da olsa sanatsal üretime karşı takınılan bağnaz tutumdur.

Evliyâ Çelebi’yi, Viyana’da oldukça etkileyen bir başka unsur, merakla izlediği ve ayrıntılarıyla aktardığı tıbbi uygulamalardır. Evliyâ, “şifa yurdu”nda bizzat izlediği üç cerrahi operasyonu anlatır. Bunlardan ilki savaşta bir askerin kafatasının içine giren kurşunun çıkarılması için yapılan bir operasyon, ikincisi “acayip” başlığı altında anlatılan tüm gövdesi şişmiş bir hastanın tedavisi, üçüncüsü ise diş çekme işlemidir. Tezin konusuyla ilgili olmasından dolayı burada, “*Fasl-ı diğeri-kâr-ı acîb-i cerrâhân*” başlığı altındaki ikinci uygulamaya yönelik anlatı değerlendirilecektir. Evliyâ Çelebi, hastanede biraz Türkçe bilen bir cerrahla tanışır. Onunla sohbet ederlerken bütün vücudundan sarı sular ve irinler akan istiska hastası bir adam getirilir. Adam, Evliyâ’nın ayrıntılarıyla anlattığı bir hasta yatağına alınır. Cerrah, adamın vücudunda delikler açıp bu deliklere merhem sürer. Birkaç saat sonra bu deliklerden irinler akar. Evliyâ Çelebi, bu hastayla ilgili gözlemini saatler vererek ve tüm ayrıntılarıyla aktarır. Örneğin, bir saat sonra bu kez adamın makatına sokulan sabun çıkarılınca dökülen parazitleri, okurda oldukça tiksinti uyandıracak bir betimlemeyle anlatır; ancak hemen ardından adama verilen mavi şerbetten söz ederek yarattığı yabancılaştırma etkisiyle, bize bilimsel bir uygulamanın gözlemini aktardığını hissettirir. Yine de anlatı sanatının sınırlarını da bir yandan zorlamaktan geri duramaz:

*Herîf-i mezbûrdan tâ vakt-i asr olunca tahtânî ve fevkânî ol kadar  
ameller edüp bed râyihalı kara katrânlar ve niçe bin sovulcanlar  
çıkarken {dübüründen} üç karış kadar tûlı yılan gibi beyâz alaca ve*

*üstü sümüklü iki ucunda gelincik başı gibi başları var, ammâ dişleri yok. Lâkin iki başında dilleri keler dili gibi, ammâ gözleri yok, karnı bir büyük elma kadar karnını yarup içi leb ber-leb kırmızı kırmızı hurda sozulcanlar {çıkdı}. Anlar dahi kendi gibi ayaksız ve gözleri kör sozulcanlar idi. (VII.63a)*

Evliyâ, o gün Paşa'ya gitmeyip bu şeyleri seyrettiğini söyleyerek, bu gözlemiyle ilgili merakını ve hevesini belirtir. Akşam bu izlediklerini de Paşa'ya ve diğer dinleyicilerine anlatınca, herkes “hayret”ler içinde kalır. Evliyâ, üç gün sonra hastaneye hastanın durumunu görmek için tekrar gider. Adamın şişlerinin inip çok zayıfladığını, hâlâ el ve ayaklarından irin aktığını kaydeder. Kâfir, onuncu gün hastalıktan kurtulmaya başlar, yirminci gün delikleri de iyileşerek yüzünün rengi yerine gelir. Evliyâ, hastanın iyileşme sürecini de takip etmiştir ve dinleyicisi/okuruna bunu da aktarır ki bütün bu gözleminin sonucunda yani böylesi zor bir hastalığın tedavi edilmiş olmasında cerrahın başarısı öne çıkmaktadır.

Evliyâ Çelebi, izlediği üçüncü uygulamanın sonrasında Viyana'daki cerrahlarla ilgili şöyle bir yorum yaparak bu bölümü bitirir: *Ve'l-hâsıl bu Beç'de olan hukemâ-yı hâzık ve niçe yüz cerrâh-ı fâsıd bir diyârda yokdur ve bunlarda gördüğümüz kemâl-i ma'rifetleri birer birer takrîr ve tahrîr etsek mecmû'a-i nâ-matbû'umuz bir Kânûn-ı Ebû Alî Sînâ olur. Ve her kârları zor-â-zor değildir cümle âsân vech ile işlerler. (VII.63b)* Alıntıda görüldüğü üzere, Evliyâ Çelebi, Viyana'da izlediği tıbbi uygulamalardan çok etkilenmiştir, öyle ki buradaki cerrahların başka bir diyarda bulunamayacağını belirtir, bu da kendi memleketindekinden daha ileri bir teknoloji ve daha başarılı tıp uzmanlarıyla karşılaştığının işaretidir. Zafer Önler, “Evliyâ Çelebi'nin Viyana'dan Aktardığı Cerrahiye İlişkin Üç Gözlem” başlıklı çalışmasında istiska adıyla anılan sirozun, Türkçe tıp kitaplarının hemen hepsinde

çok geniş yer alan bir hastalık olduğunu belirtir; ancak bu kitaplarda “hastalığın sağaltımı[nda], Evliyâ Çelebi’nin aktardığı tarzda cerrahi bir müdahaleden söz edilmemekte, karında ve vücudun çeşitli yerlerinde birikmiş sıvıyı almak için fitil, lavman vb. yöntemlerden söz edilmemektedir” (300). Önler’in aktardığı bilgi, bu hastalığın tedavisinde kullanılan yöntemin Osmanlı tıbbındaki uygulamalardan daha ileri olduğuna işaret eder. Yazar, üç cerrahi gözlemlerle ilgili değerlendirmesinin sonucu olarak da benzer bir yorumda bulunur: “Evliyâ Çelebi’nin gözlemleri, o dönemde Avrupa tıbbının on yedinci yüzyıl Osmanlı tıbbına göre daha gelişkin bir düzeyde olduğunu göstermektedir.” (301) Söz konusu “kâfiristan”ın “kâfir” cerrahları da olsa Evliyâ için böyle bir başarı anlatılmaya, kaydedilmeye ve bir “acayip”lik olarak dikkat çekilip övülmeye değerdir.

Evliyâ Çelebi, Viyana’da izlediği taklitçilerin gösterisini de “*Acâ’ib-i kâr-ı mukallidân kaşmerân-ı mudhikân*” başlığı altında anlatır. Anlatısına, “*Ol kadar mashara veled-i zinâ kefereleri var kim ta’bîr olunmaz.*” (VII.70a) sözleriyle başlayarak bu gösterileri izlemekten keyif aldığına dair bakış açısını en başta ortaya koyar. Gösteri yapanlar, başka milletlerin giysilerini giyip maskeler takıp onların dillerini ve davranışlarını taklit ederler. Başlarının üzerinde sekerek, sıçrayarak gezer ve dans ederler. Elleri ve ayaklarıyla türlü gösteriler yaparlar, örneğin elleri ve kolları bağlıken karınlarının üstünde sekerek yürürler. Köpek ve kedi savaşı taklidi yaparlar. Evliyâ, bu gösterileri izlerken “*âdem gülmeden dembeste olur*” diyerek ne kadar eğlendiğini vurgular. Taklitçilerin hemen her yaratığın sesini tıpkısı gibi taklit etmelerinin sadece Nemse fırlatmalarına mahsus olduğunu başka toplumlarda böyle bir gösteriyle karşılaşmadığını belirtir. “*El-hâsıl müsta’id keferelerdir*” sözleriyle her zaman olduğu gibi sanatçıların hakkını veren yorumunu esirgemez.



Evliyâ Çelebi'nin "acayip ve garip Avrupa"sının anlatıları, tezin tartışma konularından biri olan *Seyahatnâme*'deki özellikle *acayib ü garayib* anlatılara "gerçek", "kurmaca", "bilimdışı", "uydurma", ya da "hurafe" sorgulaması bağlamındaki yaklaşımlar açısından önemli bir yanittir. "Merkezden uzaklaştıkça Evliyâ Çelebi'nin gerçeklik üzerindeki denetiminin gevşeyip hayal gücünün daha özgür çalışmaya başladığına" (Dankoff, 81) dair yorum da Viyana seyahati söz konusu olduğunda bir genelleme olarak sorgulanabilir hale gelir. Bu seyahate ilişkin metinlerde "acayip ve/veya garip" başlığı altında herhangi bir olağanüstü, fantastik ya da gerçek dışı/hayali bir anlatıyla karşılaşmayız. Hatta bu metinlerde "acayip" ve "garip" çok net bir biçimde fanteziye değil, gerçeklik düzlemine aittir. "*San'at-ı garibe*" diye işaret edilen kurmalı aletlerle ilgili teknik buluşlarla, "*kâr-ı acîb-i cerrâhân*" başlığı altında olağanüstü ayrıntılar ve güçlü metaforlarla anlatılan tıbbi müdahalelere dair anlatılarda, Evliyâ'nın okuruyla teknolojik yeniliklerle ilgili bilgileri büyük bir coşkuyla paylaştığı görülür. Bugünün okuru ya da araştırmacısının hâlâ güvenilirlik ve tekniklik sorgulamasına açık olan bu bilgileri, Evliyâ Çelebi, kaydedilmeye ve anlatılmaya değer bulup "acayip ve garip" başlığı altında aktarırken bilim dışı olmak bir tarafa, büyük ihtimalle bilime bir katkıda bulunduğunu düşünmüştür.

### **C. Grotesk Bedenli Ucubeler**

Tezin bu bölümünde, şimdiye kadar iki alt başlıkta tartışılan "öteki" kavramı, kültürel farklılıklardan kaynaklanan "başka"lıklara ya da "yabancı"lıklara dair anlatılar ve bu anlatılara Evliyâ Çelebi'nin verdiği tepkiler ile değerlendirilmiştir. Kültürel farklılıklar nasıl bir "öteki" algısı oluşturuyorsa fiziksel farklılıklar da ucubeliğe varacak bir biçimsizlik ortaya koyduğunda, gözlemcinin kendisinin ve

alışık olduğu bedenlerin imajından “başka” bir imajla kendisini sorgulattır kıldığında, bedensel bir “öteki” algısı oluşmaktadır. Pierre Ancet’in, *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi* adlı çalışmasındaki “Ucubeler kendi başlarına yoktur, bizim için vardılar, kolektif temsillerimizde bulunmaktadırlar” (11) sözleri, ucube bedenlerin ancak kendi bedenlerini normal gören “biz”lerin şekillendirdiği bir algıyla alımlanıp ifade edilebildiğine işaret etmektedir. Ucubeler, insanlık tarihi boyunca varlık gösterirken onlara yönelik sözü edilen algı, şüphesiz kültüre ve zamana göre değişiklikler gösterecek ve bu değişikliklere bağlı olarak da “ucube”nin toplum içindeki konumu değişecektir. Değişmeyen gerçek, ucubenin bir insandan yani bir anneden doğduğu, dolayısıyla bir insan olduğu; ancak “şekilsiz” bir insan oluşuyla onu gözlemleyene hem yakın hem de bütünüyle yabancı oluşudur. İşte bu yabancıyı/ötekini anlamlandırmak için tarih boyunca, kimi zaman ilahi bir mucize açıklamasıyla teolojinin, kimi zaman yaşamsal bir karşı değer olarak felsefenin, günümüze yaklaştıkça da bu yapısal bozukluklara bilimsel karşılık arayan teratolojinin öznesi haline gelir ucube bedenler.

Evliyâ Çelebi’nin, *Seyahatnâme*’deki bazı “acayip ve garip” anlatıların kahramanı olarak ucube bedenlere yer vermesi, onun fiziksel “öteki” konusundaki algılarını ve tepkilerini takip edebilmemizi sağlamaktadır. Evliyâ’nın ucube bedenlere yaklaşımını tartışmak, 17. yüzyıl Osmanlı insanının “*eşkâl-ı acibe vü garibe*” hakkındaki algısını da anlamayı beraberinde getirecektir. Evliyâ Çelebi, “acayip ve/veya garip” başlığı altında kelimenin gerçek anlamıyla ucube diyebileceğimiz üç beden anlatımına yer verir. Bunlardan ikisi doğuştan deforme bedenleri olan hilkat garibeleri, diğeri ise uyum ve oranın olmadığı aşırı çirkin bir çehredir.

Evliyâ, ikinci ciltte, Şebinkarahisar'da bir berber dükkanının önünde gördüğü sekiz-dokuz yaşlarındaki bir çocuğun fiziksel özelliklerini “*Diğer ve-mine'l-acâ'ib-i sun'-ı Huda*” başlığı altında anlatır:

*Sâni'-i Ezel hikmet-i kudretin izhâr için bu gulâma bir baş halk etmiş kim Âd [u] Semûd kavminden berü eyle bir baş meğer Akkirmân'da Salsal'in başı halk olmuş ola. Ol kadar büyük başdır kim gûyâ Adana kabağı ve Van lahanası ve husrevânî küp kadar var ve gerdeni ol kadar rakîkdir kim gûyâ kol kalınlığıdır. Bu nahîf gerden bu kellem seri dutmağa iktidârı olmaduğundan iki aded çatal çubuğun çatal-larına keçeler sarup ma'sûmun kellesinin iki cânibine çatal ağaçları destek edüp dayamışlar. Ağaçların uçları demir temrenli yire sancmışlar, durup gulâmın kellesin ol çatal ağaçlar zabt eder. Yohsa bir vech ile ol devletlü başı ol gerden-i nahîf dutmak mümkün değildir. Ol gulâm ensesin berber dükkânına dayayup geleni geçeni temâşâ edüp tebessüm etmededir. Bu kelleye kelle-pûş ve kalpak ve gulpûş ve sarık ve kavuk-ı terpûş olamadığından mutâflarda dokunmuş bir gûne at çulundan kâr-ı gazâlî bir gûne at tobrası gibi çuldan başına bir arakıyye etmişler. Tâ bu mertebe kazan kadar kellesi var. Kaşları iki parmak enli ördek zülüfü gibi büklüm büklüm siyâh kaşı tâ kulaklarına dek varmış ve kulakları yine benî Âdem gûşu gibi ammâ Kürd kavmi çarığı kadarlar. Ve gözleri; uğu kuşu gibi müdevver elâ gözleri var, gâyet büyükdür. Ve kirpikleri, tîr-i müjgân gibi siyâh kirpikleri var. Ve burnu, asma bir gûne minkârı var kim gûyâ Mora patlıcanı kadar var. Nefes alup verdikçe sakağı olmuş bârgîr burnu gibi burnunun kılâğları varup gelirdi. Ve ağzı ol kadar*

*vâsi'dir kim dehânın küşâde etse bir karış açılıp bir hürde karpuzu  
hora geçirüp tenâvül ederdi. Ammâ hikmet-i Hudâ yine otuz iki dişi  
vardır. Lâkin iki dişi dudaklarından aşağı üst çenesinden sarkmış, iki  
dişi aşağı çenesinden yukarı dudağından taşra çıkmış dişleri var.  
Dördü dahi sivri, keskin dişlerdir. Ve dudakları la'l-gündür ammâ  
gâyet şütürlüdür. Dâ'imâ ağzından salyârı akar ve dâ'imâ halka güle  
güle bakar. Tatarî ve Kalmağî çehre-i kebîri var. Saçı kıvrak Arab  
geysuları gibi kıvrık saçlıdır. Kolları ve sînesi yine sekiz yaşında  
ma'sûm gövdesi gibidir. Ammâ parmakları incecik ve ayakları nâne  
çöpü gibi bir ma'sûm idi. Âyet: Allah ne dilerse yapar. (II.343b)*

Alıntıda görüldüğü üzere Evliyâ, muhtemelen skafosefali denilen hastalığa uğramış bu hilkat garibesini tüm ayrıntılarıyla betimlemektedir. Ancak bu betimlemede dikkat çekici olan özellik, bu orantısız başın benzetmelerinde hayvan, sebze ve nesnelere yer alarak insanlıktan çıkarılması ve bu şekilde farklılığının vurgulanmasıdır. Michael Douglas Sheridan, "Forms Wondrous and Strange: Astonishment, Contempt, and the Grotesque in Evliya Çelebi's 'Book of Travels'" (Acayip ve Garip Biçimler: Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinde Şaşırma, Aşağılama ve Grotesk) başlıklı çalışmada, Evliyâ Çelebi'nin anlattığı ucube bedenleri Mikhail Bakhtin'in "grotesk beden" hakkındaki düşünceleriyle ilişkilendirmektedir. Sheridan, Evliyâ Çelebi'nin yedinci ciltte "*Der-beyân-ı temâşâgâh-ı sun'-ı Hudâ*" başlığı altında anlattığı Çarpalı bir hilkat garibesinin "çehre-i acûbe"si ile Bakhtin'in "grotesk" tanımını karşılaştırır. Benzer bir analogi yukarıda alıntılanan betimleme için de işlevlidir.

Bakhtin, insan yüzünün tüm özellikleri arasında bedeninin grotesk görüntüsünde en önemli olanın 'burun' ve 'ağız' olduğunu; "hayvanlar ya da cansız

nesnelerin biçimini benimsediklerinde baş, kulaklar ve burnun da grotesk bir özellik kazan[dığını]” belirtir. Bakhtin’e göre gözler söz konusu olduğunda grotesk kavramı, yalnızca çıkıntılı gözlerle ilgilenir. Grotesk, bedenden çıkıntı yapanı; beden sınırlarından çıkmak isteyeniyi aramaktadır (Aktaran Dentith 226). Evliyâ’nın ucube bedeni anlatışına bakıldığında, her şeyden önce başın orantısız büyüklüğünün “Adana kabağı”, “Van lahanası”, “husrevanî küp” ve “kazan”lara benzetildiği görülür, yani başın genel anlatımında sebzelerin ve nesnelerin kullanımı söz konusudur. Bakhtin’in grotesk görüntü için “en önemliler” vurgusunu yaptığı burun ve ağza bakıldığında; burun yine bir sebze, Mora patlıcanına benzetilmekte; ancak daha önemlisi nefes alıp vermeyle “sakağı” olmuş “beygir” burnu gibi burun kılları dışarı çıkmaktadır. Burnun bir hayvanınkine benzetilip bir hayvan hastalığına gönderme yapılarak anlatılması, burun kıllarının da beden sınırlarını aşan hali, Bakhtin’in işaret ettiği, hayvana benzetilen ve çıkıntı yapan görüntüye uymaktadır. Bir küçük karpuzu alacak kadar büyük olan ağzın “deve” dudakları, çeneden ve dudaktan “taşan” sivri dişler de “her şeye egemen olan ağız”ın (226) grotesk betimlemesine birebir uymaktadır. Bunun yanında, kulaklara kadar sarkan kaşlar “ördek zülfü”ne, kulaklar Kürtlerin ayakkabısına benzetilerek hayvan ve nesnelerin biçimini benimseyip groteskleşmektedir. “Uğu kuşu”nunki gibi yuvarlak ve büyük gözler de bir çıkıntı hissi verirken, Evliyâ’nın anlatışı sadece “*tîr-i müjgân*” kirpiklerde Bakhtin’in grotesk bedeninden ayrılır. Gerçi böyle bir ucube betimlemesi içinde, Osmanlı şiir geleneğinde sevgilinin güzelliğini vurgulamak için kullanılan bir tamlamaya yer vererek Evliyâ Çelebi, kendi metninde de şaşırtıcı ve düşündürücü bir durum yaratmaktadır. Betimlemeye de bir “ok” gibi saplanan bu tamlamayı iki biçimde değerlendirmek söz konusu olabilir. Evliyâ, hilkat garibesinin yüzünde “insan”a benzeyen bu nadir normal görüntüyü, çirkinliğin içerisine abartılı bir

güzellik olarak yerleştirip okurda sempati yaratıp olumlu bir bakış açısı sağlamak ister. Bir başka açıdan bakıldığında ise Evliyâ belki de bu bozuk şekilli ve çirkin bedenlerin var olduğu gerçek hayattan, şiir geleneğinin ideal olanı klişelerle anlattığı betimleme yöntemlerine gönderme yaparak, Osmanlı şiir anlayışını parodileştirmektedir. Her iki durumda da kirpikler gerçeğe dayalı bir gözlemi sunmaktan ziyade mecazi bir benzetmeye tâbi oldukları için, bedenin grotesk anlatımını bozmazlar.

Evliyâ Çelebi'nin ucube bedeni anlatımı her ne kadar Bakhtin'in "grotesk beden" yaklaşımıyla şaşırtıcı paralellikler sunsa da, "grotesk beden" kurmaca edebiyat için geliştirilirken, Evliyâ'nın anlatımının gerçek gözleme ve bu gözlemin onda yarattığı algıya dayandığı göz önünde tutulmalıdır. Evliyâ Çelebi'nin ucube bir beden karşısında ne hissettiği ve nasıl tepki verdiğini görmek için hikâyenin devamı ilk betimleme kadar önemlidir:

*Hakîr bu ma'sûmu görüp âlem-i hayretde kalup gulâmın babasına eyitdim "Ey peder! Bu ma'sûmun vâlidesi sağ mıdır?" dedim. "Belî hâlâ hayâttadır ve yine hâmiledir" dedi. Hakîr eyitdim: "Eğer hâmile ise karnındaki birâderini bek bağlan, belki vâlidesi masdarından müddeti tamâm olmadan düşe. Zirâ böyle kelle ile mâsdardan sâdır olunca haylice kabîh masdar olmak var" dedim. Pederi meğer ârif imiş. "Oğul! Cevâbın anladım. Murâdın latîfedir ammâ vâlidesi bu ma'sûmu doğurdukda "Aslâ haberim olmadı. Bî-renc ü bî-anâ ve bî-zahmet, larkkadak doğurdum" deyü hamd eder" deyü ma'sûmun pederi vâlidesinin ağzından bu gûne nakl etdi. Hakîr eyitdim "Cânım baba! Bu ne hikmetdir kim benî Âdemde böyle kelleli ve bu gûne çehreli ve dişli ve başlı benî Âdem bu karîbü'l-ahdde halk*

*olunmamıştır. Eyâ hiç zann-ı gâlibin var mı ki böyle evlâd sulbünden vücûda gelmiştir" dedim. Herîf-i zarîf eyitdi: "Vallahi oğlum! Bir gün bu ma'sûmun vâlidisiyle dağa odun kesmeğe gittiğimizde rücûliyyetdir, vecd-i hâlet-i merdân tokana gelüp ehlim ile dağda bir güleş edüp ehlim beni ben ehlimi yenüp cân sohbeti etdik. Ehlim altımdan kalkup bir dıraht-ı müntehânın sâyesinde istirâhat edüp ben odun keserken hemân ehlim bir feryâd u feza' u ceza' ederek firâr edüp yanıma geldi. Ânî gördüm, başı serâmed çam ağaçlarına be-râber başı büyük, kolları çınâr-pâre-misâl zeker-i dirâzı elinde bizi kova kova firâr edüp hânemize gelüp ehlim bir ay havfinden haste-hâl olup gündün güne karnı şişüp hamli âşikâre olup kâmil bir seneden sonra bu ma'sûm vücûda bu eşkâl ile gelüp gündün güne başı büyümededir. Hâlâ tokuz yaşındadır. Bundan gayrı ne hâl olduğun bilmedik. Vâlidisi eydür: "Ol herîfi görüp nefsi nefsimde geldiğinden gayrı bilmem ne hâl oldu", deyü ser-güzeşt [u] ser-encâmı ve ehlinin gül-fâmından geçeni bu ta'bîr ile takrîr etdi. Hakîr eyitdim: "Ey imdi baba! İnşâallah bu ma'sûm büyüdükçe kellesi büyürse seninle bu evlâdın İslâmbol'a götürelim, cemî'î vüzerâ ve vükelâyâ ve a'yân-ı kibâra temâşâ etdirelim. Bir yılda iki bin guruş senin ve iki bin guruş benim" deyü bu gûne bir latîfe edüp bu ma'sûmu bu gûne temâşâ etdik, ve's-selâm. (II.343b-344a)*

Hikâyede, Evliyâ Çelebi'nin bakış açısına dair ipucu verecek üç önemli unsur göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki Evliyâ'nın ucube bedenli bu çocuktan "masum" diye söz etmesi, ikincisi çocuğun dünyaya nasıl bu şekilde geldiğini "anne"si

dolayısıyla sorgulaması, üçüncüsü ise bu bedenın seyredilmek üzere sergilenmesine dair yaklaşımıdır.

Evliyâ'nın anlatısının başlığında “*sun‘-ı Huda*” tamlamasını kullandığı; betimleme bölümüne, “*Sâni‘-i Ezel hikmet-i kudretin izhâr için*” ifadesiyle başlayıp “*Allah ne dilerse yapar*” ayetiyle bitirdiği dikkate alındığında, burada anlatılan grotesk veya ucube bedenın, Allah'ın takdiri ve gücünü göstermek için yaratıldığına dair bir bakış açısı ortaya çıkmaktadır. Böyle bir bakış açısı, yaratılışında hiçbir suçı olmayan ucubeyi dışlamayı değil; kaygıyla karışık güçlü bir şaşkınlığı takiben bir çeşit merhamet duygusunu yansıtmaktadır. Yine de, daha önce sözü edilen “fil doğuran kız”ın hikâyesinde olduğu gibi, bu ucubeyi dünyaya getiren “anne” sorgulanmaktadır.

On yedinci yüzyılın başlarında Cenevre’de yaşandığı rivayet edilen bir hikâye, dinsel söylemin hakim olduğu bu dönemlerde farklı kültürlerdeki benzer bakışları göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bu hikâyedeki kadının—fil değil—bir dana doğurması üzerine, şehir meclisi azaları bunun kabaca insan formuna sahip olup olmadığı konusunda düşünme zahmetinde bile bulunmazlar. Bütün tartışma, doğumun “ilahi” mi “doğal” mı olduğu, buna sebep olan annenin kabahati ve kadıncağızın kaderinin ne olacağı konusu etrafında döner (Ancet 52-53). Fil doğuran kızın hikâyesinde olduğu gibi, kanıtlamak mümkün olmasa da, her iki hikâyede de yeni doğmuş ucube bedenlerin varlığı söz konusu olabilir. Bu bedeni anlamlandırmanın yolu onu dünyaya getiren anneden geçmektedir. Anne ya ilahi bir şey yapmış; Tanrı onun bedeni üzerinden insanlara bir mucize sunmuştur ya da bu yaratık şeytani bir günahın sonucudur. Hem fil doğuran kızın hem de sözü edilen hilkat garibesi “masum”un hikâyesinde, Evliyâ anneleri böyle bir sorgulamaya tâbi tutar. Her ne kadar iki anlatıda da, “anne”nin bir fille ya da bir başka grotesk bedenle



“anormal” bir cinsel ilişkiye girmesi sonucunda bu bebeklerin dünyaya geldiği ima edilse de Evliyâ’nın hikâyelerinde anneler bu ilişkiye maruz kalan taraf oldukları için masum kabul edilirler.

Kısacası, Evliyâ ucube bedeni sorgularken iki yönlü bir bakış açısı getirir. İlki bunun, sorgulanamaz ilahi bir sonuç olduğu üzerinedir. İkincisi ise, bu dünyaya ait bir açıklama arayışıdır; yani bu bedenler birer mucize değil, bir anneden doğma şekli bozuk insanlardır. Evliyâ Çelebi’nin bu şekli bozuk bedenleri birer seyirlik aracı gibi görmesi de dönemin anlayışını yansıtmak açısından dikkat çekicidir. Evliyâ’nın şakayla karışık, bu ucube bedeni İstanbul’a götürüp devlet büyüklerine izletip para kazanma hayalleri, dönemin seyirlik eğlenceleri arasında ucubelerin de yer aldığını göstermektedir. Ucube bedenlerin, insanların izlemekten keyif aldığı bir arzu nesnesi olması, ona bakışta ve toplum içinde kabul edişte bugünkünden farklı bir algının olduğunu gösterir. Gladys Swain, 18. yüzyılda ucubenin yarattığı izlenimi şöyle anlatır:

[18. Yüzyılda ucubenin yarattığı izlenim] insanın kaçtığı, kaçınmaya, *görmemeye* çalıştığı dramatik bir sakatlık, metroda sayıklayan bir manyak karşısında yaşadığı iç sıkıntısının tam aksi olabilir. On sekizinci yüzyıl insanları, bu tür kişilerin çevresinde toplanıyor, onları seyrediyor, hatta onlarla oyalanabiliyorlardı. Çünkü önlerindeki gözden düşmüş kişiyle, kendi mahrem özleri açısından *hiçbir ortak* taraflarının olmadığını hissedebiliyorlardı, aynı bir aristokratın halk adamıyla hiçbir ortak tarafının olmadığını hissetmesi gibi. (Aktaran Ancet 56-57)

Evliyâ Çelebi’nin ve kendi döneminin zihniyetinin, “ucube bedenleri”, insanların bakmaktan haz duyacağı, bunun için para ödeyeceği eğlenceli seyirlikler

olarak görmesinde, ucubelerle kendileri arasında Swain'in işaret ettiği gibi "hiçbir ortak" yön görmemeleri yani onları tamamen "öteki" olarak algılamaları söz konusudur.

Bütün bu değerlendirmelerin ışığında, "Allah'ın acayip eseri" başlığı altında anlatılan bu hilkat garibesi fiziksel görüntüsüyle Evliyâ Çelebi ve okuru için "şaşırtıcı"dır; ancak bu Evliyâ'nın daha önce hiç ucube beden görmediği ve bunların üzerinde düşünmediği anlamına gelmez. Bilakis, ucube bedenler Osmanlı eğlence geleneğinde birer seyirlik olarak rol almıştır. Dolayısıyla, ucube bir yandan Evliyâ ve Osmanlılar için kendilerine benzemeyen "öteki"dir; bir yandan da yaşamdan dışlanamayacak kadar önemli bir merak ve eğlence unsurudur.

Evliyâ Çelebi'nin "acayip" başlığı altında yer verdiği diğer ucube beden, büyük ihtimalle hipertrikoz (aşırı kıllanma) hastalığına yakalanmış olan bir adama aittir. *Seyahatnâme*'nin onuncu cildinde, Evliyâ Çelebi Mısır'da Demenhur sahrasında Şeyh Şemseddin mevlidinde katıldığını, çok çeşitli yerlerden ilginç fiziksel özellikleri olan çeşitli kavimlerin de bu törene geldiğini söyler. Siyah ve çok zayıf bir kavim olan Bağanıskı kavminin çadırlarındaysa tüylü sarı bir adam vardır ve bütün halk onu seyretmektedir. Evliyâ, "*Hikmet-i acîbe*" başlığı altında bu adamla ilgili kendi gözlemlerine ve hikâyeye yer verir:

*Hakîr; dahi ileriye tekaddüm edüp gördüm: bir tûğlü âdem hizmet edüp durur, ammâ dişleri kelb dişi gibi ve çenesi ve burnu uzun, gûyâ bir asferü'l-levn kelbdir. Kelimât etdükçe dâ'imâ tebessüm eder. Hakîr, "Bu sıfatlı benî âdem görmedik, aslı nedir?" deyü su'âl etdim. Anların lisânından bilir, Elvâhât vilâyetli cellâbe âdemleri var idi, anlar su'âl edüp yine ol kavimden biri feth i kelâm edüp eydir: "Vallâhi bu âdem maymun oğludur. Vâlidesi dağda sindiyân ağacı*

*keserken bir zeberdest maymun bunun vâlidesin tasarruf edüp bir yıldan bi-emrillâh bu âdem vücûda geldi" deyü nakl etdi. Hakîr âlem i hayretde kalup, âye[t]: "Allah her şeye kadirdir." dedim. Yine hakîr eyitdim: "Yâ cânım tâ bu mertebe şedîd zor-bâzûya mâlik maymun mu olur?" dedim. Anlar eyitdi: "Himâr kadar maymunları var kim kâhîce bizim yolumuza enüp ceng ederler" dediler. Âye[t;]: "Allah dilediğini yapar." bi-kudretihî ve yahkümü mâ-yürîdü bi-izzetihî (X.Y310a)*

Alıntıdaki betimlemede görüldüğü üzere, Evliyâ Çelebi'nin daha önce hiç karşılaşmadığı bu tüylü adamın fiziksel özelliklerinin anlatımında yine hayvan benzetmesi öne çıkmaktadır. Dişleri, çıkıntı olan uzun çenesi ve burnu, tüyleriyle bu adam sanki sarı bir köpektir. Evliyâ'nın bu betimlemesi de Bakhtin'in "grotesk beden"ini hatırlatmaktadır; ancak daha önce de işaret edildiği gibi bu betimlemelerin amacı kurmaca bir metin yaratmaktan ziyade, bir dönemin zihniyetinin "öteki"ni anlamlandırma çabası olarak görülmelidir. Bu noktada, Pierre Ancet'in Rönesans'ta ucubenin tanımlanışında, "benzerlikler" üzerinden yapılan anlatımın bugünkünden farklı bir işlevinin olduğuna işaret eden tespiti dikkat çekicidir:

Ortaçağın sonlarında ve Rönesans döneminde yaşayan biri için yarı hayvan yarı insan varlık bir araştırma ve inceleme kaynağından ziyade bir ifade kaynağıydı. Bahsettiğimiz varlıkta görülen fiziki benzerliğin, görsel analogi diyebileceğimiz şeyden daha büyük bir değeri vardır. Kafasının bir köpek kafasına -bizim kastettiğimiz anlamda- *benzemesinin* hiçbir ilgi çekici yönü yoktur. Fiziki benzerliğin oyun, göz yanıltması ve derealizasyon tarafı yoktur. Tam aksine daha derin bir benzerliği belirtir. Bu, dünyanın

anlaşılabilirliğinin bir anahtarıdır. Formların birbirine benzerliği, formların birbirine işaret ettiği bir doğanın tam ortasındaki bir yakınlığı belirtir. Rönesans insanı için benzerlik yararsız bir analogi yahut insanın bakışı aracılığıyla formlarla oynanan bir oyun değildir; bilgi değeri vardır. (52)

Evliyâ Çelebi, daha önceki hilkat garibesinin anlatısında olduğu gibi, bu adamın hikâyesini de öğrenmek ister. Bu varoluşta da yine “anne”nin insan dışı bir varlıkla, bu kez bir maymunla cinsel ilişkiye girmesi söz konusudur. Ama bu “maymun oğlu”nun dünyaya gelişi yine aynı zamanda Allah’ın takdiri ve kudretine atfedilmektedir. Halkın onu seyrediyor olması, yine ucubenin bir merak unsuru olarak “seyirlik” oluşunu göstermektedir.

Evliyâ Çelebi’nin “grotesk beden” betimlemelerinin öne çıktığı bir başka anlatı, yedinci ciltte “*Der-beyân-ı çehre-i eşkâl-i bed-likâ-yı aceblü-yi kral-ı dâll-ı kerihü'l-manzar*” başlığı altında yer alır. Başlıkta da açıkça vurguladığı gibi Evliyâ, burada Almanya İmparatoru I. Leopold’un çirkinliğini anlatacaktır:

*Evvelâ Nemse çâsârı inpirator kralın ismi (---) ve babası (---) dır. Henüz yigirmi ikisine bâliğ olup sene (---) târîhinde Ungurus kralı olmuşdur, ammâ Cenâb-ı Bârî bunu gerçi insân deyü halk etmişdir, ammâ orta boylu ince miyânlu ol kadar mûlahham ve mücessem değil ve ol kadar kadîd-i mahz dahi değil bir fedâyî kad sakalsız gulâmdır, ammâ evvelâ başı bi-emrillâh Mevlevî külâhı gibi yâhûd bal kabağı gibi surâhî kellesi var ve alnı tahta gibi yassı ve kaşları kalın siyâh kaş, ammâ mâbeyni gâyet açık olup ügü kuşları gözü gibi müdevver aları gözlü ve kirpikleri uzun siyâh kirpikler ve yüzü Hacı Tilki(?) gibi uzun çehreli ve kulakları oğlancıklar pabucu kadar büyük kulaklı*

*ve burnu bir koruk kadar kırık yarım akçe tahtası gibi yâhûd Mora batlıcanı kadar büyük kırmızı burunlu ve burnunun deliklerine üçer parmak sığar vâsi' burnu deliklerinin içinden otuz yaşında yiğidin bıyığı kılları gibi burnu deliklerinden bıyıkları çıkup dudağı bıyığına karışmış karış morış olmuş siyâh fos bıyığı var kim tâ kulaklarına varmuş.*

*Ve dahi dudakları gûyâ şütürleb gibi deve dudaklı ve ağzına bir somun sığar ve dişleri kezâlik iri beyâz deve dişleri var, ammâ kaçan kim söze gelse hemân ağzından ve deve dudaklarından ağzının salyarları gaseyân eder gibi galeyân u cereyân ederken yanında pençe-i âfitâb gilmânları ağzından akan salyarların bir gûne havlı dokunmuş kırmızı makremeler ile ağzının suyun silmededirler. (VII.66b)*

Evliyâ Çelebi'nin, kralın çirkinliğini anlatmak için kullandığı benzetmeler, Şebinkarahisar'daki hilkat garibesinin anlatımındaki ile neredeyse aynıdır; bu da anlatıcının her iki bedene de ucube gözüyle baktığını düşündürmektedir. Balkabağına benzeyen baş, uğu kuşununkine benzeyen gözler, Mora patlıcanına benzeyen burun, deve dudaklar, deve dişler, bir somun sığacak kadar geniş ağız, burundan taşıp dudaklara sarkan kıllar ve hatta salyalarıyla kral neredeyse hilkat garibesinin aynısıdır. Evliyâ'nın "Gerçi Allah bunu da insan diye yaratmıştır" sözleri onun görünüş olarak insandan farklı olduğuna işaret etmektedir. Bu açıklamanın ardından gelen betimlemelerle de kralın görüntüsü insanlıktan çıkarılmaktadır. Michael D. Sheridan'ın da işaret ettiği gibi, kralın anlatımında özellikle başlık dikkate alındığında, diğer hilkat garibelerinden farklı bir yaklaşım söz konusudur. Sözü edilen diğer hilkat garibelerinin anlatılarında "Sun'-ı Hudâ" ve "Hikmet-i acibe" başlıkları kullanılıp metin içinde de varoluşları Allah'ın takdiri ve gücüyle

ilişkilendirilirken, kralın anlatısında benzer dinî göndermeler bulunmamaktadır. Sheridan, kral Leopold'un görüntüsüyle ilgili olarak Evliyâ'nın hiçbir olumlu duygu uyandırmamasında, onun Osmanlı'yı henüz yenilgiye uğratan karşı iktidarı temsil etmesinin etkili olabileceğine işaret eder. Ne var ki, Evliyâ Çelebi olağanüstü bir çirkinlik betimlemesiyle, fiziksel olarak bir ucubeye dönüştürdüğü kralın yönetici olarak özelliklerini anlatırken onu yüceltmektedir: "Ancak o kadar asil, yetişkin, anlayışlı, kavrayışlı ve akıllıdır ki sanki Aristo aklına sahiptir. Bütün toplantı ve görüşmelerde kimse bunun sözünden daha akıllı söz edememişlerdir. Ve halkını sever, iyi idareci, tedbirli ve hünarlı bir keferedir".

Dankoff'un da işaret ettiği gibi, Evliyâ Çelebi "özellikle Frenkistan"ı (Hristiyan Avrupa) gezerken, kâfir ülkeler gelişirken Osmanlı devletindeki bozulmanın nedenlerini kendisine sormak zorundaydı. Yanıtı[...]Osmanlı devlet görevlilerinin adalet, dürüstlük ve güçlü yönetim gibi önceki dönemi[...]karakterize eden ideallere sahip olmamalarıydı." (*Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin...* 135) Kral Leopold'un yönetici olarak özelliklerini anlatırken Evliyâ, belki de kendi yöneticilerinde gördüğü bu eksiklikleri "öteki" üzerinden daha da vurgulu hale getirmek istemiştir. Yine de iktidarın temsili olarak krala dair aktarılan bakış açısı düşmanlık değil, takdir etmeyi içermektedir. Bu durumda, kralın fiziksel çirkinliğinin anlatımının aynı benzetmelerle ama diğer anlatılardan farklı bir bakış açısıyla sunulmasının başka açıklamaları olmalıdır. Daha önce de değinildiği gibi anlatılan ilk iki ucube beden doğuştan gelen bir hastalık/eksiklik sonucu oluşmuştur; kralinki ise yine anatomik bir özellik olmakla birlikte bir hastalık değil, estetik ölçütlerce göreceli bir çirkinliktir. Evliyâ'nın diğer hilkat garibelerinin durumunu ilahi nedenlerle de açıklayıp kutsallaştırma ihtiyacında, belki de bu bakış açısı etkili olmuştur. Bunun yanında, her ne kadar Allah yaratmış olsa da, kralın Hristiyan

olduğu göz önünde bulundurulduğunda da Evliyâ Çelebi'nin bu görüntüye dair açıklamalarını *Kur'an*'ın ayetlerine dayandırması anlatısını bağlamsızlaştıracaktır.

Evliyâ Çelebi'nin dünyasının bir diğer “öteki”si olan ucube bedenler, fiziksel deformasyonlarıyla “acayip ve/veya garip” başlığı altında kaydedilmesi gereken kadar “şaşırtıcı” görüntülerdir. Evliyâ, içinde bulunduğu tarihsel ve kültürel zeminin anlayışına paralel olarak bu bedenlerle kendisi arasında bir benzerlik görmediği için onları “öteki” olarak algılar; ancak bu algı onları reddetmesine sebep olmaz. Bir yandan ucube bedenlerin de Allah tarafından yaratıldığı kabulü, diğer yandan hayret verici görüntüleriyle merak ve eğlence unsuru olmaları, onların toplumda rahatsız edici ve dışlanan bir grup olmalarını engeller. Burada, tekrar vurgulamak gerekir ki Evliyâ Çelebi'nin, gerçek yaşamda birer hastalık olarak karşılığı olan bu ucube bedenleri ve çirkinliğiyle meşhur kralı gördüğü varsayılabilir. Görmese de ucube bedenlere dair sunduğu bilgiler “belgesel” niteliktedir; bugünkü okur için yadırgatıcı olabilecek benzerlikler üzerinden anlatım yöntemi ise daha önce de işaret edildiği gibi dönemin Epistemesiyle doğrudan ilişkilidir. Bunun yanında Evliyâ'nın ucube bedenlere dair anlattığı dramatik hikâyeler de, dönemin bugünden çok farklı olan bakış açısını anlamamız açısından oldukça önemlidir. Dolayısıyla, Evliyâ Çelebi'nin “grotesk bedenli ucubeler”i de “acayip ve garip” görünüşleriyle gerçek yaşamın tam içinden alınıp aktarılmaya değer görülmüş anlatılardır.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### *VE MİNE'L-ACÂYİBİ'L-GARÂYİB: ACAYİP VE GARİP HAYVANLAR*

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'de, okurunun özellikle dikkatini çekip, onunla şaşıracağı bir gözlemine ya da hikâyesini paylaşacağına işaret ettiği “acayip ve/veya garip” başlıkları altında, onun için şaşırtıcı olan hayvanlara ya da hayvanların şaşırtıcı hikâyelerine yer vermiştir. *Seyahatnâme*'de bu başlıklar altında aktarılan, hayvanlarla ilgili metinler aslında yapıtın kendisinin genel özelliğini yansıtan ikili bir anlatım yöntemiyle sunulmaktadır. Bunlardan ilki hayvanların anlatının odağında olduğu kültürel değerlerin ya da âdetlerin yansıtıldığı “hikâyeler”, diğeri ise özellikle uzak memleketlerde karşılaşılan, anlatıcının ve okurunun yabancısı olduğu hayvanlarla ilgili belgesel nitelikteki bilgilerdir. Evliyâ Çelebi, bir hikâye anlatıcısı olarak çoğunlukla bu iki anlatım biçimini iç içe kurgulamayı tercih etmektedir. Örneğin, anatomik özelliklerini anlattığı bir hayvanın, bu özelliklerinin işlevli olduğu bir hikâyesine yer vermektен geri durmaz. Öyle ki belgesel nitelikteki bilgi, ancak yeri gelince ya da bir sebebi olduğu sürece aktarılıyor izlenimi vermektedir; yani Evliyâ Çelebi'nin hayvanlara dair sunduğu gözlemleri de bağımsız ve bağlamsız birer enformasyon değil; hikâyesiyle sarmalanmış hikmetlerdir.

Evliyâ Çelebi'nin, hayvanlarla ilgili “acayip ve/veya garip” başlıkları altında anlattığı metinlerde dikkat çekici iki sınıflandırma oluşmaktadır. Bunlardan ilki



kuşlarla ilgili “ibret verici” hikâyelerdir; ikincisi ise Mısır’da gördüğü yılanlar ve Nil timsahının belgesel nitelikteki bilgilerle iç içe geçmiş hikâyeleridir. Hayvanlarla ilgili anlatıların sıklıkla yer aldığı Mısır kitabında, Evliyâ Çelebi kazlar, ördekler ve Nil köpeğinden de söz eder. Bunun yanında, Evliyâ Çelebi’nin kendi kültürü içinde özel bir değeri olan “Müslüman At”’a dair anlattığı hikâye de hayvana atfedilen insani ve ahlaki değerlerin görülmesi ve dönemin insan-hayvan ilişkisini göstermesi açısından oldukça çarpıcı bir örnektir.

### A. Kuşların İbretlik Halleri

Evliyâ Çelebi, kuşlarla ilgili ilk “acayip ve garip” hikâyesini, *Seyahatnâme*’nin birinci cildinde “*Kavm-i yelpâzeciyan ve zümre-i sorguçciyan ve kuşbâzan ve hikâye-i garibe vü acibe*” başlığı altında anlatır. Hikâye, mirasyedi bir kuşbaz olan Bursalı Sadîzâde’nin binlerce güvercininin bir gece uçup gitmeleri ve geri gelmemeleri üzerine Sadîzâde’nin üzüntüsünden seyyah olması ve Cezayir’de tuhaf bir biçimde kuşlarını bulması üzerine kurgulanmıştır. Güvercinlerin sahipleriyle birlikte Bursa’ya geri dönüşüyle son bulan bu hikâyenin ardından Evliyâ Çelebi, güvercinlerin ne kadar akıllı hayvanlar olduğundan bahseder ve İslam tarihinden referanslarla hangi kuşları beslemenin sünnet hangisini beslemenin uğursuzluk olduğunu anlatır.

Evliyâ Çelebi’nin, güvercinleri Bursa’dan Cezayir’e oradan tekrar Bursa’ya uçurduğu bu hikâyede, şüphesiz “acayip ve garip” olan unsur, hem güvercinlerin hem de sahiplerinin bu yolculuğudur. Hikâyede asıl varılmak istenen bakış açısı, güvercinlerin sahiplerini tanıyıp geri dönmelerine “şaşırmak” ve onların bu algı ve yeteneğe sahip olmalarını takdir etmektir. Evliyâ Çelebi’nin, anlatının sonunda, Allah’ın güvercini zeki yarattığını belirtip İslami referanslarla onun önemine dikkat

çekmesi, bu hikâyeyi böyle bir inanç ve kültür olgusundan hareketle kurguladığını göstermektedir.

Evliyâ Çelebi, üçüncü ciltte “*Ve mine'l-acâ'ib-i ibret-nümâ-yı hârik-ı âde*” başlığı altında bu kez saka kuşuyla ilgili “acayip” bir hikâyeye yer verir. Eski Zağra şehrinde otururken arkadaşları Evliyâ'ya “bizim şehrimizde bir acayip ibret verici seyirlik yer vardır” deyip onu Tahtakale'ye götürürler. Hep birlikte, gagası ve kanadı yaralı bir saka kuşunu, sarı kancık bir köpeğin üzerine kanatlarını açmış yatarken görürler. Evliyâ Çelebi, oradakilere kuşun yarasının sebebini sorar. Anlatılana göre, avcılar bu kuşu kanadından yaralayıp şehrin içine bırakır, o da halk ve diğer köpeklerle yakınlık kurar; ama asıl bu dişi köpeğin yanından ayrılmaz. Diğer erkek köpekler bu köpeğin yanına geldikçe onlarla kavga eder ve oradan uzaklaştırır. Hatta bir keresinde hepsi birden saldırınca gagasından yaralanır; ama o da köpeklerin kimisini öldürüp kimisini yaralar. Evliyâ kendi anlatacaklarına hazırlık olan bu girişten sonra saka kuşu ve köpekle ilgili şahit olduğu sahneyi anlatır:

*anı gördüm sakka kuşu kanadının sâyebânın kaldırup meydânda bir hayli cevelân ü deverân ü seyerân etdi. Kelb dahi sâye-i cenâhdan çıkup bir hayli esnedi ve gerindi ve sündü. Hemân Berber Ali nâmında bir kimesne kelbe fahfara nânpâreleri kelb-i acûz tenâvül ederken sakka kuşu kassâblar içinde üstühânlar bulup fi'l-hâl kelbe getirdi. Kelb üstühânı da yeyüp yatdıkda mürğ-i sakka cenâheynin küşâde kılup minkârın kec edüp horos-misâl merdânelik ederek yatan kelbin üstüne çıkup edebde ördek zekeri gibi bir karış var kîr-i mühmele-i kec-kârın çıkarup hâh nâ-hâh be-dürüstî kelbe bir fetîle salup çıkardıkda bir hayli kanat kakup refâtâr etdi. Kelb-i fakîre yalanup kaldı, aslâ "haf haf" ve vağ vağ" demeyüp râm oldu. Meğer*

*beher yevm böyle beş altı kerre cimâ' ederlermiş. Aceb sırr-ı temâşâgâh idi kim bu hakîrun kendi müşâhede etdüğü meşhûr-ı âfâk temâşâdır kim Hudâ âlimdir böyle olmuştur. (III.133a-133b)*

Hem Evliyâ Çelebi hem de dinleyicisi/okuru için bir kuş ile köpeğin çiftleşmesi doğal olarak şaşırtıcı “acayip seyirlik bir sır”dır. Birinin gözleriyle tanık olmadığı sürece bu durumu tahayyül etmesi oldukça güçtür. Bu yüzden Evliyâ Çelebi, “gözlemlediği” her anı ince ayrıntılarla anlatmakta ve kendisinin tanıklığına da işaret etmektedir. Evliyâ Çelebi gibi bir anlatıcının böyle bir hikâyenin inanılabilirliğini “gözle tanıklığını” ortaya koyarak vurgulayıp genel tutumundan biraz sapması, bizi bu anlatının işlevini sorgulamaya yönlendirir. Evliyâ, cinsellik odaklı bu gülünç hikâyeyi kendi dinleyici ve okur bağlamını göz önünde bulundurarak kurgulamış olmalıdır. Bu bağlam, “Giriş”te ve “Birinci Bölüm”de söz edildiği gibi, erkeklerden oluşan ve kimi zaman mavallar gibi sadece hikâyeciliğin ispatlandığı, eğlenmeye yönelik anlatıların paylaşıldığı bir meclis olabilmektedir. Bu hikâyeler içerisinde cinsel içerikli olanlar da gözde anlatı kategorilerinden biri olmalıdır. Böyle bir mecliste, cinsellik odaklı bir hikâyenin hayvanlar üzerinden anlatılması hem sansürü sağlayacak hem de daha gülünç bir metin yaratılmasına zemin hazırlayacaktır. Dolayısıyla, Evliyâ’nın bu anlatıdaki inanılabilirlik telkininin ciddiyeti onun anlatıyı kurgularken ve aktarırkenki ciddiyetiyle doğru orantılıdır. Evliyâ Çelebi’nin gerçekten böyle bir manzaraya şahit olup olmadığı birçok konu gibi belirsizliğini koruyacaktır; ancak anlatıdaki ayrıntılarla sağladığı şaşırtıcı ve gülünç durumla onun burada hikâye anlatıcılığını öne çıkardığını söylemek mümkündür.

Evliyâ Çelebi’nin kuşlarla ilgili anlattığı diğer “acayip” hikâyesi yine cinsellikle ilişkilidir; ancak cinsellik vurgusu bu kez bir eğlence unsuru değil, ibretlik bir zina hikâyesinin “trajik hata”ıyla ilgilidir. Üçüncü ciltte yer alan ve “*Ve mine'l-*

*acâ'ib ibret-nümâyı temâşâgâh*" başlığı altında anlatılan hikâyenin hayvan kahramanları bu kez leyleklerdir. Evliyâ'nın kendi ağzından anlattığı hikâyeye göre,

Sofya'da, Çelebi Camisi'nin kubbesinin üzerinde bir çift leylek yuva yapıp yumurtlamıştır. Bir gün Debbagoğlu adında ünlü bir serseri, caminin duvarının üzerine çıkıp, leylek yumurtalarını alır ve yerine iki kara karga yumurtası koyar. Zamanı gelince iki kara karga yumurtadan çıkar. Avdan dönünce bu kargaları gören "leylek baba", Sofya şehrinde öteye beriye feryat-figân ederek dolaşır. Binlerce leylek de durumdan haberdar olup, Çelebi Camisi'nin kubbesinde toplanır. Sonunda hepsi, karga yavrularına hücum edip onları yok eder. Leylek anayı da; "Sen zinâ mahsulü evlat kazanmışsın!" diye gagalarıyla paramparça edip herkesin gözü önünde parçalarını caminin duvarından aşağı atarlar. Leylek babaya, bir leylek ana verip hepsi yuvalarına dönerler. Bütün şehir bu hale şaşırıp kalır.

Hikâyenin buraya kadar olan bölümünde, görüldüğü gibi Evliyâ Çelebi, "iftiraya uğramış" bir dişi leylek üzerinden kendi toplumunun ahlaki değerlerini yansıtan bir kurmaca metin sunmaktadır. Evliyâ'nın "acayip ve/veya garip" başlıkları altında anlattığı hikâyelerdeki birçok kadın karakteri gibi bu dişi leylek de aslında masumdur; ancak erkek zihniyeti tarafından hiç sorgulanmadan cezalandırılmaktadır. Evliyâ Çelebi, bu hikâyede çarpıcı bir şekilde, ahlak kurallarını uygulamaya çalışırken erkeklerin trajik hatalar yapabildiğine, bu hataların mağdurunun da kadın olduğuna işaret etmektedir. Evliyâ'nın kadınlara dair bu duyarlılığını, bir "dişi leylek" üzerinden anlatmasının nedeni, kendi döneminin zihniyetinde, bu duyarlılığın sosyal yaşamdaki gerçek bir kadın üzerinden açıkça belirtilmesinin abartılı bulunabilme ihtimali olmalıdır. Ancak Evliyâ Çelebi, birçok anlatısında olduğu gibi burada da adalet anlayışını işletir ve iftira atan birinin cezasız kalmasına izin vermez.

Hikâyenin devamında, leyleğin trajik sonuna sebep olan kötü karakter, bir gün sarhoş olup evli bir kadınla zina yaparken kadının kocasına yakalanır. Öfkeli koca, bunların ikisini de ellerinden ve kafalarından bağlayarak şehrin meydanına getirir. Yeniçeriler, Debbagoğlu ve kadını paramparça edip öldürürler. Debbag bekârları da Debbagoğlu'nun leşini leyleğin atıldığı caminin saçağının altına koyarlar ki böylece “masum” dişi leylekle adamın “leş” artık aynı yerdedir. Evliyâ Çelebi, hikâyesini “*Bir acâ'ib temâşâgâh idi. Bunda çok hisse vardır.*” (III.143b) sözleriyle bitirir. Evliyâ'nın bu sözleri, anlattığı hikâyede dikkat çektiği asıl “acayip”liğin bu son görüntüden çıkarılacak hisse olduğunu düşündürmektedir. Yani Evliyâ, okurundan bu son sahneye bakarken, anlatıyı bir bütün olarak değerlendirip, hayvanlar aracılığıyla aktarılan bu “acayip insanlık dramı”ndan toplum ve kendisi adına çıkarılacak ders çıkarmasını beklemektedir.

### **B. Mısır ve Nil Hayvanları**

Evliyâ Çelebi'nin, hayvanlarla ilgili “acayip ve/veya garip” anlatılarının çoğu, onuncu ciltte yer alır; bunların arasında Mısır'daki yılanlar ve Nil timsahıyla ilgili anlatıları öne çıkmaktadır. Her iki hayvanla ilgili şaşırtıcı özellikler, okurunu da haberdar etmek istediği yeni bilgilerdir. Her zaman olduğu gibi bu bilgileri şaşırtıcı hikâyelerle birlikte aktarmayı sürdürmektedir.

Evliyâ Çelebi, “*Latîfe-i ibret-nümâ-yı garibe*” başlığı altında, önce Mısır'da yilandan yapılan bir ilaçtan söz eder: “*Netîce-i kelâm Mısır'a varup bu fârûk-ı a'zam nice hâsıl olduğun görmeyen rûy-ı arzda bir ibret-nümâ görmemiştir, ve's-selâm.*” (XY125b) İ. Hamit Hancı, yılanların eski uygarlıklardan beri tıbbın ve eczacılığın sembolü olmasını değerlendirdiği “Yılan Hikayesi” başlıklı yazısında, “yılanların bir çok hastalığın tedavisinde ilaç ana maddesi olduğuna inanıl[dığını]” belirtir ve “bu

çeşit ilaçların en meşhuru[nun] theriacum (tıryak)” olduğunu söyler. [Evliyâ'nın da sözünü ettiği] “Bu ilaç, resmi farmasötik kodekste 1908 yılına kadar yer almıştır” (9). Bu noktada Evliyâ Çelebi'nin okuruna Mısır'la ilgili belgesel nitelikte bir tıbbi bilgi sunduğu görülmektedir. İlacın anlatımın ardından Evliyâ, Mısır'da birinin evine veya güvercin kümesine yılan dadanınca, “yılan avcısı”nın ıslık çalıp serçe sesi çıkarmasıyla yılanların ortaya çıkıp avcıyla cenk ettiklerini, avcının da onları bir torbaya doldurduğunu anlatır. Sonra “*Yılan hikâyeti gibi yalanımız dahi tatvîl i kelâm oldu, ammâ alimallâh ve şehidallâh böyle olmuştur.*” (X.125b-126a) şeklinde bir arasöz aktarır. Evliyâ, bu arasözü, anlattığı hikâye ile deyiş arasındaki ilişkiye gönderme yapmak için kullanıp hem bir söz oyununa yer vermekte hem de “yalanımız” sözüyle anlatıcı bilincini ortaya koymaktadır. Ardından gelen yeminlerle “çelişki” yaratılmakta ve gerçeklik etkisi bilinçli olarak bulanıklaştırılmaktadır. Evliyâ'nın kullandığı bu arasöz, aslında hikâye anlatıcısının, bir kurmaca anlatıcısı olduğunun bilinciyle ve bunu sık sık ima etmesiyle, aynı zamanda bu kurmacanın içinde de olsa aktardığı gerçeklere inanılmasını talep edişindeki ikili duruşunu özetler niteliktedir. Yine de Evliyâ'nın arasözü, sadece bir söz oyunu değildir; bir sonraki bölümde uzun uzun anlatacağı, “yılan”, “yılanbaz” ve “yılan yiyen derviş” anlatılarının inanılabilirliğine dair bakış açısı için bir ön hazırlık niteliğindedir.

Bu arasözden sonra Evliyâ, yılan avcılarıyla ilgili bilgiyi karakterlere büründürüp “yılan hikâyesi”ni anlatmaya devam eder. Ahmed Efendi adında bir imamı yılanlar odasından kaçıırır, atını da bir yılan burnundan sokup öldürür. Herkes imamın hanesinden uzak durur. Evliyâ Çelebi, bir gün bir yılan avcısı bulup imamın odasına getirir ve avcının düdük çalmasıyla beş on adet koca yılan ortaya çıkar; herkes kaçar, Evliyâ da onlarla “kaçar” ama olan biteni bir konağın penceresinden

izlemeye devam eder. Bir saatlik mücadeleden sonra avcı 11 yılını çuvalına koyup konağı yılandan temizler; imam da tekrar gelip odasında konaklar.

Bu hikâyenin devamını Evliyâ Çelebi, “*Hikâye-i ağrebü'l-garâyibi'l-acîbe*” başlığı altında anlatır. Birkaç gün sonra Evliyâ, Rumeli Meydanı'nda yılan avcısının yılanlarını görür; meğer yılanlar yılandılara satılmıştır, onlar da bu yılanları birkaç günde eğitmiş maymun gibi dans ettirmektedir. Evliyâ Çelebi, bu gösteri karşısındaki şaşkınlığını, “*Bu sayyâdlarda ne acîb ü garîb efsûn ve sihr i füsûn vardır, Allâhu a'lem kerâmât-ı evliyâ ile anlara verilmişdir, ve's-selâm.*” sözleriyle aktarır. “*Ammâ garâbet bunda bir mashariyyâtdır kim ta'bîr olunmaz.*”(X.Y126a) diyerek yeni bir dramatik aksiyon başlatır. Dans eden vahşi yılanlardan biri, bir çocuğun ayağını sokar, o sırada bir tarikat dervişi çocuğun ayağındaki zehir yerini emip yere tükürür. Çocuk kurtulur, derviş de yılanı kavrayıp “çayır çayır” yer. Yılandı feryat figân yılanını ister, yılandılardan sorumlu bir kişi dervişle ikisini paşaya götürür. Paşa, dervişin çocuğu kurtarmasından hoşlanır ve ona iki yılan daha yedirir ve elli altın dervişe, on altın yılandıya, beş altın çocuğa verip topluluğu dağıtır ki “garip seyirlik”tir.

Evliyâ Çelebi'nin iki başlık altında kurguladığı hikâyeye baktığımızda, öncelikle “yılan”ın Mısırlıların günlük yaşamında önemli bir hayvan olduğunu görürüz. Bu anlatılarda geçen, yılandan ilaç yapılması, ironik bir biçimde aynı zamanda yılanın sokmasının öldürücü olması, anında müdahale etmek için yılanın soktuğu yerin emilip tükürülmesi, yılanların gösteriler için eğlence amaçlı kullanılması gibi gözlemler uzak bir memlekete dair belgesel nitelikli bilgiler olarak kabul edilebilir. Evliyâ Çelebi, bu bilgileri aktarırken onların insan yaşamını nasıl etkilediğini de somutlaştırmak için birbiriyle bağlantılı bir hikâyeye anlatma ihtiyacı duymaktadır. Bu hikâyelerin bıraktığı etki aracılığıyla okur, kendisine yabancı

gelebilecek bu bilgileri hem daha rahat anlamlandırarak hem de hafızasında tutması kolaylaşacaktır.

Daha önce de yeri geldikçe belirtildiği gibi, Evliyâ Çelebi her türlü gösteriyi izleyip aktarmaktan büyük keyif alır. Yukarıdaki hikâyede, yılanların yılanları dans ettirdiğine değinmiştir; ancak bu gösteriyi tekrar ayrı bir başlık altında anlatma ihtiyacı duyar ki böylece bu konudaki heyecanını okuruyla daha dikkat çekici bir şekilde paylaşabilecektir. Evliyâ, “*Kâr-ı acîbeyi beyân eder*” başlığı altında Tanta kasabasındaki oyun meydanında izlediği yılan dansı gösterisini anlatırken sözlerine yılanları överek başlar: “*Bu hakîr bu meydân-ı Mel‘abe‘de temâşâ etdiğimiz bâzbâzânın cümlesine aşk olup hezâr ahsend olsun, ammâ cümleden mârbâza ya‘nî yalancı yılanıya pesend edüp sad lek âferîn edüp pesend etdim. Hudâ hakkıçün evren-misâl bâzû kalınlığı mefret ü mahûf yılanları ve fârûk ankereklerin bu meydânda maymun gibi oynadırlar.*” (X.Y291b) Görüldüğü üzere, “acayip”lik yılanların şaşırtıcı danslarından ziyade, onlara bu dansı ettirebilen yılanbaza duyulacak hayranlığa işaret etmektedir. Bu yılanbaz, korkunç ve iri yılanları meydanda “maymun” gibi oynatır. “Hikmet bu ki” her yılanın bir ismi vardır ve yılanbaz ismiyle hitap edip “gel” deyince gelirler, “*ruh*” deyince giderler. Biri kendi adını bilemez şaşırırsa oradaki bir sarı yılanın üzerine atar ve o da yılanı öldürür. Yılanlar, makamlarla usule uygun dans ederler. Evliyâ Çelebi, tam bu eğlenceli gösteriyi anlatırken okurla bir gözlemine paylaşma ihtiyacı duyar: “*Ve ba‘zı yılanlar raks ederken Hudâ hakkı yerden birer âdem kaddi başların kaldırup gerdenin yamyassı edüp dilin çıkarup gözlerin kırmızı edüp raks eder. Ol gün müşâhede etdim ki yılan aslâ gözlerin açup kapamazmış, dâ‘imâ açık durur, zîrâ kapağı yokdur. Çekirgenin dahi gözünün kapağı yokdur, dâ‘imâ küşâde durur.*” (XY.291b) Görüldüğü gibi, okur tam bir gösteri anlatısının içindeyken birden “belgesel”



nitelikteki bir bilgiyle karşılaşır. Bu gözlem, yılanın anatomik özellikleri açısından ne kadar önemli ve ayrıcalıklı bir bilgi olsa da, bugünün okuru için böyle bir anlatının içinde yer alması yadırgatıcı bir etki yaratmaktadır. Oysa, belki de 17. yüzyıl okuru için bu hikâyeyle anatomik bilginin iç içeliği yadırganacak bir durum değil; tam aksine dinleyicinin/okurun beklentisine uygun bir anlatım/bilgilendirme söylemidir. Hilmi Yavuz, anekdot ile anatomik bilginin aynı söylemde yer alışının açıklamasında, Michel Foucault'nun Klasik dönem Epistemesiyle, Rönesans Epistemesi üzerinden yaptığı karşılaştırmaya dikkat çeker:

Michel Foucault, *The Order of Things*'de Rönesans *Episteme*'si ile (Rönesans'ta neyin 'bilgi' sayılmasına ilişkin kurallar, ölçüler, normlar), Klasik Dönem (17.yy.) *Episteme*'si arasındaki radikal farklara dikkati çeker. Bir Rönesans doğa bilimcisi olan Aldrovandi'ye göre bilimsel "bilgi" sayılan şeyler, bir Klasik Dönem doğa bilimcisine, Buffon'a göre, bilim adına tam bir "skandal" teşkil ederler. Aldrovandi, bir hayvanın, mesela yılanın, anatomik özelliklerinin yanı sıra mitolojik, etimolojik ve anekdotal duyum ve enformasyonları da almakta sakınca görmez kitabına. Oysa Buffon için, düpedüz anlaşılmaz bir tavidir bu: Buffon, bir hayvanın *kendisine ya da doğasına ilişkin* olanlarla, onun *hakkında söylenenlere ilişkin* olanlar arasında radikal bir fark öngörür. Buffon, Aldrovandi'nin *Historia Serpentum et Draconum*'unu okuduğunda şu yorumu yapar: "Bu metinde betimleme yok, masal (legend) var!" Foucault, Aldrovandi ile Buffon arasındaki bu *Episteme* farkını şöyle açıklar: Aldrovandi'ye göre, Doğa, birbirinden ayrılmamış bir kelimeler ve işaretler bütünüdür ve bir doğa bilimcinin işi, ister

“insanların kitaplarında, ister Dünya’nın kitabında” var olan bu kelime ve işaretleri derlemekten ibarettir: -Rönesans *Episteme*’si bunu gerektirir çünkü! Bir başka deyişle, Rönesans *Episteme*’sinde Dil ve Doğa birbirinden farklılaşmamıştır. Oysa Buffon için Dil, Doğa’nın bir parçası değildir;-onu temsil etme yollarından biridir sadece. Dolayısıyla, bir hayvan hakkında söylenenler (Mitoloji, Anekdöt, Etimoloji vb.), yani Dil’e ait olanlarla, hayvanın kendisine, yani Doğa’ya ait olanlar (Anatomi vb.) arasında radikal bir fark vardır. Buffon, özenle ayırır bunları ve sadece Doğa’ya ait olanı alır kitabına; -Klasik Dönem *Episteme*’si bunu gerektirmektedir çünkü. (Aktaran Yavuz 182)

Buffon’un yaptığı ayırım bugünkü okurun alışık olduğu bir sınıflandırmadır. Çağdaş okur, bir hikâye okuyorsa, baştan bir kurmacayla baş başa olduğunu bilmenin ve inanırlık açısından tepki vermesi gerekmeyişinin rahatlığındadır. Bununla birlikte, romandan, öyküden ya da şiirden bilimsel ya da belgesel nitelikli bilgi çıkarmak gibi bir beklentisi yoktur; dahası kurmacada yazılana inanmamak—onu bilinçli bir okur kıldığı için—daha makbuldür. Bunun yanında, bilimsel nitelikli bir metinde de rivayet, anekdot ve hikâye gibi bir iç anlatıya tahammülü yoktur; böyle bir iç içelik bilimsel bilginin gerçekliğini zedeleyecek onu bir “masal”a çevirecektir. Dolayısıyla, *Seyahatnâme*, bugünkü okur için hangi söylem alanına yerleştireceğini kestiremediği, çok “değerli bilgiler” barındırmakla beraber “spekülatif” bir yapıt olarak, “gerçeklik” ve “kurmaca” tartışmalarının hedefindedir. Oysa, bir yılanın anatomik özellikleriyle ona dair anekdotal gözlem ya da duyumların bir arada anlatılması, 17. yüzyıl Epistemisinin söylemini yansıtan Evliyâ Çelebi için doğal bir anlatım yöntemi olmalıdır. Buna bağlı olarak dinleyicisi

ya da okuru da, bugünkü okurun hissettiği gibi kendisini güvensiz ve karmaşık bir alanda değil, alışık olduğu ve talep ettiği bir anlatım dünyasında bulmaktadır.

Evliyâ Çelebi'nin, gözleme dayalı bilimsel gerçekliği olan bilgilerle rivayeti bir arada sunduğu “acayip ve/veya garip” başlığındaki diğer kurgusu Nil timsahıyla ilişkilidir. Evliyâ “*Ve mine'l-acîbe*” başlığı altında, “Nil'in ejderhasıdır” dediği timsahın önce kendi bağlamındaki konumunu anlatır. Nil'de bütün yaratıklar ondan korkar; çünkü hepsini yer ve burada ondan daha atak ve korkunç hayvan yoktur. Ama karada gayet tembel ve ağırdır; zira elleri ve ayakları kısadır, karnı yere sürttüğünden çabuk hareket edemez ve çok gezemez. Dışarıda üç günden fazla durursa ölür. Görüldüğü üzere Evliyâ Çelebi, bu “acayip”lik başlığı altında timsahın fiziksel özellikleriyle yaşam alanına ilişkin gerçekçi gözlemlerini aktarmaktadır. Osmanlı okuru göz önünde bulundurulduğunda, onun için oldukça egzotik olabilecek bu hayvana ilişkin anatomik özellikler, yabancılığın otürü “acayip”tir; bu yüzden Evliyâ için bu bilgileri okuruyla paylaşmak önemlidir. Ancak tabii ki bu bilgiler aynı zamanda yeni bir hikâyenin anlatılması/kurgulanması ve okurun da bu hikâyeye hazırlanması için ayrıca işlevlidir.

Evliyâ Çelebi, bir sonraki bölüm başlığı olan “*Ve mine'l-garâ'ib*”in altında, timsahın dişisiyle karada birleşmeye kalkınca bel soğukluğu olan ya da nefsine uyan Arapların dişi timsahla çiftleşmek için pusudan çıkıp erkeği kaçırmamasını anlatır:

*Lâkin dişisi arkası üzre kaskatı kalır, gûyâ kaplıbağa gibi kalır, aslâ harekete iktidârı olmaz. Zîrâ elleri kısacıkdır, mahâreti suda kuyruğuyla ve ağzıyla. Tâ ki erkeği cimâ' edüpdîşisin sırtı üstünden döndürmeyince hâli üzre kalır ve kıç ayaklarından aşağı ferci kalır. Cimâ' murâd edinen melâ'in timsâhın kıç ayakların kum*

*ile örter ve kuyruğu üzre dahi hayli kum yığar, ba'dehu hayf [u]  
haşyetsiz fi'il i şenî'a mübâşeret eder, ne'uzu billâh. (X.Y162a)*

Evliyâ Çelebi, bir yandan timsahın fiziksel özelliklerini anlatmaya devam ederken bu özelliklerinden dolayı gerçekleşen bir anekdota yer verir. Bir âdetmiş gibi anlatılan ve okuru için son derece “garip” bulunabilecek bu anekdot da bir sonraki asıl kurmaca hikâyeye giriş niteliğindedir. Evliyâ Çelebi, “*Hikâyet-i garâyib-i timsâh-ı Nil*” başlığı altında bu kez bir erkekle dişi bir timsahın aşk hikâyesine yer verir. Bu noktada, hikâye anlatıcısı değişecektir ve Evliyâ öncelikle onu okuruna tanıtır: “*Hâne sâhibimiz Ebû Ceddullâh derler bir şeyh i kebîr ve feleğin germ [ü] serdin çekmiş yârândan bir kimesne idi, ol hikâyet eder:*” (X.Y162a) Hikâyeye göre, anlatıcının “gençliğinde” Nil'de ilişkisinin olduğu bir timsahı vardır. Avladığı balıklarla bu dişi timsahı besler. Timsah bir keresinde, kadın edasıyla “pervasızca çıkıp salınarak, kuyruğunu kaldırarak sırtı üstüne yatar”, bunun üzerine adamlar cinsel ilişkiye girerler. İlişkileri tam üç sene böyle sürer, ama diğer timsahların korkusundan adam Nil'e varamaz olur. Bir gün bir Nil adasına gider, timsahı da arkasından gidip adaya çıkar ve can verir. Bir de bakar ki timsahın başı ve gövdesi bir güneş parçası kız; ama ayakları ve ferici yine timsahıdır. Meğer, bu kız bir şeyhin kızıdır ve “sihir”le timsah olmuştur. Evliyâ, adamın bu anlattıklarına vilayet halkından diğer kimselerin de “evet, böyle oldu” diye tanıklık ettiklerini söyler; ancak kendisinin hikâyeye inanıp inanmadığını belirtmez. Evliyâ Çelebi, bu “sihir”li hikâyeyi ya kendisi kurgulamaktadır ya da bir başka hikâyeye anlatıcısından dinlediklerini aktarmaktadır. Ancak bu hikâyeden önce yaptığı gibi sonrasında yine erkeklerle timsahların ilişkisinden söz etmesi ve bunu ısrarla kültürel bir uygulama olarak sunması dikkat çekicidir:

*Zirâ ol diyârda timsâh ile cimâ' eylemek ve timsâh katl edüp derilerin kapularına mihlamak ayıb değildir ve yiğitlikdir. Ve timsâh ile ceng etmeyen fetâ değildir.*

*Anların mâbeynlerinde başka mübâhaseleri var, timsâh; katl edene ve fil öldürene kız verirler. Zirâ timsâh ol diyârlarda ejderdir ve gâyet muzırdır, âdem ve hayvânât su içerken ve sıbyânlar Nil kenârında şinâverlik ederken kapar, gâyet ziyânkâr mel'ündür.*

*Ve bu diyâr halkının timsâh ile cimâ' etmelerinin aslı oldur kim ekseriyâ halkının belleri gevşektir, sık sık belsovukluğuna mübtelâlardır, anı def' için cimâ' edüp hakikatü'l-hâl cimâ' edüp halâs olurlar. (X.Y162b)*

Evliyâ, bu diyardaki erkeklerin timsahlarla cinsel ilişkiye girmesini, yerel kültüre dair sebeplerle açıklar ve “ayıp olmadığını” vurgular. Bu ilişkinin, kahramanca bir mücadele gibi algılanıp bir yiğitlik olarak görülmesini temel sebep olarak sunar. Evliyâ, timsahla ilişkiye girmekle onu öldürmek arasında bir fark görülmediğini ima eden bir biçimde, timsah öldürene de yiğitliğinden ötürü kız verildiğine işaret eder. Evliyâ'nın sunduğu bilimsel nedense, ilişkinin bel soğukluğuna iyi gelmesidir. Bu noktada, sunulan tüm sebepler gerçek yaşamda karşılığı olabilecek sebepler gibi görünmektedir; böyle bir ilişki biçimi her ne kadar akla aykırı gibi görünse de Evliyâ Çelebi'nin bu konudaki ısrarını değerlendirmek gerekir. Robert Dankoff, “Ayıp Değil” başlıklı çalışmasında, bu hikâyenin ne kadarının doğru olabileceğini sorgulayıp üç olasılık üzerinde durmuştur:

1) Hiç kimse bir timsahla cinsel ilişkiye girmemiştir ama girmiş gibi böbürlenmişler olmuştur. Evliyâ da bu dinlediklerinden kendisi bir hikâye meydana getirmiştir.[...] 2) Her ne kadar timsahlarla cinsel

ilişkiye girmek olacak şey değilse de bölgedeki Araplar birbirlerine ve elbette Evliyâ'ya bununla ilgili hikayeler anlatmaktadırlar. Evliyâ da bunları uyarlamıştır.[...] 3) Timsahlarla -belki de Evliyâ'nın söylediği gerekçelerle- cinsel ilişkiye gerçekten girilmektedir. Yine de nakledilen olayın Evliyâ'nın dinlenmiş olduğu bir hikâyeye hangi derecede dayandığını bilemeyiz. Bu sonuncusu bana hepsinden daha akla yakın geliyor; çünkü Evliyâ bu olayı aktaran tek gezgin değildir.

(120)

Dankoff'un sözünü ettiği diğer seyyah Napolyon zamanında, Mısır'ın işgali sırasında bölgede bulunan C. S. Sonnini'dir. Seyyahın anlattıkları şaşırtıcı biçimde Evliyâ Çelebi'ninkilerle örtüşmektedir:

Nil'in çamurlu balçık kıyılarında yumurtalarını bırakırlar ki buralarda aynı zamanda çiftleşirler. Çiftleşme sırasında sırt üstü yatan dişi timsah, tekrar dönmek konusunda güçlük çekmektedir. Hatta derler ki erkeğin yardımı olmadan bırakın dönmeyi pozisyonunu bile değiştiremez. Yukarı Mısır'da kimi adamların dişinin içinde bulunduğu bu güç durumdan faydalanıp erkeği kovmasına ve bir örneği daha görülmemiş bu ahlaksızlığı ve hayvanlığı gerçekleştirmek üzere insanlığı sarsacak bir biçimde onun yerine geçtiğine inanılır mı bilinmez. İğrenç bir birleşme, korkunç zevkler ve insanın sapkınlıklar tarihinin en mide bulandırıcı sayfalarından birini oluşturan bir bilgi.

(Aktaran Dankoff 121)

Bu alıntıdan ve Dankoff'un başka metinlerde de bu âdetle karşılaşıldığına işaret etmesinden anlaşılacağı üzere, Nil yöresinde erkeklerin dişi timsahlarla cinsel ilişkiye girmesine dair bilgi ya da anekdot, Evliyâ'nın hayal dünyasının ürünü

değildir. Bu bilgiden hareketle bir hikâye kurgulamış olma ihtimali ise tam da ondan beklenecek bir yaratım yöntemi olduğu için oldukça güçlü görünmektedir. Bunun yanında, Sonnini'den yapılan alıntıya dikkat ettiğimizde, bu âdete ilişkin iki metinde her ne kadar bilgi açısından bir paralellik olsa da bakış açısına dair çarpıcı bir fark görülmektedir. Evliyâ Çelebi, kendisi için oldukça tuhaf bir durum olan söz konusu âdetle ilgili kişisel herhangi bir bakış açısı sumayıp o yöredeki işlevini ve önemini “ayıplanmadığına” da işaret ederek açıklamayı tercih etmiştir. Oysa Sonnini'nin sözlerinde, net bir biçimde olumsuz hatta düşmanca tutum söz konusudur. Bu noktada, Evliyâ'nın kendisine yabancı bir başka topluluğa dair de olsa, insan gerçeğine bakışında zihninin farklı işlediği bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Evliyâ Çelebi, herhangi bir “tuhaf” uygulama konusunda o uygulamanın kendi bağlamında makul açıklamalar bulabildiği sürece, kendi kültürel değerlerini, geliştireceği tutuma karıştırmayacak kadar empati yeteneğine sahiptir.

### **C. Diğer Garip Seyirlik**

Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve/veya garip” başlığı altında hayvanlarla ilgili anlattığı en dikkat çekici hikâyelerinden bir diğeri Viyana'da, davranışlarıyla herkesi hayrete düşüren Müslüman at küheylanla ilgilidir. Evliyâ, yedinci ciltte Viyana seyahatini anlattığı bölümde kendisine ilginç gelen gözlemlerine “acayip ve garip” başlığı altında yer vermiştir. Tezin üçüncü bölümünde değerlendirildiği üzere Evliyâ, bu başlıklar altında sanat ve teknolojiyle ilgili yenilikler karşısında duyduğu hayranlığı, kendisine tuhaf gelen âdetlerle ilgili tarafsız gözlemlerini ve Kral I. Leopold'un çehresinin çirkinliğini anlatır. Görüldüğü üzere Evliyâ Çelebi'nin bu metinlerde aktardığı gözlemleri, gerçekçi ve belgesel nitelikteki bilgilerden oluşmaktadır. Viyana seyahatiyle ilgili Evliyâ'nın “acayip ve garip” başlığı altında

yer verdiği tek dramatik aksiyon sultanın atının Viyana Kralı'na hediye edildiği macera hikâyesidir.

“*Temâşâ-yı garîbe-i küheylân*” başlığı altında anlatılan hikâyeye göre Osmanlı padişahı, krala barış yeniledikleri için hediye olarak kendi atlarından ikisini gönderir. Atlardan biri kâfirlere teslim edilince hırçınlaşır ve onu tutmaya çalışan iki kâfiri öldürüp, dördünü teper. Ardından Saray Meydanı'na dalınca herkes kaçışıp birbirini ezer. Elçi Kara Mehmed Paşa bu karışıklığı görünce Müslüman ahır yedekçilerine atı tutmalarını emreder. Yedekçiler atı tutunca, atın gözlerinden kanlı yaşlar akar. Evliyâ Çelebi, sultanın bizzat bindiği bu gazi atın bu kadar kâfiri kırdı diye öldürüleceğinden endişelenip, Paşa'ya onun yerine bir başka at vermesini önerir. Paşa bu öneriye aldırış etmez ve at tekrar yedekçiler tarafından kralın ahırına kapatılır. Orada bağlarından kurtulur, yedi kâfiri daha teper ve kâfir atlarını yaralayıp Saray Meydanı'ndan Çerkez Meydanı'na gelir.

Evliyâ Çelebi yedinci ciltte Süleyman Han Otağı'nı anlattığı bölümde, I. Viyana kuşatmasından söz ederken Çerkez adlı bir yiğidin Viyana kalesinde atıyla birlikte şehit oluşunu anlatır. Yine aynı ciltte, küheylanın hikâyesinden birkaç başlık önce, Çerkez'in hikâyesine tekrar yer verip hekimlerin bu yiğidi atıyla birlikte mumyaladıklarını ve bu mumyanın bulunduğu meydana da bu yüzden Çerkez Meydanı dendiğini anlatır. Dolayısıyla Evliyâ, bu anlatıda atın meydana gelip ölüşünü “*Çerkes Meydânı'nda mezkûr Çerkez'in altındaki at leşini koklayup yine birkaç kerre sayha-i mehîb urup ol mahalde rûh teslîm etdiği*” (VIII. 66b) sözleriyle önceki anlatılarına gönderme yaparak anlatır. Evliyâ'nın bu referansının nedeni sadece Çerkez Meydanı'nın hikâyesini hatırlatmak değildir. Bu hikâye aynı zamanda Sultan Süleyman dönemindeki I. Viyana Kuşatması'nın zaferini de hatırlatmaktadır. Küheylanın Viyana kralına “teslim olmayı” kabul etmeyip, bu zafer adına şehit



olmuş Çerkez'in atının yanında ruhunu teslim etmesi, bu açıdan manidardır. Daha önce de belirtildiği gibi, Evliyâ Çelebi Viyana'ya Osmanlı'nın yenilgiye uğradığı St. Gotthard Savaşı sonrasında barışçıl temaslar için gönderilen elçilik heyetiyle gitmiştir. Dolayısıyla, Çerkez Meydanı'na damgasını vuran Osmanlı zaferi ile Evliyâ Çelebi'nin bu meydanda bulunduğu andaki Osmanlı imajı arasındaki fark, Evliyâ için dramatik bir psikolojik deneyim olmalıdır. Kendi içinde yaşadığı bu çatışmayı, mistik bir hikâye üzerinden anlatırken, anlatının kahramanı olarak bir atı seçmiş olması Osmanlı askeriyle atı arasındaki ilişki göz önünde bulundurulduğunda bilinçli bir tercihtir.

Evliyâ Çelebi izlemiş gibi anlattığı bu “garip” küheylan seyriyle ilgili bir yorumda bulunmaz. Yine de, anlatıda ondan “*küheylân at-ı fakir*”, “*merhûm at*” ve “*gâzî at*” diye söz edilmesi; Evliyâ'nın bu olaydan sonra “*Âl-i Osmân'dan gelme bir at bi-emrillâhi te'âlâ ol kadar kâfiri helc ü melc edüp kırup geçirüp ol kadar kâfir mecrûh olmuşdur kim hâlâ kâfiristânda dâstândır.*” yorumunu yapması ve “*cümle asker-i İslâm bu atın böyle iş etdiğine âlem i hayretde kaldılar.*” (VIII. 66b) sözleri, okurunu bu sadık atın durumuna acıyıp onu takdir etmeye yönlendirdiğine dair ipuçlarıdır. Sözü edilen at, sanki bu meydanda Osmanlı askerinin kâfirlere karşı zaferiyle oluşturması gereken destanı, onların rolünü üstlenerek gerçekleştirmektedir; İslam askerinin hayranlığının nedeni de bu bakış açısı olmalıdır. Bunların yanında, Evliyâ'nın hikâyesini “Çerkez Meydanı” odağında kurgulayıp önceki ihtişamlı dönemlere gönderme yapması, onun bu hikâyede aslında tamamen kendi psikolojisini yansıtmış olabileceğini düşündürmektedir. Evliyâ Çelebi'nin, Viyana'daki “acayip ve garip” deneyimlerinden sadece bu noktayı “kâfir-Müslüman” gerilimi üzerinden ve bir dramatik aksiyon ekleyerek anlatmasında, “at”ın ona ve onun kültürüne çağrıştırdıkları etkili olmalıdır. Evliyâ Çelebi'nin gözünde, Osmanlı

askerinin yoldaşı olan at, onun gibi Müslüman'dır, gazidir ve onunla birlikte şehit olur.

Sonuç olarak hayvanlarla ilgili anlatıların değerlendirildiği bu bölümde, her üç alt başlıkta da Evliyâ Çelebi'nin bu hayvanların kültürleri içindeki algılanış ve benimsenmelerinden yola çıkarak gözlemlerini aktardığı ya da hikâyelerini kurguladığı görülmektedir. Modern okur, “acayip ve garip” başlığı altında anlatılan bu hikâyelerin ne kadarının gerçek olduğu ve ne kadarının anlatıcının hayal gücüne dayandığını sorgulayabilir. Evliyâ Çelebi'nin bu anlatılarından, masum dişi leyleğin iftiraya uğradığı hikâye, Şeyh ile timsahın aşkının hikâyesi ve sadık Müslüman atın maceraları, gizemli ve etkili kurgularıyla okurun edebî zevkini tatmin etme önceliğiyle anlatılmaktadır. Ancak, Evliyâ'nın hikâye anlatıcılığının öne çıktığı bu anlatılarda, bütün anlatıların güçlü birer kültürel bağlamları olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Bu yüzden onun hayal gücünün katkısı sanıldığından daha sınırlı olmalıdır. Dolayısıyla, bu anlatıların hiçbirisi tamamen fanteziye dayalı değildir. Sonuçta, Evliyâ “acayip ve garip” başlığı altında okuruna gerçek yaşamda karşılığı olan hayvanları sunmaktadır, hiçbir anlatı olağanüstü bir canavar figürü üzerine kurgulanmamaktadır. Örneğin son anlatıda, okur gerçek bir “at”ın hikâyesini izlemektedir, “garip” olan bu atın gizemli davranışlarıdır. Hikâyenin dramatik aksiyonları ve dramatik sonu ise kendi bağlamı içerisinde oldukça gerçekçi mesajların oluşturduğu bir bakış açısı sunmaktadır. Yani hikâye bütün gizemiyle hem anlatıcısının hem de Osmanlı okurunun gerçek, güncel yaşamına işaret etmektedir; ne anlatıcı ne de okur “olağanüstü bir canavar hikâyesi” sonrasında olabileceği gibi rehavete kapılıp anlatılanı unutma rahatlığına sahip değildir. Çünkü anlatılanın mesajı kendi bağlamında rahatsız edici derecede gerçektir.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### *HİKMET-İ GARİBE VÜ ACİBE: ACAYİP VE GARİP DOĞA*

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'sinde “acayip ve garip” anlatılar kategorisinde, doğa unsurlarıyla ilgili şaşırtıcı gözlemlerine ve bu unsurlara dair halk inanışlarına da yer verir. Evliyâ'nın geçtiği coğrafyalardan “acayip ve garip”liğine dikkat çektiği doğa unsurları dağlar, su kütleleri, mağaralar ve ağaçlardır. Bir önceki bölümde, “hayvanlar”la ilgili değerlendirmede olduğu gibi, söz konusu doğa unsurlarının bu başlık altında anlatılması iki nedene bağlanabilir. Bunlardan ilki, hikâyelerinin ilginç olmasıdır ki bu anlatılar daha çok “dağlar”la ilgili olanlarla sınırlıdır, ikincisi ise sözünü ettiği doğa unsurunun kendisi ve okuru için sıra dışı ve yeni bir bilgi içermesidir.

#### **A. Dağlar**

Evliyâ Çelebi, “acayip ve/veya garip” başlığı altında Erciyes, Süphan ve Hersek Dağlarının özelliklerini rivayetler ve hikâyeler üzerinden anlatır. Bu anlatılar, dağların yer aldığı coğrafyadaki sözlü kültürün inanç ve değerlerini yansıtmaları açısından önemli folklor ürünleridir.

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'de ilk kez üçüncü ciltte “*Evsâf-ı ibret-nümâ-yı kûh-ı Ercîs ve gayrı asâr-ı acîbeleri beyân eder*” başlığıyla bir dağın “acayip”liğine işaret eder. Evliyâ, Erciyes Dağı'nda yılan, çıyan, akrep ve diğer zehirli canavar

haşaratlarının olmamasıyla ilgili üç rivayet anlatır. Tılsımlarla ilgili anlatıların yer aldığı altıncı bölümde görüleceği üzere, Evliyâ Çelebi genellikle bu tür hayvanların olmamasını o yerin tılsımlarla korunmasıyla ilişkilendirir. Bu anlatıda ise tılsımların koruması rivayetlerden sadece birisidir: “*Rivâyet-i aharında Hazret-i Yahyâ asrında Kayser Ercîs bu şehri binâ etdikde hükemâ-yı kudemâdan Falaska nâm hakîm bu kûh-ı bülende çıkup yetmiş aded muzırr haşarâtlar eşkâlin birer amûd üzre edüp her birin birer mutalsam edüp anın için bu dağda aslâ zehirli hayvânât yokdur derler.*”

Diğer rivayet “*ricâlü'l gayb*”le ilgilidir: “*Bir rivâyetde bu kûh-ı bülend ricâlü'l-gayb makâmı olduğundan yırtıcı cânavar ve mesmûm hayvânâtlar olmaz derler.*” (III.67a) Üçüncü rivayete göre ise, bağbanların piri Baba Riten’in bu dağda bir bağı vardır ve onun mübarek nutuklarıyla bu dağda zehirli hayvan olmaz. Alıntılarda görüldüğü üzere Evliyâ Çelebi, Erciyes Dağı’na ilişkin bağımsız üç rivayeti aktarıp her birini “derler” sözüyle bitirmektedir. Onun bu tutumu, anlatının bakış açısıyla ilgili iki noktaya işaret etmektedir. İlki, Evliyâ’nın bu anlatılanların hiçbirine şahit olmadığı, ikincisi ise anlatıların inanırlığına ne kendisini ne de okurunu ikna etmek için özel bir çabasının olduğudur. Evliyâ Çelebi, bir anlatıcı olarak burada yerel rivayetleri aktaran durumundadır; bu rivayetleri kişiselleştirmek ya da özel bir kurmaca hikâyesinin malzemesi yapmak eğiliminde değildir. Kısacası, Erciyes Dağı’yla ilgili rivayetler ne kadar “gerçek”ten uzak ve inanca dayalı anekdotları içeriyorsa Evliyâ Çelebi’nin bunları aktarırken bir derlemeci gibi takındığı tutum da o kadar gerçekçi bir bakış açısı sunmaktadır.

Evliyâ Çelebi, dördüncü ciltte “acayıp” ve “garip” başlıkları altında Süphan Dağı’yla ilgili inanış ve rivayetlere yer verir. İlk olarak “*Acîbe-i diğەر*” başlığı altında, bu dağla ilgili başından geçen bir olayı anlatır. Evliyâ, bir ortamda yedisi bir anda doğan çocukların olduğunu iddia eden ihtiyarlara karşı çıkar, ikiz ve üçüzlerin

doğumuna inandığını; ama bu durumun inanılmaz olduğunu savunur. Bunun üzerine, birlikte kadıya gidip sicillere bakınca Süphan Dağı’nda kırk evlat birden doğduğunu öğrenen Evliyâ, ihtiyarların anlattığına inanmadığına pişman olur. Evliyâ Çelebi’nin, yedi çoklu doğumla ilgili kuşkularını çok daha uçuk rakamlara sahip kayıtlara başvurarak gidermesi ilginçtir. Gerçeklik açısından bakıldığında “yediz”lerin doğumu tarihte rastlanmış olaylardan olsa da kırk bebeğin aynı anda doğması şüphesiz akla aykırıdır. Evliyâ Çelebi, anlatıcı olarak belki de kendi akıyla yazılı kayıtlar arasındaki ilişkiye inanırlık açısından ironik bir biçimde yaklaşıp “yazılı kayıt”lara olan merak ve güveni alaya almaktadır. Robert Dankoff, “Evliyâ’nın yazılı kaynaklara başvurmasının inandırıcılık değerinden çok retorik değeri[nin] bulun[duğunu]” belirtir (*Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi’nin...* 213). Evliyâ Çelebi, duyup anlattıklarına oranla resmî kayıtlarda görüp anlattıklarının daha çok onay göreceğinin farkında olmalıdır. Kimi anlatılarında iddiasını güçlendirmek adına—araştırmacılar için muamma haline gelmiş olan—bazı yazılı kaynaklarda da “öyle yazar” vurgusunu yapması, onun bu bilinciyle ilgili olmalıdır. Evliyâ Çelebi, kadı sicillerindeki yazılı kaydı gördüğü için aklının almayacağı bir olguya inanacak türden bir zihniyete sahip değildir. Bu kayıt olsa olsa onun, ama daha önemlisi okurunun “yediz”lerin inanırlığına dair bakış açısını etkileyecektir. Bu tartışmaların yanında, Evliyâ Çelebi’nin böyle bir anlatıyı Süphan Dağı’yla ilişkilendirmesinin nedeni de merak uyandırıcıdır. Anlatının bu şekilde kurgulanması ilk andasözlü kültürdeki, dağ ile bereket ya da üreme arasındaki ilişkiye gönderme yaptığını düşündürmektedir. Fuzuli Bayat, “Türk Mitolojisinde Dağ Kültü” başlıklı çalışmasında, “Dağ kültünün, doğurganlık bağlamında ilk ata veya ecdad olarak şekillenmesi[nin][...]dağın hayat gücünü kendinde barındırması, enerji kaynağı olması ile karakterize edil[diğini]” belirtir; dolayısıyla “Dağın ilk ecdad ve soyun

koruyucusu olma işlevi, onun hayat kaynağı ve yaşamın menşei olması ile ilgilidir” (53). Bayat, çalışmasında ayrıca çocuksuz kadınların doğurma ile bağlantılı pratiklerinde dağın önemli bir unsur olduğuna da işaret eder (53). Ne var ki Evliyâ Çelebi, abartılı rakamlarda çoklu doğumlara şahit olunan bu dağ ile ilgili bir sonraki anlatısında, bu kez Süphan Dağı’nda çiftleşme sonucunda neredeyse hiçbir hayvanın yavrulamadığını belirtir. Bu bütünlüklü okuma, “acayip” anlatılarını kültürle ilişkilendirirken anlatıcısı ve yapıtından bağımsız yorumlar yapılamayacağını gösteren bir başka örnektir.

Evliyâ Çelebi’nin, yine Süphan Dağı’yla ilgili olan “*Ve mine’l-garâ’ib sun’-ı İlâh vâcibü’s-seyr*” başlığı altındaki uzun anlatısının merkezinde Hz. Ali Kayası’na ilişkin rivayetler yer almaktadır. Süphan Dağı eteklerinde Hazret-i Ali Kayası diye ünlü bir kaya vardır. Bu kaya, yüz binlerce parçaya bölünmüştür, bunun sebebi de “Allah’ın izniyle” bu kayanın içinde iki ejderhanın oturmasıdır. *Mıskdısî Tarihi*’ne göre, Miyâfârikin Kalesinde Hz. Cercîs 40 kere ateşe atılır, külünden yine hayat bulup kâfirleri dine davet eder, ama hiçbiri İslâm ile şereflenmez. Bunun üzerine Hz. Cercîs, Miyâfârikin halkına beddua eder ve Süphan Dağı’ndaki ejderin biri mağarasından çıkıp bu halkın tamamını yer; bu yüzden Miyâfârikin Kalesi bomboş kalır. Sonra Hz. Cercîs, yine dua edince bu ejderha Süphan kayasında hapsolür. Evliyâ Çelebi, giriş niteliğindeki bu bölümde efsanevi anlatılarının ilkinin sunar. Burada okuru, henüz Hazret-i Ali adını almamış olan Süphan kayasıyla karşılaştırır. Bu kayada bütün bir halkı yiyebilen iki ejderha oturmaktadır. Ejderhaya dair bu bilgi okuru, onun yine başkahramanlarından biri olacağı, sıradaki taş kesilme efsanesine hazırlamaktadır.

Bu efsaneye göre, sonraları bu ejderhalardan biri Erzurum halkını yemeye giderken Hz. Abdurrahman Gazi, bunu görüp nereye gittiğini sorar, ejder Erzurum

halkını yemeye gittiğini söyleyince “Dur ey yılan Allah’ın izniyle taş kesil” der ve ejder taş olur. Bu ejder taş olunca diğeri Ali Kayası Mağarası içinde kalır. Hz. Abdurrahman Gazi’nin duasıyla mağara kapısı kapanır, diğeri de orada hapsolür ve hâlâ da orada olduğu söylenmektedir. Mağara içinde hapsolan bu ejderin öfkesinden sağa sola ateş saçmasıyla Ali Kayası parça parça olur. Evliyâ Çelebi, burada hem taş kesilme hem de neden açıklama efsanesini iç içe birbirine bağılı olarak anlatır. Her iki efsanenin ortak karakteri olan Hz. Abdurrahman Gazi, duaları/bedduaları ile ejderlerin sonunu belirlemiştir.

Efsaneler burada bitmez, Evliyâ “*Rivâyet-i diğeri*” başlığıyla Ali Kaya’sına ilişkin başka bir efsaneyi anlatmaya başlar. Ama bu efsane de bir önceki taş kesilme efsanesiyle ilişkilidir. Daha doğrusu, taş kesilme efsanesini onaylar, doğrular; ancak diğeri ejderin başına gelenlere dair alternatif bir rivayet sunar. Ejderlerden biri, Hz. Abdurrahman Gazi’nin duasıyla taş olup diğeri Süphan Dağı mağarasında yalnız kalınca mağaradan çıkar, Azerbaycan ve Diyarbakır’a kadar birçok vilayeti yerle bir edip halklarını yemeye başlar. Bu halklar Hazret-i Risâlet’e gelip ejderi şikâyet ederler. Hazret-i Resûlullah, “Yetiş ey Ali, o yılanı Zülfikârınla katleyle!” der. Hz. Ali hemen Düldül’e binip Süphan Dağı’na gelir ve ejderi Van Deryası’ndan su içerken görür. Hz. Ali ateşler saçan ejderle çarpışır ve Zülfikârıyla onu katleder. “Yılan” Van Gölü’ne düşüp sulara gömülür. Hz. Ali, ejderhanın mağarasına gelir ve orada ejderin yavrusuyla karşılaşır. Mağaraya girmez, dışarıda kaya üzerinde namaz kılıp dua eder. Allah’ın emriyle mağaranın kapısı kapanır. İşte tarihçilerin de yazdığı gibi der Evliyâ, “Süphan Dağı eteğinde Ali Kayasındaki ejder Hazret-i Ali’nin duasıyla hapsolmuştur ki bu yüzden bu kayaya Ali Kayası demişlerdir”.

Evliya Çelebi, sadece Hz. Ali Kayası’nın adının nereden geldiğini ve neden parça parça olduğunu anlatmak için kendi içerisinde bütünlüklü ama birbiriyle de

doğrudan ilişkili üç anlatıyı kullanır. Evliyâ, Hz. Ali Kayası'na ilişkin bu üç anlatıdaki dört efsaneyi sözlü kültürün belleğinden öğrenmiş, duymuş ya da okumuş olmalıdır. Evliyâ Çelebi'nin aynı unsurla ilgili benzer motifleri içeren alternatif anlatıları sunması ve bu noktada bir bakış açısında diretmemesi, bunun yanında farklı sözlü anlatıları, yeni bir kurgu içerisinde bir araya getirip kompoze etmesi, onun sözlü kültürden beslenen ve aynı zamanda sözlü kültürü besleyen bir hikâye anlatıcısı olduğunun diğer örneğidir. Daha önce de işaret edildiği gibi, Evliyâ Çelebi, sözlü geleneğin yeni metin üretme biçimini uygulamaktadır. Her hikâye anlatıcısı gibi o da eski kalıp ve izlekleri, yeni malzemelerle ortadan kaldırmadan yeni baştan düzenlenmekte, yaratıcılığını bu kurgulama aşamasında göstermektedir.

Evliyâ Çelebi'nin bu efsaneleri “acayip ve garip” kategorisindeki bir başlık altında anlatması, hem efsane türünün hem de acayip edebiyatının ortak bazı amaçları göz önünde bulundurulduğunda oldukça isabetlidir. Her iki anlatı türünün de temel kaygılarından biri sıra dışı olanın aktarılması ve inanırlıktır; bu yüzden acayip edebiyatında efsanelerden faydalanmak oldukça yaygındır. *Seyahatnâme*'deki Hz. Ali Kayası'na ilişkin efsanelere birer “acayip ve garip” anlatısı olarak baktığımızda öncelikle, başlıkta “*garâ'ib*” kavramını kullanarak Evliya'nın okurunun/dinleyicisinin dikkatini çekmeyi hedeflediği düşünülebilir. Bu başlıkla birlikte şaşkınlık yaratacak bir anlatının sırada olduğu “müjdelenmekte” ve okur da bu beklentiyle anlatıya yaklaşmaktadır. Yani, başlıkta “*garâ'ib*” teriminin kullanılması hem anlatıcının bakış açısını baştan ortaya koymakta hem de okurunkini yönlendirmektedir.

Bu başlık altında “garip” olan yani şaşkınlık uyandırması beklenen ilk unsur, olağandışı bir yaratık olan ejder olmalıdır. Yeri geldikçe işaret edildiği üzere, Evliyâ Çelebi, “acayip ve garip” anlatılarını nadiren tamamen fanteziye dayanan yaratıklara



ya da varlıklara dayandırır. Onun bir hikâyesi ne kadar abartılı ya da hayal gücüyle zenginleştirilmiş olursa olsun, genellikle bu hikâye gerçekte var olan ve seyahat sırasında Evliya'nın karşısına çıkmış olan nesne, varlık ya da olgulardan yola çıkılarak anlatılmaya başlamıştır. Oysa, ejderha burada modern okur için fantastik maceralardan geçen, fantezi dünyasının yaratığıdır. Gerçeklik düzleminde böyle bir yaratık yoktur. Bu açıdan bakıldığında, anlatıdaki bu unsur tamamen yazarın/anlatıcının hayal gücüyle kurgulanmıştır; dolayısıyla bu olağanüstü yaratıklar ve aksiyonları anlatının “garip” unsurudur. Böyle bir çıkarım bizi ne kadar rahatlatsa da, durum bu kadar basit değildir. Evliya'nın ejder/ejderha diye anlattığı bu yaratık için—hikâyede anlatıcının dışında sesini duyabildiğimiz ve efsaneleri yönlendiren iki karakter olan—Hz. Abdurrahman Gazi ve Hazret-i Risâlet, hiçbir yerde “ejder” kavramını kullanmaz. Her ikisi de diyaloglarında ondan “yılan” diye söz eder ki bu gerçek bir hayvanı işaret etmektedir. Çoğunlukla “ejder”i tercih etmekle birlikte, Evliyâ da kimi zaman ondan “yılan” diye söz etmiştir. Evliya Çelebi'nin ejdere dair anlatılanlardan öğrendiği ve okuruyla paylaştığı tek fiziksel özelliği, kayaların arasından çıkan kuyruğunun büyüklüğüdür. Ejderha, Doğu mitolojisinde yaygın bir şekilde, suretleri kimi zaman farklı olmakla birlikte “kocaman bir yılan”dır. İnsanları yemesi ve ağzından ateşler çıkması, şüphesiz onu olağandışı bir yaratığa yaklaştırır; ama yine de o bir Tepegöz değildir. Ondaki bir yılan, bir hayvan olarak söz edilmesi bu “olağandışı yaratığı”, okura ya da dinleyene daha aşikâr kılmaktadır.

Evliya Çelebi'nin ya da sözlü belleğin ejderin karşısına dinî kişilikleri, yani Hz. Cerci's, Hz. Abdurrahman Gazi ve Hz. Ali'yi yerleştirmesi ve anlatıların birinde Hazret-i Risâlet'e yer vermesi, efsanelerin inanılabilirliğini güçlendirmektedir. Bunun yanında, anlatıcının olayların geçtiği yerleri ve zamanı belirtmesi de bu gücü artırmaya yöneliktir. Hz. Abdurrahman Gazi'nin dualarının olağanüstü etkisi ve Hz.

Ali'nin ateşler saçan bir ejderi alt etmesi ise hayranlık uyandırıcı unsurlardır. Yani Evliyâ'nın anlattığı bu efsaneler kendi bağlamları için “acayip ve garip” anlatılarının en önemli işlevleri olan inanırlık ve hayranlık uyandırma özelliklerini taşımaktadır.

Belki de asıl aydınlatıcı nokta, bu tartışmaların ışığında anlatıcının bakış açısını sorgulamaktır. Çünkü bu bakış açısı bize dönemin okurunun/dinleyicisinin beklentilerini de yansıtacaktır. Evliyâ Çelebi, yukarıda bahsedilen efsaneleri anlattıktan sonra, “*Hikâye-i vâkıf-ı esrâr hakîr Evliyâ-yı pür taksîr*” başlığı altında, ejderle ilgili kendi gözlem ve deneyimlerinin anlatımına geçer. Evliyâ, her ne kadar *Mikdisî Tarihi*'nde yazdığını söylese de bu bölüme kadar anlatıların kaynağı çoğunlukla kendisinin kulakla tanıklık ettiği, dinleyerek öğrendiği sözlü kaynaklardır. Sözlü kaynaklar, kendi kültürünün sözlü belleğinin aktardığı ve Evliyâ Çelebi'nin hafızasında var olan anlatılar olabileceği gibi uzak mekânların hikâye anlatıcıları da olabilir. Evliyâ Çelebi, bu efsaneleri neredeyse objektif anlatıcı olarak nakleder. Hz. Ali Kayası'nı sarmalayan çeşitli hikâyelerin anlatılmasında temel hedef ya da gerilim noktası, mağarada hâlâ bir ejderin olup olmadığı sorusunun yanıtına ulaşmaktır. Hikâyenin hem anlatıcısı hem de dinleyicisi için asıl “gerçeklik” sorgulaması burada başlar.

Evliyâ, bu sorunun yanıtını aramak için sözü edilen mağaraya gider. Yoldaşlarından birinin mızrağını kayaların deliğinden içeri sokmasıyla gök gürültüsü gibi bir “gıjgırırma” ve gürültü işitilir. Hemen ardından kayaların arasından siyah bulut gibi bir pis kokulu duman çıkar ve herkes korkup kaçar. Evliyâ Çelebi, özellikle ejderin vücudunu görmediğini, sadece sesini duyduğunu belirtir. Yani, gözle tanıklık etmemiş sadece kulağıyla tanıklık etmiştir. Evliyâ, okuyucu/dinleyici için bu tanıklık yeterli ise buna inanacağını farkındadır, yeterli değilse onu bu konuda ikna etmeye girişmeyecektir. Yine de merak ve gizemi sürdürmek için şu

bilgiyi ekleme ihtiyacı duyar: “Ama nice kere kayaların çatladığı yerden, ejderin kuyruğu 50-60 arşın dışarı çıktığını gördük, diye yemin eden adamların sayısı sınırı yok idi. Ama hakir gök gürültüsü gibi bu mahalde sesini işittim” (*Günümüz Türkçesiyle...* 212). Bir hikâye anlatıcısı olarak Evliyâ, anlattıklarının sorumluluğunu taşır. Gerektiği yerde okura seslenip açıklamasını yapar ki burada kendisini gösteren yine sözlü kültür anlatıcısıdır. Daha önce de örnekleri görüldüğü üzere, Evliyâ Çelebi kendisinin tanık olmadığı bu tür “acayip” ya da “garip” anlatılarda, bir başka tanığın hikâyesine başvuruyorsa genellikle bu yeni anlatıcının güvenilirliğine dair bilgi verir. Evliyâ, yukarıdaki anlatıyı sonlandırırken bu kez, tanıkların yani diğer anlatıcıların özelliklerinden ziyade, sayısının çokluğu üzerinden inanırlık etkisi yaratmaktadır. Tabii ki burada sözü edilen inanırlık yine metnin kendi kültürel ve edebî bağlamı içindeki doğruluğa ya da gerçekliğe dayalıdır.

Evliyâ Çelebi, paramparça olmuş bir kayadan yola çıkarak onun etrafında oluşmuş çeşitli inanç hikâyelerini okura aktarmaktadır. Burada Evliyâ'nın sıkı bir kurgu içinde yeniden düzenlediği bu hikâyeleri, hem kendi hem de okurunun edebî zevkini tatmin etmek için anlatma hevesinde olduğu söylenebilir. Bunun yanında, amaç yine sadece sanat yapmak ve eğlendirici olmak değildir; çünkü sözü edilen kayanın nerede olduğu ve fiziksel özellikleri ne derece anlatılmaya değerse onun hikâyesini anlatmak o kadar gereklidir. Daha önce de örnekleri görüldüğü gibi, Evliyâ çoğunlukla okuruna sunmaya değer bulduğu bir bilgiyi aktarırken betimsel özelliklerin yanında, insan yaşantısıyla ilişki kuran ve sözlü bellekte hâlâ işlevli olan hikâyeleri de beraberinde sunar. Yapıtta belgesel nitelikteki bilgiyle hikmet iç içe geçer, burada bir ayıklamaya ya da ayrıma gitmek Evliyâ Çelebi'nin ve onun yaşadığı dönemin söylemini anlamamızı engeller.

Evliyâ Çelebi, altıncı ciltte “*Hikmet-i sun ‘-ı Hudâ-yı garîbe*” başlığı altında, Hersek dağlarında zırnık otunun olduğu bilgisini yine bir hikâyeye ilişkilendirerek aktarır. Evliyâ bu başlıktan önceki bölümde, Hz. Süleyman’ın devleri Hersek Dağları’na sürdüğünü, Hersek kavminin de bu ifritlerden gelme olduğunu anlatmıştır. Bu başlık altındaki hikâyeye göre, Hz. Süleyman ak devleri bu Hersek Dağları’na sürünce bunlar çok acıkır ve dağın toprağını yiyip açıklıklarını giderirler; ama bıyıkları ve saç sakalları tamamen dökülür. Hz. Süleyman bunun nedenini hekimlerden sorar. Hekimler de, o dağlarda zırnık olduğunu, zırnıklı sudan içenlerin kırk yaşına kadar saçının sakalının çıkmayacağını, vücuda zırnık toprağından sürülünce kıllardan temizlenip vücudun billur gibi olacağını söylerler. Evliyâ Çelebi, bu noktada, Süleyman’ın devlerle ilgili efsanesinden eşinin vücudundaki kıllarla ilgili bilgiye geçer:

*meğher Hazret-i Süleymân'ın hâtûnu Sabâ şehri pâdişâhının kızı Belkîs  
Hâtûn'un topuklarından yukarusu kıllı imiş. Hemân Hazret-i  
Süleymân bir ifrîte emr edüp ve Hersek'de mahpûs olan dîvlere  
heldine nâm bir habbe gönderüp,*

*“Bunu eksinler ve tenâvül etsinler ve bize yedikleri zernîhdan toprak  
göndersinler” deyü fermân edince hemân ifrît tarfetü'l-ayn içre  
Hersek'e gelüp heldine baklasın dîvlere verüp dîvlerden zernîh alup  
yine berk-i hâtif gibi huzûr-ı Süleymân Nebî'ye gelüp hırızmayı verüp  
Belkîs Ana zernîhi kıllı olan yerlere sürüp vücûd-ı Belkîs Hâtûn dürr-i  
beyz-âsâ soyulmuş yumurta gibi beyâz olup safâ eder. (VI.163a)*

Evliyâ, bu zırnıktan Süleyman Nebi’nin de kullandığını, zırnık sürmenin onun zamanından kalma olduğunu ve hatta Hz. Muhammed’in ümmetlerine de sünnet olduğunu belirtir. Bu dağdaki zırnığın bolluğu başka yerde yoktur. Evliyâ

Çelebi'nin bu anlatıda verdiği bilgileri, yani Hersek Dağları'nda zırnık olmasını, zırnığın tüy dökmesini ve bu yüzden hem kadınların estetik amaçlı hem de erkeklerin sünnet diye kullanmasını, İslami figürlerin yer aldığı bir hikâyeye yerleştirdiği görülmektedir. Evliyâ Çelebi, bu anlatıda da artık alışık olduğumuz anlatım yöntemlerinden birini kullanmaktadır: Belgesel nitelikteki ve yararlı bir bilgi yine, belki de uygulanmasını da kolaylaştırmak için okurun sözlü hafızasından tanıdık olduğu olumlu karakterlerin üzerinden anlatılmaktadır.

## **B. Sular**

Evliyâ Çelebi, doğayla ilgili “acayip ve garip” anlatılarında dere, akarsu, ılıca gibi su kütlelerinden de söz etmiştir. *Seyahatnâme*'deki diğer “acayip ve/veya garip” başlıklı anlatılara oranla, sularla ilgili bölümler çoğunlukla Evliyâ'nın gözlemlerini ya da duyduğu bilgileri içeren daha kısa soluklu metinlerden oluşmaktadır. Anlatıların birçoğu sözü edilen suların zararlı ya da şifalı olma özellikleriyle ilgilidir.

Örneğin, Evliyâ Çelebi dördüncü ciltte “*Ve mine'l-acâ'ib, ibret-nümâ-yı garib*” başlığı altında Erzurum Kalesi, Ahlat Kalesi ve Süphan Dağı arasında akan, suyu zehirli bir pınardan söz eder. Bu pınar korkunç ve yüksek sesler çıkarıp suyundan içen, insan ve hayvan her canlıyı öldürür. Evliyâ, bir canavarmış gibi anlattığı bu zehirli suyu kendisinin görmediğini söyler. pınarla ilgili bilgiyi, hayvanlar helak olmasın diye suyun iki tarafına duvarlar ördüren bir hacıdan duyduğunu belirtir. İnsanların sağlığına zarar veren bir diğer su anlatısı, beşinci ciltte “*Hikmet-i garibe vü acibe*” başlığı altında yer alır. Sirebne şehrinin ortasından Voda-Sirib denilen “melun” bir su akar. Gümüş madenlerinden doğan bu sudan içen şehir halkının boğazlarında yumru yumru “kuşka” denilen bir hastalık oluşur.

Evliyâ Çelebi, altıncı ciltte “*Tahrir-i Tabahâne ılıcası*” başlığı altında bu kez suyun şifalı özelliklerini anlatır. Bu ılıca özellikle kadınlar için çok yararlıdır; eğer bir kadın sancılar içindeyse ve doğuramıyorsa bu havuza girince ve sıcak su kaynağından içince kolaylıkla doğurur. Yine kadın nezle olup aksıramazsa bu suyu burnuna çektiği an aksırır. Suyun bir diğer yararı, bir adamın burnu kanıyorsa ve durmuyorsa bu sudan burnuna çektiğinde kanamasını durdurmasıdır. Ancak üç kereden fazla genzine çekmemelidir, yoksa kanı dimağda kurur. Suyun “diğer garip” özelliği bir genç kızın bakire olup olmadığını anlamak için bu ılıcadan burnuna iki üç kere çektilince eğer bakireyse iki üç kere aşk ile aksırmasını sağlamasıdır. “*Eğer meftûha ise aslâ aksırmayup belki edebde osurur, aceb temâşâdır.*” (VI.85b) Ayrıca bu suyun kaynağındaki balçık, kadınların kıllarından temizlenmesini sağlar. Suyun son “acayıp” özelliği buğday çorbasına konunca sirke koymuş gibi lezzet vermesidir.

Yapılan özetle görüldüğü üzere, aynı su doğumdan hapşırmağa, tüy dökmekten yemeklere lezzet katmaya uzanan çeşitli faydalı özelliklere sahiptir. Doğal olarak yerden çıkan, sıcak şifalı sular olan ılıcalardan, bugün hâlâ yaygın olarak romatizmal hastalıklar, böbrek hastalıkları ve cilt hastalıkları gibi hastalıkların tedavisinde faydalanılmaktadır. Evliyâ Çelebi, ılıcanın şifalı olmasına dair anlattıklarını halk hekimliği uygulamalarından görmüş ya da öğrenmiş olmalıdır. Ancak mizahî bir dille anlattığı kızların bakireliğinin sınanması meselesi, ya yerel bir rivayettir ya da kadınlardan bu kadar söz etmişken böyle bir kurnacayı da anlatıya ekleyip renklendirmek istemiş olmalıdır. Bir başka şifalı su örneği olarak, Evliyâ, sekizinci ciltte “*Ve mine'l-acâ'ib uyûn-ı âb-ı hayât*” başlığı altında, Fethiye’de şehrin ortasında yalçın bir kayadan çıkan suyun hazmettirici özelliği olduğundan söz eder.

Zehirli ya da şifalı olmasının yanında, suyun lezzeti de Evliyâ Çelebi için “acayıp/garip” başlığı altında anlatılmasına sebeptir. Örneğin, Evliyâ onuncu ciltte

“*Hikmet-i garibe*” başlığı altında, Nil Nehri’nden dört farklı yere akan suların lezzetine dair deneyimini paylaşmak ister: “*Hamd-i Hudâ dördün dahi nûş etdim. Habeş tarafına cereyân edenin biri süd lezzetindedir. Ve biri temirhindî şerbeti lezzetindedi, ikisinin dahi tabî‘atı müshildir. Ammâ Berberistân tarafına akan nehirlerin biri lâden gibi kokar, biri sehl şorcadır. ‘Allah her şeye kadirdir.’*” (X.Y394b)

Evliyâ Çelebi, yine onuncu ciltte bu kez her şeyi ağartma özelliği olan bir suya dair anlatısını “*Evsâf-ı ağrebü'l-garâyibât Elvâh-ı Kebîr el-edna'l-acâyibât şehri Kalîmûn*” başlığı altında aktarır. Evliyâ, “Allah’ın hikmeti olarak” Mısır’ın türlü türlü sularından biri olan “bir çeşit bulanık ve koyu su”dan söz eder. Bir derviş bu sudan abdest alıp yüzüne sürünce sakalı ak olur. Bunun sebebinin anlamaya çalışırken kaşifin bir adamı, Evliyâ ve yanındakileri bu suyu içmemeleri ve sakallarına sürmemelerine dair uyarır ve “bu su acayıptır” der. Bazı haramilerin at çalınca çaldıkları atlar belli olmasın diye bu suda yıkayıp hepsi beyaz olunca rahatlıkla pazarda sattıklarını da anlatınca Evliyâ da bunu denemek ister. Gövdesi kızıl ayakları ve yelesi kara olan tayını bu suda yıkar ve at da bembeyaz olur ki Evliyâ “acayıp hikmettir” diye yorumlar. Ama bir yıl sonra suyun etkisini yitirdiğini, hem dervişin sakalının hem de atın eski rengine döndüğünü belirtir.

Suyun renk dönüştürme özelliğine dair bir başka anlatı üçüncü ciltte “*Ve mine'l-acâyib-i sun‘-ı Hudâ*” başlığı altında anlatılır. Pravadi kalesinin arkasında, yüksek dağlar arasındaki bir pınarın suyuna, gürgen ağacı konulduktan iki gün sonra “Allah’ın emriyle” ağaç yeşil taşa dönüşür, aynı zamanda gürgen ağacından yapılmış fincan, kâse, gülabdan gibi eşyaların da yeşile döndüğü iddia edilir. Evliyâ Çelebi bu bilgiye önce kuşkuyla yaklaşır; ancak kendisi de inceleyip sert bir taşın gürgen

ağacından dönüştüğünü anlayınca ikna olur. Ve anlatıyı “*Gerçekten Allah’ın her şeye gücü yeter.*” diyerek bitirir.

Evliyâ Çelebi, beşinci ciltte “*Temâşâ-yı garîbe-i buhayre-i İlibat*” başlığı altında İlibat Nehri’nin gelgitli akışından söz eder. Bu nehrin suyunun sabahları yukarı, öğleden sonra ise aşağı doğru aktığını söyler. Bu yüzden sabrı sebatı olmayan ve kararsız kişiler için “*Behey adam, İlibat Suyu gibi gâh aşağı ve gâh yukarısın*” (V.86a) denildiğine işaret eder.

Buraya kadar tanıtılan metinlerde görüldüğü üzere, “acayip ve/veya garip” başlıkları altında, Evliyâ Çelebi sularla ilgili gerçekçi gözlem ve deneyimlerini lafi uzatmadan ya da bir hikâyeye bağlama ihtiyacı hissetmeden doğrudan aktarır. Evliyâ, sularla ilgili sadece bir anlatısında farklı bir tutum izleyerek bir efsaneye yer verir; üçüncü ciltte “*Garâ’ibât-ı diğer*” başlığı altında Urfa yakınında Temaşalık adındaki dereyle ilgili bir “taş kesilme” efsanesi anlatır. Efsaneye göre melun Nemrut, Hz. İbrahim’i ateşe attığında yüzlerce adam dağlardan onun için odun taşır. Hz. İbrahim bunlara beddua edince sözü edilen dereye atları, develeri ve katırlarıyla “Allah’ın emriyle” kara taş olurlar. Evliyâ Çelebi, katırların bu bedduadan ötürü hâlâ doğuramadıklarını söyleyerek efsanenin kendi dönemine yansıyan izine işaret eder.

### **C. Mağaralar:**

Evliyâ Çelebi, yapıtında dört mağara anlatısına “acayip ve garip” başlığı altında yer verir. Bunlardan biri Hz. İbrahim ve Nemrut efsanesine gönderme yaparken diğerleri seyyahın gerçekçi gözlem ve bilgilerini aktarmasına dayanır. Üçüncü ciltte “*Der-beyân-ı imârât [u] âsâr-ı acâ’ibât [u] garîbe-i Ruhâ*” başlığı altında, Urfa’da Damlacık Dağı’nın eteklerinde ve şehir içinde binlerce mağara olduğundan söz edilir. Bunlardan biri “Âzer oğlu Hazret-i Halil İbrahim makamı”



olan aydınlık bir mağaradır. Melun Nemrut, Hz. İbrahim’i ateşe atmadan önce aç ve susuz buraya hapseder. Tanrı’nın emriyle mağaradan saf bir kaynak su çıkar. Bu su hâlâ akmaya devam eder ve bu sudan içen koyun eti yemiş kadar sağlıklı olur. Evliyâ, mağaranın kutsallığını içindeki suyun şifalı olmasıyla ilişkilendirerek suyun faydalarını anlatmaya geçer. Bu sudan kırk gün içen kırk türlü hastalıktan kurtulur; üç sabah içen hileden, kara sevdadan, korku ve şiddetten kurtulur, evhamlı biriye cesur olur; zahîr hastalığına tutulan bile bu sudan içince kurtulur. Burada suyun şifalarının sadece fiziksel değil, ruhsal ve manevi sıkıntılara da çare olduğu görülmektedir. Bunun nedeni, yine mağaraya ve suya Hz. İbrahim aracılığıyla atfedilen kutsiyettir, burası iyi bir ruhun makamı olduğu için böyle rahatlatıcı bir etkisi olduğuna inanılıyor olmalıdır. Evliyâ Çelebi, suyla ilgili anlatısını tamamladıktan sonra, “*Acâyib-i diğêr*” başlığı altında Urfa kayalarında bu kadar çok mağara olmasının sebebini, buranın bir zamanlar kâfirlerin puthanesi olmasıyla açıklar. O dönemde her gün bir mağara ziyaret edildiği için gün başına bir puthane mağarası olduğunu söyler.

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*’nin üçüncü cildinde, özellikle Urfa civarını anlattığı bölümlerde sıklıkla Hz. İbrahim ile Kral Nemrut efsanesine gönderme yapmaktadır. Örneğin, “*acayip ve garip*” başlığı altında olmadığı için sularla ilgili alt başlıkta yer verilmeyen, yine bu ciltte “*Alâmet-i hikmet-i Hudâ*” başlığı altında anlatılan balıklı gölün de Halilürrahman makamı olduğunu söyler. Bu gölün anlatımında da efsanenin bazı bölümlerine gönderme yapar. Yukarıda sularla ilgili tek efsane olarak söz edilen, Urfa’daki Temaşalık deresinin anlatımında yine bu efsanenin bir parçası olan taş kesilme efsanesi Hz. İbrahim’in bir mucizesi olarak yer alır. Evliyâ, Hz. İbrahim’e dair bu efsaneyi yeri geldikçe farklı başlıklar altında ve parça parça, yani seyahat planına bağlı olarak anlatmaktadır. Bu anlatılar, yörenin

sözlü kültüründe efsaneyle ilgili inancın ne kadar yaygın olduğunu göstermektedir. Bugün hem yerel halkın hem de ziyaretçilerin Balıklıgöl’de avlanma yasağına uymaları, aksi halde cezalandırılacaklarına dair inancın çeşitli menkıbelerle halk arasında anlatılmaya devam etmesi, Evliyâ’nın anlattığı sözlü kültür inancının hâlâ işlevli olduğunu göstermektedir.

Evliyâ Çelebi’nin mağaralarla ilgili anlattığı diğer “acayip ve garip”likler, iklim koşullarına bağlı olarak insanlara sağladıkları faydalarla ilgilidir. Örneğin, üçüncü ciltte “*Hikmet-i sırr-ı acîbe vü garibe*” başlığı altında anlatılan Harput yakınlarındaki büyük mağaralarda, Temmuz ayında akan sular donup buz olur, halk şiddetli sıcaklarda bu donmuş buzlardan yararlanır. Şiddetli kışlarda ise buzlar erir ve mağaraların içi çok sıcak olup suları da hamam suyu gibi olur. Evliyâ Çelebi, bu durumu “*Garâ’ib bunda kim şiddet-i hârda ıssı olup şiddet-i şitâda bürûdet üzre olacağiken Fâ’il-i Muhtâr Allah sun’ın izhâr için böyle halk etmiş. Âyet ‘Allah dilediğini yaratır’.*” (VI.84a) sözleriyle yorumlar. Evliyâ, sekizinci ciltte “*Der-ibret-nümâ-yı garîbât*” başlığı altında Rumeli’de gördüğü ve halkın yazın sosyalleşme mekânı olarak kullandığı büyük mağaradan da “yaz günlerinde soğuktan durulmaz bir ‘garip’ seyirlik mağaradır” şeklinde söz eder. Bugün hâlâ soğuk hava depoları gibi kullanılan mağaralara ilişkin Evliyâ Çelebi’nin bu gözlemleri, gerçeği yansıtan belgesel nitelikli bilgiler olarak kabul edilebilir.

### **Ç. Ağaçlar**

Evliyâ Çelebi’nin “acayip ve garip” başlığı altında hikâyelerine yer verdiği diğer doğa unsuru ağaçlardır. Ağaçlarla ilgili anlatılarda, fiziksel özellikler, şifa özellikleri ve keramet hikâyeleri öne çıkmaktadır. Örneğin Urfa’daki “kanayan ağaç”, Osmanlının önemli olaylarında birtakım gizemli işaretler vermektedir.

Evliyâ'nın üçüncü ciltte “*Hikmet-i ibret-nümâ-yı garîb*” başlığı altında anlattığı bu keramet hikâyesine göre, yedi iklimde iki padişah savaştığında, ağacın mağlup olan tarafa gelen yüzü oyulur ve kanlı su akar. IV. Murat Bağdat'ı fethedip 40.000 Kızılbaşı kılıçtan geçirdiğinde, Bağdat tarafından kırk delik açılıp kanlı sular akmıştır. Evliyâ Çelebi, bu hikâyeyi güvenilir kişilerden duyduğunu; ancak kendisinin böyle bir olaya şahit olmadığını belirtir. Ağaçtan kan aktığına dair inanışın, günümüzde Anadolu'da kimi yerlerde hâlâ varlığını sürdürdüğünü görmekteyiz. Ramazan Işık, “Türklerde Ağaçla İlgili İnanışlar ve Bunlara Bağlı Kültler” başlıklı çalışmasında, Sivas-Divriği Odur köyünde Merg ağacı adı verilen ve kutsal kabul edilen bir ağaca karşı, bölge halkının hürmet gösterdiğini ve bu sebeple dallarını kırmadığını belirtir. “Nitekim inanıldığına göre, bir adam balta vurmuş, ağaçtan kan akmıştır” (103). Evliyâ'nın anlatısında Urfa'daki ağaca dair bir diğer inanış da dallarıyla ilgilidir. Bir keresinde bu ağacın Rum tarafından bir dalı kopar, halk Rum'da bir padişahın öleceğini söyler; bu da Sultan Osman Han'ın şehit edileceğinin işareti olmuştur. Yine Murat Han'ın Bağdat seferinden sonra bir büyük dal daha kırılır ki bu da onun vefatının işareti olmuştur. Bu noktada Evliyâ Çelebi, bu ağaç ile Mısır'daki Cuşî Dağı'na dair inanç arasında ilişki kurar, orada da bir padişah ölse bir kayanın koptuğuna inanıldığından söz eder. Yahya Kemal Taştan, Osmanlı kroniklerinde, Osman Gazi'nin rüyasında, karnından yükselen ağacın dallarının bütün cihanı sardığını görüp rüyayı yorumlayan Edebalı'nın kendisine dünya egemenliğini müjdelediğinin kayıtlı olduğunu belirtir. Taştan, “dolayısıyla İmparatorluğun *mythomoteur*'u[nun] da ağaç ile ilişkili bir hikâyeye dayan[dığına]” (251) işaret eder.

Evliyâ Çelebi'nin ağaçlarla ilgili “acayip ve garip” anlatılarının çoğu onuncu ciltte yer almaktadır. Bunun bir nedeni, okurunun daha önce görmediği ağaç ve

meyvelerle ilgili onu bilgilendirmek, diğeri ise bu uzak memleketin “şşırtıcı” rivayetleriyle onu karşılaştırmak olmalıdır. Evliyâ, “*Ve mine'l-acâyib*” başlığı altında Mısır’da en büyük ağaç olan cümmeYZ ağacını anlatır. Ağacın gövdesinin yeşil olduğundan ve çok verimli olduğundan söz eder. CümmeYZi “incir gibidir, ama içinde incir çekirdeğı yok, içi boştur” şeklinde tarif ettikten sonra kırmızı, sarı ve beyaz renklerde olduğunu ve kolay sindirildiğini belirtir. Evliyâ Çelebi’nin, ağaca dair “tıpta tabiatı orta hallidir” dikkati, ağaçların halk hekimliğı açısından önemli doğa unsurları olduğuna ve tedavilerde yaygın olarak başvurulduğuna işaret etmektedir. Evliyâ, cümmeYZ ağacının şifalı özelliğı olarak görme gücünü artırdığını ve ishali kestiğini söyler. CümmeYZ ağacını hiç görmemiş olan dinleyiciler/okurlar için belgesel nitelikteki bu bilgiler, oldukça ilgi çekici ve geçerli olmalıdır. Ancak Evliyâ Çelebi, asıl vurgulamak istediğı “acayıp”liğı bir anekdotla güçlendirmek ister.Evliyâ’nın burada vurgulamak istediğı ve “acayıplik” olarak sunduğı özellik ağacın verimli oluşuyla ilgilidir. Evliyâ, bu ağacın meyvesini keyfine göre verdiğini; bu yüzden yöre halkının onu ikna etmenin bir yolunu bulduğunu söyler. Bağ ve bahçesinde bu ağaçtan olan bir adam ağacın üstüne çıkıp baltayla ona vurur, civardakiler gelip taze ağacı kesmemesi konusunda onu ikna etmeye çalışırlar, adam da çeşitli bahanelerle güya kesmekte ısrar eder, bu kez adamlar ağacı överek “yıldı yedi kere meyve versin, biz kefiliz” diye yemin edip ağacı elleriyle kucaklarlar. Bunun üzerine ağaç, balta deliklerinden ve başka yerlerden yılda yedi ya da sekiz kez meyve verir.

Evliyâ, aynı ciltte “*Der vâsf-ı eşkâl-i dıraht-ı acîbetü'l-acîbe*” başlığı altında, Nil boyunca ilerlerken Kays beldesinde gördüğü “acayıp ve garip” ağacı anlatır. Bu, büyük ve iri bir ağaçtır; gövdesinin dört tarafı dilim dilim, pare paredir. Hem yaprağı

hem meyvesi şifalıdır, yaprağını sara tutan hastalara tütsü ederler ve meyvesi ishale iyi gelir. Bu ağacın “acayip” olan kısmı dalları ve köklerinin şekliyle ilgilidir:

*Ammâ büyük ağacın binden mütecâviz kökleri âdem beli kalınlığı Arab saçı gibi birbirine sarılmışdır. Cümle kökleri yer yüzünde dur[ur], gûyâ âsumânda şecere-i Tûbâ gibi sernigûndur, ve bu köklerin altı cümle boşdur, {ağac} mu'allak durur. Ba'zı sıbyân ve ba'zı züvvârân köklerin altından beri öte geçerler. Ammâ yüzden mütecâviz âdem cüssesi kalınlığı berg [ü] bârlı dallarının uçları yere saplıdır. Gûyâ bir hayme-i nühtâk-otak gibi olup altına bin âdem sığar, sâyedâr çadır ber-karâr sâyebân olmuşdur. Aceb hikmetdir kim yukardan sernigûn olmuş nihâllerden mi sulanır, bir ferd i âferîdenin akl-ı kâsırları ermemiştir. Hâlâ ki cümle bihleri zemînden taşra durup ağacın vücûdu mu'allak durur. (X.Y363a-363b)*

Evliyâ'nın “*aceb hikmettir*” diyerek şaşkınlığını belirttiği bu ağacın görünüşüyle ilgili “yaşlı kimseler”in de bir açıklaması yoktur, sadece “Baba ve dedelerimizden beri bu ağacı böyle gördük, böyle biliriz” derler. Evliyâ Çelebi, ağaçla ilgili son olarak, “Sözün kıyası akıl ermez bir seyirlik ve bir ilahi sanattır” yorumunu yapar. Ardından Allah'ın takdiri ve gücüyle ilgili ayetleri sıralar: “Allah her şeye kadirdir”, “Allah dilediğini yapar”, “Allah dilediği gibi hükmeder”, “[Allah] yaptığından sorumlu tutulamaz” (X.Y363b).

Evliyâ, ağacın şekliyle ilgili, yaratılışından ilahi bir eser olduğuna işaret ederken ağaçla ilgili rivayetlerden de söz etme ihtiyacı duyar. Anlatanların *Tevârih-i Süyûtî*'den naklettiklerine göre, halk Şeyh İbrahim'in kerametini görmek ister, Allah da “secde eden ağacı” yaratır ve inkarcılar imana gelir. Şeyh İbrahim hâlâ ağacın orada gömülüdür. Evliyâ Çelebi, ağacın hikayesini kendisinin de *Tarih-i Hutat-ı*

*Makrîsî*'den öğrendiğini söyler. Bu hikâyeye göre, Allah Kahire'nin güneyinde havada asılı bir ağaç yaratmıştır. Benî İsrail zamanında ağaç bin sene yaşamıştır. Gölgesinde yedi peygamber namaz kılarken Yahudiler onları katletmiş ve defnetmiştir. Allah'ın emriyle bu ağacın kökleri yerden çıkmış, dalları yere inip katilleri bürüyüp vura vura helak etmiştir. Ağacın gövdesi de peygamberlerin ahları ve inlemeleri yüzünden parça parça, dilim dilim olmuştur. Evliyâ Çelebi, *Tarih-i Hitat*'ın aslında güvenilir bir kaynak olduğunu; ancak kendisinin o ağacın gölgesinde gömülü olan peygamberlerden herhangi bir iz görmediğini söyleyerek, yine gözle tanıklığın yazılı kaynağa göre inandırıcılık konusunda daha önemli olduğuna işaret eder. Bununla birlikte Evliyâ, orada Şeyh İbrahim'in yattığına inanmaya daha eğilimli olduğunu söyler. Evliyâ Çelebi'nin bu eğiliminde, yerel halkın ve sözlü tanıkların inançlarında bu hikâyenin daha geçerli olması etkili olabilir.

Evliyâ Çelebi'nin inançla ilişkilendirerek anlattığı diğer ağaç, yine aynı ciltte "*Hikmet-i Hudâ-yı acibe*" başlığı altında anlattığı Sudan'ın kuzeyindeki "Şeceretü'lî hat"tır. Bu ağaç da yine çok yaşlı ve çok büyüktür, yaz kış yeşildir ve yaprakları yedi yılda bir kurur, sonra tazeleri çıkar. Rivayete göre, bir gün bir inkarcı zındık bu ağacın gölgesinde yatarken ansızın ağaçtan bir yaprak düşer. "Ağacın yaprağını kim bitirdi?" diye şaşkınlıkla sorunca, Allah'ın emriyle üzerinde "bu yaprağı insanı yaratan bitirdi" diye yazan bir yaprak daha düşer. Adam şahadet getirip ruhunu teslim eder. Hâlâ bu ağacın altında küçük bir kubbe içinde yattığından buraya "Şeyh zındık kabri" derler. Evliyâ Çelebi bu ağaç ve kabrin insanların ziyaret yeri olduğunu belirtir. Ramazan Işık, "en arkaik devirlerden günümüze kadar, hemen bütün mabetlerde ve mukaddes beldelerde ağacın varlığı[nın] dikkat çekici" olduğunu belirtir (94). Bu durum, iki yönlü bir inançla ilişkilendirilebilir. Ağacın yaşam ve ölüme dair sembolize ettiği unsurlarla ilgili olsa gerek, mezarlara ağaç dikilmesi

geleneği günümüzde hâlâ uygulanan bir pratiktir. Bunun yanında, özellikle önemli dinî Őahsiyetlerin mezarlarının yanındaki aēaēlar da o Őahsiyetin makamı olması dolayısıyla kutsallaŐtırılmakta ve bazı menakıbnamelere konu olmaktadır. Evliyâ Çelebi'nin "ziyaret yeri" olduğuna işaret ettiği aēacın da böyle bir özelliği vardır.

## ALTINCI BÖLÜM

### *MUTALSAMAT-I GARÎBE VE ACÎBE:*

#### ACAYİP VE GARİP TILSIMLAR

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'de tilsimlerle ilgili anlatılara da “acayip ve/veya garip” başlıkları altında yer vermiştir. Tilsim kavramının kendisi gizemi ve şaşırtıcılığı içerdiği için Evliyâ'nın bu anlatılara “acayip ve garip” kategorisinde yer vermesi anlaşılır bir tercihtir. Elif Dülger, “Evliya Çelebi Seyahatnamesi'ndeki Büyü, Sihir ve Falın Halkbilimi Açısından Değerlendirilmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde, tilsimlerle ilgili anlatıları, “yapanı belli olan” ve “yapanı belli olmayan” tilsimler şeklinde sınıflandırıp birinci grupta yirmi beş, ikinci grupta ise kırk anlatının yer aldığını belirtir. Her ne kadar bu bölümleri başlıklar üzerinden taramak, Evliyâ'nın tilsimlerden söz ettiği bazı anlatıların gözden kaçmasına neden olursa da kaç başlıkta “tilsim” vurgusu yaptığını göstermesi açısından önemli bir bilgidir. Evliyâ Çelebi, “acayip ve/veya garip” başlığı altında ise otuz dokuz tilsim anlatısına yer verir ve bunların yirmi üçü İstanbul'un tilsimleriyle ilgilidir. Dolayısıyla, “İstanbul'un tilsimleri” nitelik ve nicelik bakımından diğer tilsimlerden ayrılmaktadır. Bu nedenle, bu bölümde bir alt başlık olarak değerlendirilmesi uygun görülmüştür. Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve/veya garip” başlıkları altında anlattığı diğer tilsimler “doğa unsurlarıyla ilgili olanlar” ve “yapılarla ilgili olanlar” şeklinde sınıflandırılabilmektedir.



Alt bölüm başlıklarındaki metinlerin değerlendirilmesine geçmeden önce, “tılsım” kavramıyla ilgili bazı tanım ve yaklaşımlar hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır. Türk Dil Kurumu’nun internet sitesindeki *Güncel Türkçe Sözlük*’te “tılsım” sözcüğünün üç anlamına yer verilir. Bunlardan ilki “Doğaüstü işler yapabileceğine inanılan güç”tür; ikincisi, “Büyülü olduğuna inanılan muska vb. şey”dir; üçüncüsü ise “Çare, önlem”dir. *Seyahatnâme*’deki anlatılarda “tılsım”ın özelliklerine bakıldığında, her üç tanımı da içeren bir yaklaşım olduğu görülmektedir. Tılsımların doğaüstü bir gücü olduğu kabul edilir; ancak etkisi her zaman olumludur ve hem zorluklara ya da hastalıklara çare olma hem de koruma etkileri vardır. Elif Dülger, “tılsım” a yaklaşımı büyü ve faldan ayırmak için terimi “rukye” kavramıyla ilişkilendirmektedir. Dülger, “rukye”nin iyi yönde, yani dua ile tedavi etme amaçlı kullanımını İslam dininin yasaklamadığına ve Hz. Muhammed’in yılan, akrep gibi zehirli hayvanların sokmalarına, çeşitli ateşli hastalıklara ve cinlere karşı rukye yapmakta sakınca görmediğine dikkat çeker. Bu noktada, Evliyâ Çelebi’nin anlattığı tılsımların da yapılış bakımından ayrılsa da aynı işlevde olduğunu belirtir (38). *Seyahatnâme*’deki söz konusu anlatılarda, tılsımların etkileri altında olan unsurlara şifa özelliği sağlaması ya da zehirli hayvanlara karşı şehirleri, mezarları koruması sıklıkla karşılaşılan işlevlerdir; ancak Evliyâ Çelebi’nin, bazı tılsımların bilinmeyenden ya da gelecekte haber verdiğine dair anlatılara da yer verdiği göz önünde bulundurulmalıdır. Evliyâ Çelebi’nin tılsımlarla dinî inancı arasında kurduğu ilişkinin boyutu metinlerde değerlendirilecektir; ancak tılsımların bu kadar öne çıkan anlatılar olmasından o dönemde yaygın olarak dolaşımda olan bir sözlü kültür unsuru olduğu açıktır.

## A. İstanbul Tılsımları

Bilindiği üzere, Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'nin birinci kitabının tamamını İstanbul'a ayırır. İstanbul'un kuruluşundan Evliyâ'nın yaşadığı zamana kadar olan dönem; tasvirler ve hikâyelerle anlatılmaktadır. Usta bir hikâyeye anlatıcısı olan Evliyâ Çelebi, İstanbul'da bulunan "tılsım"lara da "*Kal'a-i Konstantin'in Enderûn [u] bîrûnunda olan mutalsamât-ı gârîbe ve 'acîbler beyânındadır*" başlığı altında yani "acayip ve garip" anlatılar kategorisinde yer verir. gerçekte hayalin iç içe geçtiği çok seslilik ve çok renklilikle sunar. Tezin bu alt bölümünde, Evliyâ Çelebi'nin İstanbul'daki on yedi tılsıma dayalı efsaneyi nasıl bir mantık ve üslupla anlattığı ve bu anlatıların Evliyâ'nın kurguladığı İstanbul'un kuruluş epiği ile ilişkisi değerlendirilecektir. Bu değerlendirme, Evliyâ Çelebi'nin "acayip ve garip" anlatılarını asıl bütünlüklü yapıyla nasıl ilişkilendirdiğini görmek açısından önemlidir. Bu anlatılarla İstanbul'un hikâyesi diyebileceğimiz büyük kompozisyon arasındaki metinlerarası göndermeleri takip etmek, Evliyâ'nın kurgulama tekniğini ve edebî anlatım üslubunu daha somut görmemizi sağlayacaktır.

Söz konusu bölümde, Evliyâ Çelebi tılsımları anlatmadan önce, "tılsım rasathanelerinin Madyan'ın oğlu Yanko zamanında Kral Vezendon devrinde, yedi iklimden gelen bilgili mimar, mühendisler, cereskal ilminde yetkin ustalar, öğretici kâhinler, yıldızlar ilminde ve keff ilminde yetkin âlimler tarafından kurulduğu"na dair konuya giriş niteliğinde bir bilgi verir.

Evliyâ Çelebi'nin tılsımlı yapıların ne zaman ve nasıl oluşturulduğunu "tarihsel" bir bağlama oturttuğu bu açıklamada, tarihsel dönemin anlaşılabilmesi için adı geçen iki yöneticinin tarihselliğini sorgulamak gerekmektedir. Hem Yanko bin Madyan hem de Kral Vezendon birer efsanevi karakterdir. *Seyahatnâme*'nin kurgusunun dışından bakıldığında bu karakterlerin tarihî gerçekliklerinin olduğunu

söylemek ya da onları belirli bir tarihsel döneme yerleştirmek oldukça güçtür. Bununla birlikte, Evliyâ Çelebi'nin kurguladığı İstanbul tarihinde her iki karakter de anlatının bütününde tutarlı bir şekilde önemli işlevlere sahiptir. Evliyâ Çelebi'nin tılsımlara ilişkin bölümde, dönemi bu iki karaktere bağlamasının nedeni İstanbul'un kuruluşuna dair anlattığı efsane ve hikâyelerde açıklanmaktadır. Evliyâ, İstanbul'un kuruluşunu anlatırken “dünya tarihçilerinin ve insanoğlu hadisçilerinin sözlerine göre” diyerek İstanbul'un Konstantin'e kadarki kurucularını sayar. Bu kuruculardan ilki Hz. Süleyman'dır ve onun dönemi ilk kuruluş efsanesini içerir. Üçüncüsü ise “bir rivayete göre kısraktan doğduğu için Madyan oğlu” denilen Yanko'dur. Evliyâ Çelebi, altı yüz yıl yaşamış olan Madyan oğlu Yanko'nun da İstanbul'u nasıl kurduğunu oldukça eğlenceli bir hikâye ile anlatır. Stefanos Yerasimos, *Konstantiniye ve Ayasofya Efsaneleri* adlı eserinde bu konuda “Süleyman'ın, efsanesi 2500 yıl boyunca üç din tarafından yavaş yavaş oluşturulan tarihsel bir kahraman olmasına karşılık, Yanko bin Madyan Konstantiniye'nin kuruluşuyla ilgili Türk efsanesiyle birlikte yaratılan hayali bir kişidir” der. Bunun yanında Yerasimos, Yunan döneminden beri bilinen kaynaklarda şehrin ilk kurucusu olarak hep Byzas'ın gösterildiğini, Yanko Bin Madyan adına XV. yüzyıldan önceki hiçbir kaynakta rastlanmadığını belirtir (63). Bu durumda iki soru akla gelmektedir. Birincisi, Evliyâ Çelebi'nin İstanbul'un kuruluşuyla ilgili anlattığı hikâyelerde kaynağını Türk efsanelerine dayandırmasının bilinçli bir tercih olup olmadığıdır. İkinci soru ise, ilkiyle doğrudan ilişkili olan, genelde Osmanlı'nın özelde Evliyâ Çelebi'nin İstanbul'un fethinden önceki şehre ve Bizans'a ilişkin tarihsel bilgiye sahip olup olmadığı ve eğer sahipse bunu nasıl yorumladığıdır. Tezin “Giriş” bölümünde de işaret edildiği gibi, Yerasimos'a göre “Türkler yeni başşehirlerinin tarihini öğrenmeye çalışmak yerine, onu kendileri yaratmışlardır” ve bu yeni yaratılan tarih

de “hemen hemen tümüyle efsanevi atıflara dayalıdır” (9). Bu durumda Evliyâ Çelebi'nin kaynağı da efsanelerdir. Ancak Evliyâ, bu efsaneleri kendi kurgusunun içinde besleyecek, zaman, mekan, kişiler ve neden sonuç ilişkilerini her yeni açtığı başlıkta güçlendirecek böylece oluşturduğu büyük İstanbul kurmacasında tarihsel sisteme de yer vermiş olacaktır. İşte İstanbul'un tılsımlarının anlatıldığı bölüm de Evliyâ'nın İstanbul yapbozunun bir parçasıdır. Bu parça büyük resme özenle yerleştirilmiştir; önceki anlatılara atıfta bulunur, onların inandırıcılığını güçlendirir, kendisinden sonraki anlatılara da malzeme oluşturur.

Daha önce de belirtildiği gibi, Evliyâ Çelebi, İstanbul'un kuruluşu ve kurucularını anlatırken Madyan oğlu Yanko'nun torunu olan Kral Vezendon'a da yer vermiştir. Evliyâ Çelebi, Vezendon'u anlatırken “tılsımlar bölümü”nde verdiği bilgi ile tutarlı bilgiler verir: Yanko'nun yaptığı şehir harap olduğu için Vezendon, bütün bilginleri, kâhinleri ve danışmanlarına danışıp yeryüzündeki tüm krallıklara haber gönderip her memleketin mimar, mühendis, yapı ustası ve işçilerini toplar. İstanbul surlarını ve Ayasofya binasını o yapmıştır (*Günümüz Türkçesiyle...* 13). Bu şekilde, Evliyâ kendi anlatısı içerisinde tutarlı bilgiler vermekte ve tılsımlı yapıların oluşturulma dönemi de Evliyâ'nın kurguladığı İstanbul'un kuruluş tarihinde bir döneme yerleşebilmektedir.

Evliyâ Çelebi bu giriş bilgisini verdikten sonra sırayla tılsımlı yapıları anlatır. Bunlardan ilki Yağfur adlı bir ustanın Avratpazarı'nda yaptığı sütundur. Sütunun dört tarafı Yanko'nun fetih tasvirleri ile süslenmiştir. Sütunun tepesinde ise peri yüzlü bir güzelin mermerden heykeli vardır. Heykel ne zaman feryat etse yeryüzündeki bütün kuşlar heykelin etrafında toplanır ve yüz binlerce kuş yere düşer; Rum halkı da bu kuşları yer. Ayrıca sütunun tepesinde çanlar vardır ki ruhbanlar bu çanları düşmanı haber vermek için çalarlar. Hz. Muhammed'in doğumu ile depremde

heykel ve çanlar baş aşağı olur ve sütun da parçalanır, ancak tılsımlı olduğu için yıkılmaz (24). John Freely'e göre bu sütun, İmparator Arcadius tarafından, elde ettiği zaferler anısına dikilmiştir ve tepesinde dev bir heykel vardır, ancak bu heykel sütundan ayrılmış ve tahrip edilmiştir. Sütun 1715 yılına kadar ayakta kalmıştır (20). Dolayısıyla, Evliyâ Çelebi sütunun tepesinde bulunması muhtemel heykel ve çanları kendisi kurgulamaktadır ve sütunun tılsımını o yaratmaktadır. Evliyâ Çelebi'nin anlattığı tasvirleri Arcadius yerine Yanko'yla ilişkilendirmesi yine anlatının kendi içerisinde bir tutarlılık oluşturmaktadır. Hz. Muhammed'in doğumu ile heykel ve çanların yıkılması efsane içinde efsaneyi üretmektedir.

Hz. Muhammed'in doğumu daha sonraki tılsımların değerlendirmesinde de görüleceği gibi tılsımlı yapıların bazılarını etkilemektedir. Tılsımlı yapıların Hz. Muhammed'in doğumu ile zarar görmesi, İslam dininin tılsım, muska, büyü gibi doğaüstü güçlere inanış eğilimine karşı tutumu göz önünde bulundurulduğunda doğal kabul edilebilir. Evliyâ Çelebi'nin yapıların tahribine ilişkin açıklamalarında da doğuma ve depreme göndermede bulunması böyle bir bakış açısı içermekle birlikte büyü ve muskadan ayrılan ve bir olguya dayanan olağanüstü güç inancına bağlıdır. Bunun yanı sıra, Evliyâ Çelebi bu iki anlayış arasında çok ince bir zekânın ürünü olabilecek bir denge oluşturmaktadır. Evliyâ, bu inanışlara eğer bir noktadan bakıyor olsaydı ve bu inanışların karşısına dini yerleştirseydi, yapıların tümünün deprem ile yıkılması gerekirdi. Oysa birinci tılsımda olduğu gibi, tılsımın niyetine ya da Evliyâ'nın anlatısının hedefine bağlı olarak, Evliyâ'nın anlattığı on yedi tılsımdan yedisinin etkisi kesin bir şekilde sürmektedir.

İkinci tılsımlı sütun da Hz. Muhammed'in doğduğu geceki depremde zarar görmüştür ve ustalar tarafından tamir edilmiştir. Evliyâ Çelebi bu sütun ile ilgili "tarihsel" bilgi vermektedir. Evliyâ, öncelikle bu sütunun Büyük İskender'den 130

sene önce yapıldığını ve 1562 yılında şehrin kaç yaşında olduğunu belirtir (24). Büyük İskender, Evliyâ'ya göre İstanbul'un dördüncü kurucusudur. Bu tılsımın hangi yönetici döneminde yaptırıldığını değil, bu kez İskender'den ne kadar önce yapıldığını söylerken Evliyâ, farklı bir bilgi verme yöntemi kullanarak anlatımın tek düze olmasını engeller. Evliyâ Çelebi'nin sözünü ettiği sütun Konstantin ya da Çemberlitaş sütunudur. Sütunun tarihsel öneminden ziyade tılsımına dair efsane oldukça ilgi çekicidir. Evliyâ'ya göre sütunun tepesine sığırcık şeklinde bir tılsım yerleştirilmiştir, bu kuş yılda bir kez kanat çırpıp haykırdığında bütün kuşlar gaga ve tırnakları ile zeytin getirirler. Evliyâ, tılsımı belirttikten sonra bunun nasıl bir koruma işlevinin olduğunu ya da hangi amaca hizmet ettiğini açıklamamaktadır. 17. yüzyılda yaşamış olan ve eserinde İstanbul'un kuruluşu ve Madyan oğlu Yanko hikâyelerine benzer anlatılara yer veren Mehmed Hemdemi Çelebi de bir sığırcık efsanesi anlatır; bağlamları farklı olsa da iki efsanedeki benzerlikler dikkat çekicidir. Efsaneye göre, tuhaf bilimler alanında beceri sahibi Rukiya adında bir âlim Yanko bin Madyan'ın büyük bir kent ve kilise yaptırdığını duyunca ona becerisini sunmak için İstanbul'a gelir. Saf altından bir sığırcık kuşu ile zeytin çekirdeği yapar. Çekirdeği elmas ve gümüşle süsleyip kuşun ağzına verir. Altından bir levha üzerine de Tevrat ve Zebur'daki kutsal adlardan oluşma bir tılsım kazır ve o büyük kilisenin kubbesine koyar. Aradan bir yıl geçip zeytin zamanı gelince o levhayı sığırcık biçimindeki tılsımlı mücevhere asarlar, bunun üzerine sayılamayacak kadar çok kuş, gagasında bir, pençelerinde de iki zeytin ile gelip sığırcık şeklinin üzerine zeytinleri saçar ve bu böyle kırk gün sürer (aktaran Bayladı 34). *Solakzade Tarihi*'nde bu tılsımın amacı açıklanır: "Bu şekilde hesaba sığmayacak miktarlarda zeytin toplanıyormuş. Bu zeytinler rahiplere gıda olduğu gibi artanı da satılıyor ve onların gereksinmeleri karşılanıyormuş" (34). Evliyâ Çelebi'nin tılsımlı sığırcığının da benzer bir işlevi

olmalı. Örneğin, Evliyâ'nın sözünü ettiği birinci tılsım sayesinde kuşlar yere düşmekte, Rum halkı da onları yemektedir. Denizle ilgili tılsımlardan beşinci ve altıncı tılsım yine balığın bol olması ve yiyecek olarak tüketilmesi ile ilgilidir. Bu durumda ikinci tılsımın işlevi halka zeytin sağlamak olmalıdır. Aynı yüzyıla ait eserlerde bulunan bu anlatılar arasındaki benzerlik sözlü ya da yazılı gelenekte bu tür efsanelerin farklı biçimlerde anlatıldığını göstermektedir.

Evliyâ Çelebi'nin anlattığı üçüncü tılsım, üzerindeki mezarda Kral Pozantin'in kızının yattığı, mezarı karınca ve yılandan korumak için tıslımlanan bir sütundur. John Freely, bu sütunun Türkçede "Kız Taşı" olarak bilinen "Markianos Sütunu" olduğunu (19) ve sütundaki figürlerin altındaki Latince bir kitabede "Tatianus Decius bu sütunu İmparator Markianos için dikti, Aralık 450-Temmuz 452" yazdığını belirtir (20). Evliyâ Çelebi bu yazıya dikkat etti mi bilinmez, ancak onun hayal gücü ile oluşturduğu efsane de yine büyük kurgu içinde tutarlıdır. Kral Pozantin, İstanbul'un bir diğer kurucusudur ve Evliyâ Çelebi İstanbul kuruluş tarihinde kendisine yer verilmiştir. Evliyâ, Pozantin'den söz ederken Pozantin'in öldüğü sene yine İstanbul'da bir deprem olduğunu birçok yerin yıkıldığını ve şehri yılan, çıyan, baykuş ve yarasaların sardığını belirtir. Sözünü ettiği hayvanlar, Evliyâ'ya göre insanların ürküttüğü ve tehdit oluşturan hayvanlardır. Dolayısıyla sütundaki mezarda Pozantin'in kızının yatıyor olması ve bu sütunun yılanlardan korunması yaratılan kurgu içinde oldukça anlamlıdır. Bunun yanı sıra, Kıztaşı'nın tıslımlı oluşuna dair anlatılmış birçok değişik efsane tespit edilmiştir (Bayladı: 151–153). Evliyâ'nın anlattığı bunlardan sadece birisidir ve onun farkı, küçük bir sahne olmanın yanı sıra asıl açılımının İstanbul kurgusunun bütününde ortaya çıkmasıdır.

Dördüncü tılsımı anlatmaya başlamadan önce Evliyâ Çelebi, Altımermer'de altı adet sütun olduğunu ve bunların her birini yetkin ustaların yaptığını belirtir ve bu

ustaların adlarını verir. Ne var ki Evliyâ Çelebi, Altımermer’de yedi tılsımlı sütunu anlatır. Bu sütunlardan beşinde tılsımlı olan nesne hayvan tasvirleridir ve tılsımların görevi “koruma ve düzen” sağlamaktır. Dördüncü tılsım, sütun üzerindeki tunçtan bir karasinek resmine aittir, bu sinek tasviri ses çıkardıkça İstanbul’a sinek giremez. Beşinci “ibret verici tılsım”, bir sivrisinek resmi ile ilgilidir ki bu resim de şehri sivrisinekten korur. Altıncı tılsım, sütun üzerindeki leylek tasviridir ve bu leylek de sesi ile diğer leyleklerin İstanbul’a yuva yapmasını engeller. Yedinci tılsım tunçtan bir horoz ile ilgilidir. Bu horoz ötüncü şehirdeki tüm horozlar onunla öter ve uyuyanları uyandırıp namaza çağırır. Sekizinci tılsım bir kurt tasvirine aittir. Bu tasvir sayesinde İstanbul’daki koyunlar kırlarda tehlikesiz bir şekilde, çobansız gezerler. Hayvan tasvirleriyle ilişkilendirilmiş bu beş tılsımın var oluş nedenleri de benzetme yolu ile açıklanmıştır. Evliyâ Çelebi’nin sözünü ettiği bu sütunlar bugün yerlerinde olmadığı için bu sütunların ve üzerlerindeki tasvirlerin gerçeklikleri konusunda kesin bir yargıya ulaşmak güç görünmektedir. John Freely, Evliyâ’nın tarif ettiği bu sütunların, Yedinci Tepe’nin Marmara yokuşu üzerinde yer alan Hekimoğlu Paşa Camisi’nin mermer sütunları olduğuna dair bir inanış olduğunu belirtir (21). Bu sütunların yerinin ya da varlığının kesin olarak belirlenememesi, tılsımların anlatısında tarihsel bir gerçeklik aramaktan ziyade Evliyâ Çelebi’nin tarihsel bir kurgusunun olduğunu varsaydığımız şu noktada, konuyu değerlendirmemizde ciddi bir engel oluşturmamaktadır. Ne var ki, yine de Evliyâ Çelebi’nin kurguladığı her hikâyede mutlaka gerçek unsurlarla bir şekilde ilişki kurduğunu göz önünde bulundurursak, Evliyâ Çelebi’nin bu noktaya kadar fiziksel olarak var olan nesnelere açıklayıcı hikâyelerini anlattığı dikkatimizi çeker. Nesnelere üzerinden hikâyesini kurgulayan ve genelde benzetme yoluyla bunu yapan Evliyâ Çelebi’nin olmayan nesnelere varmış gibi gösterdiği düşünülemez.



Dolayısıyla, bu sütunların Evliyâ Çelebi'nin görüp anlattığı sütunlar olduğunu varsayabiliriz.

Altımermer'de bulunan dokuzuncu ve onuncu tılsımlar ise insan tasvirleri ile ilişkilidir ve etki alanları da yine insanlardır. Bütün tılsımlar içinde, kadın erkek ilişkisine etkisi olan sadece bu iki tıslımlı sütundur. Dokuzuncu tıslımın olduğu sütunda genç bir erkek ile güzel bir kızın birbirlerine sarılmış tasvirleri vardır. Bir kadınla erkek kavga edip aralarına soğukluk girdiğinde bu sütunu kucaklarsa tekrar mutlu bir beraberlikleri olur. Onuncu tıslımın olduğu sütunda ise hayli yaşlı bir adam ile bir kadının karşılıklı suretleri vardır, yine erkek ile kadın geçimsizlik yaşadıklarında bu sütunu kucaklarsa mutlaka ayrılırlar. Bu iki tıslımın birbirine zıt etkisi vardır; ama her ikisi de bağlamlarında faydalıdır. Evliyâ Çelebi birbirine sarılmış gençlerde, aşkı besleyecek bir güç görürken birbirinden ayrı oturan yaşlıların mutlu bir yaşam süremediklerine ikna olmuştur. Evliyâ'nın anlattığı bütün tıslımların ya koruma ya da insanlara yardım etme amacı ile oluşturulduğu düşünüldüğünde bu tasvirin tıslımının da olumlu bir etkisi olmalıdır. Bu durumda tıslımın işlevi anlaşılamayan insanlar için ayrılık çözümünü sunmaktır.

On birinci tıslım bu kez hastalıktan korumaya yöneliktir. Bir kâhin tarafından vebayı önlemesi için tıslımlanmış bir sütun vardır. Bu sütun olduğu sürece İstanbul'da veba hiç görülmemiştir. Ancak Bâyezid-i Veli (1447–1512) bu sütunu yıkıp yerine hamam yaptırır. Sütun yıkılınca önce Bayezid'in oğlu ölür, ardından İstanbul'da veba yayılır. Evliyâ'nın bu anlatısı tam bir efsane özelliği göstermektedir. Kutsal bir mekân ya da yapı vardır, bu mekâna karşı bir yasak çiğnenir ve yasağın çiğnenmesi beraberinde cezayı getirir, böylece içine düşülen kötü durum da açıklanmış olur. Anlatının kurgusunun içinde Sultan Beyazıt gibi tarihî bir kişinin karakter olarak kullanılması anlatının inandırıcılığını ve etkisini

artıracaktır. Dolayısıyla, Evliyâ Çelebi'nin bu anlatısını “tarihlik efsaneler” sınıflandırmasında değerlendirebiliriz ki *Seyahatnâme*'deki İstanbul'un kuruluş hikâyesi de aslında bu efsanelerden üretilmiş bir epik gibi okunabilir.

Bu noktada iki kavrama açıklık getirmek yerinde olacaktır. Bunlardan birincisi “tarihlik efsane”deki “tarihlik”in ne anlama geldiği, ikincisi ise efsane ile epik arasında nasıl bir ilişki kurulabileceğidir. Pertev Naili Boratav, efsane sınıflandırmasında geçen “tarih” sözcüğünü şöyle açıklar: “burada, yalnız bütün ülke ve ulusun geçmişinde önemli olan adı, çağı belli, ünleri yazılı belgelere geçmiş olaylara ve kişilere değil, bir toplumun kendi geleneğinde benimsediği, kendi geçmişine değin bildiği, çokluk çağları, adları bile bilinmeyen kişilere ve onların maceralarına “tarihlik” adı veriyoruz (*100 Soruda Türk Halk...* 103). Boratav'ın açıklamasından da anlaşılacağı üzere efsane, Beyazıt gibi tarihte yaşamış ve kayda geçmiş bir kişiye yer verebileceği gibi Yanko bin Madyan gibi bu türün içinde oluşturulmuş efsanevi karakterlere de yer verebilir. Bu karakterlerin gerçekten yaşayıp yaşamadıkları ve hangi maceraların onlara ait olduğundan ziyade, anlatıda nasıl şekillendikleri ve buna bağlı olarak hangi işlevi yerine getirdikleri ön plandadır.

Evliyâ Çelebi'nin İstanbul'a dair bu neden açıklayıcı efsanelerden nasıl bir epik yarattığı konusuna gelince efsanenin epikle ilişkisini belirten bir tanıma değinmek yerinde olacaktır: “Bir destan parçası karmaşık ve uzun soluklu anlatı bütününden kopup kendine özgü üslup niteliklerini, sanatlık süslemeleri yitirince, sadece olağanüstü yönleriyle bir kişiyi ya da bir olayı bildirme göreviyle sınırlanınca “efsane” olur (Boratav, *100 Soruda Türk Folkloru*, 98). Yukarıdaki tanımlamada olduğu gibi, Evliyâ Çelebi, tılsımlı yapıları anlatırken sadece sözünü ettiği yapıya odaklanan kısa bilgiler verir ve onların efsanelerini anlatır, ancak Evliyâ'nın kurgusunda bu anlatılar “bütünden kopuk” parçalar değil, tam aksine “karmaşık ve

uzun soluklu” bir kuruluş ve var oluş hikâyesinin zincirleridir. Tılsımların anlatıldığı bölümde Evliyâ, efsanelerini planlı bir şekilde kurgulamaktadır ki buradaki karakterler, mekân ve zaman algısı İstanbul’un kuruluş hikâyesi ve on dördüncü tılsımda görüleceği gibi Ayasofya’nın hikâyeleri ile bir bütünlük oluşturmaktadır. Boratav, efsanelerin kendine özgü anlatım üslubunda “sanatlık süslemeleri yitirdiğine” işaret ederken Linda Degh, bu üslubun seçilişinin bilinçliliğine dikkat çeker: “İnandırma kaygısı dolayısıyla, efsane anlatıcıları ‘çevresel gerçeklikler’ içinde hareket ederler ve anlatımlarında ‘anlatı inceliklerine’ yer vermezler; ‘ölçülü ve fantezisiz’ anlatımları vardır” (113–114). Evliyâ Çelebi’nin tılsımları anlatış üslubunda da rapor edici bir ses tonu vardır. Bu noktada Evliyâ, tılsımlardan söz ederken heyecana kapılmaz, abartılı yorumlar yapmaz; anlatacağı yapının ve nesnelerin fiziksel özelliklerini aktarır ve görsel inandırıcılık katar, “tarihsel” bağlamı konusunda bilgi verir ve tılsımın etkisini açıklar. Evliyâ Çelebi’nin birçok hikâyesinin tersine kendisini bu anlatıların içine sokmayı ya da tılsımlara ilişkin kişisel yorumlar yapmayı bu doğüstü olay ya da güçlerin onu heyecanlandırmadığı anlamına gelmemektedir. Evliyâ Çelebi’nin tılsımları anlatırken, var olan ve doğal olan bilgiyi aktaran bir anlatıcı üslubunu benimsemesi bilinçli bir seçim olmalıdır. Yine de Evliyâ Çelebi’nin sözlü kültürdeki kimi karakterleri ve inanışları kendi hayal gücü ile birleştirip yeniden kompoze ettiği bu anlatılardaki üslubunu, nereye kadar inandırıcı olmak adına takınmış, nereye kadar okura kurmaca bir evren yaratarak bu ciddi üslup arkasından onunla şakalaşmak istemiştir bilinmez. Ancak, Evliyâ Çelebi’nin birçok hikâyesinde olduğu gibi bu anlatılarda da gerçek ile hayal gücünün bir aradalığı açıkça gözlemlenebilmektedir ki özelde efsane türü zaten bu birlikteliği yansıtır.

Evliyâ Çelebi'nin anlattığı on ikinci tılsım tunçtan bir ifrit sureti ile ilgilidir. Tamamen efsanevi bir varlık üzerinden kurgulanan hikâyeye göre, ifrit yılda bir kez ağzından ateş saçtığında eğer insanlar bu ateşin bir kıvılcımını alır ve mutfaklarına koyarlarsa o insanlar hayatta olduğu sürece ateş de sönmeyecektir. Bu anlatıdaki tılsımın gücü ebediyet sağlamaktır. Efsanevi bir karakter olan ifrit aslında korkunç ve öfkeli bir yapıya sahiptir, ağzından ateş saçması da aslında bu tutumun eyleme dönüşmesinin bir biçimidir. Ancak Evliyâ Çelebi'nin İstanbul tılsımlarına dair anlatılarındaki koncoloslar, cadılar ya da büyücüler insanlara zarar vermez, bu varlıklar koruyucu niteliktedirler. Bu yüzden anlatılardaki genel bakış açısından hareketle “ifrit”in ateşini de mutfaklara pişirilecek yemek getirdiği, yani kıtlığı önlediği biçiminde yorumlayabiliriz.

Evliyâ Çelebi'nin on üçüncü “ibret verici tılsımı” bu kez bir mağara ile ilgilidir. Bu mağara bir kilisenin altındadır. Her sene zemheride, soğuk kış gecelerinde bu mağaradan koncoloslar çıkar ve arabaları ile dünyayı gezerler, sabaha karşı da tekrar mağaraya girerler. Evliyâ Çelebi, koncolosların bu davranışlarının insanların ya da diğer canlıların üzerinde nasıl bir etki yarattığını belirtmez ki bu yüzden okur için anlaşılması oldukça muammalı bir tılsımdır. Evliyâ bu tılsımın ibret verici olduğunu başta belirtir, bu durumda bu anlatının bir uyarısı ya da verdiği bir ders olmalıdır. Türk folklorunda daha çok karakoncolos şeklinde anılan varlıkla ilgili çeşitli inanışlar vardır. Kimi inanışlara göre bu bir kötülük cinidir, kimisine göre çok da dehşetli ve zararlı değildir, bazı anlatılarda karabasan ile ilişkilendirilir. Karakoncolosa dair bir başka inanış ise onun özellikle kış aylarında yakaladığı kişilere sorular sorduğu ve bilemeyenleri de tarak ile öldürdüğüdür. Evliyâ Çelebi'nin anlatısında koncolosların kış geceleri dolaşmaya çıkmaları bu efsane ile

benzer bir noktadır, ancak bu mağaranın tılsımından nasıl bir ibret alınacağını yorumlamak için yine de yeterli değildir.

On dördüncü “acayıp” tılsım Ayasofya Kilisesinin güneyindeki dört sütunun üzerindeki Cebrail, İsrail, Mikail ve Azrail meleklerinin heykelleriyle ilgilidir. Bu heykellerin her biri bir yöne bakar ve üçünün tılsımı baktıkları yönde olacıklara ilişkin haber vermektir. Cebrail kanat çırpıp bağırınca doğuda bolluk, İsrail kanat çırpınca batıda kıtlık olur, Mikail kanat çırpınca kuzeyde bir isyancı ortaya çıkar. Azrail haykırınca da veba olmasından korkulur. Bu heykeller Hz. Muhammed’in dünyaya gelmesiyle yıkılırlar. Evliyâ’nın anlatısında, heykellerin tamamen yıkılmaları ve tılsımlarını kaybetmelerinin nedeni gelecekte haber vermeleri olabilir. Bunun yanı sıra Hz. Muhammed’in doğumunda yaşanan olağanüstü olaylardan biri olan putların yüzüstü düşerek yerle bir oluşuyla da ilişkilendirilebilir.

Benzer bir şekilde, Evliyâ Çelebi “Ayasofya’nın şeklini, tarz ve biçimini, sanatlı yapılarını, uzunluk ve genişliğini” anlattığı bölümde, yine tasvir ile hikâyeyi yan yana sunar. Kubbenin fiziksel özelliklerinden söz ettikten sonra bu kez aynı meleklerin resimlerini benzer şekilde yorumlar:

Bilâteşbih biri Cebrâil, biri Mikâil, biri İsrâfil ve biri Azrâil suretleridir ki hâlâ kanatlarını açıp dururlar ki boyları ve kanatları ile ellişer arşın acayıp resimlerdir ki tâ Hz. Risâlet dünyâya gelince bu melek resimleri göbeğinde olan ağızlarından konuşup, Cebrâil resmi Doğu’da olup olacak belirtileri ve olayları bildirmiş. Mikâil resmi Batı’da düşman ortaya çıkar ve kıtlık ve yokluk olur diye haber vermiş. İsrail resmi Kuzey’de olacak olaylardan haber vermiş. Azrail resmi bütün dünyada çeşitli padişahların ölüm haberini vermiş. Hâlâ o zikrolunan dört heybetli resim ayaktadır, ama Hz.

Peygamber'den beri tılsımları geçersiz olmuştur” (*Günümüz Türkçesiyle... 87*).

Alıntıdan anlaşılacağı üzere, melekler yine gelecekte haber vermektedir. Bu anlatıdaki farklılık, İsrail'in bu kez Kuzey'den, Mikail'in ise Batı'dan haber vermesidir. Resimler ile heykellerdeki meleklerin konumlarının farkı bu farklı yoruma neden olmuş olabilir. İki anlatının karşılaştırılmasındaki bir başka dikkat çeken unsur ise Azrail'in yine ölümle ilişkilendirilmesine rağmen bu kez padişahların ölüm haberini getirmesidir. Ancak her iki anlatıda da tılsım adına dikkat çekici ortaklık, Hz. Muhammed'in doğumunun bu tılsımı yok etmesidir. İkinci anlatıdaki resimler hâlâ yerinde olmasına rağmen Evliyâ, onun tılsımının geçersiz olduğunu söylemektedir.

On beşinci tıslımlı sütun Atmeydanı'ndaki “Milyonpar” adlı sütundur. Evliyâ, bu anlatıda ilk kez bir sütunun adını vermekte ve bu adı alışının nedenini açıklamaktadır. Bu yönüyle hem neden açıklayıcı hem de “tarihsel”lik içeren bir efsane oluşturmaktadır. Yine kurgusunu sağlamlaştırmak adına bu sütunu Uryarin adlı bir ustanın yaptığını söyleyecektir ki bu usta Evliyâ'nın Ayasofya anlatısında en önemli mimar olduğu bilgisi verilen Agnados'un oğludur. Evliyâ Çelebi eserinin ilerleyen bölümlerinde Ayasofya'nın yapılışını anlatırken Agnados'a ve hikâyesine yer verecektir ki buradaki tılsım anlatısı Ayasofya'nın efsanesi ile birbirini tamamlayacaktır. Milyonpar sütununun tılsımı kale ve şehrin düzenini korumaktır, bu devlet adına faydalı tılsımın etkisi hâlâ sürmektedir.

Evliyâ Çelebi'nin anlattığı on altıncı tılsım, dikilitaşın üzerine çizilmiş bütün yaratıkların resimleridir; bu resimleri İstanbul'un ve padişahların geleceğinden haber vermesi için bir kâhin çizmiştir. Evliyâ Çelebi'nin resimleri yorumlamasına geçmeden önce bu sütunun Mısır Dikilitaşı olduğunu ve I. Theodosius tarafından

dikildiğini gösteren Yunanca ve Latince kitabelerle kabartmaların bulunduğu bir mermerin üzerine oturtulduğunu (Freely 24) belirtmek yararlı olacaktır. John Freely, Roma İmparatorluğu'nun idari ve sosyal yaşamının anlatıldığı bu resimleri detaylı bir şekilde yorumlar (25). Evliyâ'nın resimleri yorumlayışı Freely'ninkinden bütünüyle farklıdır, ancak bu, Evliyâ'nın sözü edilen resmi tarihsel olarak yorumlama yetisi ve bilgisinden yoksun olduğu anlamına gelmemektedir. Evliyâ'nın resimleri yorumlayış biçimi tılsımın etkisi ile ilişkili olmalıdır. Eğer tılsım, resimlerin gelecekte haber vermesi etkisine sahip ise Evliyâ da bu geleceği kurgulayacaktır. Bu durumda ilk yorum, bir devletin gelip İstanbul'a hükmedeceğidir ki bunun Evliyâ için hangi devlet olduğu açıktır. Bu durumda Roma imparatorluk ailesinin yerini sarıklı adam suretleri, bostancı külahlı ve yeniçeri keçeli adamlar alacaktır. Batı yönünde İmparator'a diz çökmüş bir grup tutsak, vezirleri ve halkından rüşvet isteyen idarecilere dönüşecektir. Evliyâ Çelebi'nin resimleri yorumlayışında Roma'nın Osmanlı'ya dönüşümünü görebiliriz. Şehre hükmedecek asıl devlet Osmanlı İmparatorluğu'dur. Osmanlı'nın idari temsilcileri resimlerde yerini almıştır. Bu devlet mutlaka güçlü ve heybetli bir devlet olacaktır, ama bu, "rüşvet" gibi olumsuzluklardan tamamen kaçınabileceği anlamına gelmemektedir. Evliyâ, bu diz çöküşü engin hayal gücünde birçok konu ile ilişkilendirebilecekken "rüşvet"i seçmiştir ki onun eserinde sıkça şikâyet ettiği ve rahatsızlık duyduğunu belirttiği bu konuya, döneminin çok önemli bir problemi olarak her fırsatta dikkat çekmek istemiştir. Evliyâ Çelebi'nin resimleri yorumlayış şekli efsanenin "uyarlanabilme kuralı"nın (Karadağ 225) çok canlı bir örneğidir. Evliyâ Çelebi, değişen çevreye, sosyal ve etnografik koşullara göre geçmişe ait resimlerden gününü anlatan açıklayıcı bir efsane uyarlamaktadır. Ancak Evliyâ Çelebi, bu resimlerin tılsımının sürüp sürmediğini ifade etmez, sadece bir seyir yeri olduğunu söyler.

Evliyâ Çelebi'nin hem din hem de yönetimle ilgili çatışmalar oluşturabilecek bu konuda çekimser kaldığı varsayılabilir.

Evliyâ Çelebi'nin “tılsımlar” başlığı altında anlattığı, İstanbul'da karaya ait son tılsım üç başlı bir ejderha heykeline aittir. “Yılanlı Sütun” denilen halk arasında “Örme Sütun” olarak bilinen bu sütunun bir başını II. Selim (1524-1574) —fani sarhoş—elmaslı topuzu ile koparır. İstanbul'u o güne kadar yılan, çıyan, akrep gibi bütün zehirli hayvanlardan koruyan heykelin tılsımı azalır ve İstanbul'a yılanlar yayılır. Diğer iki baş sayesinde öbür haşaratlar şehre giremezler ve tılsımı hâlâ sürmektedir. Evliyâ Çelebi, ilk olarak bu sütunun neden iki başlı olduğunu bir efsane ile açıklar. Yılanlı sütuna ilişkin birçok efsane oluşturulmuştur. Evliyâ'nın benzer bir efsaneye göre Fatih Sultan Mehmet ne kadar usta bir gürz sallayıcısı olduğunu göstermek için sütunun kafalarından birini koparmıştır. Diğer kafaları da koparacakken kenti yılanların sardığını fark etmiş ve vazgeçmiştir. Evliyâ Çelebi, böyle bir efsaneyi duymuş muydu ve Fatih'in yerine bu hatayı yapacak kişi olarak II. Selim'i mi seçmişti, bilemiyoruz. Belki de Evliyâ'nın anlatısı Fatih'e uyarlanan bir efsane oluşturdu. Her iki şekilde de efsane işlevini yerine getirmekte ve sütunun tasvirini hikâye inanç ilişkisi çerçevesinde açıklamaktadır. Bunun yanı sıra, yine bu efsaneden bugüne dair belgesel nitelikli bir bilgi çıkarabiliriz. Evliyâ'nın bu anlatımından bugün hiç başı olmayan bu sütunun Evliyâ döneminde iki başlı olduğunu öğreniriz. Muhtemeldir ki, bugün bir araştırma yapılırsa, bu üç başı da olmayan yılanlı sütunun tasvirini açıklayan, çağın inanç ve ihtiyaçlarıyla kurulmuş birçok efsane bulunacaktır.

Evliyâ Çelebi'nin İstanbul'un “acayip ve garip” sütunlarının, heykellerinin, resimlerinin efsanelerini anlattığı “tılsımlara ilişkin bölüm” aslında çok sıkı kurulmuş bir örüntüsü ve tutarlılığı olan İstanbul hikâyesinin bir parçasıdır.



Tılsımlara ait bu müstakil bölüm sadece İstanbul'un kuruluşuna, geçmişine ve geçmişi ile bugünü arasındaki ilişkiye hizmet eden bir efsaneler toplamıdır ki buna benzer efsanelerden Evliyâ Çelebi bir epik anlatı oluşturmuştur. Bu bölümde sözü geçen karakterler, bu tılsımların başına gelenler Evliyâ'nın eserinde anlattığı İstanbul hikâyesi ile bütünleşen bir iç anlatı gibidir. Tılsımlarla ilişkili karakterlerin kimler olduğu, Evliyâ'nın nasıl bir zihinsel yapı ile tılsımları kurguladığı, Hz. Muhammed'in doğumunun neden tılsımları etkilediği gibi soruları başka kaynaklarda aramaya gerek yoktur. Bu soruların yanıtı yine *Seyahatnâme*'dedir. Evliyâ Çelebi'nin anlatısının/kurgusunun içinde bütün olayların mantığı çözülebilmektedir. Bu yüzden, İstanbul'un büyük resmi içinde tılsımların “acayip ve garip” hikâyeleri tam yerine oturabilmekte, ama onu büyük resmin dışında okumak istersek de küçük parçalar halinde yine işlevsel olabilmektedir. Efsanelerin kısa soluklu ve belirli bir zaman, yer ve kişiler etrafında kurgulanan anlatılar olduğu göz önünde bulundurulduğunda, her tılsımın hikâyesi bir efsane, ama bu efsaneler zinciri ise bir epiği kurmaktadır. Evliyâ Çelebi'nin efsaneleri tek yerli, tek kültürlü, tek zamanlı ve tek tip karakterli de değildir. O yüzden herhangi bir efsanenin yaratacağı doğrudan etki ile Evliyâ'nın okurda yarattığı yoğunlaşmış etki arasında fark vardır. Evliyâ hem İstanbul'un kuruluşu hem de tılsımlara ilişkin anlatılarında, bir taraftan Bizans'ın kurmaca/yarı kurmaca karakterlerini kullanırken *Kur'an* kaynaklı karakterlerle onları sohbet ettirir, folklorun vazgeçilmez ismi Hz. Hızır'ı Ayasofya'nın yapımına maddi yardımda bulunmaya gönderir. Bu da Evliyâ Çelebi'nin çok kültürlü İstanbul'dan hikâye yaratabilen, çok sesliliğini yitirmeyen usta bir hikâye anlatıcısı olmasıyla ilgilidir. Fahri Dikkaya'nın “Doğuda Kadimselliğin Varlığı ya da Yokluğu: Evliya Çelebi Örneği” başlıklı makalesinde işaret ettiği, “Evliyâ Çelebi'nin bu anlatılardaki amacının İstanbul'un kuruluşunu ve

mucizelerini İslamlaştırmak” olduğu görüşü fazla genel bir yargı gibi görünmektedir. Çünkü Evliyâ'nın anlatılarında dinin kılıcı her tılsımı kesmez, bazı tılsımların etkisi hâlâ sürmektedir.

## **B. Doğayla İlgili Tılsımlar**

*Seyahatnâme*'de “acayip ve/veya garip” başlığı altında yer alan tılsımlarla ilgili anlatıların bir bölümü sular, taşlar ve mağaralar gibi doğa unsurlarıyla ilgilidir. Tılsımların doğa unsurları üzerindeki etkisi genel olarak şifa özelliği sağlama, tehlikelerden koruma ve gaipten haber vermedir.

Evliyâ Çelebi, tılsımların sular üzerindeki etkisini, havuz ya da küplerdeki kaynakları gizemli sular üzerinden anlatır. Örneğin, üçüncü ciltte “*Menzil-i tılsımât-ı re'sü'l-uyûn, acîbe-i ibret-nümûn*” başlığı altında denizin içindeki yüksek bir kulenin ortasında yer alan temiz su ile dolu büyük bir havuzdan söz eder. Evliyâ, bu yapıyı Yunanlı hekimlerin hikmet ile yaptığını söyler. Bu havuzun içinde değerli eşyalar vardır; ancak suyun dibine inmek mümkün değildir; çünkü havuza gireni su anında su yüzüne çıkarır, sadece içinde yıkanılmasına izin verir. Bu su aynı zamanda şifalıdır, kırk gün bir cüzamlı suyundan içse kurtulur, ayrıca humma hastalığına da şifa olur. Ne var ki bu tılsımlı suyun “acayip”liği değerli eşyaları koruması ya da şifalı olmasından kaynaklanmamaktadır. Evliyâ, kulenin yakınlarında yüksek bir dağ olmadığı için suyun nereden geldiğini anlayamamasına “acayip”lik olarak işaret etmektedir.

Bu anlatıdaki tılsımlı suyla neredeyse aynı özelliklere sahip olan bir başka havuz suyunun anlatısı dokuzuncu ciltte “*Evsâf-ı Re'sü'l-uyûn acîbe-i ibret-nümûn*” başlığı altında yer alır. Evliyâ, Sayda'da İskender zamanında yapılmış denizin içinde

bir kule olduğunu söyler. Bu kulenin zirvesinde de bir havuz vardır. Bu havuzun içinde yine değerli eşyalar vardır; insanlar içine girip almaya kalkınca onları havuzdan yukarı atar, dibe inmelerine izin vermez. Bunun yanında, içine girip yıkananlar hummadan, kırk gün suyunu içen de cüzzam hastalığından kurtulur. Evliyâ Çelebi'nin yine “gariplik bu ki” diye işaret ettiği unsur, kulenin yakınında yüksek dağ olmaması ve suyun kaynağının neresi olduğunun bilinmemesidir. Görüldüğü gibi, farklı ciltlerde ve farklı coğrafyalar için anlatılan “acayip” tılsımlı suların hikâyesi aynıdır. Anlatılardaki “acayip”lik ise tılsımın sularda sağladığı şifa ve koruma özelliklerinden ziyade, suların nereden geldiği gizemidir.

Evliyâ Çelebi'nin üçüncü ciltte “*Hikmet-i garibe*” başlığı altında anlattığı tılsımlı su, bu kez taştan büyük bir küpün içindedir. Suyla ilgili ilk “acayip hikmet”, bu küpten asker on gün on gece su taşırsa suyun eksilmemesi, ama su alınmazsa da taşmayışıdır. İkinci “gariplik”, bu sudan vahşiler, kuşlar ve hayvanlar içince tüyleri dökülüp çıplak kalmaları; ama insan içince her derde deva olmasıdır. “Diğer hikmet”, kötü bir adam bu küpten su almaya kalkınca suyun yok olması, temiz insan el uzatınca dopdolu olmasıdır. Evliyâ Çelebi, bu suyu tılsımlayan kişinin Merhas harabesinde gömülü olan Calius Hakîm olduğunu belirtir. Anlatıda, görüldüğü gibi tılsımlar yine askerlerin ve iyi insanların yardımına hazırdır; ancak kötü insanlara karşı bu olumlu etkisini göstermez. Evliyâ'nın şifalı oluşuna dikkat çektiği diğer tılsımlı su sekizinci ciltte, “*Der-kâr-ı kehene-i acâ'ibât-ı mutalsamât*” başlığı altında anlatılır. Serez-Beşiktepe'de, Hz. İsa'nın taştan beşiğinin içinden her insanın derdine göre bir su çıkar ve o suyu içene deva olur.

Evliyâ Çelebi “acayip ve garip” başlığı altında tılsımlı taşların anlatılarına da yer verir. Bunlardan ilki ikinci ciltte Erdebillilerin yağmur yağdırma ritüeli için kullandıkları tılsımlı bir taştır. Evliyâ, “*Zikr-i seng-i sebeb-i bârân-ı rahmet*” başlığı

altında, bu taşın siyah, demirden, parlak ve çok ağır olduğuna dair fiziksel özelliklerine yer verir. Üzerinde İbranice yazılar ve ellerini gökyüzüne açmış bir adamın resmi vardır. Erdebil bölgesinde yağmur yağmadığı zaman seçkinler ve halk gelip bu taşı şehre doğru yuvarlarlar. Tanrının hikmeti, üç gün üç gece yağmur yağar, ekinler, köyler ve kasabalar yağmura doyar. Daha sonra o taşı yuvarlayarak yine eski yerine koyarlar, böylece yağmur diner. Evliyâ ritüelden söz ettikten sonra, tılsımlı taşın “acayip ve garip” özelliklerine ayrı başlıklarda yer verir. “*Hikmet-i garâ’ib [u] acîbe-i diğêr*” başlığı altında, halk taşı yerinden yuvarlayıp şehre ne kadar yaklaştırırsa yağmurun o derece şiddetlendiğini ve eğer taş şehrin kenarında kalırsa, yağmurun hiç kesilmediğini anlatır. “*Sırr-ı acîb-i diğêr*” başlığı altında ise taş şehrin dışında kalınca, Erdebil gölünün taşıp şehri su bastığını söyler. Evliyâ’nın anlattığı diğêr “acayip” tılsımlı taş Mısır’dadır. Onuncu ciltte “*Ve mine't-te’sîri'l-haceri'l-acîbe*” başlığı altında anlatılan sarı ve parlak bu tılsımlı taşı görmek için Frenk hekimleri özellikle buraya gelirler; çünkü taşın iki elle tutulduğunda mide bulandırıp istifra ettirme etkisi vardır. Taşı tutan kişi elinden bırakana kadar istifra etmeye devam eder ve böylece “bütün safra, 'sevda' ve diğêr karışımlardan kurtulur, midesinde bir şey kalmayıp pâk mide olur”. Kısaca, “acayip ve garip” başlıkları altında anlatılan tılsımlı taşların da yağmur yağdırma ve şifa sağlama gibi faydalı özellikleri vardır.

Evliyâ Çelebi’nin, iki “tılsımlı mağara” anlatısı “acayip ve garip” başlığı altında yer alır. Bunlardan ilki, yedinci ciltte “*Derbeyân-ı sebeb-itesmiye-i kavm-i Âdemî vederkâr-ı kehene-i acâ’ib mutalsamât-ı kadîmi*” başlığı altında anlatılan Çerkezistan’da Âdemî köyündeki mağaradır. Bu mağaranın içinde tunçtan, elindeki güzü sallayan uzun bir adam heykeli vardır. Adamın arkasındaki kapıdan içerideki hazineler görünmektedir. Evliyâ Çelebi,

kılavuzlara içeriden seyretmelerinin mümkün olup olmadığını sorar. Kılavuzlar hazineden bir şey almadıkları sürece içeriden izleyebileceklerini eğer bir şey alırlarsa adamın heykelinin güzüyle alan kişiye vurup onu öldüreceğini söylerler. Evliyâ, içeri girer ve görkemli hazineyi izler, hazineye dokunmadığı için sağ salim dışarı çıkar. Evliyâ, bu hazineyi koruyan mağara için “garip ve acayip seyirlik tılsımdır ve gayet meşhurdur” yorumunu yapar.

Sözü edilen diğer tılsımlı mağara, onuncu ciltte “*Evsâf-ı acâyib ü garâyibcebel-i Sindâs-ı Hazret-i İdrîs*” başlıklı bir ritüel anlatısının içinde yer alır. Hazret-i İdris'in Sindas Dağı'nın doğu tarafında, kapısı sert bir yapı ile kapatılmış bir mağara vardır. Bu kaya dibinde “menhar teknesi” bulunmaktadır; tekneye yedişer deve, koyun, keçi, horoz, yılan ve kedinin kanı akıtılır. Bütün insanlar bu kana elini bulaştırıp kayaya sürerler. Amaçları, yapı ustalarınca açılacak olan kapıdan bir mağaraya girip dilek dilemektir. Tılsım budur ve “acayıplikler” bu sayede görülecektir. Ardından bu mağaraya girilip horoz kurban edilir ve horozun ölüsü kaybolur. Herkes bu duruma hamdeder. Mağarada kayadan kesme iskemleler vardır, yüz kadar insan bunlara oturup bir müzik ayini dinlerler. Ardından horozu kurban eden adamın komutuyla herkes kalkar ve sırayla yüzünü yere sürerek selam verir. Bunun üzerine, kayadan ses gelir ve bu ses herkesle ilgili mucizevi sözler söylemeye başlar. Seslerin tamamı Funci dilindedir. Sıra Evliyâ'ya geldiğinde ses apaçık Türkçeleşir ve soyunu sopunu Hz. Muhammed'e kadar sayar. Uzun uzun konuşurlar, insanlar gaipten gelen o sesin Evliyâ'yla bu kadar uzun konuşmasına şaşırırlar. Herkes, kayayla muradı üzerine söyleşir. Evliyâ, o ovada üç gün daha konaklar ve her sene Temmuz'da bütün Funcistan ve başka Berberistan kavimlerinin üç gün üç gece bu murat sormageleneğini yerine getirdiğini öğrenir. Bu ilahi sırdan “aklının perişan” olduğunu kaydeden Evliya, horoz boğazlayan mağara hizmetkarına,

mağaranın hikmetini sorar. Hizmetkar da dağın Hazret-i İdris Dağı olduğunu, İdris Nebi zamanında melaikelere burada ders verdiği için adının böyle anıldığını, daima dostu arkadaşı olan meleklerin bu dağda yaşadıklarını söyler. *Kur'an*'da “İdris'i yüce bir yere yükseltmek” ile gösterilen “göğe yükselmek” eylemini gerçekleştirmeden önce, meleklerle “Siz bu mağarada saz söz ile eğlenin, ben gelinceye kadar sabredin.” dediğini aktarır. Evliyâ, böylece gelecekte haber veren mağaradaki sesin sırrını, İslami bir karakterin hikâyesiyle ilişkilendirir.

### C. Yapılarla İlgili Tılsımlar

Evliyâ Çelebi kilise, mezar, kuyu ve anıtlar gibi bazı tıslımlı yapıları da “acayip ve/veya garip” başlığıyla anlatır. Tıslımların bu yapılar üzerindeki etkisi genel olarak tehlikelerden korumaya yöneliktir. Bunun yanında, özellikle kuyularda görülen “suçluyu buldurma” özelliği tıslımlarla ilgili en orijinal etki olmalıdır. Evliyâ'nın dördüncü ciltte “*İbret-nümâ-yı mutalsam-ı garîb*” başlığı altında anlattığı Kuşlar Kalesi'yle ilgili tıslım da hem hikâyesi hem de özelliğiyle diğerlerinden ayrılır. Evliyâ, kalenin adının nereden geldiğini açıklamak için kurguladığı bu anlatıda, “geçmiş”ten bir hikâyeye yer verir. Cahillik zamanında, bu kalenin zemininde bir kilise vardır. Kilisenin papazı, burada yüksek bir kule yapar ve binlerce güvercin besler. Yeryüzünün farklı coğrafyalarındaki rahip ve papazlarla Irak şehirleri hakkında haberleşmek için bir güvercinin boğazına tıslımlı bir şeyler yazılı kâğıtlar asar, güvercin de papazın istediği diyara gider haberi bırakır ve döner. Hz. Peygamberin doğduğu gece bu kilise yıkılır, hâlâ yapı kalıntılarına *Deyr-i Hümmâm* (Güvercin Kilisesi) derler, o yüzden de kalenin adı Kuşlar Kalesi olur. Evliyâ Çelebi, anlattığı bu hikâyeye bir konuyu daha açıklamak niyetindedir: kuş ile bir yere haber göndermek Bağdat'taki Kuşlar Kalesi rahiplerinden kalmıştır.

Evliyâ'nın tılsımlarından söz ettiği diğer kilise, “*Bî-medh-i manastır-ı acâ'ibât*” başlığı altında anlatılan, Atina yakınlarındaki eski bir manastırdır. Nice bilginler ölünce bu kiliseye gömülmeyi vasiyet eder; çünkü buradaki mağaralara vaktiyle eski bilginler tılsım yapmışlardır. Bu yüzden yılan, çıyan, akrep, karınca, sivrisinek ve sinek buraya giremez ve ölenlerin bedenleri burada asla çürümez. Bu kiliseyi Hz. İsa'nın havarilerinden Şem'ûn Safâ gelip yaptığı için tılsımın etkisi canlıdır. Yahudi'den başkası geldiğinde papazlar onu kuş ve aslan sütüyle besleyip gönderirler.

Evliyâ Çelebi, sekizinci ciltte iki “acayip tıslımlı mezar” anlatısına yer verir. Bunlardan ilki “*Der-kâr-ı kehene-i acâ'ibât-ı mutalsamât*” başlığı altında anlatılan Selanik'teki Kasım Paşa Camisi'nin içindeki mezardır. Bu mezar, tıslımla korunmaktadır; eğer biri açmaya kalkarsa tıslımın etkisiyle elleri kuruyup gerdanı burulur. “*Der-ibret-nümâ-yı mutalsamât-ı acâ'ibât*” başlığıyla anlatılan diğer mezar

Mora Adası'nda Moto Kalesi'ndedir. Kimileri, bir sütun üstündeki bu mermer tabutun içinde bir kralın ölüsü vardır, der. Birçok adam da içinde külçe altın ve iksir olduğunu söyler. Evliyâ, Latin keferelerinin tarihlerinde burada yılan, çıyan, akrep ve sivrisineğe karşı tıslım vardır, diye yazıldığını söyler.

*Seyahatnâme*'nin dördüncü cildinde tıslımlı yapılardan “acayip ve garip” kuyularla ilgili iki başlık yer alır. “*Diğer şey-i acîbi*” başlığı altında Evliyâ bir bağda gördüğü susuz, eski bir kuyudan söz eder. Hâkimler, katil zanlılarını kuyunun yanına bağlayıp koyarlar, eğer zanlı gerçekten katilse kuyudan siyah duman ve pis bir koku çıkar ve adam katledilir; eğer duman çıkmazsa adamın suçsuz olduğu anlaşılır ve serbest bırakılır. Çok benzer biçimde, “*Diğer temâşâ-yı garîb*” başlığı altında, bir başka kuyunun yanına hâkimler hırsızlığından şüphelendikleri kişiyi koyarlar, eğer o

kişi hırsızsa kuyudan “budur” diye bir ses duyulur, eğer suçsuzsa kuyudan ses çıkmaz ve o kişi serbest bırakılır.

Evliyâ Çelebi, onuncu ciltte “*Ve mine'l-acâyibü'l-garâyibden cebel-i Herâmân*” başlığı altında, “yeryüzünde bunlardan önce yapı yoktur ve bunlardan yüksek bina yoktur” dediği Mısır piramitlerinden söz eder. Evliyâ, piramitlerle ilgili en yaygın söylencenin içlerindeki hazinelerle ilgili olduğunu belirtir. İnsanlar, bu hazineleri bulmak için yapıları yıkmaya çalışmıştır ama içindeki tılsım buna izin vermemiştir. Evliyâ, kendi gözlemiyle bu konuya açıklık getirme ihtiyacı duyar. Aslında yapılarda define ya da hazine gömülü değildir; ama tılsımlı olduğuna şüphe yoktur. Buradaki tılsım, korkunç sesler çıkarıp kanat çırpıp kuşların içerideki havuza kimseyi yaklaştırmamasıdır.

Evliyâ Çelebi'nin, kendi döneminde etkin biçimde sözlü kültürde dolaşımda olduğu anlaşılan tılsımlı anlatılara *Seyahatnâme*'de “acayip ve garip” kategorisinde yer vermesi onun olağanüstü hikâyelere inanan ve bu inancını aktaran hayalperest bir hikâyeci olduğunu değil, tam aksine gerçekçi biçimde insanlığın ve çağının nabzını tutan bir kültür sanat adamı olduğunu gösterir. Koruyucu ve iyileştirici güçlerin yardımı ve bu güçler adına anlatılmış hikâyeler insanların her zaman ihtiyaç duydukları anlatılardır. Gelecekte haber almaya dair duyulan merak ve heves bugün hâlâ günümüz insanların falcılara götürmekte, internette astroloji sitelerinde dolaştırmaktadır. Bunlar bilimsel bilginin tatmin edemediği ilgi çekici, heyecanlandırıcı, eğlenceli ve nihayetinde umut verici arayışlardır. Bugün İstanbul'un kuruluşuna dair bu denli tarihsel bilginin olduğu bir dönemde, derleme çalışmalarında hâlâ İstanbul'un kuruluş efsanesinin anlatılarına ulaşılması, bu tür anlatıların insanlarda sanatsal bir ihtiyaç, hikâyeye anlatma ve dinleme ihtiyacına yönelik olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra benzer bir yaklaşımla eğitimi



insanlar arasında yayılan ve anlatılan şehir efsaneleri, efsane anlatma geleneğinin, insan soru sordukça ve sorularına estetik cevaplar buldukça—yani hikâye kurgulayabildikçe—süreceğini göstermektedir. Özellikle İstanbul’un tılsımlarının anlatıldığı bölümde, Evliyâ Çelebi tılsımları kendi seçtiği tarihsel ya da efsanevi krallar döneminde, kendi ustalarına yaptırır; gerektiğinde tılsımın gücünü Hz. Muhammed’in doğumu ile yok eder, işlevliyse etkisini sürdürür. Bunların hiçbirini keyfi yapmaz, hepsi olağanüstü bir kurmacanın ve harmoninin içinde yerini alır. Evliyâ, tüm tılsımları yok etmezken öncelikle insanların ihtiyaçlarının farkındadır, ikinci olarak yaratıcı bir edebiyatçıdır. Evliyâ Çelebi’nin anlattığı tılsımları bugünün okuru, ya insanların inançlarını ve ihtiyaçlarını merak ettiği için takip eder ya da edebî, estetik zevkini doyurmak için, ama bir şekilde Evliyâ’ya dikkat kesilir; çünkü Evliyâ’nın efsaneleri, onu okuma şansına sahip olmuş kişiyi dikkat etmeye zorlar.

## YEDİNCİ BÖLÜM

### *SAN'AT-I SİHR-İ GARİB: ACAYİP VE GARİP SİHİRLER*

Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve garip” başlığı altında yer verdiği sihirle ilgili anlatılarında iki başlık öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki “*san'at-ı sihr-i garîb*” dediği “gösteri sanatları” diğeri ise “büyücü cadılar”dır. Gösteri sanatlarındaki sihir, ya gözbağı oyununda, yetenekli bir sihirbazın şaşırtıcı gösterisine ya da simya ilmini bilen bir sanatçının daha gizemli ve etkili olaylar/durumlar yaratmasına neden olur. Evliyâ Çelebi'nin her iki durumu da izlemek ve anlatmaktan zevk aldığı, ayrıntılı betimlemeleriyle bu gösterileri bir kurgunun içinde sunuşunda kendisini göstermektedir. Bunun yanında, sihir gücü olan diğeri bir grup olarak cadılar da Evliyâ'nın anlatım iştahını artıran figürlerdir. Evliyâ Çelebi, “acayip ve garip” kategorisinde bir hava cadısının, kan emici oburların (vampir) ve dönüştürme sihri olan bir Koncolos'un anlatılarına yer verir. Bu cadılarla ilgili anlatılarda, hiçbirinin insanlara gerçekten zarar vermemesi anlatıcının bakış açısıyla ilgilidir. “Büyücü Cadıların Sihri” alt başlığında tartışılacağı üzere, Evliyâ Çelebi'nin kültürel zemininde cadılar/hortlaklarla ilgili daha ürkütücü inanç hikâyelerinin olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Evliyâ'nın daha çok kurmacayı öne çıkaran eğlenceli hikâyeler kurgulamayı seçtiği düşünülebilir.

## A. Gösteri Sanatları

Evliyâ Çelebi, sihirbazların göz aldatmaca sanatına ve diğer eğlenceli numaralarına özel bir ilgi gösterir. Evliyâ, bu gösterileri hiç olumsuzlamadan bir eğlence aracı olarak görür ve takdir eder; ama arkasındaki numarayı eğer öğrenebilmişse gizemi korumaya çalışmaz ve hemen bunu da okuruyla paylaşır. Evliyâ'nın büyük bir kısmına “acayip ve garip” başlığı altında dikkat çektiği bu gözbağı oyunlarında asıl şaşırtıcı bulunduğu nokta da işte bu hilelerin başarısıdır. Bunun yanında, bu gösterilerle ilgili açıklanamayan bazı olağanüstülükleri ya da mucizeleri simya ilmiyle de ilişkilendirir. Evliyâ Çelebi, Akra'da, Bitlis'te, Viyana'da, Mısır'da, Tanta'da ve Sudan'da bu tür gösterileri izler. Bunlardan en şaşırtıcı ve çarpıcı buldukları olsa gerek, Akra, Bitlis, Mısır ve Sudan'daki gösterileri “acayip ve/veya garip” başlıkları altında anlatmıştır.

Evliyâ Çelebi, Akra Sahrası'nda izlediğini belirttiği gösterilerin bir kısmını “*Üçüncü gün san'at-ı sihr-i garîb temâşâsın bildirir*” başlığı altında anlatır. Evliyâ'nın “garip seyirliktir” diyerek dikkat çektiği gösteri, bir sanatçının topu havada asılı tutmasıdır. Sanatçı, kırmızı bir topun ucuna ince bir ip bağlar, ipi de bir kazığa bağlar. Toptan ipi çektikçe uzatır ve havaya atar, top havada asılı kalır; halk hayret eder. Adam topa “in” der, top inmez, kalabalıktan para toplar ve halkla birlikte ipi çekmeye başlar, ip yine uzadıkça uzar. “*İşte akçe, in aşağı*” dese de top inmez. Kölelerinden birine “indir şu topu” der, köle ip cambazlığıyla yukarı çıkar; bu sefer o da inmez, sanatçı yine para toplar. Bu kez öbür kölesine “çık şunları indir” der, o da örümcek gibi ipe tırmanır, halk buna da hayret eder; ama o da inmez. Bunun üzerine sanatçı telaşa kapılır, bu noktada okur da sanatçının oyununda artık ters giden bir şeyler olduğunu ve kontrolün ondan çıktığını anlar. Adam “*Hoş âdem*

*peşîmân olursun. İşime mâni' olma. Sana kıyarım!"* diye bağırmaya başlar. Evliyâ da anlatıcı olarak kendisini gösterip *"Ammâ "el-Ma'nâ fi batnı's-şâ'ir"rumûzun kimesne bilmezdi."* (III.42b) diyerek okuruna gizemli bir durumun söz konusu olduğu ipucunu verir. Adam sonunda, kılıcıyla bir kabağı ikiye böler, sonra ipe tırmanıp kölelerinin başını kesip aşağı atar. Bir anda hava kapkaranlık olur ve adam göklerde kaybolur. Halk hayretler içinde kalır. Sonra paşanın kâtibi Urum Mehmed Ağa'nın da başı kesik bulunduğu haberi gelir. Meğer bu adam kıyafetlerini ve pabucunu ters giyerek, yüksek bir yerden sanatçının sihrini ve simyasını bozmaya çalışmıştır. Sanatçının bağırarak uyardığı kişi de budur. Konu anlaşılınca adamı defnedip köleleri de Akka kumluğuna gömerler. Sabah mezarda iki keçi leşi bulunur ve bunların da simya ilmiyle hareket eden cansızlar olduğu anlaşılır. Evliyâ, *"İşte bu Akye kal'asında böyle bir acâyibü'd-dehrden seyr [u] temâşâ etdik."* (III.42b) sözüyle anlatısını bitirir.

Tezin birinci bölümünde "Evliyâ Çelebi'nin Sergüzeştleri" alt başlığında Evliyâ'nın Arap kölesinin cesedinin de mezarında keçiye dönüştüğüne dair bir anlatı yer almıştı. Evliyâ, tutarlı bir bilgiyle o bölümde de, bu durumun köleyi satın aldığı Arapların simya işi olduğundan kuşkulandığını belirtmişti. İki anlatı arasındaki paralellik ya da tekrarlar, bu tür gösteri sanatlarının anlatımında, Evliyâ'nın gözlemlerinin yanı sıra anlatıya yeni hikâyeler eklediğini göstermektedir. Evliyâ'nın gösteriyi anlatırken hiç yorum yapmayıp onunla ilişkilendirdiği yeni bir hikâyeye yer vermesi, bu gösterilerin onun hayal dünyasındaki imgeleri harekete geçirdiğini düşündürmektedir. Bu sanatsal bağlamda Evliyâ kendi edebî anlatılarına da yer verip heyecanı ve gizemi artırmak istemiş olmalıdır. Evliyâ'nın bu tutumu, gösterinin onda bıraktığı etkiden kaynaklanan kişisel bir tercih olabilir. Evliyâ Çelebi, onuncu ciltte, Tanta'da Faslı bir büyücünün aynı—kalabalıktan para toplayana kadar bir küreyi

havada asılı tutma ve halk alkışlayıp bağırınca yere düşürme—gösterisi karşısında, akla yatkın bir açıklama getirme ihtiyacı duyarak gösterinin ardındaki hileyi bulmaya çalışmıştır. Aynı gösterinin farklı karakterlerle ve farklı bir coğrafyada geçtiği bu anlatıya Evliyâ, “acayip ve garip” kategorisinde yer vermemiştir. Akra’daki sanatçının gösterisindeki anlaşılmaz ve şaşırtıcı “garip sihir” bu durumda sadece “topu havada tutma” marifeti değildir; asıl gizem ani bir hava değişikliğiyle ortadan kaybolan sanatçı ve geride bıraktığı üç cesedin hikâyesindedir ki bu bölüm de Evliyâ’nın gösteriyi içine aldığı kendi kurmaca hikâyesi olmalıdır.

Evliyâ Çelebi’nin gösteri sanatlarıyla ilgili en uzun soluklu ve ayrıntılı anlatısı, dördüncü ciltte “*Acâ’ibât [u] garâ’ibâtdan kâr-ı simyâ ve kâr-ı pehlivânları beyân eder*” başlığı altında yer alan, Bitlis Hanı ve Melek Ahmed Paşa’yla izlediği gösterileri içerir. Evliyâ, bu anlatısında sırayla iki pehlivanın gösterilerini anlatır. Bunlardan ilki havada attığı hızlı taklalarıyla ve sihir mertebesindeki çabukluğuyla meşhur Pehlivan Zengüzer’dir. “*Ve mine’l-acâ’ib san’at-ı diğêr*” başlığı altında bu pehlivanın şişelerin üzerinde takla atma becerisi anlatılır. Ardından, belki de yapıttaki en orijinal gösterilerin sahibi olan Molla Mehmed sahneye gelir. Evliyâ, bu pehlivanın ilk gösterisine “*Manzara-i ibret-nümâ ve mine’l-garâ’ib ü acâ’ib san’at-ı ilm-i simyâ*” başlığı altında yer verir. Molla Mehmed meydana gelince soyunur, bunun nedenini de Han’a ve Paşa’ya açıklar: “*Cânım! Hânum. Ve Melek Ahmed be cânânım! Huzûrunuzda kim böyle çilbah gezmemiz terk-i edepdür ammâ meni sâhib-i zeker ve sâhib-i dübüür ve kubur sanırsuz. Yok kişiler. Eyle {zekerli değılem} cümle {yârâna} safâ-nazar!*” (IV.231a). Bunun üzerine çuvalından bir peştamal çıkarıp beline sarar ve havalanmaya başlar. Hem şaşırtıcı hem de gülünç durumlar asıl bundan sonra başlar:

*Bu mahalde Monlâ Muhammed ber-hevâ belinden peştemâlin çıkarup omuzuna koyup monlâ-yı merkûmda bir mehîb ü sallâk salâk ve yerâk u kıllak zeker nümâyân oldu kim gûyâ hâdise-i Uc bin Unuk kadar. Hemân zekerin eline alup hevâda tayerân ederken bu sarây meydânı içre mâl-â-mâl olan temâşâcıların üzerlerine serpe serpe ol kadar işedi kim cümle halk sırsıklam olup ancak koltukları altı kuru kalup niçe âdemler firârî tahallüs etdi. Niçeleri “Bre cânım, demin monlâyâ uryân iken bakdık, zekeri yok idi. Şimdi bu kadar mühre zi'l-kebîr ve bu kadar bârân-ı la'net gibi bevil ve kırti nedir?” dediler. Ammâ ahvâle vâkıf olan Ekrâdlar ol bevilden nûş etdiler. Kimi poh âb-ı ha-yâtdır, kimi yoh zülâldir, der. Monlâ Muhammed yine ber-hevâ serpe serpe işeyerek hân ile paşanın üzerlerine geldikde evvel hân u evlâdları kaçdılar. Paşa lâ havle ve lâ kuvvete, derken ol dahi duramayup içeri kâl'aya girüp Monlâ, paşanın oturduğu zer-ender-zer ile mefrûş kasr içre ol kadar işedi kim seyl-i bevil revân olup hân gülererek “Bre kurşum ile urun şu mel'ûnu” der, ammâ gülmeden hayrân olur. (IV.231a-231b)*

Daha sonra, Molla Mehmed yere iner, peştamalı belinde yeri öper ve bir anda sular yok olur. Han, pehlivana samur kürkünü hediye verir.

Evliyâ Çelebi, hikâyesini bu şekilde başlattığı Molla Mehmed'in diğer sihirbazlıklarını farklı alt başlıklarda anlatmayı sürdürür. “Nev'-i diğêr-i ibret-nümâ” başlığı altında, sihirle saray meydanını göle çevirip yarattığı kaosu anlatır. Yine ileri gelenler gülmekten halsiz kalırken halk zavallı ve perişan bir haldedir. “Diğêr acîbe-i ibret-nümâ-yı âhar” başlığı altında bu kez bir ejderhayla halkı birbirine katıp sonunda dağlara doğru uzaklaşır. Bu gösterilerin uzun soluklu anlatımında,

anlatıcının konumu ve diğer karakterlerin tepkileri, bakış açısının değerlendirilebilmesi için önemli unsurlardır. Evliyâ Çelebi, bir kamera sessizliğiyle görüp işittiklerini anlatan bir “objektif anlatıcı” konumundadır. Anlatının bakış açısını, dolayısıyla olaylar karşısında diğer karakterlere “verdiği” tepkiler belirlemektedir. Evliyâ Çelebi açık biçimde, gösterilerden haz alan ve eğlenen seçkinlerle gösterilerin mağduru olan, hatta şaşkınlık ve perişanlıklarıyla komiklik etkisini artıran halkı iki farklı seyirci grubu olarak ayırır. Bu ayrımı “Biz durumu paşa kasrından seyrederdik” diyerek fiziksel olarak da güçlendirir. Ne var ki, Evliyâ kendi tepkilerini aktarmaz. Halkın feryat figân perişanlığının yanında, gösterilere verilen tepki, Bitlis Hanı ile Melek Ahmed Paşa arasındaki diyaloglarla da aktarılmaktadır. Ne zaman gösteri kontrolden çıkmaya başlayıp halk arasında kaosa neden olsa Melek Ahmed Paşa buna tepki gösterirken Han, pehlivana karşı daha hoşgörülüdür ve gösterisini tamamlaması için ısrar eder. Burada, Melek Ahmed Paşa bir taraftan çok eğlense de halkın telaşına duyarlılık gösteren ve aşırılıklardan hoşlanmayan bir yönetici olarak yansıtılmaktadır. Bu ikilinin diyalogunun diğer işlevi ise Molla Mehmed’in gösterilerindeki sihrin okura açıklanmasıdır. “*Derbeyân-ı ummân-ı kerâme-i simyâ*” başlığı altında Han, Molla Mehmed’in giderken meydanda bıraktığı çuvalının içinde ne olduğunu görmek ister. Çuvalın içindeki sihir araçları tek tek gösterilir. Robert Dankoff, bu çuvaldan çıkan “binbir çeşit nesne”nin “büyük bir folklorik motif bolluğu” yansıttığına işaret etmiştir (*Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi’nin...* 221). Melek Ahmed Paşa, pehlivanın marifetlerini bu çuvalın içindeki nesnelere simya ilmi sayesinde gerçekleştirdiğini öğrenince “Kaldırın şu sihirbazın çuvalını. Ben şu takla atan şahbaz göstericiden hoşlandım” der. Evliyâ Çelebi, Paşa’nın bu sözü üzerinden simya ilmiyle yapılan sanatla bedensel yetenekle sunulan sanat arasında bir seçime dikkat çekiyor olabilir. Bu anlatıda, kendi bakış açısını

doğrudan sunmadığı için Evliyâ'nın simyaya ilişkin görüşlerini dile getirdiği başka anekdotlara bakmak bu olasılığı değerlendirmek için uygun olacaktır. Evliyâ Çelebi'nin simyanın ilim mi yoksa büyü mü olduğu konusunda, bir zaman çelişkiye düştüğünü yedinci ciltte, kimya ustası Naib İbrahim Efendi'yi tanıdıktan sonraki görüşlerinden anlarız:

*Bu hakîr bu âna dek kırk bir yıldır kim cihân-bân olup âlemi geşt [ü] güzâr edüp kimyâya mâlik sâhib-i ayâr görmemiş idim, ammâ niçe bin mukallidler ile görüşmüşdüm. Bu ilmin aslı ve faslı yokdur deyü ilm-i kâfe münkir idim, ammâ elhamdü lillâh bu Kefe şehrinde Nâ'ib İbrâhîm Efendi'de görüp ilme'l-yakîn ve hakka'l-yakîn ve ayne'l-yakîn vâsıl edüp hakîre dahi bir sebûke altun ihsân etdi kim elimde balmûmu gibi ovalardım. Hattâ bu altunlardan İbrâhîm Efendi habbeler yapup birin sabâh ve üç dâne habbe ahşam yudup ol gün gece aslâ ta'âm yemezdi. Lâkin bu mertebeye ve bu vasle-i fukarâlara ol kimesne vâsıl oluyor kim ehl-i hâl ola ve salâh-ı hâlde olup kemâl mertebe riyâzât [u] mücâhedeye meşgûl olup esrârı hıfz edüp halkdan münzevî ola. El-hâsıl kibâr-ı evliyâ zümresinden olana, bu kâr nasîb oluyor, ve's-selâm. (VII.141b)*

Alıntıda görüldüğü gibi, Evliyâ Çelebi bir süre böyle bir ilmin varlığıyla ilgili kuşkular yaşamıştır ve bunda taklitçi ve kötü uygulayıcıların etkili olduğuna dikkat çekmektedir. Bu durumda, Evliyâ'nın simyayla ilgili bakış açısının bağlama göre değişkenlik gösterebileceği söylenebilir. Evliyâ, “acayip ve garip” başlığı altında simyayla ilişkilendirerek anlattığı hiçbir gösteriyle ilgili olumsuz yorum yapmaz. Bu durumda, Melek Ahmed Paşa'nın simyacının yerine diğer pehlivanı takdir eden sözlerine yer verilmesinin sebebi, ya Evliyâ'nın Paşa'yı bu bakış açısıyla yansıtmayı



uygun buluşundan ya da Pehlivan Zengüzer'i tekrar sahneye çıkarmak için bir araç olarak kullanmak istemesindedir.

Evliyâ'nın Bitlis'te izlediği gösterilerle ilgili diğer anlatısı, Kürt bir pehlivanın duvara tırmanışını anlattığı “*Temâşâgâh-ı ibret-nümâ-yı a'cebü'l-acâ'ib ve manzara-i vâcibü's-seyr-i garâ'ib*” başlıklı bölümdür. Bu gösteriyi de anlattıktan sonra Evliyâ, “*El-kıssa şehri Bitlis'de bu on gün tekâ'üd eylediğimizde rûz-merre gördüğümüz acâ'ibât u garâ'ibâtları tahrîr eylesek bir tomar-ı latîfe olurdu.*” diyerek bu bölümün “acayip ve garip”likler kategorisindeki önemini vurgular.

Evliyâ Çelebi, Sudan'da Melikin çadırında izlediği gösterileri de onuncu ciltte, “*Melik dîvânında seyr [u] temâşâ etdiğimiz acâyibâtı beyân eder*” başlığıyla müstakil bir bölümde, “acayip” ve “garip” alt başlıklarıyla ayrıntılı bir şekilde anlatır. İki gösteri sanatçısının bir oyun kurgusuyla sunduğu su ve ateş gösterileri “*Evsâf-ı ibret-nümâ-yı acibe*”, “*Diğer ve mine'l-acibe ve garibe*”, “*Ve mine'l-mudhiketi'l-acibe*” başlıkları altında anlatılır. Bu bölümde, okuru gözbağı oyunları ile ilgili yönlendiren diyalog bu kez Melik ile Evliyâ Çelebi arasında kurgulanmıştır. Bitlis anlatılarından farklı biçimde Evliyâ, bir anlatıcı olarak gösterilerle ilgili şaşkınlık ve hayranlıklarını bu bölümde coşkulu sözlerle belirtir.

## **B. Büyücü Cadıların Sihri**

*Seyahatnâme*'de sihirle ilgili “acayip ve/veya garip” başlıkları altında anlatılan diğer şaşkıncu hikâyeler sihir sanatıyla büyü yapan cadılarla ilgilidir. Bu hikâyeler yakın okuma yöntemiyle değerlendirildiğinde, Evliyâ Çelebi'nin bağlam gözeterek bu anlatılara yer verdiği, bağlamın bir anlatıcı olarak hem onun bakış açısını hem de okurda bırakmak istediği etkiyi yönlendirdiği görülmektedir.

Evliyâ Çelebi, sekizinci ciltte, “*Der-beyân-ı acâ’ib-i garâ’ib-i te’sîrât-ı sihr-i Tatar-ı kavm-i Kamlık*” başlığı altında bir Kalmuk tatarının hava koşullarıyla ilgili sihrini anlatır. Evliyâ, Mehmed Paşa’yla Azak Kalesi’nden İstanbul’a dönüş yolundadır. Koban Nehri’nden karşıya geçebilmeleri için henüz suyun donmadığını görünce çadırlarını kurup nehrin kenarında konaklamaya karar verirler. Birden çok şiddetli bir rüzgar eser ve her şeyi havaya uçurur. Mehmed Paşa, altında saklandığı arabanın hareket etmesiyle neredeyse ölüyordur. Yanlarındaki Tatarlar sihre uğradıklarını söylerler. Paşa, iç ağalarına dua etmelerini tembihler ve “Allah’ın hikmetiyle” rüzgar diner. O sırada, bir Kalmuk Tatarı, Paşa’nın yanına gelip eğer ona zarar vermezse bir şey açıklayacağını söyler. Paşa zara vermeyeceğine yemin edince Kalmuk Tatarı, biraz önceki rüzgarın onun marifeti olduğunu söyleyip eğer ona at, kürk ve para verirse suyu dondurup onları karşıya geçireceği sözünü verir. Paşa, istediklerini verince adam ormanın içine gidip sihrini yapmaya başlar:

*Hemân Kalmık Tatarı bir dıraht-ı müntehânın dibinde evşan edüp  
ya’nî yesteh-i bârân-zede edüp edebde dübürünü uryân edüp hevâya  
döndü ve doğrulup götünden tersini çıkarup ağzına koyup üç kerre  
yerde kar üzre takla atdı. Ve yine necâseti yanına gelüp iki ellerin  
yere koyup iki ayakların hevâya kaldırup mezkûr ağaca ayakların  
dayayup baş aşağı durdu ve sol eliyle necâsetin karışdırup alnına  
parmaklarıyla necâset sürdü ve bir hayli zamân Kalmık boku üzre baş  
aşağı durdu. (VIII.193b)*

Alıntıda Evliyâ’nın eğlenceli bir dille anlattığı üzere, Kalmuk Tatarı’nın sihrinin sırrı büyük abdestini yapmasıyla ilgilidir. Haydar Akın, *Ortaçağ Avrupası’nda Cadılar ve Cadı Avı* adlı çalışmasının “Hava Büyüsü/Fırtına Cadısı” başlıklı bölümünde, “İklimlere, hava koşullarına (doğanın düzenine) müdahale eden,

doğayı kendi kötücül amaçları doğrultusunda kullanan” (114) hava cadısı inancına dikkat çeker. Akun, cadıların yağmur yağdırışını anlatırken, onların isteği üzerine toplanan bulutların bir süre sonra dolu tanelerine dönüştüğüne ve böylece yağmuru oluşturduklarına dair inancı aktarır. Burada, Evliyâ'nın anlatısı açısından dikkat çekici olan bilgi “şayet cadıların bulunduğu yerde su yok ise, bu amaçlarını gerçekleştirmek için kendi idrarlarını kullan[malarıdır]” (115). Yağmur için idrarın kullanılmasına karşılık buz için dışkının kullanılması arasında bir paralellik olduğu söylenebilir. *Seyahatnâme*'deki anlatılarda, özellikle idrarın hem sihir yapmak hem de sihri bozmak için kullanıldığı görülmektedir. Örneğin Molla Mehmed, herkesin boğulmak üzere olduğu kaosu idrarıyla sağlamıştır, bununla birlikte bu bölümde değerlendirilecek olan Çalikkavak köyündeki Koncolos'un sihri idrarla bozulmaktadır. Haydar Akın'ın Avrupa inançlarına ilişkin çalışmasında da bu dikkatin olması, böyle bir inancın yaygın olduğunu düşündürmektedir.

Kalmuk Tatarı'nın hikâyesine dönersek, sonuçta nehir buz tutmuştur ve askerler donan nehirden karşıya geçmeye başlarlar. Mehmed Paşa da geçer, ama çok ağır geçenlerden boğulanlar olur. Divan Efendisi İbrahim Çelebi ile bazı mutaassıp adamlar “biz sihirle yapılan buzdan geçmeyiz” diye direnince Paşa “hemen geçsinler, yoksa kendileri bilir” diye kızar. Divan Efendisini bir arabanın içinde karşıya geçirmeye çalışırlar; ancak nehrin üstünde dualar okumaya başlayınca araba buzun içine girer. Can havliyle kendini arabadan dışarı atar ve sürünerek karşıya geçer, ama diğerleri buzun altında kalırlar. Sihri yapan Kalmuk, Arapça okumamaları konusunda Paşa'yı uyarır, aksi halde sihir bozulacaktır. Evliyâ'nın bu noktada Divan Efendisi İbrahim Çelebi'ye özellikle tekrar dönüp onu bir karikatür kahramanı gibi alaylı bir dille anlatışı dikkat çekicidir:

*Ve cümle asker ale'l-fevr beri tarafa geçdi, ammâ fakîr Divân Efendisi İbrâhîm Çelebi ol hey'et-i mecmû'acikile gemi maymûnuna dönmüş suya gark olmadan cân kurtarup paşa yanına gelüp ağlamağa ve bir nutk etmeğe tâkat dermânı kalmayup gûyâ bir bî-cân kâlib-ı cemâdât olmuş. Hele hüddâmları efendiyi konağına götürüp artık sâhib-i firâş oldu.” (VIII.193b)*

Evliyâ Çelebi'nin bu anlatımı Divan Efendisine duyduğu antipatiyi açıkça ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, Evliyâ'nın dinî inançlarla anlık ihtiyaçlar arasında kurduğu mesafeyi de göstermektedir. Evliyâ, buzun altında kalmalarına izin verdiğine göre, sihir karşısında dua okuyanların tavrını bağnazca bulmaktadır; çünkü kendisi hayatta kalmasına ve seyahatini sürdürebilmesine faydalı olan her uygulamaya açıktır.

Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*'nin üçüncü cildinde, 1652-53 kışında Çalikkavak'ta bir köyde başından geçen, bir başka cadı hikâyesini “*Sergüzeşt-i hakîr Evliyâ*” başlığı altında anlatır. Evliyâ'nın “*Garîb temâşâdır*” diye başladığı bu hikâyesinin de “acayip ve garip” cadı anlatıları arasında değerlendirilmesi uygun görülmüştür. Çalikkavak, gökyüzüne uzanmış ağaçların sıklığından içine bir damla güneş ışığı sızmayan ve haydutların cirit attığı bir ormandır. Evliyâ Çelebi, “gayet korkulu ve tehlikeli beldir ki geçenin belinde güç kuvvet kalmaz” diye mekâna dair verdiği bilgiyle gerilimli bir atmosfer yarattıktan sonra Balkan köyündeki anlatısına geçer. Bir Bulgar keferesinin evinde bütün hizmetçileriyle birlikte konuk olan Evliyâ Çelebi, bir odada ateşin başında otururken çirkin yüzlü, yaşlı bir kadın saçlarını belik belik dağıtıp öfkeli bir şekilde içeri girer ve ateşin başına oturup küfürler savurur. Betimlenen bu kadın, Evliyâ Çelebi'nin cadı tipidir. *Seyahatnâme*'de biri cadıya benziyorsa ya da açıktan açığa cadıysa o, tutarlı biçimde “çirkin, yaşlı, saç başı

dağınık ve öfkeli”dir. Kimi zaman bulunduğu bağlamdaki “cadı türüne” göre bu özellikler çeşitlenip artsa da ortak betimleme bu şekildedir. Evliyâ'nın işte bu betimlemesiyle içinden bir fenalık çıkacağı açık olan bu kadın, daha sonra Evliyâ'ya yer vermeyecek biçimde kızılı oğlanlı yedi çocukla ateşin başını kuşatır.

Burada “Evliyâ'ya yer bırakılmamış” olması detayı, öncelikle muhtemelen Evliyâ'nın kendisinin de bu hikâyenin içinde olduğu bilgisini güçlendirme isteğidir. Aynı zamanda bu detay, onun sihirli/büyülü bir şey anlatırken, okurunun hikâyedeki kurmaca dünyaya dalıp gitmesine izin vermeyen ve gerçeklik algısı yaratan bir müdahalesi olarak da kabul edilebilir. Robert Dankoff'un “Evliyâ'nın birinci şahıs üzerinden yaptığı anlatımına doğaüstünün ani girişleri”ni (*Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin...* 220) belirtmek için kullandığı “büyülü gerçekçilik” yaklaşımı, tersi biçimde yani olağanüstü durumlarda gerçekçi ayrıntıları öne çıkarma yoluyla da kendisini göstermektedir.

Hikâyeye dönülecek olursa, “gece yarısı” olduğunda, Evliyâ Çelebi uykusundan uyanır ve şöyle bir sahneye şahit olduğunu anlatır: “yaşlı karı” ocaktan aldığı bir avuç küle efsun okuyup çocukların ve kendinin başına saçar ve çocuklar pilice kendisi de tavuğa dönüşüp “civ civ” diyerek dışarı çıkarlar. Evliyâ, can havliyle hizmetçilerini uyandırır ve “onlar görürler ki” Evliyâ'nın burnundan kan boşanmıştır. Bu rahatsızlık durumu, geri kalan sahnelere Evliyâ'nın değil, hizmetçilerinin şahit olmasına sebep olacaktır; ama Evliyâ verdiği bu detayı unutmayacak okura ertesi sabah, bütün gece korkudan burnunun kanamaya devam ettiğini söyleyecektir. Hikâyeyi kurgulamada kullandığı diğer gerçekçi ayrıntı böylece işlevini tamamlamış olacaktır. Hizmetçiler, cadı tavukla piliçlerin atların arasına girip birbirlerini helak etmelerine sebep olduğunu ve köydeki reaya keferelerin bu işi öğrenip atları bağladığını görürler. Kölelerin “gördüm” diyip

“yemin ederek” anlattıkları sihrin/büyünün bozuluş sahnesi Evliyâ'nın en çok üzerinde durup sorgulayacağı sahnedir: “*Ânî gördüm, der, bir kefere hemân zekerin çıkarup tavukların üzerine sepe sepe işedikde anı gördüm, sekiz aded tavuklar benî Âdem olup yine ol acûze fertûte oldukda ol teşelşül eden kâfir acûze avreti ve gulâm-ları döğe döğe bir cânibe götürdü.*” (III.130b) Daha sonra, keferenin cadıyı götürdüğü yerin kilise olduğu ve cadı kadının papaza verildiği anlaşılır. Evliyâ Çelebi'nin köleleri, bu anlattıklarına diğer hizmetçileri de şahit olarak gösterirler. Evliyâ'nın bu diğer hizmetçileri de sorgulaması üzerine, yani onlara da gördüklerini anlatmaları için söz vermesiyle sıradaki şahit, tavukların üzerine işeyen kefere olur. Görgü tanıklarıyla yetinmeyen Evliyâ'ya asıl büyü bozucu durumu açıklar: “*Sultânım, ol karı başka soydur. Kış giceleri yılda bir kerre eyle kara koncoloz olurdu. Ammâ bu yıl tavuk oldu. Kimseye zararı yokdur' deyüp gitdi. İşte bu hakîr-i pür-taksîr mezkûr Çalikkavak'da böyle bir temâşâyâ düş gelüp aklım başımdan gideyazdı. Allahümme âfinâ.*” (III.130b)

Evliyâ Çelebi'nin bu anlatılanlara, yani o yıl tavuğa dönüşen kara koncolos “*temâşâ*”sına “inanmak” için üç aşamalı bir şahitlik kurgulayışını ve bütün bu görüp duydukları karşısında “*aklım başımdan gideyazdı*” tepkisini verişini anlamlandırmak için *Seyahatnâme*'nin bütününde; özelde Karakoncolos; ama genelde “cadı kadın” motifini Evliyâ'nın hangi bağlamlarda ve nasıl bir bakış açısıyla anlatılarına yerleştirdiğine bakmak gerekir. Her fırsatta hafızasının gücü, sözlü belleğinin zenginliği ve hazır cevaplığıyla—on ciltlik bir anlatı dünyasını önümüze koyup—haklı olarak övünen Evliyâ Çelebi'nin bu anlatıdan önce bir “koncolos” hikâyesiyle karşılaşmadığını düşünmek pek gerçekçi değildir. Evliyâ Çelebi, birinci cillte İstanbul'u koruyan tıslımları anlatırken on üçüncü “ibret verici tıslım” başlığı altında “koncoloslar”dan zaten söz etmiştir. Bunlar her sene zemheride, kışın en şiddetli

gecelelerinde bir mağaradan çıkar ve arabaları ile dünyayı gezerler, sabaha karşı da tekrar mağaraya girerler. Görüldüğü gibi, Bulgar köyündeki anlatıyla paralel biçimde—yani inanca uygun haliyle—koncoloslar kışın en soğuk gecelerinde dışarı çıkarlar ve sabaha karşı bir “şekilde” ortalıktan kaybolurlar. Aradaki fark, Evliyâ'nın İmparatorluğun ve kendi hayatının merkezi olan İstanbul'daki “koncolos”lardan söz ederken gerilimli bir atmosfer yaratmaması, hatta söz konusu tılsım olduğuna göre, açıkça söylenmese de bunların sözü edilen mağarayı korumak gibi faydalı bir özelliklerinin olmasıdır. Oysa Bulgar köyündeki karakoncolos da, keferenin gülerek soğukkanlı anlatımıyla zararsız bir mahluk gibi görünmektedir. O halde, Evliyâ'nın korkudan burnunun kanının dinmediğini ve şaşkınlıktan aklının başından gittiğini söylemesinin başka bir işlevi olmalıdır.

Evliyâ Çelebi bu hikâyede, daha önce seyahat anlatısının zorunlu bir parçası olarak işaret edilen “seyahatin olağanüstü yönleri”nden birine yer vermektedir. Bu tür anlatılarında Evliyâ “garip”, “acayip” ya da “ibret verici” gibi nitelemelerle okurunun dikkatini çekip genellikle duyduğu bir rivayetten ya da yerel bir inançtan hareketle yeniden kompoze ettiği kurmaca hikâyesine yer verir. Bulgar köyündeki koncolos olayı karşısında dehşete kapılan Evliyâ Çelebi, hikâyede anlatıcı karakter olan Evliyâ Çelebi'dir. Kurmaca hikâyelerinde sıkça yaptığı gibi kendisini de kurguya bir karakter olarak yerleştirmiştir. Bunun elbette okurun hikâyeye bakış açısını yönlendirmede önemli bir işlevi vardır. Bulgar köyünün hikâyesinde Evliyâ karakteri, olayın başına, gözle tanıklık ettiği halde geri kalan hikâyeyi üç aşamalı bir şahitlikle sınavarak aslında inanılabilirlik sorunu olduğunu ortaya koymaktadır. İnanmanın güçlüğü ise hikâyenin gerçek dışı olmasından ziyade Evliyâ ve hizmetçileri için “yabancı” yani “garip” bir durum olmasıdır. Belki de bütün bu hazırlığın asıl sebebi, hikâyeyi seyyah üzerinden deneyimleyecek olan

dinleyici/okurda bırakılmak istenen etkidir. Orada yaşayan keferenin şahitliği ve açıklaması bütün gerilimin çözülmesini sağlayacaktır; çünkü o, bu “başka soydan olan karakoncolos” inancının onu “döve döve” kovalayacak kadar içindedir. Yani Evliyâ'nın bir inancı hikâyeleştirip eğlenceli ya da ilgi çekici bir şekilde aktarmanın ötesinde, onu mekanından ve bağlamından koparmadan sunma özeni vardır.

Evliyâ Çelebi'nin bu konudaki ısrarı ve tutarlılığını göstermek adına konuyla ilişkili “acayip ve garip” kategorisinden bir örnek daha vermek yerinde olacaktır. Evliyâ Çelebi, yedinci ciltte “*Der-beyân-ı acâ'ibât u garâ'ibât-ı ibret-nüümâ-yı ceng-i cidâl-i sehere-i oburât*” başlığı altında Kafkasya seyahati sırasında, yıldırımlı bir gecede cadıların kendi aralarındaki savaşına tanık oluşunu anlatır. Evliyâ, bu savaşın “yıldı bir kere kara koncoloz geceleri”nde, Çerkez oburlarıyla Abaza oburlarının arasında gökyüzünde gerçekleştiğini öğrenir. Evliyâ Çelebi, burada oburları da “büyücü cadı”lar olarak adlandırır. Her ne kadar koncoloslardan farklı, çok daha yırtıcı, yıkıcı ve kan içici cadılarsa da, onların da yılda bir kez ortaya çıkmaları ve bunun da çok hoş bir metinlerarası ilişkiyle “karakoncolos” geceleri olması, gecenin karanlığı ve ürkütücülüğü sona erip “horozların ötmesiyle” savaşlarının sona ermesi ve ortadan kaybolmaları, karakoncoloslarla ortak bir adda “cadı kategorisinde” değerlendirilmeleri için yeterli paralelliklerdir. Bunun yanında, dışarıdan gelenlerin hayretlerine karşı, bu kan emen oburların savaşına orada yaşayan Çerkezler'in tepkisi de Bulgar köyündeki anlatıcıdan farklı değildir; bu inanç, bu hikâye ve bu gösteri onların yereline aittir ve olağan yani inanılırdır. Buna yabancı olan okur içinse ancak Evliyâ'nın ve yanındakilerin gözle tanıklığı inandırıcılığı sağlayacaktır. Evliyâ Çelebi, amacının hikâyesiyle mekan arasındaki ilişkiye vurgu yapmak olduğunu gösterircesine, anlatısının sonunda oburlar için “Genellikle Moskov diyarında, Kazak'ta, Leh ve Çek'te olağandır, Allah saklasın, ama Rum'da karakoncoloz olması



mukarrerdir, vesselam.” der. Bu noktada, karakoncolos inancına dair hikâyenin Balkanlarda, Bulgaristan'ın bir köyünden geçerken durup anlatılmasının bilinçli bir yerleştirme olduğu bir kez daha anlaşılmaktadır.

Tezin “Giriş” bölümünde de işaret edildiği gibi Evliyâ, tılsım, büyü ya da sihir gibi olağanüstülük vurgusu olan anlatılarında, sözlü kültürde aktif dolaşımda olan bir halk inancından yola çıkar. Bu inanç, dramatik aksiyonları ve karakterleriyle bütünlüklü bir kurguda tekrar işlenir ve yeni bir hikâyenin esini olur. Ama hikâyenin anlatıcısı, kendi kurgusu da olsa hâlâ o inanç dünyasının değerleri ve motifleriyle tutarlılık göstermeye özen gösterir. Bu tutarlılık ya da bütünlük hissi, dinleyicisi ve okurunun hikâyeyi onaylanmasında etkilidir. Kısaca, Evliyâ'nın hikâye anlatıcısı olduğu 17. yüzyılda hiçbir esrarengiz varlık, özellikle de cadılar sadece folklorun ya da edebiyatın fantastik dünyasının eğlenceli figürleri değildir. Bu varlıklar birer inanç unsuru olarak halkın gündelik sosyal yaşamında oldukça etkili bir role sahiptirler. Dolayısıyla, seçkin-yönetici sınıfın da idarî bir gerçeği olurlar.16. yüzyılda Şeyhülislam Ebussuud Efendi'nin cadı avcılarının—dine aykırı da olsa—her türlü müdahalesinin yolunu açan fetvası, 17. yüzyılda kadıların resmî görevli cadı avcılarına talimatları ve 19. yüzyılda *Takvim-i Vekayi*'de haber olmuş hortlak avları, bu “fantastik” varlıkların Osmanlı Devleti'nin resmî geleneğinde yüzyıllarca birer “gerçek”lik olarak yer aldığı/almak zorunda bırakıldığı delilleridir.

Öcal Oğuz, “Kara Koncolos ve Yılbaşı” başlıklı yazısına, “Türk mitolojisinin ve halk takviminin olağanüstü figürlerinden biridir, Karakoncolos” diyerek başlar. Oğuz, Yunan mitolojisinin, Avrupa masal ve efsanelerinin “fantastik” figürleri her türlü sanatsal yaratımda bu kadar benimsenirken, Türk mitolojisi söz konusu olduğunda “modernist ve gerçekçi” bir tavırla “hurafe” telaşına düşülmesindeki çelişkiye dikkat çeker. Noel Baba, kurt adam ya da Drakula'ya birer mitsel anlatı

olarak yaklaşılrken, sözlü kültürden bugüne ulaşmış Türk halk anlatılarındaki mitlere ya da mitsel figürlere aynı bakış açısını getirememek, onların sanatsal anlamda da değerlendirilememesine sebep olmuştur. Mitlerin tekrar canlanıp inanca dönüşmesine dair kaygı, onlar üzerinden bir dönemin kültür değerlerini anlamayı da engelleyen bir önyargıdır. Bugün ister Evliyâ'nın anlattığı gibi birden göze görünüp korkutan; ama kimseye zarar vermeyip sadece bir seyirlik yaratan karakocoloslar olsun, ister her evden bir ceset çıkmasına sebep olan hortlaklar; Balkanlarda, Türkiye'de ve başka coğrafyada bunlar inancı gitmiş hikâyesi kalmış ortak kültür mirasının anlatılarıdır. Evliyâ'nın bu anlatıları uydurduğu ya da sırf eğlence olsun diye abartıp anlattığı kuşkusıyla, içten içe ya da açıktan açığa *Seyahatnâme*'ye olağanüstülük denetçiliği rolüyle yaklaşan “modernist ve gerçekçi” okur, bugünkü mitlerin bir zamanların inancı olduğunu gözden kaçırmaktadır. Bununla birlikte, mitleri tarihin bir noktasında donmuş ve fosilleşmiş inançlar olarak değerlendirirken de tedbirli olmak gerekir.

Bu tür esrarengiz varlıklarla ilgili inançlar, gerçekten tarihin bir zamanında terkedildiyse, bugün Dünya genelinde hiç de azımsanamayacak kadar çok inananı ve görgü tanığı olan UFO'ları (*Unidentified Flying Objects*) değerlendirecek bağlamımız da yok demektir. “Ulusal Havacılık ve Uzay Dairesi”, kısa adıyla NASA'nın bu konuyu ciddiye alıp yaptığı araştırmalar ve resmî internet sitesinde yer alan açıklamaları, bu “tanımlanamayan uçan cisimler”in gerçekliğine mi işaret etmektedir, sorusu hâlâ yanıtızdır. Bu varlıklarla ilgili, toplumsal ya da küresel bir kaos yaşanmamasının nedeni, Evliyâ'nın karakoncolosu gibi zararsız, hatta insan dostu olduklarına dair genel bir kanıdan kaynaklanmaktadır. Nasıl güncel bir inanç unsuru olan Karakoncolos ya da vampirler Evliyâ Çelebi'nin kurmaca hikâyelerinin başkahramanları olduysa, UFO'lar da bugün birçok roman ve sinema filminin

başkahramanıdır. Bütün mitler gibi UFO mitinin de—Carra de Vaux'nun “acayip” terimi için söylediklerini uyarlırsak—“gerçek olduğu kesin değil, uydurma olduklarıysa hiç kesin değildir; asıl güç olan da zaten bunun denetlenmesi”dir. Alan Dundes “Halk Kimdir?” başlıklı makalesinde, halkın olduğu her yerde halkbilgisinin yani folklorun de olduğunu söyler. Halk olmak için de en az iki kişi olmak ve ortak kodlar oluşturup paylaşmak yeterlidir (10). Dundes'in bu yaklaşımı—tartışmalı da olsa—insan ve hikâye arasındaki ilişkiyi çağırıştır. Eğer insan hikâyesini anlatabileceği birini bulursa bir hikâyesi olmaktadır. İnsan, hikâyesini anlatmaya devam ettikçe her hikâyenin mitleri de yeni formlarda üreilmeye devam edecektir. Ancak bu hikâyelere ve mitlerine ulaşım üzerinde düşünülmesinin koşulu, Evliyâ Çelebi gibi usta hikâye anlatıcılarının onları unutulmayacak ve tekrar dolaşıma sokacak biçimde kurgulamasıdır.

## SONUÇ

“Evliyâ Çelebi’nin Acayip ve Garip Dünyası” başlığıyla *Seyahatnâme*’deki “acayip ve/veya garip” terimlerini içeren başlıklara sahip anlatıların ele alındığı bu tezde, hem Evliyâ Çelebi’nin “hikâye anlatıcı”lığı hem de “acayip ve garip hikâyeler”in kültürel ve edebî özelliklerine ilişkin çeşitli bulgulara ulaşılmıştır.

Tematik ve kategorik olarak değerlendirildiğinde, söz konusu anlatıların bu çalışmada, yedi bölüm başlığı ve yirmi bir alt bölüm başlığı altında incelenmesi önerilmiştir. Anlatıları mümkün olduğunca ortak temalar altında inceleme eğilimi gösterilmişse de “acayip ve/veya garip” başlıklı bölümlerin konu çeşitliliği, daha genel kategoriler oluşturulmasını önlemektedir. Dolayısıyla çalışmanın henüz tarama ve sınıflandırma aşamasında “acayip ve garip anlatılar”la ilgili göze çarpan ilk bulgu, bu metinlerin belirli ve sınırlı konularda yoğunlaşmadığıdır. Öyle ki, “acayip ve garip anlatılar”, her türlü insan hikâyesini; kaygı ve beklentileriyle rüya anlatılarını; hem yerel hem de “öteki”ne ait dinî inançları, sanatsal ya da teknolojik etkinlikleri; hayvan hikâyelerini; diğer doğa unsurlarıyla ilgili anlatıları; tılsım anlatılarını; sihirle ilgili hikâyeleri ve bunun gibi çeşitli konuları içererek Evliyâ Çelebi’nin yaşamındaki ve seyahatlerindeki neredeyse tüm kavramlara yer vermektedir.

“Acayip ve/veya garip” başlıklı metinlerin asıl ortak özelliği ise bu terimlerin kullanımıyla yaratılmak istenen etkidir. Bu etki, hem okurun/dinleyicinin bakış açısını hikâyeye hazırlamaya hem de anlatının okurda/dinleyicide bırakacağı etkiyi şekillendirmeye yöneliktir. Evliyâ Çelebi, bu başlıklarla anlatmayı seçtiği

bölümlerde, genel olarak “şaşırtıcı” bulduğu için “anlatılmaya ya da kaydedilmeye değer” anlatılara yer verir. Anlatılardaki “şaşırtıcı” unsurlar olağanüstü durumları işaret etmekten ziyade “hayranlık duyulacak” derecedeki beğeniye ya da “kınanacak ve alay edilecek” türden bir eleştiriyi işaret etmektedir. Kimi zamansa “şaşırtıcı” unsur, kültürel bir yabancılıktan kaynaklanmaktadır. Bir başka kültüre ait ilk kez karşılaşılmış inanç, gelenek ya da tutum ve davranışlara dair unsurlar da “acayip ve/veya garip” başlığı altında “şaşırtıcı”lığına işaret edilerek anlatılmaktadır.

Çalışmanın “Giriş” bölümünde, Walter Benjamin’in hikâye anlatıcısının anlatılarıyla ilgili, “Bir zamanlar uzakların bilgisi—ister yabancı ülkelerle ilgili mekânsal bir bilgi, ister geleneğe dair zamansal bir bilgi olsun—doğruluğu denetlenemese de onu geçerli kılan bir yetkiye sahipti.” (82) yorumuna yer verilmiştir. Benjamin’in bu yaklaşımının “acayip ve garip” anlatıların çözümlenişinde temel yaklaşımlardan biri olarak kabul edileceği belirtilmiştir. Bu anlayışa bağlı kalınarak “acayip ve garip” anlatılar bu çalışmada, kendi biricik bağlamlarındaki amaç ve işlevleri göz önünde bulundurularak ele alınmış; doğruluk denetimine tâbi tutulmamıştır. Dolayısıyla, öncelikle hikâye ile anlatıcısı arasındaki ilişki dikkate alınmış; Evliyâ Çelebi’nin hikâyesini metinsel olarak hangi sırada, yaşantı olarak hangi bağlamda ve nasıl bir zihnin bakış açısıyla anlattığı üzerine odaklanılmıştır. “Evliyâ Çelebi’nin acayip ve garip dünyası” bu yöntemle değerlendirildiğinde, bu anlatı dünyasındaki hikâyelerin, kendi döneminde hem kültürel hem edebî hem de belgesel bilgiyi aktarmada ve işlevli kılmada, o dönemin epistemesi için geçerli ve güçlü bir etkiye sahip olduğu anlaşılmaktadır.

*Seyahatnâme*, özellikle çok türülük ve çok söylemlilikten ötürü öncelikle bir edebiyat metni olarak kabul edildiğinde, onun da birçok diğer edebiyat yapıtı ya da türü gibi 19. yüzyıldan itibaren okurunun anakronik bakışının mağduru olduğu

söylenbilir. Özellikle “acayip ve garip” kategorisindeki metinleri “fantastik” olarak niteleyen modern okur/araştırmacı, bu kavramı olağanüstülük işareti gördüğü her anlatı; masal dünyası, acayip edebiyatı, bilim kurgu gibi tüm zamanların ve bağlamların metinleri için genelleyici bir şekilde kullanmaktadır. Oysa metinler kendi kültürel bağlamlarında değerlendirildiğinde, hiçbir hikâyenin mekânının ve zamanının ihtiyaçları ya da sınırları dışında oluşmadığı görülmektedir. Acayip edebiyatının seyahat edebiyatına bağlı olarak gelişen içeriği ve anlatı yöntemleri, onun “olağanüstü” öğelerinin anlam ve işlevini de şekillendirmektedir. *Seyahatnâme*'de “acayip ve/veya garip” başlıklı hikâyeler, Evliyâ Çelebi'nin seyahat sürecinde karşılaştığı, okuruna/dinleyicisine aktarmak için özel bir edebî hevesinin yansıdığı, “şaşırtıcı” ve/veya “olağandışı” hikâyelerdir.

*Seyahatnâme*'deki “acayip ve garip hikâyeler”i yapıttaki diğer anlatılardan ayırt etmek için kullanılan “fantastik” terimi ise başka bir dönemin epistemisinin ürünü olarak görülebilir. Tzvetan Todorov, “gerçek mi yoksa hayal mi?” kararsızlığında kalınan “fantastiğin” on sekizinci yüzyılın sonunda başlayıp yirminci yüzyılda Kafka'yla sona erdiğini (162) tespit ederken, sözünü ettiği anlatı dünyasındaki anlatıcıların amacı ve okurun kararsızlığı, kendi dönemine has bir edebî özellik oluşturmuştur. Bunun yanında, “gerçek” dünyanın gerçeklik algısına hiç ihtiyaç duyulmadan, hikâyenin dünyasının sınırlarında belirlenen yasalara tâbi tutulan bilim kurgunun olağanüstülüğü de fantastik edebiyatından başka özellikler göstermektedir. Bu durumda, “olağanüstülük” hikâye anlatıcılığında kalıcı bir motifken onun hikâyeye yerleştirilme nedeni ve yarattığı etki tarihsel ve kültürel bağlamlara göre değişmektedir. Aksi bakış, edebiyatın insanın değişen algısından ve etkinliğinden kopuk bir tekrarlar silsilesi olduğunu kabul etmektir. Bu yüzden,

“acayip ve garip” anlatıları, “fantastik” hikâyeler olarak nitelendirirken söz konusu “olağanüstü” unsurlarsa bağlamı göz ardı etmeyen bir dikkatle yaklaşmak gerekir.

Bununla birlikte, *Seyahatnâme*'deki “acayip ve garip” anlatılara, ister kendi zamanından ister bugünün kültürel değerlerinden bakıldığında, Evliyâ Çelebi'nin dinleyicisini/okurunu pek de “olağanüstü bir yolculuğa” çıkardığı söylenemez. Çalışmada incelenen metinler kendi tarihsel, sosyolojik, psikolojik, kültürel ve hatta edebî bağlamları göz önünde bulundurulduğunda “olağanüstülük” vurgusunun oldukça sınırlı olduğunu göstermektedir. Bir hikâye anlatıcısı olarak Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve garip” anlatılarının malzemesinin kaynağı, kişisel deneyimleri, tanıklık ettiği gözlemleri, diğer insanların yaşam hikâyeleri ve döneminin sözlü kültürünün zengin anlatı dünyasıdır. Evliyâ'nın entelektüel merakı sınır tanımayan bir seyyah olması, onun “acayip ve garip” anlatılarında başka coğrafyaların kültürel malzemesinden de etkili biçimde yararlanmasını sağlamıştır.

Daha önce de belirtildiği gibi malzemesinin kaynağı ya da anlatısının konusu ne olursa olsun Evliyâ Çelebi, anlatısının başlığında “acayip ve/veya garip” terimlerini kullanırken genel olarak “şaşırtıcı” bir hikâye anlatacağına işaret eder. Bu şaşırtıcı durum, kimi zaman eleştirel bir bakış açısıyla, kimi zaman beğenin vurgulandığı hayranlıkla ya da gerçekten “sıra dışı” olanın anlamlandırılma güçlüğü gibi bir etkiyle sonuçlanır. Örneğin, “tarihî ve efsanevi kişilikler”in deneyimlerini anlatırken Evliyâ, dikkati özellikle yöneticilerin askerî ve idarî konulardaki zaaflarına çeker. Yöneticilerden beklenmeyen, daha doğrusu sahip olmamaları gereken bu özelliklerinden dolayı okurda yaratmak istediği etki, kendi bakış açısıyla paralel bir kınayıcı eleştiri tavrıdır. Kendi başından geçmiş gibi anlattığı bazı “acayip ve/veya garip” sergüzeşterse onun bir hikâye anlatıcısı olarak savaş alanındaki gerilimi azaltan kurmacalarını ve mecliste gerekli morali sağlayan musahip rolünü

yansıtmaktadır. Bu anlatılarda “abartı” bir edebî teknik olarak yer alırken Evliyâ Çelebi, hiçbir “olağanüstü” “inanç” anlatısının inanırlığına okurunu ikna etmek gibi bir bakış açısı sunmamaktadır.

Osmanlı sözlü geleneğinde yaygın bir paylaşım unsuru olan rüyaların da *Seyahatnâme*'de bazı bölümlerde “acayip ve garip” başlığı altında anlatıldığı görülmektedir. Osmanlı kişisel edebiyatında, özellikle biyografi yazımında bir anlatım aracı olan rüyaların, Evliyâ tarafından da benzer bir amaçla kullanıldığı, Melek Ahmed Paşa'nın “hayatının aşkı”nın bu rüyalarla anlatıldığı görülmektedir. Melek ile Kaya Sultan arasındaki bu aşk hikâyesi, ideallerle sarılı, klişe bir romantizmi değil; bir ailenin acı kaderini gerçekliğiyle ortaya koymaktadır.

Evliyâ Çelebi'nin yolculuklarında karşılaştığı yabancı kültürlere ait “şaşırtıcı” inanç uygulamalarını abartı, ironi ve mizahla kurulmuş “acayip ve garip” hikâyelerle sunduğu görülmektedir. Hristiyan Avrupa'ya ait de olsa sanat ve teknolojiye yeni yeniliklerle başarıların Evliyâ için her zaman ayrıntılarıyla kaydedilmeye değer ve hayranlık duyulacak unsurlar olduğu görülmektedir. Bu estetik ve teknolojik gelişmeleri “acayip ve garip” dikkatiyle ve övgülerle aktarırken, okurunda da benzer bir bakış açısı oluşturmak istediği açıktır. Zihinsel süreçleri ve davranış biçimleriyle “normal” insanlardan “farklı”lık gösteren dîvânelerle fiziksel olarak “normal”den “farklı” olan ucube bedenlerin, gerçekçi gözlemlere dayanan “acayip ve/veya garip” hikâyelerinde “şaşırtıcı” olan unsur ise bu insanların gerçekten var olmasıdır.

“Acayip ve/veya garip” başlığı altında anlatılan hayvan hikâyelerinde Evliyâ Çelebi, kendi döneminin epistemesine uygun biçimde anatomik bilgilerle kültür değerleriyle şekillenen şaşırtıcı hikâyeleri iç içe sunar. Dağlar, sular, mağaralar ve ağaçlar gibi doğa unsurlarıyla ilgili hem gerçekçi gözlemlerini içeren belgesel



nitelikli bilgilere hem de sözlü kültürde bu unsurlarla ilgili inanç hikâyelerine yine “acayip ve/veya garip” başlığı altında yer verir. Bu anlatılarda, Evliyâ Çelebi çoğunlukla objektif anlatıcı olarak sadece rivayetleri sunar, okurun bu rivayetlerle ilgili geliştireceği eğilime karışmaz. Dolayısıyla, onun için anlatı zenginliğinin anlatıların inanırlık özelliğinden daha önemli olduğu söylenebilir.

*Seyahatnâme*'de “acayip ve/veya garip” başlığı altında özellikle dikkat çeken diğer anlatılar “tılsım” ve “sihir”le ilgili hikâyelerdir. Evliyâ Çelebi, her ne kadar hikâye anlatıcılığının sınırlarını zorlayan türden kurmacalarla, bu anlatıları okura aktarırken yeniden kompoze etse de, ne “tılsım”, ne “sihirbaz”lar ne de “cadı”lar onun döneminde gerçeklik dışına itilmiş inançlardır. Dolayısıyla, buradaki kurmaca, onun hikâyeleri kurgulama yöntemiyle ilgilidir, fantezi dünyasından figürler ödünç almasıyla değil.

Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve garip” hikâyeleri, *Seyahatnâme*'de çok çeşitli konular ve biçimlerde yer alışıyla bir dönemin kültür dünyasının “şaşırtıcı” bulabileceği neredeyse bütün can alıcı unsurlara temas etmektedir. Bu durumda “acayip ve garip” hikâyeler, yaşamın her alanının içinde yer alabilmektedir. Bu çeşitlilik ve zenginliğin ön koşulu, onları aktaranın seyahat etmesi; farklı coğrafyalarda, başka kültürleri gözlemleyip anlamlandırmaya çalışmasıdır. Evliyâ Çelebi'nin bu merakı ve hikâyeyi kurgulama, hikâyeyi anlatma ve hikâyeyi yazıya dökme ustalığı, ona dair bir “acayip ve garip dünya”ya sahip olmamızı sağlamıştır. Geriye kalan hikâyeleri okumaktır; her okuyuş okur olarak gerçeklik algımızı uyarabilir, uyarmalıdır da; ancak okuduğumuz hikâyenin de birisinin gerçeklik algısının kelimeler aracılığıyla ifade edilişi olduğunu dikkate almak gerekir. Evliyâ Çelebi'nin dünyasının “acayip ve garip hikâyeler”i, kendi döneminde doğruluk denetimine tâbi tutulsa nasıl bir sonuç alınacağını öğrenmek imkânsızsa da bu

hikâyelerin o dönemin dinleyicisi ve okuru için hem belgesel hem de edebî özellikleriyle önemli ve anlamlı olduğu kabul edilmelidir. 17. yüzyıl sözlü geleneğinde yani toplumun güncel kültür değerlerinde var olmayan hiçbir nesne, varlık ya da olgu Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*'sinde “acayip ve garip” olarak yer almamaktadır. Bilakis, bu başlık altında toplumun en azından bir bölümünün benimsediği tuhaf inanç ve uygulamalar sahici bir sorgulamaya tâbi tutulmakta, kimi yöneticilerin bu kadar zayıf, halkınsa bu kadar mağdur olduğu durumlar şaşkınlıkla karşılanmakta, en egzotik âdetler aktarılıp hoşgörüyü karşılanmakta, bitkiler ya da hayvanlarla ilgili bilgiler bugün hâlâ belgesel niteliğini korumakta, çoğu zaman bir derlemeci tavrıyla efsane ve rivayetler aktarılmaktadır. Bu sözü edilen özelliklerin hiçbiri “gerçekten” seyahatin—bugünün okurunun beklediği türden—“olağanüstü” yönlerine işaret etmez. Evliyâ Çelebi, kimi zaman büyük bir iştahla kurmaca hikâyeler anlatır; yarattığı edebî; mizahî ya da dramatik etkiyle amacına da ulaşır. Ancak okurunun bu anlatılara ilahi bir bağlılıkla inanmasını talep etmez; aksine kendisini bir hikâyeci olarak takdir etmesini bekler. Söz konusu kurmaca dünyası olsa bile, Evliyâ Çelebi, hiçbir “acayip ve garip” hikâyesinde gerçek yaşama, daha doğrusu insana ve onun 17. yüzyıldaki dramatik yansımasına dokunmayan bir unsurla okurunun karşısına çıkmaz.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Açık, Tansu. "Evliyâ Çelebi'de Yunan-Roma Dünyası". *Çağının Sıradışı Yazarı: Evliyâ Çelebi*. Haz. Nuran Tezcan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 23-93.
- . "Evliyâ Çelebi'nin Eskiçağ Dünyası". *Evliyâ Çelebi*. Ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2011. 343–349.
- Akın, Haydar. *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2011.
- Akyol, Ercan. "Seyyâh, Halk ve Mugayir: Evliya Çelebi'ni Seyahatnamesi'nde Yer Alan Aykırı Figürlerin Anlatımı ve Toplum Nezdindeki Algısının Günümüz Türkiyesi ile Karşılaştırılması". TUDOK 2010 Bildirisi. (15-Haziran-2012) [http://bilkent.academia.edu/ercanakyol/Papers/1268253/Seyyah\\_Halk\\_ve\\_Mugayir](http://bilkent.academia.edu/ercanakyol/Papers/1268253/Seyyah_Halk_ve_Mugayir)
- Ancet, Pierre. *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. Çev. Ersel Topraktepe. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- And, Metin. "Açış Konuşması". *Çağının Sıradışı Yazarı: Evliyâ Çelebi*. Haz. Nuran Tezcan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 19-21.
- Anetshofer, Helga. "Seyahatnâme'deki Sarı Saltık Menkıbeleri ve Bektaşî Sözlü Rivayeti". *Evliyâ Çelebi*. Ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2011. 297–304.
- Apte, Mahadev L. "Humor". *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. Edited by Richard Bauman. New York: Oxford University Press, 1992. 67-76.
- Aycibin, Zeynep. "Osmanlı Devleti'nde Cadılar Üzerine Bir Değerlendirme". *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)* 24 (2008): 55-70.
- Aydın, Suavi. "Seyahatnâme'yi Bir Etnografya Metni Gibi Okumak ya da İlk Etnologlardan Biri Olarak Evliyâ Çelebi". *Evliyâ Çelebi*. Ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2011. 261–70.

- Bacqué-Grammont, Jean-Louis. da “Evliya Çelebi’nin Seyahatnâmesi’nde Portekiz ve Portekizliler”. *Harp ve Sulh: Avrupa ve Osmanlılar*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2010. 83-95.
- Bakhtin, Mikhail. *Karnaval dan Romana*. Der. Sibel Irzık. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Bayat, Fuzuli. “Türk Mitolojisinde Dağ Kültü”. *Folklor-Edebiyat* 46. (2006): 47-61. Bayladı, Derman. *İstanbul’un Yüreğinde Tarihe Yolculuk: Anıtlar, Olaylar, Efsaneler*. İstanbul: Say Yayınları, 1997.
- Benjamin, Walter. “Hikâye Anlatıcısı: Nikolay Leskov’un Eserleri Üzerine Düşünceler”. Çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy. *Son Bakışta Aşk*. Haz. Nurdan Gürbilek. Çev. Ahmet Doğukan ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları, 2001. 77-100.
- Bilici, Faruk. “XVII. Louis Döneminde Fransa ile Türkiye Arasındaki Kültürel İlişkiler”. *Harp ve Sulh: Avrupa ve Osmanlılar*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2010. 317-333.
- Boratav, Pertev Naili. “Evliya Çelebi’nin Hikâyeciliği”. *Folklor ve Edebiyat 1*. Adam Yayıncılık, 1982. 297-304.
- . *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1984.
- . *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988.
- Bulut, Christiane. “Azerbaycan, Irak ve Irak-ı Acem”. *Evliyâ Çelebi*. Ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2011. 118-34.
- Burgess, Jonathan. “Neoanalysis, Orality, and Intertextuality: An Examination of Homeric Motif Transference”. *Oral Tradition*. Vol. 21.1: 148-89. (2006) (5 Temmuz 2012) <http://www.oraltradition.org>
- Couto, Dejanirah. “Giriş”. *Harp ve Sulh: Avrupa ve Osmanlılar*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2010. 13-47.
- Çamkara, Ayşe. “Müntahabât-ı Evliyâ Çelebi Üzerine Notlar”. *Evliyâ Çelebi’nin Sözlü Kaynakları*. Haz. Öcal Oğuz ve Yeliz Özay. Ankara: UNESCO Türkiye Milli Komisyonu, 2012. 17-27.
- Dankoff, Robert. *An Ottoman Mentality: The World of Evliya Çelebi*. Leiden: Brill, 2004.
- . “Ayıp Değil”. *Çağının Sıradışı Yazarı: Evliyâ Çelebi*. Haz. Nuran Tezcan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 109-123.
- . “Bir Edebiyat Anıtı: Evliya Çelebi Seyahat-namesi”. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ed. Talât Sait Halman ve diğer. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006. 345-356.

- . *Seyyah-ı Âlem Evliyâ Çelebi'nin Dünyaya Bakışı*. Çev. Müfit Günay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- . “Şu Rasadı Yıkalım mı? Evliyâ Çelebi ve Filoloji”. *Evliyâ Çelebi Konuşmaları / Yazılar*. Haz. M. Sabri Koz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011. 128–147.
- . *The Intimate Life of an Ottoman Statesman: Melek Ahmed Pasha (1588–1662) As Portrayed in Evliya Çelebi's Book of Travels*. Albany, New York: State University of New York Press, 1991.
- Dégh, Linda. “Gyula Ortutay ve Budapeşte Okulu Anlatının Çağdaş Öğrencilerine Neler Sunabilir?”. Çev. Çiğdem Kara. *Folklor Edebiyat* 24. (1984): 111-128.
- Dentih, Simon. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. New York: Routledge, 1995.
- Dikkaya, Fahri. “Doğuda Kadimselliğin Varlığı ya da Yokluğu: Evliya Çelebi Örneği”. *Evliyâ Çelebi ve Seyahatname*. Haz. Nuran Tezcan ve Kadir Atlansoy. Mersin: Doğu Akdeniz Yayınları, 2002. 119-125.
- Dundes, Alan. “Halk Kimdir”. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Haz. Gülin Öğüt Eker ve diğer. Ankara: Milli Folklor Yayınları, 2003.
- Dülger, Elif. “Evliya Çelebi Seyahatname'sindeki Büyü, Sihir ve Falın Halkbilimi Açısından Değerlendirilmesi”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, 2006.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı: Giriş*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Erasmus. *Deliliğe Övgü*. Çev. Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.
- Erekli, Arzu. “Seyahatnâme'de 'Öteki'ne Bakış”. *Çağının Sıradışı Yazarı: Evliyâ Çelebi*. Haz. Nuran Tezcan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 147–54.
- Evliyâ Çelebi. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 1. Kitap - Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu – Dizini*. Yay. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı ve Robert Dankoff. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- . *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 2. Kitap - Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu – Dizini*. Yay. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı ve Zekeriya Kurşun. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- . *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 3. Kitap - Topkapı Sarayı Bağdat 305 Yazmasının Transkripsiyonu – Dizini*. Yay. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı ve İskender Pala. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

- . *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 4. Kitap - Topkapı Sarayı Bağdat 305 Yazmasının Transkripsiyonu – Dizini*. Yay. Haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- . *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 5. Kitap - Topkapı Sarayı Bağdat 307 Yazmasının transkripsiyonu – Dizini*. Yay. Haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman ve İbrahim Sezgin. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- . *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 6. Kitap - Topkapı Sarayı Revan 1457 Yazmasının Transkripsiyonu – Dizini*. Yay. Haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman ve Robert Dankoff . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- . *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 7. Kitap - Topkapı Sarayı Bağdat 308 Yazmasının Transkripsiyonu – Dizini*. Yay. Haz. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- . *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 8. Kitap - Topkapı Sarayı Bağdat 308 Yazmasının Transkripsiyonu – Dizini*. Yay. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı ve Robert Dankoff. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- . *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 10. Kitap - Mukayeseli Transkripsiyon – Dizini*. Yay. Haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı ve Robert Dankoff. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Freely, John. *Evliyâ Çelebi'nin İstanbul'u*. Çev. Müfit Günay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Frazer, James G. *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri III*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınları, 1992.
- Goody, Jack. “Sözlü Kültür”. *Milli Folklor* 83 (Güz 2009): 128-133.
- Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*. Yay. Haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2003.
- Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*. Yay. Haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. 1. Kitap, 1.Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*. Yay. Haz. Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. 4. Kitap, 1.Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2010.
- Hagen, Gottfried. “Osmanlı İmgesini Şekillendiren En Önemli İsim”. *Kitap Zamanı* 62 (7 Mart 2011): 16.

- Halman, Talât Sait. Başlıksız tanıtım. *Journal of the American Oriental Society* 113.4 (Ekim- Aralık 1993): 626-627. Dankoff, *The Intimate Life of an Ottoman Statesman: Melek Ahmed Pasha (1588-1662), as Portrayed in Evliya Çelebi's Book of Travels (Seyahat-name)* hakkında tanıtım ve değerlendirme yazısı.
- Hammer-Purgstall, Joseph von. "Türkçe Bir Seyahatnamenin İlginç Bulunuşu". Çev. Nuran Tezcan. *Osmanlı Araştırmaları XXXIII-XXXIV* (2009): 203-230.
- Hancı, İ. Hamit. "Yılan Hikayesi". *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi* 8 (2005): 6-10.
- Haridy, Mohamed. "Seyahatnâme'de Mısır". *Evliyâ Çelebi*. Ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2011. 156-67.
- Işık, Ramazan. "Türklerde Ağaçla İlgili İnanışlar ve Bunlara Bağlı Kültler". *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9. (2004):89-106.
- İnalçık, Halil. "Bir Musahibin Anıları ve Seyahat Notları". *Evliyâ Çelebi*. Ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2011. 225-29.
- . *Osmanlılar: Fütühat, İmparatorluk, Avrupa ile İlişkiler*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.
- İz, Fahir. "Evliya Çelebi ve Seyahatnâmesi". *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*. vol. 7. (1979): 61-79.
- Kafadar, Cemal. . *Kim Var imiş Biz Burada Yoğ iken: Dört Osmanlı: Yeniçeri, Tüccar, Derviş ve Hatun*. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- . "Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth Century İstanbul and First-Person Narratives in Ottoman Literature". *Studia Islamica* 69. (1998): 121-150.
- Kalpaklı, Mehmet. "Evliyâ ÇelebiSeyahatnâmesi ve Osmanlı Kültürünün Sözeiliği/İşitselliği". *Evliyâ Çelebi'nin Sözlü Kaynakları*. Haz. Öcal Oğuz ve Yeliz Özay. Ankara: UNESCO Türkiye Milli Komisyonu, 2012. 85-91.
- Karamustafa, Ahmet T. *Tanrının Kuraltanıamaz Kulları: İslâm Dünyasında Derviş Toplulukları (1200-1550)*. Çev. Ruşen Sezer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2008.
- Kubrick, Stanley, yön. *Full Metal Jacket*. Sen. Gustav Hasford, Michael Herr ve Stanley Kubrick. Oyun. Adam Baldwin, Mathew Modine, Vincent D'Onofrio ve diğeri. DVD. Warner Bros., 1987.
- Lewis, Bernard. *Ortadoğu'nun Çoklu Kimliği*. Çev. Mehmet Harmancı. İstanbul: Sabah Kitapları, 2000.
- Karadağ, Metin. *Türk Halk Edebiyatı Anlatı Türleri*. Ankara: Karşı Yayınlar, 1995.

- Malinowski, Bronislaw. *Büyük, Bilim ve Din*. Çev. Saadet Özkal. Ankara: Kabalıcı Yayınevi, 1990.
- Niyazioğlu, Aslı. “Babalar ve Oğullar: Evliya Çelebi Babasını Neden Sözlü Kaynak Olarak Kullandı?”. *Evliyâ Çelebi'nin Sözlü Kaynakları*. Haz. Öcal Oğuz ve Yeliz Özay. Ankara: UNESCO Türkiye Milli Komisyonu, 2012. 107-115.
- . “Dreams, Ottoman Biography Writing, and the Halvet-i Sümbüli Şeyhs of 16th-Century İstanbul”. *Many Ways of Speaking About the Self*. Ed. Rakf Elger ve Yavuz Köse. (Harrassowitz, Wiesbaden: 2010): 171-185.
- . “Rüyaların Söyledikleri”. *Âşık Çelebi ve Şairler Üzerine Yazılar*. Der. Hatice Aynur ve Aslı Niyazioğlu. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2010. 71-85.
- Oğuz, Öcal. “Kara Koncolos ve Yılbaşı”. (1 Ocak 2009) 10 Eylül 2012  
<http://www.yozgatgazetesi.com>
- Ortaylı, İlber. *Avrupa ve Biz*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- Önler, Zafer. “Evliyâ Çelebi'nin Viyana'dan Aktardığı Cerrahiye İlişkin Üç Gözlem”. *Çağının Sıradışı Yazarı: Evliyâ Çelebi*. Haz. Nuran Tezcan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 293-305.
- Özay, Yeliz. “Evliya Çelebi *Seyahatname*'sinde İstanbul'un Tılsımlarının Hikâye Edilişi”. *Millî Folklor* 81 (2009 Bahar): 54–63.
- . “Evliya Çelebi'nin İstanbul Hikâyesi” *1453 İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi* 12 (2011): 57-62.
- Özön, Mustafa Nihat. *Seyahatname: Onyedinci Asır Hayatından Levhalar*. Ankara: Akba Kitabevi, 1932.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü'nün Teknolojileşmesi*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Sheridan, Michael D. “The ‘Lies’ of Courtiers: A Performative Analysis of the Aleppan Tall Tales in Evliya Çelebi's *Book of Travels*”. *Millî Folklor* 92 (2011): 86–94.
- . “Forms Wondrous and Strange: Astonishment, Contempt, and the Grotesque in Evliya Çelebi's 'Book of Travels'”. *The Cultural History of Emotions in Pre-modernity II: Emotions East and West*. İstanbul: Minerva Han, Karaköy. 30 Eylül 2011. Yayınlanmamış konferans bildirisi.
- Takvîm-i Vekâyi*, Sayı: 68 (21 Cemâziyelevvel 1249).
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.



- . *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- . “Evliya Çelebi ve İmparatorluk”. *Evliyâ Çelebi*. Ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2011.393-395.
- Taştan, Yahya Kemal. “Evliyâ Çelebi’nin Osmanlı Hanedanına Bakışı”. *Evliyâ Çelebi*. Ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2011. 240–60.
- Tezcan, Nuran. “17. Yüzyıl Osmanlı Türk Edebiyatı ve *Seyahatnâme*”. *Çağının Sıradışı Yazarı: Evliyâ Çelebi*. Haz. Nuran Tezcan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009. 383–390.
- . “1814’ten 2011’e *Seyahatnâme* Araştırmaları Tarihçesi/*Seyahatnâme* Araştırmalarında Çığır Açanlar”. *Evliyâ Çelebi*. Ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2011. 56–80.
- . “*Seyahatname*’deki Aşk Öyküsü: Bir Kaya Sultan Vardı!” *Kebikeç* 21 (2006): 13–27.
- . “*Seyahatnâme*’nin Yazınsal Değeri ve Osmanlı-Türk Yazınındaki Yeri”. *Evliyâ Çelebi*. Ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2011. 369–81.
- Tezcan, Semih. “Resim Düşmanı Kadızâdeli”. *Evliyâ Çelebi*. Ed. Nuran Tezcan ve Semih Tezcan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2011. 220–22.
- “Tılsım”. *Güncel Türkçe Sözlük*. (10 Ağustos 2012).  
<http://www.tdk.gov.tr/>
- Todorov, Tzvetan. *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınevi, 2004.
- Touati, Houari. *Ortaçağda İslam ve Seyahat: Bir Âlim Uğraşının Tarihi ve Antropolojisi*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Tunç, Gökhan. “Askerliğe İlişkin Argo İfadelerdeki Metaforik Yapı”. *Milli Folklor* 78 (Yaz 2008): 105-108.
- Von Hees, Syrinx. “The Astonishing: a critique and re-reading of Ağâ’ib literature”. *Middle Eastern Literatures*. Vol. 8. No. 2 (July 2005): 101-121.
- Yavuz, Hilmi. “Evliyâ Çelebi, Rasyonalite ve ‘Masal Uydurma İşlevi’ Üzerine Notlar”. *Evliyâ Çelebi’nin Sözlü Kaynakları*. Haz. Öcal Oğuz ve Yeliz Özay. Ankara: UNESCO Türkiye Milli Komisyonu, 2012: 179-183.
- Yerasimos, Stefanos. *Konstantiniye ve Ayasofya Efsaneleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

Yıldız, Hüseyin. "Sözlü Kültür Malzemesi Olarak Türkçede Askerlik Jargonu". *Milli Folklor* 87 (Bahar 2010): 112-126.

## EK

### 1.BÖLÜM

#### *Hikâye-i acîbe vü garîbe: Acayip ve Garip İnsan Hikâyeleri*

##### A- Tarihî ve Efsanevi Kişilikler:

1. Ahvâl-i garâyibe (1. Cilt)
2. Hikâyet-i garîbe (1. Cilt)
3. Bi-emri hikmet-i Hayy [ü] Kadîr hikâyet-i garîb [ü] acîb-i bî-nazîr (1. Cilt)
4. Hikâye-i garîbe ve acîbe-i güfte-i pedere-i azîz-i mâ (1. Cilt)
5. Ahvâl-i vüzerâ ve mîr-i mirânlar ve hikâye-i udhike-i garibeler (2. Cilt)
6. Ve min âsâr-ı hikmet-i sun'-ı İlâhî garîbe-i acîbe Silâhdâr Kara Murtezâ Paşa (3. Cilt)
7. Bu şehri içre istimâ' etdiğimiz mine'l-garâ'ib kelâm-ı hoş-âmed-i udhikeyi {beyân eder} (3. Cilt)
  - a. Hikâye-i udhiketü'l-acîbe, güfte-i Molla Yahyâ-yı şâm,
  - b. Hikâye-i Murtezâ Paşa
  - c. Güfte-i Murtezâ Paşa
  - d. Hikâye-i hakîr
8. {Menâkıb-ı garîbe} (4. Cilt)
9. Ve mine'n-nasâyihî'l-garâ'ib min kelâm-ı Kazancızâde Süleymân Ağa (7. Cilt)
10. Hikâye-i garîbe (8. Cilt)
11. Hikâye-i garîbe (10. Cilt)

12. Kerâmât-ı sıbyân-ı garîbe (10. Cilt)

a. Sırr-ı acîbe-i diğêr (10. Cilt)

**B. Melek Ahmed Paşa'nın Hikâyesi:**

1. Ahvâl-i acîbe ve garîbe-i Telhîsî Mazlûm Hüseyin Ağa (3. Cilt)

2. Sergüzeşt-i diğêr garâ'ib (4. Cilt)

3. {Ve mine'l-acâ'ib da'vâ-yı udhike-i garîbe} (4. Cilt)

a. Der-beyân-ı şikâyet-i da'vâ-yı acibe

4. Hikmet-i acîbe ve garîbe-i kâr-ı Hudâ (5. Cilt)

5. Hikâye-i mudhike-i garîbe (5. Cilt)

6. Hikmet-i Hudâ-yı mudhike-i garîbe (5. Cilt)

7. Der-beyân-ı menâkıb-ı garîbe vü acîbe-i Melek Ahmed Paşa (6. Cilt)

8. Hikâye-i acîbe vü garîbe (6. Cilt)

9. Garîb ü acîb temâşâdır (6. Cilt)

10. Hayrât-ı garîbe-i merhûm Melek Ahmed Paşa (6. Cilt)

**C. Evliya Çelebi'nin Sergüzeştləri:**

1. Sergüzeşt [ü] serencâm-ı udhike-i garîbe ve gazâ-yı yâve-i acibe  
(6.Cilt)

2. Sergüzeşt-i udhike-i garîbe (6. Cilt)

3. Temâşâ-yı garîbe (7. Cilt)

4. Der-acâ'ib-i musîbet-i garâ'ib (8. Cilt)

5. Der-temâşâgâh-ı garâ'ib (8. Cilt)

6. Temâşâ-yı garîbe (8. Cilt)

7. Der-fasl-ı sergüzeşt-i temâşâ-yı garîbe vü acîbe (8. Cilt)

### **Ç. Keramet Sahibi Dîvâneler/Dervişler/Ermîşler:**

1. Boynuzlu Dîvâne Ahmed Dede (1. Cilt)
2. Divane Burnaz Mehmed Çelebi (1. Cilt)
3. Menâkıb-ı Seyyid Sarı Saltık Bay ve min kerâmâtî'l-garâ'ib ve mine'l-acâ'ib (3. Cilt)
4. Ve mine'l-bedâyi'i'l-garâ'ib, ahvâl-i dervîşân-ı Zîşân (3. Cilt)
5. Hikmet-i acîbe: Seyyid Ahmet Bedevi (10. Cilt)
6. Hikmet-i acîb (3. Cilt)
7. Sergüzeşt-i acâ'ib ü garâ'ib mazlûm-ı bî-günâh (5. Cilt)

## **2. BÖLÜM**

### ***“Ve mine'l-acâ'ib rüyâ-yı sâliha: Acayip Rüyalar ve Garip Kehanetler”***

#### **A. Melek Ahmed Paşa Rüyaları:**

1. Ve mine'l-acâ'ib, rüyâ-yı sâliha-i hakîr Evliyâ-yı bî-riyâ (3. Cilt)
  - a. Ve mine'l-acâ'ib ta'bîr-i rü'yâ
2. Ve mine'l-acâ'ib hikmet-i garîbe (3. Cilt)
3. Ve mine'l-acâ'ib ta'bîr-i rü'yâ-yı Melek Ahmed Paşa (4. Cilt)
4. Ve mine'l-acâ'ib rüyâ-yı sâliha-ı Melek Ahmed Paşa (5. Cilt)
5. Hikâye-i acîbe vü garîbe (5. Cilt)
6. Ve min bedâyi'i'l-garâ'ibi'r-rüyâyü's Sâliha-i hakîr ve ta'bîr-i Melek AhmedPaşa-yı fakîr (5. Cilt)

7. Ve min bedâyi'î'l-garâ'ibi'r-rüyâ-yı sâliha-i Melek Ahmed Paşa  
(5. Cilt)
8. Ve mine'l-acâ'ib rü'yâ-yı sâliha-i İsmehân Kaya Sultân bint-i  
Sultân MurâdHân (5. Cilt)
9. Ve min bedâyi'î'l-garâ'ibi'l-acâ'ib-i menâm-ı sâliha-i Kaya Sultân  
(5. Cilt)
10. Ve mine'l-garâ'ib rü'yâ-yı sâliha-i Melek Ahmed Paşa (5. Cilt)
11. Ve min-bedâyi'î'l-garâ'ibi'r-rü'yâyı's-sâliha-i Gâzî Melek Ahmed  
Paşa (5. Cilt)

#### **B. Evliya Çelebi'nin Rüyaları:**

1. Ve mine'l-acâ'ib rü'yâ-yı sâliha (6. Cilt)
2. Ve min bedâyi'u'l-garâ'ib, er-rü'yâyı's-sâliha (7. Cilt)

### **3. BÖLÜM**

#### ***Temâşâ-yı garîbe-i acibe: Acayip ve Garip 'Öteki'ler***

##### **A. İnanç ve Ritüel:**

1. Garîbe ve acibe-i Üçkilise (2. Cilt)
2. Acibe-i diğeri (2. Cilt)
3. Der-beyân-ı sebeb-i cem'iyet-i deyr-i Çanlı/ Hikmet-i garâ'ib  
(3. Cilt)
4. Der-fasl-ı temâşâgâh-ı ibret-nümâ-yı acâ'ib ü garâ'ib-i âyîn-i küffâr  
(6. Cilt)
5. Ve mine'l-bedâyi' hikâye-i acibe (2. Cilt)

6. Hikmet-i garîbe (4. Cilt)
7. Diğer kâr-ı garâyib-i hüsniyyât (10. Cilt)
8. Mesîregâh-ı ibret-nümâ-yı acîbe ve garîbe (2. Cilt)
9. Hikâyet-i sergüzeşt-i latîfe-i acîbe (7. Cilt)
10. Temâşâ-yı garîbe-i kâr-ı Kalmık (7. Cilt)
11. Der beyân-ı mutalsamât-ı acâ'ib [ü] garâ'ib-i ibretnümâ-yı şuğl-ı kehene-i kudemâ, ya'nî bilâ-teşbîh ziyâretgâh-ı ka'be-i kavm-i Kılmah-ı hube Kalmukların Kâbesi (7. Cilt)
12. Hikmet-i garâ'ib [ü] acâ'ib der-nakl-i Kalmık ve kavm-i Noğay (7. Cilt)
13. Diğer garâ'ib ender acâ'ib garîbe-i azîme: Kalmukların Kâbesi (7. Cilt)
14. Hikâyet-i garîbe-i Kalmık: Kalmukların Kâbesi (7. Cilt)
15. Diğer mu'tâd-ı temâşâ-yı garîbe-i kavm-i Ergiri (8. Cilt)
16. Acîbe vü garibe (10. Cilt)
17. Temâşâ-yı garîbe: (7. Cilt)
18. Garâ'ib ü acîb: (7. Cilt)
19. Temâşâ-yı garîbe (8. Cilt)
20. Der-câme-i eşkâl-i aceblü-yi re'âyâ vü berâyâ (8. Cilt)
21. Kelâm-ı acîbe-i ü (10. Cilt)

#### **B. Sanat ve Teknoloji:**

1. San'at-ı garîbe (7. Cilt)
2. Der-fasl-ı temâşâgâh-ı ağreb ü garâ'ibe (7. Cilt)
3. Diğer san'at-ı acîbe (7. Cilt)

4. Fasl-1 diğer-i kâr-1 acîb-i cerrâhân (7. Cilt)
5. Acâ'ib-i kâr-1 mukallidân kaşmerân-1 mudhikân (7. Cilt)
6. Der-beyân-1 ibret-nümâ-yı temâşâ-yı acâ'ib ü garâ'ib ve kızak gemileri (7. Cilt)

### **C. Grotesk Bedenli Ucubeler:**

1. Evsâf-1 kabâ'il-i kavm-i Kaytak bir acîbe-likâ oldukların beyân eder (2. Cilt)
2. Diğer ve-mine'l-acâ'ib-i sun'-ı Hudâ (2. Cilt)
3. Der-beyân-1 çehre-i eşkâl-i bed-likâ-yı aceblü-yi kral-1 dâll-1 kerîhü'l-manzar (7. Cilt)
4. Eşkâl-i aceblüleri (8. Cilt)
5. Menâkıb-1 pîr-i fânî acîb [ü] garîb (10. Cilt)
6. Hikmet-i acîbe (10. Cilt)

## **4. BÖLÜM**

### **“Ve mine'l-acâyibi'l-garâyib: Acayip ve Garip Hayvanlar”**

#### **A. Kuşların İbretlik Halleri:**

1. Kavm-i yelpâzeciyan ve zümre-i sorguççıyan ve kuşbâzan ve hikâye-i garîbe vü acîbe (1. Cilt)
2. Ve mine'l-acâ'ib-i ibret-nümâ-yı hârik-ı âde (3. Cilt)
3. Ve mine'l-acâ'ib-i ibret-nümâyı temâşâgâh (3. Cilt)
4. Ziyâret-i Baba Sultân (Lâkin acîb ü garîb sırr-ı Huda) (7. Cilt)



## **B. Mısır ve Nil Hayvanları:**

1. Latîfe-i ibret-nümâ-yı garîbe (10. Cilt)
2. Hikâye-i ağrebü'l-garâyibi'l-acîbe (10. Cilt)
3. Kâr-ı acîbeyi beyân eder (10. Cilt)
  - a. Garîbe
  - b. Dîğer acîbe
4. Ve mine'l-acîbe (10. Cilt)
5. Ve mine'l-garâ'ib (10. Cilt)
6. Hikâyet-i garâyib-i timsâh-ı Nîl (10. Cilt)
7. Acîbe-i mudhike (10. Cilt)
8. Ve mine'l-garâyib (10. Cilt)
9. Ve mine'l-garâyib (10. Cilt)
10. Ve mine'l-acâyibi'l-garâyib (10. Cilt)
11. Havâss-ı hayvân-ı acîbe (10. Cilt)

## **C. Dîğer Garip Seyirlikler:**

1. Temâşâ-yı garîbe (3. Cilt)
2. Garîbe-i acîbe (3. Cilt)
3. Temâşâ-yı garîbe-i küheylân (7. Cilt)
4. Acîbe-i garibe (9. Cilt)

## 5. BÖLÜM

### *Hikmet-i garîbe vü acibe: Acayıp ve Garip Doğa*

#### A. Dağlar:

1. Evsâf-ı ibret-nümâ-yı kûh-ı Ercîs ve gayrı asâr-ı acîbeleri beyân eder (3. Cilt)
2. Acîbe-i diğêr (4. Cilt)
3. Ve mine'l-garâ'ib sun'-ı İlâh vâcibü's-seyr (4. Cilt)
4. Acâ'ibât-ı kasaba-i Musula (4. Cilt)
5. Hikmet-i sun'-ı Hudâ-yı garîbe (6. Cilt)

#### B. Sular:

1. Ahvâl-i garibe (2. Cilt)
2. Garâ'ibât-ı diğêr (3. Cilt)
3. Ve mine'l-acâyib-i sun'-ı Hudâ (3. Cilt)
4. Diğêr hikmet-i garîbe [vü] acîbe (3. Cilt)
5. Ve mine'l-acâ'ib, ibret-nümâ-yı garîb (4. Cilt)
6. Der-beyân-ı garîbe vü acibe (4. Cilt)
7. Temâşâ-yı garîbe-i buhayre-i Ilıbat (5. Cilt)
8. İbret-nümâ-yı sırr-ı garîbe vü acîbe (5. Cilt)
9. Hikmet-i garîbe vü acîbe (5. Cilt)
10. Garâ'ib-i ibret-nümâ (5. Cilt)
11. Tahrir-i Tabahâne ılıcası (6. Cilt)
  - a. Diğêr menâfi'-i iber
  - a. Menâfi'-i diğêr

- b. Diğer hâssa-i acibe
  - c. Diğer hâssa-i garîbe
  - d. Havâss-ı âhar
12. Der-beyân-ı acâ'ib [ü] garâ'ib girdâb-ı Demirkapu (7. Cilt)
  13. Ve mine'l-acâ'ib uyûn-ı âb-ı hayât (8.Cilt)
  14. Hikmet-i garîbe (10. Cilt)
  15. Evsâf-ı ağrebü'l-garâyibât Elvâh-ı Kebîr el-edna'l-acâyibât şehr-i Kalîmûn (10. Cilt)

**C. Mağaralar:**

1. Der-beyân-ı imârât [u] âsâr-ı acâ'ibât [u] garîbe-i Ruhâ (3. Cilt)
2. Acâyib-i diğer (3. Cilt)
3. Hikmet-i sırr-ı acîbe vü garîbe (3. Cilt)
4. Temâşâgâh-ı gâr-ı acâ'ib (8. Cilt)
5. Der-ibret-nümâ-yı garîbât (8. Cilt)

**Ç. Ağaçlar:**

1. Hikmet-i ibret-nümâ-yı garîb (3. Cilt)
2. Hikmet-i garâ'ib temâşâ (4. Cilt)
3. Manzara-i serencâm-ı acîbe ve garibe (6. Cilt)
4. Ve mine'l-acâyib: cümme-yz ağacının verimliliği (10. Cilt)
5. Der vasf-ı eşkâl-i dıraht-ı acîbetü'l-acîbe(10. Cilt)
6. Hikmet-i Hudâ-yı acibe (10. Cilt)
7. Ve mine'l-acâyib-i sun'-i Lâ-yezâl(10. Cilt)

## 6. BÖLÜM

### “Mutalsamat-ı Garîbe ve Acîbe : Acayip ve Garip Tılsımlar”

#### A. İstanbul Tılsımları:

1. Kal'a-i Kostantîn'in enderûn [u] bîrûnunda olan mutalsamât-ı garîbe ve acîb[e]ler beyânındadır (1. Cilt)
2. Deryâya müte'allik olan tılsımât-ı acâyibâtı beyân eder (1. Cilt)

#### B.Doğayla İlgili Tılsımlar:

1. Sular:
  - a. Menzil-i tılsımât-ı re'sü'l-uyûn, acîbe-i ibret-nümûn (3. Cilt)
  - b. Hikmet-i garîbe (3. Cilt)
  - c. Der-kâr-ı kehene-i acâ'ibât-ı mutalsamât (8. Cilt)
  - ç. Der-acâ'ibât-ı mutalsamât-ı kâr-ı kehene-i kudemâ (8. Cilt)
  - d. Evsâf-ı Re'sü'l-uyûn acîbe-i ibret-nümûn (9. Cilt)
  - e. Garâbeti garîbetü'l-acîbe (9. Cilt)
2. Taşlar:
  - a. Zikr-i seng-i sebab-i bârân-ı rahmet (2. Cilt)

Hikmet-i garâ'ib [u] acîbe-i diğér  
Sırr-ı acîb-i diğér  
Esrâr-ı hafî-i diğér
  - b. Ve mine't-te'sîri'l-haceri'l-acîbe (10. Cilt)

### 3.Mağaralar:

- a. Der-beyân-ı sebep-i tesmiye-i kavm-i Âdemî ve derkâr-ı kehene-i acâ'ib mutalsamât-ı kadîmi (7. Cilt)
- b. Evsâf-ı acâyib ü garâyibcebel-i Sindâs-ı Hazret-i İdrîs (10. Cilt)

### C.Yapılarla İlgili Tılsımlar:

#### 1. Kiliseler:

- a. İbret-nümâ-yı mutalsam-ı garîb (4. Cilt)
- b. Bî-medh-i manastır-ı acâ'ibât (8. Cilt)

#### 2. Mezarlar:

- a. Der-kâr-ı kehene-i acâ'ibât-ı mutalsamât (8. Cilt)
- b. Der-ibret-nümâ-yı mutalsamât-ı acâ'ibât (8. Cilt)

#### 3. Kuyular:

- a. Diğer şey-i acîbi (4. Cilt)
- b. Diğer temâşâ-yı garîb (4. Cilt)

#### 4. Anıtlar:

- a. Ve mine'l-acâyibü'l-garâyibden cebel-i Herâmân (10. Cilt)
- b. Zikr-i ucûbe-i eşkâl-i tılısmât-ı Ebülhevl (10. Cilt)

## 7. BÖLÜM

### *San'at-ı Sıhr-i Garîb: Acayip ve Garip Sihirler*

#### A. Gösteri Sanatları:

1. Hikâye-i münâsib-i garîbe ve diğeri hikâye-i acibe (1. Cilt)
2. Üçüncü gün san'at-ı sıhr-i garîb temâşâsın bildirir (3. Cilt)
3. Acâ'ibât [u] garâ'ibât dan kâr-ı simyâ ve kâr-ı pehlivânları beyân eder
  - a. Ve mine'l-acâ'ib san'at-ı diğeri
  - b. Manzara-i ibret-nümâ ve mine'l-garâ'ib ü acâ'ib san'at-ı ilm-i simyâ
  - c. Nev'-i diğeri-i ibret-nümâ
  - ç. Diğeri acîbe-i ibret-nümâ-yı âhar
  - d. {Der-beyân-ı ummân-ı kerâme-i simyâ}
  - e. Ma'rifet-i sıhr-i'câz-ı nev'-i diğeri
  - f. Diğeri pesendîde-i ma'rifet-i pehlivânî (4. Cilt)
1. Temâşâgâh-ı ibret-nümâ-yı a'cebü'l-acâ'ib ve manzara-i vâcibü's-seyr-i garâ'ib (4. Cilt)
5. Ve mine'l-acâyib (10. Cilt)
6. Melik dîvânında seyr [u] temâşâ ettiğimiz acâyibâtı beyân eder (10. Cilt)
  - a. Evsâf-ı ibret-nümâ-yı acibe
  - b. Diğeri ve mine'l-acîbe ve garibe
  - c. Ve mine'l-mudhiketi'l-acîbe
10. Eşkâl-i garâyib-i su'bân-ı acâyib (10. Cilt)

## **A. Büyücü Cadıların Sihri**

1. *Sergüzeşt-i hakîr Evliyâ*(3. Cilt)

2. Der-beyân-ı acâ'ibât u garâ'ibât-ı ibret nümâ-yı ceng-i cidâl-i sehere-i  
oburât(7. Cilt)

3. Der-beyân-ı acâ'ib-i garâ'ib-i te'sîrât-ı sihr-i Tatar-ı kavm-i Kamlık  
(8.Cilt)

## ÖZGEÇMİŞ

Yeliz Özay, 1978 yılında Eskişehir’de doğdu. Lise öğrenimini Denizli Anadolu Lisesi’nde tamamladı. 2001 yılında Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun oldu. 2003 yılında Bilkent Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü’nden yüksek lisans derecesini aldı. “Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri” başlıklı teziyle 2007 yılında Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü’nden yüksek lisans derecesini aldı. 2008 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü doktora programına katıldı. Özay, 2006 yılından beri Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.