

EVLYÂ ÇELEBİ'NİN ACAYİP VE GARİP DÜNYASI

Yeliz (Özay) Diniz Hacettepe Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 2001 yılında mezun oldu. Bilkent Üniversitesi ve Iowa State Üniversitesi'nde Edebiyat Öğretmenliği yüksek lisans eğitimini 2003 yılında tamamladı. Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü'nde ikinci yüksek lisansını "Türk Halk Hikâyelerinde Metinlerarası İlişkiler" başlıklı tez çalışmasıyla 2007 yılında tamamladı. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde "Evliyâ Çelebi" üzerine doktora tez çalışmasını 2012 yılında tamamladı. Metinlerarasılık ve Evliyâ Çelebi çalışmalarına ilişkin makaleler ve kitap bölümleri yazdı. Evliyâ Çelebi ve sözlü kaynaklarına ilişkin uluslararası toplantının organizasyonunu yürüttü ve bildirimlerini yayına hazırladı: *Evliyâ Çelebi'nin Sözlü Kaynakları* (Öcal Oğuz ile, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu, 2012). UNESCO Türkiye Milli Komisyonu'nun kültür sektöründe 2006 yılından beri kültür uzmanı olarak görev almaktadır; çeşitli uluslararası kültür sözleşmelerinin çevirisinde ve adaylık dosyalarının hazırlanmasında yer aldı. *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nin UNESCO Uluslararası Dünya Belleği Listesi'ne 2013 yılında kaydedilmesini sağlayan adaylık dosyasını hazırladı.

YELİZ ÖZAY DİNİZ

Evliyâ Çelebi'nin
Acayip ve Garip Dünyası

İnceleme



YAPI KREDİ YAYINLARI

*Bu kitabın acayip ve garip hikâyeleriyle büyüyen sevgili yeğenlerim
Denizhan ve Arhan'a...*

Yapı Kredi Yayınları - 4828
Edebiyat - 1388

Evliyâ Çelebi'nin Acayip ve Garip Dünyası / Yeliz Özay Diniz

Kitap editörü: **Tamer Erdoğan**
Düzeltili: **Filiz Özkan**

Kapak tasarımı: **Nahide Dikel**
Sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**
Grafik uygulama: **Arzu Yaraş**

Baskı: Altan Basım Ltd.
Yüzyıl Mah. Matbaacılar Sit. 222/A Bağcılar / İstanbul
Tel: (0 212) 629 03 74 Faks: (0 212) 629 03 76
info@altanbasim.com
Sertifika No: 11968

1. baskı: İstanbul, Mart 2017
ISBN 978-975-08-3944-3

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2016
Sertifika No: 12334

Bütün yayın hakları saklıdır.

Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Kemeraltı Caddesi Karaköy Palas No: 4 Kat: 2-3 Karaköy 34425 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

Osmanlı Edebiyatı ve Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme'si* • 7

*Seyahatnâme'de "Acayib ü Garayib"*e Genel Bakış • 21

BİRİNCİ BÖLÜM

Hikâye-i Acîbe vü Garîbe:

Acayip ve Garip İnsan Hikâyeleri • 33

A. Tarihi ve Efsanevi Kişilikler • 33

B. Melek Ahmed Paşa'nın Hikâyesi • 50

C. Evliyâ Çelebi'nin Sergüzeştleri • 59

Ç. Keramet Sahibi Dîvâneler/Dervişler/Ermişler • 67

İKİNCİ BÖLÜM

Ve Mine'l-Ac'âib Rüyâ-yı Sâliha:

Acayip Rüyalar ve Garip Kehanetler • 77

A. Melek Ahmed Paşa Rüyaları • 80

B. Evliyâ Çelebi'nin Rüyaları • 98

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Temâşâ-yı Garîbe-i Acîbe: Acayip ve Garip "Öteki"ler • 102

A. İnanç ve Ritüel • 103

B. Sanat ve Teknoloji • 126

C. Grotesk Bedenli Ucubeler • 132

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Ve Mine'l-Acâyibi'l-Garayib: Acayip ve Garip Hayvanlar • 146

A. Kuşların İbretlik Halleri • 147

B. Mısır ve Nil Hayvanları • 151

C. Diğer Garip Seyirlik • 159

BEŞİNCİ BÖLÜM

Hikmet-i Garibe vü Acibe: Acayıp ve Garip Doğa • 163

A. Dağlar • 163

B. Sular • 172

C. Mağaralar • 175

Ç. Ağaçlar • 177

ALTINCI BÖLÜM

Mutalsamat-ı Garibe ve Acibe: Acayıp ve Garip Tılsımlar • 181

A. İstanbul Tılsımları • 182

B. Doğayla İlgili Tılsımlar • 195

C. Yapılarla İlgili Tılsımlar • 199

YEDİNCİ BÖLÜM • 202

San'at-ı Sıhr-i Garib: Acayıp ve Garip Sihirler • 202

A. Gösteri Sanatları • 202

B. Büyücü Cadıların Sihri • 209

SONUÇ • 219

Seçilmiş Bibliyografya • 223

Dizin • 231

Osmanlı Edebiyatı ve Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme'si*

Osmanlı edebiyat tarihinde 17. yüzyıl, bir dönüşüm yüzyılı olarak kabul edilir. Bu dönüşüm¹ kendisini hem “içerik” hem de “söylem” boyutunda daha gerçekçi bir yaşamın yansımaları 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 yapıtları 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 sahiptir.

Nuran Tezcan, *Seyahatnâme'nin* kendi dönemindeki edebiyat algısını ve yapıtın ayrıcalıklı konumunu, yaklaşık aynı yıllarda yazılmış olan, Nâbî'nin hac 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 olmuştur.” Tezcan'ın diğer tespiti bu iki yapıtın nasıl

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

algılandığı üzerinedir: “Nâbî'nin eseri edebiyat tarihlerinde ‘hac seyahatnâmelerinin 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 yazarları üzerinden açıklamaya çalıştığımızda: 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 Seyahatnâmenin İlginç Bulunuşu”² başlıklı yazısıyla bilim dünyasına ilk kez tanıtmıştır. Yazıldığı dönemden Tanzimat'a kadar Ayvansarâyî'nin *Hadikatü'l-cevâmi'si*³ 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 yayının, olağanüstü hikâyelerle acayip ve garip olayları bir araya getiren bir seçme olması nedeniyle kimi araştırmacılara göre 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).

Büyük oranda *Seyahatnâme*'nin birinci cildinin aktarılmasına dayanan bu yayına Fahir İz de benzer bir eleştiriyle yaklaşmıştır. “Evliyâ 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

2 Bu yazının Türkçe çevirisinin tamamı için bkz. “Türkçe Bir Seyahatnâmenin 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.]

3 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.

anlattığına inanmamışlar"dır. Fahir İz, "kimi zaman Evliyâ'nın ölçüyü kaçırarak çağının inanışlarını yansıttığını ve birtakım olağanüstü olaylar anlattığını" belirtir: "Seyahatnâme'deki keramet, sihirbazlık, büyüçülük, kayıptan haber, doğaüstü yaratıklar vb üzerine anlatılan öyküleri" de Evliyâ Çelebi'nin zaafı olarak nitelendirir ve yazarın yapıtında bu tür anlatılara yer vermesini, "bu zaafı 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 da belirttiği gibi "Evliyâ Çelebi'yi yakın zamanlara kadar Herodotos'a yapıldığı gibi biri masalçı, 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 anlaşılırdır. 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 efsaneleştirmesiyle kurmaca boyutuna çektiğidir.

Bu noktada, Hilmi Yavuz'un 17. yüzyıl Osmanlı toplumunun Épistemmesini ve onun söylemini sorgulamamızı sağlayan, "Evliyâ Çelebi, Rasyonalite ve 'Masal Uydurma İşlevi' Üzerine Notlar" başlıklı *Seyahatnâme*'ye ilişkin alternatif okuması dikkat çekicidir. Hilmi Yavuz, yazısında "mitolojik, anekdotal (yani, rivayete dayalı) birtakım duyum ve enformasyonların, gerçekliğe dayalı bilgilerle aynı düzeye konulmasının, Evliyâ Çelebi'yi eleştirmek için kullanılmasına" işaret etmektedir. Yazara göre, Evliyâ bize "olağanüstülükler" değil, bir "Épisteme'nin söylemini" sunmaktadır; ki bu, "17. yüzyıl Osmanlı Toplumu'nun Épisteme'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 ayırımın kendisinin sorgulanabilir olduğunu belirtir:

Örneğin bizim “tarihsel” ve “sanatsal” hakikat arasında kurduğumuz karşıtlığın, erken dönem İzlarda 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 görülmüyordu. 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 geçmiş 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.⁴ Stefanos 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" (*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 yöneltilecek dikkat kadar, bu anlatıları düzenleyen 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: Sözün Teknolojileşmesi* adlı çalışmasında, asıl yazılı bilincin oluştuğu dönemi, matbaanın toplumlar tarafından içselleştirilmesiyle ilişkilendirir. Matbaanın icadından sonra bile yazılı metinselcilik, okumanın sessiz yapıldığı kültürlerdeki bugünkü yerine aşama aşama ulaşmıştır. Ong'a göre, elyazması kültürü sözlü niteliğini korumaya devam etmekteydi:

Elyazması kültürlerinde, bilginin metinlerde korunmasına rağmen, genelde ses-kulak üstünlüğü yitirilmemişti. Matbaa standartlarına oranla elyazmasını okumak epey güçtü ve okur, elyazmasında bulunduğu 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". (142-143)

4 Bu konuda yapılmış diğer çalışmalar için bkz. Tansu Açık. "Evliyâ Çelebi'de Yunan-Roma Dünyası"; "Evliyâ Çelebi'nin Eskiçağ Dünyası". Yeliz Özay. "Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*'sinde İstanbul'un Tıslımlarının Hikâye Edilişi"; "Evliyâ Çelebi'nin İstanbul Hikâyesi".

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 Sözelliliği/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 sürececek 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*in “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 resmî olarak İstanbul dışında 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 kendisi-

nin bu meclislerdeki etkin işlevine dair birçok anlatı sunar. Bu anlatılarda Evliyâ, kendisine çeşitli konularda 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 hikâye anlatma becerisidir. “Yolculuğa çıkanın anlatacakları vardır” atasözündeki gibi (aktaran Benjamin, 78) Evliyâ'nın, Melek Ahmed Paşa maiyetinde ve ondan sonraki seyahatlerinde 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:

Seyahatnâme'nin büyük kısmı Evliyâ 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 Seyahatnâme, 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.⁵ 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 elyazmaları olduğu göz önünde bulundurulduğunda,

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

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 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, "Evliyâ'ya geniş imparatorluk serhaddine yaptığı seyahatlerinden birinden dönüşünde tesadüf etmek, gördüklerinin hikâyesini ağızından dinlemek isterdim" der ("Evliyâ 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 lafı 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 elyazması olması onu sözlü kültür metnine yaklaştırmaktadır. Öncelikle bu elyazmasının 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 Yıkalmı 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 vazgeçtiği” gibi canlı ayrıntılar vardır. (135)

Dankoff, yukarıda yaptığı saptamalar gibi ayrıntılarla filolojinin retorik ve edebî eleştiriyle 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 elyazması kültürüne yönelik yaptığı bir başka dikkat çekici yorum da, işte bu metinlerarasılık yaklaşımıyla ilişkilidir: "Elyazması 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 kurgulama/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 anlaşılmalıdır.

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 kuruluşunu anlatırken 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, Ayasofya Camii'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 Ayasofya Camii'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 sebebini 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 repertuarına sahiptir. Örneğin, *Seyahatnâme*'nin IV. cildinde "Ve mine'l-garâ'ib sun'-ı ilâh vâcibü's-seyr" [Seyre değer bir gariplik] başlığı altında Hz. Ali Kayası'na ilişkin efsanevi anlatılara yer verir. Evliyâ bu kayanın taş kesilme efsanesini anlattuktan sonra efsanenin bir başka varyantını sunar ve okurunu istediğine inanmakta özgür bırakır. Evliyâ Çelebi'nin aynı unsurla ilgili alternatif anlatılar 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 olduğu sanılmamalıdır; kaldı ki *Seyahatnâme*'ye yaklaşımda 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 benîâdem” 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, hikâyeye 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; hikâyeye 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 aktarıırken 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 kütlesinin nerede olduğu ve büyüklüğü ne derece anlatılmaya değer bir bilgiyse, o suyun şifa özelliği de o derece anlatılmaya değerdir.

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 hikâyeye 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 dahil ettiği tamamen efsanevi anlatılardan sonra gelebileceği gibi, bir başka hikâyeye anlatıcısından dinlediği, örneğin onuncu ciltte anlatılan Mısır'da erkeklerin timsahlarla cinsel ilişkiye girmesi gibi kendisine ve okuruna alışılmadık gelebilecek

anlatılardan sonra da gelebilir. 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 deneyimsizinin 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 yürütülen tartışmanın amacı, kitabın asıl konusu olan Evliyâ Çelebi'nin “acayip ve garip” anlatılarına, önerilen bakış açılarından faydalanarak yaklaşılmasını 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*, rastgele seçilmiş parça parça anlatılardan değil, organik bir bağ olan ve tutarlı bir bütüne hizmet eden, önceden kurgulanmış ve seçilmiş anlatılardan oluşmaktadır. Dolayısıyla Evliyâ Çelebi'nin bir hikâye anlatıcısı olarak yapıtını nasıl düzenleyip 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 çözümlenebilmek 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 “acayıplikler ve gariplikler”dir.

Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'de başlık ya da alt başlıklarla okurunu, “acayıp” 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 “acayıp ve garip” anlatılarının da en doğru şekilde çözümlenebilme-

si 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 *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 içkin özellikleri 17. yüzyılda sergileyen tek yapıt *Seyahatnâme*'dir. Evliyâ, kendine özgü üslubuyla gerçekle 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 genelgeçer bir ahlak değeri sunmak için klişe bir kurgu ile hikâyeye yazma yani tahkiye anlayışının ötesinde bir hikâyecilik gücünün olduğunu belirtir. Nuran Tezcan'a göre Evliyâ Çelebi'nin hikâyecilik gücü, yaşananın kurmacayla birleştirilerek hikâyeye 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 dahil 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” ayırımından yola çıkarak yapılan değerlendirmelerin 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 tabi 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 garayib*”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: Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi” başlıklı yazısında da *Seyahatnâme*’nin hiçbir biçimde doğrudan doğruya bir yolculuk anlatısı olmadığını, zamandizinsel yolculuğun yapıtın yalnızca zarfını oluşturup asıl yapıyı birer sapmaymış gibi görünen, yapıtın içinde çeşitli türler aracılığıyla sunulan anlatıların oluşturduğunu belirtir (347).

Her ne kadar bu türden anlatılar birer sapmaymış 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 “*Acayib*in nosyonu neden bilimselin karşısında yer almak olsun ki?” sorusu akla gelmektedir. “*Ağâ'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 olduğu 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 Ortaçağ’ın edebiyat eserlerinde çokça yinelenen izlekler biçiminde yer almalarına karşın tek işlevlerinin eğlendirmek olmadığını vurgular: “Örneğin coğrafyada *Acâ'ib*’ler, hayranlık uyandırma ve inanılabilirlik 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 seyahatnâmesine eklenen hayranlık uyandırma ve inanılrlık kategorileri ona güç ve itibar kazandırmaktadır. “Eski Yunan’da bir seyahatnâme, 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 seyahatnâme kesinlikle hedefine ulaşama[mıştır].” (214). Bu durumda seyahatnâme geleneğinin bu “acayip ve garip” anlatıları “hem kültürel hem de anlatsal bir zorunluluktur”. Hatta Houari Touati’ye göre “bu kimi zaman bir seyahatnâmenin okunma veya dinlenmesinin tek gerekçesi gibidir” (215). Bu durumda Evliyâ Çelebi’nin, *Seyahatnâme*’sinde, vurgulu bir biçimde böyle bir kategori oluşturması tesadüfi 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 kategoriye 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 *ağâ’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 *ağâ'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 *ağâ'ib* anlatısı bugün “gerçekdışı ve yazarın hayal gücünün ürünü” olarak kabul edilebilecek özelliktedir (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 taranmıştır. Bu tarama yapılırken Yapı Kredi Yayınları'nın on ciltlik *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi* kitapları kullanılmıştır. 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. 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 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. Örneğin, 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.

Tespit 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 önemseydiği, dolayısıyla anlatmaya değer bulduğu bu sanatsal, teknolojik ve bilimsel yenilikleri okuruyla ya da dinleyicisiyle paylaşmaktır ki bu türden anlatılar bilim dışı olmaktan ziyade sanatsal ve bilimsel olanı yüreklendirici niteliktedir. Bu noktada Evliyâ Çelebi’nin “acayip” ve “garip” 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 başvurmaktadır. 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 bedenlerin “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” gerçek dışı 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* [Garip küheylânın seyri] başlığı altında Evliyâ Çelebi'nin şahit olduğu bir sahne olarak anlatılan, Müslüman atın gizemli davranışlarını içeren hikâye, 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.

Kitabın ilerleyen 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 “oburlar¹ 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

1 Rus, Türk mitolojisi ve halk inancında vampir anlamına gelir. Bkz. *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Celal Beydilli, Yurt Yayınevi: 435. *Türk Söylence Sözlüğü*, Deniz Karakurt, e-kitap:2011.

yoktur” der (73); karakoncolos ya da oburlar esrarengiz yaratıklar olarak birer hikâye 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 hikâye, 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 olarak telaşa merkezden yardım istemesine sebep olmuştur (Aycibin 66). İki yüzyıl sonra, devletin resmî yayın organı, *Takvîm-i Vekâyî*’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 cadıcı Nikola, Evliyâ Çelebi’nin Kafkaslar’daki 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 hikâyelerindeki orana 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, inanılabilirlik 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 rolüyle okuruna inandırıcılık telkin etse de, kimi zaman kendisi 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 Müslümanlık değil de Hristiyanlık bağlamı içinde olduklarında, Evliyâ Çelebi'nin mucize ve olağanüstülüklerin gerçekliklerini sorguladığını belirtir (217). Evliyâ Çelebi, II. ciltte “*Acibe-i diğer*” 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, bu durumu önceden yerleştirilmiş olan iki güçlü mıknaatın 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 kâsırımla böyle mülâhaza etdim. İnşâallah mülâhazamızda sehv ü hatâ yokdur*” (II.325b) [Bu pek kusurlu hakir kısacık aklımla böyle düşündüm. İnşallah düşüncemde hata yoktur]. 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 kaynağı *Kur'ân-ı Kerim* olunca hiçbir mucizeyi 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.

Seyahatnâme’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, “Evliyâ Çelebi’nin acayip ve garip dünyası”na ilişkindir. Bir başka deyişle, “acayip ve garip”ler anlatıcısından ve yapıtın bütününden bağımsız bir kategori değildir. Evliyâ 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, kitabın “*Hikâye-i acibe vü garibe: 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 garibe-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 Hayvan-*

lar” 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 acîbe: 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 düzenleyip bütünlüklü bir kurguya ulaştığı somutlaştırılmaya çalışılmıştır. “*San'at-ı Sıhr-i Garîb: Acayip ve Garip Sihirler*” başlıklı son bölümde, Evliyâ Çelebi'nin sanat olarak sihre olan yaklaşımı ile sihir yapan cadıların ne kadar fantastik kabul edilebileceği konuları değerlendirilmiştir.