SÖYLEM 5. ULUSLARARASI FİLOLOJİ SEMPOZYUMU

BİLDİRİ TAM METİNLERİ

Günce Yayınları



© Günce Yayınları
ISBN 978-625-8975-24-6
Yayıncı sertifika no: 19744

Söylem 5. Uluslararası Filoloji Sempozyumu Bildiri Tam Metinleri
Editör * Gizem Ece Gönül
Dizi * Akademik

E-KİTAP
Erişime açılma tarihi * 30 Haziran 2026
Erişime kapanma tarihi * 31 Aralık 2026

Yayın ve Dağıtım işleri * 0 543 486 23 09
İzmir İrtibat * Çatalkaya Mahallesi
Sessiz Sokak No: 4 Narlıdere-İzmir

Muğla Ofis * Boncuk Kitabevi
Kötekli Mah. 263. Sokak No: 6/C Merkez-Muğla
Tel: 0 535 952 92 98

gunceyayinlari@hotmail.com
www.gunceyayinlari.com
gunceyayincilik

SÖYLEM

5. ULUSLARARASI FİLOLOJİ SEMPOZYUMU

Bildiri Tam Metinleri

Günce Yayınları

İçindekiler

DÜZENLEME KURULU / ORGANIZERS BOARD 9
AKADEMİSYEN TEMSİLCİLERİ / 9
ACADEMIC REPRESENTATIVES 9
BİLİM KURULU / SCIENCE BOARD 10
İzmir Levantenlerinde Dil Kullanımı ve Kültürel Kimlik İlişkisi 15
Karabağnameler Işığında Kuzey Azerbaycan'ın Çarlık Rusyası Tarafından İşgali: Tarih Yazımı ve Edebî Hafıza 46
A Postmodern Analysis of *The Devil Wears Prada* 67
Zeyyat Selimoğlu'nun Çiçekli Dağ Sokağı'nda Türler Arası Etkileşim 75
Dede Korkut'un Mezarı Hakkında 85
Çağdaş Medya Söyleminde Ödünç Sözcükler: Azerbaycan Haber Siteleri Materyalleri Temelinde İşlevsel ve Normatif Analiz 114
Yakup Kadri'nin *Ankara*'sında Feminist Ütopyanın İzleri 129
Yabancı Dil Olarak Türkçe Sözcük Öğretiminde Bilişsel İşlemleme Hızı ve Strateji Kullanımı: Resfebe Tabanlı Psikodilbilimsel Bir Çözümleme 139
Orhan Kemal'in *Tersine Dünya* ve İsmail Gaspıralı'nın *Kadınlar Ülkesi* Anlatılarını Ükronya Olarak Okumak 168
Hülya Başarangil Demir'in *Bilinmeze Doğru* Romanında Millî Bilincin İşlenişi 178
Şahbuz ve Babek Bölgesi Etnotoponimlerinin Yapısal Sınıflandırılmasının Temel İlkeleri 197
İnan Mayıs Aru'nun "Kelebek Halkına Elveda" Şiirinde Dionyosçu Coşkunun Yerini Alan Siber Beden 213
Halide Edib Adıvar'ın *Kenan Çobanları* Adlı Operasının Realist Yöntem Bakımından Analizi 229
Etkilenme Endişesi ve Metin-İçi Gerilim: Edip Cansever'in "Düşünce" Şiirini Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Hatırlama" Şiiriyle Okumak 238
Kurgusal Dillerde Dil-Düşünce İlişkisi: Kral Katili Güncesi'nde "Güz Düğümleri Dili" 253
Capitalocene, Food and the Limits of Experience in Dawn King's *The Trials* 274
Landscapes of Memory and Trauma in Arundothi Roy's *The God of Small Things* 292
Dört Duvar Arasında Bir Palanga: Direktör Âli Bey'in *Misafiri İstiskal* Oyununda Modern Mahremiyetin Geleneksel Estetikle Kuşatılması 301
Hindistan'da Çok Dillilik ve Dil Hiyerarşileri: Hintçe (Hindī), İngilizce ve Bölgesel Diller 319
Alienation In Agshin Yenisey's Novel *History and Fate* 336

Morphological Dialectisms Derived From Verbs In The Azerbaijani Language 356
Murathan Mungan'ın "Sır Kâtibi" Öyküsünde Ölüm ve Kaygı 373
Suat Derviş'te İstanbul'un Etnografik Belirişi: *Çöken İstanbul* Üzerine 384
Bir Ormanın Düşünce Biçimi: Yaşar Kemal'in Röportajlarında Etnografik Deneyim ve İnsan-Ötesi Anlam Üretimi 393
Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerinde "Gibi" Kullanımının İşlevsel Özellikleri 400
Orhon Yazıtlarında Hece ve Ünlü İşaretlerinin Birlikte Kullanımı: Yazım Özellikleri Üzerine Bir İnceleme 413
Türkçe ve Japoncada Erkek Betimlemelerindeki Benzetme İmgelerinin Karşılaştırılması 427
Feyyaz Kayacan'ın Öykülerinde Delilik 450
Türkiye ve Azerbaycan Türkçeleri Ağızlarında Yaşam Evrelerine İlişkin Deyimlerin Lengüistik Analizi 462
Pronouns in the Language of Azerbaijan Tats: Structural and Comparative Analysis 479
Reflection of Realism and Irony in Maugham's Works 493
İlahi Komedya ile *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* Eserlerine Karşılaştırmalı Bir Bakış 498
Mammad Cafer Caferov'un Araştırmalarında Cafer Cabbarlı Romantizmi 526
XX. Yüzyıl Başlarında Azerbaycan Eğitimcilerinin Türk Edebiyatına Edebî-Teorik Tutumları Üzerine 537
Freudizm Müdâfii Bir Hikâye: *Asrî Şeytanlar Peygamberi*'nde Travma ve Yüceltme Mekanizmaları 559
Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler İçin Türkçe Ders Kitabı'ndaki Karikatürler ve Göstergebilimsel Bir Çözümleme 592
Yapay Zekâ Akademik Metinlerinde Okur Yönelimli Üstsöylem: Kaçınmalar ve Güçlendiriciler 624
Irak-Türkman Masallarında "Don Değiştirme" (Biçim Değiştirme) Motifi 646
Romantic Hero in The Tragedy "Maral" 654
Elmas Yıldırım'ın Muhacirlik Dönemi Şiirlerinde Türk Kimliği 665
Kanon Dışı Kalan Yeraltı Edebiyatının Bir Örneği: *Bozuk Pusula* Romanında Babanın Reddi ve Babasız Kahramanlar 681
Ömer Seyfettin'in Apokaliptik Anlatı Dünyası: *Beyaz Lale* Örneği 700
Engin Geçtan'ın *Kırmızı Kitap* Romanında Postmodern Anlatı ve Fantastik Kurgu 718
Hz. Ali Cenknamelerinde Kahramanın Yolculuğu: Gazâvat-ı Hazret-i Alî (Millî Kütüphane, 06 HK 3768/3) Örneği 737

Ali Bey Hüseyinzade Ve Abdullah Cevdet İlişkilerinde Doğu'nun Avrupa Edebi Gelişim Konseptinden Yararlanma Programı – W. Shakespeare'in "Jül Sezar" Trajedisinin "Füyuzat" Dergisinde (1906-1907) Yayımlanması 757

Comparative Analysis of Female Characters in The Dastans "Janyl Myrza" and "Kitabi-Dede Korkud" 772

Signs and Features of Artistic Means of Expression in Azerbaijani Poetry: National Colors And Unique Components 809

François Rastier'nin Yorumlayıcı Metin Anlambilimi Açısından *Leylâ vü Mecnûn* ile *Dune* 838

Subordinate Complex Sentences with Predicate Clauses in the Language of Azerbaijani Folklore Materials 858

Kerbelâ'i Kazım Ordubadî'nin Kâtibi Olduğu Dilbilimine Ait Elyazmaları 863

Nevʿîzâde Atâyî'nin "Heft Han" Mesnevisinde Sembolik Sayılar ve Tasavvufi Düşünce 884

Çalıkuşu Romanının Yapısalcı Çözümlemesi 897

Atayi'nin Leyla ve Mecnun Mesnevisinde Redif, Kafiye ve Vezin Özellikleri 916

The Turkish Edition of E. M. Forster's *Maurice*: A 'Queer' Case of Freedom in A Muslim Country 926

Yûsuf İdrîs'in Öykülerinde Toposların İzleri: Erhas Leyâlî, Ummu'd-Dunyâ ve Hamsu Sâât Üzerine Bir İnceleme 949

Zamansal Göstergelerin Anlatı ve Söylemdeki İşlevi: Tahar Ben Jelloun'un *Işığın Kör Edici Yokluğu* Romanının Gérard Genette ve Dominique Maingueneau Ekseninde İncelenmesi 983

Silence and Mimicry as Feminist Devices in Margaret Atwood's *The Penelopiad* (2005) 997

Kemal Tahir'in Yorgun Savaşçı Romanında Labirentleşen Mekân Algısı 1009

Terry Eagleton'ın 'Biçim ve İdeoloji' Perspektifinden Sevgi Soysal'ın 'Şafak' Romanına Bir Bakış 1029

Philippe Forest'in *Sarinagara*'sında Zaman Kurgusu 1065

Suat Derviş'in *Emine* adlı romanında İşgal ve Direniş 1080

Judith Hermann'ın *Daheim* Romanında Metamodern Varoluş ve *Yuva* Arayışı 1091

Rus Şehir Armalarının Göstergebilimsel Analizi 1130

Esmahan Aykol'un Polisiye Romanları 1161

Karışık Dilli Eserlerde Yer Alan Hayvan Adları 1175

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* Oyununda Kutsalın İnşası 1209

Damgalanmış Bedenler: Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Çirkinlik ve Toplumsal Stigma 1228
+Rek/+Rak'tan *Bir Tık Daha*'ya: Türkçede Üstünlük Derecesi Bildiren Gramer Birimleri Üzerine 1247
Prof. Dr. Bekir Çobanzade'nin "Azerbaycan dili" Kavramına İlişkin Bilimsel Yaklaşımı 1274
"Gümüş Saat" Öyküsünde Yasın Semptomatik Görünümleri ve İkame Nesne 1289
Anlam Spektrum Teorisi Çerçevesinde Tarihsel Sözlük Birimler Sınırlanabilir mi?1320
Fahri'nin "Hüsrev ü Şirin" Tercümesinde Tarihî-Edebî Kaynaklara ve Halk Edebiyatına Başvurusu 1350
Eski Uygurcadan Çağdaş Uygurcaya Uzanan Soğdca Kelimelerin Görünümü 1361
Kadının Adı Yok: *Asılacak Kadın* 1381
L'Intelligence Artificielle Comme Sujet Posthumaniste : Le Problème de la Conscience et de la Créativité dans le Roman *Ada* d'Antoine Bello 1395
Göyçe İlçesi Lehçelerinde ve Türkçede Kullanılan Ortak Kelimeler 1410
Harezm Türkçesinde Ölüm Kavramı ve Örtmeceleri *Kısasü'l-Enbiyâ* Örneği 1414
Bilişsel Yaklaşımda Dilbilgisel Metafor Kavramı 1431
İki Coğrafya, Ortak Kırılma:
Yıkılmış Kadın ve *Handan Romanlarında K*adınlık Hâlleri 1442
Türkçe Akademik Kitap Önsözlerinin Söylemsel Analizi 1468
Yeterince Sağlık Çevirmenliği 1489
Öğrenci Kavramının Tarihsel ve Söylemsel Evrimi 1509
Kadın Dili ve Kadın Diline Karşı Erkeklerin Yaklaşımı ile İlgili Söylemler 1525
Mythopoeic Women in Sylvia Plath's "Two Sisters of Persephone" and Louise Glück's "Persephone the Wanderer" 1541
Onat Kutlar'ın İshak Öykülerinde Büyülü Gerçekçilik 1554
Campbell'ın "Monomit" Kuramı Bağlamında "Korkuyu Beklerken" 1572
Gagauz Türkçesinde Olumsuzlama ve Yokluk Kategorilerinin Sözcüksel-Anlamsal Yansımaları 1589
Nâzım Hikmet Ran'ın Romanlarında Psikolojik Tipler 1598
Türk Edebiyatında Nekrolojik Metinler: Kemal Tahir Örneği 1619
Məmmədağa Sultanov ve Azerbaycan Yazma Eserleri 1637
Melih Cevdet Anday'ın *Rahatı Kaçan Ağaç* Şiirinin Ekoeleştirel Okuması 1658

Modern Türk Şiirinde Sözlü Kültürün Dil Boyutu: Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu ve Kemal Uluser Eserleri Üzerine Bir İnceleme 1674
Otobiyografik Anlatılarda Kimlik Kurgusu:
Ahmet Mithat Efendi ve *Menfa'sı* 1693
Kıpçak Türkçesindeki Çince Alıntı Kelimeler 1703
Orta Asya Kıpçak Dillerinde Ev Eşyalarına Ait Leksik Birimlerin Karşılaştırmalı Analizi 1721
In Azerbaijani "The Phraseosemantic Field Of Human Intellectual Activity" 1733
Sir John Mandeville *Acâibü'l-Mahlûkât* Okudu Mu? 1739
Palimpsest Bir Şehir, Parçalı Bir Ruh: Livaneli'de Üst Üste Yazılan Kimlikler 1753
Greimas'ın Göstergebilimsel Yaklaşımıyla *Kral Lear* Üzerine Bir İnceleme 1760
Fotoğraf, Poz ve Öznenin Kuruluşu: Natsume Sōseki'nin *Garasudo no Uchi* ve Ziya Osman Saba'nın *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* Üzerine Karşılaştırmalı Bir Okuma 1768
Dil - Kimlik - Düşünce İlişkisi 1791
Şairi Düzyazıda Aramak: Marina Tsvetayeva'nın Natalya Gonçarova Adlı Eseri 1803

Not: Tam metin kitabındaki bildirilerin sıralaması yazar adına göre alfabetik olarak düzenlenmiştir.

Düzenleme Kurulu / Organizers Board

Prof. Dr. Oktay Yivli	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cafer Gariper	Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Tilbe	İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa
Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Murat Gür	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Birsel Sağıroğlu	Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Doç. Dr. Yusuf Topaloğlu	İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa
Dr. Öğr. Üyesi Başak Ergil	Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gizem Ece Gönül	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Duran Arslan	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Turhan Koç	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doktorant Nilay Bilir	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doktorant Merve Gün	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doktorant Burak Biçer	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doktorant Fatmagül Kızıl	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Akademisyen Temsilcileri /Academic Representatives*

Prof. Dr. Yunus Balcı	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Tilbe	İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa
Prof. Dr. Ekrem Ayan	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

* Düzenleme kurulunda bulunan akademisyen temsilcileri, bağlı bulundukları üniversite-fakülte yönetim kurulları tarafından resmî yazıyla görevlendirilmişlerdir.

Doç. Dr. Sevim Şermet	Sinop Üniversitesi
Doç. Dr. Maksut Yiğitbaş	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Doç. Dr. Murat Gür	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ün.
Doç. Dr. Birsel Sağıroğlu	Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gizem Ece Gönül	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Sekreterya / Secretariat

Zehra Çetin (Yüksek Lisans Öğr.)	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Tuğçe Yıldız (Yüksek Lisans Öğr.)	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Bilim Kurulu / Science Board

Prof. Dr. Abdullah Şengül	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ün.
Prof. Dr. Ahmet Günşen	Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Tilbe	İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa
Prof. Dr. Cafer Şen	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Dilek Çetindaş	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Fatih Sakallı	Ankara Hacı Bayram Veli Ün.
Prof. Dr. Fazlı Gökçek	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Filiz Meltem Erdem Uçar	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ün.
Prof. Dr. Gökay Durmuş	Kafkas Üniversitesi
Prof. Dr. Gökhan Tunç	Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Günil Özlem Ayaydın Cebe	Samsun Üniversitesi
Prof. Dr. Hacer Tokyürek	Erciyes Üniversitesi

Prof. Dr. Hülya Argunşah	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Hülya Pilancı	Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Hüseyin Doğramacıoğlu	Gaziantep Üniversitesi
Prof. Dr. Juliboy Eltazarov	ÖZBEKİSTAN
Prof. Dr. Kamil İşeri	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Kubilay Aktulum	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Lutviyye Asgerzade	AZERBAYCAN
Prof. Dr. Marija Djindjic	SIRBİSTAN
Prof. Dr. Medine Sivri	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Mevhibe Coşar	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Mitat Durmuş	Kafkas Üniversitesi
Prof. Dr. Muharrem Dayanç	İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Apaydın	Çukurova Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Argunşah	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Kurt	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Özsarı	Balıkesir Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Sarıca	Adnan Menderes Üniversitesi
Prof. Dr. Soner Akpınar	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Şahika Karaca	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Yakup Çelik	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Yasemin Mumcu	Kâtip Çelebi Üniversitesi
Prof. Dr. Yunus Balcı	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Kadriye Yılmaz	Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Surur Çelepi	Pamukkale Üniversitesi

Prof. Dr. Songül Aslan	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet Turan Türk	Çanakkale Onsekiz Mart Ün.
Doç. Dr. Berna Akyüz Sizgen	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Doç. Dr. Birsel Sağıroğlu	Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Doç. Dr. Canan Olpak Koç	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Doç. Dr. Dilek Erenoğlu Ataizi	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Dinçer Atay	Kafkas Üniversitesi
Doç. Dr. Ebru Özgün	Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Erkan Hirik	Samsun Üniversitesi
Doç. Dr. Fahri Kaplan	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Fatma Şahan Güney	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Ferda Zambak	Aydın Adnan Menderes Ün.
Doç. Dr. Funda Uzdu Yıldız	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Gulnaz Feyzulla	KAZAKİSTAN
Prof. Dr. Gülsine Uzun	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Kadri Hüsnü Yılmaz	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Ömer Faruk Ateş	Kastamonu Üniversitesi
Doç. Dr. Kemale Umudova	AZERBAYCAN
Doç. Dr. Kevser Tetik	Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Leyla Burcu Dündar	Başkent Üniversitesi
Doç. Dr. Liubovi ÇİMPOEŞ	MOLDOVA
Doç. Dr. Maksut Yiğitbaş	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Soğukömeroğulları	Gaziantep Üniversitesi

Doç. Dr. Mesut Kuleli	Bolu Abant İzzet Baysal Ün.
Doç. Dr. Metin Akyüz	Bolu Abant İzzet Baysal Ün.
Doç. Dr. Murat Gür	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ün.
Doç. Dr. Mustafa Karataş	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ün.
Doç. Dr. Özlem Nemutlu	Celal Bayar Üniversitesi
Doç. Dr. Selami Alan	Bolu Abant İzzet Baysal Ün.
Doç. Dr. Serkan Köse	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Sevim Karabela Şermet	Sinop Üniversitesi
Doç. Dr. Sevinç Agayeva	AZERBAYCAN
Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ün.
Doç. Dr. Şamil Yeşilyurt	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ün.
Doç. Dr. Ümmühan Bilgin Topçu	Başkent Üniversitesi
Doç. Dr. Ümral Deveci	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Volkan Karagözlü	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ün.
Doç. Dr. Yusuf Topaloğlu	İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Yıkık	KIBRIS
Dr. Öğr. Üyesi Bagdagül Musa	ÜRDÜN
Dr. Öğr. Üyesi Başak Ergil	Üsküdar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Birsel Sağıroğlu	Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Burak Özsöz	Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cafer Gariper	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Canan Uğurdağ	Hitit Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Duygu Tekgül Akın	Bahçeşehir Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fikret Uslucan	Giresun Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gizem Ece Gönül	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Halil Adıyaman	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mahmut Babacan	Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi M. Emin Yıldızlı	İstanbul Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Temizsu	Kâtip Çelebi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Seval Ayne Karacabey	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Turhan Koç	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yaşar Şimşek	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Topaloğlu	İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Duran Arslan	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Metehan Şahin	Millî Savunma Üniversitesi
Dr. Raziye Ersan	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

İzmir Levantenlerinde Dil Kullanımı ve Kültürel Kimlik İlişkisi*

ÖĞR. GÖR. DR. ADVİYE İKBAL BAYDAR**

Öz

Levanten kavramı, 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden gelip Osmanlı liman kentlerine yerleşen, birçok nesildir bu topraklarda yaşayan, getirdikleri kültürler ile yerel halkın kültürünü harmanlayıp ortak bir kültür oluşturan Katolik ve Protestan kişileri simgelemektedir. Levantenler, farklı uyruklardan Osmanlı topraklarına göç eden ve evliliklerle, sosyalizasyon süreçleriyle, toplumsal etkileşimlerle çok kimlikli, çok uyruklu ve çok dilli bir yapıya bürünen kişilerin oluşturduğu bir bütünü ifade etmektedir.

Bu bildiride dilin, bireylerin sosyal ilişkilerini oluşturmalarında, geliştirmelerinde ve sürdürülebilir kılmalarında etkili olan toplumsal bir olgu olmasından hareketle, Levantenlerin dil-kimlik ilişkisi, *Gündelik Yaşamda Kültürel Kimlik: İzmir Levantenleri Örneği* başlıklı doktora tezinin (Baydar, 2022) nitel araştırma yöntemi çerçevesinde yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen dille bağlantılı verilerden yararlanılarak oluşturulmuştur. 39 ile 76 arasında yaş aralığına sahip 9'u erkek, 6'sı kadın 15 katılımcıdan elde edilen bulgulara göre İzmir Levantenlerinin çok dilli (Fransızca, İtalyanca, İngilizce, Rumca gibi) bir ortamda yetiştirildikleri, Türkçeyi sonradan öğrendikleri ve daha çok kamusal alanda kullandıkları, özel alanda konuşulan dilde ailenin belirleyici olduğu (eğitim dili, aile bireylerinin farklı uyruklu olmaları, ebeveyn kaybı, dile hakimiyet, Fransızcanın prestij dili olması gibi) ve dil kodunu sosyal ortama göre değiştirdikleri sonuçlarına ulaşılmıştır. Günümüzde kapalı toplum özelliklerinin çözülmeye başlamasıyla kültürel değişimlerin gerçekleşmesi

---

* Bu bildiri Süleyman Demirel Üniversitesinde Prof. Dr. Cevdet YILMAZ danışmanlığında yazılmış olan *Gündelik Yaşamda Kültürel Kimlik: İzmir Levantenleri Örneği* başlıklı doktora tezinden yola çıkılarak yazılmıştır.

** Süleyman Demirel Üniversitesi, Uluslararası İlişkiler Genel Koordinatörlüğü. adviyebaydar@sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4595-7717.

ve sosyalizasyon süreçlerinin farklılaşmasının yanı sıra evde konuşulan dillerin azaldığı, Rumcanın gençler tarafından daha az konuşulduğu, dil kullanımında özellikle genç Levanten kuşaklar arasında cinsiyet etkisinin ortadan kalktığı ve Türkçenin daha etkin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Bildiride, dil sosyolojisi ve eleştirel sosyodilbilim çerçevesinde Pierre Bourdieu'nün **habitus** kavramından yararlanılarak İzmir Levantenlerinin çok dillilik, kod değişimi, kültürel melezlik bağlamında sosyal ve kültürel ortamlarını nasıl şekillendirdikleri ve kimliklerini oluşturma biçimleri incelenmiş; davranış ve algılayış kalıplarının dil tarafından nasıl biçimlendirildiği ortaya konmuştur.

Anahtar sözcükler: Levanten, çok dillilik, kod değiştirme, habitus, kültürel kimlik

THE RELATIONSHIP BETWEEN LANGUAGE USE AND CULTURAL IDENTITY AMONG THE LEVANTINES OF İZMIR

Abstract

The term "Levantines" refers to Catholic and Protestant individuals who have migrated from European countries to Ottoman port cities since the 16th century, settled there for generations, and formed a common culture. Levantines represent a community shaped by migration from diverse national backgrounds, evolving into a multi-identity, multinational, and multilingual structure through intermarriage, socialization processes, and social interactions.

In this paper, based on the premise that language is a social phenomenon that plays a key role in individuals' social relationships, the relationship between language and identity among Levantines is examined. The study draws on language-related data obtained through semi-structured interviews conducted within the framework of a qualitative research method in the doctoral dissertation titled *Cultural Identity in Everyday Life: The Case of Izmir Levantines* (Baydar, 2022). According to the findings from 15 participants, Izmir Levantines were raised in a multilingual environment (including French, Italian, English and Greek), learned Turkish later and use

it in public sphere. In private domains, language use is largely shaped by the family and influenced by factors such as the language of education, mixed-nationality family structures, parental loss, language proficiency, and the prestige associated with French. Participants engage in code-switching depending on the social context.

Today, with dissolution of closed community structures, cultural transformations and shifts in socialization processes have led to a decline in the use of home languages. Greek is less frequently spoken among younger generations. The influence of gender on language use has diminished among younger Levantines, while Turkish has become more dominant.

Within the frameworks of the sociology of language and critical sociolinguistics, and drawing on Pierre Bourdieu's concept of habitus, this paper explores how Izmir Levantines shape their cultural environment through multilingualism, code-switching, and cultural hybridity, and how language influences their patterns of behavior and perception in the construction of identity.

Keywords: Levantin, Multilingualism, Code-Switching, Habitus, Cultural Identity[1]

1. GİRİŞ

On altıncı yüzyıldan itibaren Avrupa'nın (Batı) başta Fransa, Hollanda, İtalya, İngiltere, Almanya ve Avusturya-Macaristan gibi farklı ülkelerinden ticaret yapmak, kapitülasyonların sağladığı ayrıcalıklardan yararlanmak, kendi ülkelerindeki siyasi ve ekonomik çalkantılardan kaçmak gibi çeşitli nedenlerle Osmanlı İmparatorluğu'nun (Doğu) İstanbul, İzmir, Beyrut, Selanik, Halep gibi kıyı liman kentlerine yerleşen Avrupalılar, nesiller boyunca kendi içlerinde ya da gayrimüslimlerle yaptıkları karma

1 Çalışmada çeviri, bazı dilsel düzenleme ve metin organizasyonu süreçlerinde yapay zekâ araçlarından yararlanılmıştır. Önerilen içerikler, yazar tarafından yeniden değerlendirilerek gerekli düzeltmeler yapılmıştır.

evliliklerle, sosyalizasyon süreçleriyle, sosyal etkileşimlerle getirdikleri Batılı kültürler ile yerel halkın kültürünü sentezleyerek ortak yeni bir kültür oluşturmuşlardır. Katolik ya da Protestan dinine mensup bu çok uyruklu, çok dilli (Polyglot) ve çok kimlikli kişiler Levanten kavramıyla tanımlanmaktadır.

Levanten kelimesinin kökeni incelendiğinde Fransızca "lever" fiilinden türediği görülmektedir. "Lever" güneşin doğması anlamına gelmektedir. Levant, Doğuda (güneşin doğduğu tarafta) bulunan bölgeleri ifade etmektedir. Doğulu, Doğuya ilişkin, Doğuda yaşayan anlamlarını taşımaktadır (Handjéri, 1841, s. 393). Levant, Küçük Asya (Anadolu) ve Suriye kıyılarına ek olarak bazen Yunanistan ve Mısır'ı da içerecek şekilde daha geniş bir alan için, bazen de Anadolu anlamında ya da Orta Doğu ve Yakındoğu'yu ifade etmek için kullanılmıştır. Fransızcadaki Levant kelimesi genellikle Osmanlı topraklarını kapsayan bir bölgeyi betimlemektedir (Yıldız, 2012, s. 37).

Levanten kelimesi tartışmalı bir kavramdır. Ortaylı (2006, s. 23), Levanten kelimesinin, Bizans ve Osmanlı dönemindeki yerli halktan ziyade İtalyan, Katalan ve Fransız gibi Batı Akdenizlileri tanımlamak için kullanıldığını, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda ise kelime anlamının daha da genişleyerek Orta ve Kuzey Avrupa'dan gelip yerleşen yabancıları da kapsadığını belirtmektedir. Baltazzi (2006, s. 51) de aynı görüşü paylaşarak Avrupa'dan (Batı) göç edip Doğu'da (Levant) birkaç nesildir yaşayan genellikle Latin yani Katolik Hristiyanların Levanten olarak adlandırıldığını, sonrasında Levanten kavramının Protestanları da kapsayacak şekilde genişlediğini belirtmektedir. Levanten kavramının her ne kadar ortak kabul gören bir tanımı bulunmasa da Rumlar (Ortodoks) ve Museviler Levanten tanımının dışında kalmaktadır.

Avrupalı seyyahların seyahatnameleri incelendiğinde Tancoigne'ın Levanten kelimesiyle başka bir ülke kökenli olup Türkiye'de doğan, evlenen ve yerleşen kişileri betimlediği görülür (Beyru, 2000, s. 13). Tarihsel süreçte Levantenlere Latin, Frenk gibi isimler de verilmiştir. Ayrıca

seyahatnamelerde bu insanlardan Cenevizli, Venedikli, Maltalı, Katolik ya da Romalıların torunları olarak da bahsedildiği görülür (Oban, 2007, s. 339).

Pınar'a (2006, s. 33-35) göre, Doğu'da yaşayan bu insanları tanımlama ihtiyacı, Batı Avrupalının kendi uygarlığını yüceltmek amacıyla karşılaştığı her şeyi tanımlama ve kavramlaştırma çabasıyla ilişkilidir. Böylece Levanten kavramı ile Avrupalı, kökeni Avrupa'ya dayansa da Avrupa dışında yaşayanlarla kendisi arasındaki zihniyet ayrımını belirtebilmektedir. Oryantalist bakış açısıyla incelendiğinde Avrupalıların aslında Doğuya yerleşen kendi uyruğundan kişileri yaşam biçimleri ve kültürleri bakımından küçümsedikleri ve kendilerinden ayrıştırmaya çalıştıkları görülmektedir. Kendilerinden ayrıştırma çabalarının sadece Avrupalı-Levanten ayrımında değil; önceden-sonradan Doğuya yerleşen Avrupalı yabancılar arasında da gözlendiği Smyanelis (2009, s. 126) tarafından vurgulanmaktadır. Ona göre, Osmanlı'nın son dönemlerinde İzmir'e gelen Avrupalıların, kendi uyruklarından olsa bile kendilerinden önce bu kente göç eden kişilere, İzmir geleneklerine uyum sağlamaları ve Yunanlılaşmalarından ötürü küçümseyerek bakmışlardır.

Osmanlı liman kentlerine Avrupalılar tarafından yerleşimler farklı tarihsel süreçler, farklı koşullar ve farklı nedenler çerçevesinde gerçekleşmiştir. Levantenler, yerleştikleri Osmanlı kentlerinin özelliklerine göre gündelik hayatlarını şekillendirmişlerdir. Bizans tarafından 991 yılında tanınan ticari imtiyazlar ile Avrupalılar İstanbul'a yerleşmeye başlamışlardır. 1112'de Pisalılara, 1142'de ve 1261'de Cenevizlilere imtiyazlar verilmeye devam edilmiştir. 1453'te bir ahitname ile Cenevizlilere zımni statüsünde belirli haklar da tanınmıştır. On üçüncü yüzyıldan itibaren İstanbul'da ticarette önemli bir konum elde eden Venedikli ve Cenovalı tüccarlar, kentin Osmanlılar tarafından alınmasından sonra da kendilerine tanınan ayrıcalıklardan yararlanmaya devam etmiştir. 1591 yılında verilen kapitülasyonlar ile bu kente gelişler artmıştır. 16. yüzyılda verilen kapitülasyonlarla Osmanlı topraklarına Fransız ve İngilizlerin de gelmesiyle İstanbul'da bulunan Avrupalı uyrukluların sayısı artış göstermiştir. On

dokuzuncu yüzyılda İstanbul'da 14 bin Levanten'in bulunduğu belirtilmektedir (Oban, 2007, s. 345-350). İstanbul Levantenleri ticaret, bankerlik, sefaret tercümanlığı ya da dragomanlık ile uğraşmışlardır (Ortaylı, 2006, s. 25). Bu kentte yaşayan Levantenler, diğer kentlerdeki Levantenlere oranla saraya ve yönetime daha yakın olmuşlardır (Oban, 2007, s. 350). Diğer yandan Beyrut, ticaretin artmasıyla ve farklı Avrupalı ulusların Osmanlı dış ticaretinde daha etkin rol almasıyla daha kozmopolit bir yapıya bürünse de yabancıların oranının Beyrut toplam nüfusunda hiçbir zaman büyük bir bölümü teşkil etmemesi, kültürler arası etkileşimi artırarak yerli halkla daha çok bütünleşmelerini sağlamıştır (Özveren, 1994, s. 78-79). Tarihsel bağlamda öne çıkan Doğu Akdeniz liman kentlerinden biri de Türkler, Rumlar, Bulgarlar, Makedonlar, Yahudiler ve Levantenler gibi çeşitli etnik toplulukların oluşturduğu kozmopolit yapısıyla dikkat çeken Selanik'tir. 19.yüzyılda Selanik nüfusunun yarısını Yahudiler oluşturmuştur (Yüzbaşı ve Sarıkçıoğlu, 2021, s. 62) Yunan Bağımsızlık Savaşı'nın etkileri devam etse de Kırım Savaşı'nın (1853-1856) tahıl ticaretini canlandırması, Amerikan İç Savaşı nedeniyle Osmanlı pamuk ihracatında yaşanan artış ve demiryollarının varlığı ticaret hacmini artırmış, 1870'lerden itibaren Balkanların güneyindeki tüm ithalat ve ticaretin Selanik limanına yönlenmesini sağlamıştır (Gournaris, 1994, s. 106-107). Önemli bir ticaret merkezi olan Suriye'de tüccarlar; Levantenlerden, Avrupalılardan (Beyrut ve Halep'te Fransızlar ve Almanlar), Hristiyan ve Müslüman Araplar, Yahudiler ve Ermenilerden (Halep'te yoğundu) oluşuyordu (Ruppin, 1918, s. 55). Halep'in dış ticaretinde Levantenler önemli bir rol oynamıştır. Ancak zaman içinde kentin çevresinde meydana gelen istikrarsız ortam Halep ticaretini etkileyerek Levantenlerin daha güvenlikli yerleri (özellikle İzmir'i) tercih etmelerine yol açmıştır (Goffman, 2000, s. 44-45).

Güvenli limanı, iç bölgelere kolay ulaşımı, ılıman iklimi, kozmopolit nüfusu ve verimli ovaları ile İzmir, 17. yüzyıldan itibaren Avrupalıların akınlar halinde yerleştiği ve yatırım yaptığı bir kent olmuştur. Manisa, Aydın, Afyon gibi şehirlerden getirilen ihraç ürünleri İzmir limanından Avrupa'ya ihraç edilirdi (Öztürk vd, 2023, s. 227). 18. yüzyılda Rum, Ermeni

ve Musevilerin yanı sıra Levantenler de İzmir'de yaşayan etkin bir gayrimüslim unsur olarak varlıklarını sürdürmüştür. 19. yüzyılda en büyük ihracat limanı konumunda olan İzmir'in dış ticaretinde Avrupalı tüccarlar da önemli bir rol oynamıştır. Kozmopolit yapısına karşın İzmir'de 19. yüzyılın ortalarına kadar Türkler ve Museviler diğer topluluklardan ayrı kalırken, Levantenler, Rumlar ve Ermeniler arasında Batı yaşam tarzından ve Hristiyan kimliğinden dolayı bazı benzerlikler ve ortak alanlar görülmüştür (Yüzbaşı vd. 2021, s. 58-61).

Levantenler, daha iyi yaşam koşulları elde etme ve iş bulma umuduyla genellikle koloniler halinde köken ülkelerinden Doğu Akdeniz limanlarına göç etmişlerdir. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde devlet işlerinde ve ticari hayatında yönlendirici bir etkiye sahip olmuşlardır. Ticaret zenginleşmelerini sağlamıştır. 1908 yılında II. Meşrutiyetin ilanından sonra Levantenlerin ekonomik etkinliklerinin azaltılmasına yönelik önlemler, birçok Levanten'in Avrupa ülkelerine ya da Amerika'ya göç etmesine neden olmuştur. 1923 yılında cumhuriyetin ilanından sonra kapitülasyonların kaldırılması ve uluslaşma çabalarıyla ticaret hayatında Türklerin egemen olmaya başlamasıyla Türkiye'de kalan Levantenler, ayrıcalıklarını ve güçlerini kısa sürede kaybetmişlerdir. Levantenlerin büyük kısmı, Kurtuluş Savaşı sonrasında başka ülkelere göç etmiştir. Sonraki yıllarda yaşanan ekonomik buhranlar ile Türkiye'nin uluslaşma politikaları sonucunda Levantenler Türkiye'den ayrılmaya devam etmiştir (Oban, 2007, s. 338-352). Günümüzde sayıları çok az da olsa İzmir ve İstanbul gibi şehirlerde Levanten aileler varlıklarını sürdürmeye devam etmektedir. Günümüzde İzmir Levantenlerinin tam olarak sayıları bilinememektedir. Ama 1000-2000 civarı oldukları düşünülmektedir (Baydar, 2022, s. 52).

Bu çalışmada, İzmir Levantenlerinin kültürel kimliklerinin oluşumu, sürdürülmesi, korunması ve dönüşümü sürecinde dilin etkisi incelenmiştir. Bu bağlamda dil-kimlik ilişkisi, çok dillilik, toplumsal etkileşim süreçlerinde dil kullanımı, kod değiştirme, kamusal-özel alanda dil değişimi, cinsiyet temelinde dil farklılıkları, kuşaklar arasında dil kullanım pratiklerinde

değişimler dil sosyolojisi ve eleştirel sosyodilbilim çerçevesinde Pierre Bourdieu'nün "habitus" kavramından hareketle tartışılmıştır.

Toplumdilbilim çerçevesinde dilin, toplumun sosyal yapısı ve dil kullanım ilişkilerinin birlikte ele alınması toplumdilbilimin çalışmada kullanılmasının gerekçesini oluşturmuştur. Böylece dil-kimlik ilişkisi Levantenler özelinde irdelenirken yaş, cinsiyet, kuşaklar arası farklılıklar ele alınmıştır. Öte yandan, sosyal faktörlerin dil kullanımını nasıl biçimlendirdiğini açığa çıkarabilmek ve dilin sosyal etkileşimleri, güç dinamiklerini ve kimliği nasıl etkilediğini tespit edebilmek amacıyla da dil sosyolojisinden yararlanılmıştır. Yanı sıra yine dil sosyolojisi ekseninde çok dilliliğin sosyal etkileri incelenmiştir. Levantenlerin kod değiştirme nedenlerini, kiminle hangi dili konuştuklarını, dilin sosyal mekân bağlamında değişimini belirleyebilmek amacıyla "habitus" kavramı temel alınmıştır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE VE YÖNTEM

Bireyler, konuştukları dil aracılığıyla sosyal ilişkilerini oluşturmakta, korumakta ve sürdürmektedir. Yanı sıra, dil kültürel kimliğin inşasında da etkin bir rol oynamaktadır. Basil Bernstein'a göre dilsel alışkanlıklar ile sosyal kökenler arasında sıkı bir ilişki mevcuttur (Dağabakan, 2019, s. 11).

Habitus, nesnel olarak sınıflandırılabilir pratiklerin üretimini ve bu pratiklerin sınıflandırılmasını sağlayan bir sistemdir (Bourdieu, 2015, s. 254). Habitus, çeşitli geçmiş tecrübelerin ve toplumsal eğilimlerin bir araya getirilerek eylemin biçimlendirilmesini sağlar. Bu bağlamda habitus, bireyin yaşamı boyunca karşılaştığı durumların ve sorunların çözümünde geçmişten gelen bilgi ve deneyimine başvurduğu, yok olmayan, içselleştirilmiş bir yatkınlıklar sistemidir (Terzi, 2014, s. 76-77). Pratiğin kurala uygunluğu; kurala uymakla ve grubun değerlerine saygı göstermekle ek bir sembolik kazanç sağlamaktadır. Pratikte işleyen yatkınlıklar sistemi olarak habitus, davranışların düzenliliğinin temelini oluşturur. Belli habitusla biçimlenmiş bireyler benzer şartlarda benzer davranışlar sergilerler. Ancak benzer biçimde davranma eğilimi bir kurala ya da yasaya

dayanmadığı için habitustan kaynaklanan davranışlar, yasal bir ilkeden kaynaklanan davranışların düzenliliğine sahip değildir. Dolayısıyla farklı habituslarla beraber, çarpışma ve çatışma olasılığı ortaya çıkar (Bourdieu, 2016, s. 126-130).

Bourdieu'ye (1977, s.18) göre dil, dilbilgisel kurallara uygun olarak kullanılan bir iletişim aracı olmasının yanı sıra toplumsal güç ilişkilerinin, meşruiyet mücadelelerinin ve sembolik sermayenin işlerlik kazandığı bir alandır. Bu bağlamda, bir söylemin etkisi, yalnızca söylenenle değil, onu söyleyen kişinin toplumsal konumuna ve sahip olduğu sembolik sermayeye de bağlıdır. Dilsel habitus, bireylerin dili kullanma biçimlerini, dilsel tercihlerini ve iletişim stratejilerini toplumsal konumlarıyla da ilişkilendirerek şekillendirir. (Bourdieu, 1977, s. 19). Bu bağlamda doğru bir dilsel analiz için tarihsel konjonktürü, öznelerin cinsiyet, eğitim düzeyi, toplumsal köken, sosyal sınıf gibi dilin dışında işleyen unsurları da dikkate almak gerekir.

Bourdieu'nün kuramından hareketle dil sosyolojisi ve eleştirel sosyodilbilim çerçevesinde Levantenlerin dilsel pratikleri, dilsel tercihleri, iletişim stratejileri ve dil kullanım şekillerindeki dönüşümler incelenmiştir. Çalışmada, Levantenlerin dil-kimlik ilişkisi, *Gündelik Yaşamda Kültürel Kimlik: İzmir Levantenleri Örneği* başlıklı doktora tezinin (Baydar, 2022) nitel araştırma yöntemi çerçevesinde yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen dille bağlantılı verilerden yararlanılarak oluşturulmuştur. Katılımcılar, 39-76 yaş aralığında 9 erkek, 6 kadın olmak üzere toplam 15 kişiden oluşmuştur. Köken ülkelerine bakıldığında katılımcılar, İtalyan kökenli (9 kişi), İngiltere kökenli (2 kişi), Malta kökenli (2 kişi) ve Avusturya-Macaristan kökenli (1 kişi) bireylerden oluşmaktadır. Bir katılımcı köken ülkesini tanımlayamamıştır. Ancak köken ülke olarak babanın baba tarafının algılandığı görülmüştür. Katılımcıların hepsi Katolik'tir. Katılımcılardan biri Türkiye'de farklı bir şehirde, iki kişi yurt dışında yaşamaktadır. Diğer katılımcıların hepsi İzmir'de ikamet etmektedir. Katılımcılar kartopu

yöntemi ile seçilmiştir. Katılımcıların kimliklerinin gizlenmesi amacıyla çalışmada gerçek isimleri yerine takma isimler kullanılmıştır.

3. LEVANTENLERDE ÇOK DİLLİLİK

Levantenlerin karakteristik özelliklerinden ve kimliklerini tanımlayan unsurlardan biri çok dilli olmalarıdır. Türkçe dışında İngilizce, Fransızca, İngilizce ve Rumca gibi Avrupa dillerine hâkimlerdir. Çok dillilikle erken yaşlarda aile içerisinde karşılaşmaktadırlar. Çok dilli olmalarının temel nedenleri, yüzyıllardır farklı uluslardan bireylerle yapılan evlilikler, melez kimlikleri, aile üyeleri ile iletişim kurma ve etkin konuşma isteği, Fransızcanın prestij dili olması, aile üyelerinin eğitim dilini evlerine de taşıması, sosyalizasyon ve toplumsal etkileşim süreçleridir.

Çok dilli olmalarının en önemli nedeninin farklı uluslardan kişilerle yapılan evlilikler neticesinde özel alana ve gündelik yaşama taşınan diller olduğu söylenebilir. Yanı sıra farklı uluslardan yapılan karma evlilikler, kimliklerinin ve melez kültürlerinin oluşumunda da etkilidir.

"Üst nesillerim evet İtalya'dan gelmişler ama büyükbabamın annesi Avusturyalıydı. Avusturya doğumluymuş. Yani büyükbabam bir Avusturya İtalyan karışımı ve büyükannemde Maltalı… Anlatabildim mi? Babamın annesi Maltalı, babamın babası da İtalyan ve Avusturyalıymış. Anne tarafımda da annemin babası Hırvat İtalyan. Annemin annesi de Rum Fransız. Benim kuzenlerim Malta vatandaşı. Bazı başka kuzenlerim Fransız vatandaşı. Ailemin %25'i oradan geliyor. Evet sağlam bir Malta geçmişi de var. Diğer taraftan da baktığın zamanda işte Rumlarla da karışmışız veya Hırvatlarla veya işte eski Yugoslav topraklarından gelenlerle de karışmışız. Evet, bir yerden geliyoruz ama karışarak geldik (…) Levantenliğin birinci kuralı karışık olmaktır. Benim için en büyük kimliksel tanımı Levantenlikte budur ve bu kadar karışmış olmamızın da en büyük nedeni Müslüman Türklere karışmak istemedik. Hiçbir zaman karışmak istemedik. Ve bizi bugün birleştiren en büyük kimliksel olgu baktığın zaman aslında yaşam şeklimizdir. Yani ırkımız değil çünkü ırk diye bir şey yok aslında." (Raimondo, 42; Baydar, 2022, s. 85).

> "İşte dediğim gibi, bizim ailede çok karışık var. Anneannemlerin tarafı bir taraf Malta'ya dayanıyor. Bir taraf Avusturya'ya dayanıyor. Dedemin tarafı, annemin babasının tarafı İtalya'ya dayanıyor. Benim babamın tarafı, babamın babasının tarafı İngiltere'ye dayanıyor. Babaannem Aydın doğumlu. Ancak Onda da hem Rum var hem İtalyan asıllılık var, Ermenilik var. O da karışık. Baya böyle bir karışık bir aileden geliyorum." (Tony, 39; Baydar, 2022, s. 85).

Osmanlı topraklarına ilk gelen Avrupalıların, nesiller boyunca farklı Avrupalı uluslar ya da gayrimüslim yerel halk ile gerçekleştirdikleri karma evlilikler neticesinde oluşan melez kimliklerini "karışık olmak" (Tony, 39; Baydar, 2022, s. 85), "aşure gibi olmak" (Patrizia, 53; Baydar, 2022, s. 87) ya da "dünya insanı olmak" (Lazzaro, 49; Baydar, 2022, s. 378) şeklinde açıklamaktadırlar. Yüzyıllar içerisinde soylarının çeşitli uluslarla karışması Levantenlerin kendilerini milliyet ekseninin ötesinde melez bir kimlik olarak tanımlamalarına yol açmıştır.

Soy ağaçlarında ve aile içerisinde birçok ulustan insanın evliliğinin bulunması kimliklerinin başka bir özelliğini yani çok dilliliği ortaya çıkarmıştır. Evlenilen kişiler kendi dillerini de evin içine taşımışlardır. Yanı sıra, yerel halk ile toplumsal etkileşim konuşulan diller arasına Türkçeyi ve Rumcayı da sokmuş, çok dillilik ekseninde aile tarafından sonraki kuşaklara aktarılan ortak bir kültürün oluşmasını sağlamıştır.

4. LEVANTENLERDE DİLSEL HABİTUS (LINGUISTIC HABITUS) VE ERKEN SOSYALLEŞME İLE DİLİN AKTARIMI

Dilin aktarımında en önemli etken ailedir. Ailenin dilsel alışkanlıkları çocuğa aktarılır. Farklı dillerin öğrenilmesinde ve/veya pekiştirilmesinde diğer etkenler ise gidilen okullar ve sosyal çevredir. Çalışmada, Levantenlerin içinde büyüdüğü sosyal çevrenin etkisiyle farkında olmadan edindiği ve çocuklukta içselleştirdiği dilsel eğilimler ve alışkanlıklar irdelenerek dilsel habitusun belirlenebilmesi için çocuklukta evde konuşulan dillere, ana dil ile ilgili söylemlere ve sosyalizasyon sürecinde

kültürel sermayenin elde edilmesinde önemli bir faktör olan eğitim aracılığıyla öğrenilen dillere odaklanılmıştır.

Çocuklukta evde konuşulan diller dikkate alındığında en az iki dilin yoğun olarak kullanıldığı görülmüştür. Ev içerisinde seyrek olarak kullanılan diller de dikkate alındığında evde konuşulan dil sayısı yükselmektedir. Ağırlıklı olarak konuşulan dillerin aileden aileye, farklılaştığı tespit edilmiştir. Evde konuşulan dilleri belirleyen faktörler; aile üyelerinin kökeni, aileden gelen kültür, ekonomik durum, toplumsal statü, ebeveynlerin eğitim dili, Fransızcanın prestij dili olması, hâkim olunan dilin daha yoğun kullanılması ve köken ülkeyle kendilerini özdeşleştirme dereceleridir.

Katılımcıların çocukluk dönemlerinde ev içerisinde konuşulan diller Tablo 1'de belirtilmiştir.

Katılımcı	Evde Konuşulan Diller
Tony, 39	Fransızca ve Rumca
Salvatore, 41	İngilizce ve Fransızca
Jerry, 39	İngilizce, Fransızca, İtalyanca ve Rumca
Tina, 69	Fransızca, İtalyanca, Rumca, Türkçe ve Arapça
Monica, 48	Fransızca, Türkçe ve Rumca;
Patrizia, 53	Fransızca, İtalyanca, Rumca ve Türkçe
Lazzaro, 49	İtalyanca, Fransızca ve Rumca
Raimondo, 42	Fransızca, İtalyanca ve Rumca
Tomasso, 50	Rumca, İtalyanca ve Türkçe
Laura, 66	Fransızca ve İtalyanca
Alberto, 60	Fransızca, Türkçe, Rumca ve İngilizce
Francesco, 52	Rumca ve Türkçe
Elena, 49	Türkçe ve Rumca
Silvia, 51	Rumca ve İtalyanca
Giorgio, 76	Fransızca, İtalyanca ve Rumca

Tablo 1: Çocukluk Döneminde Ev İçinde Konuşulan Diller

Tablo 1'de görüldüğü üzere katılımcıların çocukluk dönemlerinde evlerinde genel olarak Fransızca, İngilizce, İtalyanca ve Rumca (Avrupa dilleri) konuşulmuştur. Almancanın ev içerisinde tercih edilen bir dil olmadığı ve etki alanının çok olmadığı görülmektedir. Köken ülkeler arasında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan gelen katılımcı sayısının az olması dikkate alındığında İzmir Levantenleri arasında Alman kültürünün ağırlıklı olmaması doğaldır. 7 katılımcı evlerinde Türkçenin de konuşulduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda Türkçenin çocukluk döneminde aile içerisinde sınırlı bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Levantenlerin çok dilli olmaları, bireysel dil öğrenme tercihlerinden çok sosyalizasyon süreçleri ile ilgilidir. Erken yaşlarda aile içerisinde çok dilli bir ortamla karşılaşmaktadırlar.

"Ben bir lisan öğreneyim yoktu. Otomatik öğreniyordun evde. 4 lisanı herkes konuşuyor." (Giorgio, 76; Baydar, 2022, s. 155)

Erken yaşta ebeveynlerden birinin kaybı, ebeveynin özel alana taşıdığı dilin kaybına yol açabilmektedir.

> "Annemin tarafı, annemin babası ise daha İtalyan'dı. Daha İtalyan'mış. O, evde de İtalyanca konuşurmuş. Bildiğim kadarıyla hiç gitmemiş İtalya'ya. Ama yani kendini İtalyan olarak gösterirdi böyle. Ama eşi, işte anneannem Fransızdı ve anneannem İtalyanca konuşmak istemediği için evde de Fransızca konuşmuşlar dolayısıyla da çocuklar işte annem ile dayım hep Fransızca öğrenmişler anlatabildim mi? Sonra da zaten çok genç ölmüş. 55 yaşında öldüğü için de annem 12 yaşındaymış vefat ettiğinde, hayatları daha çok bir Fransız dünyası içinde geçmiş birazcık daha." (Raimondo, 42; Baydar, 2022, s. 151).
>
> "Babam erken vefat ettiği için hani belki devam etmedi ama babam yaşamış olsaydı belki İtalyanca da gelişecekti. Annem İtalyanca bilir ama Fransızcası daha iyidir. O yüzden onu kullanmayı tercih etti hep evde." (Monica, 48).

Çoğu katılımcı çocukluk dönemlerinde Rumca dilini evde duyduklarını belirtmiştir. Hristiyan yerel halk ile etkileşimin sonucu Rumca Levantenlerin dil repertuarına dâhil olmuştur. Rum kökenli kişiler ile

yapılan evlilikler, evde çalışan hizmetlilerin Rum kökenli olması, alışveriş esnasında Rum bireylerle etkileşim Rumcanın gündelik hayata girmesine yol açmıştır. Bazı evlerde yoğun olarak Rumca konuşulurken bazı evlerde aile büyüklerinin kendi aralarında konuştukları bir dil olarak kalmıştır.

Aile içerisinde birçok dil kullanılsa da ana dil olarak benimsenen, ilk olarak öğrenilen ve duygusal bağ kurulan bir dilin varlığı gözlenmiştir. Evde konuşulan dillerin aileden aileye değişmesine paralel, ana dil olarak benimsenen dil de Levantenler arasında değişmektedir. Ana dilini 5 katılımcı Fransızca, 4 katılımcı Rumca, 3 katılımcı İngilizce ve 2 katılımcı İtalyanca olarak belirtmiştir. 1 katılımcının ana dili belirlenememiştir. Fransızca dilinin ana dil olarak daha çok katılımcı tarafından benimsenmesinde bu dilin prestij dili olarak algılanmasının etkili olduğu düşünülmektedir.

Ailenin ekonomik durumunun da evde ana dil olarak benimsenen dil üzerinde etkisi olduğu görülmüştür. "Bizim grup ailelerde Rumca konuşuluyordu. Birazcık daha üst seviyedekilerde anadilleri Fransızcaydı veyahut İtalyanca. Ama Fransızca çok daha ağırlıktaydı. Ama hepsi de Rumca bilirdi." (Patrizia, 53).

Katılımcıların köken ülkelerine (babasının baba tarafının geldiği ülke) göre dağılımında en yüksek grubu İtalyan kökenli katılımcılar (9 kişi) oluşturmuştur. Ancak ana dilini İtalyanca olarak tanımlayan sadece 2 katılımcı olmuştur. Köken ülke ve ana dil bağlamına bakıldığında 3 katılımcının köken ülkesinin ana dilini kendi ana dili olarak benimsediği saptanmıştır. Bu üç katılımcının köken ülke dağılımı İngiltere (1 katılımcı), İtalya (2 katılımcı) şeklindedir. Dolayısıyla köken ülke ile ana dil arasında zayıf bir bağlantının olduğu tespit edilmiştir.

Eğitim süreci de Levantenlerin dil repertuarlarına yeni diller eklenmesinde etkilidir. 13 katılımcı anaokulu döneminde Alsancak İtalyan Anaokuluna gitmiştir. İtalyan Anaokulu, İtalyanca dilinin öğrenilmesinde ya da pekiştirilmesinde etkin bir rol oynamıştır. Yanı sıra, İtalyan Anaokulu, sınıf arkadaşlarının Levantenlerden oluşmasından dolayı Levanten kültürünün devam ettirilmesinde önemli bir rol oynayarak köken ülkesi

İtalya olmayan ve/veya evlerinde İtalyanca konuşulmayan Levanten ebeveynler tarafından da tercih edilmiştir. Gidilen ilkokullar incelendiğinde ilkokul yıllarında İtalyan İlkokulu'na devam eden katılımcı sayısının azaldığı gözlenmiştir. Gidilen ilkokullar; İtalyan İlkokulu (5 katılımcı), Amerikalıların Askeri Okulu (1 katılımcı), Gazi İlkokulu-Alsancak (6 katılımcı), Ankara İlkokulu-Karşıyaka (1 katılımcı), 9 Eylül İlkokulu (1 katılımcı), Süleyman Eczacıbaşı İlkokulu-Bayraklı (1 katılımcı) olarak belirtilmiştir. Katılımcılar, ikamet ettikleri yerlere yakın ilkokulları tercih etmişlerdir. Yine bu dönemde Müslüman Türklerle iletişim daha çok artmış ve Türkçe dil becerileri gelişmiştir. Bu bağlamda Türkçe sonradan edindikleri bir dil olmuştur.

> "Türkçeyi anaokulunda öğrendim. İlkokulda tabi ki de öğrenmeye başladım doğru düzgün. Sonrasında da sosyal ortamda, okul ortamında Türkçeyi öğrendim. Kardeşim de aynı şekilde. Yanılmıyorsam ailem de üç aşağı, beş yukarı aynı şekilde." (Salvatore, 41).
>
> "Okulla (ilkokul) beraber tabi Türkçe çoğaldı. Zaten Türkçe eve girmişti çünkü abim benden 6 yaş büyük olduğu için o tabi önden gittiğinden o Türkçeyi getirdi eve doğal olarak. Sonra yavaş yavaş televizyon girdi. Televizyon yoktu ilk başta. Televizyonla beraber vs… Türkçe çoğaldı. Ama Fransızcayı hep koruduk." (Monica, 48; Baydar, 2022, s. 138).
>
> "Türkçeyi de sağdan soldan öğrendim. Bize temizliğe gelen bir Nilgün Hanım vardı. Türkçeyi ondan öğrendim ben. İşte domatese "domat" dedim çok uzun bir süre. O öyle söylüyordu diye filan. (....) Anaokuluna gittiğim zamanda ben İtalyan Anaokuluna gittim. Dolayısıyla orada İtalyanca öğrendim birazcık ama İtalyan anaokulunda da arkadaşlarımla Türkçe konuşuyordum yani bizim jenerasyonda çok böyle keskin bir dönüş oldu. Yani bizim jenerasyonumuzda şöyle bir şey hani evet, ben Nilgün'den öğrendim birazcık bir şey ama, ama arkadaş çevrem de benim Türkçe konuşuyordu ve arkadaş çevremden de yani Levanten arkadaş çevremde Türkçe konuşuyordu. (…) Mesela roman okurken Türkçe roman okumayı daha rahat buluyorum. Çünkü o, her zaman öğrendiğim dil oydu işte. İzmir'de Gazi'ye gittim, sonra da Saint Joseph'e gittim.

Dolayısıyla ana dilim gibi Türkçedir birazcık da. Okurum onu. Biz kendi aramızda bizim jenerasyonda kendi aramızda her zaman Türkçe konuştuk." (Raimondo, 42).

5. LEVANTENLERDE DİLSEL SERMAYE VE PRESTİJ

Çok dilli bir kimliğe sahip olmaları, konuştukları yabancı dillerin Avrupa kökenli olması ve bu dillerin kullanımındaki hâkimiyet, Levantenler tarafından iletişimsel bir yeterliliğin yanı sıra sosyal ve kültürel statünün önemli bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Fransızca, İngilizce ve İtalyanca dillerinin kullanımı, ekonomik ve kültürel sermayenin yanı sıra sembolik sermayenin de göstergesi olmaktadır. Ayrıca Avrupa dillerine hâkimiyet, modern (Avrupalı), seçkin, elit, Avrupa-Türkiye arasında köprü söylemlerine temel oluşturmaktadır. Bu bağlamda çok dillilik, bir prestij sembolüne dönüşmektedir. Dilsel sermayenin kendilerine iş hayatında, başka bir ülkeye yerleşme durumunda uyum sürecinde avantaj sağlayacağını düşünmektedirler. Bu bağlamda Levantenlerin çok dilli olmalarının dilsel sermayeyi güçlendiren bir boyutunun olduğu belirlenmiştir. "Genelde üç, beş lisan bilirler Levantenler. O yüzden dünyanın neresine giderlerse gitsinler iki ayakları üzerinde çok rahat durabilirler ve çok iyi hayatta başarı kazanabiliyorlar." (Patrizia, 53; Baydar, 2022, s. 231).

Araştırma bulguları, Levanten topluluğunda konuşulan dillere atfedilen sosyal değerlerin ve prestij düzeylerinin farklılık gösterdiğini ve diller arasında algısal bir hiyerarşinin bulunduğunu ortaya koymaktadır. Dil hiyerarşisinin sosyal konumu yeniden üreten ve güçlendiren bir değerinin olduğu tespit edilmiştir. "Bizim grup ailelerde Rumca konuşuluyordu. Birazcık daha üst seviyedekiler de anadilleri Fransızcaydı veyahut İtalyanca. Ama Fransızca çok daha ağırlıktaydı." (Patrizia, 53).

Fransızcanın Levantenler arasında yüksek prestijli dil olarak algılandığı ve elit söylemini güçlendirdiği tespit edilmiştir. Köken ülkeleri Fransa olmasa da Fransızcanın ana dil olarak daha çok katılımcı (5 kişi)

tarafından benimsenmesi Levantenler arasında prestij dilinin Fransızca olduğunu kanıtlar niteliktedir.

> "Biz genelde Fransızca konuşuyoruz aile arasında. Ben doğduğumda benim ana dilim Fransızcaydı. İlk konuştuğum dil Fransızcaydı. Genelde aile içinde anneannelerimizle işte babaannemle filan hep Fransızca konuşurduk." (Tony, 39).

> "Muhabbete göre de dil değişiyordu. Mesela kokteyllerde Fransızca konuşulur. Biraz daha böyle aristokratik bir dil, çok daha diplomat bir dil zaten bütün dünya hani birleşmiş milletler olsun, Avrupa Birliği olsun İngilizce anadildir ama ikinci bir anadil de Fransızcadır." (Jerry, 39).

Özellikle erkekler için Fransızca öğrenilmesinde en önemli etken İzmir Saint Joseph Fransız okuludur. Bu bağlamda Saint Joseph Fransız Okulu'nun yüksek prestijli bir okul olarak değerlendirildiği söylenebilir.

> "Size söylediğim gibi (ailem) İtalyan kökenli, Malta kökenli fakat evde Fransızca konuşulurdu babamla özellikle çünkü genelde bütün erkekler Saint Joseph Ortaokuluna giderlerdi ve köklerine bakmaksızın hepsi Fransızca konuşurdu." (Laura, 66; Baydar, 2022, s. 140).

Katılımcıların söylemlerinden diğer bir prestij dilinin, günümüzde evrensel bir dil haline gelen İngilizce olduğu görülmektedir. "Tabi ki İngilizce kurtarıyor yani dünyanın gerçeği." (Jerry, 39). "Dolayısıyla İngilizce zaten klasik. Artık herkesin konuştuğu bir ortak dil olduğundan dolayı" (Lazzaro, 49).

6. LEVANTENLERİN ALANA GÖRE DİL PRATİKLERİ

Levantenlerin alana göre dil pratikleri incelendiğinde dilsel repertuvarlarını sosyal bağlama göre belirledikleri ve sosyal alanlara (özel/kamusal) göre dil seçiminin değiştiği tespit edilmiştir. Özel alanda çocukluk döneminden itibaren genellikle Türkçe haricinde bir dilin ana dil olarak benimsendiği, ev içinde birçok Avrupa kökenli dilin beraber kullanıldığı ve Türkçe kullanım sıklığının aileden aileye değiştiği tespit edilmiştir. Aile içinde kullanılan Avrupa dilleri grup içi aidiyeti simgelemekte ve kültürel sürekliliği sağlamaktadır. Bu bağlamda çocukluk

döneminde duygusal bağ kurulan dil Türkçe haricinde bir dil olmaktadır. Kamusal alanda dil seçiminde, özel alana oranla Türkçe daha baskın hale gelmektedir. Bu bağlamda Türkçenin kamusal alanda iletişimi mümkün kılan zorunlu ve meşru dil olarak algılandığı söylenebilir. Levantenlerin kamusal/özel alanda dil pratiklerinin değişmesi, dil kullanımının iletişim aracı olarak görülmesinin yanı sıra toplumsal uyum ve sosyal katılım mekanizması olarak değerlendirildiğini göstermektedir.

Levantenlerin ilkokul dönemine kadar sosyalleştikleri çevre büyük ölçüde Levanten çevre (aile, ebeveynlerinin arkadaşları ve çocukları, İtalyan anaokulundaki arkadaşları) olmuştur. Levanten toplumunda Avrupa dillerinin yaygın olarak kullanılması, genellikle Türkçe dil yeterliliklerinin erken çocukluk döneminde değil, daha sonraki yaşlarda geliştirilmesine yol açmıştır. Türk ilkokullarında çocuklarını okutacak bazı ebeveynlerin ilkokula başlama sürecinde çocuklarının Türkçe yeterliliklerinin sınırlı olmasının eğitim ve sosyal uyum süreçlerini olumsuz etkileyeceği endişesini taşıdıkları tespit edilmiştir.

> "Ondan sonra ben ilkokula başlarken bakmışlar Türkçem çok kötü. İşte bakkala bile giderken "sen vereceksin bir ekmek" tarzında cümleler kuruyorum diye biraz Türkçeye ağırlık vermişler." (Tony, 39; Baydar, 2022, s. 144).

> "Yani 6 yaşına kadar doğru düzgün Türkçe konuşmadım diyebilirim. Anlıyordum tabi, biliyordum ama konuşmuyordum ilginç bir şekilde. Annem de üzülüyordu. "oğlum nasıl yapacaksın okula gideceksin Türk mektebine gideceksin" derdi hiç unutmam." (Tomasso, 50; Baydar, 2022, s. 144).

Levantenler, dil bariyerini aşmak, toplumsal bütünleşmeyi sağlamak ve çoğunluk toplumuyla etkili iletişim kurabilmek amacıyla Türkçe öğrenmek hususunda kendilerini mecbur hissetmişlerdir.

> "Türkçeyi (öğrenmeye) mecburduk. Türk nüfusumuz olduğu için. 7 yaşına geldiğin zaman Türk okullarına gitmek mecburiyetindeydik. Zaten ben, oturduğum sokak Müslümanlar sokağı olduğu için, Türk arkadaşlarım olduğu için zaten onlarla konuşuyorduk." (Tina, 69).

Yukarıdaki örneklerden hareketle Levantenlerin egemen dilsel düzene dahil olabilmek ve kamusal alanda etkin olabilmek amacıyla Türkçe öğrenimine önem verdikleri görülmüştür.

7. KOD DEĞİŞTİRME VE ESNEK HABITUS

Kod değiştirme (code switching), iki dilli-çok dilli veya iki diyalektli-çok diyalektli konuşmacıların, konuşma esnasında bir dil sisteminin değişkenleri veya dilleri arasında geçiş yapmalarını ifade etmektedir (Dağabakan, 2019, s. 33). Başka dillere geçiş yapılmasının amacı daha iyi kendini ifade edebilme, konuşma esnasında hatırlayamadığı, takıldığı bir ifadede hâkim olduğu diğer dile geçerek konuşmayı sürdürme isteğidir (Dağabakan, 2019, s. 33). Bazı araştırmacılara göre, iki dilli kişilerde kod değişimi, onu kullanan kişilerde bir "matris dil" ve ona eklemlenen bir yerleşik (gömülü) dilin varlığını gösterir. Matris dil, ikincisine baskındır. Dolayısıyla, kod değişimini kullanan kişiler, her iki dilde de eşit derecede yetkin kişiler olarak değerlendirilemez (Rotaetxe, 1994, s. 397). Dillerin değiştirilmesi çok dilli topluluklarda sık karşılaşılan bir olgudur. Kod değişikliğinin keyfi bir durum olmadığı, konuşmanın durumu, duygusal katılım, konuşmanın konusu, bulunulan mekân, belirli özelliklere sahip kişilerin varlığı, kendi kimliğini ifade etme ihtiyacından kaynaklandığı dilbilimciler tarafından belirtilmektedir (Dağabakan, 2019, s. 34).

Esnek habitus, bireyin farklı sosyal alanlar arasında geçiş yaparken, dilini, davranışlarını ve pratiklerini bağlama göre yeniden ayarlayabilme kapasitesini ifade eder. Levantenler, sosyal ortama göre dil değiştirme becerisine sahiptir. Levantenlerin, çeşitli şekillerde kod değişimi gerçekleştirdiği görülmüştür. İlki, aile içerisinde farklı kökenden aile fertleri ile farklı dillerde konuşulmasıdır. Kimliklerini ev içerisinde "Türkçe haricinde bir dil konuşuruz", "çok dil biliriz" üzerinden kurgulamaktadırlar. Ev içerisinde çok dil konuşulması, Türkçe konuşulmaması ya da seyrek konuşulması Levanten kimliğinin ortaya konulma, melez kimliğinin devam ettirilmesi ve gruba aidiyeti ifade etme

şeklidir. Çok dilli yapıları ev içerisinde de hitap edilen kişi bağlamında kod değiştirmeyi mümkün kılmaktadır.

> "Yalnız şöyle de ilginç. Aile yani aynı aile, aynı kişiler ama konuştukları kişi farklı dil hitap ettiriyor mesela baba ile ben İngilizce konuşurum, annemle dediğim gibi bazen Fransızca konuşurum çoğunlukla İngilizce konuştuk. Dışarıdayken Türkçe konuşuyoruz mesela." (Jerry, 39)
>
> "Evde Fransızca konuşulurdu babamla özellikle çünkü genelde bütün erkekler Saint Joseph ilkokul ve ortaokuluna giderlerdi ve köklerine bakmaksızın hepsi Fransızca konuşurdu. Ama bu sefer annemle İtalyanca konuşurdum. Annem daha İtalyan kökenli bir ailedendi. Fransızcası da vardı çünkü babayla hep ailece Fransızca konuşurduk. Ama ben annemle direkt olduğu zaman İtalyanca konuşurdum." (Laura, 66; Baydar, 2022, s. 140).

Levantenlerin dil pratiklerinde gözlenen kod değişimi biçimlerinden biri, toplumsal alanlara göre dil seçiminin değişmesidir. Özel alanda Avrupa kökenli diller tercih edilirken, Kamusal alanda Türkçe baskın konuma gelmektedir. Bu durum, dil pratiklerinin kamusal alandaki dilsel normlar ve güç ilişkileri tarafından şekillendirildiğini göstermektedir.

Levanten topluluğu içerisinde gerçekleşen kod değişimi biçimlerinden biri, konuşma esnasında çeşitli dillere geçiş yapılmasıdır. Hitap edilen kişilerin çok dilli dilsel repertuarları ve Avrupa dillerine hâkimiyetleri karşılıklı etkileşim esnasında cümle içerisinde farklı dilden kelimelerin kullanılmasını mümkün kılmaktadır. Bu durum, dil seçiminin sadece bireysel tercihlerin etkisiyle oluşmadığını, aynı zamanda hitap edilen kişinin dilsel yeterliliklerinin etkisiyle şekillendiğine işaret etmektedir. Yanı sıra, bu kod değişimi biçimi grup içi aidiyeti ve Levanten kimliğini güçlendiren ve yeniden üreten bir etkiye sahiptir.

> "Bizde mesela bir akşam yemeğine oturulduğunda dört dilden, bir insan bir yerde sıkıştığı zaman diğer dile atlayarak… bir şey vardır. O büyük ihtimalle bütün Levantenlerde vardır. Öyle bir şey var. Mesela benim eşim buna şaşırmıştı. "Nasıl siz bunu takip edebiliyorsunuz?" Ama öyle… Mesela İngilizce bir şey konuşuyoruz. Sonunda hani "tamam mı?" diye

bitiriyoruz cümleyi yani. Annemle onu çok yaparız mesela." (Salvatore, 41; Baydar, 2022, s. 154).

"Bir cümleye başlıyorduk Fransızcayla arkasına İtalyanca koyuyorduk, Rumca koyuyorduk. Sonra da "tamam" diyorduk. Öyle Levantenlerin öyle bir şeyi var. Konuşma şeyi var. Mesela yolda görüyorsun bir arkadaşını. O İtalyan kültürüyle büyümüştür. Öteki Fransız kültürüyle, öteki İngilizce kültürüyle büyümüştür. Başlarsın "Bonjour" dersin eee "Come va?" diye devam edersin, Rumca kelimeyi koyarsın araya sonunda "hadi selam görüşürüz." dersin. Öyle bir şeyimiz var çünkü Fransızca okulları vardı, İtalyan okulları vardı, İngilizce okulları vardı. Herkesin konuşma şeyi buydu yani." (Tina, 69; Baydar, 2022, s. 154).

"Bizde bir cümleye Fransızca başlayıp, araya Yunanca sokup, sonunda Türkçe bitirme durumumuz var." (Monica, 48; Baydar, 2022, s.155).

"Burada kendine has bir kültürel dil de oluştu aslında. Yani bir yerde mesela Türkçe ile başlayıp arada Rumca kelimeler, İtalyanca, Fransızca derken karma bir dil de oluştu aslında. Bu da çok enteresandı." (Patrizia, 53; Baydar, 2022, s. 155).

"İtalyanca başlayıp Yunanca bitirdiğimiz diyaloglarımız oluyor veya diyaloglar içerisinde aynı anda bir cümlede iki Türkçe, İtalyanca, Yunanca gibi kelimeleri sokuşturup öyle değişik bir konuşma tarzımız var." (Lazzaro, 49; Baydar, 2022, s.155)

Katılımcılar, cümle içerisinde farklı dillere geçiş yapma dil pratiğini Levantence dili olarak adlandırmaktadır. Levantence, yüzyıllardır kendi aralarında ve yerel halkla toplumsal etkileşim sonucunda oluşturdukları melez kültürün dilsel düzlemdeki yansımasıdır. Levanten Derneği'nin Levantence diline yönelik UNESCO'yla bağlantılı çalışmaları da bulunmaktadır.

Levanten toplumu içerisinde gerçekleşen diğer bir kod değişimi biçimi de etkileşim türüne, bağlama ve duygusal yoğunluğa göre dil seçimi şeklinde gerçekleşmektedir. Bahsi geçen kod değişimi biçiminde, bağlama göre dil seçimi Levantenler tarafından dillerin toplumsal işlevleri bakımından farklı konumlara yerleştirilmesiyle ilişkilidir.

> "Mesela kokteyllerde Fransızca konuşulur. Biraz daha böyle aristokratik bir dil, çok daha diplomat bir dil zaten (…) Tartışmada Yunanca veya Türkçe (…) Ortama göre değişiyordu dediğim gibi. Yemeklerde de mesela İtalyanca daha çok kullanılıyordu. Tabi ki onun da mutfağıyla ilintiliydi belki de. İngilizce de her ortamda." (Jerry, 39) .

Yanı sıra, tek bir dil içerisinde bağlama göre stil değişimi de gerçekleşebilmektedir. Muhatap olunan kişi ve sosyal ortama göre dil pratikleri şekillenmektedir. İş ortamında daha resmi bir dil kullanılırken, pazarda daha gündelik bir dil seçilebilmektedir. Dilsel sermaye bağlamında Levantenler hem yüksek (resmi dil) hem düşük (sokak/Pazar dili) varyantları kullanabilmektedirler.

> "Kullandığı Türkçe de ortamdan ortama göre değişiyor. Mesela Türk iş adamlarıyla birlikte bir ortamda çok farklı bir Türkçe konuşulur ama sokak Türkçesini de kullanmayı biliriz. Mesela pazara gittiği zamanda oradaki Pazar Türkçesini kullanmasını biliyor yani "naptın baba? demesini biliyordu. Hiç beklemezsiniz ondan. "naptın baba, bu fiyatlar ne böyle?" Yani ortama da uyabiliyor Levantenler" (Jerry, 39).

Levantenler kod değişimi ile esnek habitusu yaratmaktadırlar. Levantenler, farklı sosyal alanlara ya da aynı ortamda farklı muhatap kişilere göre şekillenen içselleştirilmiş farklı dilsel pratikler geliştirmişlerdir. Ortama uyabilmek, iletişimsel uyumu sağlayabilmek ve sosyal kabul görebilmek için esnek habitus içerisinde dilsel pratiklerini şekillendirirler.

8. HABİTUSUN DÖNÜŞÜMÜ

Tarihsel süreç içerisinde Levanten toplumunda toplumsal değişimle birlikte dil kullanım pratiklerinin de dönüşüme uğradığı tespit edilmiştir. Toplumsal değişimler, sayılarının azalması, Müslüman yerel halk ile iletişimin artması, Müslüman Türklerle evliliklerin yaygınlaşması, önceki kuşaklara göre ikamet edilen yerlerin ve gidilen okulların farklılaşması, arkadaş gruplarının değişmesi şeklindedir. Toplumsal değişimler kuşaklararası farklılıklara da yansımaktadır. Önceleri Levantenlerin birbirlerine yakın yerlerde, genellikle bir arada özellikle Bornova, Karşıyaka,

Alsancak ve Buca'da yoğunlaştığı görülürken günümüzde İzmir'in her yerine dağılmış durumdadırlar. Önceki dönemlerde Müslümanlarla evlilikler sınırlıyken, günümüzde Müslüman yerel halk ile evlilikler artmıştır. 15 katılımcının 11'i Müslüman ile evli olduğunu belirtmiştir (Baydar, 2022). Gidilen okulların profili de değişmiştir. Öncesinde yabancı okullar tercih edilirken, günümüzde çeşitli özel okulların tercih edildiği görülmektedir. Bütün bu değişiklikler Müslüman Türkler ile etkileşimi artırırken, grup içi bağlılığın azalmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda Levanten toplumunun kapalı toplum yapısından açık toplum yapısına geçtikleri gözlemlenmiştir. Toplumsal dönüşümle beraber dil pratiklerinde de değişimler gerçekleşmiştir. Evin içerisinde konuşulan dil sayısının azalması, Rumca dil kaybı, özel alanda Türkçe kullanımının artması, dil kullanımında cinsiyet etkisinin zayıflaması dil pratiklerindeki farklılıklardır. Bu durum, Levanten özelinde dil pratiklerinin tarihsel, toplumsal ve kuşaklar arası dinamikler tarafından şekillendiğini açıkça göstermektedir. Dil pratiklerindeki değişimler habitusun da dönüşümün temelini oluşturmuştur. Öncesinde Rumca gündelik hayatta önemli bir yer tutarken günümüzde Levantenler arasında özellikle son kuşaklarda Rumca dil yeterliliğine sahip kişi sayısı azalmıştır. Tarihsel süreçte Rum kökenli bireyler ile yapılan evlilikler, Rum esnaf ile iletişim, evde çalışan Rum kökenli kişiler Rumcanın yaygın olarak gündelik hayata girmesini sağlamıştır. Ancak Rumların İzmir'den ayrılması, Müslüman halk ile toplumsal etkileşimin artması, ebeveynlerin gençlere Rumca öğretmemesi gündelik hayatta Türkçenin daha baskın hale gelmesiyle sonuçlanmıştır.

> "Annem ile babam Yunanca konuşurdu birbirleriyle. Bu da tabi ki İzmir'in eski halini ortaya koyuyor. O zaman nasıl şu anda Türkçeyi biliyorsam, Türkçeyi konuşuyorsam onlar o zamanlarda Yunanca konuşuyorlarmış. Yirmi iki öncesi ve babalarından, annelerinden gördükleri hep Yunancaydı. Mesela ben de bugün bir çocuğum olsa yani mutlaka Türkçe öğrenecektir. Yani nerede olursak olalım. Yani

İngiltere'de bile olsak Türkçe öğrenecektir bir şekilde" (Jerry, 39; Baydar, 2022, s. 148).

"Bir zamanlar Rum çok vardı. O yüzden yabancılar aralarında hep Rumca konuşurdu. Türkçe gibiydi. Herkesin konuştuğu dil." (Giorgio, 76; Baydar, 2022, s. 148).

Yukarıdaki anlatılardan hareketle Levantenlerin yakınlaştığı yerel grubun dilinin ortak iletişim dili olarak gündelik hayatta baskın geldiği tespit edilmiştir. Bu durum, dilin sadece bireysel tercih olmasından öte, dilsel piyasa ve toplumsal yapı tarafından belirlenen bir unsur olduğuna işaret etmektedir.

Levanten ailelerde Rumca dilinin yeni kuşaklara aktarımının günümüzde zayıfladığı görülmüştür. Üst jenerasyon Rumca bilirken, genç jenerasyonlar Rumcayı çok nadir öğrenmişlerdir. Bu bağlamda, geçmişte Rumca yüksek işlevsellik içeren yaygın iletişim diliyken, günümüzde bu etkisi kaybolmuştur. Bu durum, dilsel sermayenin tarihsel olarak dönüştüğünü göstermektedir.

"Babaannem babamla Rumca konuşurdu. Bana kadar annem, babam dahil herkes ailelerde Rumca konuşurdu. Bir bizim jenerasyon Rumcayı çok bilmiyor." (Tony, 39; Baydar, 2022, s. 150).

"Anneannem, dedem ve annem aralarında Rumca konuşurlardı. O, anneannem vefat edene kadar devam etti. Ben evde onu duydum, hep dinledim o dili. Okuma yazmam yoktur Yunanca ama anlarım. Çok zorlanırsam çok zor da olsa derdimi de anlatırım. Dilim pek dönmez ama…" (Monica, 48; Baydar, 2022, s. 151).

"Bizim evde Fransızca konuşulurdu bir de Rumca konuşuluyordu. (…) Ben Rumca öğrenmedim. Ben Rumca bilmiyorum. Bunun da nedeni şu: Rumca biraz eski jenerasyona kalmıştı. Anneanneler, babaanneler… Ben baba tarafı, babaannem ve dedemi ben iki, üç yaşındayken kaybetmişiz. Dolayısıyla onlarla böyle bir ilişkim olmadı. Ablam mesela benden 10 yaş daha büyük. Rumcası biraz daha yani onun Rumcası var demek doğru değil ama Rumcayı anlıyor çünkü biraz daha fazla işte dedelerle filan büyümüş. Annemin babasını ben hiç tanımadım. Annem de zaten ucundan tanımış. 12 yaşındayken vefat etmiş. Bir elimde işte anneannem

vardı benim. Anneannem de Rumca konuşurdu ama bana hiçbir zaman konuşmadı. Hep bana Fransızca konuştu. Dolayısıyla ben Rumca öğrenmedim. Büyükler ancak bizim anlamamızı istemedikleri şeyler olduğu zaman Rumca konuşurlardı kendi aralarında. Dolayısıyla ben hep Fransızca öğrendim." (Raimondo, 42; Baydar, 2022, s. 151).

Rumcanın zayıflamasıyla birlikte Türkçenin yüksek iletişim dili haline gelerek gündelik hayatta yaygınlaştığı görülmüştür.

"(Levanten arkadaşlarla) genellikle Türkçe konuşuyorduk çünkü Rumcayı birkaç kişi bilebiliyor. (…) O kadar yani. Çok fazla yoktur. O yüzden Türkçe konuşuruz." (Tomaso, 50; Baydar, 2022, s. 146).

"Türkçe konuşuyordum yani bizim jenerasyonda çok böyle keskin bir dönüş oldu. Yani bizim jenerasyonumuzda (…) Levanten arkadaş çevrem de Türkçe konuşuyordu. Biz kendi aramızda bizim jenerasyonda kendi aramızda hâlâ hep Türkçe konuşuyorduk. Her zaman Türkçe konuştuk." (Raimondo, 42; Baydar, 2022, s. 145-146).

Yanı sıra, önceki kuşaklarda toplumsal cinsiyet bağlamında kadınların genellikle özel alan ile özdeşleşmelerinden dolayı Türkçe diline hakimiyet bakımından cinsiyetler arasında bir farklılığın olduğu belirtilmiştir.

"Babamın Türkçesi gayet iyi çünkü onun eğitimi bana çok benziyor. Annemin ki biraz daha Levanten Türkçesi diyebilirsiniz. Birazcık daha bozuk diyelim. Hani kötü değil ama biraz daha yani İstanbul Türkçesinden uzak. Kelimeleri bazen şaşırıyor ama onun da Türkçesi gayet iyidir." (Salvatore, 41; Baydar, 2022, s. 146).

"Erkekler bence, Türkçeyi daha iyi konuşurlardı çalışma ortamlarından dolayı. Kadınların Türkçesi daha kötüydü. Bu benim gözlemim tabi. Anneannemin mesela Türkçesi, (…) komik bir Türkçeydi. (…) Babam benim 21 sene önce vefat etti. Annem 55 yaşındaydı. Vefat ettiği zaman. Babam 59 yaşındaydı. Annem babamın işini ele aldı ve annemin mesela Türkçesi çok iyi değildi. Ne zaman ki işe girdi annemin Türkçesi düzeldi." (Raimondo, 42; Baydar, 2022, s. 146-147).

"Babamın daha iyiydi tabi askerlik de yapmış olduğu için. Annemin öyle çok on numara değildi. Yani bozukluklar oluyordu. O, dil bilgisini de tabi

bilmiyordu Türkçenin. Yani o da konuşuyordu tabi çok iyi bir şekilde konuşuyordu ama tabi yani Türk okuluna gitmemiş biri gibi düşünün yani." (Tomasso, 50; Baydar, 2022; s. 147).

Genç kuşak Levantenlerde Türkçenin yaygınlaşmasıyla cinsiyetler arasında Türkçe dil kullanımı ve dile hakimiyet hususunda cinsiyetler arası fark ortadan kalkmıştır.

Son kuşaklarda Müslüman Türklerle evlilikler yaygınlaşmıştır. Evliliklerle birlikte Levantenlerin evdeki dil pratiklerinde dönüşümler gerçekleşmiştir. Türkçenin ev içerisinde daha da yaygınlaşmasıyla birlikte ev-içi dil repertuarında bir azalma olduğu tespit edilmiştir.

"Küçükken İngilizce ve Fransızcaydı. Sonra İtalyan anaokuluna başlayınca İtalyanca da ve Türkçe de devreye girdi. Evde hâlâ anadil İngilizce diye düşünebilirsiniz. Eşim özellikle Türk olduğu için Türkçe de bu aralar yani İngilizce ve Türkçeye düştü bu dil." (Salvatore, 41; Baydar, 2022, s. 137).

Toplumsal değişimler sonucunda kültürel çözülme yaşandığına ve Levanten kimliğinin yavaş yavaş yok olduğuna dair Levantenler arasında bir algı bulunmaktadır. Çok dillilik, Levanten kimliğinin en temel unsurlarından biridir. Genç kuşak Levantenlerin dil repertuarlarında bir azalma olduğu, genellikle bir ya da iki yabancı dili öğrendikleri belirtilmiştir. Yanı sıra, evlerde konuşulan yabancı dil sayısı azalmakta, Türkçenin ağırlığı artmaktadır. Özellikle genç nesillerde Türkçe dili daha baskındır. Katılımcılara göre, Levanten kültürünün devamlılığı, çok dillilikle ilişkilidir.

"Yani şimdi bizim çocuklar artık Levanten onlara demek pek mümkün değil sadece anne babaları Levanten. Yani yoksa tamamen Türk kimliği var artık. Tabi bir önceki jenerasyonla da çok fark var. Tabi zaman içinde kapalı toplumdan açıldığınız zaman her şeyi gidip gelme oluyor. Paylaşıyorsunuz ya… O zaman özelliklerde kayboluyor yani birbirini etkileşim oluyor ve kayboluyor. Bizim babalarımız Saint Joseph'te okudu. Mesela babam… O dönemde Saint Joseph'te %80 Musevi ve Hristiyan'dılar. %20 sadece (Müslümandı). Şimdi tam tersi oldu yani %20 bile değil azınlıklar. Tabi ki ne oluyor? Değişiyor. Değişmesi normal yani

değişmemesi anormal olurdu." (Laura, 66; Baydar, 2022, s. 396).

"Levanten kökenli veyahut Musevi kökenli bazı arkadaşlarımda görüyorum bir önceki kuşak kendi arasında, kendi dinini, dilini konuşurken çocuklar tamamen sadece Türkçeye dönüp, sadece Türkçe konuşup tamamen artık bu kültürde yaşıyorlar. Olabilir. Onları farklı bir insan yapmaz. Ama işte ben şey taraftarıyım. Ne yaparsan yap kökenini bil, biraz oradaki kültürden de kimliğinin bir kısmı olduğunu bilmek lazım. Öyle düşünüyorum yani." (Salvatore, 41).

"Vatandaşlık olarak hani pasaportlarımız var ama kültürümüz, lisanımız mesela, herkesin Levantenlerin Türkçesi ana dili. En rahat, en iyi konuştuğu dil Türkçe. Belki çok eskiden yabancı diller konuşuluyordu daha fazla. Türkçe daha az konuşuluyordu. O zaman bir yabancılık söz konusuydu. Ama şimdi kalmadı." (Carla, 49).

9. SONUÇ VE TARTIŞMA

Yüzyıllardır bu topraklarda bulunmaları, nesiller içerisinde toplumsal etkileşimler sonucunda köken ülkelerinin kimliklerinin melez kimliklere evrilmesini sağlamıştır. Getirdikleri kültürler ile yerel halkın kültürünün harmanlanmasıyla ortak yeni bir kültür oluşturmuşlardır.

Kimliklerini dil bağlamında çok dillilik üzerine kurgulamaktadırlar. Küçük yaşlardan itibaren aile üyelerinin (bireylerinin) farklı etnik kökenlerden olmaları çok dilli bir ortamda yetişmelerini sağlamıştır. Kapalı toplum özellikleri göstermeleri, kendi içlerinde sosyalleşmelerini, birbirlerine yakın yerlerde ikamet etmelerini, Müslüman Türklerle sınırlı iletişim kurmalarını, daha çok Hristiyanlarla evlenmelerini ve polyglot yapılarının devamlılığını sağlamıştır. Ancak sayılarının azalması, ulaşımdaki ve sosyal medyadaki teknolojik gelişmeler, kapalı toplum yapılarını kırmış, belirli ilçeler (Alsancak, Karşıyaka, Bornova ve Buca) yerine ikamet yerlerini çeşitlendirmiş, Müslüman Türklerle evlilikleri çoğaltmış, okul tercihlerini değiştirmiştir.

39-76 yaş aralığında 9 erkek, 6 kadın olmak üzere toplam 15 katılımcı ile görüşülmüştür. Levanten toplumunda dil, kimliğin inşasında merkezi bir

role sahiptir. Dil pratikleri üzerinden Levantenler kimliklerini çok dillilik, çok dillilikle erken yaşta tanışma, Avrupa dillerine hâkimiyet üzerinden kurgulamaktadır. Çok dillilik, bireysel dil becerisinin ve bireysel tercihlerin ötesinde, karma evlilikler, aile içi dil aktarımı, toplumsal etkileşimler ve eğitim tercihleri temelinde şekillenmektedir. Levantenliğin bir yaşam tarzı olarak algılandığı tespit edilmiştir. Levanten kültürünün aktarımında aile önemli bir rol üstlenmektedir. Dil repertuarları ve ana dil her Levanten ailede farklıdır. Dil repertuarının şekillenmesinde ve ana dil tercihlerinde ailenin eğitimi, ekonomik seviyesi, aile kültürü ve Fransızcanın yüksek prestijli dil olması etkilidir. Aile içinde çocukluk döneminde edinilen dilsel habitus, Levantenlerin hangi dili nerede kullanacaklarını belirlemektedir. Bu bağlamda dil kullanımı içselleştirilmiş bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Katılımcıların çocukluk dönemlerinde, Avrupa kökenli dillerin kullanımı özel alanda yaygın olarak görülürken, Türkçe dil kullanımı genellikle kamusal alanla ilişkilendirilmiştir. Baskın grubun dilinin kamusal alanda yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle okul çağında Türkçe dil becerilerinin geliştiği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda Türkçenin zorunlu ve meşru dil olarak algılandığı tespit edilmiştir.

Levantenler arasında diller eşit konuma sahip değildir. Dillerin taşıdıkları sembolik anlamlar ve toplumsal prestij düzeyleri bakımından farklı konumlandırıldığı tespit edilmiştir. Fransızca yüksek prestijli dil, İngilizce evrensel dil olarak değerlendirilmektedir.

Levantenler gelişmiş bir kod değiştirme pratiğine sahiptir. Kod değiştirme biçimleri, aile bireylerine göre dil seçimi, cümle içerisinde aynı anda birçok dile geçiş, kamusal/ özel alana göre dil seçimi, sosyal bağlama ve duygusal yoğunluğa göre dil seçimi şeklinde olmaktadır. Yanı sıra aynı dilde bağlama göre stil değişimi gerçekleşmektedir. Esnek habitus bağlamında kod değiştirme pratikleri, gruba aidiyet, sosyal kabul ve toplumsal uyum süreçleriyle ilişkilidir.

Tarihsel süreç içerisinde dilsel pratiklerinin dönüşüme uğradığı tespit edilmiştir. Kuşaklar arası farklılıklar, Levantenlerin dil pratiklerinde önemli dönüşümler olduğunu kanıtlamaktadır. Müslüman Türkler ile evliliklerin

yaygınlaşması, Levanten ağırlıklı arkadaş gruplarının değişmesi, okul tercihlerindeki değişiklikler, yabancı okullarda Müslüman öğrenci sayısının artması, ikamet edilen yerlerin çeşitlenmesi, kapalı toplumdan açık topluma geçiş dilsel habitusun dönüşümünde etkili olmuştur. Önceki kuşaklarda Rumca gündelik hayatta yaygın olarak kullanılırken günümüzde Türkçe, Rumcanın yerine geçmiştir. Bu bağlamda Rumca dilinin gençlere aktarımının zayıfladığı görülmüştür. Yanı sıra, Müslüman Türklerle evliliklerin yaygınlaşmasıyla ev içerisinde dilsel çeşitliliğin azaldığı tespit edilmiştir. Katılımcıların, gençlerde Levanten kimliğinin kaybolduğuna dair algılarının son kuşak Levantenlerde çok dilliliğin kaybolmaya başlamasıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir. Öte yandan toplumsal cinsiyet bağlamında önceki kuşaklarda kadınların ve erkeklerin Türkçe dil becerilerinde erkekler lehine farklılıklar görülürken, günümüzde genç kuşaklarda cinsiyet temelli farklılıkların kaybolduğu görülmüştür. Habitusta dönüşümler, kimliklerinin durağan değil, akışkan bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Dil ve kimlik ilişkisine bakıldığında, Levanten kültürünün sürdürülebilirliği açısından çok dilliliğin korunmasının ve aktarımının kritik bir öneme sahip olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Baltazzi, Alex (2006). *Levantenler ve Levantizm, Avrupalı mı Levanten mi?*. Yayına Hazırlayanlar: Arus Yumul, Fahri Dikkaya, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Baydar, Adviye İkbal (2022). *Gündelik yaşamda kültürel kimlik: İzmir levantenleri örneği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi (Tez No. 754703). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.

Beyru, Rauf (2000). *19. Yüzyılda İzmir'de Yaşam*. İstanbul: Literatür Yayınları.

Bourdieu, Pierre (1977). *L'économie des échanges linguistiques*. *Langue française. 34*(1), 17–34. https://doi.org/10.3406/lfr.1977.4815 [Erişim Tarihi: 23.06.2026].

Bourdieu, Pierre (2015). *Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Ankara: Hebetik Yayınları.

Bourdieu, Pierre (2016). *Seçilmiş Metinler.* Ankara: Heretik Yayınları.

Dağabakan, Fatma Öztürk (2019). *Toplumdilbilim*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Gounaris, C. Basil (1994). *Selanik, Doğu Akdeniz'de Liman Kentleri (1800-1914)*. Editörler: Çağlar Keyder, Y. Eyüp Özveren, Donald Quataert. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Goffman, Daniel (2000). *İzmir ve Levanten Dünya (1550-1650)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Handjéri, Alexandre (1841). *Dictionnaire Français-Arabe-Persan et Turc*. 2. Cilt, Moskova: Imprimerie de l'Université impériale.

Oban, Raziye Çakıcıoğlu (2007). *Levanten Kavramı ve Levantenler Üzerine Bir İnceleme*. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, ISSN 1300-5766 Sayı: 22 Güz.

Ortaylı, İlber (2006). *Levantenler, Avrupalı mı Levanten mi?*, Yayına Hazırlayanlar: Arus Yumul, Fahri Dikkaya, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Öztürk, Neşe Esirkış ve Bahar, Mehmet (2023). *İzmir Levantenlerin yaşantıları*. *5. Uluslararası Turizm ve Kültürel Miras Kongresi Bildiri Özetleri/Tam Metinleri Kitabı* içinde.

Özveren, Y. Eyüp (1994). *Doğu Akdeniz'de Liman Kentleri (1800-1914*). Beyrut. Editörler: Çağlar Keyder, Y. Eyüp Özveren, Donald Quataert. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Pınar, İlhan (2006). *Levant, Levanten ve Levantenlik Ya da Öteki'ni Tanımlama Bağlamında Kavramların Yeniden Üretimi*. Avrupalı mı Levanten mi?. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Rotaetxe, Karmele(1994), *Alternance Codique et Langue Minoritaire* içinde Langues et sociétés en contact: Mélanges offerts à Jean- Claude Corbeil, editör: Pierre Martel, Jacques Maurais, Canadiana Romanica, Vol.8, Tübingen: Niemeyer.

Ruppin, Arthur. (1918). *Syria an Economic Survey*, New York: The Provisional Zionist committee.

Smyanelis, Marie-Carmen (2009). *İzmir 1830-1930 Unutulmuş Bir Kent mi? Bir Osmanlı Limanından Hatırala*r, İstanbuL: İletişim Yayınları.

Terzi, Elif, Gazioğlu (2014). *Toplumsal Yapı ile Bireysel Eylem Arasındaki İlişki Bağlamında Pierre Bourdieu'nün Habitus Kavramı*. Eğitim Bilim Toplum Dergisi/ Cilt:12, Sayı: 46, Bahar. https://app.trdizin.gov.tr/publication/paper/detail/TwpneU16SXpNdz09, [Erişim Tarihi: 09.06.2021].

Yıldız, Muharrem (2012). *İzmir Levantenleri Üzerine İnceleme*, Turan Stratejik Araştırma Merkezi Dergisi, Cilt:4, Sayı:13, Kış. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/257938 [Erişim Tarihi: 21.06.2026].

Yüzbaşı, Esin ve Sarıkçıoğlu, Melike (2021). *18. ve 20. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Devleti'nde Gayrimüslimlerin Yaşamları: (İstanbul, İzmir ve Selanik)*. Akademik Tarih ve Araştırmalar Dergisi, 4(4), 48-67. https://izlik.org/JA83LR99RY [Erişim Tarihi: 21.06.2026].

Karabağnameler Işığında Kuzey Azerbaycan'ın Çarlık Rusyası Tarafından İşgali: Tarih Yazımı ve Edebî Hafıza

DOÇ. DR. AFAQ YUSİFLİ*

Öz

Azerbaycan tarih yazımı, uzun süre hanedan merkezli kronikler ve vakayiname geleneği çerçevesinde gelişmiştir. Ancak XIX. yüzyılda, özellikle Gülistan (1813) ve Türkmençay (1828) antlaşmaları sonrasında Kuzey Azerbaycan'ın Çarlık Rusyası tarafından işgaliyle birlikte tarih yazımında önemli bir dönüşüm yaşanmıştır. Müslüman hanedanlıkların siyasi varlıklarını kaybetmesiyle tarihçiler, yalnızca saray çevresinin olaylarını kaydeden vakanüvisler olmaktan çıkarak bölgesel tarihçilik anlayışına yönelmişlerdir. Bunun yanı sıra Rus eğitim sistemi ve modern akademik çevrelerle temas eden Azerbaycanlı aydınlar, geleneksel kronik anlayışından uzaklaşarak yeni tarih yazımı yöntemlerini benimsemeye başlamışlardır. Bu süreçte Kuba, Şeki, Şirvan, Lenkeran ve özellikle Karabağ tarihine ilişkin mahallî tarih eserleri kaleme alınmıştır. Bu bildiride, XIX. yüzyılda ortaya çıkan ve XX. yüzyılın başlarına kadar devam eden Karabağnameler, yalnızca tarihî kaynaklar olarak değil, aynı zamanda dönemin siyasi, toplumsal ve kültürel hafızasını yansıtan metinler olarak incelenmektedir. Mirza Adıgüzel Bey, Mirza Cemal Cavanşir Karabağî ve oğlu Rızakulu Bey, Ahmed Bey Cavanşir, Mirza Yusuf Karabağî, Mir Mehdi Hazânî, Mirza Rahim Fenâ, Baharlı, Hasan İhfâ Alizade ve Hasan Ali Karadağî gibi müelliflerin eserleri, XVIII. yüzyılın sonları ile XIX. yüzyılın başlarında Karabağ Hanlığı'nın siyasi yapısı, hanlıklar arası ilişkiler, Çarlık Rusyası'nın bölge üzerindeki hâkimiyet süreci ve dönemin toplumsal şartları hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Özellikle işgal sürecine doğrudan veya dolaylı olarak tanıklık eden müelliflerin eserleri, tarihî

* Gence Devlet Üniversitesi, Azerbaycan ve Dünya Edebiyatı Bölümü. yusifli.afaq@mail.ru, ORCID: 0000-0001-8621-850X.

olayların yanı sıra dönemin zihniyet dünyasını ve yerel bakış açılarını da ortaya koymaktadır. Karabağnameler yalnızca tarih yazımını değil, Azerbaycan edebiyatındaki tarihî anlatıları da önemli ölçüde etkilemiştir. Bu eserlerde yer alan kişi, olay ve siyasi gelişmeler, sonraki dönemlerde roman, tiyatro ve diğer edebî türlerde yeniden yorumlanmıştır. Yusif Vəzir Çəmənzəminli'nin İki od arasında romanı, Karabağnamelerden yararlanılarak oluşturulan en önemli tarihî roman örneklerinden biridir.

Anahtar sözcükler: Azerbaycan, Karabağnameler, Karabağ edebiyatı, tarihî roman, Şuşa

GİRİŞ

Azerbaycan tarih yazımı uzun süre hanedan merkezli kronik geleneği çerçevesinde şekillenmiştir. XIX. yüzyıla gelindiğinde ise Gülistan (1813) ve Türkmençay (1828) antlaşmaları sonrasında Kuzey Azerbaycan'ın Çarlık Rusyası tarafından işgali, bu geleneksel yapıda önemli bir dönüşüme yol açmıştır. Siyasi otorite merkezli tarih anlatımının zayıflamasıyla birlikte, yerel tarihçilik ve bölgesel kronikler ön plana çıkmıştır. Bu süreçte Azerbaycanlı tarihçiler hem geleneksel vakayiname üslubunu sürdürmüş hem de Rus akademik çevresiyle temas sonucunda yeni tarih yazımı yöntemlerini benimsemeye başlamışlardır.

Bu dönüşümün en önemli ürünlerinden biri, genel olarak *"Karabağnameler"* olarak adlandırılan yerel tarih metinleridir. XIX. yüzyılın sonlarından XX. yüzyılın başlarına kadar kaleme alınan bu eserler, yalnızca Karabağ bölgesinin siyasi ve sosyal tarihini aktarmakla kalmayıp, aynı zamanda Çarlık Rusyası'nın bölgedeki faaliyetlerine dair çağdaş algıyı da yansıtmaktadır. Bu yönüyle *Karabağnameler* hem tarihî bilgi kaynağı hem de dönemin zihniyet

dünyasını yansıtan birer tarih yazımı örneği olarak değerlendirilmektedir.

Bu çalışmanın amacı, *Karabağnameler* üzerinden Kuzey Azerbaycan'ın Çarlık Rusyası tarafından işgal sürecini tarih yazımı açısından incelemek ve bu metinlerin yerel tarihçilik, edebiyat geleneği içindeki konumunu ortaya koymaktır. Çalışmada özellikle Mirza Adıgözel Bey, Mirza Cemal Cavanşir, Rızakulu Bey, Ahmed Bey Cavanşir, Mir Mehdi Hazânî, Mirza Rahim Fenâ ve diğer Karabağ tarihçileri tarafından kaleme alınan eserler karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır.

Araştırmada nitel metin analizi ve karşılaştırmalı tarih yazımı yöntemi kullanılmaktadır. Karabağnamelerde yer alan anlatılar; Ağa Muhammed Şah Kaçar'ın Karabağ seferleri, Rusya İmparatorluğu'nun bölgedeki askeri ve siyasi faaliyetleri, Gülistan ve Türkmençay antlaşmalarının sonuçları ve Ermeni nüfus hareketleri bağlamında değerlendirilmiştir. Karabağnameler, yalnızca tarihî olayları aktaran kronikler değil, aynı zamanda işgal sürecinin yerel algısını ve tarihsel yorumunu yansıtan önemli metinler olarak değerlendirilmektedir.

Karabağnameler yalnızca tarih yazımını değil, Azerbaycan edebiyatındaki tarihî anlatıları da önemli ölçüde etkilemiştir. Bu eserlerde yer alan kişi, olay ve siyasi gelişmeler, sonraki dönemlerde roman, tiyatro ve diğer edebî türlerde yeniden yorumlanmıştır. Yusif Vezir Çemenzeminli'nin *İki od arasında (Qan içinde)* romanı, Karabağnamelerden yararlanılarak oluşturulan en önemli tarihî roman örneklerinden biridir. Eserde Karabağ Hanlığı'nın XVIII. yüzyıl sonları ile XIX. yüzyıl başlarındaki siyasi durumu, Rusya ve Kaçar İranı arasında sıkışmışlığı edebî kurgu içerisinde ele alınmıştır. Bunun yanı sıra Samed Vurğun'un *Vaqif* piyesi, Yusif Samedoğlu'nun

Katl günü, Agil Abbas'ın *Batmanqılınc* ve Elçin Hüseynbeyli'nin *Yenə iki od arasında* romanı gibi eserlerde de Karabağ tarihinin ve özellikle Molla Pənah Vaqif gibi tarihî şahsiyetlerin edebî temsilleri oluşturulmuştur. Böylece Karabağnameler, sadece tarih araştırmaları için değil, tarihî hafızanın edebiyat aracılığıyla yeniden inşasında da temel kaynaklardan biri hâline gelmiştir.

Çalışmada Karabağnameler esas alınarak tarih yazımı ve edebî yansımaları birlikte dikkate alan karşılaştırmalı bir analiz yapılmıştır. Bu çerçevede metinlerde hem tarihî olayların aktarımı hem de bu olayların edebî hafıza ve anlatı geleneği içindeki yansımaları değerlendirilmiştir: Bütün Karabağnamelerde Ağa Muhammed Şah Kaçar'ın Karabağ Hanlığı ve Şuşa'ya yönelik iki ayrı seferi farklı yönleriyle ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. İncelenen eserlerin tamamında Rusya İmparatorluğu'nun hem askerî keşif hem de bölgeyi kontrol altına almaya yönelik işgal faaliyetleri somut tarihî veriler ışığında değerlendirilmiştir. Gülistan (1813) ve Türkmençay (1828) Antlaşmalarının şartları ve sonuçları, Karabağnameler'de ayrıntılı biçimde anlatılarak siyasi dönüşüm sürecinin temel belirleyicisi olarak sunulmuştur. Ermenilerin Karabağ'a göç süreci, özellikle Rusya ile İran arasında yapılan antlaşmalar sonrasında gelişen tarihî şartlar bağlamında ele alınmış ve dönemin kaynaklarıyla temellendirilmiştir. Bu tarihî anlatıların yalnızca kronik bilgi üretmediği, aynı zamanda sonraki dönem Azerbaycan edebiyatında roman, tiyatro ve tarihî kurgu metinlerine kaynaklık ederek edebî hafızayı da şekillendirdiği görülmüştür.

KARABAĞNAMELER ÜZERİNDEN YEREL TARİH YAZIMI VE SALNÂME GELENEĞİNİN YAPISI

Karabağnameler, bilinen klasik tarih kroniklerinden bazı yönleriyle ayrılmaktadır. Her şeyden önce bu eserlerde, geniş zaman dilimlerini kapsayan uzun tarihsel süreçlerin anlatımı yerine, XVIII.

yüzyılın sonları ile XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde meydana gelen olaylar ele alınmaktadır. Dolayısıyla *Karabağnameler*, belirli bir döneme odaklanan bölgesel tarih kaynakları olarak dikkat çekmektedir.

Karabağ tarihine tahsis edilmiş ve *Karabağnameler* adı altında değerlendirilen eserlerde olay örgüsünün büyük ölçüde benzer bir sıra izlediği görülmektedir. Bu eserlerde, Ağa Muhammed Şah Kaçar'ın siyaseti ve seferleri sonucunda Karabağ'da meydana gelen gelişmeler, ardından Rusya İmparatorluğu'nun bölgedeki nüfuzunu artırması ve bölgenin işgal süreci ele alınmaktadır. Aynı zamanda XIX. yüzyılın ilk yarısında gerçekleştirilen nüfus hareketleri ve Ermenilerin Karabağ başta olmak üzere çeşitli Azerbaycan topraklarına iskânı da bu eserlerin temel konuları arasında yer almaktadır. *Karabağnameler* yalnızca siyasî ve askerî hadiseleri kaydetmekle sınırlı kalmamış, aynı zamanda dönemin edebî ve kültürel hayatına ilişkin önemli bilgiler de sunmuştur. Daha sonraki dönemlerde çeşitli edebî eserlere konu olan birçok tarihî olay, bu kaynaklarda ayrıntılı biçimde ele alınmıştır.

1795 yılında başlayan ve 1813 tarihli Gülistan Antlaşması ile yeni bir safhaya giren tarihî gelişmeler, Azerbaycan tarih yazımında önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu olaylar ilk olarak *Karabağnamelerin* temel konularından birini oluşturmuş, daha sonraki dönemlerde ise tarihî sürecin neden ve sonuçlarını inceleyen çok sayıda edebî ve gazetecilik eserine kaynaklık etmiştir. Bu çerçevede, Ahmet Bey Hüseynzade, Abdurrahim Bey Hakverdiyev, Yusuf Vezir Çemenzeminli, Samed Vurgun ve Yusuf Samedoğlu gibi yazarlar eserlerinde Kaçar olgusunu ve dönemin siyasî-toplumsal şartlarını farklı yönleriyle değerlendirmişlerdir.

Karabağnamelerde yer alan ve sonradan edebî eserlere konu olan tarihî hadiseler arasında Yusuf Vezir Çemenzeminli'nin *Kan İçinde* (*İki Od Arasında*) adlı romanı özel bir yere sahiptir. Yazar, romanın başında Mirza Adıgözel Bey'in *Karabağname*si, Mirza Cemal Cavanşir'in *Karabağ Tarihi* ve bir halk atasözünden alınmış üç epigrafa yer vermiştir. Her ne kadar romanda tarihî olaylar kısmen değiştirilerek kurgusal bir çerçevede sunulmuş olsa da söz konusu epigrafların tamamı Molla Penah Vâkıf ile ilişkilidir. Bunun temel nedeni, eserde Karabağ'da yaşanan gelişmelerin arka planında Azerbaycan-Türk diplomasi geleneğinin karşı karşıya kaldığı siyasî ve askerî güçlüklerin yansıtılmasıdır. Çemenzeminli'nin romanının elyazmasının başında yer alan ve yazar tarafından hazırlanan kaynak listesi, eserin kaleme alınması sırasında 25 bilimsel ve tarihî kaynaktan yararlanıldığını göstermektedir (Çemenzeminli, 1968: 241).

KARABAĞNAMELER IŞIĞINDA YAZILAN EDEBÎ ESERLER

Karabağ tarihinin edebî metinlerde yeniden yorumlanmasında Karabağnameler önemli bir kaynak işlevi görmüştür. XIX. yüzyılda kaleme alınan bu tarihî eserler, yalnızca Karabağ Hanlığı'nın siyasî yapısı, hanlar arasındaki ilişkiler, bölgenin İran ve Rusya gibi dış güçlerle olan münasebetleri hakkında bilgi veren tarihî kayıtlar değildir; aynı zamanda sonraki dönem edebiyatçıları için zengin bir anlatı malzemesi oluşturan metinlerdir. Karabağnamelerde yer alan hanlık mücadeleleri, siyasî çekişmeler, iktidar ilişkileri ve dönemin öne çıkan şahsiyetleri, modern edebiyat içerisinde yeniden ele alınarak farklı anlam katmanları kazanmıştır. Bu bakımdan Karabağnameler, tarihî olayların aktarımını sağlayan kaynaklar

olmanın ötesinde, geçmişin edebî hafızada yeniden kurulmasına imkân veren metinler olarak değerlendirilmelidir.

Karabağ'ın tarihî ve kültürel birikimi, özellikle XX. yüzyıl Azerbaycan edebiyatında önemli bir yer edinmiştir. Nitekim XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başlarında Necef Bey Vezirov, Abdürrahim bey Hakverdiyev ve Süleyman Sani Ahundov gibi sanatçılar eserlerinde toplumun yaşadığı sosyal sorunları, aile yapısındaki çözülmeleri ve dönemin değişen değerlerini ele alırken, Karabağ'ın toplumsal gerçekliğini de edebî zemine taşımışlardır (Anar, 2017: 11). XX. yüzyılda ise İlyas Efendiyev gibi yazarların eserlerinde Karabağ'ın doğası, insanı, gelenekleri ve tarihî hafızası geniş biçimde işlenmiştir. Bunun yanında Bayram Bayramov, Sabir Ahmedli ve İsi Melikzade gibi sanatçıların nesirlerinde de Karabağ, yalnızca bir coğrafya olarak değil, kültürel kimliği ve tarihî tecrübeleriyle yaşayan bir mekân olarak ele alınmıştır.

Karabağnamelerden beslenen edebî eserler arasında Yusif Vezir Çemenzeminli'nin *İki Od Arasında* romanı özel bir yere sahiptir. Çemenzeminli, eserini 1936-1937 yıllarında kaleme almış; romanda XVIII. yüzyılın sonları ile XIX. yüzyılın başlarında Karabağ Hanlığı'nın karşı karşıya kaldığı siyasî baskıları, iç mücadeleleri ve dış tehditleri tarihî kaynaklardan hareketle edebî bir kurgu içerisinde işlemiştir. Romanın adı da dönemin siyasî gerçekliğini sembolik biçimde yansıtır. Karabağ'ın bir tarafta Kaçar İranı, diğer tarafta ise Rusya arasında sıkışmış siyasî durumunu ifade eden "iki od arasında kalmak" düşüncesi, eserin temel anlam dünyasını oluşturan unsurlardan biridir.

Çemenzeminli, Karabağnamelerde yer alan bilgileri mekanik biçimde aktarmamış; tarihî olayları roman sanatının imkânları içerisinde yeniden düzenlemiştir. Bu yönüyle İki Od Arasında, tarihî

gerçeklik ile edebî tasarımın birleştiği önemli tarihî roman örneklerinden biridir. Eserde XVIII. yüzyıl Azerbaycan tarihinin önemli şahsiyetlerinden Molla Penah Vâkıf da bu tarihî atmosfer içerisinde yer alır. Ancak Vâkıf, romanda yalnızca büyük bir şair ve devlet adamı olarak değil, dönemin siyasî karmaşasını, aydınların iktidar karşısındaki konumunu ve tarihî şartların birey üzerindeki etkisini gösteren bir şahsiyet olarak kullanılır (Anar, 2017: 11). Nitekim Anar'ın da belirttiği gibi Çemenzeminli'nin romanında Vâkıf'ın şahsiyeti, Qarabağ'ın çalkantılı tarihinin ve yazarın kendi dönemindeki tarih bilincinin bir yansımasıdır.

Karabağnamelerden etkilenen eserler arasında Samed Vurğun'un *Vagif* piyesi, Yusif Samedoğlu'nun *Katl günü* romanı, Agil Abbas'ın *Batmanqılınc* eseri ve Elçin Hüseynbeyli'nin *Yenə iki od* arasında romanı da bulunmaktadır. Bu eserlerde özellikle Molla Penah Vâkıf'ın hayatı ve dönemi farklı edebî amaçlar doğrultusunda yeniden yorumlanmıştır (Bağırova, 2022: 23). Vâkıf'ın edebiyatta sıkça işlenmesinin temel nedenlerinden biri, onun yalnızca XVIII. yüzyılın büyük şairlerinden biri olması değil, aynı zamanda siyasî olayların merkezinde yer alan bir aydın kimliği taşımasıdır.

Samed Vurğun, *Vaqif* piyesinde tarihî Vâkıf şahsiyeti üzerinden kendi döneminin toplumsal ve siyasî meselelerine göndermelerde bulunurken, şairin trajik kaderi aracılığıyla sanatçı ile iktidar arasındaki ilişkiyi sorgular. Yusif Samedoğlu ise *Katl günü* eserinde tarihî zaman ile çağdaş dönem arasında bağlantı kurarak, değişen şartlara rağmen tekrar eden tarihî çatışmalara dikkat çeker. Böylece Karabağ tarihi yalnız geçmişte kalmış bir olaylar bütünü olmaktan çıkarılarak insan, iktidar ve toplum ilişkileri açısından yeniden değerlendirilir.

Bu çizginin devamı niteliğinde olan Elçin Hüseynbeyli'nin *Yenə iki od arasında* romanı, doğrudan Çemenzeminli'nin *İki Od Arasında* romanıyla ilişki kurar. Eserin alt başlığının *Sekkizinci Karabağname* olması da bu bağlantıyı açık biçimde ortaya koymaktadır. Roman, bir taraftan Çemenzeminli'nin hayatını ve *İki Od Arasında* romanının yazılış sürecini konu edinirken, diğer taraftan Karabağ tarihini modern romanın imkânlarıyla yeniden yorumlar (Anar, 2017: 11). Anar'ın değerlendirmesine göre eser, Çemenzeminli'nin bıraktığı tarihî ve edebî mirasla diyalog kurarak Karabağname geleneğini çağdaş edebiyatta sürdürmektedir.

Elçin Hüseynbeyli'nin romanındaki dikkat çekici özelliklerden biri de tarihî malzemeyi yalnızca geçmiş olayları anlatmak için kullanmaması, aynı zamanda tarih yazımı ile edebî kurgu arasındaki ilişkiyi sorgulamasıdır (Hüseynbəyli, 2017). Roman içerisinde Çemenzeminli'nin hayatı, sürgün yılları ve yazarlık serüveni ile Karabağ tarihinin iç içe verilmesi, geçmiş ile bugün arasında süreklilik kurma çabası olarak değerlendirilebilir. Böylece Karabağnamelerde başlayan tarihî anlatı geleneği, modern roman içerisinde yeni bir biçim kazanır.

Elçin Hüseynbeyli'nin *Yene iki od arasında* romanı, yalnızca Yusif Vezir Çemenzeminli'nin hatırasına ithaf edilmiş bir eser değil, aynı zamanda Karabağ tarihinin edebî hafızadaki devamlılığını gösteren önemli metinlerden biridir. Nizami Caferov'a göre eser, "Sekkizinci Karabağname" niteliği taşıması bakımından çağdaş edebî düşünce içerisinde özel bir konuma sahiptir. Caferov, romanın temel özelliğini yalnızca tarihî olayları yeniden anlatmasında değil, tarihî süreçlerin insan ve toplum üzerindeki psikolojik etkilerini ortaya koymasında görür. Bu yönüyle eser, Karabağ meselesinin kökenlerini yalnız siyasî olaylarda değil, tarih boyunca biriken toplumsal hafıza ve insan tecrübelerinde arayan bir yaklaşım sergiler (Cəfərov, 2016: 12).

Romanın dikkat çekici yönlerinden biri, farklı zaman katmanlarını bir araya getirmesidir. Eserde bir taraftan Elçin Hüseynbeyli'nin Yusif Vezir Çemenzeminli'nin izini sürme süreci, diğer taraftan Çemenzeminli'nin hayatı ve Karabağ tarihine ilişkin anlatılar iç içe verilir. Böylece geçmiş ile günümüz arasında bir edebî diyalog kurulmaktadır. Caferov'un değerlendirmesine göre yazar, Yusif Vezir'in yalnız biyografisini yeniden anlatmayı amaçlamaz; onun tarih karşısındaki düşünce dünyasını, millî hafızasını ve Karabağ tarihine yönelik yorumlarını yeniden kurmaya çalışır. Bu nedenle romandaki temel mesele, tarihî şahsiyetlerin hayat hikâyelerinden çok, onların taşıdığı tarih bilincinin günümüze aktarılmasıdır (Cəfərov, 2016: 12). Bu bağlamda *Yene iki od arasında*, Çemenzeminli'nin *İki od arasında* romanıyla güçlü bir metinlerarası ilişki içerisindedir. Çemenzeminli'nin romanında Karabağ Hanlığı'nın iki büyük güç arasında sıkışmış siyasî kaderi ele alınırken, Hüseynbəyli aynı tarihî mirası çağdaş bir bakış açısıyla yeniden yorumlar. Böylece Karabağnamelerde başlayan tarihî anlatı geleneği, modern roman içerisinde yeni bir biçim kazanır. Hüseynbeyli, Çemenzeminli'nin eserini yalnız bir edebî kaynak olarak değil, Karabağ tarihini anlamlandıran düşünsel bir temel olarak kullanır.

Elçin Hüseynbeyli'nin romanında Çemenzeminli'nin sürgün yılları ve yazarlık mücadelesinin de ele alınması, esere yalnız tarihî roman niteliği kazandırmaz; aynı zamanda bir yazarın tarih karşısındaki sorumluluğunu sorgulayan bir boyut ekler. Yazarın Çemenzeminli'nin sürgün hayatını araştırması ve onun yaşadığı mekânlara gitmesi, geçmişle kişisel bir yüzleşme anlamı taşır. Bu yönüyle eser, tarihî olayların aktarımından ziyade tarihî hafızanın yeniden inşası üzerine kuruludur. Karabağnamelerden hareketle

oluşturulan bu eserler içerisinde Yusif Vəzir Çəmənzəminli'nin *İki od arasında* romanı, tarihî malzemenin edebî kurguya dönüştürülmesi bakımından temel bir örnek oluştururken; Elçin Hüseynbəyli'nin *Yene iki od arasında* romanı bu geleneği çağdaş edebiyatta sürdüren bir devam metni olarak değerlendirilebilir. Her iki eser de Karabağ tarihini yalnız siyasî olaylar dizisi olarak değil, toplumların hafızasında iz bırakan tarihî tecrübeler bütünü olarak ele almaktadır.

Bu eserler göstermektedir ki Karabağnameler, Azerbaycan edebiyatında yalnızca tarihî bilgi sağlayan kaynaklar olarak değil, edebî hafızanın oluşmasını sağlayan temel metinler olarak da etkili olmuştur. Karabağ tarihinden beslenen roman ve tiyatro eserleri, geçmişte yaşanan siyasî mücadeleleri yeniden anlatırken aynı zamanda kimlik, hafıza, tarihî süreklilik ve toplumun yaşadığı dönüşümler üzerine düşünme imkânı sağlamıştır.

EFSANE Mİ, TARİHÎ GERÇEKLİK Mİ?

Yusuf Vezir Çemenzeminli'nin *Kan İçinde (İki Od Arasında)* adlı romanında, Ağa Muhammed Şah Kaçar'ın Şuşa kuşatması sırasında İbrahim Halil Han'a gönderdiği mektupla ilgili dikkat çekici bir epizod yer almaktadır. Romanda anlatıldığına göre, Kaçar ordusu Şuşa Kalesi'ni ele geçirmek amacıyla çeşitli girişimlerde bulunmuş, ancak kalenin doğal savunma imkânları karşısında başarılı olamamıştır. Yazar, bu durumu şu sözlerle tasvir eder:

"Qala ilə Topxananın arasındakı keçidin ən dar yeri Xəzinə qayasının önü idi. Ağaməmməd şah bura plan tökdürüb, keçmək niyyətinə düşdüsə də, bir nəticə çıxmayacağını anlayıb vaz keçdi. Nəhayət, o acığa düşüb, İbrahim xanın yanına qasid vasitəsilə bir məktub göndərdi. Qasidin gözlərini bağlayıb, saraya gətirdilər. Məktubda yazılmışdı..."

Zi-mənçənəqe-fələk sənge-fitnə mibarəd,

To əbləhanə kirift miyanai-Şişə qərar

(Feleğin mancınığından fitne taşları yağarken, sen akılsızca gelip Şişe (Şuşa) ortasında karar kıldın). (Qarabağnamələr, 2006a: 59-60).

Beyitte geçen "Şişe" kelimesi hem Şuşa şehrine gönderme yapmakta hem de Farsçada "cam, şişe" anlamı taşıdığı için tevriyeli bir kullanım oluşturmaktadır. Ağa Muhammed Şah Kaçar, bu ifadeyle Şuşa Kalesi'nin kırılgan bir cam gibi kendi gücü karşısında dayanamayacağını ima etmektedir. Ancak rivayete göre İbrahim Halil Han'ın verdiği cevap, kuşatmanın sembolik anlatılarından biri hâline gelmiş ve Karabağnamelerde geniş biçimde yer almıştır.

Çemenzeminli'nin aktardığı rivayete göre, Ağa Muhammed Şah Kaçar'ın tehditkâr mektubu İbrahim Halil Han üzerinde beklenen etkiyi yaratmaz. Han, mektubu okuduktan sonra yanında bulunan Molla Penah Vâkıf'a dönerek şahın sözlerine uygun bir karşılık verilmesini ister. Bunun üzerine Vâkıf, Kaçar'ın mektubunu yeniden gözden geçirir ve arkasına şu beyti yazar:

Gər nigahdare – mən anəst ki, mən midanəm,

Şişəra dər bəğəle- səng nigah midarəd

(*Eğer benim koruyucum, benim bildiğim kudret sahibi ise, camı da taşın bağrında koruyup muhafaza eder)*

Bu beyitte Vâkıf, Kaçar'ın Şuşa'yı "şişe" (cam) olarak nitelendiren küçümseyici ifadesine aynı kelime üzerinden cevap vermektedir. Şair, kalenin askerî gücünden ziyade ilahî korumaya vurgu yaparak, Allah'ın dilemesi hâlinde camın bile taşın içerisinde zarar görmeden korunabileceğini ifade etmektedir. Böylece Kaçar'ın meydan okuyucu üslubuna karşı, kader ve tevekkül düşüncesini merkeze alan bir cevap verilmiş olmaktadır.

Çemenzeminli'nin anlatısına göre Vâkıf'ın bu cevabı İbrahim Halil Han'ın büyük beğenisini kazanır. Mektup katlanarak elçiye

teslim edilir ve gözleri yeniden bağlanan elçi Şah'ın ordugâhına gönderilir. Bir süre sonra Şuşa'nın yeniden top ateşine tutulması ise Kaçar'ın bu cevaba verdiği fiilî karşılık olarak yorumlanır (Çemenzeminli, 1968: 241).

Söz konusu mektuplaşma ve beyitler, yalnızca Çemenzeminli'nin romanında değil, Karabağ tarih yazıcılığında da sıkça tekrarlanan anlatılar arasında yer almaktadır. Bu nedenle olay, tarihî gerçeklik ile edebî hafızanın iç içe geçtiği dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Bu sahne, romanın dramatik yapısını güçlendiren önemli unsurlardan biridir. Bununla birlikte, söz konusu mektubun tarihî bir olaya mı dayandığı, yoksa zamanla şekillenerek edebî bir anlatıya dönüşmüş bir rivayet mi olduğu sorusu önem taşımaktadır. Nitekim Ağa Muhammed Şah Kaçar'ın Şuşa kuşatması sırasında İbrahim Halil Han ile mektuplaştığına dair bilgiler yalnızca edebî eserlerde değil, Karabağ tarihine dair temel kaynaklar arasında yer alan Karabağnamelerde de yer almaktadır.

Aslında bu epizod, yalnızca Çemenzeminli'nin romanında yer alan edebî bir unsur değildir. Aksine, Karabağ tarih yazıcılığının temel kaynakları arasında bulunan Karabağnamelerde farklı varyantlarla tekrar edilmekte ve Ağa Muhammed Şah Kaçar'ın Karabağ hanlığına yönelik siyasî tutumunu yansıtan sembolik bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mirza Adıgözel Bey'in *Karabağname* adlı eserinde anlatıldığına göre, Ağa Muhammed Şah Şuşa'yı otuz üç gün boyunca kuşatma altında tutmuş, bu süre içerisinde İbrahim Halil Han'ı itaat altına almak amacıyla çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Ancak askerî baskı ve diplomatik teşebbüslerden sonuç alamayınca, Şirazlı şair Seyyid Muhammed Ürfî'ye ait bir beyti değiştirerek İbrahim Halil Han'a

göndermiştir. Beyitte Şuşa, kırılgan bir "şişe" metaforuyla tasvir edilmekte ve hanın kaleye sığınması küçümseyici bir üslupla eleştirilmektedir. Kaynağa göre Molla Penah Vâkıf da aynı beyte nazire niteliğinde bir cevap yazarak Şuşa'nın ve Karabağ hanlığının ilahî koruma altında bulunduğunu ifade etmiştir. Bunun üzerine öfkelenen Kaçar'ın kuşatmayı daha da şiddetlendirdiği belirtilmektedir (Qarabağnamələr, 2006a: 59–60).

Dikkat çekici olan husus, söz konusu mektuplaşmanın yalnızca Mirza Adıgözel Bey tarafından değil, diğer Karabağ tarihçileri tarafından da kaydedilmiş olmasıdır. Nitekim Ahmed Bey Cavanşir'in *Karabağ Hanlığının 1747–1805-ci İllərdə Siyasi Vəziyyətinə Dair* adlı eserinde de aynı olay, büyük ölçüde benzer bir içerikle aktarılmıştır. Müellif, Ağa Muhammed Han'ın Şuşa'yı iki taraftan kuşattığını, ağır toplarla kaleyi sürekli bombardımana tuttuğunu ve kuşatma sırasında İbrahim Halil Han ile mektuplaştığını belirtmektedir. Anlatının temel unsurları her iki eserde de korunmakla birlikte, ayrıntılarda ve üslupta bazı farklılıklar görülmektedir.

Bu durum, söz konusu olayın münferit bir rivayet olmaktan ziyade Karabağ tarihî hafızasında yer etmiş yaygın bir anlatı olduğunu göstermektedir. Aynı epizodun farklı *Karabağnamelerde* benzer şekilde tekrarlanması, tarihî gerçeklik bakımından kesin bir kanıt teşkil etmese de dönemin müelliflerinin Kaçar–Karabağ ilişkilerini yorumlama biçimlerini ve kolektif hafızanın oluşum süreçlerini ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Bu nedenle Ağa Muhammed Şah ile İbrahim Halil Han arasında geçtiği rivayet edilen şiirli mektuplaşma, yalnızca edebî bir motif olarak

değil, aynı zamanda Karabağ tarih yazıcılığının ortak anlatılarından biri olarak değerlendirilmelidir.

Ahmed Bey Cavanşir'in aktardığı rivayete göre, Şuşa kuşatması sırasında kendisine son derece güvenen Ağa Muhammed Han, İbrahim Halil Han'a aşağılayıcı bir üslupla bir beyit göndermiştir. Cevapta Kaçar'ın kullandığı "şişe" metaforu korunmuş, ancak anlam tersine çevrilmiştir. Şuşa'nın bir cam kadar kırılgan olduğu kabul edilse bile, bu camın sağlam bir taşın içerisinde korunduğu ifade edilerek hem kalenin tabiî savunma gücüne hem de ilahî himayeye vurgu yapılmıştır. Böylece karşılıklı beyitler, yalnızca edebî bir söz düellosu değil, aynı zamanda Şuşa kuşatması sırasında tarafların psikolojik üstünlük mücadelesini yansıtan sembolik metinler hâline gelmiştir (Qarabağnamələr, 2006a: 186).

Karabağ'ın merkezî bir devlet yapısı içerisinde birleştirilmesinin siyasî gerekçeleri ne kadar ileri sürülürse sürülsün, Azerbaycan düşünce tarihinde Ağa Muhammed Şah Kaçar'a yönelik eleştirel yaklaşımın güçlü biçimde varlığını koruduğu görülmektedir. Nitekim Ali Bey Hüseynzade, Kaçar'ın siyasî faaliyetlerini değerlendirirken, “En çok göz çıkaran Ağa Muhammed Han Kaçar idi” ifadesini kullanmaktadır (Hüseynzadə, 2007:37). Bu ifade, yalnızca Kaçar'ın fizikî şiddet ve cezalandırma yöntemlerine değil, aynı zamanda onun temsil ettiği yönetim anlayışına yönelik sembolik bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

Hüseynzade'ye göre, Ağa Muhammed Şah'ın iktidar mücadelesi sırasında başvurduğu sert yöntemler yalnızca belirli bir tarihî dönemin trajedisi olarak değerlendirilemez. Asıl önemli olan, bu siyasî mirasın sonraki dönemler üzerindeki etkileridir. Müellif, korkuya dayalı yönetim anlayışının toplumsal ve fikrî gelişmeyi engellediğini, cehaletin yaygınlaşmasına zemin hazırladığını ve Türk

devletçilik geleneğinin doğal gelişim imkânlarını sınırlandırdığını ileri sürmektedir. Bu nedenle Kaçar figürü, Hüseynzade'nin eserinde yalnızca tarihî bir şahsiyet olarak değil, Doğu'da yıkıcı ve baskıcı yönetim anlayışının sembollerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu yaklaşım, Hüseynzade'nin *Siyaset-i Füruset* adlı eserinin temel düşünce ekseniyle de doğrudan ilişkilidir. Eserde eleştirilen husus, yalnızca Kaçarlar dönemi değil; iktidarı korumak adına yıkımı ve baskıyı meşrulaştıran siyasî zihniyetin kendisidir. Bu bakımdan eser, tarihî bir olayın veya hanedanın değerlendirilmesinin ötesine geçerek, Doğu toplumlarında iktidar, devlet ve toplum ilişkileri üzerine kapsamlı bir sorgulamaya dönüşmektedir. Yaşar Karayev de *Siyaset-i Füruset'i* yalnızca siyasî hiciv veya tarihî bir anlatı olarak değil, çok katmanlı bir düşünce metni olarak değerlendirmektedir. Karayev'e göre eser, klasik siyasî parodi, felsefî hiciv ve publisistik üslubu bir araya getirmekle kalmaz; aynı zamanda tarihî belge ile edebî tasavvuru buluşturan özgün bir nesir örneği niteliği taşır. Onun değerlendirmesinde Siyasət-i Fürusət, İran ve Turan coğrafyasının tarihî tecrübelerini sorgulayan, geçmişle hesaplaşmayı ve toplumsal hafızayı diri tutmayı amaçlayan önemli bir fikir eseridir (Qarayev, 2007: 12). Bu nedenle Hüseynzade'nin Kaçar'a yönelik eleştirileri, yalnızca bir hükümdara yöneltilmiş tarihî yargılar olarak değil, XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başı Azerbaycan aydınlarının devlet, toplum ve modernleşme meselelerine ilişkin düşüncelerinin bir yansıması olarak değerlendirilmelidir.

Karabağnamelerde ve bu kaynaklardan beslenen edebî eserlerde, bölgedeki siyasî otorite krizinin sonuçları üzerinde özellikle durulmaktadır. Araştırmacıların da belirttiği üzere Mirza Adıgözel

Bey, Ağa Muhammed Şah'ın Şuşa kuşatmasını kaldırmasını öncelikle askerî başarısızlık ve ağır kayıplar verme ihtimaliyle ilişkilendirmektedir (Hacıyeva, 2010: s. 24). Bununla birlikte, dönemin kaynakları ve sonradan kaleme alınan edebî eserler dikkate alındığında, meselenin yalnızca askerî nedenlerle açıklanamayacağı görülmektedir.

Karabağnamelerde çizilen Kaçar portresi, siyasî uzlaşma ve ittifak arayışından ziyade sertlik ve cezalandırma yöntemlerine dayanan bir yönetim anlayışını yansıtmaktadır. Özellikle yerel hanlar ve nüfuz sahibi ailelerle kurulan ilişkilerde görülen bu tutum, Kaçar'ın bölgedeki potansiyel müttefiklerini kendisinden uzaklaştırmasına yol açmıştır. Yusuf Vezir Çemenzeminli'nin *Kan İçinde* romanında yer alan ve tarihî rivayetlerden beslenen bir sahnede, Ağa Muhammed Şah'ın kendisine karşı gelen bir kişinin ailesini tehdit ederek teslim olmaya zorlaması, bu yönetim anlayışının edebî bir yansıması olarak sunulmaktadır (Çemenzeminli, 2005: 653). Karabağnamelerde ve bu kaynakların etkisiyle yazılan eserlerde, Ağa Muhammed Şah'ın öldürülmesi de çoğu zaman onun aşırı sert yönetim tarzı ve çevresindeki nüfuz sahibi kesimlerin desteğini kaybetmesiyle açıklanmaktadır. Bu anlatılarda, siyasî meşruiyetin yalnızca askerî güçle sürdürülemeyeceği ve yerel elitlerin desteğinin göz ardı edilmesinin ağır sonuçlar doğurduğu fikri öne çıkmaktadır.

Öte yandan XVIII. yüzyılın sonu ile XIX. yüzyılın başında Azerbaycan hanlıkları arasında ortak bir siyasî birlik oluşturulamaması, bölgenin dış müdahalelere açık hâle gelmesine neden olmuştur. Rusya İmparatorluğu'nun önce askerî keşif faaliyetleri, ardından doğrudan müdahale ve işgal girişimleri, hanlıkların parçalı yapısından yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte Kaçar yönetiminin Azerbaycan hanlıklarına etkili bir destek

sağlayamaması, bölgedeki güç dengesinin Rusya lehine değişmesine yol açmıştır.

Karabağnamelerde yer alan bilgiler, Rusya'nın Güney Kafkasya'ya yönelik uzun vadeli stratejisinin dönemin siyasî aktörleri tarafından fark edildiğini de göstermektedir. Nitekim Mirza Yusuf Karabağî'nin *Tarih-i Safî* adlı eserinde, Rus komutanlığı adına faaliyet gösteren Valerian Madatov'un Abbas Mirza ile görüşmesinde Göyçe ve Sederek'in Rus hâkimiyetine bırakılmasını talep ettiğine dair bir kayıt bulunmaktadır (Qarabağnamələr, 2006b: 60). Bu tür örnekler, Rusya'nın bölgedeki nüfuzunu genişletme hedefinin yalnızca askerî operasyonlarla sınırlı olmadığını, diplomatik baskılar yoluyla da sürdürüldüğünü göstermektedir.

Gülistan (1813) ve Türkmençay (1828) antlaşmaları sonrasında Aras Nehri'nin siyasî sınır hâline gelmesiyle Azerbaycan tarihinin yeni bir dönemi başlamıştır. Bu süreç, yalnızca toprak kayıplarını değil, aynı zamanda bölgenin demografik ve idarî yapısında meydana gelen değişimleri de beraberinde getirmiştir. Nitekim Rus idaresi altında gerçekleştirilen iskân politikaları sonucunda, İrevan, Karabağ, Nahçıvan ve diğer bazı hanlıkların topraklarında yeni idarî düzenlemeler yapılmış; bu gelişmeler Güney Kafkasya'nın sonraki siyasî ve etnik yapısının şekillenmesinde belirleyici rol oynamıştır (Hüseynov, 2007: 26).

Çemenzeminli'nin romanında kullanılan bu epizod, yazarın tarihî kaynaklardan yararlanma yöntemini göstermesi bakımından da dikkat çekicidir. Romanın elyazmasında yer alan kaynak listesinden anlaşıldığı üzere, müellif eseri kaleme alırken çok sayıda tarihî ve ilmî kaynağa başvurmuştur. Bu nedenle romandaki anlatının bütünüyle hayal ürünü olmadığı, dönemin tarih yazıcılığında yer alan rivayet ve

bilgilerin edebî bir kurguyla yeniden işlendiği söylenebilir. Dolayısıyla burada karşımıza çıkan metin, tarih ile edebiyatın kesişim noktasında yer almakta; bir yandan tarihî hafızayı yansıtırken diğer yandan yazarın estetik ve ideolojik tercihlerinin izlerini taşımaktadır.

Bu bağlamda Ağa Muhammed Şah Kaçar'ın mektubu etrafında şekillenen anlatı, yalnızca bir tarihî olayın aktarımı olarak değil, Karabağ'ın siyasî kaderini belirleyen gelişmelerin edebî hafızadaki yansıması olarak da değerlendirilmelidir.

SONUÇ

XIX. yüzyıl boyunca kaleme alınan ve genel olarak "Karabağnameler" adı altında değerlendirilen eserler, yalnızca Karabağ Hanlığı'nın tarihini anlatan yerel kronikler değil, aynı zamanda Azerbaycan tarih yazımının geleneksel vakayiname anlayışından modern tarihçiliğe geçiş sürecini yansıtan önemli metinlerdir. Gülistan (1813) ve Türkmençay (1828) antlaşmalarının ardından ortaya çıkan yeni siyasî şartlar içerisinde kaleme alınan bu eserler, bir yandan bölgenin geçmişine dair bilgi sunarken diğer yandan müelliflerinin tarihî olaylara bakışını ve dönemin zihniyet dünyasını da yansıtmaktadır.

İncelenen Karabağnamelerde, Ağa Muhammed Şah Kaçar'ın Karabağ seferleri, Şuşa kuşatmaları, Rusya İmparatorluğu'nun Güney Kafkasya'daki faaliyetleri, Azerbaycan hanlıklarının siyasî durumu, Gülistan ve Türkmençay antlaşmalarının sonuçları ile nüfus hareketleri ortak temalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Müelliflerin olayları yorumlama biçimlerinde bazı farklılıklar bulunsa da, Rus hâkimiyetinin bölgede yeni bir siyasî düzen meydana getirdiği ve Azerbaycan tarihinin seyrini değiştirdiği hususunda genel bir ortaklığın bulunduğu görülmektedir.

Çalışmada ele alınan örnekler, Karabağnamelerin yalnızca tarihî olayları kaydeden eserler olmadığını, aynı zamanda kolektif hafızanın oluşumunda önemli rol oynadığını göstermektedir. Ağa Muhammed Şah Kaçar ile İbrahim Halil Han arasında geçtiği rivayet edilen şiirli

mektuplaşma gibi anlatılar, tarihî gerçeklik ile edebî hafızanın iç içe geçtiği örnekler olarak hem tarih yazımını hem de sonraki edebî eserleri etkilemiştir. Bu yönüyle Karabağnameler, tarih ile edebiyat arasındaki ilişkinin incelenmesine de önemli katkılar sunmaktadır.

Karabağnameler yaşanan olayların çağdaşı veya onlara yakın dönemlerde yaşamış müelliflerin bakış açılarını yansıtmakta; dolayısıyla tarihî verilerin yanı sıra dönemin siyasî, sosyal ve kültürel algılarını da bünyesinde barındırmaktadır. Bu durum, Karabağnamelerin hem tarihî kaynak hem de tarih yazımı ürünü olarak birlikte değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Karabağnameler, Kuzey Azerbaycan'ın XVIII. yüzyıl sonları ile XIX. yüzyılın ilk yarısındaki dönüşümünü anlamak için başvurulabilecek en önemli yerel kaynaklar arasında yer almaktadır. Bu eserler yalnızca Karabağ'ın değil, bütün Azerbaycan'ın siyasî, kültürel ve entelektüel tarihine ışık tutmakta; aynı zamanda işgal, devlet, kimlik ve tarihî hafıza gibi meselelerin yerel tarihçilik perspektifinden nasıl algılandığını ortaya koymaktadır. Bu nedenle Karabağnameler, hem tarihî bilgi kaynağı hem de Azerbaycan tarih yazıcılığının gelişimini takip etmeye imkân veren temel metinler olarak önemini korumaktadır.

KAYNAKÇA

Anar. (2017, 20 yanvar). *Qarabağımızın qövr eləyən yaraları*. 525-ci qəzet, s.11.http://www.anl.az/down/meqale/525/2017/yanvar/524916.htm.

Bağırova, A. (2022). Azərbaycan ədəbiyyatında Molla Pənah Vaqifin bədii obrazı. *"Azərbaycan filoloji fikrində Qarabağ mövzusu" adlı Respublika elmi konfransının materialları* (s. 23–30). Bakı.

Cəfərov, N. (2016, 8 dekabr). *"İki od arasında"... Və "yenə"...* Olaylar, s. 12. http://www.anl.az/down/meqale/olaylar/2016/dekabr/518117.htm.

Çəmənzəminli, Y. V. (1968). *Qan içində*. Bakı.

Çəmənzəminli, Y. V. (2005). *Seçilmiş əsərləri*. Bakı.

Əliyev, M. (2001). *Şimali Azərbaycanın Rusiya tərəfindən işğalının tarixşünaslığı*. Bakı: Adiloğlu.

Hacıyeva, Z. (2010). *Qarabağ xanlığının tarixşünaslığı*. Bakı: Çaşıoğlu.

Hüseynbəyli, E. (2017). *Yenə iki od arasında: Səkkizinci Qarabağnamə* (Roman). Qələm.

Hüseynov, Y. (2007). *Qarabağnamələr Azərbaycan tarixini öyrənmək üçün mənbə kimi*. Bakı: Elm.

Hüseynzadə, Ə. b. (2007). *Seçilmiş əsərləri*. Bakı: Şərq-Qərb.

Qarabağnamələr. (2006a). *Qarabağnamələr* (I cild, tərtib edən A. Fərzəliyev). Bakı: Şərq-Qərb.

Qarabağnamələr. (2006b). *Qarabağnamələr* (II cild, tərtib edən N. Axundov). Bakı: Şərq-Qərb.

Qarabağnamələr. (2006c). *Qarabağnamələr* (III cild, tərtib edən N. Axundov). Bakı: Şərq-Qərb.

Qarayev, Y. (2007). Əli bəyin irsi və varisləri. Ə. Hüseynzadə, *Seçilmiş əsərləri* (Ön söz). Bakı: Şərq-Qərb.

A Postmodern Analysis of *The Devil Wears Prada*

AHMET KARAYONCA*

Abstract

This study analyzes the 2006 film *The Devil Wears Prada* through the theoretical framework of postmodernism. Although the film initially appears to present a conventional and linear narrative structure, a deeper examination reveals fragmented identities, unstable meanings, and hyperreal representations characteristic of postmodern discourse. The transformation of the protagonist, Andy Sachs, reflects the instability of identity in contemporary consumer culture, where personal values and individuality become increasingly shaped by systems of representation and commodification.

The study primarily employs Jean Baudrillard's theories of simulation and hyperreality, Jean-François Lyotard's critique of grand narratives, and Linda Hutcheon's concept of postmodern pastiche and intertextuality. Within this framework, the fashion industry depicted in the film functions as a hyperreal environment where appearances replace authenticity and signs dominate social relations. Miranda Priestly's authority symbolizes the operation of power through cultural codes rather than direct coercion. Furthermore, the film reconstructs traditional narrative models such as the Cinderella story while simultaneously undermining their moral and ideological foundations.

The article argues that *The Devil Wears Prada* is not merely a comedy-drama about the fashion industry but also a cinematic reflection of postmodern culture. Through fragmented characterization, consumerist ideology, and the collapse of universal truths, the film illustrates the anxieties and contradictions of identity construction in late capitalist society. Ultimately, the film leaves the audience with ambiguity rather than moral

* akarayonca@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-7183-928X.

certainty, which is one of the defining characteristics of postmodern narrative.

Keywords: Postmodernism, Hyperreality, Simulation, Intertextuality, Pastiche, Fragmentation, Identity.

ŞEYTAN MARKA GİYER'İN POSTMODERN BİR ANALİZİ

Öz

Bu çalışma, 2006 yapımı *Şeytan Marka Giyer* filmini postmodernizm kuramı çerçevesinde incelemektedir. Film ilk bakışta geleneksel ve doğrusal bir anlatı yapısı sunuyor gibi görünse de, daha derin bir inceleme parçalanmış kimlikler, istikrarsız anlamlar ve postmodern söylemin temel özelliklerinden biri olan hipergerçek temsilleri ortaya çıkarmaktadır. Filmin başkarakteri Andy Sachs'ın dönüşümü, bireysel değerlerin ve kimliğin giderek temsil sistemleri ve tüketim kültürü tarafından şekillendirildiği çağdaş toplumdaki kimlik istikrarsızlığını yansıtmaktadır.

Çalışmada temel olarak Jean Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçeklik kuramları, Jean-François Lyotard'ın büyük anlatılara yönelik eleştirisi ve Linda Hutcheon'ın postmodern pastiş ile metinlerarasılık kavramları kullanılmaktadır. Bu bağlamda filmde temsil edilen moda endüstrisi, görünüşün özgünlüğün yerini aldığı ve göstergelerin toplumsal ilişkileri belirlediği hipergerçek bir alan olarak işlev görmektedir. Miranda Priestly karakteri ise gücün doğrudan baskıdan ziyade kültürel kodlar aracılığıyla nasıl işlediğini temsil etmektedir. Bunun yanında film, Külkedisi anlatısı gibi geleneksel hikâye kalıplarını yeniden üretirken aynı zamanda onların ahlaki ve ideolojik temellerini de sorgulamaktadır.

Makale, *Şeytan Marka Giyer* filminin yalnızca moda sektörünü konu alan bir komedi-drama olmadığını, aynı zamanda postmodern kültürün sinematik bir yansıması olduğunu ileri sürmektedir. Parçalanmış karakter yapıları, tüketim ideolojisi ve evrensel doğruların çözülmesi aracılığıyla film, geç kapitalist toplumda kimlik inşasının yarattığı kaygıları ve çelişkileri görünür hâle getirmektedir. Sonuç olarak film, izleyiciye kesin ahlaki

yargılar sunmak yerine belirsizlik bırakmakta ve böylece postmodern anlatının temel özelliklerinden birini ortaya koymaktadır.

Anahtar sözcükler: postmodernizm, hipergerçeklik, simülasyon, metinlerarasılık, pastiş, parçalanma, kimlik

INTRODUCTION

Postmodernism emerged as a critical response to the assumptions of modernity, particularly the ideas of objective truth, rationality, coherence, and universal meaning. While modernist thought sought order and stability, postmodernism emphasizes uncertainty, fragmentation, multiplicity, and the instability of identity. In literature, philosophy, architecture, and cinema, postmodernism questions the existence of fixed truths and challenges traditional forms of representation. Cinema, as one of the most influential cultural products of contemporary society, provides an important medium for examining how postmodern conditions are reflected in everyday life.

Released in 2006 and directed by David Frankel, *The Devil Wears Prada* initially appears to be a mainstream Hollywood comedy-drama centered on the fashion industry. However, beneath its entertaining and commercial surface lies a complex representation of postmodern culture. The film portrays a world dominated by appearances, consumerism, branding, and performance, where identity becomes fluid and socially constructed. The protagonist Andy Sachs enters the world of high fashion as an outsider, yet gradually transforms into a figure shaped by the symbolic structures of that environment. Her transformation demonstrates the tension between individuality and conformity in postmodern society.

The purpose of this study is to examine how *The Devil Wears Prada* reflects the major characteristics of postmodernism. The analysis focuses on fragmentation, simulation, hyperreality, intertextuality, pastiche, and the decline of grand narratives. Drawing primarily upon the theories of Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, and Linda Hutcheon, the study argues

that the film presents a critique of contemporary consumer culture and the instability of identity within capitalist systems.

FRAGMENTED IDENTITY AND THE POSTMODERN SUBJECT

One of the defining characteristics of postmodernism is the fragmentation of identity. Unlike modernist narratives, which often portray characters with stable and coherent personalities, postmodern texts emphasize multiplicity and contradiction. Individuals are represented not as unified subjects but as fragmented beings shaped by social discourse, media representations, and consumer culture.

Andy Sachs's transformation throughout the film clearly reflects this postmodern condition. At the beginning of the narrative, Andy is presented as an intelligent and ambitious journalism graduate who rejects the superficial values of the fashion industry. Her clothing, attitudes, and behavior distinguish her from the world of Runway magazine. However, as she becomes more deeply integrated into this environment, her identity gradually changes. She adopts the dress codes, language, and behavioral patterns expected within the fashion system.

This transformation is not presented as a stable or complete process. Instead, Andy constantly moves between conflicting identities: the ambitious professional, the loyal friend, the romantic partner, and the skeptical outsider. These contradictions illustrate the instability of the postmodern self. Her identity is continuously reconstructed according to the demands of the environment she inhabits.

Fredric Jameson argues that postmodern culture produces a "waning of affect" in which authentic emotional experience becomes increasingly difficult (Jameson 1991). Andy's emotional alienation from her friends and boyfriend reflects this condition. As she becomes absorbed into the hypercompetitive environment of fashion media, personal relationships lose their emotional depth and become secondary to professional performance.

Furthermore, Miranda Priestly represents another fragmented identity within the film. Although she appears powerful and authoritative in

professional settings, glimpses into her private life reveal vulnerability and insecurity. This duality demonstrates how postmodern identity is often performative rather than authentic. Miranda's authority depends upon maintaining a carefully constructed public image, reinforcing the idea that identity in postmodern society is inseparable from representation.

SIMULATION AND HYPERREALITY

Jean Baudrillard's theory of simulation provides one of the most significant frameworks for understanding *The Devil Wears Prada*. According to Baudrillard, contemporary society no longer distinguishes between reality and representation because simulations replace reality itself (Baudrillard 1994). In hyperreal culture, signs and images become more influential than material reality.

The fashion industry depicted in the film functions precisely as such a hyperreal system. Runway magazine does not merely represent fashion; it actively constructs social reality by determining trends, values, and standards of beauty. Clothing in the film is not simply functional but symbolic. Fashion becomes a language through which individuals communicate status, identity, and cultural belonging.

Miranda Priestly's famous cerulean sweater monologue exemplifies this idea. She explains to Andy that what appears to be a simple and personal clothing choice is actually the result of decisions made within elite fashion circles years earlier. Through this scene, the film demonstrates how consumer choices are predetermined within systems of cultural production. Individuality becomes an illusion because personal preferences are shaped by larger ideological structures.

Baudrillard argues that in hyperreality, copies no longer refer to originals. The fashion world in *The Devil Wears Prada* reflects this condition because value is attached not to practical use but to symbolic meaning. Designer brands function as signs of prestige and social power. Employees at Runway internalize these signs and organize their identities around them.

The film also critiques the superficiality of media culture. Characters constantly prioritize appearances over emotional sincerity, creating a world in which performance becomes more important than authenticity. Andy's physical transformation symbolizes her integration into this hyperreal environment. Her success depends not on intellectual competence alone but on her ability to embody the visual codes of the fashion industry.

INTERTEXTUALITY AND PASTICHE

Postmodern texts frequently employ intertextuality, combining and reinterpreting elements from previous narratives and cultural forms. Linda Hutcheon defines postmodernism as a mode of cultural production that simultaneously uses and critiques existing conventions (Hutcheon 1988). *The Devil Wears Prada* exemplifies this process through its adaptation of familiar narrative archetypes.

The film strongly resembles the traditional Cinderella story. Andy begins as an ordinary young woman excluded from an elite social environment. Through transformation and mentorship, she gains access to a glamorous world associated with wealth and status. However, unlike traditional fairy tales, the film does not conclude with clear moral resolution or romantic fulfillment. Instead, Andy ultimately rejects complete assimilation into the fashion industry.

This reinterpretation transforms the Cinderella narrative into postmodern pastiche. The film borrows recognizable elements from classical storytelling but strips them of their original ideological certainty. Success no longer guarantees happiness, and moral boundaries become increasingly ambiguous.

The film also incorporates elements of the Faust myth. Andy sacrifices personal relationships and ethical values in exchange for professional advancement and social prestige. Miranda functions as a symbolic tempter figure who introduces Andy into a seductive but morally unstable world. Yet the narrative avoids presenting a simple moral lesson. Rather than

condemning ambition entirely, the film leaves the audience with unresolved tensions regarding power, success, and self-realization.

Moreover, the extensive use of real fashion brands and celebrity culture further contributes to the film's intertextual nature. References to designers, magazines, and fashion events blur the boundary between fiction and reality. The audience encounters a cinematic world deeply interconnected with contemporary media culture.

THE DECLINE OF GRAND NARRATIVES

Jean-François Lyotard describes postmodernism as "incredulity toward metanarratives" (Lyotard 1979). Grand narratives such as progress, truth, morality, and universal reason lose their authority in postmodern society. Instead, localized and temporary systems of meaning emerge.

This condition is clearly visible in *The Devil Wears Prada*. Andy initially believes in the universal values of journalism, intellectual integrity, and authenticity. However, as she enters the world of Runway, these ideals become destabilized. Success within the fashion industry depends not on objective truth but on mastering specific cultural codes and professional language games.

The dialogue throughout the film reflects this phenomenon. Fashion terminology functions as a specialized discourse that defines inclusion and exclusion. Those unfamiliar with this language are marginalized, while those who master it gain authority and legitimacy. Lyotard's concept of language games helps explain how power operates within the film's institutional structures.

The absence of stable moral resolution further reflects the collapse of grand narratives. Unlike traditional narratives where characters experience clear ethical development, *The Devil Wears Prada* concludes ambiguously. Andy leaves Runway, but the film does not definitively reject the values of the fashion world. Miranda herself remains both admirable and problematic, resisting simplistic moral categorization.

CONCLUSION

The Devil Wears Prada can be interpreted as a significant representation of postmodern culture and identity. Through fragmented characterization, hyperreal representation, intertextual storytelling, and the destabilization of universal truths, the film reflects the anxieties and contradictions of late capitalist society.

Andy Sachs's transformation demonstrates the instability of identity within systems dominated by media and consumer culture. Her experiences reveal how individuality is shaped by external structures of representation and power. Similarly, the fashion industry functions as a hyperreal environment where signs and appearances replace authenticity.

By employing elements of pastiche and intertextuality, the film reconstructs traditional narratives while simultaneously undermining their moral certainty. Furthermore, the absence of clear ideological resolution reflects Lyotard's theory regarding the decline of grand narratives in postmodern society.

Ultimately, *The Devil Wears Prada* is not merely a film about fashion or professional ambition. It is also a cultural text that exposes the mechanisms through which identity, desire, and reality are constructed in contemporary society. Its enduring relevance lies in its ability to portray the fragmented and ambiguous nature of postmodern existence.

REFERENCES

Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Michigan: University of Michigan Press.

Hutcheon, Linda (1988). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press.

Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Lyotard, Jean-François (1979). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Milne, Stephen (2009). "Baudrillard and the Postmodern Condition: A Critique of His Theory of Simulacra." *Journal of Contemporary Cultural Studies*, 13(3), 620–627.

Zeyyat Selimoğlu'nun Çiçekli Dağ Sokağı'nda Türler Arası Etkileşim

DR. ÖĞR. ÜYESİ ALİ SAİT YAĞAR*

Öz

Zeyyat Selimoğlu, kaleme aldığı 13 hikâye kitabıyla 1950 sonrası hikâyeciliğimizin kayda değer simalarındandır. *Çiçekli Dağ Sokağı*, yazarın ilk baskısı 1982'de yapılan yedinci hikâye kitabıdır. Hem kitaba ismini veren hikâyenin ortaya çıkış serüveni hem de kitabın düzenleniş şekli türler arasındaki etkileşimin istisnai örnekleridir. Çiçekli Dağ Sokağı, İstanbul'a bağlı Heybeliada'da yer alan bir sokaktır. Doğan Hızlan'ın başlattığı proje çerçevesinde Zeyyat Selimoğlu bu sokağın hikâyesini, Hilmi Yavuz ise şiirini kaleme alır. "Çiçekli Dağ Sokağı" isimlerini taşıyan hikâye ve şiir, Ara Güler'in çektiği sokak fotoğraflarıyla birlikte Hürriyet Gösteri'de yayımlanır. Fotoğraf, hikâye ve şiir aynı sütunlarda bir araya gelir. Selimoğlu'nun bu hikâyesi, daha sonra içinde yer aldığı hikâye kitabına da isim olur. Çiçekli Dağ Sokağı yapısal özellikleriyle farklılık gösteren bir eserdir. Kitapta 13 hikâye ve bu hikâyelerin arasında 12 parça hâlinde serpiştirilmiş bir gezi yazısı mevcuttur. Bodrum yolculuğuna ilişkin gözlem ve izlenimlerden oluşan bu parçalar numaralandırılarak verilmiştir. Kurgusal bir türle kurgusal olmayan bir başka tür kaynaştırılarak sunulmuştur. Selimoğlu, bu yöntemin hikâyeler arasında birer dinlenme durağı olacağını düşünerek hareket etmiştir. Yabancı dildeki kaynakları Almanca üzerinden takip ettiğini bildiğimiz yazar, söz konusu yöntemi uygularken Ernest Hemingway'in Almanca yayımlanan bir hikâye kitabından esinlenmiştir. Hikâye, şiir, gezi yazısı, fotoğraf gibi farklı türler ve sanatlar arasındaki etkileşim, Çiçekli Dağ Sokağı'nın merkezinde yer alır.

* İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. alisaityagar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0364-1108.

Bildiride Çiçekli Dağ Sokağı'nın yapısal özellikleri ve esere isim veren hikâyenin yazılış süreci üzerinde durulacak, Türk edebiyatında örneğine sık rastlanmayan yöntemlere dikkat çekilecektir.

Anahtar sözcükler: Zeyyat Selimoğlu, Doğan Hızlan, Hilmi Yavuz, Ara Güler, hikâye, şiir, Ernest Hemingway

INTERGENRE INTERACTIONS ON ZEYYAT SELIMOĞLU'S ÇICEKLI DAĞ SOKAĞI

Abstract

Zeyyat Selimoğlu is among the notable figures of post-1950 Turkish story writing, having produced thirteen collections. Çiçekli Dağ Sokağı, first published in 1982, is his seventh story collection. Both the genesis of the story that lends its title to the volume and the book's structural organization constitute exceptional instances of inter-genre interaction. Çiçekli Dağ Sokağı is a street located in Heybeliada, Istanbul. Within the framework of a project initiated by Doğan Hızlan, Selimoğlu composed the story of this street, while Hilmi Yavuz wrote its poem. The story and poem, both titled "Çiçekli Dağ Sokağı," were published in Hürriyet Gösteri alongside photographs of the street taken by Ara Güler, bringing together photography, narrative, and poetry within the same columns. Selimoğlu's story subsequently gave its name to the collection in which it appears. The volume is distinguished by its structural particularities: it contains thirteen stories interspersed with twelve numbered travelogue segments. These segments, consisting of observations and impressions from a journey to Bodrum, are distributed throughout the book. By integrating a fictional genre with a non-fictional one, Selimoğlu creates a hybrid narrative form, conceiving these travel pieces as moments of respite between stories. Having followed foreign-language sources through German, the author was inspired by this method through a German edition of a short story collection by Ernest Hemingway. The interaction among diverse genres and artistic forms—story, poetry, travel writing, and photography—constitutes the core of Çiçekli Dağ Sokağı. This paper examines the work's structural features

and the compositional process of its titular story, highlighting techniques that are relatively rare in Turkish literature.

Keywords: Zeyyat Selimoğlu, Doğan Hızlan, Hilmi Yavuz, Ara Güler, story, poetry, Ernest Hemingway

GİRİŞ

Hakkında bugüne kadar yapılan çalışmalar sınırlı olan Zeyyat Selimoğlu (1922-2000) Türk edebiyatında hikâyeci kimliğiyle bilinmektedir. 13 hikâye kitabı bulunan yazarın Cumhuriyet, Hürriyet Gösteri, Varlık başta olmak üzere çeşitli süreli yayınlarda okur karşısına çıkan ve kitaplaşmamış metinleri de bulunur. Hikâyelerinde genellikle geçimlerini sağlamak adına yük gemilerinde çalışan ve uzun müddet karadan uzak kalan insanların hayatlarını konu edinmiştir. Armatör bir aileden gelen, kendisi de zaman zaman söz konusu gemilerde bulunan Selimoğlu, edindiği tecrübeleri hikâyelerine yansıtmıştır. Selimoğlu'nun dikkat çekici bir diğer yönü çevirmenliğidir. Ortaöğrenimini Alman Lisesi'nde tamamlayan, yabancı dil olarak Almancayı benimseyen yazar çevirilerini de aynı dil üzerinden yapar. Aralarında Jack London, Goethe, Stefan Zweig gibi isimlerin de olduğu yaklaşık elli farklı yazarın eserini Türkçeye kazandırmıştır. Selimoğlu'nun roman, çocuk kitabı, hatıra türünde de kaleme alınmış eserleri vardır. Gazete ve dergilerde eleştiri, gezi yazısı, deneme gibi farklı türlerde pek çok konu üzerinde yazısı bulunur; ancak Selimoğlu'nun edebî kimliğini öne çıkaran yönleri çevirmenliği ve hikâyeciliği olmuştur.

İlk baskısı 1982'de yapılan Çiçekli Dağ Sokağı, Selimoğlu'nun yedinci hikâye kitabıdır. Kitaba ismini veren "Çiçekli Dağ Sokağı" hikâyesi önce Hürriyet Gösteri'de yayımlanır. Hem bu hikâyenin yazılış serüveni hem de kitabın düzenleniş şekli türler arası etkileşimin Türk edebiyatında pek rastlanmayan örneklerini sunar. Öncelikle söz konusu hikâye metninin doğuş macerası ele alınacak, akabinde kitabın yapısal özellikleri üzerinde durulacaktır.

1. BİR SOKAĞIN HİKÂYESİ VE ŞİİRİ

Doğan Hızlan, 1981'de genel yayın yönetmeni olduğu Hürriyet Gösteri için düşündüğü proje çerçevesinde Hilmi Yavuz'a bir öneride bulunur. Proje, bir hikâyeci ve bir şairin aynı konu üzerinde ayrı ayrı çalışmaları, ortaya konan hikâye ve şiirin derginin aynı sayısında yayımlanmasıdır. Hızlan'ın Yavuz'a önerdiği hikâyeci ise yakından takip ettiği ve bildiği Zeyyat Selimoğlu'dur. Yavuz'un aktardığına göre Hızlan, fotoğrafçı olarak Ara Güler'i dahi seçmiştir (2010: 38).

Şiirin ısmarlama olarak yazılabileceği kanısını taşımayan Hilmi Yavuz, Doğan Hızlan'ı kırmamak adına projeyi kabul eder. Ortaya istediği gibi bir ürün çıkmazsa, şiiri beğenmezse "elinden geldiğini yaptığını söyleyerek özür dileyecek" ve projeden çekilecektir. Neyi yazabilecekleri üzerine konuşurken Zeyyat Selimoğlu önce "Heybeliada'da bir sokağı yazmaya ne dersin?" diye sormuş, cevap beklemeden "sokağın adı, Çiçekli Dağ Sokağı'dır. Dikkatini çekerim" diye de eklemiştir (Yavuz 2010: 38). Böylelikle yazılacak hikâyenin ve şiirin konusu belirlenmiş olur. Çiçekli Dağ Sokağı, Heybeliada'da yer alan bir sokaktır. Selimoğlu'nun aksine Ada'ya aşina olmayan Hilmi Yavuz, hikâyeci dostunun teklifiyle bir haziran ayında Heybeliada gezisi yapıp gözlemlerde dahi bulunur. Hürriyet Gösteri'nin Eylül 1981 tarihli sayısında bu proje meyvesini verir. Ara Güler'in fotoğraflarını çektiği sokak, Zeyyat Selimoğlu'nun kaleme aldığı hikâye ve Hilmi Yavuz'un şiiri bir arada yayımlanır. Çiçekli Dağ Sokağı, üç farklı sanatkârın kendi perspektifleriyle okura sunulur; fotoğraf, hikâye ve şiir bir aradadır. Hilmi Yavuz'un, Çiçekli Dağ Sokağı'nı ele alma teklifinin Selimoğlu'ndan geldiğine dair verdiği anekdotlar, söz konusu sayıda Selimoğlu ağzından da dile getirilir (1981: 18-20).

Doğan Hızlan'ın girişimleri sonucu bir yazar ve bir şair, aynı konu hakkında iki farklı türde eser meydana getirmiştir. Zeyyat Selimoğlu Heybeliada'da yer alan ilgili sokağın tasvirini yaptığı, binaları ve insanlarıyla karşısındakinde uyandırdığı duyguları ele aldığı "Çiçekli Dağ Sokağı" hikâyesini kaleme almıştır. Hilmi Yavuz ise aynı sokağın şiirini yazmıştır. Şair, daha sonra bu metni Yaz Şiirleri içine alır:

derindir arası güllerin
ve aşkın yakut dilinden
duyulur türküsü şiirin
-çiçekli dağ
çiçekli dağ
aşklar anlatıdır yazın
onları bir sokağ-
ın
adıyla çağırır yollarında:
-çiçekli dağ
çiçekli dağ
aynalar uçurumdur bakarsan
derin bağ-
larla
bağlanır acılarımız
çiçekli dağ
çiçekli dağ
ve sessizlik büyük ağ-
larla çeker
yolcu denilen nehri
kimdir hüzün, söyle, söyle
çiçekli dağ? (Yavuz 2006: 141).

Zeyyat Selimoğlu aynı yıllarda Çiçekli Dağ Sokağı'ndakine benzer bir başka çalışmanın daha içinde yer alır. Söz konusu çalışma şu şekilde duyurulur:

> "Geçtiğimiz güz ortalarında bir gün küçük bir grup, Heybeliada'nın tepelerinden birine bir gezinti yaptık. Bu grupta genç şair arkadaşımız Zehra Güngör de vardı. İki yıl önce Hilmi Yavuz ile birlikte Heybeliada'da bir sokağın, "Çiçekli Dağ Sokağı"nın şiirini ve öyküsünü yazmıştık. Bu kez de aynı yöntemi genç kuşaktan bir şairle denemeli diye düşündüm. Zehra Güngör'e, yıkıntı bir manastıra yapılan bu gezintinin

> şiirini yazmasını önerdim. Bundan öte söz, birbirinden habersiz işlenmiş şiir ile öykünündür." (Selimoğlu 1983: 49)

Zeyyat Selimoğlu'nun "Öykü" adlı metni ve Zehra Güngör'ün "Bir Yıkıntının Duyumsattıkları" adlı şiiri birlikte yayımlanır. Bir yazar ve şair, aynı yere bakarak oradan farklı yazınsal türlerde iki ürün meydana getirmiştir. Zeyyat Selimoğlu'nun yöntemsel denemeler içinde olduğu anlaşılmaktadır. Ancak tespit edilebildiği kadarıyla bu denemelerin süreklilik arz ettiği söylenemez.

2. ÇİÇEKLİ DAĞ SOKAĞI VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ

İsmini içinde yer alan hikâyeden alan ve ilk baskısı 1982'de yapılan Çiçekli Dağ Sokağı, yazarın önceki eserlerinden pek çok yönüyle ayrışmaktadır. Öncelikle kitabın içinde yer alan hikâyeler, diğer hikâye kitaplarıyla karşılaştırıldıklarında birbirinden bağımsızdır. Doğan Hızlan da kitabın yayımlanışı üzerine kaleme aldığı yazıda bu farklılık üzerinde durur. Hikâyeleri okunduğunda bir bütüne eriştiğimiz yazar, Çiçekli Dağ Sokağı'nda bu yöntemi değiştirmiş, farklı kesimlerin insanlarını hikâyeleştirmiştir (Hızlan 2001: 452).

Kitabın giriş kısmında yazar tarafından kaleme alınan, hayatı ve sanatı hakkında bilgiler içeren otobiyografik bir kısım vardır. Selimoğlu, daha önceki kitaplarında böyle bir giriş yazmamışken Çiçekli Dağ Sokağı'nda okuyucuyu bilgilendirme ihtiyacı duyar. Bütün bunların yanında kitabın en dikkat çekici tarafı, iki farklı yazınsal türün bir arada sunulmasına imkân veren yapısal özelliklerinde saklıdır.

Kitapta 13 hikâye ve bu metinlerin arasında 12 parça hâlinde serpiştirilmiş bir gezi yazısı mevcuttur. Bodrum yolculuğuna ilişkin gözlem ve izlenimlerinden oluşan bu parçalar numaralandırılarak, iki hikâye arasına konumlandırılarak verilmiştir. Kurgusal olan bir tür ile kurgusal olmayan bir başka tür kaynaştırılmıştır. 12 parça süren gezi yazısında yolculuk İstanbul'da başlar ve Bodrum'da noktalanır. Her iki kentin de denizle olan bağı düşünülürse, hikâyelerinde gemi adamlarını anlatan Selimoğlu'nun kurgusal olmayan türlerde de denizden kopamadığı

söylenebilir. Ancak bu yöntemin tercih edilişi, yalnızca deniz sevgisiyle açıklanamaz. Selimoğlu, Çiçekli Dağ Sokağı'nda görülen bu yeni yaklaşımın kendi ürünü olmadığını, Ernest Hemingway'e öykündüğünü kitabın önsözünde dile getirir:

> "Öykülerin arasına, bir Bodrum yolculuğu ile ilgili gözlem ve izlenimlerin ürününü romen rakamlı başlıklar altında serpiştirdim. Bu yöntem benim buluşum değil. Ernest Hemingway'in öykülerinden oluşmuş ve Almancada yayımlanmış bir kitapta rastladığım bir yöntem, öykülerin arasında birer dinlenme durağı gibi yer almaları ilgimi çekmişti." (Selimoğlu 2019: 18).

Ernest Hemingway, Zeyyat Selimoğlu'nun takip ettiğini bildiğimiz bir yazardır. Kitap formatında bir çevirisi olmasa da küçük hikâyelerini çevirmiş ve müstakil olarak süreli yayınlarda yayımlamıştır. Selimoğlu'nun Çiçekli Dağ Sokağı için ilham aldığı eser, kuvvetle muhtemel In Unserer Zeit: 15 Stories adlı hikâye kitabıdır (1958). Basım yılı ve dili, bu ihtimali kuvvetlendiren unsurlardır. Hemingway'in 15 hikâyesinin yer aldığı bu eser, Çiçekli Dağ Sokağı'nda olduğu gibi hikâyeler arasında birbirine bağlı ve numaralandırılmış bir anlatı barındırmaktadır. Aradaki kayda değer fark, Hemingway anlatısını ilk hikâyesinden önce başlayıp son hikâyesinden önce sonlandırırken Selimoğlu'nun ilk hikâyeden sonra gezi yazısına başlamasıdır. Selimoğlu'nun uygulamadaki bir diğer farkı ise, numaralandırmayı Romen rakamlarıyla yapmış olmasıdır. Bunlar şüphesiz ki küçük ayrıntılardan ibarettir. Selimoğlu, Hemingway'in hikâye kitabında gördüğü yöntemi Çiçekli Dağ Sokağı'nda uygulamıştır.

Çiçekli Dağ Sokağı'nda 13 hikâyenin arasına konumlandırılan, 12 parçadan oluşan gezi yazısının I numaralı ilk kısmı aşağıdaki gibidir:

> "Güneş ve denizle buluşmak için sözleşmişiz, söz bir Allah bir deyip vuruyoruz yollara. Yollar ki ne yollar, şu şehri İstanbul'dan kalkarak Ege ile Akdeniz'in öpüştüğü bir yere, Bodrum'a ulaşmayı kafamıza koymuşuz. Deniz, sözünde durup bizi bekleyecektir. Ondan kuşku yok. Ama güneş ne yapar, bir

oyun oynar da vakti saati geldiğinde yüzünü esirger mi bizlerden? Bakalım, onu da göreceğiz. On beş yıl önce gördüğüm Bodrum'u nasıl bulacağım? O tarihlerde Bodrum henüz moda bir kent değildi. Şimdi dillere destan olmuş, tüm Ankara, İstanbul, biraz da İzmir'i bağrına çeker durur. Türkiye'nin Venedik'i olmuş Bodrum'un rahatı kaçmış mı kaçmamış mı, onu da göreceğiz.

Körfezden sonra Yalova ve ötelerinin mor asfaltı üzerinde, kayarcasına gidiyoruz. Tutabilene aşk olsun, yolları ardımıza biriktirmeye başladık bile çoktan. Rastgele! Bu yörenin kayaları mor olduğundan kelli, asfaltı da mordur, belli. Kayalar kırılır da ufalanır, asfaltlara giydirilir. Bu mor nedir bir şey mi bu? Daha da sonraları, yurdumuz topraklarının tüm renkliliği aklımızı başımızdan çelmezse Arap olalım. Ne renkler göreceğiz! Kırmızılara, kahverengilere, eflatunlara, karalara, sarılara, kızıla çalan sarılara, grilere bürünmüş toprak ve kayalar, sağımızdan solumuzdan geçip giderken ve yeşilin bin biri, ağaç ve bitki kimliğinde gözlerimiz önüne serilirken, hey doğa, bu ne büyük zenginlik! Dört bir yanımız Cezanne'larla çevrilecek. Sağda Cezanne, şu ötede bir Van Gogh, şu yanımda bir Monet ve bir Sisley beride. Şu doğanın sırrını bir çözebilseydik! Bakıp bakıp şaşacağım, şaşıp şaşıp bakacağım. Bir ermiş çıkıp da, bir bilge kulağıma eğilip de söyleyebilseydi nedenini. Şu bin bir yeşilden biri, bir teki olsun, neden çiğ değil, neden, nasıl olmuş da çiğleşmemiş? Doğadaki bu zevklilik, bu soyluluk nereden geliyor? Şu renkler uyumunun aslı nedir? Renkleri böylesine ustalıkla birbirine katabilen bu ressam kim? Tepelerin çamları arasından geçerken, altımızda deniz gibi ovalar göreceğiz. Dalga dalga dalgalanmış ürünleri, denizler!

Söke dolayları mıydı o yerler? Hani gördük, hani şu gözlerimizle gördük ki, altın sarısı başaklarıyla bir altın denizidir uzar gider. Buğday som altındır, gözlerim. Ve kafam, buğday altındır diyor. Yüzyılların eskitemediği kutsanmış bir üründür şu buğday, ekmeğin anasıdır. Yüzyıllar boyunca dibeklerde boğulmuş, değirmen taşlarıyla öğütülmüş, ufalanmış, un olmuş, siloları

> doldurmuş, kocaman gemilerle taşınmış, oluklardan akıtılmış su gibi. Ulusları birbirine düşürmüş, savaşlara yol açmış, dostluklar pekiştirmiş, şu buğday! Ve ekmek ki aslanın ağzındadır: Bodrum'un sıcağında bir çocuk, güneşin yalazıyla kaynayan yalazı arasına sıkışmış, kaynakçılık yapıyor. Kararmış cilt üzerinde ter taneleri buğday daneleri gibi parlıyor.
>
> Gittiğimiz yolların kenarında bir yerde, tek başına küçücük bir dükkân var ve dükkânın vitrininde bir ekmek. Dükkânın tabelası bas bas şöyle bağırıyor: Lüks ekmek!
>
> Böylesine pahalıya satar buğday kendini kimi yerlerde işte. Buğday altın demektir. Bir buğday tarlasının kenarında durunca, belime dek uzanan başakların yanına varıyorum. Bu başaklar henüz olgunlaşmamış. Az sonra, dişlerimin arasında bir buğday danesi eziliyor. Kekremsi, buruk bir tat ağzıma yayılıyor. İlerde, sonraları, aynı başaktaki daneler, değirmenlerden geçip un olacak ekmek olacak, bir başkasının ağzıyla çiğnenecek, doyurucu lokmalardan biri niteliğinde!" (Selimoğlu 2019: 30-31).

Yalnızca ilk parçası örneklendirilen yolculukta Selimoğlu Bursa, Balıkesir ve İzmir'de karşılaştığı yol manzaralarını tasvir etmiş, "görkemli kalesi ve beyaz evleriyle" denizin kenarında yatan Bodrum'un kendisini karşılayışını anlatmıştır. Bodrum'daki gündelik yaşantı, limanlardaki tekneler, Bodrum'un tarihî ve kültürel zenginlikleri yazılarda temas edilen diğer hususlar olmuştur.

Çiçekli Dağ Sokağı'nda parçalar hâlinde verilen gezi yazısı, kitabın ilk yayımlanış tarihinden birkaç yıl önce Varlık sayfalarında yer almıştır. Zeyyat Selimoğlu'nun Hemingway'den ödünç aldığı yöntemi uygularken ederken yeni bir gezi yazısı kaleme almak yerine hâlihazırda yayımlanmış olduğu yazılarını kullandığı anlaşılmaktadır. Varlık dergisinin 1977 sonu ve 1978 başlarındaki sayılarında yer alan söz konusu yazılar, herhangi bir değişiklik yapılmadan 13 ayrı parçaya bölünerek Çiçekli Dağ Sokağı'nda hikâyelerin arasına serpiştirilmiştir.

Hikâyelerinde yer yer ülke dışına çıkan kahramanların gittikleri şehirlerdeki maceralarını konu edinen Selimoğlu, süreli yayın sayfalarında okur karşısına çıkan pek çok gezi yazısı da kaleme almıştır. Yazar, yaptığı gezilerin daima kendisinde bir zenginleşme duygusu doğurduğunu ifade eder:

> "Gezilerin benim üzerimdeki etkisi bir tür zenginleşme duygusu doğurması. Elbette maddi bir zenginleşme değil bu. Tam da tersine, cebiniz boşalır, ama içinize yepyeni bir şeylerin, değişik görüntülerin dolduğunu duyarsınız. Birikim… Hele bu sahne, görüntü ve izlenimleri sanatınız aracılığıyla paylaşabiliyorsanız, bunun boşuna bir zenginleşme olmadığı ortaya çıkar. Sanat düş ile gerçeğin bileşiminden oluştuğuna göre, bir yük gemisiyle Akdeniz'de dolaşmasaydım herhalde 'gemici ve deniz' öyküleri de yazılmış olmazdı." (Selimoğlu 1984: 25).

Gezdiği yerlerin yazdığı hikâyeler üzerinde etkili olduğundan bahseden Selimoğlu, Çiçekli Dağ Sokağı'nda Hemingway'den esinlendiği bir yöntemi kullanarak doğrudan bir gezinin kendisine yer vermiştir. Gezi yazısı parçalara bölünmüş, numaralandırılarak hikâyeler arasına serpiştirilmiştir. Bunun hikâyeler arasında nefeslenmek adına okuyucu için "dinlenme durakları" teşkil edeceğini düşünen yazar, daha sonraki hikâye kitaplarında böyle bir yönteme başvurmamıştır.

SONUÇ

Doğan Hızlan'ın başlattığı proje çerçevesinde Zeyyat Selimoğlu, Hilmi Yavuz ve Ara Güler bir araya gelmiştir. Konu olarak seçilen Heybeliada'daki Çiçekli Dağ Sokağı'nın hikâyesi ve şiiri kaleme alınır, fotoğrafları çekilir. Üç farklı sanatkârın emeği sonucu ortaya çıkan şiir, hikâye ve fotoğraflar Hürriyet Gösteri'nin Eylül 1981 tarihli sayısında aynı sütunlarda yayımlanır. Hem Zeyyat Selimoğlu'nun hikâyesi hem de Hilmi Yavuz'un şiiri "Çiçekli Dağ Sokağı" ismini taşır. Söz konusu metin, Selimoğlu'nun yedinci hikâye kitabına da isim olur. İlk baskısı 1982 yılında yapılan Çiçekli Dağ Sokağı ise gezi yazısı ve hikâye türlerinin kaynaştırılarak verilmesi yönüyle dikkati çeker. Kitapta 13 farklı hikâye ve bu hikâyelerin arasına numaralandırılarak serpiştirilmiş bir gezi yazısı mevcuttur. Bir bütün olan gezi yazısı 12 parça

hâlinde hikâyelerin arasına konumlandırılmış, kurgusal olan bir türle kurgusal olmayan bir başka tür peş peşe sunulmuştur. Ernest Hemingway'den esinlenen Selimoğlu, gezi yazısını oluşturan metinlerin okuyucu için birer "dinlenme durağı" olacağını düşünerek hareket etmiştir. Selimoğlu'nun parçalara bölünerek verilen gezi yazısı 1977-1978 yıllarında Varlık dergisinde daha önce yayımlanmıştır. Selimoğlu, Çiçekli Dağ Sokağı'nda ilk defa denediği bu yöntemi daha sonra yayımladığı hikâye kitaplarında uygulamamıştır. Çiçekli Dağ Sokağı ve kitaba adını veren aynı adlı hikâyenin yayımlanış serüveni, farklı edebî ve sanatsal türler arasındaki etkileşime örnektir. Heybeliada'da yer alan sokak, hikâye, şiir, fotoğraf, gezi yazısı gibi farklı türleri bir araya getirmiştir.

KAYNAKÇA

Hemingway, Ernest (1958). In Unserer Zeit: 15 Stories. Hamburg: Rowohlt.

Hızlan, Doğan (2001). Düzyazı Ayracı (Kitaplar Kitabı II). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Selimoğlu, Zeyyat (1977). "Bodrum 77". Varlık (839), 12.

Selimoğlu, Zeyyat (1977). "Mausolos Geçiyor". Varlık (840), 6.

Selimoğlu, Zeyyat (1978). "Bodrum 77 – III Kale". Varlık (844), 9.

Selimoğlu, Zeyyat; Yavuz, Hilmi; Güler, Ara (1981). "Bir Sokağın Öyküsü ve Şiiri: Çiçekli Dağ Sokağı". Hürriyet Gösteri (10), 18-20.

Selimoğlu, Zeyyat (1983). "Öykü". Hürriyet Gösteri (37), 49-50.

Selimoğlu, Zeyyat (1984). "Gezi ve Sanatçı: Sanatçılarımızın Yanıtlarıyla Yurt Dışı Gezilerin Etki ve Katkıları". Varlık (923), 25.

Selimoğlu, Zeyyat (2019). Çiçekli Dağ Sokağı. İstanbul: Eksik Parça Yayınları.

Yavuz, Hilmi (2006). Büyü'sün Yaz! Toplu Şiirler 1969-2005. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yavuz, Hilmi (2010). Belleğin Kuytularından: "Susanlara Hiçbir Şey Sormayınız". İstanbul: Timaş Yayınları.

Dede Korkut'un Mezarı Hakkında

ÖĞR. GÖR. DR. ASLIHAN HAZNEDAROĞLU*

Öz

Dede Korkut'un mezarı hakkındaki bilgiler, Dede Korkut'un modern literatüre henüz girmediği, destansı anlatılarının henüz araştırma nesnesi olarak ele alınmadığı bir dönemde seyyahların notlarında yer almıştır. Diez'in 1811 ve 1815'teki hacimli eseriyle Dede Korkut, Türk edebiyatının önemli bir figürü olarak ilerleyen yıllarda birçok araştırmaya konu olmuştur. Türkiye'de 1916'da yapılan ilk Dede Korkut yayınından bugüne, Dede Korkut'un tarihî kişiliğinin izini sürmeye yönelik birçok araştırma yapılmıştır. Barthold, Sümer, Kırzıoğlu, Boratav, Togan ve Gökyay, bu alanda yaptıkları çalışmalarla özellikle öne çıkmaktadır. Bir literatür değerlendirmesi olan bu çalışma, Dede Korkut'un kabri hakkında seyyahların ve araştırmacıların ortaya koydukları öncü bilgileri sunmak amacı taşır. Güncel çalışmalarda bu ilk kayıtların yeterince dikkate alınmıyor olması, ayrıca Dede Korkut'un tarihî bir kişilik değil de büsbütün kurgu bir şahsiyet olduğuna yönelik düşüncelerin ortaya çıkması, bu çalışmayı yapmamızın önemli bir gerekçesidir. Bu çalışmada Evliya Çelebi, Adam Olearius, Eugene Schuyler, Divayev ve Kol Ağası Ahmed Efendi'nin Korkut Ata'nın mezarı hakkında tarihe düştüğü kayıtlar ele alınacak, bu isimlerin çalışmalarından da kısaca bahsedilecektir. Bu tarihsel kayıtların önümüze koyduğu önemli bir bulgu, Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarında "Kayı iktidarının bir müjdeleyicisi" olarak yazılı kültürde yer edinen Dede Korkut'un, Osmanlı'nın ileriki çağlarında aydınlar tarafından neredeyse unutulmuş olmasıdır. Evliya Çelebi de Kol Ağası Ahmed Efendi de Dede Korkut'u Osmanlı'ya ait bir değer olarak anmamıştır. Bu açıdan 1916'daki Dede Korkut yayını Dede Korkut'un Türk edebiyatı tarihinde yeniden keşfedildiği bir yayın olmuştur. Dede Korkut'un seyyahların notlarına düşürmüş olduğu izleri takip etmek, tarihsel olarak Dede Korkut'u hangi

* Düzce Üniversitesi, Türk Dili Bölümü. e-mail: aslihankaragoz@duzce.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0778-6101.

zamana ait bir kişilik olduğunu teşhis etmemize, ayrıca bu tarihî kişiliğin efsaneleşmesi sürecini bir parça aydınlatmaya yardımcı olacaktır.

Anahtar sözcükler: Dede Korkut, Türkistan, Türk Edebiyatı, seyahat, türbe

REGARDING THE TOMB OF DEDE QORQUT

Abstract

Information regarding the tomb of Dede Qorqut appeared in the notes of travelers during a period when Dede Qorqut had not yet entered modern literature and his epic narratives had not yet been addressed as an object of research. With Diez's voluminous work in 1811 and 1815, Dede Qorqut became the subject of many studies in the following years as a significant figure of Turkish literature. From the first publication of Dede Qorqut in Turkey in 1916 to the present day, numerous studies have been conducted to trace the historical personality of Dede Qorqut. Barthold, Sümer, Kırzıoğlu, Boratav, Togan, and Gökyay are particularly prominent with the studies they have conducted in this field. This study, which is a literature review, aims to present the pioneering information put forward by travelers and researchers regarding the tomb of Dede Qorqut. The fact that these initial records are not sufficiently taken into account in contemporary studies, as well as the emergence of ideas suggesting that Dede Korkut is not a historical figure but a purely fictional character, constitutes a significant justification for conducting this study. In this study, the records regarding the tomb of Korkut Ata noted for history by Evliya Çelebi, Adam Olearius, Eugene Schuyler, Divayev, and Kol agasi (Senior Captain) Ahmed Efendi will be examined, and the works of these figures will also be briefly mentioned. A significant finding emerging from these historical records indicates that Dede Qorqut, who established a presence in written culture during the foundational years of the Ottoman State as a "herald of Kayı sovereignty", was virtually eclipsed by the intelligentsia in subsequent Ottoman centuries. Notably, neither Evliya Çelebi nor Kol Ağası Ahmed Efendi commemorated Dede Qorqut as an intrinsic Ottoman cultural value.

In this regard, the 1916 publication of Dede Qorqut marks a definitive "rediscovery" within the history of Turkish literature. Tracing the vestiges of Dede Qorqut within the notes of travelers not only facilitates a historical periodization of his persona but also serves to illuminate the complex process through which this historical figure transitioned into the realm of legend

Keywords: Dede Qorqut, Turkistan, Turkish Literature, travel, tomb

GİRİŞ

Dede Ḳorḳud der:

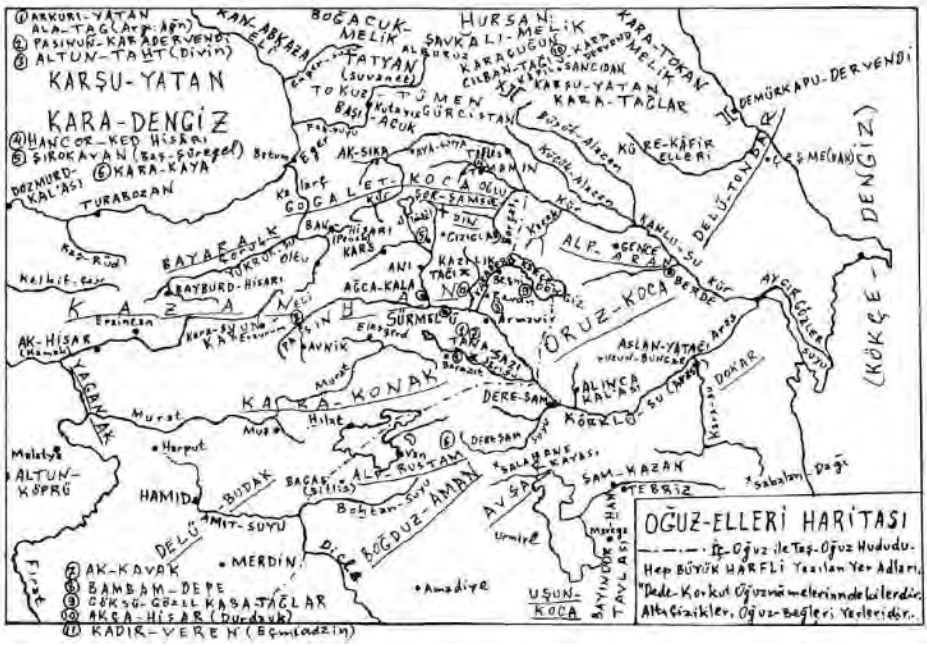
Ġazan kimi ḳoçaḳ igid dünyādaŋ geldi geçdi (G. 61/4).

Dede Korkut araştırmaları, Türk edebiyatının önemli bir sahasını teşkil eder. Dede Korkut'u modern araştırmanın konusu hâline getiren ilk çalışma, Heinrich Friedrich von Diez'in 1811 ve 1815'te yayımladığı eserleridir. Henricus Orthobius Fleischer de Dresden nüshası olarak anılan yazmayı 1831'de ilk defa kataloglamıştır. Türkiye'de 1916'da gerçekleştirilen ilk Dede Korkut neşriyle birlikte (Muallim Rif'at, 1332 [1916]) Dede Korkut, Türk araştırmacılarının gündemine girmiştir. Gökyay (1938) ve Ergin (1958) yayınları alanda büyük ilgi görmüş, Dede Korkut'un yazılı geleneğimizdeki yeri araştırılmış, Dede Korkut'un tarihî kişiliğini aydınlatma yolunda da araştırmalar yapılmıştır. Gökyay (1938), Sümer (1959), Kırzıoğlu (2000), Barthold (2021), Dede Korkut'un tarihî kişiliği üzerine araştırma yapan öncü isimlerden birkaçıdır.

Dede Korkut hakkında bilgi edinmede; Fazlullah Reşideddin'in *Câmiüt-Tevârih*'i, Yazıcıoğlu Ali'nin Oğuznamesi gibi tevarih ve Oğuzname metinleri; menkıbeler, sözlü kültürden yapılan derlemeler ve *Dede Korkut Kitabı* nüshaları gibi kaynakları değerlendirmek gerekir. Bu metinlerde Dede Korkut, "yaşadığına inanılan" kutlu bir kişiliktir. Ancak bu metinlerden elde edilen bazı bilgilerin birbiriyle çeliştiği de fark edilmektedir. Elde edilen en tutarlı kanaat, Korkut Ata'nın Sir Derya ve Aral Gölü çevresinde yaşamış olduğu, Türkler arasında hürmet gören önemli bir bilge ve ozan olduğu şeklindedir. Jirmunsky de Dede Korkut'u, X. yüzyılda Oğuzların başkentinin bulunduğu Sir Derya'nın kollarından birinin kenarında yer alan

Kırgız azizi Horhut ile özdeş olduğu düşüncesini dile getirmiştir (Tumansky, 1896, s. 272).

Dede Korkut Kitabı adıyla andığımız, başta Dresden olmak üzere Vatikan, Ankara ve Bursa yazmalarında anlatıların temel coğrafyası Doğu Anadolu'dur. Kazak ve Kırgız rivayetleri ise Dede Korkut'u Sir Derya çevresine yerleştirmektedir. Sir Derya, Aral Gölü ve Hazar Denizi, "Oğuzlar" olarak anılan Türk topluluğunun da tarih sahnesine çıktığı bilinen bölgedir. Sümer (1959, s. 367, 374), Dede Korkut anlatılarının Seyhun boyundaki Oğuzların, kendi aralarında ve komşuları Kıpçaklarla olan savaşların hatıraları olduğunu belirtir. Ona göre bu hatıralar göçlerle Anadolu'ya taşınarak burada destanlaşmıştır. Dede Korkut boylarının Azerbaycan, Kafkasya ve Küçük Asya'da meydana gelen tarihî ve kültürel olaylardan bağımsız düşünülemeyeceği (Aliyeva, 2014, s. 353) çok defa tartışılmıştır.



Resim 1: Kırzıoğlu'nun 1952'de hazırladığı Oğuz Elleri Haritası (bk. Kırzıoğlu, 2000, s. 41).

Dede Korkut Kitabı üzerine yapılan çalışmalarda Dede Korkut, bir bilge, ozan, gaipten haberler söyleyen kutlu kişi, hükümdarın danışmanı gibi pek

çok farklı yönü olan efsanevi bir kişilik olarak ele alınmakta, tartışılmaktadır. Bir anlatı kişisi olan Dede Korkut, "Oğuzname" adıyla takdim edilen "atalar sözü" kitabında[2] referans olarak karşımıza çıkar. *Câmiüt-Tevârih*, *Şecere-i Terâkime*, *Salar Baba Oğuznâmesi* gibi yine "Oğuzname" adıyla anılan efsanevi tarih kitaplarında büyük bir kutlu kişi ve hükümdarın danışmanı olarak anılır. *Dede Korkut Kitabı*'na göre ise Dede Korkut, Oğuzların gazalarını kahramanlıklarını kayda geçiren ve "Oğuzname'yi düzen" kişidir. "Oğuzname"nin üç farklı kullanım alanında Dede Korkut adının anıldığını görmekteyiz.

Dede Korkut, "Oğuz" adlandırmasıyla idealize edilen insanın, millet kimliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. *Dede Korkut Kitabı*'nda "Oğuzların tamam bilicisi" olan, "Oğuz beylerinin başına ne geldiğini" söyleyen, Oğuz beylerini vasfeden, *Atalar Sözi*'nde "Oğuzların başına hayır mı şer mi geleceğini" bildirerek Oğuzları uyaran Dede Korkut'u, Oğuzluk dışında değerlendirmek mümkün görünmemektedir. Türk kültür ve edebiyatında çok önemli bir yeri olan bu şahsiyetin efsanevi kimliği, tarihî kimliğinden bağımsız olarak toplumsal bir işleve sahiptir. Bununla birlikte bu efsanevi kimliğin tarihî kimliğini, tarihselliğini de sorgulamak gerekir. Bu kişi gerçekten yaşamış mıdır, yoksa kolektif bir imgeyi mi temsil etmektedir?

Tarihî bir izlek peşine düştüğümüzde Dede Korkut'un mezarı hakkında verilen bilgileri önemli veriler olarak değerlendirmek gerekir. Mezar, geçmişte yaşayan mühim kimselerin dünya üzerindeki varlığına, tarihte yaşamışlığına her durumda kesin olarak işaret etmez, ancak önemli bir bulgudur. Mezar, tek başına da efsanelerin şekillenmesinde etkili olabilen bir unsurdur. Önceki bir efsaneye ek olarak veya ondan büsbütün ayrı bir efsane oluşturabilir. Halk arasında hürmet gören, manevi olarak yüce tutulan bir kişiliğin makam ve mezarları bu sebeple birden fazla yerde

[2] Berlin Kütüphanesinde kayıtlı *Hâzihi'r-Risâletü min Kelimâti Oğuznâme el-Meşhûr bi-Atalar Sözi* yazması, Dede Korkut'a atfedilen sözler ihtiva eder. Yazmanın Berlin Devlet Kütüphanesi'ndeki (Staatsbibliothek zu Berlin) dijital kopyasına ulaşmak için bk. https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1772212091&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=.

karşımıza çıkabilmektedir. Barthold (2021, s. 23), Kırgızlar arasında Korkud'un ölümsüz olduğuna inanılmasıyla ölümsüz Hızır Peygamber kültü arasında bağ bulur. Ölümsüzlükle ilgili inanış yine de mezar arayışına engel değildir, Korkud'un kabri olarak gösterilen farklı yerler vardır ve bu mezarlara hürmet gösterilmektedir.

Dede Korkut'un mezarı hakkında; Kazak, Kırgız, Türkmen rivayetlerinde çok yaygın bir anlatı, **"Korkut'un kabri kazıldı"** diye anılan bir öyküdür. Türkmenistan anlatısına göre (Rahmanov, 1997, s. 93-112)[3] düğün toyuna davet edilen Korkut Ata sabaha kadar kopuz çalar, seher vakti kulağına **"Korkut'un kabri kazıldı"** diye bir nida gelir. Ardından gittiği her toyda bu nidayı duyacak, nice zaman sonra kendisini Sir Derya sularına atmak isteyecek, ancak yine bir ses ona ölüme hazırlanmasını söyleyecektir. Bu anlatı da Dede Korkut'un efsanevi kişiliğinin önemli bir parçasıdır. Korkut Ata, mezarıyla birlikte anılmaktadır. Türkmenlerde "**Korkud için mezar kazmanın boşuna olduğu"** hakkında bir söz olduğu bildirilmiştir. Jirmunsky bunu Korkud'un nihayetinde öldüğü efsane versiyonlarının yanı sıra, ölümden kurtulmayı başardığı diğer versiyonların da bulunduğu şeklinde değerlendirir (Jirmunsky, 1962, s. 120). Tumansky de Ersargan mollasından aktararak Kırgızlar arasındaki bir atasözüne yer verir: **"Korkud'a mezar kazma"** (Tumansky, 1896, s. 272).

Bu çalışma, Dede Korkut'un mezarı hakkında yazılı literatürdeki ilk bilgileri serimleyip tartışmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın sınırlarını korumak amacıyla bu yazıda en temel beş kaynağı değerlendirmeye çalışacağız. **Adam Olearius**'un *Vermehrte Newe Beschreibung* adlı eseri, **Eugene Schuyler**'ın *Turkistan* üst başlıklı seyahatnamesi, Dede Korkut hakkında içerdiği bilgilerden dolayı bu çalışmamızda merkezde bulunur. **Evliya Çelebi** 17. yüzyıl Osmanlı sahasından bir tanıktır. Başkırt Türkü olan **Divayev** ise daha geç dönemde Dede Korkut'un mezarına dair bilgi veren bir yazardır. **Sağ Kol Ağası Ahmed Efendi**'nin kısacık notu ise Osmanlı

[3] Türkmenistan rivayetleri için bk. Kösäyev, 1994; Erdem 1998; Akgül, 1997; Demir, 2020.

sahasında geç dönem fakat öncü bir kayıt olarak dikkate değer bir veridir. Bu notların Dede Korkut araştırmalarına sunduğu imkân değerlidir.

Dede Korkut'un veya Korkut Ata'nın kabri konusu, farklı kaynaklarda dağınık olarak ele alınmış, ancak bir bütün olarak tartışılmamıştır. Bunda söz konusu kaynakların, özellikle seyahatnamelerin sistematik olarak değerlendirilmemiş olması da etkilidir. Jirmunsky (2016, s. 51-91), Dede Korkut'un mezarı hakkında önemli bilgiler paylaşmıştır. Lerh, Türkmenistan'da yaptığı araştırmalarda Sir Derya'nın kenarındaki "Yanı Kent"te Korkut Ata'nın mezarına rastladığını bildirmiştir (bk. Duymaz, 2015, s. 28). Korkut Ata'nın kabrinden bahseden bazı çalışmalar görsel malzemeyle de desteklenmiştir. Bizim bu çalışmada ele alacağımız kaynakların bir kısmı, Gökyay'ın gerek eserinde (1938, 2016) gerekse *İslam Ansiklopedisi*'ne yazdığı Dede Korkut maddesinde (1994, s. 77-80) kısaca anılmıştır. Ayrıntısı verilmeyen bu bahsedişlerin kaynağına müracaat ederek Dede Korkut'un mezarına dair tutulmuş olan öncül kayıtları, bu çalışmada bütünlüklü bir şekilde okuyucuya sunmayı amaçlıyoruz. Bu doğrultuda bahsedilen kaynaklar da kısaca tanıtılacaktır. Olearius'un Derbend gravürü Dede Korkut anlatıları açısından ilk defa bu makalede tartışılacaktır. Bu çalışma, seyahatnamelerin Dede Korkut araştırmalarında ihmal edilmemesi hususunu vurgulamak isteyen bir çalışmadır.

1. Evliya Çelebi ve Horhut Ata

Kültürümüze ait pek çok unsur hakkında ayrıntılı bilgi bulabileceğimiz büyük seyyahımız Evliya Çelebi, Dede Korkut'un mezarı hakkında önümüze iki satırlık bir bilgi koyar. Evliya Çelebi'nin Dede Korkut'tan bahsettiğini düşündüğümüz satırlar seyahatnamenin ikinci kitabındadır. Bu satırlarda "Dede Horhut" adında hürmet gören bir evliyanın türbesinden bahsedilir, ayrıntı yoktur. Devamında yazar hemen başka bir lokasyonun bilgisini vermeye geçmiştir. Ancak metni daha geniş açıdan incelediğimizde Dede Korkut'un kabrinin de içinde bulunduğu kabristanı daha iyi anlayabiliriz. Bunun için kitaptaki **Demirkapı "Bâbü'l-Ebvâb"** bahsini tetkik etmek gerekir.

Demirkapı, tarihte birçok söylenceye konu olan, önemli savaşlara konu olmuş, mübarek addedilen bir yerdir. Bölgeye seyahat eden yazarlar,

Demirkapı'yla ilgili efsaneleri kaydetmeyi ihmal etmezler. Sair kaynaklarda geçtiği gibi Evliya Çelebi de Demirkapı'yı İskender-i Zülkarneyn'in ne sebeple ve nasıl bina ettiğini uzun uzadıya hikâye eder. Bölgenin siyasi tarihçesini özetler. Demirkapı, III. Murad zamanında Özdemiroğlu Osman Paşa'nın fethiyle Osmanlı toprağına katılmış, ancak IV. Murad zamanında bu bölge İran hakimiyetine geçmiştir. Şirvan, Şamahı ve Gîlan'ın Sünni halkının Osmanlı idaresine olan özlemini dile getiren Evliya Çelebi, buradaki toplumsal dokuyu çeşitli ayrıntılarla tarif eder. Devamında "**Evsâf-ı ziyâretgâh-ı Demürkapı**" başlığında Muaviye'nin yeğeni olan halifenin Havariç'e karşı Demirkapı'nda yaptığı büyük savaşı zikreder. Demirkapı'nın batı tarafında duvarın dışında büyük bir kabristan vardır, bu savaşta şehit olan yedi yüz sahabe, burada medfundur. Bir başka büyük mezarlıkta da yine Emeviler devrinde Kaytak, Tâbserân, Kumuk ve Demirkapı kalelerini fetheden ashabın, üzerinde kûfi hatlı yazılar bulunan mezarları bulunur. Evliya Çelebi, burada yatan sahabenin yetmiş beşinin hadis rivayet eden sahabe olduğunu söyler. Yazar mezarlarda yer alan yazıları, çok uzun bir bahis olacağından seyahatname notlarına ne yazık ki almamıştır.

Evliya Çelebi daha sonra bugün **"Kırklar"** diye de bilinen **"Erba'în"** makamından ve Dede Korkut mezarından söz eder:

> Ve ziyâretgâh-ı Çihil, yâ'nî Erba'în makâmı: Kırk adet kabr-i azîmlerdür kim ziyâretgâh-ı ünâsdır.
> Andan ziyâretgâh-ı Dede Horkut: Ulu sultandır. Cümle Şirvân halkı bu sultana mu'tekidlerdir.
> (2,5 buçuk satır boş)
> Ve bu merkad-i pür-âşiyânda niçe bin kibâr-ı evliyâullahlar âsûdedirler, ammâ ziyaret edüp âşinâlık kesb etdiğimiz bunlardır. Rahmetullahi aleyhim ecmaîn.
>
> *(ve Çihil yani Erbain (Kırklar) makamı ziyaret yeri: İnsanların ziyaret ettiği kırk adet büyük mezardır.*
> *Ondan sonra Dede Horhut ziyaret yeri: Ulu evliyadır. Bütün Şirvan halkı bu evliyaya inanırlar.*

…

Ve bu meskenlerle dolu kabristanda nice bin büyük evliya huzurla yatmaktadır. Bizim ziyaret edip tanıştığımız bunlardır. Allah hepsine rahmet etsin.)

Evliya Çelebi'nin "Dede Horkut"un mezarı hakkında verdiği bilgiler, Adam Olearius'un notlarıyla karşılaştırmak için ayrıca değerlidir. Burada geniş bir mezarlık alanından söz edilmektedir. Evliya Çelebi, "**ziyaret edip âşinâlık ettiği**" isimler arasında **Dede Horkut**'u saymıştır. Dede Horhut burada Şirvan halkının, bölgede yaşayan (ve Evliya Çelebi'nin hakkında her zaman iyi şeyler söylemediği) halkların bir değeridir. Evliya Çelebi'nin Dede Horkut bahsini sürdürmemesi, araştırmacılar için kaçan bir fırsat olmuştur.



Resim 2: Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde adı geçen yerleri gösteren map uygulamasından bir görüntü. Başaran, 2023.

2. Adam Olearius: Kırklar, İmam Korkud, Kazan Han, Burla Hatun

Evliya Çelebi ile hemen aynı dönemlerde Alman şarkiyatçı Adam Olearius, 1638 yılında "İmam Korkut" olarak andığı Dede Korkut'un Derbend şehri yakınlarında bulunan mezarını görmüş ve anlatmıştır.

Olearius, Doğu kültürünün, edebiyatının Avrupa'da bilinmesinde aracılığı bulunan önemli bir şarkiyatçıdır. Onun *Gülistan*'ı Almancaya çevirmesi, Farsçaya hakimiyetini olduğu gibi klasik şiirine dair görgü ve bilgisini yansıtmaktadır. Holstein-Gottorp Dükü III. Frederick'in Rusya ve İran'a gönderdiği elçilik heyetine kâtip olarak katılan Olearius, bu uzun seyahatinde otuzlu yaşlarındadır. Resmî görevi dolayısıyla elde ettiği fırsatı verimli biçimde değerlendiren Olearius; diplomatik temasları, yolculuk güzergâhlarını ve tanıklık ettiği olayları kayıt altına alırken ayrıntılı tasvirlere önem vermiştir. Onun notlarında birçok şehir hakkında coğrafi konum, fizikî çevre, tarım, ticaret gibi alanların bilgisi yanında kültürel dokuya dair de önemli bilgiler buluruz. Olearius'un seyahat notları; tarih, kültür, sanat, din gibi pek çok sahada değerli bir içeriğe sahiptir. Doğu kültürünü tanıtmada önemli bir kaynak olduğu gibi bu kültürün bir Avrupalı gözüyle alımlanışını yansıtmada da dikkate değer bir örnektir. Meraklı bir gözlemci olan Adam Olearius, Kafkasya halkları, Dağıstan Tatarları, İran Türkleri hakkında bilgi veren önemli bir bilgi kaynağıdır. Bugün sadece Dede Korkut araştırmalarında olsun bu seyahatname üzerinde hâlâ ciddi bir çalışmanın yapılmamış olması, çok büyük bir eksikliktir.

Olearius'un seyahatleri ilk defa 1647'de Schleswig'de yayımlanmıştır. Bu baskıdaki başlık *Offt begehrte Beschreibung der newen orientalischen Rejse, so durch Gelegenheit einer Holsteinischen Legation an d. König in Persien geschehen* ("Uzun zamandır rağbet gören yeni Doğu seyahatinin tasviri: Holstein elçiliğinin İran şahına gönderilmesi vesilesiyle gerçekleştirilen seyahat")'dir. Rusya, "Tataristan" ve İran'ı içeren seyahatin, burada yaşayan insanların kültürünü, geleneklerini, inançlarını da kaydettiği kapakta belirtilmiştir. Eserin genişletilmiş ve yeniden yapılandırılmış ("vermehrte newe beschreibung") ikinci baskısı 1656'da yayımlanmıştır. Almanca baskılarda

yer alan haritalar, şehir planını gösteren çizimler ve sosyal hayatı yansıtan resimler, yazarın seyahatlerinde yapmış olduğu kendi çizimlerine dayanmaktadır. Yazar seyahatlerini kitaplaştırırken bu çizimlerini üç gravür sanatçısına bakır levha üzerine işleterek hazırlatmıştır. Bu gravürler metinlerdeki betimlemelerin daha iyi anlaşılmasını sağlar.

Eser, yazarı daha hayattayken büyük ilgi görmüş, ilk baskısından kısa bir süre sonra Hollandaca, İngilizce, Fransızca, İtalyanca ve Rusça dillerine çevrilmiştir (bk. Olearius, 1663, 1669, 1727, 1870). Kitabın bir çevirisinin (1663) ön sözünde denildiği gibi seyahatnamenin kendisi de dünya dillerine seyahat etmiştir. Yapılan çevirilerin bazılarında yayıncılar maliyeti azaltmak için gravürlerin bir kısmını eksiltmiştir. Ancak bu çevirilerde farklı yazarların önemli notlarına, mektuplara da eseri güçlendiren bir ilave olarak yer verilmiştir. Dile meraklı bir seyyah olan Adam Olearius'un eseri; Türkçedeki at, deve cins adlarından ayin ve eğlence kültürüne, dua ve beddua sözlerinden Fuzûlî'nin şiirlerine, Türk kültürü ve tarihi açısından paha biçilmez malzemeler içermektedir.[4] Ancak bu eser ne yazık ki hâlen dilimize çevrilmemiştir. Bu hususta başvuruda bulunduğumuz yayıncılar konuya ilgi göstermemektedir.


Offt begehrte Beschreibung
Der Newen ORIENTALischen
REISE/
So durch Gelegenheit einer Holsteinischen
Legation an den König in Persien geschehen.
Worinnen
Derer Orter und Länder/ durch welche die Reise
gangen/ als fürnemblich Rußland/ Tartarien und Persien sampt
ihrer Einwohner Natur/ Leben und Wesen fleissig beschrieben/ und mit
vielen Kupfferstücken/ so nach dem Leben gestellet/ gezieret.
Item
Ein Schreiben des WolEdeln &c. Johan Albrecht
Von Mandelslo/ worinnen dessen Ost Indianische Reise ü-
ber den Oceanum enthalten. Zusampt eines kurtzen Berichts von jetzigem
Zustand des eusersten Orientalischen Königreiches Teina.
Durch
M. ADAMUM OLEARIUM, Aſcanium Saxonem,
Fürstl. Schleßwig-Holsteinischen Hoff-mathemat.
Mit Röm. Kayſ. Mai. und Churfl. Durchl. zu Sachsen
privilegirt auff 10 Jahr bey Verlust Tausend Thlr. nicht
nachzudrucken.
Schleßwig/ Bey Jacob zur Glocken. Im Jahr 1647.

Resim 3: Adam Olearius'un seyahatlerinin 1647 baskısındaki iç kapak.

Seyahatnamede Dede Korkut'a dair bilgiler **Derbend** bahsinde bulunur. **Derbent (Demirkapı)** civarındaki kutsal alanlar, türbe ve mezarların anlatıldığı kısım, 1638 yılına ait izlenimler içinde kaydedilmiştir. Bu kısım Evliya Çelebi'nin de hakkında bilgi verdiği bölgeyi ele alır. Büyük İskender tarafından yapıldığına inanılan surlar

[4] Söz gelimi İran bölgesinde Türkçenin konumu hakkında Olearius önemli bir kaynaktır (bk. Genceyi-Başar 2020).

burada da tarif edilir. Bu bölgede Olearius'u karşılayanlar, Evliya Çelebi'nin aksine, Kızılbaşlar olmuştur.

Derbend'in anlatıldığı bölümde yer alan aşağıdaki gravür, Derbend'e dair yazarın anlattıklarını tamamlayıcıdır. Gravürde Hazar Denizi'ne uzanan **Derbend surları**, merkezde de **Beşparmak kayalıkları** görünmektedir. Denize diklemesine uzanan mezarlar sayıyla gösterilmiştir. Bu mezarlarda Arap harfli yazılar seçilebilmektedir. "**Begremnus der 40"** adıyla "G" harfiyle etiketlenen yer "**Kırklar**" **(Çihilten)** mezarlığıdır. Kazan'ın büyük bir meydan savaşı verip bozguna uğradığı yer de gravürde yer almaktadır.



Resim 4: Olearius'un seyahatnamesinde Derbend şehrindeki kabristanı gösteren bir gravür (Olearius, 1663, s. 692-693).



Resim 5: Eserin Fransızca baskısına eklenen Derbent konulu gravür (Olearius, 1727, s. 1040. sayfadan sonra).

Bu gravür hem Kazan Han'ın Lezgilerle savaştığı yeri hem de geniş açıdan Dede Korkut'un mezarının bulunduğu bölgeyi göstermesi bakımından önemlidir. Adam Olearius, gravürde görünen mezarlar hakkında anlatılanları kaydetmiştir. Buna göre İslam Peygamberi ortaya çıktığında Med diyarında (Media) **Okus** (Oğuz) kökeninden gelen **Kazan** adlı bir kral **(Kónige Kaſſan)** hüküm sürüyordu. Elbruz Dağı'nın arkasındaki Taberistan bölgesi, bir zamanlar **Kazan**'ın ülkesiydi. Adam Olearius'un zamanında ise burada Yahudiler ikamet etmektedir. Bu kral, **Lezgi** adı verilen Dağıstan Tatarlarıyla savaş hâlindeydi. Bu bölgede yapılan meydan savaşında Kazan bozguna uğramıştır. Savaşın olduğu meydan, gravürde büyük tepenin sağ tarafında, "**Walſtad der Schlacht Schach Kasans mit den Tartern**" etiketlemesiyle "F" harfiyle gösterilmektedir.

Olearius'un verdiği bilgiler içinde en az Dede Korkut'un mezarı kadar önemli olan bir husus, Salur Kazan ve Burla Hatun hakkında verilen bilgilerdir. Olearius, **Kaſſan**'ın **Tebriz**'de, eşi **Burla**'nın **(Kónigin Burle)** da Urumçi'de medfun olduğunu yazmıştır. Boyu Uzun Burla Hatun, *Dede Korkut Kitabı* yazmaları (Dresden, Vatikan, Ankara ve Bursa) ve Günbed yazması dışında bir de *Şecere-i Terâkime*'de adı geçen bir Oğuz kadınıdır. *Şecere-i Terakime*'nin son sayfalarında **"Oġuz èline begliḳ ḳılġan kızlarnıŋ zikri"** başlıklı kısımda, uzun yıllar Oğuzlara hükmetmiş yedi kadın hükümdar anılır. Burada ilk sırada zikredilen kadın, Sunduz (veya Sundun) Bay'ın kızı, Salur Kazan'ın hatunu olan Boyu Uzun Burla Hatun'dur. *Şecere-i Terâkime*'nin elimizdeki bütün nüshalarında Burla adı açıkça yazmamaktadır.[5] Olearius, Oğuznameler dışında Burla adını kayda geçirmiş olan, bildiğimiz tek kaynaktır. Olearius'un bu kaydı, Burla adının okunuşu hakkında da bir netlik sağlar.[6] Olearius, Königin Burla'nın Urumçi'deki mezarı için **"kırk fit uzunluğunda"** (12 metre civarı) kaydını düşer. Uzun mezarlar halk kültüründe nadir rastlanan bir durum değildir ancak bu bilgi Burla Hatun'un ön adı (**"Boyu Uzun")** hakkında dikkat çeken bir veridir.[7]

Olearius, Dede Korkut'u Kazan'ın huzurunda kopuz çalan bir ozan olarak tanıtır (Olearius, 1663, s. 378; 1669, s. 301). Bu tanıtma *Dede Korkut Kitabı*'nın önümüze koyduğu zemin ile uyumludur. Bu hususta Dede Korkut ile Kazan Han'ın birlikte anıldığı en önemli sahnelerden biri olan son boyu özellikle anabiliriz. Dede Korkut, "İç Oğuz'a Dış Oğuz'un asi olduğu boy"da anlatılan savaşın sonunda, kesin bir şekilde hükmü elinde bulunduran Salur Kazan'ın yanındadır. Şadılık çalar ve yom verir. Salur Kazan, Dede Korkut anlatılarında en çok öne çıkan isimdir. *Topkapı Sarayı Oğuznamesi*'ndeki takdimlerde de Vatikan nüshasının adının ***Hikāyet-i Oġuznāme-i Ḳazan Beg ve Ġayrı*** olmasında da Salur Kazan ile Dede Korkut adlarının birbiriyle

[5] Leningrad yazmasında kelime "Bolar" şeklinde yazılmıştır (Ölmez, 2021, s. 213).

[6] Metnin İngilizce ve Fransızca çevirilerinde ad "Burla" diye alınmıştır. *Dede Korkut Kitabı*'nda bu ad için "Borla, Börle" gibi farklı okunuşlar mümkündür. Tulum-Tulum (2016, s.18), bu adın bir buyruk olduğunu ileri sürer: "*börle (<böri-le),* yani kurt gibi uluyarak feryat et, acı acı haykırarak göz yaşı dök."

[7] *Dede Korkut Kitabı*'nda ifadenin "boynı uzın" şeklinde yazılması da söz konusudur.

ilintisi fark edilir. Adam Olearius, bu iki adın birbiriyle irtibatı konusunda bilgi sahibidir.

Olearius'un içinde olduğu heyet, 1638 yılı Nisan ayının 13'ünde[8] Dağıstan Tatarlarıyla Farslar arasında sınır vazifesi gören bir nehrin kenarına gelir. O mevkide iki mezar bulunmaktadır. Bunlardan biri İmam Kurkud'a aittir. Notlardan anladığımıza göre Olearius bu mevkide iki gün geçirmiştir. Bu mevkideki ikinci gün, Zilhicce ayının onuna, yani Kurban Bayramı'nın ilk gününe denk gelmiştir. Olearius, önceki gün daha sade hâliyle gördüğü bu mezar yerinde, bayram dolayısıyla yapılan ziyaret ve ayini dikkat çekici bulmuştur. Kırklar mezarlığında halkın büyük ilgisinden, burada toplanıp dualar okunmasından söz etmektedir. Yazara göre Korkut'un türbesi, dağın içinde oyulmuş bir mağara içindedir. Mezarı bekleyen (türbedar) yaşlı kadına halk çeşitli bağışlar sunmaktadır. Olearius'un notlarını yaklaşık olarak şu şekilde aktarabiliriz:

> Burada, biri ovada gömülü olan Pyhr Muchar, diğeri ise dağda gömülü olan Imam Kurchud [İmam Korkut] adında iki Mahumedische [Müslüman] azizine rastladık. Bu ikincisinin [İmam Korkut'un] Muhammed'in yakın dostu olduğu, sürekli onun dizinin dibinde eğitim gördüğü, ondan feyiz aldığı ve ondan sonra üç yüz yıl daha yaşadığı rivayet edilir. Kendisi Könige Kassan'ın huzuruna çıkmış, ona bir lavta [kopuz] çalmış ve bu esnada söylediği şarkılarla kralı Lezgi halkına karşı savaşmaya teşvik etmiştir. Ancak heyden (putperest) olan Lezgi veya Dağıstan Tatarlarını hak dinine döndürmeyi aklına koyup onların arasında alenen vaaz vermeye başlayınca, onu katletmişlerdir. Mezarı, kayalık bir dağın içine oyulmuş büyük bir mağaranın içindedir. Tabutu, dört tahtanın birbirine çakılmasından ibaret olup arkadaki bir deliğin içinde, yerden iki arşın yükseklikte pek sefil bir vaziyette durmaktaydı ve herkes

[8] Adam Olearius'un kullandığı takvim, Alman geleneğine uygun olarak Jülyen takvim olmalıdır. Almanya'da Protestan bölgeler 1700'e kadar Jülyen kullanmaya devam etmiştir. Bu yüzden metindeki 12 Nisan 1638 tarihi, Gregoryen takvimde 22 Nisan 1638'e, Hicrî takvimde ise 9 Zilhicce 1047'ye karşılık gelmektedir. Olearius Korkut'un mezarını ilk olarak bayramdan önce ziyaret etmiş olmalıdır. Bayram günü mezar ziyareti yapan Müslümanlar büyük bir kalabalık oluşturmuştur.

> tarafından görülebiliyordu. Önceki gün ben bizzat orada bulunup her şeyi dikkatle inceledim; üzerinde hiçbir süsleme yoktu, başında sadece muhafızlık yapan yaşlı bir kadın vardı. Bugün ise adaklar adandığı ve kurbanlar kesildiği için mezarın zeminini hasırlarla kaplamışlar ve tabutun durduğu deliğin önüne altın işlemeli kumaştan bir perde asmışlardı. Şehirden çok sayıda kadın ve genç kız geldi; uzaktan yalın ayak yürüyerek mağaraya girdiler, tabutu öptüler ve dua edip dilekte bulunmak üzere etrafına çöktüler. Dualar bittikten sonra, yine kutsal kabul edilen ve geceleri mezarın başında yanan bir lambayı muhafaza eden yaşlı kadına bağışlar sundular. Bu bağışlar peynir, tereyağı, süt, ekmek, para, balmumu ve benzeri şeylerden oluşuyordu. Ertesi gece boyunca kampımızdan hem bu mezarın hem de kırk azizler mezarlığının [Kırklar Mezarlığı] başında, tıpkı ayin yapanlar, dans edenler ya da ağıt yakanlar gibi büyük feryatlar işittik… (Olearius, 1647, s. 723).

Olearius'un aktarımında Korkut Ata efsanesinin kısmen İranî bir çehreye büründüğünü söyleyebiliriz.[9] Bu kutlu kişinin adını yazar "İmam Korkud" olarak verir. Gravürde Kırklar mezarlığı da Çihil-ten olarak kaydedilmiştir. Olearius'un bahsettiği mezarı aramaya yıllar sonra Rus doğubilimci Wilhelm Barthold gitmiş, ancak mezarı bulamamıştır (Rossi, 2021, s. 41). "İran ve Dağıstan Tatarları arasındaki sınırı belirleyen küçük bir ırmağın kenarında" bulunduğu ve "kaya içine oyulmuş büyük bir mağara şeklinde" olduğu söylenen bu mezarın bulunduğu Demirkapı Derbend, *Dede Korkut Kitabı*'nda ortaya konan coğrafya içinde çok önemli bir mevkidir.[10]

3. Eugene Schuyler ve "Korkut'un mezarı kazıldı" Anlatısı

Amerikalı bir diplomat olan Eugene Schuyler, Türkistan izlenimlerini ele aldığı hacimli eserinde Korkut'un türbesinden söz etmiş, bu türbenin bir

[9] Bu duruma Barthold da dikkat çekmiştir (2021, s. 25).

[10] Benzer şekilde Kazan Han hakkında anılan "Acı Su" da Oğuznamelerde adı geçen bir mevkidir.

çizimine de yer vermiştir. Yazar, "Korkut'un mezarı kazıldı" adıyla bilinen anlatıyı da nakletmiştir (Schuyler, 1877, s. 62).

Schuyler, ABD'nin Orta Asya'nın Rusya hakimiyetinde savaşlar verdiği bir dönemde, bölgede incelemeler yapmak üzere Türkistan topraklarına gönderdiği bir diplomattır. 1840'ta Hollanda kökenli saygın bir ailenin oğlu olarak doğan yazar, iyi bir eğitim almış, Columbia Hukuk Okulu'nu bitirmiştir. Rusça ve Finceyi edebi çeviriler yapacak kadar iyi bilen Schuyler, Türkistan seyahati boyunca birçok Türkçe kelime ve terim de öğrenmiştir.

Schuyler'ın diplomatlık görevi 23 Mart 1873'ten 15 Kasım 1873'e kadar yaklaşık sekiz ay sürmüştür. Eser şu cümleyle başlar: "Uzun zamandır Orta Asya'yı ziyaret etmek istiyordum. Ancak bazı şartlar beni bu işi yapmaktan alıkoydu. Nihayet fırsat, umulmadık biçimde karşıma çıktı." (Schuyler, 2007, s. 1). İlerleyen sayfalarda Schuyler'in Türkistan'ı anlama yolundaki gayreti ve istekliliğine tanık oluruz. Yazarın bu yolculukta yanında ***Kur'an-ı Kerim meali,*** ayrıca ***Babürname*** gibi Türkistan hakkında bilgi veren kitaplar vardır. Seyahatine bu eserlerden notlar eklemiştir. Schuyler halkla ilişkiler kuran bir gözlemcidir. Yolculuk boyunca karşılaştığı **Kırgız, Kazak, Özbek, Başkırt, Nogay, Türkmen** gibi farklı Türk halkları hakkında tanıtıcı bilgiler verir. Bir halk bilimci Schuyler'in seyahatinde çok değerli malzemeler bulacaktır. *Bana beyge* veya *kök böri* adıyla anılan oğlak kapma yarışları, çeşitli düğün adetleri, sünnet törenleri, *baranta* adı verilen yağmalar, günlük yaşam pratikleri, şifa uygulamaları, eğlence kültürü, türlü türlü inanışlar, yazarın hakkında cömertçe bilgi verdiği konulardan bazılarıdır. Yazar; tarihî yapılardan, arkeolojik zenginliklerden de ilgiyle bahseder. Özellikle Semerkand'ın, Taşkent'in tarihî yapıları hakkında ayrıntılı bilgiler bulunan kitapta, bugün varlığı bilinen bazı tarihî eserlerin izini de sürmek mümkündür.[11]

[11] Bir örnek olarak Hz. Osman'ın, başında şehit edildiğine inanılan Kur'an-ı Kerim'in, "Halife'nin hazinesinden" Hoca Ahrar'a, Taşkent'e, oradan Semerkand'a, Hoca Ahrar Camii'ne, en sonunda da Semerkand'ın işgalinden sonra cami imamı tarafından 125 rubleye Ruslara satılarak St. Petersburg'daki Kraliyet Halk Kütüphanesi'ne olan yolculuğu (bk. Schuyler 2007, s. 248, 254-255).

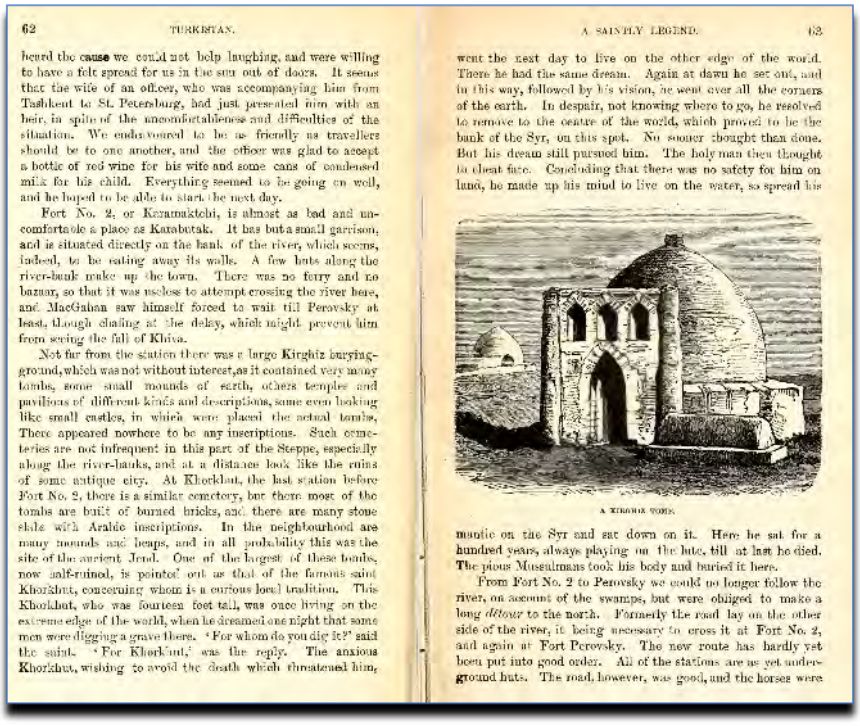
Schuyler, kapsamlı bir rapor sunmak üzere incelemelerde bulunan ciddi bir devlet görevlisidir. Bölgenin toplumsal görünümünü, siyasi durumunu tartışan yazar, coğrafi ve kültürel doku hakkında bilgiler toplarken sayısal verilere önem vermiştir. Nüfus bilgileri, filo seferlerinin istatistikleri, ihracat oranları; pamuk, ipek gibi ürünlerden elde edilen yıllık gelirler, bazı ürünlerin son on yıldaki hasat oranını ve fiyat ortalamalarını gösteren tablolar gibi pek çok ayrıntı, bu eserle kayıt altına alınmıştır.

Schuyler'ın seyahati, 19. yüzyılda Türkistan'da seyahatin ne şartlarda yapıldığını göstermesi açısından da önemlidir. Para çekilecek bir banka yoktur, yollar güvenli değildir, istasyonlar sağlıklı bir barınma imkânı sunmamaktadır. Savaşın izleri ortadadır. Schuyler bu büyük seyahatinin önemli bir kısmını atla veya yaya olarak yapmıştır. Atlar bakımsız ve güçsüzdür. İstasyonlarda at bulunmadığında arabaya develer koşulur. Kısa mesafeler çamur ve elverişsiz araziden dolayı saatlerce uzar. Savaşlarla hırpalanmış Türkistan coğrafyası harap haldedir. Halk fakirdir. Çarşılarda çok az malzeme bulunur. Büyük tarihî yapılar korumasızdır, bazı camiler Ruslar için dinlenme ve eğlenme mekânı olmuştur. Hâlâ görkemini koruyan tarihî medresede çağın çok gerisinde bir eğitim metodu uygulanır.

Schuyler'ın eseri Türkçeye biri eski harflerle olmak üzere iki defa çevrilmiştir. Yarısından fazlası eksik olan ilk çeviri, eserin yazımından yaklaşık bir yıl sonra Basiret gazetesinde tefrika edilen çeviridir. Notlandırılmış bu çeviri, Osmanlı'da Heybeliada Mekteb-i Hayriye'de İngilizce muallimi olan Kol ağası Ahmed Efendi tarafından yapılmıştır. Bu çeviri latinize edilerek ve sadeleştirilerek birkaç kez yayımlanmıştır (bk. Schuyler, 2007, s. xxiii) Seyahatnamenin Türkçeye tam çevirisi ise Firdevs Çetin ve Halil Çetin tarafından 2007'de yapılmıştır.[12] Sonunda kısa bir dizin bulunan 536 sayfalık bu çeviri, alanda önemli bir ihtiyacı karşılamaktadır ancak Schuyler'ın eserini daha değerli kılan haritalar ve çizimler (1877), bu çeviride yer almamıştır.

[12] Eserin ve çevirinin ayrıntılı bir tanıtımı için bk. Doğan, 2008, s. 191-203.

Schuyler'ın Korkut'un mezarından söz ettiği yer, Perovyski, istihkâmına varmadan, Eski Cend, olması muhtemel bir istihkâm içindedir (Schuyler, 1877, s. 62-63). Schuyler ilk önce Karamaktchi istasyonundan söz eder. Burası nehir kıyısında, bakımsız ve küçük bir kasabadır. İstasyonun çok da uzağında olmayan bir yerde Kırgız mezarlığı bulunur. Burada kimi mezarlar bir toprak yığınından ibarettir, kimi mezarlarsa süslü bir kale şeklindedir. Mezarlarda yazı yoktur. Bu yapılar uzaktan antik bir kenti kalıntıları gibi görünmektedir. Schuyler burada bir önceki istihkâm olan Korkut'tan söz etmeye başlar. Korkut dediği yerde de bir mezarlık vardır ancak orada mezarların çoğu pişmiş tuğladan yapılmıştır ve üzerinde Arapça kitabeler bulunan birçok taş levha da vardır. Schuyler'ın Korkut'tan bahsettiği sayfada bir Kırgız mezarının resmi vardır.



62 TURKISTAN.

heard the cause we could not help laughing, and were willing to have a felt spread for us in the sun out of doors. It seems that the wife of an officer, who was accompanying him from Tashkent to St. Petersburg, had just presented him with an heir, in spite of the uncomfortableness and difficulties of the situation. We endeavored to be as friendly as travellers should be to one another, and the officer was glad to accept a bottle of red wine for his wife and some cans of condensed milk for his child. Everything seemed to be going on well, and he hoped to be able to start the next day.

Fort No. 2, or Keramaktchi, is almost as bad and uncomfortable a place as Karabutak. It has but a small garrison, and is situated directly on the bank of the river, which seems, indeed, to be eating away its walls. A few huts along the river-bank make up the town. There was no ferry and no bazaar, so that it was useless to attempt crossing the river here, and MacGahan saw himself forced to wait till Perovsky at least, though chafing at the delay, which might prevent him from seeing the fall of Khiva.

Not far from the station there was a large Kirghiz burying-ground, which was not without interest, as it contained very many tombs, some small mounds of earth, others temples and pavilions of different kinds and descriptions, some even looking like small castles, in which were placed the actual tombs. There appeared nowhere to be any inscriptions. Such cemeteries are not infrequent in this part of the Steppe, especially along the river-banks, and at a distance look like the ruins of some antique city. At Khorklut, the last station before Fort No. 2, there is a similar cemetery, but there most of the tombs are built of burned bricks, and there are many stone slabs with Arabic inscriptions. In the neighbourhood are many mounds and heaps, and in all probability this was the site of the ancient Jend. One of the largest of these tombs, now half-ruined, is pointed out as that of the famous saint Khorkhut, concerning whom is a curious local tradition. This Khorkhut, who was fourteen feet tall, was once living on the extreme edge of the world, when he dreamed one night that some men were digging a grave there. 'For whom do you dig it?' said the saint. 'For Khorkhut,' was the reply. The anxious Khorkhut, wishing to avoid the death which threatened him,

A SAINTLY LEGEND. 63

went the next day to live on the other edge of the world. There he had the same dream. Again at dawn he set out, and in this way, followed by his vision, he went over all the corners of the earth. In despair, not knowing where to go, he resolved to remove to the centre of the world, which proved to be the bank of the Syr, on this spot. No sooner thought than done. But his dream still pursued him. The holy man then thought to cheat fate. Concluding that there was no safety for him on land, he made up his mind to live on the water, so spread his

A KIRGHIZ TOMB.

mantle on the Syr and sat down on it. Here he sat for a hundred years, always playing on the lute, till at last he died. The pious Musulmans took his body and buried it here.

From Fort No. 2 to Perovsky we could no longer follow the river, on account of the swamps, but were obliged to make a long *détour* to the north. Formerly the road lay on the other side of the river, it being necessary to cross it at Fort No. 2, and again at Fort Perovsky. The new route has hardly yet been put into good order. All of the stations are as yet underground huts. The road, however, was good, and the horses were

Resim 6: Schuyler'ın Korkut'tan söz ettiği sayfalar

Schuyler'ın Kırgız mezarlığı dolayısıyla Korkut'tan bahsettiği kısım, Firdevs Çetin ve Halil Çetin çevirisine göre şu şekildedir:

> Bu mezarlardan şimdi yarı harabe şeklinde olan en büyüklerinin birinin meşhur evliya Korkut'a ait olduğu

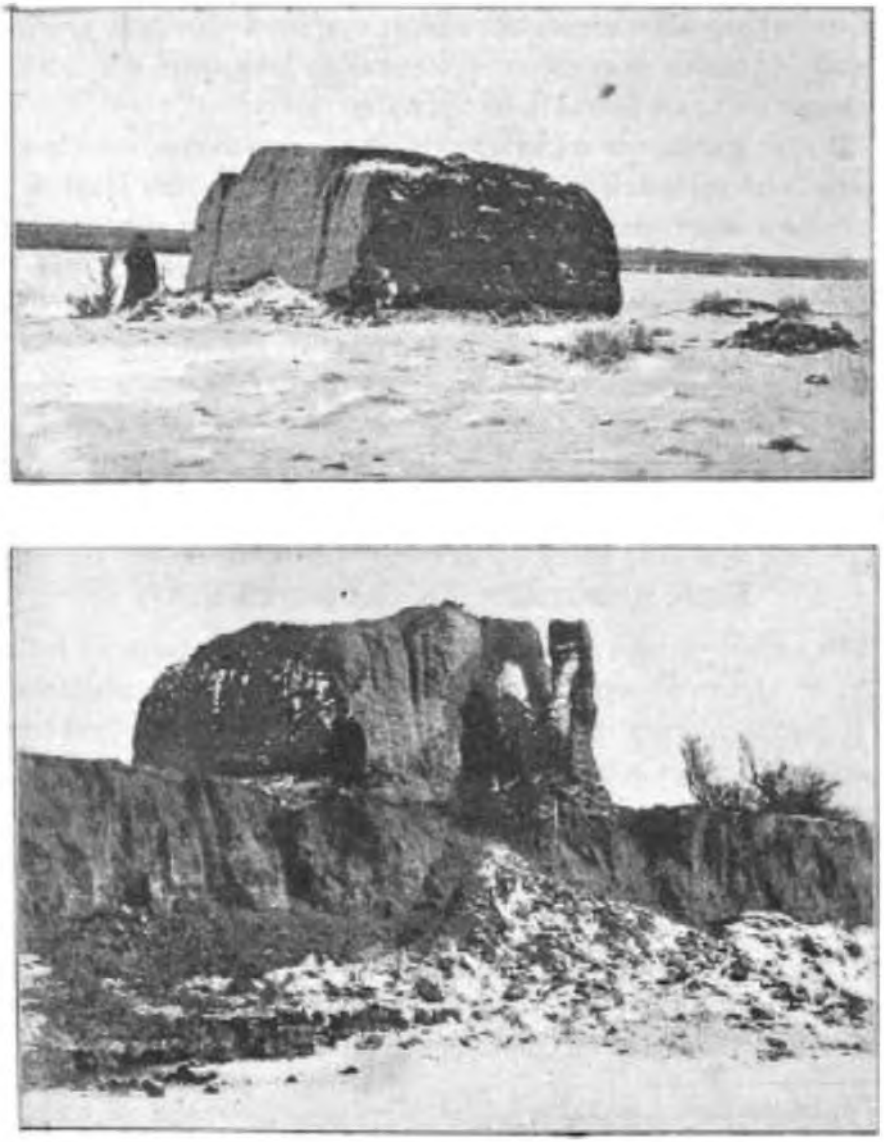
> söyleniyor. Bu kişi ile ilgili ilginç bir mahalli inanç var; on dört kadem boyunda olan Korkut bir zamanlar dünyanın bir ucunda yaşarmış. Bir gece rüyasında birkaç kişinin mezar kazdığını görmüş. Evliya, "bu mezarı kimin için kazıyorsunuz" diye sorunca, cevap "Korkut için" olmuş. Endişelenen Korkut kendisini tehdit eden ölümden kaçmak istediğinden ertesi gün dünyanın öbür ucuna gitmiş ve orada da aynı rüyayı görmüş. Tan vakti tekrar yola koyulmuş ve bu yolla dünyanın tüm köşelerini dolaşmış. Hayal kırıklığı içinde nereye gideceğini bilmeden dünyanın merkezine gitmeye karar vermiş. Burasının Şir'in kıyısı olduğunu anlayınca hiç düşünmeden kaçmış, fakat rüyası onu takip etmiş. Mübarek zât ecelini aldatmayı düşünmüş. Toprak üzerinde kendisi için emniyetin olmadığı sonucuna vararak suda yaşamayı aklına koymuş. Örtüsünü Şir'in üzerine yaymış ve üzerine oturmuş. Burada yüzlerce yıl kopuz çalarak, nihayet ölünceye kadar kalmış. İnançlı Müslümanlar ce-sedini alıp onu buraya gömmüşler (Schuyler, 2007, s. 62).

4. Divayev ve Korkut Mezarının Fotoğrafları

Schuyler'den yaklaşık yirmi yıl sonra Başkırt kökenli bilim insanı Divayev de Kazalinks'ten Taşkent'e giden demiryolu üzerinde Korkut istasyonunun civarında bulunan Korkut'un mezarını bulmuştur. Günümüzde Kazakistan'ın Kızılorda vilayetine bağlı Karmakşı ilçesi yakınlarında, Sir Derya nehrinin kıyısında bulunan kerpiç türbe, nehrin yükselmesi ve yapıyı aşındırmasından dolayı harap bir haldedir. Yazar, Sir Derya nehri kıyısındaki bu mezarın 1899'da çekilmiş fotoğrafını da yayımlamıştır.

Divayev, askerlik görevi sırasında Taşkent'ten Kazalinsk'e yaptığı tekrarlanan yolculuklardan birinde, yakınlarda gömülü bir Kırgız azizinin adını taşıyan "**Korkut**" istasyonunda tesadüfen durmuş, yerlilere bu mezar hakkında soru sormuş, böylece nehir kıyısındaki mezarın Korkut Ata'nın mezarı olduğunu öğrenmiştir (Divayev, 1896, s. 193). Divayev'in Osman Kasımov'dan öğrendiğine göre burası halkın şifa bulmak ümidiyle ziyaret

ettiği, adakta bulunduğu bir yerdir. Hastalar özellikle buraya götürülmektedir. O sıralar yirmi dört yaşında bulunan Kasımov da çocukluğunda romatizmadan muzdarip bacaklarının şifa bulması için bu mezara götürülmüştür; Divayev ayrıca Korkut'un mezarının çok uzun olduğuna dair duyduklarını anlatmıştır (Divayev, 1896, s. 193; ayrıca bk. Jirmunsky, 2016, s. 78; Rossi, 2021, s. 42).



Resim 7: Divayev'in hava şartlarının kötülüğü ve büyük bir sel beklendiği dolayısıyla, "Darya Nehri'nin yavaş yavaş aşındırdığı Korkut'un kadim mezarının

son günlerini yaşadığı ve burada sunulan fotoğrafların, henüz kimse tarafından fotoğraflanmamış olan mezar yapısına dair tek anıt olarak kalacağı kesin olarak söylenebilir" notunu düşerek yayımladığı iki fotoğraf (Divayev, 1900, s. 40).

Divayev'in Korkut Ata türbesiyle ilgili fotoğrafları Dede Korkut'la ilgili yayınlarda önemli bir referanstır (bk. Gökyay, 1938).

5. Sağ Kol Ağası Ahmed Efendi ve Bir Dipnot

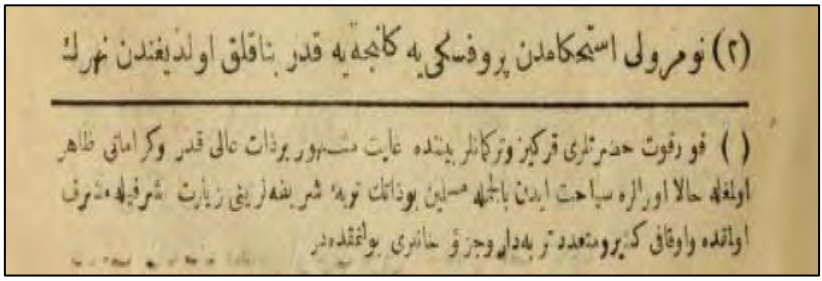
Sağ Kol Ağası Ahmed Efendi'nin büyük kısmı eksik olan Schuyler çevirisi, Korkut adına düşülen dipnotla önemli bir bilgiyi önümüze koyar. Sınırlı tutmaya çalıştığımız bu yazıda, bir Osmanlı aydının Korkut'a dair bilgisini yansıtması açısından çevirmenin bu kısa notunu da anmak istiyoruz.

Ahmed Efendi, 1289'da Mekteb-i **Fünun-ı Harbiye-i Şâhâne**'den (Harp Okulu) (M. 1872/1873) "mülâzım-ı sani" (Teğmen) diploması alarak mezun olmuş, daha sonra 1310'da (M. 1892/1893) **kol ağası** (yüzbaşı ile binbaşı arası bir rütbe) rütbesine yükselmiş, Fatih Rüşdiye-yi Askeriyyesi'nde müderrislik yapmıştır (bk. Salt Araştırma, yty). Sağ Kol Ağası Ahmed Efendi, Schuyler'ın seyahatnamesini çevirdiği yıllarda Mekteb-i Bahriyye-i Şâhâne'de İngilizce müderrisidir. Ahmed Efendi'nin başka tercümeleri de vardır. Mustafa Said ile birlikte ***Şiyunfort'un Afrika Seyahatnamesi***'ni[13] 1291'de, yine Basiret gazetesi bünyesinde çevirip yayımlamıştır (Schweinfurth, 1291). Bir yıl sonra bu seyahatnamenin ikinci cildini ***"Afrika Seyahatnamesi" müellifi Doktor Şiyunfurt*** başlığıyla yayımlamıştır.

Sağ Kol Ağası Ahmed Efendi'nin tercümeleri, Osmanlı'da tercüme faaliyetlerinin mahiyetini kavramak için iyi bir örnektir. Çevirmen esere yer yer müdahalelerde bulunarak okuyucuya yön vermeye çalışır. Eser boyunda mütercimin kendi görüşlerini eklemek için ayrı bir paragraf açtığı, bazı yerlerde ek bilgi sunup bazı yerlerde yazarın görüşünü yorumladığı, teklif

[13] Eserin Almanca adı: *Im Herzen von Afrika: Reisen und Entdeckungen im zentralen Äquatorial-Afrika während der Jahre 1868–1871* (Schweinfurth, 1874).

ve şikayetlerini dile getirdiği görülür.[14] Çevirideki bu husus, çevriyi dönemin hâkim bazı görüşlerini tanımak için bir fırsat alanı hâline getirmektedir. Schuyler'ın seyahatname çevirisinde Dede Korkut'la ilgili ek bir bilgiyi de böyle bir ekleme sayesinde görüyoruz.



Resim 8: Sağ Kol Ağası Ahmed Efendi'nin dipnotu (Schuyler, 1294 [1878], s. 83)

Schuyler'ın seyahatnamesini neredeyse senesinde Türkçeye çevirmeye başlayan Ahmed Efendi'nin "Korkut" adına düştüğü dipnot, 19. yüzyıldaki bir Osmanlı aydınının, henüz edebiyat araştırmalarımızın bir parçası hâline gelmemiş olan Korkut hakkındaki değerlendirmesini yansıtması açısından mühimdir. Bu dipnotta yazar Korkut'u, Kırgız ve Türkmenler arasında meşhur olup bütün Müslümanların ziyaret ettiği bir yüce kişilik olarak anar:

> Korkut Hazretleri, Kırgız ve Türkmenler beyninde gâyet meşhûr bir zât-ı âlî, kadr ü kerâmâtı zâhir olmağla hâlâ oralara seyahat eden bilcümle müslimîn bu zâtın türbe-i şerîfelerini ziyaret şerefiyle müşerref olmakta ve evkâfı, kesîr ü müteaddid türbedâr ve cüz'-hanları bulunmaktadır (Schuyler, 1294 [1878], s. 83).
>
> *(Korkut Hazretleri, Kırgız ve Türkmenler arasında oldukça meşhur, kudreti ve kerametleri görülmüş olan yüce bir kişilik olduğu için oralara seyahat eden bütün Müslümanlar bu zatın değerli türbesini ziyaret şerefiyle müşerref olmaktadır. Türbenin birçok vakfı, çok sayıda türbedarı ve vakfiyede görevli 'Kuran okuyucuları' bulunmaktadır.)*

Osmanlı kimliğinin oluşturulmasında Oğuzculuk ideolojisinin etkisi, başta İnalcık (2021, s. 195-221) olmak üzere tarihçilerin tartıştığı bir hususdur.

[14] Mütercimin bu şekilde yönlendiriciliği hakkında bir değerlendirme için bk. Koçyiğit, 2022, s. 241-242.

Ahmed Efendi'nin notu, Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve yükseliş dönemlerinin temel referanslarından biri olan Dede Korkut'un, Osmanlı'nın son yüzyılında Osmanlı aydınının hafızasında bulunup bulunmadığını düşündürmektedir. Ahmed Efendi Korkut'u Kırgız ve Türkmenlere ait bir değer olarak işaretlemiştir. Ondan çok önce Evliya Çelebi'nin de seyahatnamesinde Dede Korkut'u çok kısa geçmesi, onun çağında Dede Korkut'un Osmanlı hafızasında ne kadar canlı bulunmuş olacağına dair fazla bir yorum imkânı vermez. Kol Ağası Ahmed Efendi'nin Schuyler'ın notuna eklemek istediği, Korkut'a ilişkin bilgi, Schuyler'ın verdiği bilgiden daha detaylı veya açıklayıcı değildir. Osmanlı'nın geçen yüzyıllar içinde Oğuz kimliğine yabancılaşması, Oğuzluğu millî kimliğin temel niteliği olarak sahiplenmeyi kısmen terk etmesi, Oğuzlukla ve Oğuznamelerle çok bağlantılı bir isim olan Dede Korkut'u da aydınların hafızasında artık çok canlı olmayan bir figüre dönüştürmüş olabilir. Ahmed Efendi'nin bu çevirisinden yaklaşık otuz sekiz yıl sonra Dede Korkut, Osmanlı aydınlarının önemli bir meselesi hâline gelecek, o zaman Osmanlı kuruluş hafızasında "Dede Korkut"un taşıdığı değer de keşfedilecektir.

SONUÇ YERİNE

Dede Korkut'un efsanevi kimliği, tarihî kimliğinden bağımsız olarak toplumsal bir işleve sahiptir. Toplumsal olan, yeni bir tarihsellik içinde yeni efsaneler üretmekte veya efsaneyi dönüştürmektedir. Bir dönemin düşünce dünyasını da yansıtan anlatıların fizikî ve tarihî kayıtlarını görmek, efsanelerin çıkışı hakkında önemli verileri elimize koyar. Çalışmamızda, Dede Korkut'un mezarı hakkında elde tutulması gereken öncül kaynaklar olarak Evliya Çelebi, Adam Olearius, Eugene Schuyler, A. Divayev ve Sağ Kol Ağası Ahmed Efendi'nin kayıtları kısaca ele alınmıştır. Seyahat, anı, tarih türündeki metinlerin toplanıp dikkatlice incelenmesiyle bu kaynakları destekleyecek ve Dede Korkut'un tarihî kişiliğini bir parça daha aydınlatacak başka veriler elde edilebilir. Ortaya çıkan verilerin karşılaştırılıp tartışılması sahanın önemli bir ihtiyacıdır.

Bu çalışmada değerlendirdiğimiz kaynaklar, Dede Korkut'un mezarı konusunda birbirinden farklı iki bölgeye işaret etmektedir. Evliya Çelebi ve Adam Olearius, Hazar Denizi yakınlarında Derbend bölgesinde bir türbeden söz etmektedir. Bu türbe bugün de önemli bir ziyaretgah olan Kırklar Mezarlığı'na yakındır. Schuyler ve Divayev ise Sir Derya nehrini merkez alan ve Taşkent'e doğru bir güzergâhı işaret etmektedir. Seyyahların tarifleri *Dede Korkut Kitabı*'nın ve Dede Korkut anlatılarının coğrafyasıyla önemli ölçüde uyumludur. Adam Olearius'un seyahatnamesi, Oğuznameler ve edebi metinler dışında, Dede Korkut, Kazan Han ve Boyu Uzun Burla Hatun hakkında bilgi veren birincil bir kaynak hükmündedir.

Dede Korkut araştırmalarında öncül kaynakların ihmal edilmesi, alanda derin çalışmaların yapılamamasının bir sebebidir. Tebriz, Demirkapı (Derbent), Sir Derya, Şirvan, Urumçi, Şamahı, Trabzon, Bayburt, Kars, Diyarbakır gibi bölgelerin tarihi üzerine yapılan çalışmalar, Dede Korkut araştırmalarını yakından ilgilendirmektedir. Anlatıların temel coğrafyasını daha iyi tanımak için bu bölgelere seyahat etmiş yazarların notları, çok değerli kaynaklardır. Olearius'un eserindeki gravürler gibi şehirlerin planını gösteren çizimler detaylı bir şekilde incelenmelidir. Elimizdeki seyahatname külliyatının dikkatle incelenmesi, Dede Korkut hakkında yeni bir yazmanın ortaya çıkması kadar önemli bir iştir.

KAYNAKÇA

Akgül, Yusuf (1997). *Dede Korkut - Korkut Ata Hikayelerinin Türkmenistan'da Derlenen Sözlü Varyantları.* Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı.

Aliyeva, S. (2014). *Dastany «Kniga moego deda Korkuta» kak ob"ekt issledovaniya russko-sovetskogo vostokovedeniya (v svete sovremennykh dostizheniy korkutovedeniya). Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Seriya «Filologiya. Sotsial'nye kommunikatsii»*, *27*(66), 3, 348–353.

Barthold, Vasiliy Vladimiroviç (2021). Türk Destanı ve Kafkaslar. çev. Gülcihan Pehlivan. *Korkut Bitig Dünyada Dede Korkut Araştırmaları.* haz. Fikret Türkmen, Gürol Pehlivan. İstanbul: Ötüken.

Başaran, Mustafa (2023). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* [Google My Maps haritası]. Google My Maps. https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1a84z9196FZAtW2VcoptG_576HX5mjVo

Boratav, Pertev Naili (1958). Dede Korkut Hikâyelerindeki Tarihi Olaylar ve Kitabın Telif Tarihi. *Türkiyat Mecmuası,* 13, 31-62.

Demir, Necati (2020). *Dede Korkut Destanı'nın Türkmenistan Boyları.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Diez, Heinrich Friedrich von (1811). Denkwürdigkeiten von Asien, In Commission der Nicolaischen Buchhandlung. Berlin: und Halle.

Diez, Heinrich Friedrich von (1815). Denkwürdigkeiten von Asien, In Commission der Halleschen Waisenhaus- Buchhandlung. Berlin: und Halle.

Divayev, A. A. (1896). Neskol'ko slov o mogile [Несколько слов о могиле]. *Zapiski Vostochnogo Otdeleniya Imperatorskogo Russkogo Arkheologicheskogo Obshchestva*, *10*, 193–198.

Divayev, A. A. (1900). Eshchë o mogilë sv. Khorkhut-ata [Еще о могилѣ св. Хорхутъ-ата 9] *Zapiski Vostochnogo Otdeleniya Imperatorskogo Russkogo Arkheologicheskogo Obshchestva*, *13*, 39-40.

Doğan, Âsûde S. (2008). Bir Amerikalının Asya-yı Vusta'da Seyahati Eugene Schuyler'in "Türkistan"ı. *Gazi Türkiyat*, 1(3), 191-203

Duymaz, Ali (2015) Türkmenistan'da Kültürel Kimliğin Kaynağı Olarak Dede Korkut Geleneği, *Millî Folklor*, 27 (107), 19-33**.**

Erdem, Melek (1998). Dede Korkut Türkmenistan Varyantları. Doktora tezi. Ankara: *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.*

Ergin, Muharrem (1958). *Dede Korkut Kitabı I-II. Giriş, Metin, Faksimile*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî (2003). *Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi. 3. Kitap. Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 nolu yazmanın transkripsiyonu - dizini.* haz. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. ed. M. Sabri Koz. İstanbul: YKY.

Genceyi, Turhan ve Başar, Umut (2020). İsfahan'daki Safevi sarayında Türkçenin konumu. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 126 (249), 295-306.

Gökyay, Orhan Şaik (1938). *Dede Korkut*. İstanbul: Arkadaş Basımevi.

Gökyay, Orhan Şaik (1994). "Dede Korkut". *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 9, 77-80.

Gökyay, Orhan Şaik (2016). *Dede Korkudun Kitabı.* İstanbul: Kabalcı.

İnalcık, Halil (2021). *Has-bağçede 'Ayş u Tarab.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Jirmunskiy, V. Maksimoviç (2016). *Dede Korkut Kitabı/Kitab-ı Dedem Korkut Oğuz kahramanlık destanı ve Kitab-ı Korkut* (A. Bağcı, Çev.). *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi,* 41, 51–91.

Jirmunsky, V. Maksimoviç (1962). Kniga moego deda Korkuta: oguzskii geroicheskiiepos. Moskva-Leningrad.

Kırzıoğlu, M. Fahrettin (2000). *Dede Korkut Oğuznâmeleri.* Atatürk Kültür Merkezi.

Koçyiğit, Ömer (2022). Muhayyelden Musavvere: Matbuat Çağında Osmanlı'da Afrika Tasavvuru (Sudan Örneği). *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 9 (2), 226-246.

Kösäyev, Mäti (1994). *Gorkut Ata: Halk Döredíciligi*. Aşkabat: Magarıf

Muallim Rif'at [Kilisli Muallim Rifat Bilge] (1332) [1916]. *Kitâb-ı DedeKorkud, alâ lisânı tâife-i Oğuzân.* Müstensih ve Musahhihi: Muallim Rif'at. İstanbul: Âsâr-ı İslâmiyye ve Milliyye Encümeni.

Olearius, Adam (1647). *Offt begehrte Beschreibung der Newen Orientalischen Reise: So durch Gelegenheit einer Holsteinischen Legation an den König in Persien geschehen*. Schleswig: Jacob zur Glocken.

Olearius, Adam (1663). *Ausführliche Beschreibung der kundbaren Reyse nach Muscow und Persien, so durch Gelegenheit einer Holsteinischen Gesandschaft aus Gottorf auß an Michael Fedorowitz den grossen Zaar in Muscow, und Schach Sefi König in Persien geschehen*. Schleßwig: Holwein.

Olearius, Adam (1669). *The Voyages and Travells of the Ambassadors Sent by Frederick Duke of Holstein, to the Great Duke of Muscovy, and the King of Persia: Begun in the Year 1633 and Finished in 1639.* London: Printed for John Starkey and Thomas Basset.

Olearius, Adam (1727). *Voyages très-curieux & très-renommez faits en Moscovie, Tartarie et Perse*. Tome premier. Traduit par Abraham de Wicquefort. Amsterdam: Michel Charles Le Cène.

Olearius, Adam (1870). *Podrobnoe opisanie puteshestviya golshtinskogo posol'stva v Moskoviiu i Persiiu v 1633, 1636 i 1639 godakh, sostavlennoe sekretarem posol'stva Adamom Oleariem* (P. Barsov, Trans.). Moscow: Obshchestvo istorii i drevnostei rossiiskikh pri Moskovskom universitete.

Ölmez, Zuhal [haz.] (2020). *Ebulgazi Bahadır Han Şecere-i Terākime.* Ankara: Türk Dil Kurumu.

Rahmanov, Ata (1997). Korkut'un Kabri Kazıldı. Akt.: Yusuf Akgül. *Bilig,* 6 (Yaz), 93-112.

Rossi, Ettore (2021). Dede Korkut Kitabı Üzerine Araştırma. Çev. Mahmut H. Şakiroğlu. *Korkut Bitig Dünyada Dede Korkut Araştırmaları.* haz. Fikret Türkmen, Gürol Pehlivan. İstanbul: Ötüken.

Salt Araştırma. (yty). *Ahmed Efendi, kolağası, müderris* (EATBA0898) [Belge]. Ateşizâde Mehmed Bedreddin Selçukî Biyografileri Arşivi. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/216393

Schuyler, Eugene (1294) [1878]. *Musavver Türkistan Tarihi ve Seyahatnâmesi*. çev. Kolağası Ahmed Efendi. İstanbul: Basiret Gazetesi.

Schuyler, Eugene (1877). *Turkistan Nutes of a Journey in Russian Turkistan, Khokand, Bukhara, and Kuldja.* New York: Scribner, Armstrong & Co.

Schuyler, Eugene (2007). *Türkistan: Batı Türkistan, Hokand, Buhara ve Kulca Seyahat Notları.* çev. Firdevs Çetin ve Halil Çetin. İstanbul: Paradigma.

Schweinfurth, Georg August (1874). *Im Herzen von Afrika: Reisen und Entdeckungen im zentralen Äquatorial-Afrika während der Jahre 1868–1871*. F. A. Brockhaus.

Schweinfurth, Georg August (1291 [1875]) *Şivinfort'un Afrika Seyahatnamesi*, çev. Kolağası Ahmed, Mustafa Said. İstanbul: Basiret Matbaası.

Sümer, Faruk (1959). Oğuzlara Ait Destani Mahiyette Eserler. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi (DTCFD),* 17 (3-4), 357-456.

Tulum, Mertol ve Tulum, Mehmet Mahur (2016). *Oğuznameler, Oğuz Beylerinin Hikâyeleri.* Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Tumansky, Aleksandr Grigoryeviç (1896). *Po povodu "Kitabi Korkud"* [On the *Kitabi Korkud*]. *Zapiski Vostochnogo Otdeleniia Imperatorskogo Russkogo Arkheologicheskogo Obshchestva*, *9*, 269–272.

Çağdaş Medya Söyleminde Ödünç Sözcükler: Azerbaycan Haber Siteleri Materyalleri Temelinde İşlevsel ve Normatif Analiz

AYNUR HƏSƏNOVA OSMANOVNA*

Öz

Bu çalışma, çağdaş medya dilinde, özellikle Azerbaycan haber sitelerinde kullanılan alıntı kelimelerin işlevsel ve üslupsal özelliklerini incelemektedir. Küreselleşme, bilgi-iletişim teknolojilerinin hızlı gelişimi ve uluslararası medya ortamına entegrasyon, medya metinlerinde yabancı kökenli kelimelerin kullanım sıklığını önemli ölçüde artırmıştır. Araştırmada alıntı kelimelerin medya diline giriş nedenleri, başlıca kaynak diller (İngilizce, Rusça, Arap-Fars ve kısmen Türkçe) ve bu kelimelerin terminolojik ya da genel leksik kullanım alanları analiz edilmiştir.

Elde edilen bulgulara göre, haber portallarında özellikle İngilizce kökenli alıntılar teknoloji, ekonomi ve uluslararası ilişkiler alanlarında yoğunlaşmakta; Rusça kökenli kelimeler daha çok tarihsel-siyasi terminoloji üzerinden varlığını sürdürmekte; Türkçe kökenli unsurlar ise medya dili aracılığıyla yaygınlaşmaktadır. Alıntı kelimeler, medya metinlerinde bilgi aktarımını hızlandırmakta, terminolojik kesinlik sağlamakta ve küresel iletişimle uyumu kolaylaştırmaktadır. Ancak bu durum, aynı zamanda normatif sorunları ve üslup tutarsızlıklarını da beraberinde getirmektedir.

Araştırma göstermektedir ki, medya dilinde bazı alıntı kelimelerin yazım farklılıkları ve Türkçe karşılıklarının yerine yabancı formların tercih edilmesi, dilin standartlaşmasını olumsuz etkilemektedir. Özellikle "start-up/startap", "story/stori", "event" gibi örneklerde görülen çeşitlilik, normatif dil politikasının zayıflığını ortaya koymaktadır.

---

* Doktora Öğrencisi, Bakü Devlet Üniversitesi Azerbaycan Dilbilimi Bölümü. aynur.osmanovna@gmail.com.

Bununla birlikte, alıntı kelimeler medya dilinin modernleşmesinde önemli bir rol oynamakta, yeni kavramların hızlı bir şekilde dolaşıma girmesine katkı sağlamaktadır. Bu nedenle, alıntıların tamamen reddedilmesi değil, sistemli bir şekilde standartlaştırılması ve gerektiğinde yerli karşılıkların teşvik edilmesi gerekmektedir.

Sonuç olarak, medya dilinde alıntı kelimelerin kullanımı hem iletişimsel verimliliği artıran bir unsur hem de normatif denge açısından dikkatle yönetilmesi gereken bir dil olgusudur. Bu bağlamda, haber sitelerinde terminolojik birliğin sağlanması ve dil politikalarının güçlendirilmesi, Azerbaycan medya dilinin hem küresel iletişime uyumunu, hem de içsel normatif bütünlüğünü koruması açısından büyük önem taşımaktadır.

Anahtar sözcükler: ödünç kelimeler, medya dili, haber siteleri, işlevsel üslup, normatiflik, leksik dinamizm

Abstract

The article examines the functional and stylistic features of loanwords used in Azerbaijani news websites. It is shown that due to globalization, rapid development of information and communication technologies, and integration into the international media space, the frequency of loanwords in media discourse has significantly increased. The study analyzes the reasons for the entry of loanwords into the language of the press, their main source languages (English, Russian, Arabic-Persian, and partly Turkish), and the distinguishing features of terminological and general lexical borrowings. The research reveals that terminological borrowings ensure accuracy and efficiency of information in news portals, but at the same time create certain problems in terms of normativity and style. Variations in spelling and the replacement of native Azerbaijani words with foreign equivalents lead to stylistic overload and violation of linguistic norms. As a result, the functional role of loanwords is evaluated from two perspectives: as a means of

enhancing communicative efficiency and as a source of normative challenges.

Keywords: loanwords, media language, news websites, functional style, normativity, lexical dynamics

Azerbaycan Türkçesinin söz varlığı, tarihsel gelişim süreci boyunca sürekli değişime uğramış ve farklı kaynaklardan beslenerek zenginleşmiştir. Dilin iç dinamikleri; sözcük türetme yöntemleri, anlamsal genişleme ve morfolojik üretkenlik yoluyla söz varlığının oluşumunda temel rol oynamakla birlikte, ödünç kelimeler de bu süreçte önemli bir işleve sahip olmuştur. Dünya dilleri arasındaki etkileşim, toplumsal ve siyasal ilişkilerde meydana gelen değişimler ile kültürel ve bilimsel bütünleşme süreçleri sonucunda, farklı dönemlerde Azerbaycan Türkçesine çok sayıda yabancı kökenli sözcük girmiştir.

L. N. Krısin, ödünçlemeyi "çeşitli dil unsurlarının bir dilden başka bir dile aktarılması" olarak tanımlamaktadır (4, s. 278). I. M. Kreyn ise bu kavramı, "bir dilin etkisi altında başka bir dilin söz varlığının zenginleşmesi" şeklinde açıklamaktadır (3, s. 11).

S. Caferov, ödünç kelimelerin dile girmesinin ihtiyaçtan kaynaklanan zorunlu bir süreç olduğunu belirterek, Azerbaycan Türkçesinin söz varlığını iki gruba ayırmaktadır: öz (yerli) Azerbaycan Türkçesi kelimeleri ve ödünç kelimeler (1, s. 43).

H. Hesenov ise ödünç kelimelerin sözlü ve yazılı iletişim yoluyla dile geçtiğini ifade etmekte ve bu kavramı şu şekilde tanımlamaktadır: "Bir dilden başka bir dile sözcük, biçimbirim (morfem), ses ve anlam gibi çeşitli unsurların aktarılması ödünçleme olarak adlandırılır" (2, s. 117).

Ödünç kelimelere yönelik yaklaşımlar tarih boyunca aynı doğrultuda gelişmemiştir. Bazı dönemlerde siyasal ve ekonomik koşulların etkisiyle ödünçlemelerin yoğunluğu artmış ve belirli sözcük katmanları dile güçlü biçimde yerleşmiştir. Buna karşılık, bazı dönemlerde millî dilin korunması, arındırılması ve standartlaştırılmasına yönelik eğilimlerin güçlenmesi nedeniyle ödünç kelimelerin kullanımına daha eleştirel, hatta zaman zaman

daha katı bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu yönüyle ödünç kelimeler tarihsel süreç içerisinde hem bir gereklilik, hem de tartışma konusu olmuştur.

Bu sürecin sağlıklı bir biçimde yürütülebilmesi yalnızca dilin kendi iç dinamiklerine değil; toplumun dile bakışına, dil politikalarına ve normatif yaklaşımlara da bağlıdır. Günümüzde küreselleşme, bilgi ve iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeler ile kültürlerarası etkileşimin artması sonucunda ödünç kelimelerin dile girişi daha da hız kazanmıştır. Bununla birlikte, uluslararası terimlerin benimsenmesi ile millî dilin kendi söz üretme potansiyelinin korunması arasında bir denge kurulması, günümüz dil politikalarının temel hedeflerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla ödünç kelimelerin geleceği, yalnızca dile girmelerine değil, aynı zamanda toplum tarafından nasıl benimsendiklerine ve dil normlarına uygun biçimde nasıl standartlaştırıldıklarına da bağlıdır.

Başka dillerden alınan kelimeler, genellikle girdikleri dilin fonetik, morfolojik ve anlamsal özelliklerine uyum sağlayarak kullanılmakta ve zamanla o dilin doğal söz varlığıyla bütünleşmektedir. Bu uyum süreci kimi zaman o denli ileri düzeye ulaşmaktadır ki, bir kelimenin yabancı kökenli olduğunu belirlemek güçleşebilmektedir. Dilbilimde bu durum, ödünç kelimelerin asimilasyonu ya da dilin iç sistemine entegrasyonu olarak açıklanmaktadır. Bu da leksik ödünçlemelerin, her dilin gelişim mekanizmasını tamamlayan, söz varlığını zenginleştiren ve iletişim olanaklarını genişleten doğal bir süreç olduğunu göstermektedir.

Bununla birlikte, ödünç kelimelerin kullanımında normatiflik ilkesi büyük önem taşımaktadır. Bir ödünç kelime dilin iç kurallarına uyarlanmadan ve düzensiz biçimde kullanıldığında iletişimde anlam karışıklıklarına ve dil normlarının ihlal edilmesine yol açabilmektedir. Bu nedenle dilbilim uygulamalarında ödünç kelimelerin sistemli biçimde düzenlenmesi, doğru yazım ve telaffuzlarının belirlenmesi gerekli görülmektedir. Ayrıca, karşılığı bulunan durumlarda yerli kelimelerin korunması ve kullanımının teşvik edilmesi, dilin özgün yapısının sürdürülmesinde temel ilkelerden biri olarak kabul edilmektedir.

Günümüz dillerinin büyük çoğunluğunda ödünçleme, çok yönlü iletişim gereksinimlerinin, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin, kültürel etkileşimin ve küreselleşme süreçlerinin doğal bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Özellikle terminoloji, teknoloji, bilim, kültür ve toplumsal yaşam alanlarında ortaya çıkan yeni kavramların ifade edilmesinde ödünç kelimelere duyulan ihtiyaç giderek artmaktadır. Bu açıdan ödünçleme, yalnızca dilin dış etkilere açık olduğunu değil, aynı zamanda gelişme kapasitesini ve değişen koşullara uyum sağlayabilme yeteneğini de göstermektedir.

Azerbaycan Türkçesi, tarih boyunca farklı yabancı dillerin etkisi altında kalmıştır. Orta Çağ'da Arapça ve Farsçanın dinî ve kültürel nüfuzu sonucunda bu dillerden çok sayıda leksik unsur dile girmiştir. Daha sonraki dönemlerde ise Rus İmparatorluğu ve Sovyetler Birliği dönemlerinin etkisiyle Rusça ve Rusça aracılığıyla Batı Avrupa dilleri, ödünç kelimelerin başlıca kaynakları hâline gelmiştir. Bu leksik katmanlaşma zaman zaman aşırı boyutlara ulaşarak dil normlarını zorlamış, buna karşılık bazı durumlarda ise dilin gelişimine, terminolojik sistemin oluşmasına ve iletişim olanaklarının genişlemesine önemli katkılar sağlamıştır.

Bu tarihsel etkilerin bir sonucu olarak günümüz Azerbaycan Türkçesinde farklı dönemlere ait ödünç kelime katmanları eş zamanlı olarak varlığını sürdürmekte ve bunların her biri farklı işlevsel alanlarda kullanılmaktadır. Özellikle bilimsel, teknik ve resmî üslupta uluslararası terminolojinin kullanımı kaçınılmaz bir nitelik taşımaktadır. Bununla birlikte, bu süreçte millî dilin kendi iç olanaklarının korunması ve geliştirilmesi de temel öncelikler arasında yer almaktadır. Bu açıdan bakıldığında, dil politikasında dengenin korunması; bir yandan ödünç kelimelerin bilinçli ve amaçlı biçimde dile kazandırılması, diğer yandan ise millî söz varlığının zenginleştirilmesine yönelik çalışmaların sürdürülmesi, Azerbaycan Türkçesinin sağlıklı ve sürdürülebilir gelişimini sağlayan başlıca unsurlar arasında değerlendirilmektedir.

Basın ise bu süreçlerin en hızlı ve en belirgin biçimde gözlemlenebildiği toplumsal kurumlardan biridir. Basın, hem kamuoyunun

şekillendiği bir iletişim ortamı, hem de dilde meydana gelen değişim ve yeniliklerin canlı olarak izlenebildiği bir "dil laboratuvarı" niteliği taşımaktadır. Bu nedenle bir toplumun basını, o toplumun kültürel değerlerini, dil politikasını ve dile yönelik yaklaşımını yansıtan ideolojik ve üslupsal bir ayna olarak kabul edilmektedir. Basında kullanılan sözcüklerin seçimi, ödünç kelimelerin kullanım sıklığı ve dile uyarlanma düzeyi ile dilin saflığı ve normatif yapısına ilişkin yaklaşımlar, toplumun dile bakış açısını da ortaya koymaktadır.

Bu bakımdan basının dile etkisi, yalnızca mevcut dil olgularını yansıtmakla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda bu olguların yönlendirilmesinde de önemli bir işlev üstlenmektedir. Gazetecilerin ve editörlerin sözcük tercihleri, terimlerin sunuluş biçimi ve dil kurallarına bağlılık düzeyleri, geniş okuyucu kitlesi için örnek oluşturmaktadır. Özellikle yeni ödünç kelimelerin kullanılması ya da bunların yerli karşılıklarla değiştirilmesi konusunda basının benimsediği yaklaşım, dilin gelişim yönünü doğrudan etkileyebilmektedir. Bu nedenle basın dilinde dengeli, bilinçli ve normatif bir yaklaşımın benimsenmesi, hem dilin zenginleşmesi hem de özgün yapısının korunması açısından büyük önem taşımaktadır.

Róna-Tas, "Ortak Miras mı, Ödünçleme mi?" adlı makalesinde ödünçleme olgusunu daha çok tarihsel koşullar çerçevesinde ele almakta; genetik akrabalık, coğrafi ilişkiler ve tarihsel etkileşimleri ön plana çıkararak ödünçlemelerin dönemlere ayrılması ve her dönemin kendine özgü özelliklerinin ayrı ayrı incelenmesi gerektiğini savunmaktadır (5, s. 31).

Bu yaklaşım, ödünç kelimelerin yalnızca dil içinde gerçekleşen mekanik bir süreç olarak değil, daha geniş tarihsel ve toplumsal bağlam içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Yazarın önerdiği dönemlendirme ilkesi doğrultusunda, her dönemde ödünç kelimelerin kaynakları, işlevleri ve dil sistemi üzerindeki etkileri daha açık biçimde ortaya konulabilmektedir. Bu durum, farklı dönemlerde meydana gelen dil değişimlerinin neden-sonuç ilişkilerinin izlenmesine ve ödünç kelimelerin

dilin gelişimindeki rolünün daha nesnel biçimde değerlendirilmesine imkân sağlamaktadır. Dolayısıyla ödünç kelimelerin tarihsel açıdan sistematik olarak incelenmesi, dilbilim araştırmalarında daha güvenilir ve bilimsel sonuçlara ulaşılmasına katkı sunmaktadır.

Azerbaycan basınının ortaya çıkışından ve gelişiminden önce ödünç kelimelerin daha çok edebî eserlerde görülmesi rastlantısal değildir. Çünkü bu dönemde yazı dili esas olarak edebî metinler aracılığıyla temsil edilmekteydi ve yabancı kökenli sözcükler de büyük ölçüde edebî üslup yoluyla dile girmekteydi. Ancak XX. yüzyılın başlarında basının hızla gelişmesiyle birlikte Azerbaycan Türkçesinin işlev alanı genişlemiş, buna bağlı olarak ödünç kelimelerin dile giriş yoğunluğu da önemli ölçüde artmıştır. Bu dönemde gazete ve dergilerin sayısındaki artış ile kamusal tartışma ortamının genişlemesi, dil meselelerinin ve özellikle ödünç kelimelerin kullanım özelliklerinin yoğun biçimde ele alınmasına zemin hazırlamıştır.

Bu tartışmalar yalnızca kuramsal düzeyde kalmamış, aynı zamanda uygulamaya yönelik dil politikalarının şekillenmesinde de önemli rol oynamıştır. Basın organlarında yürütülen bu tartışmalar sonucunda, birçok ödünç kelimenin ya dile uyarlanmış biçimi yaygınlık kazanmış ya da bunların yerli karşılıkları daha geniş ölçüde kullanılmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra, okuyucu kitlesinin de bu sürece dâhil edilmesi, dil konularının toplumsal tartışma alanına taşınmasını sağlamış ve kamuoyunun dilin gelişimindeki etkisini daha da güçlendirmiştir. Böylece dönemin basını, Azerbaycan edebî dilinin standartlaşma sürecine önemli katkılar sağlamakla kalmamış, aynı zamanda ödünç kelimelerin seçimi ve kullanımı konusunda toplumsal dil bilincinin oluşmasına da zemin hazırlamıştır.

Nitekim söz konusu dönemde basında dil ve üslup sorunları üzerine yürütülen tartışmaların merkezinde ödünç kelimeler yer almaktaydı. Cəlil Məmmədquluzadə, Üzeyir Hacıbəyli, Ömər Faiq Nemanzadə, Əli bəy Hüseynzadə ve Əhməd bəy Ağaoğlu gibi dönemin önde gelen gazeteci ve yazarları; ödünç kelimelerin niteliği, kullanım gerekliliği, üslupsal

özellikleri ve dilin iç yapısına uygunluğu üzerine kapsamlı tartışmalar yürütmüşlerdir. Yazılarında ortak Türk yazı dili oluşturma düşüncesi, millî dilin korunması ve çağdaş iletişim ihtiyaçlarına cevap verebilecek işlevsel ve dinamik bir söz varlığının geliştirilmesi temel konular arasında yer almıştır.

Bu yeni dönemde dile giren ödünç kelimelerin sayısındaki hızlı artışın yanı sıra bunların standartlaştırılması ve dile uyarlanması da önem kazanmıştır. Basın ve medya kuruluşları bir yandan uluslararası terimleri hızlı biçimde dile kazandırırken, diğer yandan bunların okuyucu tarafından kolay anlaşılabilecek ve millî dil sistemine uyum sağlayabilecek biçimlerde kullanılmasına özen göstermiştir. Bu süreç sonucunda dil hem yeni leksik unsurlarla zenginleşmiş hem de işlevsel açıdan daha esnek ve ifade gücü daha yüksek bir yapıya kavuşmuştur. Ayrıca editoryal politikalar ve dil editörlüğü uygulamaları, ödünç kelimelerin seçimi ve kullanımını belirli ölçüde yönlendirerek dil normlarının oluşumuna katkıda bulunmuştur. Sonuç olarak, gerek XX. yüzyılın başlarında gerekse bağımsızlık döneminde basın, Azerbaycan Türkçesindeki ödünç kelimelerin gelişim sürecini şekillendiren en önemli toplumsal kurumlardan biri olmuştur.

Genel olarak her yüzyılın başlangıç ve son dönemleri, toplumsal ve siyasal değişimlerin etkisiyle dil tartışmalarının yoğunlaştığı süreçler olarak değerlendirilebilir. Azerbaycan'da XX. yüzyılın başlarında dilin geleceği ve gelişim yönü üzerine yürütülen tartışmalar, yüzyılın sonunda bağımsızlığın yeniden kazanılmasıyla birlikte tamamen yeni bir bağlamda yeniden gündeme gelmiştir. Bağımsızlık döneminde basının siyasî denetim ve idarî kısıtlamalardan kurtulması, özel medya sektörünün gelişmesi ve bilgi akışının hızlanması; dilin dinamizmini, üslup özelliklerini ve doğal olarak ödünç kelimelere yönelik yaklaşımı önemli ölçüde değiştirmiştir. Küreselleşme, teknolojik gelişmeler ve uluslararası bilgi dolaşımı, ödünç kelimelerin hem sayısını hem de çeşitliliğini artırmış; bu durum dil politikası ve üslup kültürü açısından yeni sorunları ve tartışmaları beraberinde getirmiştir.

Bu nedenle, Azerbaycan basınının son yıllardaki gelişim eğilimlerini dikkate alarak yabancı kökenli kelimelerin dile giriş mekanizmalarını, işlevlerini ve üslupsal özelliklerini sistematik biçimde incelemek büyük bilimsel önem taşımaktadır. Basın dilinde kullanılan ödünç kelimelerin incelenmesi, Azerbaycan Türkçesinin güncel gelişim yönlerinin belirlenmesi, standartlaşma süreçlerinin değerlendirilmesi ve millî dil politikasının bilimsel temeller üzerinde şekillendirilmesi açısından önemli katkılar sağlamaktadır.

Sonuç olarak, basın dilinde kullanılan ödünç kelimelerin özelliklerinin incelenmesi yalnızca söz varlığındaki değişimleri ortaya koymakla kalmamakta; aynı zamanda toplumun dil kültürünü, yeniliklere yaklaşımını ve millî ile küresel eğilimler arasında denge kurma çabalarını anlamak bakımından da önemli bir bilimsel araştırma alanı oluşturmaktadır.

Bu açıdan basın dili sürekli değişen ve yenilenen dinamik bir sistem olarak hem dilin doğal gelişimini yansıtmakta hem de gelecekteki gelişim yönelimlerini belirleyen önemli bir gösterge niteliği taşımaktadır. Ödünç kelimelerin bu sistem içinde nasıl seçildiği, hangi biçimlerde dile uyarlandığı ve hangi işlevleri üstlendiği, dilin genel gelişim düzeyi ile normatif istikrarını ortaya koyan temel ölçütlerden biridir. Bu nedenle basın metinlerinin sistemli biçimde incelenmesi, Azerbaycan Türkçesindeki leksik süreçlerin dinamiklerini daha iyi anlamaya ve dil politikasının daha bilinçli temeller üzerinde şekillendirilmesine katkı sağlamaktadır.

Günümüz medya ortamında bilgi akışının hızlanması, küresel iletişim süreçlerinin yaygınlaşması ve teknolojik gelişmeler, haber sitelerinde ödünç kelimelerin yoğun biçimde kullanılmasına neden olmaktadır. Ödünç kelimeler medya dilinin dinamizmini ve esnekliğini artırmakla birlikte, dilin söz varlığında yeni anlamsal katmanların oluşmasına da katkıda bulunmaktadır. Haber portallarında uluslararası terminolojinin, özellikle siyaset, ekonomi, teknoloji ve sosyal medya alanlarına ait kavramların yaygın biçimde kullanılması, medya dilinin modernleşmesi ve işlevsel üslup özelliklerinin değişmesiyle ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle haber

sitelerinde kullanılan ödünç kelimelerin özelliklerinin incelenmesi, çağdaş dilbilimin güncel araştırma alanlarından biri olarak kabul edilmektedir.

Bu sürecin sonucunda haber dili hem daha uluslararası bir nitelik kazanmakta hem de bilgiyi hızlı ve etkili biçimde aktarma işlevini daha başarılı şekilde yerine getirmektedir. Bununla birlikte, ödünç kelimelerin gereğinden fazla ya da amaçsız biçimde kullanılması, bazı durumlarda okuyucunun metni anlamasını güçleştirebilmekte ve dilin millî üslup özelliklerinin zayıflamasına yol açabilmektedir. Bu nedenle medya kuruluşlarında dil normlarına uyulması ve ödünç kelimelerin yerinde, işlevine uygun biçimde kullanılması büyük önem taşımaktadır. Dolayısıyla haber sitelerinde ödünç kelimelerin kullanımı, hem dilin gelişimini hem de üslup dengesini belirleyen temel unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir.

Haber siteleri ve dijital haber platformlarında ödünç kelimelerin artmasının başlıca nedenlerinden biri, bilgi teknolojilerinin, sosyal medya ağlarının ve küresel medya platformlarının hızla gelişmesidir. Uluslararası iletişim ortamında ortaya çıkan çok sayıdaki terim ve kavram, yerel medyaya doğrudan aktarılmakta ve bu kelimelerin dile uyarlanma süreci oldukça kısa sürede gerçekleşmektedir. Bu durum özellikle siyaset, ekonomi, finans, teknoloji, sağlık ve sosyal yaşam alanlarına ilişkin haberlerde açık biçimde görülmektedir. “Online”, “platform”, “monitoring”, “broker”, “trafik”, “reyting”, “post” ve “trend” gibi ödünç kelimeler, çağdaş haber dilinin oluşumunda yaygın olarak kullanılan örnekler arasında yer almaktadır.

Bir diğer önemli etken ise haber sitelerinin büyük ölçüde uluslararası haber ajanslarının içeriklerinden yararlanması ve çeviri sürecinde terminolojik tutarlılığı korumaya çalışmasıdır. Çeviri sırasında uluslararası terimlerin önemli bir bölümü özgün biçimiyle korunmakta ve zamanla Azerbaycan medyasında standart kullanım niteliği kazanmaktadır. Bu durum, medya dilini hem daha çağdaş ve güncel hâle getirmekte hem de dil sisteminde belirli yapısal değişimlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Bu nedenle haber sitelerinde dilin standartlaştırılması yalnızca dilbilimsel bir mesele olarak değil, aynı zamanda toplumsal iletişimin niteliğini belirleyen önemli bir unsur olarak değerlendirilmelidir. Ödünç kelimelerin doğru seçilmesi ve yerinde kullanılması, bilgi aktarımının daha açık, hızlı ve etkili gerçekleşmesine katkı sağlamaktadır. Bunun yanında, bu sürecin millî dilin işlevsel olanaklarının korunması ve geliştirilmesiyle eş zamanlı yürütülmesi durumunda, medya dili hem küresel bilgi akışına uyum sağlamakta hem de kendi normatif yapısını koruyabilmektedir. Bu yaklaşım, haber dilinde üslup birliğinin güçlenmesine, terminolojik karışıklıkların azalmasına ve okuyucu açısından daha anlaşılır bir iletişim ortamının oluşmasına katkıda bulunmaktadır.

Haber siteleri aracılığıyla dile giren ödünç kelimelerin işlevsel üslup açısından farklı etkileri de gözlemlenmektedir. Bir yandan bu kelimeler metnin doğruluğunu, açıklığını ve iletişimsel etkinliğini artırırken, diğer yandan bazı durumlarda dilin iç yapısıyla çelişerek normatif ve üslupsal sorunların ortaya çıkmasına neden olabilmektedir.

Haber sitelerinde ağırlıklı olarak İngilizce, Rusça, kısmen Türkçe ile Arapça ve Farsçadan alınan ödünç kelimeler kullanılmaktadır.

– İngilizce kökenli ödünç kelimeler, özellikle bilgi teknolojileri, medya, ekonomi ve uluslararası siyaset alanlarında yoğun olarak görülmektedir. Bunlar arasında “onlayn”, “reytinq”, “marketinq(pazarlama)”, “event”, “post”, “trend”, “trafik” gibi sözcükler yer almaktadır.

– Rusça kökenli ödünç kelimeler ise daha çok Sovyet döneminden miras kalan toplumsal ve siyasal terminolojiyle ilişkilidir. “prokuror(savcı)”, “komissiya”, “şura”, “jurnal”, “məsləhətçi” gibi sözcükler bu gruba örnek gösterilebilir.

– Türkçe kökenli ödünç kelimeler de haber dilinde önemli bir yer tutmaktadır. Bunların bir bölümü doğrudan Türkiye Türkçesinden alınmış, bir bölümü ise ortak Türkçe kökenli olup Türkiye medyası aracılığıyla yaygınlaşmıştır. “Son dakika”, “görüşmə”, “aday”, “bakan”, “cumhurbaşkanı”, “paylaşım”, “trend”, “qarşılaşma” gibi sözcükler bu grupta değerlendirilebilir.

İşlevsel açıdan bakıldığında ise bu ödünç kelimeleri iki temel gruba ayırmak mümkündür:

1. Terminolojik ödünç kelimeler: Belirli bir bilim veya uzmanlık alanına ait, kesin bir kavramı karşılayan ve çoğu zaman yerini başka bir sözcüğün dolduramadığı kelimelerdir. “Monitorinq”, “broker”, “platforma”, “audit”, “virus”, “status” gibi örnekler bu gruba girmektedir.

2. Genel söz varlığına ait ödünç kelimeler: Günlük dilde yaygınlaşmış ve medya dilinde sıkça kullanılan kelimelerdir. “Reklam”, “format”, “variant”, “sosial şəbəkə”, “təhlükəsizlik kodu”gibi ifadeler bu gruba örnek olarak gösterilebilir.

Medya metinlerinin incelenmesi, ödünç kelimelerin özellikle haber başlıklarında, son dakika haberlerinde ve analitik yazılarda daha yoğun biçimde kullanıldığını göstermektedir. Aşağıdaki örnekler bu durumu açıkça ortaya koymaktadır:

1. “QS Dayanıqlılıq 2026" reytinqində Cənubi Qafqazdan yalnız Azərbaycan təmsil olunur?!” – (Mənbə: report.az, 20 noyabr 2025 - https://report.az/elm-ve-tehsil-xeberleri/azerbaycan-qs-dayaniqliliq-2026-reytinqinde-cenubi-qafqaz-uzre-temsil-olunan-yegane-olkedir).

2. “Oqtay Qasımov: "BFB yeni interaktiv statistik platforma təqdim edəcək” – (Mənbə: report.az, 20 noyabr 2025 - https://report.az/maliyye-xeberleri/oqtay-qasimov-baki-fond-birjasi-bu-yaxinlarda-yeni-interaktiv-statistik-platformasini-teqdim-edecek).

3. “Hazırki rəqabətli dünyada qlobal çağırışlar və yeni trendlər fonunda Azərbaycan iqtisadiyyatı davamlı inkişaf edir.” – (Mənbə: report.az, 13 noyabr 2025 - https://report.az/maliyye-xeberleri/semed-besirli-ozel-sektorun-yeni-teleblere-uygunlasmasi-vacibdir).

4. “Məhsul "Dark Web" və "Deep Web"də satılan kartları monitorinq edir” – (Mənbə: trend.az, 20 noyabr 2025 - https://az.trend.az/business/4119873.html).

5. “Süni intellekt kompüteri virusa yoluxdura bilər - “Microsoft” xəbərdarlıq edib” – (Mənbə: trendaz, 20 noyabr 2025 - https://az.trend.az/other/world/4119895.html).

6. “...risk əsaslı audit praktikasının inkişaf etdirilməsində əhəmiyyətini qeyd edib” – (Mənbə: trend.az, 17 noyabr 2025 - https://apa.az/maliyye/hesablama-palatasi-ve-dvx-arasinda-anlasma-memorandumu-imzalanib-926563) və s.

Bu örnekler, ödünç kelimelerin medya dilinde hem terminolojik doğruluğu sağlamak hem de bilgi aktarımını hızlandırmak amacıyla yaygın biçimde kullanıldığını göstermektedir. Bununla birlikte, ödünç kelimelerin kullanımı bazı sorunları da beraberinde getirmektedir. Özellikle aynı kelimenin farklı haber portallarında farklı yazım biçimleriyle kullanılması (startap / start-up, story / stori gibi), yazım birliğini zedelemekte ve dilin normatif yapısı açısından çeşitli sorunlara yol açmaktadır.

Bu durum, medya kuruluşlarında ortak bir terminoloji politikasının ve normatif dil kurallarının uygulanmasının gerekliliğini ön plana çıkarmaktadır. Özellikle editoryal düzeyde dil denetiminin güçlendirilmesi, ödünç kelimelerin standartlaştırılmış biçimlerinin belirlenmesi ve Azerbaycan Türkçesinde karşılığı bulunan ifadelerin sistemli biçimde teşvik edilmesi, söz konusu sorunların giderilmesine katkı sağlayabilir. Böylece medya dili hem çağdaş iletişim ihtiyaçlarına uyum sağlar hem de normatif istikrarını koruyarak daha anlaşılır ve işlevsel bir iletişim aracına dönüşür.

Bu yaklaşım aynı zamanda gazetecilerin dil yeterliliklerinin geliştirilmesini ve terminolojik bilgi birikimlerinin sistemli biçimde artırılmasını da gerekli kılmaktadır. Çünkü ödünç kelimelerin doğru seçimi ve kullanımı yalnızca editoryal denetimle değil, aynı zamanda yazar ve muhabirlerin dil becerileriyle de doğrudan ilişkilidir. Sonuç olarak bu alanda atılacak adımlar, medya dilinde hem üslupsal tutarlılığı güçlendirecek hem de haber sunumunun kalitesini artıracaktır.

Aynı zamanda Azerbaycan Türkçesinde karşılığı bulunan kelimeler yerine ödünç kelimelerin tercih edilmesi dilbilimsel açıdan arzu edilmeyen bir durum olarak değerlendirilmektedir (“tədbir” yerine “event”, “canlı

yayım" yerine "live" gibi). Bilgilendirici metinlerde aşırı ödünç kelime kullanımı ise dilin akıcılığını zayıflatmakta, üslupsal bir ağırlık oluşturmakta ve metnin anlaşılabilirlik düzeyini olumsuz etkilemektedir. Bu tür durumların önlenmesi için medya dilinde normatif yaklaşımın güçlendirilmesi, dilin kendi yapısına uygun terimlerin tercih edilmesi ve editoryal denetimin artırılması büyük önem taşımaktadır. Böylece hem dilin saflığı korunmakta hem de bilginin daha doğru ve anlaşılır biçimde sunulması sağlanmaktadır.

SONUÇ

Araştırma göstermektedir ki haber sitelerinin dilinde kullanılan ödünç kelimeler, Azerbaycan medyasının çağdaş bilgi ortamına uyum sağlamasında önemli bir leksik araçtır. Bu kelimeler haberlerin güncelliğini artırmakta, terminolojik doğruluk sağlamakta ve teknolojik, sosyal ve ekonomik alanlarda ortaya çıkan yeni kavramların medyada hızlı biçimde yayılmasına olanak tanımaktadır. Bununla birlikte, ödünç kelimelerin yoğun kullanımı bazı normatif ve üslupsal sorunları da beraberinde getirmektedir. Bu nedenle medya dilinde ödünç kelimelerin kullanımı dengeli bir şekilde yürütülmeli, Azerbaycan Türkçesinin iç kuralları ve normatif yapısı dikkate alınmalıdır.

Bu dengenin sağlanabilmesi için hem dil politikası düzeyinde düzenleyici mekanizmaların güçlendirilmesi, hem de medya ortamında profesyonel dil kullanım becerilerinin geliştirilmesi gerekmektedir. Özellikle ortak bir terminoloji yaklaşımının oluşturulması ve ödünç kelimelerin Türkçeye uyarlanmış standart biçimlerinin kullanılması, mevcut sorunların azaltılmasına katkı sağlayacaktır. Sonuç olarak medya dili hem modern iletişim ihtiyaçlarına cevap verecek hem de normatif istikrar ve üslupsal açıklık ilkelerini koruyacaktır.

Böylelikle ödünç kelimeler, haber sitelerinin dilinin modernleşmesinde ve Azerbaycan Türkçesinin işlevsel ve söz varlığı

açısından zenginleşmesinde önemli bir rol oynamakta; bu alandaki çalışmaların ise süreklilik göstermesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Cəfərov S. Ə. Müasir Azərbaycan dili (Leksika). Bakı: Maarif, 1982, 215 s.

Həsənov H. Ə. Müasir Azərbaycan dilinin leksikası. Bakı: Maarif, 1988, 306 s.

Крейн И. Французские заимствования XIX века в английском литературном языке. АКД, Москва, 1963, 17 с.

Крысин Л. П. К определению "заимствование" и "заимствованное слово". В кн.: Развитие современного русского языка. Москва, 1965.

Рона-Таш А. Общее наследие или заимствования? // Вопросы языкознания, 1974, №2, с. 31–45.

Yakup Kadri'nin *Ankara*'sında Feminist Ütopyanın İzleri

AYŞEGÜL BÜYÜKÇAPAR KÜÇÜKDEVLET[*]

Öz

Ütopya, mutluluğun, özgürlüğün ve adaletin hâkim olduğu bir toplum düzenidir. 1516'da Thomas More'un *Utopia* adlı eseriyle başlayan ütopya geleneği, daha sonra müstakil bir kimlik kazanmıştır. Süreç içerisinde Türk ve dünya edebiyatında ütopik unsurlar taşıyan birçok eser yazılmıştır. Bu eserlerin her biri yazarların kişilikleri ve bir ferdi oldukları toplumların özellikleri doğrultusunda şekillenmektedir. Söz konusu romanda Ankara'nın savaş yıllarındaki hâli ile Cumhuriyet ilan edildikten sonraki durumu anlatılmaktadır. Romanda dikkat çeken bir başka nokta, başkişi konumundaki Selma'nın geçirdiği değişimdir. Romanın başlarında varoluş sancısı çeken Selma, sonraki bölümlerde hürriyetini kazanmış saygın bir birey olarak okuyucunun karşısına çıkar. Bu değişim süreci feminist ütopyalardaki aşamalılık ilkesini akıllara getirir. Ayrıca Selma'nın üzerinde bir baskı oluşturan düzene karşı verdiği savaş, nihayetinde bu mücadelenin kazananı olması ve bireysel gerçekliğini inşa etmesi feminist bir ütopyanın gerçekleşmesi durumunu göstermektedir. Bu çalışma, Yakup Kadri'nin *Ankara*'sını feminist bir ütopya perspektifinden okumak amacıyla kaleme alınmıştır.

Anahtar sözcükler: Ütopya, edebiyat, roman, toplum, feminist ütopya

TRACES OF FEMINIST UTOPIA IN YAKUP KADRI'S *ANKARA*

Abstract

Utopia is a social order where happiness, freedom, and justice prevail. The utopian tradition, which began with Thomas More's work Utopia in 1516, later gained an independent identity. Over time, many works

[*] Doktora Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. aysegul.bykcpr@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2128-3807.

containing utopian elements have been written in Turkish and world literature. Each of these works is shaped by the personalities of the authors and the characteristics of the societies they belong to. The novel in question describes Ankara during the war years and its situation after the declaration of the Republic. Another noteworthy point in the novel is the transformation of the protagonist, Selma. Initially experiencing existential angst, Selma later appears before the reader as a respected individual who has gained her freedom. This transformation process brings to mind the principle of gradualism in feminist utopias. Furthermore, Selma's struggle against the oppressive system, her eventual victory in this struggle, and her construction of her individual reality demonstrate the realization of a feminist utopia. This study was written with the aim of reading Yakup Kadri's Ankara from a feminist utopian perspective.

Keywords: Utopia, literature, novel, society, feminist utopia

GİRİŞ

Krishan Kumar'ın deyimiyle "Mümkün olmayan, ancak insanın bulunmak için heves ettiği bir dünya" olan ütopya; mutluluk, özgürlük ve adalet gibi kavramların karşılık bulduğu bir toplum hayalidir (Kumar, 2005, s. 9). Ütopya geleneği, 1516'da Thomas More'un *Utopia* adlı eseriyle başlar. Tür, More'un Utopia'sından sonra müstakil bir kimlik kazanır. Bu tarihten günümüze uzanan süreçte ütopya unsurları barındıran çok sayıda eser yayınlanmıştır.

Ütopya türüne özgü ögelerin bulunduğu eserlerden her biri onları kaleme alan yazarların kişisel özellikleri, karakterleri ve bir parçası oldukları toplumlara dair izler taşır. Mehmet Kaygana, ütopya metinlerinin üretildikleri toplumlara özgü bir hal almasının kaçınılmaz olduğunu belirterek Yakup Kadri'nin *Ankara* adlı romanının ütopik bir metin olarak okunabileceğini aktarmıştır (Kaygana, 2014, s. 3).

Ankara romanında söz konusu şehrin savaş yıllarındaki durumu ile Cumhuriyet ilan edildikten sonraki hali anlatılmaktadır. Eserde bir şehir portresinin yanı sıra Millî Mücadele ruhu ve inkılaplar da yeni rejimin

simgeleri olarak yer alır. Ayrıca Mustafa Kemal Atatürk'ün kişiliği, kahramanlığı, vatanı için yaptıkları romanda anlatılanlar arasındadır.

Sadık Usta, ütopya metinlerinin ortaya çıkışında "toplumsal kriz dönemleri"nin etkisinin altını çizmektedir (Usta, 2014, s. 18). Bu bağlamda ütopik unsurlar taşıyan *Ankara* romanının yazılış koşullarına değinmek yerinde olacaktır. Osmanlı Devleti'nin siyasal, askerî ve ekonomik birçok alanda zorlu mücadeleler içinde bulunduğu bir dönemde yaşayan Yakup Kadri, savaşın getirdiği bütün olumsuzluklara şahit olmuştur. Ayrıca yeni bir rejime geçmenin güçlükleriyle de karşılaşmıştır. Dolayısıyla eser, yazarın bizzat içinde bulunduğu toplumsal bir kriz dönemine ayna tutmaktadır.

1919 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün Ankara'ya gelmesiyle şehir Millî Mücadele'nin merkezi haline gelmiş, savaşın sona erip bağımsızlığa kavuşulmasıyla da başkent konumuna yükselmiştir. Başkentin uzun yıllardan sonra değişmesi ve yeni bir yönetim şekline geçilmesi pek çok alanda farklılıklara sebep olmuştur. Yakup Kadri, bütün bu süreçte yaşananları *Ankara* adlı eserinde işlemiştir. Roman ilk kez 1934 yılında basılır. Bu tarihte yayınlanmasına rağmen romanın sonunda verilen tarihin daha ileri bir zaman dilimine karşılık gelmesi, metindeki ütopik unsurların varlığını gözler önüne sermektedir.

Ütopya romanlarına ilginin fark edilir bir şekilde arttığı 19. yüzyıl "tüm dünyayı etkileyen çok kapsamlı dönüşümlerin yaşandığı bir sürece" denk gelmektedir. Dolayısıyla ütopik unsurlar barındıran romanların yazımında tarihsel dönemlerin etkisi büyüktür. Birçok ülkeyi etkileyen bir savaşın geride bırakılması, yeni devletler ve yeni yönetim sistemlerinin varlığı, *Ankara* romanının ortaya çıktığı tarihsel zeminin önemini kanıtlar niteliktedir. Kenneth M. Roemer tarihsel koşulların etkisiyle kaleme alınan ütopik metinlerin yararını şu sözlerle anlatmıştır:

> Tarihsel koşulların edebi ütopyaların yazımında ve hevesle karşılanmasında önemli bir katalizör vazifesi görmesinin tek nedeni bu koşulların ütopyacı anlatılara bir dayanak ve enerji kazandıracak tanıdık konular sağlaması ve okurların daha iyi bir dünyayı arzulamasına yardımcı olması değildi; tarihsel koşullar,

> ayrıca, dünyayı düzeltilmesi gereken acımasız karşıtlıkların kolajı olarak gören bir edebiyatın anlamlılığı ve faydalılığı konusunda okurları duyarlı hale getiriyordu (Roemer, 2017, s. 137).

Jacqueline Dutton, dünya üzerinde daha iyi bir şekilde var olma arzusunun esasında "evrensel bir kavram" olduğunu dile getirmiştir (Dutton, 2017, s. 351). *Ankara* romanının başkişisi Selma'nın roman boyunca daha iyi yaşama arzusu içinde olduğu görülmektedir. Romanın başında bir sıkışmışlık hissiyle boğulan, içinde bulunduğu hayat şartlarından memnun olmayan Selma zamanla kendisine yaşanılabilir bir dünya inşa etmeye çabalar. Tarihsel bir dönemin bir yandan gerçeklikleriyle anlatan roman, diğer yandan da o dönemi yapılandırmaya çalışır. Wegner'in deyimiyle "Ütopya anlatıları modern tarihin hem yapılmasının hem de anlatılmasının bir yolunu sunar" (Wegner, 2002, s. xvi).

FEMİNİST ÜTOPYA PERSPEKTİFİNDEN *ANKARA* ROMANI

Alessa Johns, feminist ütopyaların değişime dair "aşamalı bir yaklaşım"ı yeğlediklerini aktarmıştır (s. 253). Selma; Nazif, Hakkı ve Neşet Sabit isimli erkeklerle üç evlilik yapar. Bu evliliklerin her biri onun feminist ütopyalardan izler taşıyan ideal bir kadın tipine evrilmesinin aşamalarını göstermektedir. Her evlilik onu vatansever, bilinçli, güçlü ve mutlu bir birey olmaya daha da yaklaştırmaktadır. Selma adeta bir merdivenin basamaklarından çıkar gibi arzu ettiği hayata doğru bu evliliklerle yükselir. Johns'un işaret ettiği aşamalı yaklaşım da bu noktada devreye girer.

Romanın birinci bölümünde Selma, Nazif adlı bir devlet memuruyla evlidir. Bu noktada henüz bireyselliğini ilan etmemiştir. Başkent değişikliği Selma'nın şahsında somutlaştırılır. Selma, İstanbul'dan Ankara'ya gelmenin zorluklarına katlanmaya çalışmaktadır. Romandaki diğer kadınlar gibi sınırlandırılmış rolleri benimseyen edilgen bir tavır içindedir. Geleneğin kendisine uygun gördüğü davranış kalıplarının dışına çıkmamaktadır. Başlangıçtaki kadın profili, zayıftır. Söz hakkı yoktur, kendisine bir yol çizmemiştir, idealleri ve yüksek sesle ifade edebileceği fikirleri yoktur.

Feminist ütopyalarda başlangıçtaki dönüşmesi gereken geleneksel kadın modelini temsil etmektedir.

Romanın ilk bölümünde kendi değerlerine sahip çıkan, cesur, çalışkan ve güçlü ideal kadın tipi Halide Edip'in şahsında canlandırılmıştır: "Halide Edip Hanım'ın menkıbeleri kadınların kalbinde yenilmez bir imreniş, bir tatlı üzüntü veya kesin bir kıskançlık ateşi alevlendiriyordu ve hepsi ona benzemek, onun yerini almak için can atıyordu" (Karaosmanoğlu, 2009, s. 18). Yazar, eserinin başında ideal kadının nasıl olması gerektiğine dair bir prototip sunduktan sonra okuyucuya Selma'nın böyle biri olmadığını sezdirmeye çalışır: "İyi bir tahsil görmüş olmasına ve fikir davalarını çok iyi anlayabilecek bir seviyede bulunmasına rağmen memleket işlerine karışmak emeli gönlünden hiç geçmemişti. O, bu vazifeyi, yaşını başını almış ve hayatta artık kendisi için yapacak bir şeyi kalmamış hanımlara bırakıyordu" (Karaosmanoğlu, 2009, s. 18). Halide Edip'in temsil ettiği aktif kadın tipi, feminist ütopyaların ulaşılmak istenen, arzu edilen, ideal kadın tasavvuruyla örtüşmektedir.

Millî Mücadele'nin en hararetli zamanlarında kocası Nazif'in Ankara'dan ayrılmak istemesi Selma için yeni bir dönemin başlangıcı demektir: "Bu devir, Selma Hanım için, yalnız karılık kocalık bakımından değil, fikirce, hisçe bütün benliğine şamil bir inkılabın kaynağı oldu" (Karaosmanoğlu, 2009, s. 90). Selma, bu noktada yalnızca bireysel mutluluğa ulaşmayı amaçlamaz. Toplumsal duyarlılığını da hissettirir. Millî mücadele onun için adeta bir dönüm noktası olmuştur. Sadece bir kabulleniş halindeyken kocasının cesaretsizliğini ve toplumsal konulara karşı duyarsızlığını sorgulama durumuna geçer. Bu sorgulama Selma için bireysel özgürlüğün de başlangıcı olur. Kocasında göremediği cesareti ve gücü kendi benliğinde hisseder. Ona göre kocası korkaklığı, bencilliği ve vurdumduymazlığıyla "millî bir felaket"te bulunmuştur (Karaosmanoğlu, 2009, s. 97).

Selma'nın daha sonra ideallerini yitirmekle suçlayacağı ikinci kocası; cesareti, gücü ve vatan sevgisini temsil etmektedir: "O günlerde Selma'nın

bütün millî coşkunluğu toplanıp toplanıp bu genç zabitin üzerinde tekasüf etmişti" (Karaosmanoğlu, 2009, s. 98). Bu sırada Cumhuriyet kurulmuştur. İnkılaplar uygulamaya konmaktadır. "Ulus, bu mücadele içinde bütünleşmekte, inşa edilmektedir. Böylece İstanbullu, eğitimli, narin bir ev hanımı olan Selma'nın bir yandan kendine güvenen özgür ve mücadeleci bir kadın haline gelişini izlerken, diğer yandan da Ankara'yı ve yerli halkını giderek benimseyişini okuruz" (Baş, 2015, s. 82-83). Ne var ki, Selma inkılaplara gönülden bağlı olmayan, tamamıyla gösteriş meraklısı bir çevrenin içine düşmüştür. Bulunduğu çevrede yalnızca gösteriş düzeyinde kalan bir Batılılaşma ve Türk milletinin vakarına yakışmayan nesneleştirilmiş bir kadın algısı vardır. Romanın bu bölümünde, erkeklerin gerisinde kalmayan, yalnızca görüntüsüyle değil ülkesinin kalkınmasına olan katkısıyla da adından söz ettirecek Türk kadınının özellikleri verilmektedir: "Evet, Türk kadını, hürriyetini dans etmek, tırnaklarını boyamak ve Rue de la Paix'nin kanunlarına esir bir süslü kukla olmak için değil, yeni Türkiye'nin kuruluşunda ve kalkınışında kendisine düşen ciddi ve ağır vazifeyi görmek için isteyecekti, kullanacaktı (Karaosmanoğlu, 2009, s. 135). Yazar Halide Edip örneğinden sonra bir kez daha okuyucuya ideal Cumhuriyet kadını tipini resmeder. Selma'nın şahsında okuyucusuna olması gerekeni işaret eder.

Selma'nın şekilci idealleri sorgulaması ve çalışma hayatına atılma arzusu Hakkı Bey ile olan evliliğinin son zamanlarında başlar. Kadın-erkek eşitliği ve kadının her bakımdan bağımsız olması meseleleri, feminist ütopyaların temel ilkelerindendir. Romanın kadınların kendi ayakları üzerinde durması, ekonomik bağımsızlıklarını elde etmesi konularının ele alındığı kısımlarında feminist söylemlerin şiddeti artmaktadır: "Selma Hanım, kocasına 'Çalışmak istiyorum. Fakat hayatımı kazanmak için değil' derken, bunun tamamıyla aksini düşünüyordu. Bilakis, onca, kadının hürriyeti demek, hiçbir hususta erkeğine muhtaç olmaması, ondan bir şey beklememesi, ona tabi bulunmaması idi" (Karaosmanoğlu, 2009, s. 153).

Serpil Çakır, feminizm kavramını "kadınların kendilerini baskı altına alan düzeni algılaması, politik olarak tanımlaması ve ona karşı mücadele

yöntemleri geliştirmesi" (Çakır, 2007, s. 4) olarak tanımlamıştır. Selma, artık baskıcı düzenin farkındadır ve kadına toplum tarafından verilen rollerin dışına çıkmak istemektedir. Bu doğrultuda, Selma'nın Hakkı Bey ile diyaloglarına bakıldığında hem toplumsal düzeyde eleştiride bulunulduğu hem de yeni bir kadın kimliğinin temellerinin atıldığı görülecektir. Gül Aktaş'ın işaret ettiği gibi "Kadın, sahip olduğu güçlenme stratejileriyle kendi öznelliğini yeniden ve yeniden inşa eder. Bu kimlik edinme süreci, bir dayatmadan ve durağanlıktan çok dönüştürülebilen ve yeniden kurulan bir süreçtir." (Aktaş, 2013, s. 53)

Toplumsal cinsiyet eşitliği meselesi, feminist ütopyaların temel özelliklerinden biridir. Feminist ütopyalardaki eşitlik vurgusu üzerinde duran Johns, bu metinlerin kadınların güçlenmesini merkezî önemde gördüklerini belirtmiştir (Johns, 2017, s. 253). Nitekim *Ankara*'da da cinsiyet eşitliği üzerinde hassasiyetle durulmuş ve kadınların her bakımdan güçlü olması gerektiği mesajı verilmiştir. Kadın yalnızca annelik ve eşlik ile görevlendirilmemeli, toplumsal düzen içinde de aktif olmalıdır.

> Evde hiçbir faydamız, sokakta hiçbir faydamız kalmamıştır. Bir derin boşluk içinde dönüp duruyoruz. Nihayet, bana fizyolojik bir vazifeden mibahsedeceksiniz? Çocuk yetiştirmek, aşk ve muhabbette erkeğin ideal eşi olmak? Adam siz de, bu da sürse sürse ancak bir yıl sürüyor. Ondan sonra, erkek kadından, kadın erkekten bıkıyor. Hem böyle olmasa bile ne çıkar? Kadın yalnız fizyolojik bir mahlûk mu? Hayır; erkek ne kadar içtimai mahlûksa kadın da o kadar içtimaidir. Ben, bize verdiğiniz 'courtisane' hürriyetini istemiyorum. Ben, erkekle her hususta eşitliği talep ediyorum (Karaosmanoğlu, 2009, s. 156).

Romanın üçüncü bölümünde Selma'nın son evliliği işlenir. Fethi Naci yazarın bu bölümde anlattığı Ankara ve Türkiye'nin yazarın o vakitler hayal ettiği Ankara ve Türkiye olduğunu aktarır. Selma'nın yazarın tasavvurundaki ideal Cumhuriyet kadınını temsil eder bir duruma gelmesi de yine bu bölümde gerçekleşmiştir. (Naci, 2007, s. 72)

Selma'nın kendi varlığını anlamlandırması ve bireysel gelişimini tamamlayarak hayal edilen ideal sistem için çalışmaya başlaması son kocası Neşet Sabit vesilesiyle olmuştur. Nitekim yazar okuyucuya bu durumu her şeyden önce kullandığı dil ile gösterir. Selma kendi kişiliğini, ideal Cumhuriyet kadını kimliğini, kazanmıştır. İlk iki evliliği sırasında Selma'dan "filanın haremi" diye bahseden yazar, bu evlilik sonrası yalnızca adını vermekle yetinmiştir. Romanda artık "Selma Hanım" vurgusu vardır. Dolayısıyla Selma yalnızca ekonomik bağımsızlığına değil, aynı zamanda bireyselliğine de kavuşmuştur. Selma'nın bireysel dönüşümü, feminist ütopyalarda görülen özgürleşme sürecinin kurgusal bir örneği olarak karşımıza çıkar. Zafer Toprak, "Cumhuriyet'in kazanımlarıyla birlikte Türkiye, kent ekseninde yeni bir kadın tipi yaratmakta belki de savaş sonrası dünyanın en başarılı ülkesi oldu" (Toprak, 2016, s. 4) der. İşte Selma, bu tipin kurgusal dünyadaki bir örneğidir. Selma'nın bireyselliğini kazanması feminist ütopyalarda hedeflenen özgür kadın kimliğine karşılık gelmektedir.

SONUÇ

Yakup Kadri *Ankara* romanında bütün bir şehrin geçirdiği değişimin aşamalarını verirken bunu bireyler üzerinden de görünür kılmıştır. Başkişi konumundaki Selma'nın geçirdiği dönüşüm, romanın dikkat çekici noktalarından biridir. Selma daima iyi yönlü olmak üzere bir değişim çizgisi takip eder. Romanın başlarında varoluş sancısı çekmektedir. Bu sancı adeta bir karakterin doğum sancısıdır. Sonraki bölümlerde kişiliğini arar. Nitekim bu uğurda birçok bedel öder. Özel hayatı, kimliği, idealleri ve yaşam tarzı olmak üzere her anlamda çok sayıda sınavdan geçer. Nihayet romanın sonunda hürriyetini kazanmış saygın bir birey olarak okuyucunun karşısına çıkar. Selma'nın üzerinde bir baskı oluşturan düzene karşı verdiği mücadelenin kazananı olması, feminist bir ütopyanın gerçekleşmesi durumunu anımsatmaktadır. Zira feminist ütopyalarda da aynı yönde bir ilerlemeden söz edilmektedir.

Bu bilgiler ışığında Yakup Kadri'nin *Ankara*'da yaşamın her alanında erkeklerle bir arada bulunan, toplumsal kabullerin ötesine geçmiş, bağımsız, güçlü, cesur ve modern bir Cumhuriyet kadını portresi çizdiği belirtilmelidir. Yazar, yaşadığı tarihsel dönemin etkisinde ideal bir kadın tipi tasavvur ederken onu varoluş sancıları, sorgulamaları ve mücadeleleriyle birlikte vermiştir.

Yakup Kadri *Ankara*'da hem yeni bir devletin hem de yeni kadın tipi idealini okuyucuya sunmaktadır. Eserde kadınların baskıcı düzenden özgürleşmesi, kadın-erkek eşitliği, ekonomik bağımsızlık, kamusal alanda görünürlük ve aşamalı dönüşüm olmak üzere feminist ütopyalara ait nitelikler bulunmaktadır. Tüm bu özellikleriyle söz konusu romanın ütopik unsurlar taşıdığını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 53-72.

Baş, Y. (2015). Bir Kentsel Ütopya Örneği Olarak Ankara Romanı. *METU Journal of the Faculty of Architecture (METU JFA)*, 79-98.

Çakır, S. (2007). Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi. *Modern Siyasal İdeolojiler* (s. 412-475). içinde İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Dutton, J. (2017). Batılı Olmayan Ütopya Gelenekleri. G. Claeys içinde, *Ütopya Edebiyatı* (s. 313-358). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Fethi Naci (2007). *Yüz Yılın 100 Türk Romanı.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Johns, A. (2017). Feminizm ve Ütopyacılık. G. Claeys içinde, *Ütopya Edebiyatı* (s. 247-282). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Karaosmanoğlu, Y. K. (2009). *Ankara.* Ankara: İletişim Yayınları.

Kaygana, M. (2014). *Ütopyadan Distopyaya Yakup Kadri'nin Ankara'sı.* Ankara: Gece Kitaplığı.

Kumar, K. (2005). *Ütopyacılık.* Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Roemer, K. M. (2017). Dönüştürülmüş Cennet: On Dokuzuncu Yüzyıl Ütopyaları ve Çeşitleri. G. Claeys içinde, *Ütopya Edebiyatı* (s. 113-154). İstanbul: Türkiye İş BAnkası Kültür Yayınları.

Toprak, Z. (2016). *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Usta, S. (2014). *Türk Ütopyaları.* İstanbul: Kaynak Yayınları.

Wegner, P. E. (2002). *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity.* Durham: Duke University Press.

Yabancı Dil Olarak Türkçe Sözcük Öğretiminde Bilişsel İşlemleme Hızı ve Strateji Kullanımı: Resfebe Tabanlı Psikodilbilimsel Bir Çözümleme

AYŞEN SERİNKEN[*]
DR. ÖĞR. ÜYESİ ESRA KÜÇÜKSAKARYA[**]

Öz

Bu araştırma, Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde (YDTÖ) resfebe bulmacalarının bilişsel işlemleme hızı, sözcük geri çağırma stratejileri ve dilsel farkındalık üzerindeki etkilerini psikodilbilimsel bir yaklaşımla incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, Konya'daki dil merkezlerinde öğrenim gören B2 (n=16) ve C1 (n=26) düzeyindeki 42 uluslararası öğrenci ile bilgisayar tabanlı deneysel tasarım programı olan PsychoPy (v2025.2.4) kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Katılımcılara Türkçenin sesel ve biçimbirimsel özelliklerine göre belirlenmiş 25 adet resfebe (*resim-alfabe*) uyaranı sunulmuş; okuma süresi (*Boşluk/Boşluk/Boşluk/Space RT*), yanıt süresi (*Harf RT)* ve doğruluk (*0/1*) verileri milisaniye hassasiyetinde kaydedilmiştir. Bulgular, anlamsal çağrışım gerektiren Resfebelerde işlemleme hızının anlamlı düzeyde yüksek olduğunu, biçimbirimsel çarpıtma gerektiren Resfebelerde ise bilişsel yükün arttığını ve işlemleme hızının düştüğünü göstermektedir. Katılımcıların %78,6 'sı resfebelerin çözümleme stratejisi olarak parçadan bütüne (*bottom-up*) tercih etmişlerdir. Araştırma, resfebenin yalnızca bir oyun materyali değil, Türkçenin eklemeli yapısını zihne yerleştiren psikodilbilimsel bir ölçüm aracı ve YDTÖ öğretim materyali olarak da kullanılabileceğini göstermektedir.

---

[*] Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Dilbilim Bölümü. aysensernken@gmail.com, ORCID: 0009-0000-0193-4428.

[**] Necmettin Erbakan Üniversitesi, Uygulamalı Dilbilim Ana bilim Dalı, ekucuksakarya@erbakan.edu.tr, ORCID: 0000-0001-3103-9608.

Anahtar sözcükler: Resfebe, bilişsel işlemleme hızı, psikodilbilim, çift kodlama kuramı, bilişsel yük kuramı, konuşma üretimi modeli

1.GİRİŞ

Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimi (YDTÖ), son yıllardaki uluslararası öğrenci hareketliliği ve Türkiye'nin jeopolitik önemi sebebiyle bu alanda giderek daha fazla ilgi görmektedir. Türkçenin eklemeli yapısı, zengin biçimbirimsel yapısı ve sesel uyumları öğrenme sürecini hem karmaşıklaştıran hem de güçleştiren unsurlar olarak öne çıkmaktadır (Demir & Orkun, 2023). Yabancı dil öğreniminde sözcük erişimi ve zihinsel sözlüğün (*mental lexicon*) yapılandırılması, dil yeterliliğinin temel belirleyicilerinden biri olarak kabul edilmektedir (Aitchison, 2012; Levelt, 1989). Bu bağlamda, dil öğretiminde görsel ve sözel girdilerin bir arada işlenmesi, öğrenme sürecinin etkinliğini artıran önemli bir etkendir. Paivio'nun (1986) Çift Kodlama Kuramı (*Dual Coding Theory*), bilginin zihinde hem görsel hem de sözel kanallar aracılığıyla eş zamanlı işlenmesinin öğrenme ve hatırlama üzerindeki olumlu etkilerini ortaya koymaktadır. Bu kuram, yabancı dil öğretiminde kullanılan görsel materyallerin sözcük öğrenimini nasıl destekleyebileceğine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Bununla birlikte, dil öğrenme sürecinde karşılaşılan bilişsel zorluklar, Sweller (1988) tarafından ortaya atılan Bilişsel Yük Kuramı (*Cognitive Load Theory*) çerçevesinde ele alınabilir. Araştırmada öğrenme süreci resfebe çözüm süreci olarak tanımlanmıştır ve bu kurama göre dışsal yük; materyal tasarım, içsel yük; dilin yapısal karmaşıklığı ve etkili yük yani şema oluşturma arasındaki denge, öğrenme verimliliğini doğrudan etkilemektedir. Türkçenin eklemeli yapısı, özellikle yabancı öğrenciler için içsel bilişsel yükü artıran bir etken olarak değerlendirilebilir (Sarıçoban, 2007; Sweller, Ayres & Kalyuga, 2011). Sözcük üretim süreçlerine ilişkin olarak Levelt (1989, 1998) tarafından geliştirilen Konuşma Üretim Modeli (*Model of Speech Productıon*), Kavramsallaştırıcı (*Conceptualizer*), Sözcüksel Seçim (*Lexial Selection*), Biçimbirimsel Kodlama (*Morphologicial Enconding*) ve Sesel Kodlama (*Phonologial Enconding*) aşamalarını içermektedir. Bu model,

özellikle "Biçimlendirici" (*Formulato*r) aşamasının dil üretimindeki rolünü vurgulamakta ve resfebe gibi görsel-sözel bulmacaların çözüm süreçlerini açıklamak için uygun bir çerçeve sunmaktadır (Levelt, 1999).

Resfebe, sözcük veya sözcük gruplarının yazıbirim, renk ve sembollerle temsil edildiği, görsel algı ve dilsel becerileri birleştiren zihinsel bir bulmaca türüdür. Resim ve alfabe sözcüklerinin birleşiminden oluşan terim, Türkçede yakın zamanda kullanılmaya başlanmış olsa da tarihsel kökleri antik çağlara kadar uzanan rebus bulmacalarına dayanmaktadır (Çalış Zeğerek, 2019; 2020). Resfebe bulmacaları, görsel imgeler, yazıbirimler, sayılar ve sembolleri bir arada kullanarak hem görsel hem de sözel işlemleme kanallarını aktif hale getirir (Akdoğan,2023b). Bu süreç, zihinsel esneklik gerektirir ve farklı bilişsel stratejilerin kullanımını teşvik eder (Peçe & Baki Pala, 2026). Günümüzde yabancı dil öğretiminde teknolojik araçların ve bilişsel ölçüm yöntemlerinin kullanımı giderek yaygınlaşmaktadır. Bilgisayar tabanlı psikodilbilimsel ölçüm programları, milisaniye hassasiyetinde tepki süresi ölçümleri yaparak dil işlemleme süreçlerinin daha derinlemesine anlaşılmasına olanak tanımaktadır (Brysbaert & Drieghe, 2020). Bu bağlamda, PsychoPy programı, esnek tasarım imkanları ve yüksek zaman hassasiyeti ile Psikodilbilim araştırmalarında sıklıkla tercih edilen bir araçtır (Peirce et al., 2019).

Bu araştırma, YDTÖ süreçlerinde resfebe bulmacalarının bilişsel işlemleme hızına, sözcük geri çağırma stratejilerine ve dilsel farkındalığa etkisinin psikodilbilimsel bir yaklaşımla inceleyerek bu alandaki kuramsal ve uygulamaları bilgi birikimine katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Araştırmanın özgün değeri, resfebeyi sadece bir oyun olarak değil, psikodilbilimsel bir ölçüm aracı olarak kullanılmasının, Türkçenin eklemeli yapısının işlemleme hızına etkisini milisaniye hassasiyetinde verilerle sunması ve kuramsal temellerdeki kuramların bütüncül olarak psikodilbilim alanına çerçeve sunmasıdır. Araştırma ayrıca, YDTÖ'de kullanılabilecek alternatif materyal geliştirme ve değerlendirme yaklaşımlarına ışık tutmakta

ve resfebe çözüm performansının, katılımcıların dilsel farkındalık ve bilişsel işlemleme kapasitelerini değerlendirme kullanılabilirliğini sınamaktadır.

2.KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde, araştırmanın kuramsal temelini iki kuram ve bir model oluşturmaktadır: Paivio'nun Çift Kodlama Kuramı (1986), Sweller'ın Bilişsel Yük Kuramı (1988) ve Levelt'in Konuşma Üretim Modeli (1989, 1998).

2.1. Çift Kodlama Kuramı (Dual Coding Theory- 1986)

Paivio tarafından ortaya atılan bu kuramda, insan bilişsel sisteminin bilgiyi iki farklı fakat birbirine bağlı kanal aracılığıyla işlediğini savunulmaktadır. Bu kurama göre, zihinde görsel (dil dışı) ve sözel (dilsel) olmak üzere iki ayrı kodlama sistemi bulunmaktadır (Paivio, 1986; 2014). Kuramın temel varsayımları, bu iki sistemi birbirinden bağımsız ancak aralarında güçlü bağlantılar bulunacak şekilde çalıştığını, görsel sistemin "imge (somut) (image)" birimleriyle ve sözel sistemin "logojen (soyut) (logogen)" birimleriyle işlem yaptığını, bilginin her iki sistemde de eş zamanlı olarak işlenebileceğini ve iki sistem arasındaki referans bağlantılarının bir sistemdeki etkinleşmesinin diğerini tetiklemesini sağladığını öne sürmektedir.

Resfebe bulmacaları, Çift Kodlama Kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, her iki kanalı da etkin tutan özgün materyallerdir. Bir resfebe çözülürken görsel kanal şekilleri, renkleri, konumları ve sembolleri işlerken; sözel kanal yazıbirimleri, sözcükbirimleri, biçimbirimleri ve anlamsal çağrışımları işlemektedir. İki sistem arasındaki referans bağlantıları, çözüm sürecini hızlandırmakta ve kolaylaştırmaktadır. Yapılan araştırmalar, çift kodlamanın özellikle somut sözcüklerin öğreniminde belirgin bir fark açığa çıkardığını göstermektedir (Sadoski &Paivio, 2013; Sadoski, 2018). Bu bağlamda resfebeler, YDTÖ'de sözcük kalıcılığını arttırmak için etkili bir araç olarak değerlendirilebilir.

Tablo.1: Çift Kodlama Kuramının YDTÖ'ye Uyarlanması

Bileşen	Sözel Sistem	Görsel Sistem	Resfebe Bağlamı
Temel Birim	Sözcükbirim (soyut birimler)	İmge(görsel birimler)	Yazıbirim, sözcükbirimler + Görsel imgeler
İşlemleme	Sıralı, ardışık	Eş zamanlı, paralel	İki sistemin eş zamanlı hareket geçmesi
Kodlama	Anlamsal, Sesel	Görsel, uzamsal	Anlam + Görsel ipuçları
Bellek Saklama	Soyut simgesel	Somut görsel	Kalıcılığı artan sözcük öğrenimi
Çağırma	Sözcük erişimi	Görsel hatırlama	Çoklu erişim yolları

Tablo.1'de görüldüğü üzere, Çift Kodlama Kuramının bileşenleri resfebe bağlamında somutlaştırıldığında, görsel ve sözel sistemlerin eş zamanlı çalışmasının sözcük öğreniminde kalıcılığı artırdığı görülmektedir. Görsel ve sözel kodların eş zamanlı kullanımı, sözcüklerin zihinsel sözlükte daha güçlü temsiller oluşturmasına ve bu sözcüklere erişimin hızlı gerçekleşmesine olanak tanımaktadır (Aitchison, 2012; Sadoski & Paivio, 2013). Clark ve Paivio (1991), çift kodlamanın eğitimdeki uygulamalarını inceledikleri çalışmalarında, görsel ve sözel kodların birlikte kullanımının öğrenme çıktılarını anlamlı düzeyde etkilediğini ortaya koymuşlardır. Bu kuram, özellikle yabancı dil öğretiminde anlamlı öğrenme süreçlerinin tasarlanmasında önemli bir rehber niteliği taşımaktadır.

2.2. Bilişsel Yük Kuramı (Cognitive Load Theory-1988)

Sweller tarafından geliştirilen Bilişsel Yük Kuramı, insanın çalışma belleğinin sınırlı kapasitesine odaklanarak, öğrenme sürecinde bilişsel kaynakların nasıl etkin kullanılabileceğini açıklamaktadır (Sweller, 1988; Sweller, Ayres & Kalyuga, 2011). Kuram, insan çalışma belleğinin sınırlı kapasiteye sahip olduğunu (yaklaşık 7 ± 2 birim) ve öğrenmenin uzun süreli bellekte şemaların oluşturulması ve zenginleştirilmesi süreci olduğunu varsaymaktadır. Kurama göre üç tür bilişsel yük bulunmaktadır: Dışsal yük; materyal tasarımından kaynaklanan, öğrenme amacına hizmet etmeyen

yük, içsel yük; öğrenilecek materyalin doğal karmaşıklığından kaynaklanan yük ve etkili yük; şema oluşturma ve otomasyon sürecinde kullanılan yük. Resfebe çözüm sürecinde, özellikle biçimbirimsel çarpıtmalar içeren uyaranlar, Türkçenin eklemeli yapısından kaynaklanan içsel bilişsel yükü artırmaktadır. Bu durum, yabancı öğrenciler için ek zorluklar oluşturabilmektedir (Sarıçoban, 2007; Onan, 2014). Sweller ve arkadaşları (2011), dil öğreniminde içsel yükün yönetilmesinin, özellikle yabancı dil bağlamında kritik önem taşıdığını vurgulamaktadır.

Tablo.2: Bilişsel Yük Kuramının YDTÖ'ye Uyarlanması

Yük Türü	Tanım	Resfebe Bağlamı	YDTÖ Yansıması
Dışsal Yük	Uyarandan kaynaklı, gereksiz yük	Uyaranların netliği, yazı karakteri büyüklüğü, renk seçimi	Materyal tasarımının öğrenme üzerindeki etkisi
İçsel Yük	Dilin yapısal karmaşıklığı	Türkçenin eklemeli yapısı, ses uyumları	Biçimbirimsel bilgi, çekim biçimbirimi, türetim biçimbirimi
Etkili Yük	Şema oluşturma süreci	Resfebe çözüm stratejileri geliştirme	Dil kurallarının içselleştirilmesi

Tablo 2'de Bilişsel Yük Kuramının üç temel yük türünün YDTÖ bağlamında nasıl yorumlanabileceğini göstermektedir. Özellikle içsel yükün yönetimi, işlemleme yükünün arttığı eklemeli dillerin öğretiminde önem taşımaktadır. Bilişsel Yük Kuramı, öğretim materyallerinin tasarımında ve öğretim yöntemlerinin belirlenmesinde, öğrencilerin bilişsel sığalarını aşmayacak biçimde düzenlemeler yapılması gerektiğini ortaya koymaktadır (Clark, Nguyen & Sweller, 2006). Bu çalışmada, resfebe uyaranları belirlenirken bilişsel yük dengesine dikkat edilmiş, kolay-orta-zor seviyelerinde dengeli bir dağılım hedeflenmiştir. Mayer (2009), çoklu ortam öğrenmesinde bilişsel yükün yönetilmesine ilişkin ilkeler geliştirmiş ve bu ilkelerin yabancı dil öğretiminde de uygulanabileceğini belirtmiştir. Mayer

ve Moreno (2003), bilişsel yükü azaltmanın dokuz yolunu sıralayarak, tasarım sürecinde bu ilkelerin dikkate alınması gerektiğini vurgulamışlardır.

2.3. Konuşma Üretim Modeli (Model of Speech Production-1999)

Levelt tarafından geliştirilen Konuşma Üretim Modeli, bireylerin düşüncelerini nasıl sözcüklere ve tümcelere dönüştürdüğünü açıklayan kapsamlı bir çerçeve sunmaktadır (Levelt, 1989; 1998; 1999). Model üç ana aşamadan oluşmaktadır: Kavramsallaştırıcı (konuşmacının iletmek istediği mesajın kavramsal olarak hazırlandığı, "ne söylenmek istendiğinin" belirlendiği aşama), Biçimlendirici (kavramsal mesajın dilbilgisel ve sesel kodlamasının yapıldığı aşama), ve Seslendirici (hazırlanan sesel kodun motor planlama ve kas hareketleri aracılığıyla fiziksel olarak üretildiği aşama). Biçimlendirici aşama, sözcüksel seçim (uygun sözcüklerin zihinsel sözlükten seçilmesi), biçimbirimsel kodlama (sözcüklerin ek ve biçimbirim yapılarının düzenlenmesi) ve sesel kodlama (sözcüklerin ses bilgisel yapılarının hazırlanması) alt süreçlerini içermektedir.

Tablo 3: Levelt Modelinin Resfebe Çözümüne Uygulanması

Model Aşaması	Resfebe Çözüm Süreci	Bilişsel Gereksinim
Kavramsallaştırıcı	Resfebedeki görsel ipuçlarının anlamlandırılması, neyin temsil edildiğine karar verilmesi	Yüksek düzey bilişsel esneklik
Sözcüksel Seçim	Görsel ipuçlarına uygun sözcük adaylarının zihinsel sözlükte taranması	Sözcük erişim hızı, zihinsel sözlük zenginliği
Biçimbirimsel Kodlama	Kök+ek yapısının analizi, ses değişimlerinin fark edilmesi	Biçimbirimsel farkındalık
Sesel Kodlama	Sözcüğün doğru sesel formunun hazırlanması	Sesbilimsel farkındalık
Seslendirici	Sözcüğün seçeneklerle eşleştirilmesi (cevaplama)	Motor koordinasyon

Tablo 3'te sunulduğu gibi, resfebe çözüm süreçleri Levelt modelindeki tüm aşamaları içermekte olup özellikle "Biçimlendirici" aşama önemli bir rol oynamaktadır. Araştırmanın bulguları, resfebe çözümünde biçimbirimsel ve sesel kodlama aşamalarının önemini ortaya koymaktadır (Levelt, 1999). Model, dil üretiminin yanı sıra dil algılama ve anlama süreçlerini de açıklamada kullanılabilecek bir çerçeve sunmaktadır. Özellikle, resfebe gibi görsel-sözel bulmacaların çözümünde, görsel girdilerin sözcüksel erişimi nasıl tetiklediği ve bu süreçte biçimbirimsel ve sesel kodlamanın nasıl devreye girdiği, modelin alt bileşenleri aracılığıyla açıklanabilmektedir (Indefrey & Levelt, 2004). Levelt, Roelofs ve Meyer (1999), sözcük üretiminde sözcüksel erişimin aşamalı doğasını detaylandırmış ve bu sürecin zamanlamasına ilişkin önemli bulgular sunmuşlardır.

3.YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, YDTÖ süreçlerinde görsel ve dilsel girdinin harmanlandığı resfebelerde öğrencilerin bilişsel işlemleme hızları ve sözcük geri çağırma stratejileri üzerindeki etkisini psikodilbilimsel bir bakış açısıyla incelemektir. Bu genel amaç doğrultusunda araştırmada, resfebe çözüm süreçlerinde katılımcıların doğruluk oranlarının yanı sıra okuma ve cevaplama süreleri milisaniye hassasiyetinde ölçülmüştür. Ayrıca araştırmada, Türkçenin eklemeli yapısından kaynaklanan biçimbirimsel çarpıtmaların işlemleme hızına etkisinin anlamsal çağrışımlı görsellerle karşılaştırması ve katılımcıların resfebe çözümleme stratejilerinin belirlenmesi hedeflemiştir. Araştırma aynı zamanda Resfebenin YDTÖ'de zihinsel sözlük yapılandırmasındaki yerini, eğitsel potansiyelini belirlemek ve resfebeyi psikodilbilimsel ölçüm aracı olarak kullanmanın metodolojik imkanlarını tartışmayı merkeze almaktadır.

Araştırmanın temel soruları şunlardır: Katılımcıların resfebe çözüm süreçlerindeki ortalama doğruluk oranları, okuma (Boşluk/Space RT) ve cevaplama (Harf RT) süreleri nasıldır? Türkçenin eklemeli yapısından kaynaklanan biçimbirimsel çarpıtmalar, anlamsal çağrışımlı görsellere

kıyasla işlemleme hızını nasıl etkiler? Katılımcılar çözümleme stratejisi olarak hangi resfebe stratejilerini kullanmaktadır? Araştırmanın hipotezleri ise şunlardır: Öğrenciler anlamsal çağrışım gerektiren resfebelerde daha hızlı tepki verirken; biçimbirimsel çarpıtma gerektiren resfebelerde işlemleme hızı anlamlı düzeyde düşecektir (bilişsel yük artışı). Katılımcılar çözümleme stratejisi olarak bütünden parçaya (top-down) değil, parçadan bütüne (bottom-up) bir ilerleme kaydedecektir.

3.2. Veri Toplama Süreci

Araştırmanın çalışma grubunu, Konya'daki dil merkezlerinin (TÖMER vb.) 2025-2026 eğitim-öğretim yılında öğrenim gören uluslararası öğrenciler oluşturmaktadır. Katılımcılar, amaçlı örnekleme yöntemiyle (Patton, 2015) seçilmiştir. Toplam 42 katılımcı (yaş aralığı: 18-32, ortalama: 21.3) çalışmaya dahil edilmiştir.

Tablo 4: Katılımcıların Anadili Dağılımı

Anadili	Sayı (n)	Yüzde (%)
Arapça	25	59.5
Rusça	8	19.0
İngilizce	4	9.5
Farsça	3	7.1
Diğer Diller	2	4.8

Tablo 5: Katılımcıların Bildiği Ek Yabancı Diller

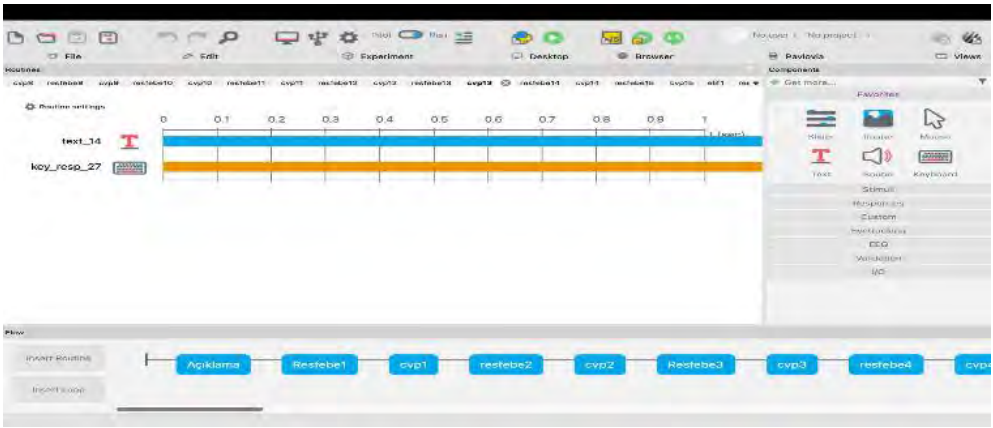
Ek Dil	Sayı (n)	Yüzde (%)
İngilizce	26	61.9
Rusça	8	19.0
Arapça	5	11.9
Almanca	3	7.1
Fransızca	2	4.8

Tablo 4 ve Tablo 5'te sunulduğu üzere, katılımcıların anadili dağılımı incelendiğinde, 25 katılımcı Arapça (%59,5), 8 katılımcı Rusça (%19,0), 4 katılımcı İngilizce (%9,5), 3 katılımcı Farsça (%7,1) ve 2 katılımcı diğer dilleri (%4,8) anadili olarak konuşmaktadır. Katılımcıların bildiği ek yabancı diller incelendiğinde ise 26 katılımcının İngilizce (%61,9), 8 katılımcının Rusça (%19,0), 5 katılımcının Arapça (%11,9), 3 katılımcının Almanca (%7,1) ve 2 katılımcının Fransızca (%4,8) bildiği tespit edilmiştir. Katılımcıların dil düzeyi dağılımı incelendiğinde, 16 katılımcının B2 (%38,1) ve 26 katılımcının C1 (%61,9) düzeyinde olduğu belirlenmiştir.

Resfebeler, ileri düzey dilsel farkındalık gerektirmektedir. Dolayısıyla araştırma sözcük oyunlarını çözümleyebilecek yetkinliğe sahip C1 düzey öğrencilerle yürütülmüştür. B2 düzey öğrenciler ise soyut problemleri çözebilme yetkinlikleri sebebiyle çalışmaya dahil edilmiştir. Katılımcıların %100'ü deney öncesinde "resfebe" terimini daha önce duymamış ve hiç resfebe çözmemiştir. Bu durum, katılımcıların deney öncesinde resfebe çözme deneyimine sahip olmadığını, dolayısıyla öğrenme etkisinin deney sürecinde ortaya çıkacağını göstermektedir. Bu hazırbulunuşluk kontrolü, araştırmanın iç geçerliliğini artıran önemli bir etkendir.

3.2.1. Veri Toplama Araçları ve Deneysel Düzenek

Veri toplama sürecinde, açık kaynaklı psikodilbilimsel deney tasarım programı PsychoPy (v2025.2.4) kullanılmıştır. PsychoPy, psikolojik ve dilbilimsel deneylerde yüksek zaman hassasiyeti ve esnek tasarım imkanları sunan bir platformdur (Peirce et al., 2019). Programın temel özellikleri arasında milisaniye hassasiyetinde tepki süresi kaydı (1 ms), rastgele dağıtılmış uyaran akışı ile öğrenme etkisinin kontrolü, doğruluk (1/0) ve zaman (Boşluk/Space/Harf RT) verilerinin eş zamanlı depolanması ve standart klavye girişleri ile tepki toplama bulunmaktadır.



Görsel.1: PsychoPy deney arayüzünün ekran resmi.

Görsel.1'de PsychoPy deney arayüzü yer almaktadır. Görselde yer alan Resfebe1 ekranında katılımcı, resfebe görselini görür ve cvp1 şeklinde kodlanan ekrana geçmek için Boşluk/Space tuşuna basmaktadır. Katılımcı, Boşluk/Space tuşuna basmadığı sürece deney ilerlememektedir. Katılımcının deney boyunca Boşluk/Space tuşuna basma durumu "Boşluk/Space RT" olarak kayıt altına alınmıştır. Yine katılımcının cvp1 olarak kodlanan ekranda A, B, C, D, E şıklarından oluşan cevap ekranı yer almaktadır. Katılımcıdan istenilen bir önceki ekranda görmüş olduğu resfebeyi, cevap ekranında belirlenmiş sözcüklere ait olan şıkkı klavyedeki harfe basarak eşleştirmesidir. Cevabın klavye ile seçilmesi durumu deney sürecince "Harf RT" olarak kayıt altına alınmıştır. Katılımcılar deneyin doğrusallığı sebebi ile bir önceki resfebe bulmacasına dönememektedirler, klavye üzerinde basabilecekleri tuşlar Boşluk/Space, A, B, C, D ve E olarak belirlenmiştir.

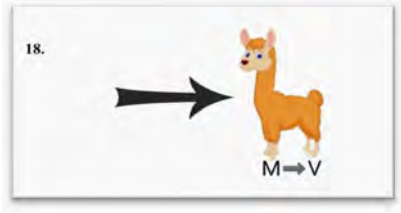
Tablo 6. Bağımlı Değişken Tanımları

Değişken	**Kısaltma**	**Tanım**	**Ölçüm Birimi**
Okuma Süresi	Boşluk/Boşluk/Space RT	Uyaranın algılanması ile çözüm sürecinin başlaması (boşluk tuşuna basılması) arası süre	Milisaniye (ms)
Yanıt Süresi	Harf RT	Çözümün tamamlanıp klavye ile yanıt verilmesi arası süre	Milisaniye (ms)
Doğruluk	Doğruluk/Accuracy ACC	Verilen yanıtın doğruluk durumu	1 (doğru) / 0 (yanlış)

Tablo 6'da görüldüğü üzere, araştırmada üç temel bağımlı değişken ölçülmüştür. Okuma süresi (Boşluk RT), uyaranın algılanması ile çözüm sürecinin başlaması arasındaki süreyi; yanıt süresi (Harf RT), çözümün tamamlanıp klavye ile yanıt verilmesi arasındaki süreyi; doğruluk ise verilen yanıtın doğruluk durumunu ifade etmektedir. Bu değişkenlerin milisaniye hassasiyetinde ölçülmesi, bilişsel işlemleme süreçlerinin ayrıntılı olarak incelenmesine olanak tanımaktadır.

Araştırmada, Türkçenin sesel ve biçimbirimsel özelliklerine göre belirlenmiş, kolay-orta-zor seviyelerinde dengelenmiş 25 adet resfebe seti kullanılmıştır. Uyaran geliştirme sürecinde, Türkçenin eklemeli yapısı (kök+biçimbirim+ses değişimi) dikkate alınarak uyaranlar kurgulanmış, yalnızca B2 ve üzeri düzeydeki sözvarlığına uygun yapılar seçilmiş, her zorluk seviyesinden eşit sayıda uyaran belirlenmiş ve belirlenen uyaranlar uzman tarafından değerlendirilmiştir.

Tablo.7: Deneysel Uyaran Örnekleri

Resfebe	Tür	D (%)	OS (sn)	YS (sn)
	Sesel Çarpıtma	92.8	22.45	11.22
	Sayısal+görsel	90.5	20.15	10.55
	Biçimbirimsel ayrışma	57.1	38.72	19.83
	Biçimbirimsel çarpıtma	42.9	42.15	22.45

Tablo 7'de sunulan deneysel uyaran örnekleri, farklı resfebe türlerini ve karmaşıklık düzeylerini göstermektedir. Uyaranlar, Türkçenin eklemeli yapısını (kök+biçimbirim+ses değişimi) çarpıtacak şekilde kurgulanmıştır. Bu çeşitlilik, farklı bilişsel süreçlerin ve dilsel farkındalık düzeylerinin ölçülmesine olanak sağlayabilmektedir.

3.2.2. Veri Analizi

Toplanan verilerin analizinde Jamovi (The jamovi project, 2025) istatistik yazılımı kullanılmıştır. Jamovi, açık kaynak kodlu, kullanıcı

arayüzü ve güçlü istatistiksel analiz modülleri ile psikodilbilim ve eğitim araştırmalarında yaygın olarak tercih edilen bir analiz platformudur (Brysbaert & Drieghe, 2020; De Leeuw & Määttä, 2021). Analiz sürecinde aşağıdaki istatistiksel yöntemler uygulanmıştır:

1. **Betimsel İstatistikler**: Katılımcıların okuma süresi (Boşluk/Space RT), yanıt süresi (Harf RT) ve doğruluk oranlarına ilişkin ortalama, standart sapma, minimum ve maksimum değerler hesaplanmıştır.
2. **Karşılaştırmalı Analiz**: Uyaran türlerine göre (anlamsal çağrışımlı ve biçimbirimsel çarpıtmalı) işlemleme süreleri arasındaki farkların anlamlılığını test etmek amacıyla bağımsız örneklemler için t-testi ve tek yönlü varyans analizi (ANOVA) Jamovi üzerinden gerçekleştirilmiştir.
3. **Öğrenme Etkisi Analizi**: Deney başlangıcı (1-5. resfebeler) ve deney sonu (22-25. resfebeler) arasındaki performans değişimini incelemek için seri analizi (tekrarlı ölçümler karşılaştırması) yapılmıştır.
4. **Strateji Analizi**: Katılımcıların deney sonrası görüşmelerde beyan ettikleri çözümleme stratejileri, içerik analizi yöntemiyle sınıflandırılmış ve yüzdelik dağılımları hesaplanmıştır. Bu sınıflandırma sürecinde Jamovi'nin frekans ve yüzde hesaplama modüllerinden yararlanılmıştır.

Tablo 8: Veri Analizi Yöntemleri

Analiz Türü	Kullanılan Yöntem	Amaç
Betimsel	Ortalama, SS, Min-Maks	Genel performans düzeyini belirleme
Karşılaştırmalı	t-testi, ANOVA	Uyaran türleri arasındaki RT farklarını test etme
Öğrenme etkisi	Seri analizi (tekrarlı ölçüm)	Deney sürecindeki performans değişimini inceleme
Strateji	İçerik analizi (frekans, yüzde)	Katılımcı stratejilerini sınıflandırma

Tablo 8, araştırmada kullanılan analiz yöntemlerini ve bu yöntemlerin amaçlarını özetlemektedir. Betimsel istatistikler genel performans düzeyini belirlemek, karşılaştırmalı analiz uyaran türleri arasındaki RT farklarını test etmek, öğrenme etkisi analizi deney sürecindeki performans değişimini incelemek ve strateji analizi katılımcı stratejilerini sınıflandırmak amacıyla kullanılmıştır. Jamovi'nin sağladığı görselleştirme ve raporlama araçları, bulguların daha anlaşılır ve tekrarlanabilir bir şekilde sunulmasına olanak sağlamıştır. Bu çoklu analiz yaklaşımı, araştırma sorularının kapsamlı bir şekilde yanıtlanmasına katkıda bulunmuştur.

4. BULGULAR

Araştırmaya katılan 42 katılımcının 25 resfebe uyaranına verdikleri yanıtların genel betimsel istatistikleri, milisaniye cinsinden saniye cinsine dönüştürülerek Tablo 10'da sunulmuştur.

Tablo 9: Genel Performans İstatistikleri

Değişken	Ortalama	SS	Min.	Maks.
Okuma Süresi (Boşluk/Space RT)	31.45 s	12.73	8.21	58.92
Yanıt Süresi (Harf RT)	15.20 s	6.84	3.15	34.67
Doğruluk Oranı	%71,5	18.9	%38,1	%95,2

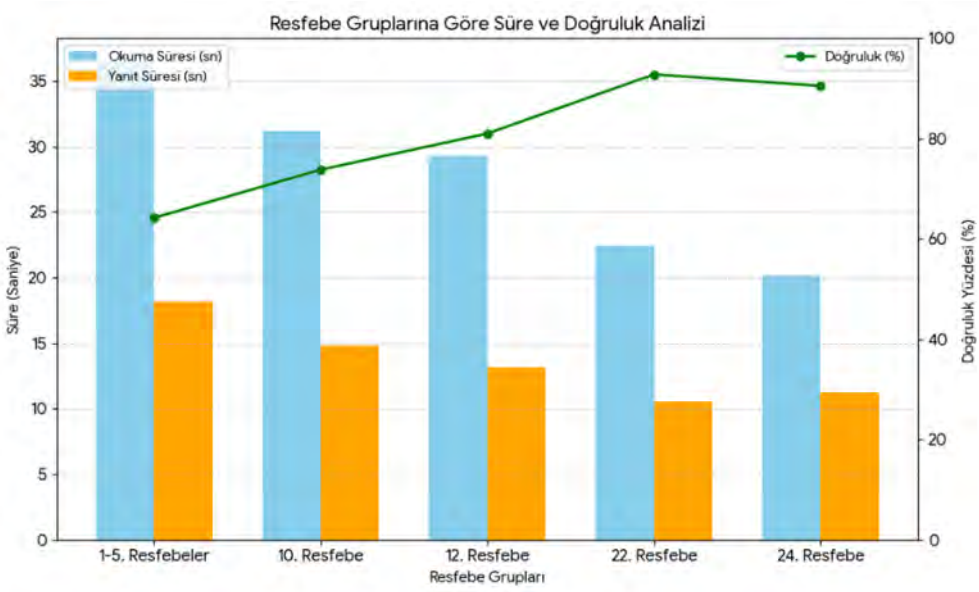
Tablo 9'da görüldüğü üzere, katılımcıların okuma süresi (Boşluk/Space RT) ortalaması 31,45 saniye (SS=12.73), yanıt süresi (Harf RT) ortalaması 15,20 saniye (SS=6.84) ve doğruluk oranı ortalaması %71,5 (SS=18.9) olarak ölçülmüştür. Geniş standart sapma değerleri, katılımcılar arasında önemli bireysel farklılıklar olduğunu göstermektedir. Bu durum, farklı dil düzeyleri, anadil geçmişleri ve bilişsel işlemleme hızlarındaki bireysel çeşitlilikten kaynaklanmaktadır.

Tablo 10: Zorluk Düzeyine Göre Performans

Zorluk Düzeyi	Doğruluk (%)	Okuma Süresi (sn)	Yanıt Süresi (sn)
Kolay (n=8)	%82.3	24,15	11,42
Orta (n=9)	%71.8	32,84	15,83
Zor (n=8)	%61.5	37,36	18,35

Tablo 10'da sunulduğu gibi, zorluk düzeyine göre performans incelendiğinde, kolay düzeydeki resfebelerde (n=8) doğruluk oranı %82.3, okuma süresi 24,15 saniye ve yanıt süresi 11,42 saniye olarak; orta düzeydeki resfebelerde (n=9) doğruluk oranı %71.8, okuma süresi 32,84 saniye ve yanıt süresi 15,83 saniye olarak; zor düzeydeki resfebelerde (n=8) ise doğruluk oranı %61.5, okuma süresi 37,36 saniye ve yanıt süresi 18,35 saniye olarak ölçülmüştür. Bu bulgular, zorluk düzeyi arttıkça doğruluk oranının düştüğünü ve işlemleme sürelerinin uzadığını göstermektedir. Kolay ve zor resfebeler arasındaki fark, doğruluk oranında 20.8 puan, okuma süresinde 13,21 saniye ve yanıt süresinde 6,93 saniye olarak tespit edilmiştir. Bu farklar, resfebe karmaşıklığının bilişsel işlemleme üzerindeki belirgin etkisini ortaya koymaktadır.

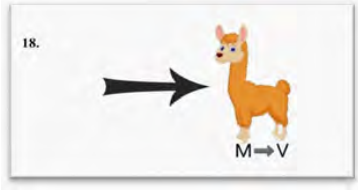
Grafik 1: Seçili Resfebe Gruplarında Okuma Süresi, Yanıt Süresi ve Doğruluk Oranının Değişimi



Grafik, deney süresince belirli aralıklarla (1-5, 10, 12, 22 ve 24. resfebeler) katılımcıların okuma süresi (Boşluk/Space RT), yanıt süresi (Harf RT) ve doğruluk oranlarındaki değişimi göstermektedir. Deneyin başlangıcından (1-5. resfebeler) sonuna (22-24. resfebeler) doğru okuma süresinde 14.50 saniyelik (%42.0) ve yanıt süresinde 6.96 saniyelik (%38.6) bir azalma gözlemlenmiştir. Bu hızlanma, katılımcıların resfebe çözme stratejilerini giderek daha etkin kullandıklarını göstermektedir. Doğruluk oranındaki artış daha çarpıcıdır. Başlangıçta %48 olan doğruluk oranı, 10. resfebede %58'e, 12. resfebede %65'e yükselmiş ve 22-24. resfebelerde %88'e ulaşarak 40 puanlık bir iyileşme kaydetmiştir. Bu bulgular, katılımcıların deney süresince resfebe çözme becerilerinde belirgin bir öğrenme etkisinin oluştuğunu kanıtlamaktadır. Ayrıca dikkat çeken bir diğer nokta, 22. ve 24. resfebelerde doğruluk oranlarının eşitlenmesine (%88) rağmen, 24. resfebede okuma süresinin 22. resfebeye göre 2.5 saniye daha düşük (22.50 → 20.00), yanıt süresinin ise 0.5 saniye daha yüksek (10.59 → 11.09) olmasıdır. Bu durum, 24. resfebenin görsel karmaşıklığının okuma süresini kısalttığını

ancak biçimbirimsel yapısının yanıt süresini uzattığını düşündürmektedir. Bu bulgu, farklı resfebe türlerinin işlemleme sürecinin farklı aşamalarını (okuma ve yanıt) etkileyebileceğini göstermesi açısından önemlidir. Öğrenme etkisinin bu denli belirgin olması, resfebelerin yabancı dil öğrenenler için uyarlanabilir ve öğrenilebilir bir materyal olduğunu; deney süresince katılımcıların bilişsel şemalarını yeniden yapılandırarak daha etkin çözüm stratejileri geliştirdiklerini ortaya koymaktadır (Sweller, Ayres & Kalyuga, 2011).

Tablo 11: En Başarılı ve En Zor Uyaranlar

Resfebe	Tür	D (%)	OS (sn)	YS (sn)
	Sesel Çarpıtma	92.8	22.45	11.22
	Sayısal+görsel	90.5	20.15	10.55
	Biçimbirimsel ayrışma	57.1	38.72	19.83
	Biçimbirimsel çarpıtma	42.9	42.15	22.45

En başarılı ve en zor uyaranlar Tablo 11'de karşılaştırılmıştır. En başarılı uyaranlar incelendiğinde, "Gözleme" resfebesinde doğruluk oranı (D) %92.8, okuma süresi (OS) 22.45 saniye ve yanıt süresi (YS) 11.22 saniye olarak; "Kırkayak" resfebesinde doğruluk oranı %90.5, okuma süresi 20.15 saniye ve yanıt süresi 10.55 saniye olarak tespit edilmiştir. En zorlanılan uyaranlar incelendiğinde ise "Pankart" resfebesinde doğruluk oranı %57.1, okuma süresi 38.72 saniye ve yanıt süresi 19.83 saniye olarak; "Oklava" resfebesinde doğruluk oranı %42.9, okuma süresi 42.15 saniye ve yanıt süresi 22.45 saniye olarak ölçülmüştür. Başarılı resfebeler ile zor resfebeler arasındaki doğruluk oranı farkı yaklaşık 50 puan, okuma süresi farkı yaklaşık 20 saniye ve yanıt süresi farkı yaklaşık 11 saniyedir. Bu büyük farklar, resfebe türünün ve içerdiği bilişsel gereksinimlerin performans üzerindeki belirleyici etkisini açıkça göstermektedir.

Tablo 12: Uyaran Türlerine Göre İşlemleme Hızı Karşılaştırması

Tür	Doğruluk (%)	Okuma Süresi (sn)	Yanıt Süresi (sn)	t-test
Anlamsal çağrışımlı	78.3	27.42	12.83	t(40)=3.89, p<.001
Biçimbirimsel çarpıtmalı	58.7	36.18	18.92	t(40)=4.12, p<.001

Uyaran türlerine göre işlemleme hızı karşılaştırması Tablo 12'de sunulmuştur. Anlamsal çağrışımlı resfebelerde doğruluk oranı %78.3, okuma süresi 27.42 saniye ve yanıt süresi 12.83 saniye olarak; biçimbirimsel çarpıtmalı resfebelerde ise doğruluk oranı %58.7, okuma süresi 36.18 saniye ve yanıt süresi 18.92 saniye olarak ölçülmüştür. Yapılan t-testi sonuçları, anlamsal çağrışımlı ve biçimbirimsel çarpıtmalı resfebeler arasındaki farkın okuma süresi [t(40)=3.89, p<.001] ve yanıt süresi [t(40)=4.12, p<.001] açısından istatistiksel olarak anlamlı olduğunu göstermektedir. Bu bulgular, Türkçenin eklemeli yapısından kaynaklanan biçimbirimsel çarpıtmaların

işlemleme hızını anlamlı düzeyde düşürdüğünü ve bilişsel yükü artırdığını kanıtlamaktadır.

Tablo 13: Katılımcı Strateji Beyanları

Strateji	Tanım	Katılımcı Oranı
Parçadan bütüne	Yazıbirim/renk/sembol parçalarını teker teker çözümleyerek bütüne ulaşma	%78.6
Bütünden parçaya	Önce genel anlamı tahmin edip parçaları kontrol etme	%11.9
Karma strateji	Her iki yöntemi de duruma göre kullanma	%9.5

Katılımcıların deney sonrasında yapılan görüşmelerde beyan ettikleri çözümleme stratejileri Tablo 13'te incelenmiştir. Katılımcıların büyük çoğunluğu (%78.6), resfebe çözümünde parçadan bütüne bir strateji kullandıklarını beyan etmiştir. Bu bulgu, araştırmanın ikinci hipotezini (H_2) doğrulamaktadır. Katılımcıların %11.9'u bütünden parçaya (top-down) stratejisini, %9.5'i ise karma strateji (her iki yöntemi de duruma göre kullanma) kullandığını belirtmiştir. Parçadan bütüne stratejisinin baskın olması, resfebe çözümünün parçaların algılanması ve birleştirilmesi sürecine dayandığını ve psikodilbilimsel bakış açısıyla örtüştüğünü göstermektedir.

Tablo 14: Dil Düzeyi-Strateji İlişkisi

Dil Düzeyi	Parçadan Bütüne	Bütünden Parçaya	Karma
B2 (n=16)	%87.5	%6.3	%6.3
C1 (n=26)	%73.1	%15.4	%11.5

Tablo 14, dil düzeyi ile strateji kullanımı arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Dikkat çek bir bulgu, B2 düzeyindeki öğrencilerin C1 düzeyindekilere göre parçadan bütüne stratejisini daha fazla kullanmasıdır

(B2: %87.5, C1: %73.1). Bu durum, B2 öğrencilerinin henüz otomatikleşmiş dil işlemleme becerilerine sahip olmamaları ve parçalara odaklanarak çözüm üretmeleriyle açıklanabilir (Segalowitz, 2010; DeKeyser, 2007). C1 düzeyindeki öğrenciler ise daha fazla büğünden parçaya (%15.4) ve karma (%11.5) strateji kullanarak, daha esnek ve bütüncül bir yaklaşım sergilemişlerdir.

5. TARTIŞMA VE VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

Araştırma bulguları, anlamsal çağrışım gerektiren resfebelerde işlemleme hızının anlamlı düzeyde yüksek olduğunu, biçimbirimsel çarpıtma içeren resfebelerde ise işlemleme hızının düştüğünü göstermektedir. Bu bulgu, araştırmanın ilk hipotezini (H_1) doğrulamaktadır. Anlamsal çağrışım içeren resfebelerde (örneğin "Gözleme", "Kırkayak"), görsel ipuçları doğrudan anlam taşımakta ve sözcüksel erişim daha hızlı gerçekleşmektedir. Paivio'nun (1986) Çift Kodlama Kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, bu tür resfebeler görsel ve sözel kanalları eş zamanlı harekete geçirerek işlemleme hızını artırmaktadır. Sadoski ve Paivio (2013), somut sözcüklerin çift kodlama avantajı sayesinde daha kolay öğrenildiğini ve hatırlandığını belirtmektedir. Çalışmamızdaki anlamsal çağrışımlı resfebelerdeki yüksek doğruluk oranları ve kısa tepki süreleri de, bu savı destekler niteliktedir.

Biçimbirimsel çarpıtma içeren resfebelerde (örneğin "Pankart", "Oklava"), Türkçenin eklemeli yapısından kaynaklanan çarpıtmalar işlemleme sürecini yavaşlatmaktadır. Sweller'ın (1988) Bilişsel Yük Kuramına göre, bu tür uyaranlar içsel bilişsel yükü artırmakta ve çalışma belleği kapasitesini zorlamaktadır. Levelt'in (1998) Konuşma Üretim Modelindeki "Biçimlendirici" aşama, bu süreçte kritik rol oynamaktadır. Katılımcılar, resfebedeki çarpıtılmış biçimleri anlamlandırabilmek için sözcüksel seçim, biçimbirimsel kodlama ve sesel kodlama aşamalarını ardışık olarak işlemek zorunda kalmıştır. Bu ardışık işlemleme, işlemleme hızını düşürmüştür.

Tablo 15: Bilişsel Yükün Performansa Etkisi

Uyaran Türü	Bilişsel Yük	İşlemleme Hızı	Doğruluk
Anlamsal çağrışım	Düşük-orta	Yüksek	Yüksek
Biçimbirimsel çarpıtma	Yüksek	Düşük	Düşük-orta

Tablo 15, farklı uyaran türlerinde bilişsel yük, işlemleme hızı ve doğruluk arasındaki ilişkiyi özetlemektedir. Anlamsal çağrışımlı resfebeler düşük-orta düzeyde bilişsel yük gerektirirken, biçimbirimsel çarpıtmalı resfebeler yüksek bilişsel yük gerektirmektedir. Bu durum, doğrudan işlemleme hızına ve doğruluk oranlarına yansımaktadır. Resfebe 18 ve 11 gibi düşük başarı oranına sahip uyaranlar, Bilişsel Yük Kuramındaki 'İçsel Bilişsel Yük'ün yabancı öğrenciler için zorlayıcı bir unsur olduğunu doğrulamaktadır (Sweller, 1988). Bu bulgular, Türkçe öğretiminde biçimbirimsel farkındalığın özel olarak geliştirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Katılımcıların büyük çoğunluğu (%78.6), resfebe çözümünde parçadan bütüne bir strateji kullandıklarını beyan etmiştir. Bu bulgu, araştırmanın ikinci hipotezini (H_2) doğrulamaktadır. Levelt'in (1989) Konuşma Üretim Modeli, dil üretiminde genellikle kavramsaldan sesele doğru (bütünden parçaya) bir akış öngörse de resfebe çözümü gibi görsel-sözel bulmacalarda parçadan bütüne işlemleme daha baskın görünmektedir. Bu durum, uyaranın doğasından kaynaklanmaktadır: Resfebe parçaları (yazıbirimler, renkler, semboller, konum bilgisi) önce algılanmakta ve anlamlandırılmaktadır; bütünsel anlam ise bu parçaların birleştirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. İlginç bir bulgu, B2 düzeyindeki öğrencilerin C1 düzeyindekilere göre parçadan bütüne stratejisini daha fazla kullanmasıdır (B2: %87.5, C1: %73.1). Bu durum, B2 öğrencilerinin henüz otomatikleşmiş dil işlemleme becerilerine sahip olmamaları ve parçalara odaklanarak çözüm üretmeleriyle açıklanmaktadır (Segalowitz, 2010; DeKeyser, 2007). C1

düzeyindeki öğrenciler ise daha fazla bütünden parçaya ve karma strateji kullanarak, daha esnek ve bütüncül bir yaklaşım sergilemişlerdir.

Deney süresince gözlemlenen işlemleme hızı artışı (%44.7 okuma, %41.9 yanıt) ve doğruluk oranındaki artma (+24.5 puan), resfebe çözümünde belirgin bir öğrenme etkisini göstermektedir. Bu bulgu, resfebelerin yabancı dil olarak Türkçe öğrenenler için uyarlanabilir ve öğrenilebilir bir materyal olduğunu ortaya koymaktadır. Sweller ve arkadaşları (2011), öğrenme sürecinde şema oluşumunun (etkili yük) zamanla işlemleme hızını artırdığını belirtmektedir. Bu çalışmada da katılımcılar, deney ilerledikçe resfebe çözme stratejilerini otomatikleştirmiş ve bilişsel kaynaklarını daha etkin kullanmıştır. Levelt'ın Konuşma Üretim Modeline göre resfebe çözümleme stratejilerinin yüzdelik dilimde 'Konum' odaklı olması, sözcüğün zihinde hazır olduğunu ancak resfebelerdeki çarpıtılmış/konumları değiştirilmiş biçimlerin, sesel kodlamayı yavaşlattığını kanıtlamaktadır.

Araştırma bulguları, resfebenin sadece bir bulmaca türü olmadığını, Türkçenin dil yapısını (özellikle eklemeli özelliklerinin) zihne yerleştiren psikodilbilimsel bir araç olduğunu kanıtlamaktadır. Resfebe çözümü, zihinsel sözlükte (mental lexicon) sözcük erişimini hızlandıran ve çoklu erişim yolları geliştiren bir süreç olarak değerlendirilebilir. Aitchison (2012), zihinsel sözlüğün ağ benzeri bir yapıda organize olduğunu ve bir sözcüğe erişimin farklı yollardan gerçekleştirilebileceğini belirtmektedir. Resfebeler hem görsel hem de sözel girdiler sağlayarak bu erişim yollarını çeşitlendirmekte ve güçlendirmektedir. Ayrıca, resfebe çözümü sırasında katılımcıların kullandığı bütünden parçaya stratejisi, dil öğreniminde parçalardan bütüne doğru ilerleyen bir yaklaşımın doğal olduğunu ve bu tür bulmacaların bu süreci desteklediğini göstermektedir.

6. SONUÇ

Bu araştırma, resfebe bulmacalarının yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde bilişsel işlemleme hızı, sözcük geri çağırma stratejileri ve dilsel

farkındalık üzerindeki etkilerini psikodilbilimsel bir yaklaşımla incelemeyi amaçlamıştır. Elde edilen bulgular, resfebe çözümünün zihinsel sözlükte sözcük erişimini hızlandıran ve çoklu erişim yolları geliştiren bir süreç olduğunu göstermektedir. Aitchison (2012), zihinsel sözlüğün ağ benzeri bir yapıda organize olduğunu ve bir sözcüğe erişimin farklı yollardan gerçekleştirilebileceğini belirtmektedir. Resfebeler hem görsel hem de sözel girdiler sağlayarak bu erişim yollarını çeşitlendirmekte ve güçlendirmektedir. Bulgular, Paivio'nun (1986) Çift Kodlama Kuramını destekleyerek, görsel ve sözel kanalların eş zamanlı aktivasyonunun sözcük öğreniminde kalıcılığı artırdığını göstermektedir. Anlamsal çağrışımlı resfebelerdeki yüksek başarı oranları, çift kodlamanın özellikle somut sözcüklerin öğreniminde etkili olduğunu doğrulamaktadır.Türkçenin eklemeli yapısından kaynaklanan içsel bilişsel yük, yabancı öğrenciler için önemli bir zorluk oluşturmaktadır. Biçimbirimsel çarpıtma içeren resfebelerdeki düşük başarı, Sweller'ın (1988) Bilişsel Yük Kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Türkçe öğretiminde biçimbirimsel farkındalığın özel olarak geliştirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Araştırma bulguları, resfebenin sadece bir bulmaca türü olmadığını, Türkçenin dil yapısını (eklemeli özellikleri) zihne yerleştiren psikodilbilimsel bir araç olduğunu kanıtlamaktadır.

Araştırma bulguları, üç temel kuramsal modelin öngörüleriyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Çift Kodlama Kuramının görsel ve sözel işlemlemenin kalıcılığı artırdığı yönündeki öngörüsü, anlamsal çağrışımlı resfebelerde elde edilen yüksek başarı oranlarıyla doğrulanmıştır. Benzer şekilde, Bilişsel Yük Kuramının yüksek içsel yükün performansı düşüreceği yönündeki varsayımı, biçimbirimsel çarpıtmalı resfebelerde gözlemlenen düşük başarı ile desteklenmiştir. Konuşma Üretim Modelinin biçimlendirici aşamanın kritik olduğu öngörüsü ise katılımcıların resfebe çözümünde ağırlıklı olarak bütünden parçaya strateji kullanmalarıyla ilişkilendirilmiştir. Bu bulgular ışığında resfebeler, Çift Kodlama Kuramı temelinde sözcük kalıcılığını artırmakta, Bilişsel Yük Kuramı kapsamında öğrencilerin bilişsel ve dilsel farkındalıklarını ölçmede etkili bir araç olarak işlev görmekte ve

yabancı öğrenciler için Türkçe sözcük öğrenimini destekleyici bir malzeme olarak değerlendirilebilmektedir. Ayrıca, resfebe çözümünde katılımcıların bütünden parçaya strateji geliştirmesine olanak sağlaması, bu materyalin bilişsel esnekliği teşvik ettiğini göstermektedir.

Gelecek çalışmalar için, resfebe çözüm süreçlerinin nöral temelleri EEG (elektroensefalografi) ve göz izleme (eye-tracking) gibi yöntemlerle incelenebilir. Bu tür çalışmalar, resfebe çözümü sırasında hangi beyin bölgelerinin aktive olduğunu ve görsel-sözel işlemlemenin zamanlamasını daha ayrıntılı olarak ortaya koyabilir. Boylamsal desenlerle resfebe çözüm becerisinin zaman içindeki gelişimi izlenebilir ve dil yeterlilik düzeyi ile resfebe çözüm performansı arasındaki ilişkinin nedensel yönü belirlenebilir. Anadili eklemeli olan (örneğin Japonca, Korece) ve olmayan (örneğin İngilizce, Fransızca) öğrenci grupları arasında karşılaştırmalı çalışmalar yapılarak, anadil yapısının resfebe çözümüne etkisi incelenebilir. Resfebelerin YDTÖ sınıflarında kullanımına yönelik özgün materyal setleri geliştirilebilir ve bu materyallerin öğrenme çıktıları üzerindeki etkileri deneysel olarak test edilebilir.

Araştırmamızda bazı sınırlılıklar bulunmaktadır. Öncelikle, çalışma 42 katılımcı ile sınırlıdır; bu nedenle bulguların genellenebilirliği açısından daha geniş örneklemlerle tekrarlanması önerilir. Araştırma yalnızca Konya'daki dil merkezlerinde öğrenim gören öğrencilerle yürütülmüş olup, farklı coğrafi bölgelerdeki öğrencileri kapsamamaktadır. Katılımcılar yalnızca B2 ve C1 dil düzeyindeki öğrencilerden oluşmakta, diğer yeterlilik seviyelerindeki öğrencileri içermemektedir. Kullanılan 25 resfebe seti uyaran çeşitliliği açısından sınırlıdır; gelecek çalışmalarda daha fazla ve farklı türde uyaran kullanılabilir. Ayrıca, katılımcıların kültürel geçmişlerinin resfebe çözüm sürecine etkisi bu araştırmada kontrol edilmemiştir. Bu sınırlılıklar göz önünde bulundurularak, gelecek araştırmaların daha geniş örneklemlerle, farklı coğrafi bölgelerde, farklı dil düzeylerinde ve daha fazla uyaran çeşitliliği ile yürütülmesi; ayrıca kültürel faktörlerin resfebe çözümüne etkisinin incelenmesi önerilmektedir.

Sonuç olarak, resfebe bulmacaları YDTÖ süreçlerinde etkili bir tamamlayıcı materyal olarak kullanılabilir ve dil öğretiminde yaratıcı, çoklu kanal yaklaşımlarına katkı sağlayabilir. Araştırma bulguları, resfebenin sadece bir oyun materyali değil, Türkçenin eklemeli yapısını zihne yerleştiren psikodilbilimsel bir ölçüm aracı olarak kullanılabileceğini ortaya koymaktadır. Bu çalışma, YDTÖ alanında çalışan araştırmacılara ve uygulayıcılara, öğrencilerin bilişsel işlemleme süreçlerini anlama ve bu süreçleri destekleyici materyaller geliştirme konusunda önemli ipuçları sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Aitchison, J. (2012). *Words in the mind: An introduction to the mental lexicon* (4th ed.). Wiley-Blackwell.

Akdoğan, S. (2023). Sözcük öğretiminde yararlanılabilecek bir materyal: Resfebe. İçinde P. Küçüker ve İ. Uçar (Ed.), *15. Dünya Dili Türkçe Sempozyumu* (ss. 965-982). Asos Yayınevi.

Anderson, J. R. (2000). *Cognitive psychology and its implications* (5th ed.). Worth Publishers.

Brysbaert, M., & Drieghe, D. (2020). Reaction time measures in reading. In D. P. McCutcheon (Ed.), *The Routledge handbook of reading* (pp. 45-60). Routledge.

Clark, J. M., & Paivio, A. (1991). Dual coding theory and education. *Educational Psychology Review*, 3(3), 149-210.

Clark, R. C., Nguyen, F., & Sweller, J. (2006). *Efficiency in learning: Evidence-based guidelines to manage cognitive load*. Pfeiffer.

Çalış Zeğerek, E. (2019). Tarihsel Süreçte Rebus ve Kullanım Alanları. *Yedi*, 22, 31-40.

Çalış Zeğerek, E. (2020). Grafik Tasarımda Bir Anlatım Dili: Rebus Tasarım. *Yedi*, 24, 127-139.

DeKeyser, R. M. (Ed.). (2007). *Practice in a second language: Perspectives from applied linguistics and cognitive psychology*. Cambridge University Press.

Demir, S., & Okur, A. (2023). Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Biçimbilimsel ve Sözdizimsel Uzatıma İlişkin Öğrenici Farkındalık Düzeyleri. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 59, 141-159. https://doi.org/10.9779/pauefd.1123297.

Ellis, R. (2008). *The study of second language acquisition* (2nd ed.). Oxford University Press.

Indefrey, P., & Levelt, W. J. M. (2004). The spatial and temporal signatures of word production components. *Cognition*, 92(1-2), 101-144.

Kintsch, W. (1998). *Comprehension: A paradigm for cognition*. Cambridge University Press.

Levelt, W. J. M. (1989). Speaking: From intention to articulation. MIT Press.

Levelt, W. J. M. (1998). Speaking: From intention to articulation (2nd ed.). MIT Press.

Levelt, W. J. M. (1999). Models of word production. Trends in Cognitive Sciences, 3(6), 223-232. https://doi.org/10.1016/S1364-6613(99)01319-4.

Levelt, W. J. M., Roelofs, A., & Meyer, A. S. (1999). A theory of lexical access in speech production. Behavioral and Brain Sciences, 22(1), 1-38. https://doi.org/10.1017/S0140525X99001776.

Mayer, R. E. (2009). Multimedia learning (2nd ed.). Cambridge University Press.

Mayer, R. E., & Moreno, R. (2003). Nine ways to reduce cognitive load in multimedia learning. Educational Psychologist, 38(1), 43-52. https://doi.org/10.1207/S15326985EP3801_6

McClelland, J. L., & Rumelhart, D. E. (1981). An interactive activation model of context effects in letter perception: Part 1. An account of basic findings. Psychological Review, 88(5), 375-407. https://doi.org/10.1037/0033-295X.88.5.375

Onan, B. (2014). Eklemeli Dil Yapısının Türkçe Öğretiminde Oluşturduğu Bilişsel (Kognitif) Zeminler/The Cognitive Backgrounds That Agglutinating Language Structure Form in Turkish Teaching. Mustafa

Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 6(11), 236-263. https://izlik.org/JA42LD59TK.

Paivio, A. (1986). Mental representations: A dual coding approach. Oxford University Press.

Paivio, A. (2014). Mind and its evolution: A dual coding theoretical approach. Psychology Press.

Patton, M. Q. (2015). Qualitative research & evaluation methods: Integrating theory and practice (4th ed.). Sage Publications.

Peçe, N., & Baki Pala, Ç. (2026). Kavram Öğretiminin Resfebelerle Desteklenmesi: Uygulamalı Bir Değerlendirme. Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, 17(1), 691-716. https://doi.org/10.51460/baebd.1833746.

Peirce, J., Gray, J. R., Simpson, S., MacAskill, M., Höchenberger, R., Sogo, H., Kastman, E., & Lindeløv, J. K. (2019). PsychoPy2: Experiments in behavior made easy. Behavior Research Methods, 51, 195-203. https://doi.org/10.3758/s13428-018-01193-y.

Peirce, J., Gray, J. R., Simpson, S., MacAskill, M., Höchenberger, R., Sogo, H., Kastman, E., & Lindeløv, J. K. (2019). PsychoPy2: Experiments in behavior made easy. *Behavior Research Methods, 51*(1), 195-203.

Roelofs, A., & Ferreira, V. S. (2012). The architecture of the language system. Cambridge University Press.

Sadoski, M. (2018). Imagery and text: A dual coding theory of reading and writing (2nd ed.). Routledge.

Sadoski, M., & Paivio, A. (2013). Imagery and text: A dual coding theory of reading and writing. Routledge.

Sarıçoban, A. (2007). YABANCI DİL ÖĞRETMENLERİNİN KİŞİSEL, MESLEKİ VE PEDAGOJİK ÖZELLİKLERİ. Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, 2(1), 30-49. https://izlik.org/JA92TZ49HG.

Schmitt, N. (2010). Researching vocabulary: A vocabulary research manual. Palgrave Macmillan.

Segalowitz, N. (2010). Cognitive bases of second language fluency. Routledge.

Sweller, J. (1988). Cognitive load during problem solving: Effects on learning. Cognitive Science, 12(2), 257-285. https://doi.org/10.1016/0364-0213(88)90023-7

Sweller, J. (1994). Cognitive load theory, learning difficulty, and instructional design. Learning and Instruction, 4(4), 295-312. https://doi.org/10.1016/0959-4752(94)90003-5

Sweller, J., Ayres, P., & Kalyuga, S. (2011). Cognitive load theory. Springer Science & Business Media.

Taher Anaam Al-sharabı, T. A. (2018). Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Uzun Cümlelerin Zorlukları. Uluslararası Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimi Dergisi, 1(2), 38-46. https://izlik.org/JA66NZ27RA

VanPatten, B., & Williams, J. (Eds.). (2015). *Theories in second language acquisition: An introduction* (2nd ed.). Routledge.

Orhan Kemal'in *Tersine Dünya* ve İsmail Gaspıralı'nın *Kadınlar Ülkesi* Anlatılarını Ükronya Olarak Okumak

BETÜL BALOĞLU[*]
AYŞE YİĞİT[**]

Öz

Bu çalışmada, İsmail Gaspıralı'nın *Kadınlar Ülkesi* (1890) ile Orhan Kemal'in *Tersine Dünya* (1968) adlı eserleri, ükronya (karşıolgusal tarih) bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Araştırmanın kuramsal zeminini, Murat Gür'ün kavramsallaştırdığı ve karşıolgusal tarih olarak da bilinen ükronya oluşturmaktadır. Her iki eser de farklı tarihsel dönemlerde kaleme alınmış olmalarına rağmen, toplumsal cinsiyet rollerini tersine çevirerek ataerkil toplumsal düzeni sorgulamaları bakımından ortak bir anlatı zemini meydana getirir. Çalışmada, söz konusu metinler karşılaştırmalı bir yöntemle ele alınmaktadır. Sonuç olarak, her iki metin de toplumsal cinsiyet düzenini alternatif bir tarihsellik içinde yeniden tasarlayarak birer sistem eleştirisi olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar sözcükler: Ükronya, karşıolgusal anlatı, toplumsal cinsiyet, karşıolgusal tarih, ataerkil düzen

Ükronya ya da karşıolgusal tarihi kurmaca, geçmişteki bir olay farklı biçimde meydana gelseydi neler olabileceğine dair varsayımları sunan bir anlatı tarzıdır (Gür 2023: 56). Ükronyayı diğerlerinden ayıran özellik, anlatının kanonlaşmış tarih olarak adlandırılan yerleşik tarihi gerçeklerden belirli bir ayrışma noktasında saparak tamamen farklı bir yörüngede

[*] Doktora Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi. betulbaloglu4296@gmail.com, ORCıD: 0000-0002-4806-8317.

[**] Doktora Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi. yigitayse507@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9589-3195.

ilerlemesidir. Bu tür anlatılar, "ya öyle olmasaydı" sorusu aracılığıyla başlayan bir tahayyül süreci sonucu oluşur.

Çalışmanın odak noktasını İsmail Gaspıralı'nın 1890 yılında tefrika edilmeye başlanan *Kadınlar Ülkesi* adlı eseri ile Orhan Kemal'in 1968 tarihli *Tersine Dünya* adlı romanı oluşturmaktadır. Bu iki eser, kronolojik olarak aralarında yetmiş yılı aşkın bir süre bulunmasına, farklı coğrafyalarda ve çeşitli arka planlarla kaleme alınmış olmalarına rağmen, ortak bir noktada buluşurlar. *Tersine Dünya* ve *Kadınlar Ülkesi* ataerkil toplumsal düzendeki cinsiyet rollerini kurmaca düzlemde ters yüz eder. Bu iki eser, toplumsal cinsiyet ve kadın açısından irdelense de ükronya kavramı çerçevesinde ele alınmamıştır. Bu çalışma, söz konusu metinleri ükronya kavramı ışığında, ayrışma noktaları, kanonlaşmış tarihle olan ilişkileri ve toplumsal cinsiyetin yeniden inşası bağlamında karşılaştırmalı bir analize tabi tutmaktadır.

Ükronya (karşıolgusal tarih), en temel ifadesiyle, gerçek olduğu bilinen tarihin geçmişteki belirli bir noktadan itibaren farklı bir yörüngede ilerlemesini konu alan karşıolgusal bir türdür (Gür 2023: 55). Kavramın kökeni, 19. yüzyılda Charles Renouvier'nin Thomas More'un ütopya modelinden esinlenerek Latince "yok" anlamına gelen "ou" ve "zaman" anlamına gelen "kronos" kelimelerini birleştirmesine dayanır (Gür 2023: 59). Türün en ayırıcı niteliği, "ya öyle olmasaydı" sorusu aracılığıyla başlayan bir tahayyül süreciyle, kanonlaşmış tarihin akışını bir ayrışma noktası ile tamamen değiştirerek yeni bir tarih çizgisi kurgulamasıdır (Gür 2023: 56). Gür ükronyayı şöyle tanımlar: "Edebî bir tür olarak ükronya, olgu ve olaylarıyla gerçek olduğu bilinen ya da düşünülen tarihin, geçmişteki bir olay farklı biçimde meydana gelseydi, neler olabileceğine dair varsayımları sunan anlatıları ifade eder"(Gür 2023: 55). Alıntıda yer verilen tanım, tarihin çizgisel ve zorunlu bir süreç olmadığını, aksine farklı biçimlerde gerçekleşebilecek ihtimaller içerdiğini ortaya koyar. Dolayısıyla ükronya anlatıları, yalnızca başka bir tarih kurmaz, aynı zamanda mevcut toplumsal yapının neden böyle olduğunu sorgulayan eleştirel bir düşünme alanı meydana getirir. Gür'e göre ükronya anlatıları, tarihin belirli bir kırılma

noktasında farklı bir yönde ilerlediği varsayımına dayanır (Gür 2023: 72). Bu bağlamda ükronya, "eğer tarih başka türlü gerçekleşseydi ne olurdu?" sorusunun edebî biçimde yanıtlanmasıdır.

Karşıolgusal düşünce, tarihsel gerçekliğin mutlak olmadığını kabul eder. Çünkü tarih, gerçekleşmiş olayların yanı sıra gerçekleşmemiş ihtimallerden de oluşur. Gür, bu durumu şöyle ifade eder: "Karşıolgusal düşünce, yapısı gereği şimdiki zamana hitap eder. Başka bir deyişle kişinin şimdi bulunduğu hali yorumlayabilmesi için geçmişi bir araç olarak kullanmasına hizmet eder. Bu doğrultuda ükronya anlatıları da geçmişi, 'kişinin değil ' toplumun ya da daha geniş bir bakış açısıyla dünyanın şimdiki durumu hakkında yorum yapmak üzerine araçsallaştırır" (Gür 2023: 134). Alıntıdan hareketle ükronya anlatılarının, tarihi sadece bir fon olarak kullanmak yerine onu yeniden yazdığı da söylenebilir. Bu düşünme biçimi toplumsal hayatın tüm kurumlarına uygulanabilir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet de karşıolgusal düşüncenin önemli alanlarından biri hâline gelir.

Anlatının yönü ve niteliği, kurgulanan yeni dünyanın gerçek tarihe göre konumuna bağlı olarak yukarı yönlü (fantezi/daha iyi bir dünya) veya aşağı yönlü (kâbus/hiciv/daha kötü bir dünya) senaryolar şeklinde iki biçimde kurulabilir (Gür 2023: 77). Ükronyalar değiştirilmiş bir geçmişi sunsa da doğası gereği yazıldıkları çağa özgüdürler ve temel amaçları tarihin doğrusal hareketini bozar. Bu nedenle *Kadınlar Ülkesi* ile *Tersine Dünya* yalnızca birer ütopik ya da distopik anlatıdan çok aynı zamanda toplumsal cinsiyet eleştirisi üreten metinlerdir. Her iki eser de kadın-erkek rollerini tersine çevirerek okurun alışılmış toplumsal normları sorgulamasını sağlar.

İsmail Gaspıralı'nın *Kadınlar Ülkesi* adlı eseri, 1890 yılında *Tercüman* gazetesinde yayımlanmaya başlanır. Eser, Molla Abbas Efendi'nin Sudan çöllerinde gerçekleştirdiği yolculuk sırasında keşfettiği kadın egemen bir toplumu konu edinir. Metnin giriş kısmında çölün sonsuzluğu ve bilinmezliği dikkat çekici biçimde tasvir edilir: "Ne insan, ne hayvan, ne su, ne ağaç var…" ifadeleriyle kurulan atmosfer, okuyucuya gerçek dünyanın dışına çıkarıldığını hissettirir (Gaspıralı 2017: 314). Bu çöl

yolculuğu, mevcut toplumsal düzenin dışına yapılan zihinsel bir geçişi de sağlar. Kırk günlük seyahatin ardından *Kadınlar Ülkesi*'ne ulaşıldığında anlatının temel kırılması gerçekleşir (Gaspıralı 2017: 316) . Burada kadınlar yönetici, asker ve kamusal otorite sahibi bireylerdir. Erkekler ise daha edilgen, ev içi alanla ilişkili konumda bulunmaktadır:

> Kadınlar erden kuvvetli, iş ve zahmete çıdamlı (dayanıklı) imişler. Saçlarının uzunluğu kemal ve kuvvetlerine delalettir (delildir). Balayı (çocuğu) bunlar doğurur, süt bunlardan hasıl olur… Nazik ve nazlı ve naçar er kişi (zavallı erkek) bu kuvvetlerden mahrum yaratılmıştır ve sahibeleri olan kadınlara beğenilmek, sevilmek için betlerine mıyık (yüzlerinde bıyık), sakal çıkar. Kadınların beti ise pak ve tüysüz olduğu kuvvetleri elde ayakta olup güzellik ve yaraşığa hacetleri {ihtiyaçları) olmadığına delalet eder. (Gaspıralı 2017: 332).

Alıntıda görülebileceği üzere kadın, yaratılış yönünden ve fiziksel açıdan üstün olarak sunulur. Gerçek tarihi düzlemde erkeğe atfedilen söylemler, bakış açısı burada kadına devredilir. Böylece Gaspıralı, 19. yüzyıl Osmanlı-Türk toplumunda egemen olan ataerkil düzeni tersine çevirir. Metinde toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden gerçek toplumsal düzen ile kurgusal düzen kıyaslanır:

> Vakıan (gerçekten de) bu kadınların ve ülkelerinin ahvali pek gariptir: Kadınlar er makamında, erleri kadın gibi korkak, nazlı ve kuvvetsizlerdir. Bunların haline nazar-ı ibret ile bakıp mülahaza olunsa, maişet (hayat tarzı) ve terbiye ve adetlerin insana pek büyük tesiratı (etkileri) olduğu anlaşılıyor. Bu ülkenin kadınları iş işlemeye, muharebe etmeye (savaşmaya) , erleri yurt (ve) içinde kir cumak (çamaşır yıkamak) , aş pişirmek, dikiş dikmek gibi işlere alıştırılmak adetleri olduğundan, kadın-kız bizim erler (erkekler) kadar kuvvetli ve cesur; erleri, bizim kadın kızlar gibi nazlı, korkak ve kuvvetsiz bulunuyorlar. Terbiye ne büyük şey imiş, adet ne tesirli oluyor imiş! Ağaç ve hayvan, tesirat-ı diyar, ab ve hava ve terbiye ile haylice tebdil ediliyor (oldukça değiştiriliyor). İnsan evladı daha ziyade tebdil

> olunabileceği bedihidir (değiştirilebileceği açıktır). Ahlak, tabiat, adat (adetler) vücutta kuvvet, yürekte cesaret ve sair haller hep maişet ve terbiye semeresi (sonucu) olduğu bu kadınların halinden anlaşılıyor. (Gaspıralı 2017: 349).

Alıntıda yer verildiği üzere *Kadınlar Ülkesi*'nde cinsiyet rollerinin terbiye ve adet meselesi olduğu vurgulanır. Eserde erkeklerin doğuştan nazik ve kadınlara hizmet için yaratıldığına dair ifadeler dünyanın gerçek tarihiyle çelişen, ondan ayrılan bir noktayı da meydana getirir. Metinde kadınların siyasî ve askerî güç sahibi olması, erkek egemen toplum düzeninin tarihsel zorunluluk olmadığını gösterir. Böylece eser, toplumsal cinsiyetin doğallığı fikrini sorgular. Kadınların kamusal alanda aktifleşmesiyle ortaya çıkan alternatif düzen, okuyucuya mevcut toplum yapısının aslında tarihsel bir kurgu olduğunu düşündürür. Bu bağlamda *Kadınlar Ülkesi*'nin, ükronya yönü tarihin farklı biçimde ilerleyebileceği ihtimalini kurmaca bir dünya aracılığıyla görünür kılmasında ortaya çıkar. Gaspıralı, kadın egemenliğini alternatif bir medeniyet tasarımı olarak ele alır.

Orhan Kemal'in *Tersine Dünya* adlı eserinde ise, mevcut toplumsal düzenin değişmesi söz konusudur. Roman, gündelik hayatın alternatif bir versiyonunu sunar. Metindeki alternatif düzen toplumsal ve kültürel bir hiciv olarak kullanılır. Bu anlatıda toplumsal yapı bütünüyle tersine döner. Kadınlar sokaklarda nara atıp kabadayılık yaparken, erkekler namus kaygısıyla ev işlerine hapsolmuş, tacizden korkan figürler olarak sunulur.

Tersine Dünya'nın anlatı evreni şu cümlelerle başlar: "Geceydi. Mevsim yaz, hava sıcak. Mahallenin alt başındaki deniz, kocaman ayın altında süt aklığıyla uzanıyordu. Kuşlar yuvalarına, böcekler deliklerine, insanlar evlerine çekilmiş, zengin, fakir herkes kendini uykunun tatlı sularına bırakmıştı" (Kemal 2026: 1). Alıntıda görüldüğü üzere anlatı tam bir sükun ve uyku hâlindeki bir ortam betimlemesiyle başlar. Önce bir uyku hâli ve sakinlik hâkimdir bu da olayın ilerleyen safhalarındaki kaos ortamını öne çıkartması bakımından önemlidir. Ancak bu huzur ortamı çok sürmez. Söz konusu esenlik ve rüya hâli bir anda dağılır: "Yakın semtlerin bekçi kadınları

bile tam siperde kestiriyorlardı ki, birden bire bir nara semti allak bullak etti. Kuşlar yuvalarında, böcekler deliklerinde, bekçiler tam siperlerinde ve insanlar da tatlı uykularının karanlık sularından uyandılar" (Kemal 2026: 1). Burada görülebileceği gibi semtteki huzurlu ortam bir kadının nara sesiyle bozulur.

Metinde kadın eril bir kimliktedir. Bitirim Leyla şöyle tanıtılır:

> Hemen her gece böyle dönerdi evine. Şayet üçkâğıt ya da çeşitli kumarlardan iyi bir voli vurmuş da bütün gece kıyasıya eğlenmişse sesi çıkmaz, kendisinden, Allah'tan çok korkan kocasını artık eksik sözlerine bile aldırış etmezdi. Yook, kaybetti, gereğince içemedi, gözüne kestirdiği genç, yaşlı erkeklerle düşüp kalkamadıysa zehir zemberek, mahalleyi, evini, kocasını, çocuklarını allak bullak ederdi. (Kemal 2026: 1-2).

Alıntıda yer verildiği üzere Bitirim Leyla'nın duygu durumu ait olduğu topluluğu, ailesini, çevresini etkilemektedir. Bu durum eser dünyasında kadına tanınan imtiyaz ile açıklanabilir. Ataerkil toplum düzenin kadının konumuna *Tersine Dünya*'da erkek geçmiştir. Romanda erkek güçsüz, ezilen söz hakkı dahi olmayan ikincil bir konuma itilmiştir. Erki elinde tutan ise kadındır. Tahakküm sahibi kadın, arzularını istediği şekilde yönlendirirken istemediği durumlarla karşılaştığında ise sorumluluğu herkese yükler. Roman kadın, erkek için tanrı konumuna yerleştirilmektedir: "bir kadın erkeğin küçük tanrısıdır" (Kemal 2026: 63). Bu ifade romanın çeşitli yerlerinde farklı şekillerde tekrarlanır. Bitirim Leyla'nın otoriter tavırları ile eşi Süleyman'ın pısırık ve boyun eğen tiplemesi, yerleşik toplumsal rollerin ükronya düzleminde yansıma biçimlerini gösterir.

Romanda gerçek toplumsal düzendeki söylem, deyim ve ifadeler de anaerkil düzene uygun şekilde yeniden yorumlanır: "Saçı kısa olanlar biraz aklı kısa olurlar" (Kemal 2026: 83), "Erkek erkeğin şeytanı" (Kemal 2026: 96), "evin reisi anası" (Kemal 2026: 97), "babasına bak oğlunu al" (Kemal 2026: 103), "elinin hamuruyla kadın işine karışma" (Kemal 2026: 106) gibi ifadeler, dilin ve kurumların da bu karşıolgusal değişimden nasıl etkilendiğini ortaya koyan önemli alegorik unsurlardır. Gerçek dünyada kadın üzerinde ifade

edilen toplumsal ifadeler burada erkek üzerinden şekillenir. Diğer dini ve kutsal anlatılar da cinsiyet üzerinden yeniden kurulur: "Havva anamızı cennetten kovduranın soyundan gelme değil misin?"(Kemal 2026: 87), "Âhir zamanda erkekler azacak demiyor mu hacı nine vaazda" (Kemal 2026: 87), "Havva anamızı cennetten kovduran Adem babamızın bel kemiğinden gelmiyorlar mı?" (Kemal 2026: 95). Bu tür tersine çevrilmiş ve yeniden oluşturulmuş anlatılar da romanın ükronya olarak okunmasına zemin hazırlamaktadır.

Tersine Dünya'da da *Kadınlar Ülkesi*'nde olduğu gibi mevcut düzene gönderme yapılır: "Çok eski devirlerde dünya tersineymiş. Kadınlar kocalarına boynuz taktırır, erkeklere kaçar, erkekler karılarını döver, hatta bıçağını, tabancasını çekip vururlarmış"(Kemal 2026: 93). Her iki metinde de bu durumun gözlemlenmesi kadın erkek rolleri üzerinden bir ayrışma noktası ile karıolgusal bir dünya meydana getirir. Düzen tamamen gücü elinde tutanın çıkarına işlemektedir. *Tersine Dünya*'da gücün oranını ise ekonomik varlık belirlemektedir. Romanda erkekler ekonomik olarak bir kadına bağımlı hâdedirler. Parayı elinde tutan taraf olan kadınlar, erkekleri tahakküm altına almaktadır. Ancak bu dünyada da ekonomik güç kadınlar arasındaki dengeyi, statüyü belirlemektedir. Bitirim Leyla hapse girdikten sonra Süleyman ve oğlu artık patron bayanın himayesine girerler. Bitirim Leyla ise bu durumu "'Hiç' dedi 'Eski göz ağrım…' diyerek kabullenir (Kemal 2026: 122).

İsmail Gaspıralı'nın *Kadınlar Ülkesi* ile Orhan Kemal'in *Tersine Dünya* adlı eserleri, farklı tarihsel dönemlerde ve farklı estetik anlayışlar içinde üretilmiş olmalarına rağmen, toplumsal cinsiyet meselesini alternatif bir dünya tasarımı üzerinden tartışmaları bakımından ortak bir zeminde buluşurlar. Her iki metin de kadın ve erkek rollerini tersine çevirerek ataerkil toplumsal yapıyı görünür hâle getirir. Ancak bu tersine çevirme işlemi, iki eserde de farklı biçimlerde görülür.

İki eser arasındaki önemli ortaklıklardan biri, toplumsal cinsiyet rollerini doğal olmaktan çıkarıp tarihsel ve kültürel olarak kurulmuş yapı şeklinde göstermeleridir. *Kadınlar Ülkesi*'nde kadınların yöneten öznelere

dönüşmesi, erkek egemenliğinin zorunlu bir tarihsel sonuç olmadığını ortaya koyar. Aynı biçimde *Tersine Dünya*'da erkeklerin çocuk bakımı yapması ve edilgen konumlara yerleştirilmesi, ataerkil toplumun erkeklik ve kadınlık tanımlarının ne kadar yapay olduğunu görünür hâle getirir

Gaspıralı'nın anlatısı ütopya geleneğine yaklaşırken, Orhan Kemal'in anlatısı eleştirel yapıdadır. *Kadınlar Ülkesi* bilinmeyen bir coğrafyada idealize edilmiş alternatif bir toplum sunar. *Tersine Dünya* ise gündelik hayatın içinde kurulan tersine çevrilmiş bir gerçeklik üretir. Bu nedenle Orhan Kemal'in romanında yabancılaşma etkisi daha güçlüdür. Çünkü okur, kendi toplumsal gerçekliğinin tersine dönmüş hâliyle karşılaşmaktadır.

Kadın karakterlerin sunuluşu bakımından da iki eser arasında önemli farklar vardır. *Kadınlar Ülkesi*'nde kadınlar düzen kurucu, disiplinli ve ilerlemeci figürler olarak idealize edilirken, *Tersine Dünya*'da kadın karakterler kaba, saldırgan ve tahakküm kuran figürler hâline gelir. Bitirim Leyla karakteri, erkek egemen kültürün şiddet dilini kadın bedeni üzerinden yeniden üretmektedir.

Sonuç olarak İsmail Gaspıralı'nın *Kadınlar Ülkesi* ile Orhan Kemal'in *Tersine Dünya* adlı eserleri, Türk edebiyatında toplumsal cinsiyetin alternatif bir dünya tasarımı içinde tartışıldığı iki önemli metin olarak değerlendirilebilir. Her iki eser de kadın-erkek rollerini tersine çevirerek ataerkil toplum düzeninin doğal ve değişmez olmadığı fikrini ortaya koymaktadır. Böylece toplumsal cinsiyetin biyolojik bir zorunluluktan çok tarihsel ve kültürel olarak inşa edilmiş bir yapı olduğu görünür hâle gelir. Kadınların kamusal iktidarı üstlendiği, erkeklerin ise geleneksel kadın rollerine yerleştirildiği bu alternatif dünyalar, okuyucunun alışılmış toplumsal normları sorgulamasına imkân tanımaktadır.

İsmail Gaspıralı'nın *Kadınlar Ülkesi* adlı eserinde, kadınlar yönetici ve kamusal öznelere dönüşür. Bu alternatif toplum modeli, yalnızca bir ütopya değil, aynı zamanda dönemin ataerkil yapısına yöneltilmiş eleştirel bir karşı çıkıştır. Orhan Kemal'in *Tersine Dünya* adlı romanı ise toplumsal cinsiyet

eşitsizliğini sorgular. Kadınların erilleştiği, erkeklerin ise toplumsal olarak edilgenleştiği bu dünya, okurun alışılmış normlara yabancılaşmasını da sağlar. Özellikle erkeklerin kadınların gündelik hayatta maruz kaldığı baskıları deneyimleyen konumlara yerleştirilmesi, romanın eleştirel gücünü artırmaktadır.

İki eser arasındaki tarihsel ve estetik farklılıklara rağmen ortak noktaları, toplumsal düzenin değiştirilebilir olduğunu göstermeleridir. Gaspıralı'nın kadın egemen toplumu ile Orhan Kemal'in ironik biçimde tersine çevrilmiş dünyası, farklı anlatım teknikleri kullanmalarına rağmen aynı temel soruya yönelmektedir: "Toplum başka türlü kurulabilir miydi?". Söz konusu soru, ükronyanın temel mantığını oluşturmaktadır. Çünkü ükronya mevcut gerçekliğin eleştirisini de içermektedir.

Murat Gür'ün belirttiği gibi ükronya, tarihin akışında meydana gelen bir kırılma üzerinden "başka bir tarih" tasarlamaktadır. Ancak *Kadınlar Ülkesi* ve *Tersine Dünya* örneklerinde bu kırılma yalnızca tarihsel olaylarla ilgili değildir; toplumsal cinsiyet düzeni de alternatif biçimde yeniden kurulmaktadır. Böylece bu eserler, Türk edebiyatında ükronyanın yalnızca siyasî ya da askerî tarih anlatılarıyla sınırlı olmadığını, toplumsal ve kültürel alanlarda da işlevsel bir kurmaca biçimi olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Bilgin Topçu, Ümmühan (2014). "Gaspıralı'da Kadın". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)* 20: 45-62.

Gaspıralı, İsmail (2017) "Kadınlar Ülkesi". *Roman ve Hikâyeleri, Seçilmiş Eserleri 1*(Hzl. Yavuz Akpınar, Bayram Orak, Nazım Muradov), İstanbul: Ötüken Neşriyat, 314-351.

Gür, Murat (2023). *Başka Bir Tarih Hayal Etmek: Türk Edebiyatında Ükronya*. Ankaara: Günce Yayınlar.

Kemal, Orhan (2026). *Tersine Dünya*. İstanbul: Everest Yayınları.

Şarklı Güvercin, Gonca (2020). "'Tersine Dünya' Romanından Hareketle Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın-Erkek Rollerinin İncelenmesi". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 4 (3): 471-82.

Hülya Başarangil Demir'in *Bilinmeze Doğru* Romanında Millî Bilincin İşlenişi

BURHAN SEZER ÖZTÜRK*

Öz

Bu bildiri, Hülya Başarangil Demir'in "2025 Emine Işınsu Roman Ödülü"ne layık görülen *Bilinmeze Doğru* romanında millî bilincin nasıl işlendiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada nitel metin çözümlemesi yöntemi esas alınmıştır. Roman, Kırım Türklerinin tarihsel süreç içerisinde yaşadıkları göç tecrübesini ve bu süreçte şekillenen millî bilinç anlayışını konu edinmektedir. Yazarın aile geçmişinden ve sözlü anlatılardan beslenen roman, Rus Çarlığı yanlıları ile Kızıllar arasında yaşanan iç savaşlar nedeniyle Kırım'da huzur içinde yaşayamayan Kırım Türklerinin Romanya üzerinden Türkiye'ye uzanan göç yolculuğunu anlatmaktadır. Eserde yer alan karakterler, yaşadıkları göç ve sürgün tecrübelerine rağmen geçmişleriyle kurdukları bağları korumaya çalışmakta; kültürel değerlerini ve geleneklerini yeni hayatlarına taşımaktadır. Bu çalışma, romanda millî bilincin tematik düzlemde nasıl kurulduğunu ve Kırım Türklerinin kimlik mücadelesinin edebî anlatı aracılığıyla nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Çalışmada özellikle göç deneyimi, yaşanılan toprağa bağlılık, tarihsel hafıza ve aidiyet duygusu gibi unsurlar üzerinden roman kahramanlarının millî kimliklerini nasıl korudukları ve aktardıkları üzerinde durulmuştur. Ayrıca karakterlerin Kırım'a yeniden dönme umutlarının millî bilincin oluşumuna katkısı değerlendirilmiştir. Türk milletinin karşılaştığı tüm felaketlere rağmen her defasında yeniden ayağa kalkma gücüne sahip olduğunu gösteren ve Kırım Türklerinin kimlik mücadelesini edebî bir zeminde görünür kılan roman, yaşananları yalnızca bir sosyal olay olarak aktarmakla kalmayıp Türk milletinin direniş ve

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. burhansezerozturk@gmail.com, ORCID: 0009-0009-7520-5899.

varoluş mücadelesini Zümrüdüanka motifi aracılığıyla da sembolik olarak yansıtmaktadır.

Anahtar sözcükler: Hülya Başarangil Demir, *Bilinmeze Doğru*, millî bilinç, göç, Kırım Türkleri

THE TREATMENT OF NATIONAL CONSCIOUSNESS IN HÜLYA BAŞARANGIL DEMIR'S NOVEL *BILINMEZE DOĞRU*

Abstract

This paper aims to examine how national consciousness is represented in Hülya Başarangil Demir's novel *Bilinmeze Doğru*, which was awarded the 2025 Emine Işınsu Novel Prize. The study is based on the method of qualitative textual analysis. The novel focuses on the migration experience of the Crimean Turks throughout history and the understanding of national consciousness shaped within this process. Drawing on the author's family background and oral narratives, the novel narrates the migration journey of Crimean Turks—who could not live peacefully in Crimea due to the civil conflicts between the supporters of the Russian Tsardom and the Reds—from Crimea to Turkey via Romania. The characters in the novel strive to preserve their ties with the past despite the experiences of migration and exile; they carry their cultural values, traditions, and perception of homeland into their new lives. This study seeks to reveal how national consciousness is constructed on a thematic level in the novel and how the identity struggle of the Crimean Turks is represented through literary narrative. In particular, the study focuses on how the protagonists maintain and transmit their national identity through elements such as migration experience, the notion of homeland, historical memory, and the sense of belonging. Furthermore, the contribution of emotions such as attachment to the past and the hope of returning to Crimea to the formation of national consciousness will be evaluated. The novel, which demonstrates that the Turkish nation possesses the strength to rise again despite the numerous hardships it has faced, makes the identity struggle of the Crimean Turks visible on a literary ground. In

this respect, the narrative not only presents these experiences as a social phenomenon but also symbolically reflects the resistance and existential struggle of the Turkish nation through the motif of the Phoenix.

Keywords: Hülya Başarangil Demir, *Bilinmeze Doğru*, national consciousness, migration, Crimean Turks

GİRİŞ

Günümüzde Ukrayna toprakları içerisinde özerk bir bölge olan Kırım yarımadası, çeşitli kavimlere ev sahipliği yapmış, XV. yüzyıldan itibaren de Kırım Hanlığının merkezi olmuştur. Kırım Hanlığı, kuruluşundan kısa bir süre sonra İstanbul'un fethine müteakip 1474'te Osmanlı Devleti'nin himayesi altına girmiştir (Özcan 2017: 11). Yaklaşık 300 yıl süren bu durum, 93 Harbi'nde Osmanlı Devleti'nin mağlup olmasıyla birlikte imzalanan Küçük Kaynarca Antlaşması ile sona ermiş ve bağımsız hale gelmiştir. Ancak dinî olarak Osmanlı'ya bağlı kalacağı kabul edilmiştir. 1783'te Çarlık Rusya'sı, Osmanlı Devleti'nin güçsüz düşmesinden yararlanarak Kırım'ı ilhak etmiştir (Demir vd. 2019, s. 27). Çarlık Rusya, Kırım'ı ilhak ettikten sonra çeşitli asimilasyon politikaları uygulamış, insanların büyük bir kısmı "Ak Topraklar" olarak adlandırdıkları Osmanlı Devleti'ne göç etmiş, bir kısmı katledilmiş ve bazıları da farklı bölgelere sürgüne gönderilmiştir (Özcan 2022: 51). 1917'de gerçekleşen "Ekim Devrimi" ile Çarlık Rusya'sının yerini Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği almış ve Rusya'da yaşayan tüm halkların eşit olduğu bir bildirge yayımlanmıştır.[1] Bununla birlikte Kırım Özerk Cumhuriyet'i kurulmuştur. Ancak bu durum da çok uzun sürmemiş, Lenin'in ölümünden sonra yerine Stalin geçmiş ve Kırım Türkleri tekrardan baskıcı politikalara maruz kalmıştır. Stalin, Kırım yarımadasının Türklerden arındırılıp Slavlaştırılma düşüncesiyle de tüm Kırım Türklerinin 1941'de Kazakistan'a sürülmesi için çalışmalara başlamış ancak II. Dünya Savaşı buna izin vermemiştir. 18 Mayıs 1944 günü ise gece 03.00 sıralarında, Kırım Türkleri, topyekûn vatanlarından çıkarılmak üzere evlerinden alınarak

[1] 2 Kasım 1917'de Lenin, Rusya İnsan Hakları Bildirgesi'ni yayınlamıştır.

hayvan vagonlarında açlıkla, susuzlukla, havasızlıkla mücadele ederek hiç bilmedikleri coğrafyalara sürülmüştür. 8000 civarı Kırım Türkü de haftalarca süren bu yolculukta hayatlarını kaybetmiş ve yol kenarlarına atılmıştır.

Kırım Türklerinin ve Türkiye dışında yer alan diğer Türklerin yaşadığı benzer sıkıntılar ve onların mücadeleleri geçmişte birtakım eserlerin konusu olmuş ve hâlâ daha olmaktadır. Bu eserlerin ise sayısının "fazla" olup olmadığı tartışmaya açıktır. Özellikle Kırım Türklerinin yaşadığı sıkıntılara Cengiz Dağcı, neredeyse eserlerinin tamamında dile getirmiştir. Cengiz Dağcı ile birlikte sayılabilecek isimler arasında *Hilal Görününce* (1984) romanı ve *Rozalya Ana* 1993) hikâyesiyle Sevinç Çokum; *Kırım Kan Ağlıyor* (1976) adlı eseriyle Yavuz Bahadıroğlu[2]; *Kurt Seyit ve Shura* (1992) ve devamı olmak üzere kaleme aldığı *Kurt Seyit ve Murka* (1993) adlı eserleriyle de Nermin Bezmen sayılabilir.

Bu bağlamda Hülya Başarangil Demir'i de 2025 yılı itibariyle bu isimlerin arasında göstermek mümkündür. Hülya Başarangil Demir, baba tarafından Kırım, anne tarafından ise Selanik ve Bulgaristan göçmenidir. Ailesi 1937'de Kırım'dan Romanya'ya, oradan da Türkiye'ye göç etmiştir. Yazar, aile büyüklerinden dinlediği hikâyeler ve yaptığı arşiv çalışmalarıyla söz konusu eseri meydana getirmiştir.[3] *Bilinmeze Doğru*, aşkı merkeze alan bir roman olmakla birlikte göç teması etrafında Kırım Türklerinin yaşadıkları acıları ele almaktadır. Roman, Kırım'da Rus Çarlığı yanlıları ile Kızıllar arasında yaşanan iç savaşlar yüzünden kendi topraklarında huzurla yaşayamayan Kırım Türklerinin, Romanya üzerinden Türkiye'ye göçünü ve karakterlerin Türkiye'deki yeni hayatlarını konu edinmektedir. Romanda vakanın neredeyse tamamı Türkiye'de cereyan etmektedir. Yazar, Kırım coğrafyasını, doğrudan anlatmak yerine, roman kahramanlarının geçmişe dair anıları ve bir gün tekrardan Kırım'a dönme umutları üzerinden romana dâhil etmiştir. Nitekim yazarın ilk romanı olan Bilinmeze Doğru,

[2] Asıl ismi Niyazi Birinci'dir.

[3] Bilgi, 3 Şubat 2026 tarihinde yazarla yapılan konuşmadan edinilmiştir.

otobiyografik unsurlarla birlikte Kırım Türklerinin yaşadıkları acıları taşıması bakımından dikkat çekmiş ve "2025 Emine Işınsu Roman Ödülü"ne layık görülerek Türk edebiyatındaki yerini almıştır.

1. MİLLÎ BİLİNÇ KAVRAMI

Millî bilincin ne olduğunu daha iyi anlamak için öncelikle "bilinç" veya "bilinçlilik" kavramının ne anlama geldiğini açıklamak gerekir. Bilinç "uyanıklık hali, uyaranlara tepki verme yeteneği, dikkat ya da farkındalık" (Doğan 2018: 21) olarak açıklanırken buna bağlı olarak "millî bilinç" ise veya diğer bir ifadeyle "millî şuur" bireyin bağlı olduğu ulusa karşı duyduğu aidiyetlik, farkındalık hissinin düşünce ve davranışları yansıması veya "tepki vermesi" olarak ifade edilebilir. Kişi, kendini ait olduğu toplumun tarih, kültür ve millî değerlerinin farkında olarak bu değerlere uygun hareket eder ve söz konusu değerlerin kendisinden sonraki kuşaklara aktarılmasında büyük bir rol oynar.

Bir milleti bir arada tutan ve varlığını sürdürmesini sağlayan temel unsurların başında, şüphesiz toplumsal değerler ile bireyde var olan millî bilinç gelmektedir. Millî bilincin bireylere küçük yaşta kazandırılması ise ilk başta ailede başlar.[4] Birey, henüz dünyayı anlamlandırma sürecinde en yakın çevresi olan ailesini esas alarak doğruyu, yanlışı, iyiyi, kötüyü en başta aile bireylerinden öğrenir. Sorgusuz sualsiz onları taklit eder ve onların düşüncelerini içselleştirir. Dolayısıyla ebeveynlerin ve aile büyüklerinin ait oldukları ulusa karşı duyduğu aidiyetlik duygusu, çocuğun zihin dünyasında da yer edinir. Bu ortamda yetişen bir bireyin, söz konusu bilinçten yoksun olması düşünülemez. *Bilinmeze Doğru* romanında da millî bilince sahip karakterlerin çocukluk anılarında aile büyüklerinin etkisi ön plana çıkmaktadır.

Ailenin yanı sıra eğitim ve öğretim de millî bilincin aşılanmasında önemli bir yer tutar. Eğitim politikaları milletin temel değerlerini yeni

[4] Burada "aile" kavramıyla sadece anne ve baba değil; dede, amca, dayı gibi tüm aile büyükleri kastedilmektedir.

nesillere kazandırma düşüncesiyle hazırlanır. Özellikle "dil ve edebiyat" dersleri millî bilincin aşılanmasında önemli bir rol oynar. Dil ve edebiyat öğretiminde ne kadar başarılı olunursa, bireylerin hem sağlıklı iletişim kurmalarına zemin hazırlar hem de ortak millî değerlerde birleşmeleri sağlanır (Karahan 2020: 40). Bireyin millî bilincinin arttırılmasının bir ayağının da "eğitim" olduğunu düşünen önemli isimlerden birisi "Türk dünyası" kavramının mucidi ve "usul-i cedit" meselesinin sistemleşmesini sağlayan İsmail Gaspıralı'dır. Gaspıralı, 1887'den 1905'e kadarki süreçte Rusya civarında 5 bin "usul-i cedit" okulu açılmasına ön ayak olan olmuştur (Taymas 1964: 125).[5]

Edebî eserler de aile bireylerinin etkisi kadar olmasa da bireyin millî bilinç kazanmasında önemli bir rol üstlenir. Özellikle roman, hikâye, tiyatro gibi türler aracılığıyla millî değerler kuşaktan kuşağa aktarılır, bireyin söz konusu değerlerini benimsemesine aracılık eder. Bununla birlikte yine İsmail Gaspıralı'nın ön ayak olduğu "süreli yayın"lar da millî bilinç oluşumunda son derece önemlidir.

Gaspıralı, bu anlayışla 1883'te gazete çıkarma iznini aldıktan sonra *Tercüman* gazetesini çıkarmaya başlamıştır. Önce haftada bir, daha sonra iki, zaman zaman üç ve nihayetinde de her gün yayımlanmıştır. Gaspıralı, Türk milletinin bir bütün olduğu anlayışıyla dünyadaki bütün Türklerin parçalanmaması gerektiğine inanmış ve buna göre hareket etmiştir. Türk milletinin en kuvvetli bağının "dil" olduğunu bilen Gaspıralı, dilin Arapça ve Farsça başta olmak üzere diğer yabancı dillerden temizlenmesi gerektiğini, sade bir Türkçe ile konuşup yazılması gerektiği savunmuştur (Devlet 2011: 107). Dolayısıyla bu anlayışla çıkardığı gazetede İstanbul Türkçesi'ni esas almıştır. Gazete Kırım dışında, İstanbul başta olmak üzere Bulgaristan, Mısır, İran, Hindistan, Fas ve Türkistan coğrafyasında

[5] Türk dünyasının Osmanlı coğrafyası dışında kalan bölgelerinde eğitim-öğretim faaliyetlerinin kötü olmasından dolayı Gaspıralı'nın "sistemleştirdiği" "usul-i cedit" diğer bir ifadeyle "yeni tarz" eğitim - öğretim müfredatının yeniden gözden geçirilip modernleşmesini sağlayan sistemin adıdır.

okunmuştur. «Dilde, Fikirde, İşte, Birlik» sloganını ilk kez 1911'de bu gazete kullanmıştır. Netice itibariyle, edebî eserlerle birlikte süreli yayınlarında kişide hatta toplumda millî bilincin oluşmasına katkı sağladığı, var olsa bile daha da güçlenmesine yardımcı olduğu söylenilebilir.

2. BİLİNMEZE DOĞRU ROMANINDA MİLLÎ BİLİNCİN İŞLENİŞİ

Millî bilinç, roman boyunca karakterlerin hem hayatlarını hem de verdikleri kararları en çok etkileyen değer olarak ortaya çıkmaktadır. Bu duygu, yeri geldiğinde karakterlerin kendi özel isteklerinin, aşklarının ve hatta canlarının bile önüne geçebilen bir güç hâlinde romanda yer alır. Romanın bütününe bakıldığında karakterlerin vatan sevgisiyle nasıl hareket ettikleri ve bu bilincin onların bütün yaşantısını nasıl yönlendirdiği açıkça görülmektedir. Romanda millî bilincin "bütün Türklük anlayışı", "Türkçe hassasiyeti", "vatan toprağına bağlılık", "Türk aile yapısı", "bireysel arzuların önüne geçmesi" ve "kader" üzerinden işlendiği görülmektedir.

2.1. Bütün Türklük Anlayışı

Türklerin tarih içerisinde kurdukları birçok devlet vardır. Ancak 11.yy'dan itibaren Türklerin Anadolu merkezli kurdukları devletler bütün Türk dünyasının merkezi olmuştur. Gerek Osmanlı Devleti gerek Türkiye Cumhuriyeti Devleti dünyada yer alan bütün Türklerin bağımsızlığını temsil ettiği için dünyada yer alan bütün Türklerin ilgi odağı olmuştur (Bozdoğan 2008: 318).

Bilinmeze Doğru'nda yer alan kişiler, yıllarca süren baskı ve asimilasyon politikalarına rağmen Türklük anlayışlarını diri tutmakta, dünyanın herhangi bir yerinde yaşayan bütün Türk dünyasının tamamını "bir" kabul etmektedirler. Bir diğer ifadeyle "bütün Türklük" anlayışını benimsemiş kişilerdir. Bununla birlikte Türkiye Cumhuriyeti'ni Türklerin "merkezi", "ana yurdu" olarak kabul etmektedirler.

Vera, Türkiye'ye göç ettikten sonra Türkiye hakkında görüşlerini söyler. Türkiye Türkçesini tam olarak anlayamaz ancak buna rağmen "bütün

Türklük" anlayışını benimsemiştir: *"Ne kadar güzel bir şehirdi burası. Türk toprağı olması beni ayrıca cezbediyordu. Etrafta Türkçe konuşanları gördükçe mutlu oluyordum. Bazen ne dediklerini anlamakta zorlansam da Türk toprağında olmanın bambaşka bir şey olduğunu anladım"* (Demir 2025: 56).

Turgut ve Emin arasında geçen konuşmada Turgut'un Kırım'ı kastederek Emin'e söylediği *"Orası ezelden beri Türk yurdudur. Belki soydaşlarımıza bir yardımımız olur"* (Demir 2025: 251) ifadesi Turgut'un da "bütün Türklük" anlayışını benimsediği göstermektedir. İlerleyen kısımlar da anlatıcı tarafından da bu durum şu şekilde dile getirilir: *"O gece sohbetin en can alıcı kısmı burasıydı Emin için. Diğer konuşanları hatırlamıyordu. Yüreğini bir ferahlık kaplamıştı. Cesur ve zeki adamdı Nejat. Nasıl da ileri görüşlü. Tabii ya Türk, Türk'e yardım ederdi. Ayrıca Müslümandılar. Üstelik gelirim bile demişti. Türkiye yalnız bırakmazdı Kırım'ı"* (Demir 2025: 251-252).

II. Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine Emin her ne kadar doğup büyüdüğü vatanı Kırım'ı düşünse de Türkiye'nin de olası savaşa girmesi durumunda elinden gelen her şeyi yapacağını ifade eder. Kırım'ın, Türk toprağı olduğunu ve Osmanlı toprağı olduğu zamanlarda ne kadar mutlu olduklarını vurgular. Bu durum anlatıcı tarafından dile getirilir:

> "Emin de onlara katılıyor, ülkenin geleceği için her şeyi yapmaya hazır olduğunu ifade ediyordu. Ancak Emin diğer toprakları, doğup büyüdüğü, memleketim dediği yerleri de düşünmeden edemiyordu. Orada açmıştı gözlerini bu dünyaya. Annesi, babası, sevdiklerinin mezarı oradaydı. Hatta birtakım akrabaları hâlâ hayattalarsa orada Türk kültürünü yaşatıyorlardı. Türk topraklarıydı oraları. Osmanlı İmparatorluğu Kırım için zamanında elinden gelen her şeyi yapmıştı. O bölge Türklerin yönetimindeyken nasıl da mesuttular."(Demir 2025: 226).

O bu düşüncesiyle, Kırım'ın Türk olduğunu ve bütün Türklük anlayışına gönülden bağlı olduğunu bir kez daha gösterir.

Emin ve Nejat genelde Türkçülük üzerine konuşan kişilerdir. Fikirlerinin İsmail Gaspıralı'da birleşmesi, yani "Dilde, fikirde, işte birlik" ilkesine dayanması her iki karakterin de Türk dünyasının tamamını

kucakladığını göstermektedir. Bununla birlikte Nejat'ın Emin'le Türkçülük hakkında konuşmaları sırasında Emin, Kırım'ın Türk olduğunu ve hep Türk kalacağını vurgular:*"Birkaç kez Kırım'da kalan Türklerden bahis açıldı. Emin'in Tatar damarı tutardı hemen. Oranın Türk olduğunu ve Türk kalacağını dile getirirdi. Günün birinde Türkiye Cumhuriyeti bizim farkımıza varacak, derdi"* (Demir 2025: 162). Bu ifadeler "bütün Türklük" anlayışını yansıtmakla birlikte Türkiye Cumhuriyeti'nin Türk dünyasının merkezi olduğunu da vurgulamaktadır.

Romanda II. Dünya Savaşı savaşının daha da ilerlemesi üzerine Emin, bütün Türkleri bu savaştan çekip çıkarmak ister: *" Emin ise her zamanki gibi hangi memleketi düşüneceğini şaşırıyordu. Türklük duygusunun Turancılığa varan boyutu ile tüm Türkleri savaştan çekip kurtarmak, hatta mümkünse Kırım'ı Türk devleti hâline getirmek istiyordu"* (Demir 2025: 238). Emin'in, artık Kırım'a gitmeye kesin karar verdiği sıralarda Türkiye'yi "vatan" olarak görmesi de "bütün Türklük" anlayışına gönülden bağlı olduğunu gösterir: *"O buralarda duramayacaktı. Bu topraklar da vatandı ama vatan diye bildiği topraklar da zor şartlar altındaydı, gidip orada mücadeleye katılmalıydı"* (Demir 2025: 271).

2.2. Türkçe Hassasiyeti

Şüphesiz dil, bir milleti "millet" yapan en kuvvetli bağlardan birisidir. *Bilinmeze Doğru*'nda Kırım'dan Türkiye'ye göç edenlerden birisi olan Vera, Türkiye'ye geldiği sırada Türkiye Türkçesini tam olarak anlayamaz. Ancak buna rağmen Türkçe konuşanları görünce mutlu olur. Bu durum karakterin farklı Türk bölgesine mensup olmasına rağmen kendilerini "tek bir milletin" mensubu olarak görmesini ve Türkçe konusundaki hassasiyetini gösterir: *"Etrafta Türkçe konuşanları gördükçe mutlu oluyordum. Bazen ne dediklerini anlamakta zorlansam da Türk toprağında olmanın bambaşka bir şey olduğunu anladım"* (Demir 2025: 56).

Türkiye'ye göç ettikten kısa bir süre sonra vaka kişileri Türkiye'ye zamanla alışmaya başlar. Vera net bir biçimde söylemese de *"İstanbul'da mutluyduk. Türk topraklarında, Türkçe konuşuyorduk. Herkes Türk'tü."* (Demir 2025: 75) sözleriyle Türkçeyi, bütün Türk dünyasının kullanabileceği ortak

bir dil olarak görmektedir. Onun bu düşüncesi Türkçeyi, tüm Türkleri bir arada tutan bağlardan birisi olarak gördüğünü ortaya koyar.

Turgut, Katherina'ya (Nevriye), evlilik teklifi eder. Ancak çok geçmeden Ali, Katherina'ya Turgut'un güvenilmeyecek biri olduğunu söyler. Bu sırada İstanbul Türkçesini güzel kullanmıştır. (Demir 2025: 121). Turgut'un sokakta fötr şapkalı ve güzel İstanbul Türkçesi konuşan o kişiyi (Ali) aramaya çıktığı sırada sokakta İstanbul Türkçesini konuşan hatta "güzel" konuşan pek çok kişi vardır. Bu durum anlatıcı tarafından dile getirilir: *"Evin kapısından çıktığı andan itibaren takım elbiseli ve şapkalı pek çok adam gördü. Üstelik hepsi güzel Türkçe konuşuyordu"* (Demir 2025: 126).

2.3. Vatan Toprağına Bağlılık

Bir toprak parçasını vatan kılan en temel unsurlardan biri, o toprakla insanların kurduğu manevi bağdır. İnsanoğlu, doğup büyüdüğü topraklarla arasında kurduğu bağı kolay kolay koparamaz. Bu durum özellikle yaşı ilerlemiş kişiler için daha da güçtür. Vaka kişileri, her ne kadar Türkiye'yi "ana yurt" olarak kabul etseler de zihinlerinin bir köşesinde daima yaşadıkları topraklar olan Kırım yer almaktadır.

Bu durumun en somut örneği, yaşı ilerlemiş kişilerden olan Faytoncu Hüseyin'dir. Faytoncu Hüseyin'in sahip olduğu aidiyetlik duygusu yaşadığı toprak olan Kırım'a bağlılığı üzerinden şekillenmektedir. Komşularının birer birer Türkiye'ye göç ettiğini gören Faytoncu Hüseyin'in, *"Ben gitmem kaderime razıyım."* ve eşi Ayşe Hatun'un Kırım'da vefatı üzerine *"Ayşe Hatun şanslıymış en büyük emeline kavuştu."* (Demir 2025: 35) ifadelerini kullanması, onun Kırım'ı, yani yaşadığı toprağı terk edilemeyecek bir vatan olarak gördüğünü açıkça ortaya koyar. Nitekim kısa bir süre sonra kendisi de istediği akıbete ulaşır.

Vera rüyasında âşık olduğu Emin'le beraber yemyeşil bir ormanlık yolda yürürken "Kırım Tatar Milli Marşı"nı söylemektedir. Vera'nın henüz Türkiye'ye göç etmeden önce gördüğü bu rüya, onun vatan toprağı olan Kırım'a gönülden bağlı olduğunu göstermektedir:

> "Yemyeşil ormanlık bir yolda kuş sesleri arasında gidiyoruz. Elimden sımsıkı tutan biri, âşık olduğum adama benziyor ama yüzü üzgün. Mırıldanıyoruz beraber:
> 'Nasıl olsun eki qardaş birbirini körmesin?
> Onlar için ökünmesem, muğaymasam, yaşasam
> Közlerimden aqqan yaşlar derya-deniz qan bolsun.'" (Demir 2025: 38).

Vatan topraklarından göç, savaş, vb. durumlarda zorunlu ayrılış, kişinin zihninde geleceğine dair duyduğu bilinmezlikle beraber o toprağı vatan kılan aile büyüklerine karşı duyulan ağır bir suçluluk duygusunu da beraberinde getirir. Türkiye'ye göç etme kararı alınıp planlar yapılmaya başlandığı sıralarda karakterlerin içinde büyük bir huzursuzluk vardır. Henüz yola çıkmamışlardır ancak Kırım'dan ayrılma düşüncesi bile içlerini yakmaktadır. Vicdanen rahat değillerdir. Bu durum romanda şu şekilde ifade edilir: *"Aslında iç sesimiz 'Gitmeyin, bu toprakları terk etmeyin, sizin buralar, dedenizden kalma nasıl gidersiniz?' demesine rağmen ağzımızdan dökülen kelimeler Köstence'den bir gemiye binmek ve İstanbul'da inmekti"* (Demir 2025: 38). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, göç kararı verilmiş olsa bile karakterlerin ruhu hâlâ doğup büyüdükleri topraklarda kalmak istemektedir. Türkiye'ye göç sırasında kahraman anlatıcının geride kalan aile büyüklerine karşı duyduğu vicdan azabını şu cümlelerle anlatır: *"Nasıl gidecektik bilmiyorduk. Kaç gündür bunun için uğraşıyorduk. Evi arkada bırakmak çok zordu. Mezarda yatan dedem ve babaanneme ihanet mi ediyorduk acaba? Onları bu topraklara gömüp gidiyorduk. Belki bir daha hiç mezar başlarında dua bile edemeyecektik"*(Demir 2025: 46).

Türkiye'ye yerleştikten kısa bir süre sonra, havanın karamsarlığı Vera'ya Kırım'ı ve orada yaşadığı acı günleri hatırlatır. Vera'nın en ufak hava olayında bile Kırım'ı hatırlaması her ne kadar Türkiye'yi "ana yurt" olarak kabul etse de vatan toprağına, doğduğu topraklara olan bağlılığını gösterir:

> "Havanın puslu olduğu günlerden bir gün Vera masasında pencereden dışarıyı seyrediyordu. Bu hava ona Aluşta'nın gri günlerini anımsatmıştı. Etrafında çok fazla acıya tanık olmuştu.

> Her gece evlerinden alınıp götürülen ve bir daha haber alınamayan genç erkeklere ne olmuştu? İsyanda basılan yanan evler, Hüseyin dedenin ölümü, rahmetlinin evde hırpalanması, Nevreste'nin sır dolu kaybı… Küçük yaşlarda ırkı ne olursa olsun evlerden alınıp Kızıl rejim yanlısı olarak yetiştirilen çocuklar. Savaş, yıkık evler, mahvolmuş hayatlar ve göçler…" (Demir 2025: 146).

Kırım'dan bahsedilince sadece Vera'nın değil, tüm aile bireylerinin aklına Kırım'da yaşanan acı günler gelmektedir: "Evde ise Kırım'dan konuşmak insanların ruhunu acıtıyordu. Dedemin ve babaannemin ölümü, orda çekilen sefalet, ruhumuzdaki yaralara tuz basıyordu." (Demir 2025: 218).

Romanın başından sonuna kadar Kırım'a, vatanlarına yeniden kavuşma umudu tüm karakterlerin ortak duygusudur. Ancak Emin, bu ümidi sadece bir temenni olarak içinde taşınmakla yetinmez. II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte savaşın Kırım topraklarına sıçraması Emin' için dayanılmaz bir hâl alır: "Emin, Kırım'da kalan soydaşların savaştan nasıl etkileneceğini düşünerek gün geçiriyordu. Bakışları, hareketleri, konuşmaları çok değişmişti. Eski Emin gitmiş yerine değişik biri gelmişti" (Demir 2025: 237). Öyle ki rüyalarında bile sadece Kırım'ı düşler. O, doğduğu toprakların zulüm altındayken uzakta kalmayı bir türlü kendine yediremez. Kırım'a bağlılığı onu her türlü tehlikeyi göze alarak yola çıkmaya iter. Diğer karakterler savaşın durmasını temenni ederken, Emin bu uğurda can vermeyi göze alarak vatanına koşar. Kırım'a ulaştığında ise Kırım'ın kayalıklarını görmüş olması bile ona yeter:

> "Karadeniz'in soğuk suları ile kendine geldi. Hızlıca küçük bot ile ilerlemeye başladı. Geliyordu. Kalbi de bir o kadar hızlı çarpıyordu. Gittiği yerde savaş vardı. Hiçbir şey İstanbul'daki gibi olmayacaktı. Ama onun kalbi sevinçten hızlı hızlı çarpıyordu. Çocuk gibi sevincine hâkim olamıyordu. Yüzünde bir gülümseme, tutturduğu bir türkü ile hırçın deniz dalgaları ile mücadele ederek karaya çıkmaya çalışıyordu. Belki de karaya

> çıktığı an vurulacaktı? Belki de kimse görmeyecekti onu. İkinci tahmini doğru çıktı. Kimse görmeden Kırım'a ayak basmıştı. Kırım'ın kayalıklarını bile görmek ona yetmişti." (Demir 2025: 276).

Ancak bu kavuşmanın hemen ardından Kızıl Ordu'nun Arabat Köyü'nde unuttuğu Kırım Türklerini gemiye bindirip Azak Denizi'nde batırmasıyla yaşanan Arabat Faciası[6], Emin'in de akıbeti olmuştur. Gemi Azak Denizi'nin karanlık sularına gömülürken bile Emin'in yüzünde bir gülümseme vardır. Çünkü; o, her ne pahasına olursa olsun doğduğu topraklara varmış ve o toprağın kaderine ortak olarak en büyük arzusuna kavuşmuştur.

2.4.Türk Aile Yapısı ve Aile Bireylerinin Kişi Üzerindeki Etkisi

Eserde millî bilincin korunması ve sonraki kuşağa aktarılması noktasında "Türk aile yapısı" da önemli bir yer tutmaktadır. Milletin devamlılığının ancak kendi geleneklerine uygun kurulan ailelerle mümkün olduğu düşüncesi, karakterlerin eş seçimlerindeki hassasiyetlerinde açıkça görülmektedir. Kadir'in anne ve babası, Kadir'i Türk geleneklerine uygun bir kızla evlendirmek istemektedirler: *"İkisinin de en önem verdiği şey aile idi. Kadirlerini düzgün, maneviyatı güçlü, Türk geleneklerine uygun bir kızla evlendirmekti tek dertleri"*(Demir 2025: 12).

Vera'dan hoşlanan İsmet'in ailesi de Vera'nın annesinin hem Rus hem de Hristiyan olması sebebiyle bu ilişkiye olumlu bakmazlar: *"İsmet daha muhafazakâr bir aileye sahipti. Rus ve Hristiyan aynı zamanda deli bir anneyle Moskof bir babası vardı Vera'nın. Evde babası Vera'yı duysa mutlaka 'Moskof kızını gelin almam' derdi."* (Demir 2025: 189). Vera'nın Türk olmasına rağmen,

[6] 18 Mayıs 1944 gününde yaşanan büyük sürgünde Kırım Türkleri, Stalin'in emriyle vatana ihanet bahanesiyle öz vatanlarından koparılmıştı. Ancak Arabat Dili bölgesinde yaşayan Kırım Türkleri unutulmuştu. 19 Temmuz 1944 günü, "sürgün başarısının" şerefine düzenledikleri "tören"de SSCB Devlet Güvenlik Halk Komiseri Yardımcısı Bogdan Kobulov'a henüz tüm Kırım Türklerinin sürgün edilmediğini bildirdi. Bu durumdan rahatsız olan Kobulov, iki saat içinde Arabat'ta tek bir Kırım Türkünün kalmaması yönünde emir verdi. Bunun üzerine Sovyet yetkililer, Arabat'taki bütün Kırım Türklerini eski bir gemiye bindirilerek Azak Denizi'nde, geminin tüm ambar kapaklarını açarak, içindeki insanları gemiyle birlikte batırmıştır.

sadece annesinin milliyeti ve dini yüzünden İsmet'in ailesinin bu duruma olumlu bakmaması onlarda Türk İslam sentezli bir bilincin olduğunu göstermektedir. İsmet'in ailesinin dışında sevdiği Memduh ağabeyi de bu ilişkiye sıcak bakmamaktadır: *"O İsmet'in hakkında her şeyi biliyordu. Hatta Vera'dan kendisine eş bile olmayacağını anlatmıştı. Geleneklerimize bağlı, aşırıya kaçmayan, tutumlu Müslüman bir Türk kızı ile evlenmesini söylemişti."* (Demir 2025: 191).

Evliliğin nasıl bir şey olduğunu merak eden Nejat, kendisini evli olarak hayal eder. Bu sırada istediği eş profilini de ortaya çıkarır:

> "Evlendikten sonra insanlar bu kadar değişebiliyor mu? Diye kendine sordu. Acaba kendisi evlense nasıl biri olurdu? Ama şu anki kendisini seviyordu Nejat. En iyisi böyle devam etmeli, diye düşündü. Güzel, bilgili ve görgülü bir kadın olmalıydı. Fikirleri ve misyonları ortak olmalıydı. Kadınlar arasında gezip gününü öldüren biri olmamalıydı. Gelin- kaynana çekişmelerine hiç girmemeli. Hürmetini, sınırını önceden belli etmeliydi. Çalışmayabilirdi ama cumhuriyete, inkılaplara saygısı tam olmalıydı. Beraber gittikleri ortamlarda kendisinin konuştuğu konulara uyum sağlayacak bir eş olmalıydı… Nejat, Türk olsun isterdi." (Demir 2025: 204).

Nejat'ın cumhuriyet değerlerine, inkılaplara bağlı bir eş istemesi onun Türk milletinin devamlılığında ailenin önemli olduğunu ve Türk aile yapısına önem verdiğini gösterir.

Rus bildiği karısının aslında Türk olduğu ortaya çıkınca Turgut şaşırır. Ancak bu şaşkınlık bir süre sonra mutluluğa dönüşür. Nejat ve Emin'e karısının aslında Türk olduğunu gururla söyler: *"Oysa o gece bombayı Turgut patlatacaktı. Turgut söze başladığında sesinde mutluluk vardı. 'Sizlere bir haberim var. Benim sevgili eşim Katherina aslında bir Rus değil. Türk!'"*(Demir 2025: 265). Turgut her ne kadar başta Rus olduğunu bilip onunla evlenmiş olsa da Türk olduğunu öğrenince yaşadığı sevinç Türk aile yapısına diğer vaka kişileri kadar olmasa da bir nebze önem verdiğini göstermektedir.

Millî duyguların yoğun olduğu bir ailemi ortamında yetişen bireylerin, güçlü bir millî bilince sahip olması da olağan bir durumdur. Romanda millî bilincin temellerinin aile ortamında atıldığı ve bu değerlerin bir miras gibi kuşaktan kuşağa aktarıldığı da görülür. Nejat'ın ailesi Atatürk'e âşık bir ailedir ve ailesinde de pek çok şehit olan vardır:

> "Ailesinde şehit olan çoktu. Amcaları, dayıları mücadeleye katılmış; bazıları şehit düşmüştü. Bazıları da gazi olarak dönmüştü eve. Onların çocukları olduğu için gurur duyardı Nejat. Miliyetçi, inkılapçı bir yapısı vardı. Herkesi dinler ama kanunun dediğin yapardı. Bazen iş ilişkilerinde bunun ona olumsuz yanı olurdu. O her zaman Mustafa Kemal'in dediğini yapardı. Mustafa Kemal âşığı bir aileden geliyordu. Ölümünde ailesi günlerce yas tutmuştu evde." (Demir 2025: 101).

Nejat'ın bu şekilde tanıtılması, onda yer alan bilincin aile geçmişi üzerinden şekillendiğini göstermektedir.

Benzer bir durum Turgut içinde geçerlidir. Turgut'un ailesinin Millî Mücadele'ye hem fiilen hem de maddî olarak destek vermiştir:

> "Turgut'un ailesi hakkında anlattığı birkaç gerçek vardı ve tanıştıkları ilk günden beri tekrarlar dururdu. Millî Mücadele'ye babasının ve amcasının çok katkısı olduğu, maddi anlamda da destek çıktıkları… Hatta öyle ki Pera'da birkaç sokağa babasının lakabının verildiği bile biliniyordu… Köklerine baktığında sağlam, düzgün, milliyetçi adamların soyundan geliyordu."(Demir 2025: 157-158).

Turgut'un sürekli ailesi hakkındaki bilgileri tekrarlaması onun ailesinin yaptıklarıyla gurur duyduğunu göstermektedir. Aynı zamanda Nejat'ı dedesine benzeterek her ikisini de milliyetçi bir çizgide olduğunu vurgular: *"Turgut, kendi dedesine benzetirdi Nejat'ı. İkisi de milliyetçiydi. Türkçülüğü savunurdu Nejat da*" (Demir 2025: 159).

Nejat da küçük yaşta dedesinden eski Türk devletlerine ilişkin hikâyeler dinlemiştir: *"Sohbet esnasında tek anlattığı dedesinin hikâyeleri olurdu Nejat'ın"* (Demir 2025: 159). Bu durum da aile bireylerinin, bilhassa dede ve

baba gibi aile içerisinde otorite sahibi kişilerin çocukta yer alan millî bilincin oluşumunda önemli bir yerinin olduğunu göstermektedir.

Aile bireylerinin kişi üzerindeki etkisi Katherina (Nevriye) karakterinde çok daha çarpıcı olarak yer alır. Anneannesi ve dedesi tarafından Rus geleneğiyle yetiştirilen ve asıl adı "Nevriye" olmasına rağmen "Katherina" ismiyle büyüyen karakter, başlangıçta kendisini Rus kimliği üzerinden tanımlar. Bu nedenle Türklere karşı mesafeli ve olumsuz bir bakış açısına sahiptir: *"Nasıl olmuştu da hayat onu Türklerin memleketine mecbur edecek duruma getirmişti. Sabah erkenden gideceklerdi. Selanik defteri burada kapanacaktı. Katherina ise gittiği için mutlu değildi."* (Demir 2025: 68).

Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde baba tarafından Türk kökenli olduğunu öğrenmesiyle düşüncelerinde bir dönüşüm yaşanır ve Kızıl yanlısı bir Rus'un kızı olmaktansa Bolşevik İhtilali'nde kimseye zararı olmayan bir Tatar'ın kızı olmasının daha iyi olduğunu dile getirir: *"Bir yandan da dua ediyordu. Kızıl yanlısı bir Rus'un kızı olmaktansa Bolşevik İhtilali'nde kimseye zararı olmayan Tatar'ın kızı olması daha iyiydi."* (Demir 2025: 246). Her ne kadar Türk ailesinin yanında büyümese bile kendi öz babasının Türk olmasını öğrenmesiyle düşünceleri değişir.

2.5. Millî Bilincin Bireysel Arzuların Önüne Geçmesi

Millî bilincin bireysel hayallerden daha baskın olması özellikle Emin karakteri üzerinden ortaya çıkmaktadır. II. Dünya Savaşı'nın başlaması ve Almanya'nın Sovyetler Birliği'ne saldırmasıyla birlikte Kırım'ın yeniden savaş tehdidiyle karşı karşıya kalması, Emin'in evlilik hayallerini ertelemesine neden olur. Bu süreçte vatanı Kırım'ın içinde bulunduğu durum, Vera'ya duyduğu aşktan önce gelir. Emin ve Vera evlilik hayalleri kurmalarına rağmen Emin'in bu ortamda eğlence yapamayacaklarını söylemesi Emin'in bireysel arzuları yerine önceliğini Kırım'daki gelişmelere verdiğini gösterir: *"Her şey çok güzel giderken nasıl da durum bu konulara gelmişti. Evlilik hayalleri ertelenmişti. Emin bu ortamda eğlence yapamayacaklarını söylemişti."* (Demir 2025: 228)

Emin'in bu fedakârlığına, sevdiği kız Vera da hak vererek bu bilinci beraber paylaşırlar. Vera, Emin'in vatan sevgisini ve hassasiyetini şu cümlelerle doğrular: *"Haklıydı, kızamazdı ona. Dünya kan gölünde boğuşmaya başlarken onlar nasıl aşk yaşayıp mutlu olacaklardı"* (Demir 2025: 228). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, vatanın içinde bulunduğu durum karşısında geri durmak Vera için de kabul edilemez bir durumdur. Vera'nın bu sözleri, her iki karakterin de aynı hassasiyeti taşıdığını göstermektedir. Onlar için vatan tehlikedeyken kendi mutluluklarının peşinden koşmak mümkün değildir.

2.6. Kader'in Millî Bilince Etkisi

İnsanoğlu, yaşadığı kötü olaylar karşısında genellikle kadere sığınmaya çalışır. Bu durum bir korkaklık değil, tam tersi insanî bir tepkidir. Faytoncu Hüseyin'in kaderine razı oluşu ilk bakışta bu duruma bir örnek olarak gözükebilir ancak burada kadere sığınmaktan ziyade yaşadığı olumsuzluklara direnen, boyun eğmeyen ve ölümü bile göze alan bir karakter vardır. Yazar romanında karakterlerin kader karşısında teslim olmalarına izin vermemiştir. Yaşanan acılar, savaşlar, sürgünler karakterlerdeki bilincin zayıflamasına neden olmamış, aksine bu durumu pekiştirmiştir.

Kahraman anlatıcı Vera, *"Türk olmanın kaderi buydu galiba… Ne kadar çok acı yaşamıştı Türk halkları."* diyerek bu durumu kadere bağlar ancak *"Ama her seferinde 'Zümrüdüanka' gibi küllerinden yeniden doğuyorlardı."* (Demir 2025: 236) diyerek de Türk milletinin yaşadığı acıları, felaketleri sadece bir kader olarak görüp kabullenmediğini, aksine her zorluğun ardından kendi kimliklerine daha da sıkı sarılarak yeniden ayağa kalkma iradesini gösterdiğini dile getirmiştir.

SONUÇ

Eserde yer alan birinci ve ikinci vaka kişilerinin neredeyse tamamı "bütün Türklük" anlayışını benimsemiş ve buna göre hareket etmiş kişilerdir. Dünyanın her yerindeki Türklerin "bir" olduğunu vurgulayan bu düşünceyle birlikte Türkiye Cumhuriyeti'ni "ana vatan" yani bütün Türk

dünyasının merkezi olarak görürler. Bir diğer ifadeyle onlar taşıdıkları bu "millî bilinç", "millî şuur" veya "ulus bilinci" ile tüm Türk dünyasının merkezi olarak gördükleri Türkiye Cumhuriyeti'ne gönülden bağlı olmakla birlikte Kırım'ın da kendi vatanları olduğunu unutmazlar.

Vaka kişilerinde millî bilincin yansımaları "bütün Türklük anlayışı" ile birlikte "Türkçe hassasiyeti üzerinden de ortaya çıkmaktadır. Vaka kişileri, Türk milletinin devamlılığının sağlanması için ana dillerine sahip çıkmalarının bilincindedirler. Türk topraklarında ana dilleri "Türkçe"yi konuşmaları onlar için bir gurur vesilesidir.

Bireye millî bilincin kazandırılmasında "eğitim politikaları" ne kadar önemliyse "aile"de bir o kadar hatta daha fazla önemlidir. Çünkü eğitim okuldan önce aile ortamında başlar. Vaka kişilerinin neredeyse tamamının "millî bilinç", "millî şuur" veya "ulus bilinci"ne sahip olmalarının sebebi aile büyükleridir. Dolayısıyla kişiler Türk milletinin devamlılığını ve "Türk aile yapısı"nı korumak için eş tercihlerine de buna göre tercih etmeye çalışırlar.

KAYNAKÇA

Bozdoğan, A. (2008). *Romanda Türkiye Dışındaki Türk Dünyası.* Ankara: Akçağ Yay.

Demir, H. B. (2025). *Bilinmeze Doğru.* İstanbul: Bilge Kültür Sanat."

Demir, N. ve Gül, O. K. (2019). *Mustafa Abdülcemil Kırımoğlu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Doğan, M. (2018). Bilincin Doğasına Yönelik Beş Temel Yaklaşımın Bir Değerlendirmesi. *MetaZihin: Yapay Zeka ve Zihin Felsefesi Dergisi*, 1(1), 21-55.

Karahan, A., & Barcın, S. (2020). Kırgızistan'da orta öğretim edebiyat kitaplarında millî bilinç. *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Ö7, 39-44.

Nadir, D. (2011). *Unutturulan Türkçü, İslamcı, Modernist İsmail Gaspıralı.* İstanbul: Başlık yay.

Özcan, K. (2017). *Kırım Dramı.* İstanbul: Babıali Kültür Yay.

Özcan, K. (2022). Kırım Türklerinin Sürgünü ve Vatana Dönüş Mücadelesi 1944–1990. *Düşünce Dünyasında Türkiz*, 6(32), 51-88. https://izlik.org/JA44SF74UP

Taymas, A. B. (1964). Türk Dünyasında Usul-i Cedit Hareketi. *Türk Kültürü*, II(18), 119-125.

Şahbuz ve Babek Bölgesi Etnotoponimlerinin Yapısal Sınıflandırılmasının Temel İlkeleri

ARŞ. GÖR. CEMİLE MEHERREMOVA*

Öz

Bu makalede, etnotoponimlerin yapısal analizinin temel özellikleri ve dil bilimi açısından önemi incelenmiş; temel odak noktası olarak Şahbuz ve Babek bölgelerinde etnonim (boy, halk, soy adı) temelinde oluşmuş coğrafi adlar ele alınmıştır. Yer adlarının yalnızca dil bilimsel bir fenomen olmadığı; aynı zamanda etnik tarihi, göç yollarını ve yerleşim süreçlerini yansıtan birer kaynak olduğu vurgulanmaktadır. Çalışmada, yer adlarının yapı bakımından sınıflandırılması alanında dil biliminde mevcut olan sorunlara değinilmiş; Babek ve Şahbuz bölgelerindeki etnotoponimler dört temel yapısal tipte (basit, türemiş, birleşik, öbekleşmiş) sınıflandırılmıştır.

Araştırma sonucunda, basit etnotoponimlerin (Biçenek, Kolanı, Halhal vb.) boy adının doğrudan coğrafi ada dönüşmesinin en eski katmanını temsil ettiği kanaatine varılmıştır. Türemiş etnotoponimler, Azerbaycan Türkçesinin ekleşme modeline dayanmakta; *-lı, -lık, -lar* ekleri aidiyet ve etnik özellik bildirmektedir. Birleşik etnotoponimler ise iki veya daha fazla leksik birimin birleşmesinden oluşmaktadır. Bu bağlamda makalede; Külüs, Selesüz, Payız gibi yer adlarının birleşik yapılı toponimler olarak yapısal analizi yapılmıştır. Kelime grubu (öbekleşme) yoluyla oluşan toponimler ise söz dizimsel yapının sözlükselleşmesi sonucu ortaya çıkan bilinçli bir adlandırma eylemini yansıtmaktadır. Makalede ayrıca, tarihsel fonetik değişimler sonucunda özgün biçimini kaybetmiş toponimlere de (Göynük, Şada, Tirkeş, Gecesor) özel bir dikkat gösterilmiştir.

* Azerbaycan Millî İlimler Akademisi (AMEA), Güzelsanatlar, Dil ve Edebiyat Enstitüsü. cemilenihatmeherremova@gmail.com, ORCID: 0009-0007-4494-1143.

Araştırma; bölgedeki etnotoponimlerin temel olarak Türk dillerinin kelime yapım kuralları çerçevesinde şekillendiğini, Türk kökenli olmayan adların bile Türk fonetiğine uyarlandığını göstermektedir.

Anahtar sözcükler: etnotoponim, etnonim, yapısal sınıflandırma, Şahbuz bölgesi, Babek bölgesi, kelime yapımı, ünlü uyumu (sinharmonizm)

Abstract

The article investigates the fundamental characteristics of the structural analysis of ethnotoponyms and their linguistic significance, with a primary focus on geographical names derived from ethnonyms (tribe, people, and lineage names) within the Shahbuz and Babek districts. It is posited that place names are not merely linguistic phenomena but serve as vital sources reflecting ethnic history, migration routes, and settlement processes. The study addresses existing linguistic challenges in the structural classification of toponyms and categorizes the ethnotoponyms of the Babek and Shahbuz regions into four primary structural types: simple, derivative, compound, and phrasal. The research concludes that simple ethnotoponyms (e.g., Bichenek, Kolany, Khalkhal) represent the most ancient stratum, where tribal names directly transitioned into geographical names. Derivative ethnotoponyms are based on the morphological suffixation model of the Azerbaijani language, where suffixes such as *-lı* (belonging to), *-lıq* (place of), and *-lar* (plurality/community) denote affiliation and ethnic characteristics. Compound ethnotoponyms are formed by the combination of two or more lexical units; in this regard, the article provides a structural analysis of names such as Külüs, Selesüz, and Payız. Furthermore, toponyms formed through phrasal combination reflect a conscious naming act as the lexicalization of a syntactic structure. Special attention is also given to toponyms that have lost their original forms due to historical phonetic shifts (e.g., Goynuk, Shada, Tirkesh, Gecezor). The study demonstrates that the ethnotoponyms in the region were predominantly formed within the framework of the word-formation laws of Turkic languages, and even names of non-Turkic origin were adapted to Turkic phonetics.

Keywords: ethnotoponym, ethnonym, structural classification, Shahbuz district, Babek district, word formation, vowel harmony (synharmonism)

GİRİŞ

Dil bilimi, tarih ve coğrafya bilimlerinin kesişim noktasında şekillenen toponimi; insanlığın ve onu oluşturan toplumların kolektif hafızasının en eski ve kalıcı izlerini bünyesinde barındıran yer adlarını incelemektedir. Bu izler içerisinde etnonimler temelinde oluşan yer adları, yani etnotoponimler özel bir kategori teşkil eder. Etnonimlere dayalı yer adları, hem dil biliminin ve dillerin gelişim tarihine dair unsurları hem de etnik tarihi yaşatmaktadır. Bazı durumlarda bu kategorideki toponimler, yazı öncesi dönemin veya tarih öncesi devirlerin izlerini taşımakta; yazılı kaynakların muhafaza edemediği pek çok gerçeği yansıtmaktadır. Bu durum, özellikle yüzyıllar boyunca geniş Avrasya coğrafyasında derin izler bırakan, tarih yazan ancak bu tarihi kayda geçirmeye yeterince önem vermeyen Türk halkları için oldukça büyük bir önem arz etmektedir. 18. yüzyıl Fransız aydınlanmacısı Charles de Montesquieu'nün "İran Mektuplar" adlı eserinde, bir kısmını Türk bir kısmını ise Tatar olarak adlandırdığı halklar hakkında yazdıkları hiç de tesadüf değildir: "Dünyanın bütün halkları arasında ne şöhret bakımından ne de fetihlerinin genişliği bakımından hiçbiri Tatarları geride bırakamamıştır. Bu halk, gerçek anlamda dünyanın hâkimidir; diğer tüm halklar sanki ona hizmet etmek için yaratılmıştır. Onlar aynı zamanda hem imparatorlukların kurucusu hem de yıkıcısıdırlar. Her devirde yeryüzünde kendi kudretlerinin izlerini bırakmışlardır... Bu galip halk için eksik olan tek şey, onların mucizevi kahramanlıklarını ölümsüzleştirecek tarihçilerdir. Nice ölümsüz kahramanlıklar unutulup gitmiştir! Onlar tarafından kurulmuş nice devletlerin başlangıcı hakkında hiçbir bilgimiz yoktur! Bu savaşçı halk, yalnızca bugünkü şöhretiyle meşgul olup her devirde galip geleceğinden emin olduğu için geçmiş fetihlerini yazıya dökerek gelecekteki şöhretini teminat altına almayı düşünmemiştir" (2008, s. 111-112).

Böylelikle anlaşılmaktadır ki etnotoponimlerin yapısal ve anlamsal analizi yapılarak sadece dil bilimiyle ilgili meseleler değil, aynı zamanda en eski tarihe dair bir dizi problem de aydınlığa kavuşmaktadır. Bu bakımdan etnotoponimlerin yapısal-anlamsal açıdan incelenmesi her ne kadar dil bilimsel bir mesele olsa da bir o kadar da disiplinler arası (multidisipliner) bir nitelik taşımaktadır. Bu yönüyle etnotoponimleri; onomastik, diyalektoloji, etnografya, arkeoloji ve tarihî coğrafyanın metodolojik çerçevelerinden yararlanmadan hem yapısal hem de anlamsal açıdan araştırmak güçtür.

METODOLOJİ

Araştırmanın disiplinler arası (multidisipliner) niteliği; onomastik, diyalektoloji, etnografya, arkeoloji ve tarihî coğrafya bilimlerinin metodolojik çerçevelerinin eş zamanlı kullanımını gerekli kılmıştır. Ampirik materyal olarak Şahbuz ve Babek bölgelerinde saha çalışmalarından derlenen yer adları, Orta Çağ kaynakları, Azerbaycan dil biliminin klasik çalışmaları ve dünya onomastiğine dair teorik eserlerden yararlanılmıştır. Karşılaştırmalı-tarihî yöntem aracılığıyla yer adlarının farklı dönemlerdeki fonetik ve morfolojik değişimleri izlenmiş, bu değişimlerin etimolojik yorumlama üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir.

BULGULAR VE TARTIŞMA (ANA BÖLÜM)

Azerbaycan dil biliminin gelişim tarihine bakıldığında, toponiminin bağımsız bir bilim dalı olarak şekillenmesinin 20. yüzyılın ortalarına rastladığı görülmektedir. 1980-1990'lı yıllarda Musa Adilov, Aydın Paşayev [1987], A.A. Kurbanov [1988], B.E. Budagov [1994] ve G.E. Geybullayev [1998] gibi araştırmacılar, Azerbaycan yer adlarının sistemli bir şekilde incelenmesine büyük katkılar sağlamışlardır. Ancak etnotoponimlerin, özellikle Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti topraklarındaki bu kategoriye ait yer adlarının özgün bir metodolojiyle araştırılması meselesi, bilhassa son on yıllarda güncellik kazanmıştır. Günümüzde bu alanda yürütülen çalışmalar, yalnızca yeni araştırma sonuçları elde etmeyi değil; aynı zamanda geçmiş

yıllarda, özellikle Sovyet döneminde zaman zaman kasıtlı olarak yanlış açıklanmış onomastik birimlerin özelliklerini yeniden incelemeyi amaçlamaktadır.

Konunun terminolojik çerçevesini belirlemek için öncelikle "etnonim2 kavramını netleştirmek gerekir. Etnonim; herhangi bir halkın, boyun veya etnik grubun adıdır. Etnonimika; bu adların ortaya çıkışını, gelişimini, coğrafi dağılımını ve anlamsal değişimlerini inceler. Onomastiğin bir kolu olan etnonimika, hem dil biliminde hem de etnografyada geniş bir araştırma konusu olarak kabul edilir. Akademisyen N.İ. Kondratieva, etnonimik araştırmaların "milletlerin, halkların ve etnik grupların adlarının oluşum mekanizmasını, yapısal ve anlamsal özelliklerini ortaya çıkarma amacı taşıdığını" belirtmektedir (2014, s. 9).

Etnonim, bağımsız bir sözcük olarak coğrafi adların; özellikle yerleşim birimi, dağ, nehir ve dere adlarının oluşmasında temel rol oynadığında "etnotoponim" kavramı ortaya çıkar. Yani etnotoponim, bir etnonim (boy, halk, soy adı) temelinde oluşmuş coğrafi addır. Bu kavramı sistemli bir şekilde araştırmalarına dâhil eden V.A. Juçkeviç; "etnonim kökenli toponimlerin, halkların ilk yerleşim tarihiyle doğrudan bağlantılı olması nedeniyle yer adlarının en eski katmanlarına ait olduğunu" ifade etmiştir (1980, s. 87).

Etnotoponimler yalnızca dil bilimsel bir fenomen değil, aynı zamanda tarihî bir miras olarak da son derece değerlidir. Bu adlar; belirli bir coğrafi alanda hangi etnik grupların yaşadığını, göçler sonucunda hangi adların kalıcılaştığını, fetih ve asimilasyon süreçlerinin yer adları üzerindeki etkilerini gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda V.A. Nikonov, etnotoponimleri "konuşan tarihî harita"nın unsurları olarak değerlendirmiştir (1965, s. 43).

Etnotoponimlerin anlamsal (semantik) incelenmesinde tarih, etnografya ve coğrafya bilimlerinin rolü ön plana çıksa da bunların yapısal (struktur) yönden araştırılması ve sınıflandırılması temel olarak bir dil bilimi meselesidir. Her bir yer adı grubunun yapısını, kelime yapım modellerini ve

morfolojik özelliklerini belirlemek hem teorik hem de uygulamalı açıdan büyük önem taşımaktadır. Zira yer adları farklı yapısal modeller üzerine inşa edildiği için; bunların tarihî, anlamsal ve etnik içeriklerini doğru çözümlemek ancak yapısal analiz sayesinde mümkün olabilmektedir.

Onomastikte yer adlarının yapısal yönden sınıflandırılması uzun bir gelişim süreci geçirmiştir. Dünya dil bilimindeki çeşitli ekoller bu alanda kendi modellerini öne sürmüşlerdir. Fransız dil bilimci Albert Dauzat; yapısal bakımdan yer adlarını *basit, türemiş ve birleşik* olmak üzere üç türe ayırmış, bu tasnif daha sonra Avrupa onomastiğinde yaygın olarak kabul görmüştür (1926, s. 42).

A.V. Superanskaya ise yer adlarının yapısal sınıflandırmasını yaparken, bu adları oluşturan sözcük türlerini (kelime gruplarını) temel alan bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu doğrultuda yer adlarını; isim soylu sözcüklerden oluşanlar, sıfatlardan oluşanlar ve fiillerden oluşan özel adlar şeklinde kategorize etmiştir (1985, s. 8-29).

Azerbaycan onomastiğinde yapısal yaklaşım, Afad Kurbanov'un çalışmalarıyla güçlü bir teorik temel kazanmıştır. Kurbanov, Azerbaycan yer adlarını kelime yapım yöntemlerine göre dört ana kategoriye ayırmıştır: *basit (kök hâlinde), türemiş (yapım eki almış), birleşik (iki veya daha fazla sözcükten oluşan) ve söz dizimsel birleşme (öbekleşme)* yoluyla oluşan yer adları. Bu sınıflandırma, sonraki çalışmalarda da metodolojik temel olarak esas alınmıştır.

Gıyaseddin Geybullayev, Azerbaycan'ın eski tarihi ve etnografyasına dair temel araştırmasında, etnonimlerin yer adlarına dönüşme mekanizmasını açıklamış; bu süreçte boy adlarının birincil, coğrafi terimlerin ise ikincil rol oynadığını ortaya koymuştur.

Coğrafi adların bilimsel sınıflandırılmasının amacı; yer adlarının benzer ve farklı yönlerini, ayrıca aralarındaki dahili bağlantıları belirlemek, farklı ölçek, biçim ve içeriğe sahip yer adları için bir tasnif sistemi oluşturmaktır. Bu durum, yer adlarının daha derinlemesine incelenmesi ve etkin yönetimi için bir temel oluşturmanın yanı sıra; millî egemenliğin

korunması ve bölgesel kalkınmanın stratejik planlanması açısından da büyük bir önem arz etmektedir (Shakhantayeva vd. 2024, s. 6).

Bununla birlikte belirtmek gerekir ki etnotoponimlerin yapısal sınıflandırılmasına ilişkin pek çok yaklaşım bulunmasına, çeşitli ilke ve kriterler öne sürülmesine rağmen; günümüze kadar bu konuda ortak bir genel sınıflandırma oluşmamıştır. Bu hususta araştırmacılar arasında görüş farklılıkları mevcuttur. Yaptığımız analizler, metodolojik açıdan yapısal-anlamsal (struktur-semantik) analiz ilkesinin birkaç temel gerekliliği öngördüğünü göstermektedir: Birincisi, yer adları morfolojik açıdan parçalarına ayrılmalı (kök + ek veya kelime grubu bileşenleri) ve her bir bileşenin anlamı netleştirilmelidir; ikincisi, yapısal model tarihsel bağlamda değerlendirilmelidir; üçüncüsü ise anlamsal yük ile yapı arasındaki ilişki sistemli bir biçimde izlenmelidir.

Genel Türk ve Azerbaycan coğrafyasında (arealında) olduğu gibi, Nahçıvan bölgesinde, özellikle de Şahbuz ve Babek ilçe sınırları içerisinde yayılmış olan yer adlarını yapı bakımından şu dört ana kategori altında gruplandırmak mümkündür:

Basit Etnotoponimler

Türemiş (Ek Almış) Etnotoponimler

Birleşik Etnotoponimler

Kelime Grubu (Öbekleşme) Yoluyla Oluşan Etnotoponimler

Basit etnotoponimler, yapı bakımından yalnızca bir kökten (etnonim kökenli sözcük kökü) oluşan ve herhangi bir yapım eki almamış yer adlarıdır. Bu tip yer adları, onomastiğin en eski katmanını teşkil eder; zira bir boy adının doğrudan coğrafi ada dönüşmesi, kelime yapım sürecinin ilk aşamasına aittir. Şahbuz bölgesindeki *Biçenek* ve *Kolanı* ile Babek bölgesindeki *Halhal* gibi yer adlarını bu kategoriye dâhil etmek mümkündür. Dil biliminde basit yer adlarından bahsederken iki alt kategoriyi birbirinden ayırt etmek gerekir:

a) Yalnızca etnonimik kökten oluşan tam basit yer adları: Bu kategorideki örnekler tamamen şeffaftır; bu yer adlarına bakıldığında kökenindeki etnonim (boy adı) açıkça hissedilir.

b) Etnonimik kök temelinde kalıplaşmış, ancak zamanla biçimini yitirmiş veya değişmiş (sözlükselleşmiş) yer adları: Bu ikinci kategoride ise etnonim kökü, tarihsel süreçte fonetik değişimlere uğramıştır.

Yukarıda da belirttiğimiz üzere, Nahçıvan coğrafyasındaki basit etnotoponimlere en belirgin örnekler olarak *Kolanı* ve *Biçenek* yer adları gösterilebilir. Bu adlar; Türk dilli boylardan olan Peçeneklerin (Beçeneklerin) ve Kengerli boy birliğine dâhil olan Kolanıların adlarından doğrudan alınmıştır. Herhangi bir yapım eki eklenmeksizin bu etnonimler coğrafi adlara dönüşmüştür. Kolanılar; Karabağ, Nahçıvan, İrevan, Şirvan ve diğer bölgelerde geniş bir coğrafyaya yayılmış Türk boylarıdır (Hacıheydərli 2018: 7). Babek bölgesi sınırları içerisinde yer alan *Halhal* toponimi de aynı niteliğe sahiptir.

Benzer örneklere bakıldığında; Kengerli bölgesindeki *Kengerli* ve Nahçıvan şehri sınırları içindeki *Kurtlar* etnotoponimlerini göstermek mümkündür. Örneğin Kengerli yer adı, Kenger (Kengerli) boyunun adından basit bir yapıyla şekillenmiş ve bölge adı (ilçe adı) olarak kullanılmıştır. Demirçizade, Azerbaycan Türkçesinin tarihî diyalektolojisine ayırdığı çalışmasında, Kengerli etnoniminin coğrafi dağılımı ile diyalekt izlerinin birbiriyle örtüştüğünü ortaya koymuştur (1967, s. 78). Pek çok araştırmacı, Kengerli sözcüğünün sonundaki -li ekini ayrı bir bileşen olarak ele alıp bunu aidiyet bildiren bir etnotoponim (türemiş yapı) olarak sunsa da bu yaklaşım doğru değildir. Eğer "Kengerli" sözcüğünü bir etnonim olarak analiz edersek, onu "Kenger+eli" (Kenger halkı/ili) şeklinde çözümlememiz gerekir. Bu durumda Kengerli, yapıca birleşik bir etnonimdir. Ancak toponim (yer adı) olarak bakıldığında "Kengerli", mevcut etnonim temelinde şekillenmiş *basit yapılı* bir etnotoponimdir.

Bununla paralel olarak; aslında basit nitelik taşıyan ancak sonradan belirli ses değişimlerine maruz kalmış öyle etnotoponimler vardır ki, bunların ayrıntılı bir biçimde analiz edilmesi gerekmektedir. Nahçıvan

coğrafyasında, Şahbuz ve Babek areallarında da bu tür yer adlarına rastlanmaktadır. Söz konusu adlar genellikle *As, Saka, Sabir ve Hun* Türklerinin adlarıyla bağlantılıdır. Bu tür kadim etnonim izlerini taşıyan coğrafi adlar da basit etnotoponimler grubuna dâhil edilebilir; fakat bu örneklerde etimolojik şeffaflık azaldığı için incelenirken özel bir dikkat gösterilmelidir.

Örneğin, yaptığımız analizler kanıtlamaktadır ki; uzun yıllar boyunca yanlış bir biçimde anlamlandırılan *Göynük* yer adı, aslında *Göktürk* etnoniminin biçim değiştirmiş bir formu olarak kabul edilebilir. Şato/Şadaq Türklerinin (Ak Tatarlar) adını bünyesinde barındıran *Şada* etnotoponimi de belirli değişimlere uğramış basit bir oykonim (yerleşim adı) olarak analiz edilmelidir. Şahbuz bölgesi sınırları içinde yer alan bu köyün adının, bazı Orta Çağ kaynaklarında doğrudan boy adının özgün biçimiyle, yani *Şadaq* şeklinde kaydedilmiş olması hiç de tesadüf değildir (*Naxçıvan sancağının müfəssəl dəftəri 2001:* 115-116). *Tirkeş* etnooykonimi de fonetik değişimlere uğramış basit bir toponimdir ve *Türkeşlerin* adıyla bağlantılıdır.

Yapılan analizler; basit etnotoponimlerin morfolojik açıdan en yalın yapıya sahip olmakla birlikte, tarihsel olarak en uzun ömürlü yer adları olduğunu kanıtlamıştır. Bunun temel sebebi, bu adların kelime yapımı bakımından artık "şeffaf2 olmamasıdır. Eki bulunmayan formlar fonetik değişimlere daha dirençli olduklarından, ilk ses görünümlerini daha iyi muhafaza etmektedirler.

Türemiş (ek almış) etnotoponimler, etnonimik köke kelime yapım eki getirilmesi yoluyla oluşan yer adlarıdır. Bu yapı, Azerbaycan toponimisinde ve Nahçıvan genelinde en yaygın yapısal model olsa da (Budaqov ve Qeybullayev 1998: 15); Şahbuz ve Babek bölgelerinde kaydedilen bu tür etnotoponimlerin sayısı çok fazla değildir. Ek almış yer adları; aidiyet, yer ve etnik özellik ifade edebilmektedir. Azerbaycan Türkçesindeki yer adları için en üretken (prodüktif) ekler arasında *-lı⁴ ve -lık⁴* eklerini belirtebiliriz. Bu eklerin her ikisi de "filanca boya/aşirete/halka/etnik gruba ait olan yer" anlamını taşır. Genel olarak Nahçıvan etnotoponim sahasındaki adları

analiz ettiğimizde; Şerur bölgesinde kaydedilen *Muğanlı* (köy adı), *Kızıllı ve Gümüşlü* (mahalle adları) tam olarak bu temelde şekillenmiştir. Şahbuz ve Babek bölgelerinde ise bu tür bir yapıya sahip birkaç yer adı tespit edilmiştir. Şahbuz bölgesinde kaydedilen *Tekelik* oronimi (dağ adı) ile Babek bölgesinde kaydedilen *Halilli* oykonimi (yerleşim adı) bu kategoriye dâhil edilebilir.

Bir dizi türemiş yer adının oluşumu, *-lar*[2] ekinin gramatikal (çekim eki) işlevini değiştirerek sözlüksel (yapım eki) bir nitelik kazanması esasına dayanmaktadır. Bu durumda, *-lar/-ler* ekleri ikili (dualistik) bir anlam taşır: Bir yandan belirli bir boya veya etnik gruba mensup kişilerin çokluğunu, diğer yandan ise o bölgenin söz konusu gruba aidiyetini ifade eder. Şahbuz ve Babek bölgelerindeki bazı mikrotoponimlerde bu duruma rastlamak mümkündür.

Morfofonolojik açıdan türemiş etnotoponimler, etnonim kökündeki son ünlünün ve ünsüzün türüne bağlı olarak ek varyantını seçer. Bu durum, Türk dillerinin, dolayısıyla Azerbaycan Türkçesinin *sinharmonizm (ünlü uyumu)* kuralının yer adlarına uygulanmasının somut bir örneğidir. Bilindiği üzere, bitişken (iltisaki) yapıya sahip Türk dillerinde ünlü uyumu, öncü fonetik kural olarak özel bir önem arz eder. Türk dillerinin en belirgin özelliklerinden biri olan ünlülerin uyumu, aynı zamanda Türk dillerinin temel fonetik-morfolojik yasasıdır (İsmayılova 2023: 51). Sinharmonizm sürecinin yer adı yapımındaki rolü, onomastik tarihi açısından dilin gelişim evrelerini izlemeye olanak tanır.

Yapısal bakımdan *birleşik etnotoponimler*, iki veya daha fazla leksik birimin (sözcüğün) birleşmesi yoluyla oluşan yer adlarıdır. Bu türün temel özelliği; etnonimin başka bir etnonimle, bir coğrafi terimle veya farklı bir leksik birimle birleşmesidir. Birleşik yer adları yapısal olarak daha enformatif (bilgi verici) olduklarından hem dil bilimi hem de tarihî-coğrafi araştırmalar için daha zengin materyal sunarlar. Şahbuz ve Babek bölgelerinde kaydettiğimiz yer adlarının büyük çoğunluğu, özellikle de daha eski dönemlerde şekillenmiş olanlar, birleşik yapıya sahiptir. Bunlara örnek olarak *Payız, Buzgov, Nehecir, Nahçedeniz, Külü***s** ve *Selesüz* gibi yer adlarını gösterebiliriz.

Birleşik etnotoponimlerin temel yapısal modellerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Etnonim + Coğrafi Terim: Bu model, Şahbuz ve Babek bölgelerinin onomastik sisteminde en yaygın birleşik yapı tipidir. Burada etnonim önde gelir; coğrafi terim (dağ, nehir, köy, düzlük, kale, köprü vb.) ise tür bildirir. **Ş***ahbuzkend, Uzunoba ve Külüsün düzü* bu tür etnotoponimlere örnektir. Burada dikkat edilmesi gereken hususlardan biri Uzunoba yer adıdır. Uzun süre bu adın ilk bileşeni olan "uzun", betimleyici bir unsur (sıfat) olarak analiz edilmiş olsa da; daha derin onomastik analizler, bu bileşenin *Uz* / *Oğuz* boylarının adıyla bağlantılı olduğunu kanıtlamaktadır.

2. Etnonim + Etnonim: Birleşik etnotoponimlerin bir kısmı, iki boy, halk veya etnik grup adının birleşmesinden oluşur. Bu tür yer adları, tarihsel açıdan iki etnik grubun aynı coğrafyada kaynaştığı bölgelere işaret eder. İlginçtir ki daha çok Orta Asya Türk toponimisi için karakteristik olan bu model, Azerbaycan sahasında yaygın değildir. Ancak yürüttüğümüz çalışmalar, Şahbuz ve Babek bölgelerinde bu nitelikte birkaç yer adı tespit etmemize olanak sağlamıştır. *Külüs* (Kol Türkleri ve Uzlar) ve *Selesüz* yerleşim adları, yukarıda belirtilen özellikleri bünyesinde barındırmaktadır.

3. Etnonim + İsim (Şahıs Adı, Unvan): Toponimide birleşik karakterli bazı yer adları; etnonim ile şahıs adı veya unvan modeline göre şekillenir. Bazı yer adları ise etnonimler ile onların statüsünü veya coğrafi konumunu belirten sözcüklerin birleşmesinden doğar. *Payız, Külüs ve Nehecir* gibi yer adlarının yapısal analizi, bu yolla oluştuklarını göstermektedir.

Birleşik etnotoponimlerde, fonetik gelişim sürecinde sıklıkla kısalma *(redüksiyon)* meydana gelmektedir. Zaman geçtikçe yer adını oluşturan bir veya birkaç bileşenden biri düşmekte ya da bileşenler kendi fonetik görünümlerini tamamen yitirmektedir. Bu durumda söz konusu adlar, tamamen yeni bir kelime formu kazanmaktadır. Azerbaycan coğrafyasında yayılmış pek çok yer adı, tarihî kaynaklardaki birleşik formların kısalmış veya redüksiyona uğramış varyantları olarak karşımıza çıkar. Bu süreç uzun

yüzyıllar boyunca gerçekleştiği için, bu tür adların yapısal analizi derinleştirilmiş onomastik incelemeler gerektirmektedir.

Bu tür yer adlarının anlamsal analizinde ve etimolojik açıklamasında da birtakım sorunlar ortaya çıkabilmektedir. Halk etimolojisinde gerçeğe uygun olmayan açıklamalar türerken; bu adların farklı, ait olmadıkları dillerde açıklanması girişimleri de baş göstermektedir. Bu tür tahrifatlar, özellikle Nahçıvan etnotoponim sahasında yayılmış yer adları için karakteristiktir. 19. yüzyılda Güney Kafkasya'ya göç ettirilen ve tarihî Türk toprağı olan Nahçıvan üzerinde toprak iddiaları bulunan Ermeniler tarafından, bölgedeki bazı yer adlarının açıklanmasına dair ortaya atılan absürt iddialar da tam olarak bu durumdan kaynaklanmaktadır.

Örneğin; anlamsal karşılığı *"Uz/Oğuz yiğitlerinin geçidi"* olan *Gecesor (Gecəzor)* yer adı, uzun yıllar boyunca Ermeni kökenli bir toponim gibi anlamlandırılmış; sonuç olarak bu tarihî yer adı başka bir isimle değiştirilmiştir.

Gönderdiğiniz bu bölüm, kelime grubu (öbekleşme) yoluyla oluşan yer adlarını ve bu yapının alt türlerini ele almaktadır. Metin, TDK kurallarına ve akademik terminolojiye uygun olarak Türkiye Türkçesine aktarılmıştır:

Genel Türk ve Azerbaycan etnotoponim sahasında bir dizi birleşik yer adı, *kelime grubu (öbekleşme)* yoluyla şekillenmektedir. Bu süreçte birkaç sözcük, söz dizimsel (sintaktik) açıdan ilişkili bir biçimde birleşerek coğrafi ad olarak kalıplaşır. Çoğu durumda yer adındaki bu söz dizimsel yapı aynen muhafaza edilir. Başka bir deyişle, bu tür yer adları tam bir cümle parçası, ifade veya kelime grubu formunda sabitlenmiştir. *Kazangöl Geçidi, Biçenek Geçidi ve Kazanyurdu* gibi etnotoponimlere bakıldığında bu durum açıkça gözlemlenebilir. Azerbaycan toponimisinde bu öbekleşme modeli üç alt türde kendini gösterir:

İsim Tamlaması Yapısındaki Yer Adları: Bu türde adlar, yalın hâldeki iki ismin doğrudan yan yana gelmesiyle oluşur. Genellikle birinci sözcük etnonimdir. Zamanla bu birleşimler ya tamamen sözlükselleşerek (leksikleşerek) bitişik yazılır ya da bileşenler arasına kısa çizgi konulur.

Sıfat + Etnonim Modeli: Bu alt grupta yer adları, etnonimin önüne bir sıfat getirilmesiyle oluşturulur. Bazı durumlarda sıfat ile isim yer değiştirebilir (Hınzirak – Hun-zirak örneğinde olduğu gibi). Eğer Şahbuz bölgesindeki "Kışlak" bileşenli yer adlarındaki ""Kışlak" sözcüğünü bir boy adı olarak kabul edersek (Bağırov 2008: 57), *Aşağı Kışlak ve Yukarı Kışlak* yer adları da tam olarak bu gruba dâhil etnotoponimler olarak karşımıza çıkar. Bu yapıda sıfat unsuru, coğrafi nesneler arasında "ayırt edici" bir işlev görür; yani aynı etnik adı taşıyan iki yerleşim birimini veya coğrafi nesneyi birbirinden ayırır.

Etnonim + Leksik Gösterge Modeli: Bu üçüncü grupta yer adları, etnonimin sosyal-işlevsel kelimelerle birleşmesiyle oluşur. Azerbaycan toponimisinde, dolayısıyla Şahbuz ve Babek bölgelerinde yayılmış pek çok yer adında etnonimlerin yalnızca coğrafi terimlerle değil, sosyal terimlerle de birleştiği görülmektedir. Bu adlar, bir etnik grubun belirli bir altyapı unsurunun (köprü, pınar, kale vb.) sahibi olduğuna işaret eder. Şahbuz bölgesindeki *Biçenek Köprüsü, Kanlıgöl (Kanglı Gölü), Biçenek Pınarı;* Babek bölgesindeki *Kızılboğaz (Guz-el-boğazı) ve Çalhankale (Çul-han-kalesi)* yer adları bu gruba örnektir.

Kelime grubu (öbekleşme) yoluyla oluşan etnotoponimler, genellikle yazılı tarihte daha geç dönemlerde sabitlik kazanır. Bu durum, söz konusu adların kelime yapım sürecinin daha "bilinçli" bir aşamasının ürünü olmasından kaynaklanmaktadır. Karşılaştırma yapmak gerekirse; basit etnotoponimler genellikle bilinç dışı bir kelime yapım sürecinin, yani doğal dil işleyişinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Öbekleşme yoluyla oluşan yer adları ise daha çok toplumsal hafızanın bilinçli bir "ad verme eylemi" (aktı) olarak kendini gösterir.

Babek ve Şahbuz bölgelerinde yayılmış etnotoponimler üzerine bugüne kadar yapılan araştırmalar, bu adların oluşumunun çoğunlukla Türk dillerinin kelime yapım kuralları çerçevesinde gerçekleştiğini göstermiştir. Hatta bölgede yayılmış Türk kökenli olmayan adlar bile çoğu zaman Türk fonetiğine uyarlanmış biçimdedir. Bu husus dikkate

alındığında; Şahbuz ve Babek (metindeki ifadeyle Kengerli/Babek) bölgelerinde kayıt altına alınan etnotoponimlerin yapısal özellikleri, öncelikle Türk dillerinin kelime yapım sistematiği içerisinde incelenmelidir.

SONUÇ

Etnotoponimlerin yapısal sınıflandırma ilkeleri üzerine yapılan bu araştırma göstermektedir ki; bu kategori Azerbaycan onomastiğinde hem zengin ampirik materyal hem de derin teorik meseleler bakımından özel bir yere sahiptir. Dört temel yapısal tip (basit, türemiş, birleşik ve kelime grubu yoluyla oluşan) altında toplanan etnotoponimlerin her biri, kendine özgü biçimsel ve anlamsal özellikleriyle farklılık göstermektedir:

Basit etnotoponimler, tarihsel olarak en eski katmanı temsil eder ve boy adlarının doğrudan coğrafi ada dönüşmesinin izlerini taşır.

Türemiş etnotoponimler, Azerbaycan Türkçesinin kelime yapımındaki baskın modeli olan ekleşme sisteminin yüksek üretkenliğini kanıtlar.

Birleşik etnotoponimler, iki leksik birimin birleşmesinden doğan zengin bir anlamsal yapıya sahiptir; bu adlar etnik, coğrafi ve sosyal bilgileri bir arada sunar.

Kelime grubu (öbekleşme) yoluyla oluşan etnotoponimler ise söz dizimsel yapının kalıplaşması gibi dikkat çekici bir kelime yapım sürecini yansıtmaktadır.

Sonuç olarak denilebilir ki; etnotoponimlerin yapısal sınıflandırması yalnızca morfolojik bir prosedür değil, tarihî-etnik bilginin dil bilimi vasıtasıyla çözümlenmesidir. Her yapısal model, kendi içinde tarihî bir hakikati yansıtmaktadır. Tam da bu temelden hareketle; Şahbuz ve Babek bölgelerindeki boy ve aşiret göçleri, yerleşim süreçleri, asimilasyon olayları ve etnik komşuluklar üzerine hipotezler öne sürebiliriz. Tüm bu hususlar göz önüne alındığında, yapısal-anlamsal analizin etnotoponiminin yalnızca metodolojik temeli değil, aynı zamanda felsefi gayesi olduğunu kesin bir biçimde ifade etmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Adilov, Məhərrəm, Paşayev Aydın (1987). *Azərbaycan onomastikası Bakı:* BDU.

Bağırov, Adil (2008). *Naxçıvan oykonimləri*, Bakı: Nurlan.

Budaqov, Budaq (1994). *Türk uluslarının yer yaddaşı.* Bakı: Elm.

Budaqov, Budaq ve Qeybullayev, Qiyaseddin (1998). *Ermənistanda Azərbaycan mənşəli yer adlarının izahlı lüğəti.* Bakı: Ozan.

Dəmirçizadə, Ebdülezel (1967). *Azərbaycan dialektologiyası.* Bakı: Azərtədrisnəşr.

Budaqov, Budaq ve Qeybullayev Qiyaseddin (1998). *Ermənistanda Azərbaycan mənşəli toponimlərin izahlı lüğəti.* Bakı: Nafta-Press.

Hacıheydərli, Nazir (20-29 yanvar 2018). *Əski türk soylarından biri – Kolanılar.* Türküstan qazetesi. ss. 7

İsmayılova, Metanet (2023). *Oğuz-qıpçaq qrupu türk dilləri dialektlərində ahəng qanununun milli identikliy*i // Uzbekistan language and culture. No. 5(1), pp. 51-62.

Qurbanov, Afad (1988). *Azərbaycan dilinin onomalogiyası.* Bakı: Maarif.

Bünyadov, Ziya və Məmmədov Hüsameddin (2001) *Naxçıvan sancağının müfəssəl dəftəri (9 məhərrəm 1140 / 27 avqust 1727*). Bakı: Elm.

Juçkeviç, Andreyeviç. (1980). *Obshchaya Toponimika (Genel Toponimi)*. Minsk: Vishayshaya Shkola.

Kondratieva, Natalya (2014). *"Dil Bilimsel Bir Disiplin Olarak Etnonimika"*. Voprosy Onomastiki (Onomastik Meseleleri), Sayı: 2 (17), ss. 7–24.

Nikonov, Viladimir (1965). *Vvedenie v Toponimiku (Toponimiye Giriş)*. Moskova: Nauka.

Superanskaya, Alexandra. (1985). *Chto Takoe Toponimika? (Toponimi Nedir?)*. Moskova: Nauka.

Shakhantayeva, Zhazira vd. (2024). "Geographical principles of grouping toponyms of Zhambyl region (Kazakhstan)". *Vestnik: Al-Farabi Kazakh National University: Geography Series*, No: 72(1), ss. 1-15.

Montesquieu Şarl Lui. (2008). *Persian Letters* (Çev. M. Mauldon; Giriş ve Notlar: A. Kahn). Londra: Oxford University Press.

Dauzat, Albert (1926). *Les noms de lieux: origine et évolution (Yer Adları: Köken ve Evrim)*. Paris: Delagrave.

İnan Mayıs Aru'nun "Kelebek Halkına Elveda" Şiirinde Dionyosçu Coşkunun Yerini Alan Siber Beden

DEMET YILMAZ*

Öz

Hikâye, masal, kurmaca, anlatı, din ve benzeri şekillerde tanımlanan mitler, insanın zihinsel ve/veya ruhsal dünyasını şekillendiren, toplumsal düzeni kuran ve destekleyen yapılar olarak değerlendirilir. Modern dönemde mitlerin bu işlevlerinin farkına varan sanatkârlar yeniden yazma tekniklerinin yanı sıra motif, sembol, imge düzeyinde de mitlerden yararlanmaya başlarlar. Böylece derin ve çok katmanlı anlamlar yükledikleri eserlerinin, kolektif bilince seslenerek daha geniş kitlelere ulaşmasını ve zamana direnmesini amaçlarlar. Doğayla karışan, doğayı simgeleyen bir tanrıyı merkeze alan Dionysos miti şarap, sarhoşluk, kendinden geçme, coşku ve vecd hâlleriyle ilişkilidir. Dionysosçu deneyim, bireyi sınırlayan kalıpların baskısından kurtulma ve insanoğluna yaratıcı potansiyelini açığa çıkarma imkânı tanır. Modern insanın üretim ve yaratım pratiklerinde de görülen bu coşkunluk hâli, zamanla doğadan farklı bir alana, teknoloji ve uzaya kayar. Bilimsel aklın (Apolloncu ilke) yön verdiği bu süreçte, Dinoysosçu coşkunun tamamen ortadan kalkmadığı, aksine yeni biçimler altında varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Bu bağlamda teknoloji, yeni bir vecd hâlini ortaya çıkarma imkânı sunan bir deneyim alanı olarak değerlendirilebilir. Teknoloji, bireye yeryüzünden başka âlemde, siber-uzayda varlık alanı tanımaktadır. Anlamın enformasyona dönüştüğü sanal ağlarda birey, bedeninin sınırlarını ve/veya kimliğini yeniden tanımlayabilir. Bu durum, kolektif bilinçle kurulan ilişkinin de yeni bir yolu olarak okunmaya açıktır. Bu bildiride, İnan Mayıs Aru'nun "Kelebek Halkına Elveda" adlı şiiri, bireyin Dionysosçu coşku aracılığıyla bedenini ve

* Doktora Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı. demetyilmaz068@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0295-142X.

sınırlarını yeniden tanımlaması ve bu sürecin sonunda bedenin, "siber beden"e dönüşmesi bağlamında ele alınacaktır.

Anahtar sözcükler: Dionysos miti, siber beden, şiir

THE CYBER BODY REPLACING DIONYSIAN ECSTASY IN İNAN MAYIS ARU'S POEM "KELEBEK HALKINA ELVEDA"

Abstract

Myths, defined in various forms such as stories, tales, fiction, narratives, and religions, are considered structures that shape the mental and/or spiritual world of humans, and establish and support social order. In the modern era, artists who have become aware of these functions of myths have begun to utilize them not only in rewriting techniques but also at the level of motifs, symbols, and imagery. Thus, they aim for their works, imbued with deep and multifaceted meanings, to reach a wider audience by appealing to the collective consciousness and to withstand the test of time. The Dionysian myth, centering on a god associated with and symbolizing nature, is associated with wine, intoxication, ecstasy, rapture. The Dionysian experience allows individuals to break free from limiting constraints and unleash their creative potential. This exuberance, also seen in the production and creation practices of modern humans, gradually shifts from nature to a different realm: technology and space. In this process, guided by scientific reason (the Apollonian principle), it can be said that Dionysian enthusiasm did not completely disappear, but rather continued to exist in new forms. In this context, technology can be considered an experiential space that offers the possibility of creating a new state of ecstasy. Technology allows individuals to exist in a realm beyond the earthly world, in cyberspace. In virtual networks where meaning is transformed into information, individuals can redefine the boundaries of their bodies and/or their identities. This situation is also open to interpretation as a new way of relating to collective consciousness. This paper will examine İnan Mayıs Aru's poem "Kelebek Halkına Elveda" in the context of how the individual

redefines their body and its boundaries through Dionysian ecstasy, and how this process ultimately transforms the body into the "cyber body".

Keywords: Dionysian myth, cyber body, poem

GİRİŞ

Hikâye, masal, kurmaca, anlatı, din ve benzeri şekillerde tanımlanan mitler, insanın zihinsel ve/veya ruhsal dünyasını biçimlendiren, toplumsal düzeni kuran ve destekleyen yapılar olarak değerlendirilir. Modern dönemde mitlerin bu işlevlerinin farkına varan sanatkârlar, yeniden yazma tekniklerinin yanı sıra motif, sembol, imge düzeyinde de mitlerden yararlanmaya başlarlar. Böylece derin ve çok katmanlı anlamlar yükledikleri eserlerinin, kolektif bilince seslenerek daha geniş kitlelere ulaşmasını ve zamana direnmesini sağlarlar.

Doğayla karışan, doğayı simgeleyen bir tanrıyı merkeze alan Dionysos miti şarap, sarhoşluk, kendinden geçme, coşku ve vecd hâlleriyle ilişkilidir. Dionysosçu deneyim, bireyi sınırlayan kalıpların baskısından kurtulma ve insanoğluna yaratıcı potansiyelini açığa çıkarma imkânı tanır. Modern insanın üretim ve yaratım pratiklerinde de görülen bu coşkunluk hâli, zamanla doğadan farklı bir alana, teknoloji ve uzaya kayar. Bilimsel aklın yön verdiği bu süreçte, Dinoysosçu coşkunun tamamen ortadan kalkmadığı, aksine yeni biçimler altında varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Bu bağlamda teknoloji, yeni bir vecd hâlini ortaya çıkarma imkânı sunan bir deneyim alanı olarak değerlendirilebilir. Teknoloji, bireye yeryüzünden başka âlemde, siber-uzayda varlık alanı tanımaktadır.

Anlamın enformasyona dönüştüğü sanal ağlarda birey, bedeninin sınırlarını ve/veya kimliğini yeniden tanımlayabilir. Bu durum, kolektif bilinçle kurulan ilişkinin de yeni bir yolu olarak okunmaya açıktır. Bu bildiride, İnan Mayıs Aru'nun "Kelebek Halkına Elveda" adlı şiiri, Dionysosçu coşku aracılığıyla bedenin ve sınırlarının yeniden tanımlanması ve bu sürecin sonunda bedenin, "siber beden" olarak yeniden kurulması bağlamında ele alınacaktır.

Bu bildiri, şiirin tam bir çözümlemesini yapmayı amaçlamamaktadır. Bildirinin amacı, modern bireyin Dionysosçu coşkuya benzer bir teslimiyetle bedenini teknolojiye verdiğini ve bunun sonucunda siber bedene dönüştürdüğünü veya dönüştürmeye açık hâle getirdiğini göstermektir. Bu amaç doğrultusunda yazıda önce mit, mitin edebiyat eserindeki işlevi ve Dionysos dininin temsili üzerinde kısaca durulacak; ardından beden, sibernetik ve siber beden kavramları açıklanacak ve nihayet bu iki kuramsal alanın kesişiminde şiirde teknoloji ile kaynaşan beden incelenecektir. Bu nedenle çalışmanın şiire belirli bir açıdan yaklaşacağı özellikle vurgulanmalıdır.

MİT, MİTİN İŞLEVİ VE DİONYSOS MİTİ

Eski Yunancada söz, öykü anlamına gelen mitos (Necatigil, 1988, s. 11), insan davranışlarına model oluşturur ve böylece yaşama anlam ve değer kazandırır. Bu bakımdan mitlerin yapısı ve işlevini anlamak, insanın düşünce tarihinin bir evresine ışık tutacaktır (Eliade, 2001, s. 12). Carl Gustav Jung'a göre mitler, insanın/insanlığın bireysel ve evrensel varoluşunu sembolik ve öyküsel biçimde ifade eden ilk kalıplardır (akt. Saydam, 1997, s. 47). İnsanın kendini ve/veya insan olmayı/insanlığı anlattığı hikâye, roman, tiyatro, sinema, resim, heykel, şiir gibi sanat dallarında mitlerin izini sürmek mümkündür (Gariper ve Bayraktar, 2021a, s. 576).

Kolektif bilincin ürünü olan mitler, geçmiş zamanlardan bu yana insanın dünyasını, evrenini inşa etmesi için yol gösterme işlevini üstlenmektedir. (Gariper vd., 2016, s. 115). Bu anlamda mitler, insanlığın ortak ideallerini, hayallerini, korkularını ve beklentilerini ifade etmesi, hayatı anlamlandırması ve yorumlaması bakımından modern toplumlar için de model olma durumundadır (Gariper ve Bayraktar, 2019, s. 107). Daima ihtiyaç duyduğu nesneyi üreten insanlığın mitleri de ortaya çıkardığı gözden kaçırılmadığında, bu anlatıların yaşanan hayatın gerçekliğinden kopuk olmadığı da fark edilecektir (Gariper, 2021b, s. 88). Kimi zaman geçmiş ve gelecek arasında köprü kurmak için kullanılan mitler (Gariper vd.,

2016, s. 115), insan hayatının çeşitli görünümlerini anlamlandırmada anahtar işlevi görür (Gariper ve Küçükcoşkun, 2013, s. 3).

İnsan için düşünülmüş, insan için yaratılmış bir tanrı olan Dionysos, asıl olarak doğanın kendisini değil; insanla doğa arasındaki ilişkiyi, insanı doğanın sırlarına erdiren gücü simgeler. Her bakımdan doğaya dönük olan Dionysos, şarapla, şarabın verdiği coşkuyla insanın doğaya karışmasını, insanın değişimini, dönüşümünü sağlar. Dionysos coşkusu, yani şarap ve sarhoşluk, insanları içinde yaşadıkları kalıpların baskısından kurtarır. Böylece doğa sırlarına ve gücüne ermek, yani tanrılaşmak, tanrıya dönüşmek isteyen insan, bu ereğe kolayca ulaşır (Erhat, 1996, s. 44; 93).

Mit, sanat eserlerinde her zaman bütün bir hikâye olarak ortaya çıkmaz. Sanatçı mitten sembol, imge ve motifler aracılığıyla da yararlanabilir. Bu bağlamda bir şairin sanat eserinde kimi sembol, imge ve motiflerden mitik düzeyde faydalanması şaşırtıcı değildir. Nitekim şiirin dili, imgenin dilidir. "Kelebek Halkına Elveda" adlı şiirde de Dionysos mitine ait kimi sembol, imge ve motiflerin izini sürmek mümkündür. Bu bildiride, söz konusu şiirde Dionysos dinine özgü vecd hâlinin, şiir öznesinin siber beden olarak okunmasına imkân sağlayan yönleri tartışılmaktadır.

BEDEN VE SİBERNETİK: SİBER BEDEN

İnsanın varoluşunu oluşturan beden (Le Breton, 2025, s. 10), bireyin hayat ve toplum nezdinde görünür olmasını sağlar. İnsanın görünüşünü, tanınırlığını, yaşayışını, zaman ve mekân içinde kapladığı alanı oluşturan beden, bireyin benlik algısına ve kişiliğine etki eden temel unsurlardan biridir (Kanter, 2019, s. 11). Kendine özgü mekanizmalarıyla beden, dünyanın kavranışıdır (Le Breton, 2019, s. 18).

İnsanın dünyaya bakışı, hayatı algılayışı çağdan çağa değişir. Bakıştaki ve algılayıştaki bu değişim, insanın varlığı üzerindeki sorgulamalarına da yansır. Bu sorgulamalara, insanın yeryüzündeki varlığını görünür kılan temel unsurunun da tabi tutulmasıyla beden, psikolojiden edebiyata geniş

bir yelpazede pek çok sahanın inceleme ve araştırma malzemesi hâline gelir. Bedene bakıştaki ve bedeni algılayıştaki değişimin önemli etmenlerinden biri de insana verilen değerdir. İnsana verilen değerin artmasıyla beden üzerinde yoğunluk kazanan çalışmalar yanında, bedenden duyulan şüpheyle ortaya çıkan kimi düşüncelerin varlığından da bahsedilmelidir.

Batı dünyasında bedenden şüphe duyan bir gelenek, Empedokles ya da Pythagoras gibi Sokrates-öncesi filozoflardan beri süregelmektedir. Platon, bedeni ruhun mezarı olarak görür. Ona göre beden, kökleri artık gökte değil, yerde olan bir insanlığın kusurudur. Bunların yanı sıra çeşitli gnostik öğretiler, beden karşısında duyulan nefreti derinleştirir. Farklı yer ve zamanlarda yayılma alanı bulan bu eğilimlerin temelinde değişmeyen bir çekirdek saklıdır (Le Breton, 2019, s. 9): Beden kusurludur. Ve ondan kurtulunması gerekir. Norbert Wiener'ın temellerini attığı sibernetik düşüncenin zemin hazırladığı siber beden kavramının özünde bedenin bu eksikliğinin, yetersizliğinin yattığı söylenebilir.

Sibernetik teori, iletişim ve kontrol süreçlerinde geri besleme mekanizmalarına (gönderilen ve alınan mesajlar) dayanır (Hill, 2026, s. 27). Yirminci yüzyıl ortalarında insanlığın iletişim ve kontrol çağına girdiğini belirten Norbert Wiener (2026, s. 27), otomatlar teorisi ile sinir sistemi teorisi arasında bir benzerlik kurulması gerektiğini öne sürer (Wiener, 2026). Teorik tutumunun kontrol ve geri besleme mekanizmaları yönünden makine ve canlı beyni arasında benzerlik kurduğunu ifade eden Ömer Alkan'a göre (Alkan, 2026, s. 10) Wiener, kasıtlı olarak o güne kadar kutsal kabul edilen sınırları yıkar. Wiener'ın, beyni enformasyon işleyen bir makine olarak modellemesi yalnızca bir metafor değil, derin bir yapısal benzerlik iddiasıdır (Alkan, 2026, s. 13). Le Breton, Wiener'ın gözünde insanlar ile kendi kendini düzenleyen mekanizmaların özdeş olduğunu, canlı ile makinenin karşıt olmadığını, aksine işlevleri ve değerlerinin aynı olduğunu belirtir (Le Breton, 2019, s. 190). Le Breton'a göre ise sibernetik, bugün moleküler biyolojinin geliştirdiği hâliyle canlının genel olarak enformasyona dönüşümünü de başlatır. Zihin, enformasyonu işleme yeteneğine sahiptir. Dolayısıyla Le Breton, canlı ve makine arasındaki farkın sonunun ilan

edilebileceğini söyler. Ona göre modern teknik kültür içinde beden fazlalıktır (Le Breton, 2019, s. 191).

Her ne kadar Le Breton, çağdaş aşırılığın "saçma" bir sloganı olduğunu ifade etse de bedenin, özneyi parçalara ayıran analitik akla maruz kaldığını da belirtir. Modern dönemde bedenin bileşenleri birbirinden kopartılır, organları eklenir ya da çıkartılır; sonuçta beden modifiye edilir, değiştirilir, teknolojik bileşenlerle karışır ve olduğundan daha başka bir şeye dönüştürülür (Le Breton, 2019, s. 234).

Bedeni dönüştürme istencinin altında, bedenin eksik ya da yetersiz olduğu düşüncesinin yattığını söylemek bir anlamıyla doğru olacaktır. Benzer şekilde Dionysos ritüellerinde Bakkhaların sarhoş olmaları, dans etmeleri, onların tanrıyla birleşip bütünleşmelerini, kendilerinden geçerek bedenlerinden sıyrılmalarını ve dolayısıyla kendilerinden başka bir şeye dönüşmelerini sağlar (Meunier, 2025, s. xiii). Bu bağlamda Dionysosçu vecd ile sibernetik kültürde bedensel ve zihinsel sınırların çözülmesi arasında bir benzerlik kurulabilir. Nitekim Dionysos ve İsa figürleri de ıstırap ve kendini verme motifleri üzerinden ortak bir yapı sergiler (Meunier, 2025, s. xiii). Bu ortaklık, farklı inanç sistemlerinde tekrar eden bir "kendini aşma" sembolünün varlığını işaret etmektedir. Bu çerçevede insanın teknolojiyle ilişki biçimleri de kendinden geçmeyi, kendini aşmayı enformasyon ağları üzerinden yeniden üreten bir deneyim alanı olarak okunabilir.

"KELEBEK HALKINA ELVEDA" ŞİİRİNDE DİONYSOSÇU COŞKU VE SİBER BEDEN

"Mite ait göstergelerin kullanılması yeni göndergeleri, bu göndergeler de yeni anlam birimlerini oluşturur" (Gariper ve Küçükcoşkun, 2013, s. 7). "Kelebek Halkına Elveda" adlı şiirde de şair, Dionysos kültünün atmosferini, motif ve sembollerini yeni bir anlam dünyası inşa etmek amacıyla kullanır. Bu bağlamda önce şiir sunulacak, ardından şiirde Dionysos miti ile siber beden arasındaki ilişkinin hangi yönlerden kurulduğu üzerinde durulacaktır.

Kelebek Halkına Elveda
dans edin krizalitlerin etrafında
ziller takın parmaklarınıza
güzelim göbeklerinizi açıkta bırakan
rengarenk kıyafetler giyin
ateşler yakıp karanlığı yalayan
türküler söyleyin
doğumu bekleyen kozalara
patlamaya hazır bir fırtına
yıldırımlarını sunacak size
panik yapmayın
özgür, neşeli, renkli, şehvetli
hep kaynağa doğru akan
nehir içinizden geçecek
tütsü ve mumlarla kutsayın
pikniğe çıkmış balıkları
ilkel kıvılcımlar bırakın çaksın gecede
gözleriniz elektrostatik üreteçler
renkler, desenler, eskizler
kanatlanınca ellerinizden
buyur edin galaksileri
ziyafet sofranıza
yalazlar saçın yorgun düşene dek
uçuşun yeryüzünün dumanlı bacaklarında
bahçeleri sarın yolları kapatın
ağlarını savuranlar olacak
ışıksınız siz, yakalandık sanmayın
sakın günahlarınızdan korkmayın
ahbap yıldızlarla donanmış gökyüzünde
koca birer kara delik gizli
her birinizin sol göğsünde
unutmayın
cangılda tamtam çalan minik bir yerli
kayıp bir dilde mesajlar yolluyor size

dinleyin bu sakalları uzamış ezgiyi
rüzgarda savrulan saçlarınız
uzaydan sinyaller alacak
ses telleriniz birer verici olacak
şimdi uyuyorsunuz duyabilmek için
geleceğin radyosu bu frekansta kurulacak
çırçıplak kalın birbirinizin karşısında
her biriniz tekmişçesine duyumsayın bir diğerini
ve ayrılık vakti geldiğinde
hoşça kal elveda
görüşmek üzere bir daha
kokuları tatları elektriği
her gittiğiniz yere taşıyın
düşün gerçekleşmesi bu
hatırlayarak yaşayın (Aru, 2017, s. 44-45).

Modern edebiyatın yapı ve kurgu ögesi olarak kullanılan mitler, edebi metne kimi zaman motif, sembol ve imge düzleminde yerleşerek esere derin ve çok katmanlı anlamlar yüklerler (Gariper ve Küçükcoşkun, 2013, s. 3). "Kelebek Halkına Elveda" şiirinin girişinde, "dans edin krizalitlerin etrafında / ziller takın parmaklarınıza / güzelim göbeklerinizi açıkta bırakan / rengarenk kıyafetler giyin / ateşler yakıp karanlığı yalayan / türküler söyleyin / doğumu bekleyen kozalara" (Aru, 2017, s. 44) dizelerinde kurulan atmosfer, Dionysos dinindeki ritüelleri çağrıştırmaktadır. Nitekim, Euripides'in *Bakkhalar* tragedyasında da benzer bir çağrı görülmektedir: "Gel, tanrının dansına katıl! / Giyin benek benek ceylan postunu / Süslen ak koyunun yününden örgülerle / Yansın elinde narteksлerin sönmez ateşi! / Kutsal bir özenle taşı tanrının vahşi asasını / Yakındır yeryüzünün korolarla dolup taşması / Dans başlasın!" (Euripides, 2025, s. 8). İki şiirden alıntılanan parçalarda dans etmek, giyinip süslenmek, şarkı/türkü söylemek ve ateş motifleri ön plana çıkmaktadır. Bu bakımdan iki eserde de oluşturulan ritüel atmosferlerinin ortak olduğu görülmektedir.

"Kelebek Halkına Elveda" şiirinde kurulan ritüel atmosferinin, daha ilk dizede "krizalitler" etrafında dans etme çağrısıyla başlaması tesadüf değildir. Krizalit, bazı tırtılların kendi çevrelerine ördükleri koza içindeki hareketsiz, kelebeğe dönüşme evresindeki durumudur ("krizalit", https://sozluk.gov.tr/). Bu evrede kelebek, dönüşüm (metamorfoz) geçirerek kanatlanmaya hazır hâle gelir. Söz konusu şiirde dansa, ritüele çağrının bir dönüşüm etrafındaki kutlamaya yönelik olması, Dionysosçu coşkunun bireyi dönüştürmesini işaret etmektedir.

Kelebek imgesi, dönüşüm ve yeniden doğumu simgeler. Tırtılın kendini içine kapatarak hareketsiz kaldığı pupa, bir yönüyle mezarı çağrıştırmaktadır. Tırtıl vakti geldiğinde kendini karanlık ve hareketsiz kalacağı bir alana kapatır ve oradan kelebeğe dönüşmüş olarak çıkar. Kelebeğin dönüşümüne benzer şekilde ölme ve yeniden dirilme aşamaları, Dionysos ve İsa figürlerinde de görülmektedir. Dionysos bir kez Semele'den ve daha sonra Zeus'tan olmak üzere iki kez doğar: "Anası Kadmos kızı Semele Zeus'la birleşir, ama seviştiği tanrının gücüne tam inanmamıştır ki, onu bütün araç ve gereçleriyle görmek ister, böylece yıldırımla çarpılıp ölür. Karnındaki yedi aylık çocuğu da Zeus alıp baldırına koyar ve ikinci bir doğumla meydana çıkarır" (Erhat, 1996, 92). Onun doğma, geri çekilme/kapanma ve tekrar doğma döngüsü, bir yönüyle kışın ölen ve ilkbaharda yeniden dirilen doğayı temsil etmektedir. "Her yıl doğan ve ölen Dionysos, tabiattaki yaratılışın ve öldükten sonra dirilişin esrarlı tanrılarından biri[dir]" (Meunier, 2025, s. xii). Bununla birlikte Dionysos, özünü maddeden sıyırabilmek için birçok eziyete katlanır. Parça parça edilir, ayaklar altında ezilir (Meunier, 2025, s. xi). Bu durum, Dionysos'un "durgun değil, sürekli devinim, değişim halinde" (Erhat, 1996, s. 93) olduğunu göstermektedir. Ayrıca bu durum, "[e]vrensel yaşamın özellikle insanın beden ve ruhu aracıyla yansıyıp oluşması[nı]"(Erhat, 1996, s. 93) da işaret eder. "Kelebek Halkına Elveda" şiirindeki dönüşüm bu bağlamda da değerlendirilebilir. Bu çerçevede insanın doğayla kurduğu bütünleşme ilişkisinin, uzay çağıyla birlikte teknoloji ekseninde yeniden biçimlendiği söylenebilir. Şiirde ima edilen dönüşüm, insanın biyolojik sınırlarını aşmaya

yönelik eğilimiyle ilişkilendirilebilir. Bu eğilim ise siber beden fikrinin ortaya çıkışını mümkün kılan düşünsel zeminin ilk işaretleri olarak yorumlanabilir.

Dionysos'un ölümü ve yeniden dirilmesi İsa figüründe de görülebilir (*Kutsal Kitap*, 2002, 1240-1241). Bununla birlikte İsa'nın kendi bedenini sunuşu da burada ayrıca değerlendirilmelidir:

> "Yemek sırasında İsa eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. 'Alın, yiyin' dedi, 'Bu benim bedenimdir.' Sonra bir kase alıp şükretti ve bunu öğrencilerine vererek, 'Hepiniz bundan için' dedi. 'Çünkü bu benim kanımdır, günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır" (*Kutsal Kitap*, 2002, s. 1235).

Dionysos ve İsa figürlerinin geçirdiği dönüşüm süreçleri incelendiğinde insanın tanrısal olanla bedensel düzlemde birleşmesinin, tanrıyı kendi varlığının içine almasının ortak bir izlek olduğu görülecektir. Nitekim Sabahattin Eyüboğlu'na göre ilk insanlar, tanrılaştırdıkları hayvanları yiyerek onlardaki tanrısal kuvvetin kendilerine geçeceğine inanırlar (Euripides, 2025, s. 10, dipnot). Tanrıyı bedene dâhil etme, tanrıyı yiyerek/içerek bedene ait kılma çabası, Dionysos'un özünün üzümün içinde bulunmasında ve dolasıyla şarapla özdeşleştirilmesinde olduğu kadar onun boğa boynuzlu tanrı temsilinde de karşımıza çıkar. Eyüboğlu'nun belirttiği üzere, Dionysos'un yalnızca bitkisel üretkenliğin tanrısı olarak algılandığı dönemlerde insanlar, topraktan mahsul alabilmek için boğada tecelli eden tanrıyı parçalayıp yiyerek onun kudretine ortak olmaya çalışmışlardır (Euripides, 2025, s. 8, dipnot). Bu uygulamaların temelinde eksik ve sınırlı insan bedeninin daha üstün bir varoluş düzeyine erişebileceği düşüncesi yer almaktadır. Benzer biçimde siber beden fikri de bedenin kendinden daha üstün olduğu varsayılan bir güçle bütünleşmesi ve bu bütünleşme aracılığıyla dönüşmesi düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Zira beden doğası gereği kırılgan ve dayanıksız bir yapı olarak görülmektedir (Le Breton, 2019, s. 176). Teknolojik müdahaleler ise bedenin sınırlarını aşma, bedeni yeniden yapılandırma ve geliştirme girişimleri olarak değerlendirilmektedir.

Bedenin dönüşümü, "Kelebek Halkına Elveda" şiirinde yer alan, "rüzgarda savrulan saçlarınız / uzaydan sinyaller alacak / ses telleriniz birer verici olacak" (Aru, 2017, s. 45) dizelerinde başlar. Saçlar uzaydan sinyaller almaya ve ses telleri de alınan mesajları yanıtlamaya yarayan aletlere dönüşür. Burada otomatlar sistemi ile sinir sistemi arasındaki benzerliği tartışan sibernetik kuram tekrar hatırlatılmalıdır. Nitekim sibernetik teoride iletişim ve kontrol süreçleri gönderilen ve alınan mesajlar arasında kurulan döngüsel bir etkileşim mekanizması üzerinden işler. Fakat bu şiirde makine ile yalnızca beyin değil, bedenle de benzerlik kurulmaktadır.

Siber bedeni mümkün kılan düşüncenin temelinde, bedenin yetersizliğine ilişkin anlayış ve bedenden kurtulma arzusu yer almaktadır. Benzer biçimde Dionysos dininde de bireyin kendinden geçerek tanrısal deneyime katıldığı ve bedeni sınırlayan bağlardan kurtulduğu görülmektedir: "Dionysos'a inanan kendinden geçerek, tanrının hayatını yaşıyor, ruhunu bir bedene bağlayan zincirleri koparıp atıyor; içinde yeniden doğan şarapla, ruh alevinin etini kemiğini yaktığını hissediyordu" (Meunier, 2025, s. xiii). "Kelebek Halkına Elveda" şiirinde de benzer bir eğilimin, bedenden kurtulma arzusunun izlerini sürmek mümkündür: "yalazlar saçın yorgun düşene dek / uçuşun yeryüzünün dumanlı bacalarında / bahçeleri sarın yolları kapatın / ağlarını savuranlar olacak / ışıksınız siz, yakalandık sanmayın" (Aru, 2017, s. 44). Bu dizelerde tasarlanan özne, bedensel sınırların silikleştiği ve sürekli devinim hâlindeki bir akışkanlığın hâkim olduğu bir hareket alanında görünür. Nitekim siber-uzayda mekân ve coğrafya, sabit belirleyiciler olmaktan çıkar. Nihayetinde birey, saf enformasyona dönüşerek ağı tüm kusursuzluğuyla deneyimlemesine engel olan bedeninden kurtulur (Le Breton, 2019, s. 152). Ancak "Kelebek Halkına Elveda" şiirinde beden bütünüyle ortadan kalkmaz; "alıcı saçlar" ve "verici ses telleri" ile yeni bir biçim kazanır. Bu bağlamda şiirde bedenden kurtuluştan çok, bedenin saf enformasyona dönüşerek yeniden kurulmasından söz etmek mümkündür. Böylece birey, ağı, dönüşüme uğramış bu yeni beden aracılığıyla deneyimler.

Le Breton'a göre siber-uzayda özne, bedeninden ve kimlik kısıtlamalarından kurtulur (Le Breton, 2019, s. 184). Bu görüş, benliğin silinmesi şeklinde okunabileceği gibi bireyin kolektife karışmasını, kolektifle bütünleşmesini de yansıtmaktadır. "Kelebek Halkına Elveda" şiirinde kolektif bilince katılma, Dionysosçu coşkuyla herkesin bir olması fikrinde görülmektedir: "çırçıplak kalın birbirinizin karşısında / her biriniz tekmişçesine duyumsayın bir diğerini" (Aru, 2017, s. 45). Şiirde dile getirilen bu çağrı, sanal ağlara katılan öznenin bireyselliğini aşarak kolektif bir varoluş biçimine yönelmesiyle benzerlik göstermektedir. Coşku, özneyi siler; bütünün içinde eritir. İnsanın yaşadığı coşkuyla kendisini başka varlıklarla özdeşleştirmesine ve kolektif bir bütünün parçası hâline gelmesine *Bakkhalar* tragedyasında da rastlanır: "Ne zaman beyaz ayaklarım kesilecek yine yerden / sarhoş olup hora tepeceğim yine / gece şenliklerinde; / geri atıp başımı koşacağım yine / çiğle ıslak serin havada?" (Euripides, 2025, s. 41). Söz konusu tragedyada tek bir ses hâlinde duyulan koro, tam bir coşkunluk hâlini tasvir ederek kendisini doğa ile benzeştirir: "Ceylan da benim gibi sıçrayıp oynar" (Euripides, 2025, s. 41). Bu benzerlik hâli, çağrıya cevap veren kadınların benzer bir coşkuya kapılarak tek bir (çıplak) beden hâlini alışlarını da içerir: "Koşun dağlara dağlara / ohoy çığlıklarıyla / orada bulursunuz, / Dionüsos cezbesine kapılıp / iğlerini, mekiklerini ellerinden atan / o kadınlar güruhunu" (Euripides, 2001, s. 34). *Bakkhalar*'da görülen bireyselliğin askıya alınması ve kolektif beden içinde erime düşüncesi, "Kelebek Halkına Elveda" şiirinde de yankı bulmaktadır. Şiirde birey başkasıyla arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya çağrılmakta, böylece Dionysosçu coşkunun temel özelliklerinden biri olan kolektif bilinç deneyimini yeniden üretmektedir.

"Kelebek Halkına Elveda" şiirinde yer alan, "cangılda tamtam çalan minik bir yerli / kayıp bir dilde mesajlar yolluyor size" (Aru, 2017, s. 45) dizelerinde geçen "mesaj" kelimesi üzerinde de durulmaya değerdir. Mesaj kavramı kişilerarası iletişim yanında beynin kendi iç işleyişini ve sinirsel iletişim süreçlerini de kapsayacak şekilde düşünülebilir. Sibernetik teori,

iletişim ve kontrol süreçlerini mesaj alışverişi ve geri besleme döngüleri üzerinden açıklar. Bu çerçevede beden, enformasyon süreçleri ve geri besleme mekanizmaları üzerinden modellenir. Makine ve beynin işlevinin benzerliği üzerinde duran Wiener'ın yaklaşımında da bu anlayış, "(...) kontrol mühendisliği ile iletişim mühendisliği problemlerinin ayrılmaz olduğu ve bunların elektrik mühendisliği tekniği değil, elektriksel, mekanik veya sinirsel yollarla iletilsin, çok daha temel olan 'mesaj' kavramı etrafında toplandığı zaten netleşmişti" (Wiener, 2026, s. 69) şeklinde ifade edilir. Wiener'ın insanı ve makineyi ortak bir mesaj işleme sistemi olarak kavrayan yaklaşımı, şiirde izlenen beden dönüşümünü yorumlamak açısından işlevsel bir çerçeve sunmaktadır. Nitekim, sibernetik teorinin zemin hazırladığı şekilde,

> "[y]akın zamanda beliren bir konuşma tarzı bilgisayar ile insanı aynı potada eritir. İnsan verilen bilgileri 'içine alır/anlar', verileri 'sindirir.' Artık bilgisayarın da bir 'belleği' olduğuna göre, insanın beyninde o kadar 'bilgi'yi 'stoklamasının' mümkün olup olmadığı sorulmaktadır. Söz dağarcığı makineyi insanlaştırırken buna karşılık gelen bir hareketle insan da mekanikleşir" (Le Breton, 2019, s. 163).

Bu düşüncenin şiirdeki karşılığı, "cangılda tamtam çalan minik bir yerli / kayıp bir dilde mesajlar yolluyor size" (Aru, 2017, s. 45) dizelerinde görülebilir. Burada özne hem mesajı alan ve/veya gönderen bir birey hem de enformasyon akışının parçası hâline gelen bir iletişim düğümü olarak kurgulanmaktadır. Böylece beden sibernetik teorinin öngördüğü biçimde mesajların üretildiği, aktarıldığı ve alımlandığı bir ağ yapısına dönüşmektedir. Sonuçta insan ve makine arasındaki sınırlar giderek belirsizleşmektedir.

SONUÇ

Mitler yalnızca sanat eserlerine çok katmanlı anlamlar kazandıran ya da insanlığın geçmişine dair izleri taşıyan yapılar olarak değerlendirilemez. Aksine mitler, modern insana hem kökensel bir hafızayı hem de geleceğe

yönelik imgesel bir ufku birlikte sunar. Nitekim Dionysos kültünde görülen vecd, kendinden geçme ve dönüşüm deneyimi, günümüzde teknolojik imkânlar aracılığıyla yeniden yorumlanabilecek bir varoluş biçimine karşılık gelmektedir. "Kelebek Halkına Elveda" şiirinde teknolojiyle iç içe geçen bedenin dönüşüm süreci, Dionysosçu semboller üzerinden kurulmuş bir anlam ağı içerisinde şekillenmektedir. Bu dönüşüm arzusunun arka planında, bedenin sınırlılığına ve yetersizliğine ilişkin bir kabulün bulunduğu söylenebilir. Böylece siber ağ ile insan arasındaki ilişki, Dionysos kültünü çağrıştıran sembolik bir yapı üzerinden yeniden okunabilir. Sonuçta teknoloji, modern kültürel deneyimde yeni bir anlam rejimi olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Alkan, Ömer (2026). "Sibernetik'i Sistemler Teorisi, Yapay Zekâ ve Tekillik Üzerinden Düşünmek", *Sibernetik: Hayvanda ve Makinede Kontrol ve İletişim* içinde, ss. 10-22.

Aru, İnan Mayıs (2017). "Kelebek Halkına Elveda", *Semender* içinde. İstanbul: Sub Yayımları.

Eliade, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri*. Çeviren Sema Rifat, İstanbul: Om Yayınevi.

Euripides (2001). *Bakkhalar*. Çeviren Güngör Dilmen, İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.

Euripides (2025). *Bakkhalar*. Çeviren Sabahattin Eyüpoğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Erhat, Azra (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gariper, Cafer ve Yasemin Küçükcoşkun (2013). "Cengiz Aytmatov'un *Kassandra Damgası* Romanı ve Mitik Evreni", *Doğumunun 85. Yılında Uluslararası Cengiz Aytmatov Sempozyumu Tam Metin Bildiriler*, ss. 1-9.

Gariper, Cafer; Küçükcoşkun, Yasemin ve İri, Emine Candan (2016). "Deniz Gezgin'in *Ahraz* Romanında Mitik Yapı ve Kötülük", *3rd International Congress on Social Sciences, China to Ardiatic Congress Book*, ss. 114-127.

Gariper, Cafer ve Yasemin Bayraktar (2019). *Dionizyak Coşkunun İhtişam ve Sefaleti: Yakup Kadri'nin Nur Baba Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Gariper, Cafer ve Yasemin Bayraktar (2021a). "Orhan Pamuk'un Kırmızı Saçlı Kadın Romanı ve Mitik Anlatım", *5th International Conferences on Economics and Social Sciences Tam Metin Bildiriler*, ss. 576-590.

Gariper, Cafer ve Yasemin Bayraktar (2021b). "Sadullah Paşa'nın 'On Dokuzuncu Asır' Manzumesinde Pozitivist Dünya Anlayışı ve Mitik Bilincin Yıkımı", *11th ECLSS Conferences on Language and Social Sciences Tam Metin Bildiriler*, ss. 84-90.

Hill, Doug (2026). "Önsöz", *Sibernetik: Hayvanda ve Makinede Kontrol ve İletişim* içinde, ss. 25-35.

Kanter, Beyhan (2019). *Kurmaca Bedenler: Türk Romanında Bir Söylem Biçimi Olarak Beden (1923-1980)*. İstanbul: Kesit Yayınları.

"krizalit", Türk Dil Kurumu, https://sozluk.gov.tr/, Erişim Tarihi: 29.04.2026

Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur ve İncil) (2002). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.

Le Breton, David (2019). *Bedene Veda*. Çeviren Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Sel Yayınları.

Le Breton, David (2025). *Bedenin Antropolojisi ve Modernite*. Çeviren Kağan Kahveci, İstanbul: Ketebe Yayınları.

Meunier, Maria (2025). "Giriş", *Bakkhalar* içinde, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, ss. ix-xx.

Necatigil, Behçet (1988). *100 Soruda Mitologya*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Saydam, M. Bilgin (1997). *Deli Dumrul'un Bilinci*. İstanbul: Metis Yayınları.

Wiener, Norbert (2026). *Sibernetik: Hayvanda ve Makinede Kontrol ve İletişim*. Çeviren Ömer Alkan, Ankara: Fihrist Kitap.

Halide Edib Adıvar'ın *Kenan Çobanları* Adlı Operasının Realist Yöntem Bakımından Analizi

DR. DİLAN YAMAÇ[*]

Öz

Halide Edib Adıvar, Millî Mücadele ve Erken Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının sembol şahsiyetleri arasında yer alan realist bir romancıdır. Üsküdar Amerikan Koleji'nde okuyan Adıvar, Batı edebiyatının kaynaklarıyla genç yaştan itibaren tanışmış, anneannesinin tesiri ile de tasavvuf ve Doğu'nun temel edebî ve fikirsel metinleri hakkında bilgi sahibi olmuştur. Bu husus onun iki medeniyet arasında sentez oluşturmayı hedefleyen bir duyuşa haiz olmasını sağlamıştır. Romancılığının yanı sıra öykü, anı gibi çeşitli türlerde de yapıtlar üreten sanatçı, 1918'de kaynağını *Kitâb-ı Mukaddes*'ten *alan Kenan Çobanları* adlı üç perdelik bir opera yayımlamıştır. Bu metnin yayımlanması da Adıvar'ın yukarıda bahsi geçen şekilde Doğu ve Batı kültürleri arasında bir köprü kurmak, iki kültürde de temel metinlerden kabul edilen bu anlatı ile birlik ve kardeşlik mesajı verebilmek, adaletin vakaların üzerinden uzun yıllar geçse dahi tecelli edeceği fikrini okura aşılamaktır. Ancak dinî ve mitolojik ögelerle örülü bu kısa eser, konusunun işleniş biçimi bakımından çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirilerin odağı Adıvar'ın Hz. Yusuf ve kardeşleri üzerine kurduğu bu anlatıyı *Kur'an-ı Kerim* yahut İslami kaynaklar yerine doğrudan *Tevrat*'ın "Genesis" (*Yaratılış*) bölümünden almış olmasıdır. Bununla birlikte sanatçının bu yapıtında bir peygamberi sıradan bir insan gibi işlemesi de eleştirilen hususlar arasındadır. Bu çalışmada Halide Edib Adıvar'ın adı geçen eserinde anlatı katmanları ele alınırken sanatçının realist duyuşunun eserin bütünü üzerindeki etkisi irdelenecek ve yazara yöneltilen eleştirilere bu anlamda cevap aranacaktır.

[*] MEB. dilanyamac@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1624-2587.

Anahtar sözcükler: Kitâb-ı Mukaddes, Halide Edib Adıvar, opera, realizm, eleştiri

ANALYSIS OF HALIDE EDIB ADIVAR'S OPERA *KENAN ÇOBANLARI* IN TERMS OF THE REALIST METHOD

Abstract

Halide Edib Adıvar is a realist novelist and a key figure of Turkish literature in the Turkish War of Independence and the Early Republican Period. She studied at Üsküdar American College and became familiar with Western literary sources at a young age. Through her grandmother's influence, she also learned about Sufism and major Eastern literary and intellectual texts. This background led her to develop a perspective aiming at a synthesis between two civilizations. Besides her novels, she produced works in genres such as short stories and memoirs. In 1918, she published Kenan Çobanları, a three-act opera inspired by the Bible. This work reflects her aim to build a bridge between Eastern and Western cultures. It also conveys messages of unity and brotherhood. In addition, it emphasizes that justice may be realized even after many years. However, this short work, which includes religious and mythological elements, received criticism regarding its treatment of the subject. The main criticism focuses on her use of the "Genesis" (Creation) section of the Torah for the story of Prophet Joseph and his brothers, instead of the Quran or other Islamic sources. Her portrayal of a prophet as an ordinary human being is also among the criticized points. This study examines the narrative layers of the work. It analyzes the impact of Adıvar's realist perspective on the whole text. It also discusses the criticisms directed at the author.

Keywords: Bible, Halide Edib Adıvar, opera, realism, criticism

GİRİŞ

Edebiyat gerçeklik ilişkisinin tarihi, sanat eserinin dış dünyadaki olguları yeniden biçimlendirerek ortaya konması sebebiyle henüz edebî üretim başlangıcına dek uzansa da gerçekliğin bir yazınsal metot olarak

benimsenmesi için XIX. yüzyıl romancılarının okur ile metni baş başa bırakan duyuşunu beklemek gerekmektedir. Gözlem ve deneyin asli olgular hâline geldiği, pozitif bilimlerin yükseldiği bu çağda kapitalizm ve sanayileşmenin de etkisiyle gerçekçi düşüncenin Avrupa'da hızla yayıldığı görülür ve çağın ruhu gereği romantik ideallerin geride kaldığı ve sanatçılar gibi alımlayıcıların da duygu odaklı metinler yerine dış dünyaya ayna tutan eserleri tercih ettikleri dikkat çeker. (Tanilli, 2018, s. 210-211) Böylelikle XIX. yüzyıldan itibaren edebiyat sahnesinde kendine müstakil bir cereyan olarak yer bulan realist duyuş, dönem eserlerinin yapı ve tekniğine nüfuz eder; romancılar, konularını toplum yaşamından almakla birlikte okura yol gösterici bir tavır içerisinde olmayı reddeder ve kendini anlatıdan soyutlayarak yalnızca ayna tutmayı ve farkındalığı okura bırakmayı amaçlar. Ayrıca realist romancılar romantik eserlerdeki iyi-kötü gibi net karşıtlıkları da reddeder, aşırı heyecanlı ve abartılı bir üsluba karşı çıkar ve âdeta eserlerden lirik ögeleri dışlayarak odağı çevre ve karakter gelişimine doğrultur. (Sevim, 1991, s. 215)

1882 yılında İstanbul'da doğan Halide Edib Adıvar, II. Abdülhamit Dönemi'nin son yıllarından Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarına değin geçen geniş bir süreye tanıklık etmiş ve bu tanıklıkları eserlerinde işlemiş çok yönlü bir yazardır. Yapıtlarında kadın hareketleri, demokrasi denemeleri, eğitim alanındaki değişimler gibi pek çok tarihî ve toplumsal meseleyi ele alır. (Enginün, 2019, s. 51-52) Türk edebiyatında realist duyuşun önde gelen temsilcilerinden olan Adıvar, edebî hayata 1909'da yayımladığı *Heyula* ve Raik'in *Annesi* gibi kadın sorunlarını merkeze taşıyan bireysel romanlarıyla adım atar. (Gürgen, 2016, s. 332) Sanatçı, ikinci dönem romanlarında ise Osmanlı İmparatorluğu'nun son devirleri, Millî Mücadele yılları ve Cumhuriyet sonrası Türk toplum yaşamını konu edinir ve başat ilke olarak tarihî olgular ile sosyal dinamikleri okura aktarma, zamanın tanıklığını diri tutma gayelerini belirler. Türk Ocağı'nda da faaliyet gösteren ve dönemin siyasi ve kültürel meseleleri ile yakından alakadar olan Adıvar'ın roman ve öykülerinde ister Anadolu halkının yazgısı ister

İstanbul'daki cemiyet hayatı işlensin ortak tem sanatçının doğrudan bir öğretmen edası takınmaksızın topluma satır aralarından mesaj verme gayesidir. Okur, anlatı evrenine tanık olurken bu evrenin dış dünya ile koşutluk kurduğu noktaları kavrar ve benzer durumlarla karşılaştırdığında nasıl hareket etmesi yahut hangi pencerelerden bakması gerektiği konusunda fikir sahibi olur.

KENAN ÇOBANLARI'NIN REALİST YÖNTEM BAKIMINDAN ANALİZİ

Halide Edib Adıvar'ın 1914'te yazılan ve 1916'da Türk Ocağı'nda büyük bir kitle karşısında sahnelenen *Kenan Çobanları* adlı eseri üç perdeden oluşur ve bir peygamberin hayatını konu edindiği için daha ilk temsilinden itibaren eleştirilerle karşılaşır. (Özdemir, 2020, s. 737-738) Opera türündeki bu eser konusunu doğrudan Tevrat'taki *Yaratılış* kitabının 37-47. bölümlerinden alır. Bu bölümlerde Hz. Yusuf'un Yakup Peygamber'in eşi Rahel'den doğan ilk evladı olması sebebiyle diğerlerine üstünlük kurması, bunun üzerine kardeşlerinin kıskançlığa kapılıp onu Mısır'a giden kervanlara köle olarak satmaları ancak Hz. Yusuf'un Yehova'nın desteğiyle rüya tabir ederek yükselmesi ve nihayetinde devlet yönetiminde üst kademeye gelip yedi yıllık kıtlık sırasında Mısır'dan buğday istemek için kendisine başvuran kardeşlerine kimliğini açıklayarak halkını yanına çağırması anlatılır. *Kenan Çobanları*'nda ise Yusuf ile kardeşleri arasındaki bu gerilim odak noktası olarak belirir.

Eserin ilk perdesi, Yusuf'un kardeşleri Gad, Naftali, Yahuda, Dan, Şimon ve Ruben'in onun hilafında konuşmaları ile başlar. Bu diyaloglara göre Yusuf, diğerleri gibi bir cariyeden doğmadıkları için onları hor görmekte ve büyüklük taslamaktadır: *"Hayır! Hayır! O Rahel'in cariyesi Bilba'dan olduğumuz için kardeşler ve bütün kabile önünde bizi tezlil ediyor, yüzümüzü yere getiriyor."* (s. 16) Yusuf'u kardeşlerini tezlil etmekle suçlayan Naftali, onun babaları Yakup tarafından kendilerine yeğ tutulmasını kaldıramadığını ifade eder: *"Orada Rahel'in eski eski kudreti, eski ateşiyle babamı aleyhimize tahrik ediyor. Merada sessiz, dalgın, bizi görmez gibi koyunların*

arasında dolaşan bu çocuk, görmüyor musunuz, nasıl da akşamları ateşli, kudretli, azametli oluyor." (s. 16) Gerçekten de Tevrat'ta "İsrail" olarak anılan Hz. Yakub'un, Hz. Yusuf'u diğer oğullarından daha fazla sevdiğinin vurgulandığı görülür: *"İsrail Yusuf'u öbür oğullarının hepsinden çok severdi. Çünkü Yusuf onun yaşlılığında doğmuştu. Yusuf'a uzun, renkli bir giysi yaptırmıştı. Yusuf'un kardeşleri babalarının onu kendilerinden çok sevdiğini görünce, ondan nefret ettiler. Yusuf'a tatlı söz söylemez oldular."* (Yaratılış, 37: 8) Buna göre eserin ilk bölümü kolektif kıskançlık duygusu üzerine kuruludur. Bu kıskançlığın temellerinde Yahudi toplumsal yapısının dinamikleri bulunmaktadır. Bununla birlikte Yusuf'un rüya tabir ediyor oluşu ve temiz yürekliliğinin vurgulanmasının onu Tanrı gözünde peygamberliğe yaklaştırdığından da bu kıskançlığın doğduğu yorumları da mevcuttur. (Özdemir, 2020, s. 745)

Yakup'un pek çok evladı vardır ancak hür bir kadından yahut cariyeden olmaları onların kaderlerini belirleyen etmendir. Dahası küçük yaşlardan itibaren çocuklar da bu sınıfsallığın farkındadır ve konumlarını benimser, karşılarında engel olarak gördüklerini yok etme yoluna giderler. Toplumsal dinamiklerin *Tevrat* anlatısının da ötesinde detaylı işlenmesi gerek çağın duyuşunun gerek de Halide Edib'in realist gelenekten beslenmesinin sonucudur. Burada yazar, kutsal bir metinden hareketle toplumsal statünün kardeşler arasında dahi uçurum oluşturabileceği vurgusu yapar. Yine kardeşler arasında Yusuf'a bakış da farklılık göstermektedir. Kutsal anlatılarda İsrail'in on iki kabilesini temsil eden kardeşlerden Şimon, Naftali, Gad ve Dan daha radikal ve menfi bir tutum takınırken Ruben kardeşini atılan kuyudan çıkarma planı yapar, Yahuda ise cinayet işlememeleri gerektiğini söyler. Nitekim Yusuf öldürülmez ve Mısır'a giden kervanlara satılır, kardeşler babaları Yakup'a ise Yusuf'un öldüğünü söyleyerek kanlı gömleğini götürürler: *"Ben çaresini düşündüm. İsrailli kervanlar Mısır diyarına baharlar, balsam ve mürrüsaf yüklü develerle giderler. Onlara Yusuf'u satarız. Gömleğini kana bularız, babamıza götürürüz. (*s. 21)

Kenan Çobanları'nın ikinci perdesi, Yusuf ve Tevrat'ta ona Yakup tarafından kutsanacak erkek çocuklar verdiği geçen eşi Hasenat arasındaki diyaloglarla başlar ve bu diyaloglarda Yusuf'un Mısır'da bulunduğu süre içerisinde yükseldiği konum özetlenir. Burada *Yaratılış*'ta geçen ve efendisi Potifar'ın eşi tarafından iftiraya uğrayınca zindana atıldığına dair anlatı yahut rüya tabirlerinin içeriğine dair ipuçları bulunmamakta, doğrudan Yusuf'un kardeşleri ile olan karşılaşmasına geçilmektedir. Bu noktada sanatçının vermek istediği toplumsal mesajı romantik yahut doğaüstü bir anlatıyla gölgelememek istediği sonucuna varılabilmektedir. İkinci perdede Yusuf, Kenan'dan gelen ve kıtlık zamanı kendisinden kim olduğunu bilmeden yardım talebinde bulunan kardeşlerini karşılar ve onlara sorular sorarak yıllar önce aralarından birini köle tacirlerine sattıklarını ve bundan pişmanlık duyduklarını itiraf ettirir. Kendisine kötülük etmeyen küçük kardeşi Bünyamin'i Mısır'da rehin bıraktırdıktan sonra onlara istediklerini verir ve karşılığında aldığı parayı da gizlice tekrar onların çuvallarına koydurur.

Eserin üçüncü perdesinde rehin bıraktıkları kardeşlerini geri almak ve tekrar Mısır ile ticaret yapmak için dönen Yusuf'un kardeşleri, *Kitâb-ı Mukaddes* anlatısında geçenin aksine Yusuf'un kimliği üzerine değerlendirmelerde bulunmaya başlar ve onun kardeşleri olduğundan şüphelenirler. Burada Adıvar'ın romantik geleneğin önde gelen bir temi olan kayıp/sonradan birbirini bulan kardeşler olgusunu inandırıcı bulmadığı ve bunu da gerçekçi bir zemine oturtmak istediği görülür. Aradan yıllar geçse de kendi kardeşlerine benzeyen bir adam en küçük kardeşleri ve babalarıyla ilgili sorular sormaktadır, bu hususu realist bir yazarın atlaması düşünülemez: *"Kardeşler beni dinleyiniz. Melikin mutlak derin bir kederi var. Hem gözleri ne kadar Yusuf'a benziyor. Dikkat ettiniz mi?"* (s. 35) Sonrasında Yusuf'un onlara bir oyun oynadığı ve kim olduğunu açıkladığı görülür. Burada Yusuf, olan bitenin arka planında Rabbin varlığını görür ve olanları teslimiyetle kabul eder. Buna göre kendisi ilahi bir plan neticesinde İbrani halkını kıtlıktan korumak için Mısır'a gönderilmiştir. Onun rüya tabirleri

olmasa Firavun tarafından gerekli önlemler alınmayacak bu durumda Mısır ve çevre ülkeler açlıktan kırılacaktır.

Halide Edib Adıvar'ın bu eserinin *Kitâb-ı Mukaddes*'teki olağanüstü anlatıyı olduğu gibi sürdürdüğü söylenemez. Örneğin *Yaratılış* kitabının 39. bâbına göre Yusuf'un Mısır'da yükselişinin ardında Rab vardır, onu gözetir ve üstün konuma gelmesine zemin hazırlar. *Kenan Çobanları*'nda ise Rab, "arz-ı Filistin"in yaratıcısı olarak anılır ve İsraillilerin yalnızca dualarına karşılık verir yahut rüya ilham eder; olaylara doğrudan müdahale ettiğine dair bir anekdota rastlanmaz. Bununla birlikte Yusuf'un rüya tabir ettiğine yer verilir ve bu rüyalar sonucu ona gaibin malum olduğu gizlenmez: *"Bu yaptığınız iş nedir, ben ki Firavun'un rüyalarını bile tabire kadirim, nasıl olup da gaibin bana malum olacağını bilmiyorsunuz?"* (s. 38) Eserin üçüncü perdesinin başında yer alan rüyada ise Yusuf'un Kenan diyarına, ata topraklarına olan özlemi işlenmekle yetinilir; o da diğer insanlar gibi rüyalarında çocukluğunu yahut özlediği yerleri/kişileri görmektedir. Yine *Yaratılış* kitabında geçen büyücüler de metinde yer almaz, Adıvar'ın kurguladığı evren yalnızca gündelik hayatın değişmez gerçekliğinden beslenir: *"Sabah uyandığında kaygılıydı. Bütün Mısırlı büyücüleri, bilgeleri çağırttı. Onlara gördüğü düşleri anlattı. Ama hiçbiri firavunun düşlerini yorumlayamadı."* (*Yaratılış*, 41)

Bildiride son olarak değinmek istediğimiz nokta, tüm bu gerçekçi adımlara rağmen Halide Edib Adıvar'ın romanlarının aksine bu metinde dönem gerçekliğini çok boyutlu olarak yansıtma amacı gütmemesidir. *Kenan Çobanları*, türü gereği diyaloglar üzerine kuruludur ve dikkat mekân ve şahıslardan ziyade olaylara çekilmek istenir. Örneğin Yusuf'un söz ettiği Firavun'un kim olduğu tıpkı kutsal kitap anlatılarında olduğu gibi belli değildir, olayların geçtiği tarih net bir şekilde verilmez oysaki Mısır tarihî üzerine eğilindiğinde Exodus/Çıkış anlatısının M.Ö. XV-XIV. yüzyıl ve firavunlar III. Tutmosis ile II. Amenhotep dönemleri ile ilişkilendirildiği gibi bilgilere ulaşılması bu anlatının daha önceki bir döneme tarihlendirilmesi gerektiği sonucunu doğurur. (Madrigal, 2015, s.25-26) Ancak Adıvar, *Kitab-ı Mukaddes*'teki bu hikâyenin tarihî gerçekliğinin peşine düşüp belge dökümü

yapmaz, eserinde işlediği karakterlerin yahut çevrenin dönemde ne gibi unsurlar üzerinde şekillendiğini ortaya koymaz. Burada amaç dinî/mitolojik kaynaktan beslenip bunu modern çağın okurlarına taşımaktır.

SONUÇ

Millî Edebiyat ve Erken Dönem Cumhuriyet Dönemi Türk romanının en bilinen ve önem verilen yazarlarından biri kabul edilen Halide Edib Adıvar, eserlerinde bireyselden toplumsala uzanan bir çizgi izler. İlk dönem romanları kadın sorunlarını merkeze alsa da bilhassa Millî Mücadele yıllarında yaşadıkları onu toplumsal faydayı önceleyen, halka mesaj veren metinler yazmaya iter ve sanatçı, realist akım etkisiyle metinlerine doğrudan müdahale etmeden okuru iyiye ve doğruya yönlendirmeyi amaçlayan bir tutum sergiler. Bu veriler ışığında değerlendirildiğinde de Halide Edib Adıvar'ın *Kenan Çobanları*'nda kutsal bir anlatıyı, vermek istediği toplumsal mesaj bâbında ele alıp kendi realist duyuşunun etkisiyle olağanüstü niteliklerini sınırlayarak bir opera/piyes metni hâline getirdiği ancak bunu yaparken tarihsel bir çalışma ortaya koymayı amaçlamadığı görülmektedir. Hz. Yusuf'un kardeşleri tarafından kıskanılması, haksızlığa uğraması ve köle olarak satıldığı yerde dahi karakterinin kusursuzluğu ve aldığı ilahi destek sebebiyle üst mertebeleri yükselmesi; bütün bunlara rağmen neticede kardeşlerini affetmesi ve doğru bir insan örneği olarak kutsal anlatılarda yer alması Adıvar tarafından nesnel bir tavırla ele alınır ve okura erdemli insan olmanın gereklilikleri üzerine mesaj vermek amaçlanır. Halide Edib Adıvar'ın yazarlık çizgisi kendi içerisinde dönemlere ayrılsa da değişmeyen esas unsurlardan biri de yazarın meseleleri neden-sonuç içerisinde kavramaya ve çıkarı yapmaya önem veren tavrıdır. *Kenan Çobanları*'nda sanatçı, opera/piyes metninin sınırlılıkları sebebiyle romanlarında olduğu gibi mekânsal detaya yahut karakter gelişimine odaklanma fırsatı bulamadığı gibi anlatının ana karakterini de bozmamaya gayret etmiştir. Bu anlamda *Kenan Çobanları*, doğrudan realist karakterde olmasa da yazarın realist duyuşunun etkilerinin görüldüğü bir yapıt olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Adıvar, H. E. (2018). *Kenan Çobanları/Maske ve Ruh*. Can Yayınları.

Enginün, İ. (2019). Halide Edib Adıvar: Devirler ve Bir Hayat. *Halide Edib Adıvar*, Hz. Kefeli, A. E. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Gürgen, İ. (2016). Halide Edib Adıvar: Hayatı ve Milli Mücadelede Rolü. *Türk Dünyasında Kadın Algısı Cilt I*, Ed. Ulusan, Ş & Kayhan, S. Manisa Celal Bayar Üniversitesi Yayınları.

Kitâb-ı Mukaddes (2024), Kitâb-ı Mukaddes Şirketi.

Madrigal, P. M. (2015). Mısır'dan Çıkış ve Kenan Fetihleri. Kitâb-ı Mukaddes Şirketi.

Özdemir, A. N. (2020) Halide Edip Adıvar'ın Kenan Çobanları İsimli Eserinde Kitab-ı Mukaddes'in Anlatı Modeli Olarak Etkileri. *Prof. Dr. Vahit Türk Armağanı*. Kesit Yayınları.

Sevim, A. (1990). Realist Bir Romanımız: Araba Sevdası. *Türklük Araştırmaları Dergisi*. S. 6, 213-230.

Tanilli, S., *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası V. Cilt: 19. Yüzyıl: İlerlemeler ve Çelişmeler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Etkilenme Endişesi ve Metin-İçi Gerilim: Edip Cansever'in "Düşünce" Şiirini Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Hatırlama" Şiiriyle Okumak

ÖĞR. GÖR. DR. EBRU VURAL ARSLAN*

Öz

Bu çalışma, Edip Cansever'in "Düşünce" şiirini Harold Bloom'un *etkilenme endişesi* bağlamında metin-içi gerilimleriyle değerlendirmeyi hedefler. Edip Cansever'in şiirini kurarken duyduğu endişe ve estetik huzursuzluğun izlerini 1944 yılında *İstanbul* dergisinde Ö. Edip Cansever imzasıyla yayımladığı "Düşünce" şiirinde sürmek mümkündür. Edip Cansever'in söz konusu şiiri, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Hatırlama" şiiriyle ortak imgeleri içermesi bakımından dikkat çeker. Edip Cansever'in yazı ve söyleşilerinde yer verdiği; Ahmet Hamdi Tanpınar ile *İkindi Üstü* kitabının yayımlanma süreci öncesinde gerçekleşen görüşme, çalışmanın biyografik eksenini belirlemektedir. Bu görüşmede Tanpınar'ın, Cansever şiirini şiirin dışında bırakan yorumu; Harold Bloom'un *baba* figürüyle özdeşleştirdiği poetik otoritenin, genç şair üzerindeki baskısını ve yarattığı etkilenme endişesini somutlaştırmaktadır. Her ne kadar "Düşünce" şiirinin yayımlanma tarihi 1944 olsa da Tanpınar'ın kanonik otoritesi, şiirin dizelerinde sezilir ve kullanılan ortak imgeler şiiri etkilenme endişesi bağlamında değerlendirmeye olanak tanır. Edip Cansever, *İkindi Üstü*'nde yer alan şiirleri dâhil olmak üzere çeşitli dergilerde özellikle Ö. Edip Cansever imzasıyla yayımladığı şiirlerini kendi poetik gelişiminin dışına iter, bu şiirlerinin görülmemiş olması arzusunu sıklıkla dile getirir. Şairin kendi erken dönem eserlerine uyguladığı ısrarlı dışlama poetik arınma arzusu olarak görülebilir. "Düşünce" şiirinde aslında onun kendi sesini

* Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Gelendost Meslek Yüksekokulu. ebruarslan@isparta.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7402-6073.

bulma istencine ve geleneksel kanonla hesaplaşma alanı açmaya çalıştığına şahit olunur. Her iki şiire bakıldığında şiir başlıklarının zihin süreçlerinin bir edimi olarak seçilmesi dikkat çekicidir. "Hatırlama" şiirinde somut gerçeklik estetik bir bütünlük içinde sunulurken "Düşünce" şiirinde gerçeklikten uzaklaşılır ve Tanpınar'ın kullandığı imgelerle soyut bir zaman algısı kurmanın yolu aranır. "Düşünce" şiiri, Tanpınar'ın mirasına eklemlenme çabası olarak yorumlanabileceği gibi yüce deneyiminin beraberinde getirdiği etkilenme endişesi, bu endişenin açığa çıkardığı huzursuzluk, dilin sınırlarıyla yüzleşmenin yarattığı gerilim bağlamında da değerlendirilebilir. "Hatırlama" şiiriyle birlikte yapılan bu okuma, Edip Cansever'in yok saymak istediği şiirler arasında yer alan bu şiirden hareketle Cansever şiirine yönelik ipuçlarını tartışmaya açacaktır.

Anahtar sözcükler: Edip Cansever, "Düşünce", Ahmet Hamdi Tanpınar, "Hatırlama", etkilenme endişesi

THE ANXIETY OF INFLUENCE AND INTRA-TEXTUAL TENSION: READING EDIP CANSEVER'S POETRY OF "DÜŞÜNCE" THROUGH AHMET HAMDI TANPINAR'S POETRY OF "HATIRLAMA"

Abstract

This study aims to evaluate Edip Cansever's poem "Düşünce" through its intra-textual tensions within the context of Harold Bloom's *anxiety of influence*. It is possible to trace the imprints of the anxiety and aesthetic restlessness Cansever experienced while constructing his poetry in the poem "Düşünce", published in 1944 in the journal *İstanbul* under the signature Ö. Edip Cansever. Edip Cansever's poem in question is remarkable for containing common imagery with Ahmet Hamdi Tanpınar's poem "Hatırlama". The meeting between the two, which Cansever recounts in his writings and interviews and which took place prior to the publication process of his book *İkindi Üstü*, defines the biographical axis of this study. In

this meeting, Tanpınar's commentary—which relegated Cansever's poetry to a space outside the realm of true poetry—embodies the pressure of poetic authority, identified by Harold Bloom as the *father figure*, and the resulting anxiety of influence on the young poet. Although the publication date of the poem 'Düşünce' is 1944, Tanpınar's canonical authority is palpable within its lines, and the shared imagery allows for the poem to be evaluated within the framework of the anxiety of influence. Edip Cansever decisively marginalizes his early poems—including those in İkindi Üstü and those published in various journals under the signature "Ö. Edip Cansever"—from his core poetic development. He frequently voices a profound wish for these early poems to remain unseen or entirely unknown to the public. Such a persistent exclusion of his early poems can be interpreted as a will toward poetic purification. In the poem "Düşünce" one witnesses the poet's strive to find his own voice and his attempt to carve out a space for a confrontation with the traditional canon. When both poems are examined, it is noteworthy that the titles are chosen as an act of cognitive processes. While in "Hatırlama", concrete reality is presented within an aesthetic unity; in "Düşünce," there is a departure from reality, seeking a way to construct an abstract perception of time through the imagery employed by Tanpınar. The poem "Düşünce" can be interpreted as an effort to integrate into Tanpınar's legacy; however, it can also be evaluated within the context of the anxiety of influence brought about by a sublime experience, the restlessness revealed by this anxiety, and the tension arising from confronting the limits of language. This comparative reading with the poem "Hatırlama" will open up a discussion on the clues within Cansever's early poetry—those very poems he sought to disown—thereby offering new insights into his overall poetic trajectory.

Keywords: Edip Cansever, "Düşünce", Ahmet Hamdi Tanpınar, "Hatırlama", anxiety of influence.

GİRİŞ

> "Etkilenme endişesi karmaşık bir güçlü yanlış okuma ediminden, benim 'şiirsel yanılgı ya da yanlış okuma' adını verdiğim yaratıcı bir yorumdan doğar."
> (Bloom, 2020, s. 20).

Edip Cansever'in erken dönem şiirleri, şairin olgunluk dönemi poetikası karşısında çoğu zaman geri planda kalmış ve sınırlı ölçüde incelenmiştir. Üstelik Edip Cansever de "Şimdiyse o yıllarda çıkan dergileri bile karıştırmak istemiyorum. Neden mi? Bir köşesinde kötü bir şiir buluveririm diye. Üstelik Ö. Edip Cansever imzalı ..." (1958, s.12'den akt. Dirlikyapan, 2012, s. 15) diyerek bu şiirlerini poetik gelişiminin dışına iter. Bu şiirler arasında yer alan ve 1944 yılında Ö. Edip Cansever imzasıyla yayımlanan "Düşünce", Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Hatırlama" şiiriyle kurduğu dikkat çekici imgesel yakınlık nedeniyle yeniden değerlendirilmeyi hak eden metinlerden biridir. Dikkat çeken ortak imge repertuvarının etkilenmeden doğan basit bir taklit mi yoksa şairin kendi şiirini kurmaya, kendi sesini bulmaya çalışan bir yapı mı sergilediği çalışmanın ana problemidir. Bu çalışma, iki çalışma arasındaki benzerlikleri tespit etmekten çok, aynı imgesel alanın Ahmet Hamdi Tanpınar'ın poetikasından sapıp sapmadığını ve Cansever'in şiirinde nasıl bir gerilim ürettiğini tartışmayı amaçlamaktadır.

Şiir geleneği, yalnızca etkilerin aktarıldığı değil, aynı zamanda dönüştürüldüğü ve yeniden yorumlandığı ilişki ağı içerisinde gelişir. Bu doğrultuda Harold Bloom'un *etkilenme* kavramı, bu ilişki ağını tartışmaya olanak tanır. Bloom, bu kavrama *Etkilenme Endişesi*'nde ve bu kitabın tamamlayıcısı olan *Yanlış Okuma Haritası*'nda merkezî bir rol verir. *Etkilenme Endişesi'*nde etkilenmeyi şair odağında, halef-selef ilişkisi üzerinden psiko-poetik düzlemde ele alır. Ona göre poetik otoriteyle karşılaşan ephebe, selefinin şiirini doğrudan sürdürmek yerine onu yanlış okuyarak, çarpıtarak, eksilterek ya da dönüştürerek kendi poetik alanını açar. Şairin

yaşadığı psiko-poetik gerilimin, salt Freudcu Oidipal bir rekabet üzerinden okunmayacağını da ekler (Bloom, 2020, s. 20). Şiirsel etkilenme odağında geliştirilen bu eleştiri yönteminde selefin aşılmasından ziyade "şairler arasındaki ilişkileri yöneten diyalektiğin dili"nin (Bloom, 2020, s. 64) ortaya çıkarılması söz konusudur. Şair, ötekinin farkına vararak ve onu deneyimleyerek kendine alan açabildiği ölçüde rüştünü ispatlayabilecektir. Bloom, şairin kendi poetik alanını kurma sürecinde altı revizyon kategorisiyle şiirini dönüştürdüğünü ileri sürer. Bu kategoriler sırasıyla *clinamen, tessera, kenosis, daimonikleşme, askesis ve apophrades*tir. Bir şair ilk olarak selefinin şiirini yanlış okuyarak ondan sapar. İkinci aşamada ise şair selefini antitetik olarak tamamlamaya çalışır. Selefle sürekliliği koparma, kendi şiirinin içini boşaltma süreci olan kenosisi, kişiselleşmiş Karşı-Yüce'ye ulaşma ve nihayet kendi şiirini yeniden selefin şiirine açık tutma takip eder (Bloom, 2020, s. 54-55). Şairin yaşam döngüsünün revizyon kategorileriyle birlikte incelendiği bu yöntem, Paul de Man tarafından merceğe alınarak *Körlük ve İçgörü* kitabının ek bölümünde eleştirilir.

Paul de Man, öncelikle dilsel ikamelerin kolay biçimde gerçekleştirilebilecek olmasını epistemolojik açıdan güvenilmez bulur. Bununla birlikte Harold Bloom'un ortaya koyduğu yanlış okuma kategorilerinin yalnızca yazar ve şairlerle sınırlı kalmadığını, tek bir yazarın kendi farklı metinleri hatta tek bir metnin içindeki farklı bölümler/parçalar arasında da işleyebileceğini belirtir. Bu nedenle de bu yapının kesin olarak *etki* ile açıklanamayacağını ifade eder. Paul de Man, Bloom'un kullandığı retorik terminolojiyi tematik söylem tarzlarını yapıbozumuna uğratması bakımından değerli bulsa da Bloom'un kuramsal söyleminin yer yer kendine özgü bir kavramsal açıklık ve tutarlılık üretemediğini öne sürer. Ona göre asıl dikkat çekici olan, edebî etkiyi açıklamaktan ziyade yanlış okumanın retorik işleyişini görünür kılan altı revizyon kategorisinde yatmaktadır (de Man, 2019, s. 311-313). Paul de Man'ın eleştirilerini de dikkate alan Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*'nin bir tamamlayıcısı ve revizesi niteliğinde olan *Yanlış Okuma Haritası*'nı yayımlar. Harold Bloom, Paul de Man'a ithaf ettiği bu kitabında etkilenmeyi şiirin odağına kaydırır ve yanlış okumayı

metinlerarası pratiğe dönüştürerek bu ilişkiyi dil mekanizmasıyla açıklar. Bloom, etkilenmeyi bilinçli bir mecaz olarak kullandığını; bu etkilenmenin ironi, sinekdoş, metonim, mübalağa, metafor ve metalepsis gibi retorik mecazları kapsadığını ileri sürer (2023, s. 101). Bloom'a göre şiirler arasındaki ilişki, basit bir etkilenme değil, dil mekanizmasını da devreye sokan bir mücadele ilişkisidir. Güçlü şair, selefini doğrudan tekrar etmez; onu yanlış okuyarak dönüştürür. Edip Cansever de Tanpınar'ın imge dünyasından faydalanırken onu doğrudan taklit etmek yerine bu imgelerle neler yapabileceğinin sınırlarını deneyimler. Bu doğrultuda "Düşünce" şiiriyle Tanpınar'ın "Hatırlama" şiiri arasındaki ilişkinin incelendiği bu çalışmada öncelikle poetik otoritenin oluşturduğu gerilim biyografik düzlemde ve Edip Cansever'in şiir üzerine görüşleri doğrultusunda ortaya konacak, ikinci düzlemde ise şiirin retorik yapısında ortaya çıkan gerilim tartışmaya açılacaktır.

POETİK OTORİTE VE DÜŞÜNCE ŞİİRİ

> "Eğer kuvvetli şair kendini bir yük olarak görmezse, onun için gizli bir yük daha vardır: Kendini bir adım daha ileriye taşıyamamak, kendi araçlarını parçalayan bir tanrı olamamak ve tam olarak kendine ait olmayan Sözlerde tıkanıp kalmak."
>
> (Bloom, 2023, s. 40)

Gelenek, etkilenme endişesi bağlamında yalnızca bir aktarım olarak değil bir hesaplaşma alanı olarak değerlendirilir. Buna göre güçlü şiir, selefiyle giriştiği poetik mücadele içinde şekillenir. Edip Cansever, şiir üzerine düşüncelerini yazdığı *Gül Dönüyor Avucumda* kitabında şiirlerin şiirlere eklenerek dil ve yapı bakımından bir düzen oluşturduğunu, şiirin önceki şiirlerden -bu şiirlerin anlamını küçümsense bile- hiç etkilenmediğini söylemenin yanlış olacağını ifade eder. Öte yandan bu ilişki basit bir etkilenme ilişkisi değildir. Şiirin varlığını ortaya koyabilmesi için tıpkı diğer canlılarda olduğu gibi şiirlerin birbirini yok edebileceğini yahut düzeltip

değerlendirebileceğini ileri sürer (Cansever, 1998, s. 54,). Bu durumda "başka şiirlerin hücumuna uğramış bir şiir ya tükenip yerini boşaltır ya da yıllar sonra ötekilere baskın çıkabilir." (Cansever, 1998, s. 56). Edip Cansever'in şiirler arasındaki ilişkiyi mücadele ve dönüşüm ekseninde kavrayışı, Bloom'un yaklaşımıyla yakınlık gösterir ve kendi poetik gelişiminde kurduğu ilişkileri de değerlendirmeye olanak tanır. Cansever'in erken dönem şiirlerinden biri olan "Düşünce"de poetik otoriteyle karşılaşmanın açığa çıkardığı gerilim retorik düzeyde kendini gösterirken şiir üzerine düşüncelerini yazdığı çeşitli yazılarda bu gerilimin biyografik arka planının da olduğunu görmek mümkündür. Bu gerilimin biyografik düzlemdeki en dikkat çekici örneği, Edip Cansever'in Tanpınar'la ilk karşılaşmasını anlattığı yazısıdır:

> Bir gün... Evet, bir gün Tanpınar şiirlerimi görmek istiyor. 17-18 yaşlarımdayım. Tünel'deki Narmanlı Yurdu'na gidiyorum. Bana kocaman bir çay fincanıyla kahve sunuyor. Gene kocaman masasına oturup gözlüğünü taktıktan sonra, hiçbir bıkma belirtisi göstermeden bütün şiirlerimi okuyor. Okuması bittikten sonra başını kaldırarak (iyice aklımda) ilk cümlesini söylüyor: "Bu şiirler çok güzel, hepsi de güzel. Ama hiçbiri şiir değil!" Tabii bu yargı iyiden iyiye yadırgatıyor beni, gene de anlamış görünerekten çıkıyorum dışarı. (Cansever, 1998, s. 28).

Edip Cansever'in aktardığı bu ilk görüşmede Tanpınar'ın genç şairin şiirleri için söylediği "Bu şiirler çok güzel ama hiçbiri şiir değil" sözü, Bloom'un "baba figürü" olarak tanımladığı poetik otoritenin somut karşılığıdır. Tanpınar'ın bu yargısı, genç şairi -Bloom'un deyişiyle ephebe- şaşkınlığa düşürür. Bunun yanı sıra Tanpınar'ın bu buluşmada odayı reprodüksiyonlarla doldurması, uzun uzun resim hakkında konuşması, müzikten ve Valéry'den söz açması Cansever'i etkiler. Bloom, her şiirin şairin düştüğüne yönelik farkındalığıyla başladığını ve modern şairin "laneti öğrenmek ve bunun içinde mümkün olanın sınırlarını araştırmak için kahramanlığı seç[tiğini]" (2020, s. 60) ifade eder. Nitekim Cansever, Tanpınar'la buluştuğu Narmanlı Yurdu'ndan ayrılır ayrılmaz şiir estetiğine yönelik eksikliğini kabullenerek Haset'e gidip çeşitli resimlerle birlikte

Valéry'nin *Mélange*'ını alır. Ertesi gün hemen kendine Fransızca kursuna başlar. Aylar sonra Fransızca hocasından Valéry'nin şiirlerini çalışmayı ister, hocasının bu şiiri Türkçeye çevirememesi üzerine şiir dilinin bambaşka bir dil olduğunu anlar (Cansever, 2002'den akt. Dirlikyapan, 2012, s. 67-68). Tanpınar'la genç şair arasındaki bu buluşma, onun üzerinde hem hayranlık uyandırır hem de baskı yaratır. Bu baskının psikolojik izleri Edip Cansever'in sonraki yazılarında ve yazıya aktarılan söyleşilerinde açıkça görülür. Şair, satır aralarında gençlik şiirlerini ve ilk kitabı İkindi Üstü'nü dışlar, Ö. Edip Cansever imzalı kötü bir şiire rastlamaktan korkar (1958, s.12'den akt. Dirlikyapan, 2012, s. 15) ve İkindi Üstü'nün herhangi bir okurun elinde olmamasını umar (2002'den akt. Dirlikyapan, 2012, s. 67). Bu yok sayma arzusunda Tanpınar'ın "hiçbiri şiir değil" yorumunun oluşturduğu baskının yanı sıra başka bir poetik otorite olan Orhan Veli'nin Cansever şiiri hakkında böyle mısra yazılmaz, anlamına gelen bir yargıda bulunması da etkili olabilir. Bu dönemlerde hissettiği kanonik baskı onu özgün sesini bulmaya yöneltir. Yıllar sonra Cansever'in Orhan Veli'ye yönelik "oysa şimdilerde mısra hep böyle yazılıyor" (2002'den akt. Dirlikyapan, 2012, s. 67) cevabını vermesi şiirde estetik olgunluğa ulaştığını ve poetik otorite olarak gördüğü kişilere de eleştiri getirdiğini gösterir. Özetle Cansever'in daha sonraki yıllarda erken dönem şiirlerini yok sayması, seleflerinin otoritesini aşamama olarak yorumlanabileceği gibi poetik bir arınma olarak okunabilir. Her iki durumda da Cansever'in şiir estetiğinin oluşmasında dışlamaya çalıştığı Ö. Edip Cansever imzalı kötü şiirlerindeki denemelerin payı olduğunu göz ardı etmemek gerekir.

Edip Cansever'in "Düşünce" şiirinde zaman, rüya, mehtap, dal uçları, meyva ve masal gibi imgeleri tercih etmesi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Hatırlama" şiirinin imge dünyasından etkilendiğini gösterir. Harold Bloom'a göre "Şiirsel etkilenme her zaman önceki şairin yanlış okunmasıyla, yani gerçekte ve zorunlu olarak bir yanlış yorumlama olan yaratıcı bir düzeltme edimi yoluyla ilerler." (2020, s. 69). "Düşünce" şiirine ilk bakışta ortak imgelerin şiir içindeki işlevlerinin zayıfladığı ve anlam ilişkilerinin

belirsizleştiği izlenimi ortaya çıkar. Edip Cansever bu şiiri tıpatıp taklit etme endişesiyle imgesel alanı dönüştürme girişiminde bulunmuştur. Bu durum, Bloom'un yanlış okuma deneyimi yani poetik sapma olarak kategorize ettiği clinamenle örtüşmektedir. Hatta ilk sapma şiirin başlığında görülür. "Hatırlama" geçmişe, yaşanmışlığa ve somut deneyime bağlı bir bilinç durumunu çağrıştırırken; "Düşünce", daha soyut, zamandan bağımsız ve belirsiz bir zihinsel alanı işaret eder. Tanpınar, şiirinde belirli bir nesneye yönelerek ânı şimdinin düzlemine taşıyıp sürekliliği sağlar; Cansever'in şiirinin kaynağı ise belirsizdir ve şiiri zamansal referanstan yoksundur. Kısacası daha başlık düzeyinde bile iki şiir farklı ontolojik yönelimlere sahiptir. Bu doğrultuda "Düşünce" şiiri -Cansever'in yok saymak istediği erken dönem ürünlerinden biri olduğu gerçeğini göz ardı etmeden- poetik otoriteden ayrışma çabalarının izi olarak görmek mümkündür. Şiirde gözlemlenen bu yönelim, Cansever'in daha sonraki yıllarda açık biçimde savunacağı poetik görüşlerle birlikte düşünüldüğünde daha anlamlı hâle gelir. Cansever, daha sonraları "Düşüncenin Şiiri" yazısında şiirde düşünceyi gizlemenin gereğini tartışıp düşünceyi açığa çıkararak şiirsel mutluluğa ulaşmanın yollarını denemek gerektiğini savunur. Ona göre şair bir düşünürdür ve "düşünü şiiri, özcü dediğimiz şiiri de kapsayabilecek bir bütünlüğün, bir güçlülüğün şiiridir." (1998, s.42). Ayrıca değişik şiir alanlarının ancak değişik düşüncelerle, düşünme yöntemleriyle kurulacağını savunur (1998, s. 43). Düşünce şiirinin de alt zemininde farklı bir düşünme yönteminin bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

2. METİN İÇİ GERİLİM: CLİNAMEN, KENOSİS VE RETORİK MECAZLAR

> "Demek istediğim şu ki şiirler ne 'özneler' ne de 'kendileri' hakkındadır. Özü gereği *başka şiirler* hakkındadır. Nasıl ki bir insan ebeveynine yanıtsa, bir şiir de başka bir şiire, bir şair de başka bir şaire yanıttır. Şair, şiir yazma oturduğunda kökenlerine inip *kendine göre şiirin ne olduğunu* hatırlamaya çalışır.
>
> (Bloom, 2023, s. 43)

Edip Cansever'in Ahmet Tanpınar'ın poetik otoritesi karşısında gözlemlenebilen gerilimi yalnızca biyografik düzlemde değil, "Düşünce" şiirinin retorik yapısında da izlenir. Bu gerilim, Harold Bloom'un poetik sapma kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde Tanpınar'ın -saf şiir anlayışıyla ve Valéry etkisiyle[1] (Kaplan, 1983, s. 92)- estetik bir bütünlük içinde kurduğu imgesel alanın Edip Cansever tarafından yaşantısal kaynaklardan uzaklaştırılarak soyut ve düşünsel üretimin alanına çekildiği görünür. "Düşünce" şiiri Tanpınar'ın şiirindeki duyusal ve bütünlüklü estetik yapıdan belirgin biçimde ayrılır. "Düşünce" ve "Hatırlama" şiirlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi "Düşünce"nin "Hatırlama"dan hangi bağlamda ayrıştığını görmeye olanak tanıyacaktır:

[1] Mehmet Kaplan, "Bu şiirin son iki mısraı (…) Paul Valéry'nin "Le bois amical" adlı şiirinde bulunan şu iki mısraın hemen hemen aynen tercümesidir. (…) Tanpınar'ın diğer şiirlerinde de üstadı Valéry'den gelme birçok tesir ve unsur vardır. (…) Fakat daha önce de söylemiş olduğum gibi, bu tesirler tam bir taklit mahiyetinde değildir. Benim görebildiğime göre en açık taklit örneği yukardaki iki mısradan ibarettir." (1983, s.92) diyerek Tanpınar'ın poetik babası olarak Valéry'i işaret eder. Valéry'den gelen etkinin açık olduğunu ancak bunun basit bir taklit olmadığını, Tanpınar'ın şiirini yeniden kurduğunu ileri sürer. Tanpınar, Valéry'nin şiirini dönüştürürken Cansever de benzer bir retorik hamleyle Tanpınar'ın imge dünyasını dönüştürmeye yönelir.

HATIRLAMA	DÜŞÜNCE
Sen akşamlar kadar büyülü, sıcak, Rüyâların kadar sade, güzeldin, Başbaşa uzandık günlerce ıslak Çimenlerinde yaz bahçelerinin. Ömrün gecesinde sükûn, aydınlık Boşanan bir seldi avuçlarından, Bir masal meyvası gibi paylaştık Mehtabı kırılmış dal uçlarından.	Zaman tahayyülün renksiz meyvası, Hayatın bitmeyen raksında keder; Mesut rüyaların saf rayihası; Uykuda çimlenen ilk düşünceler. Günahsız arzular, şekilsiz zaman; Bir rüya gülüşü, içli ve sade; Yükselir ansızın dal uçlarından, Bulutsuz rüyalar şekillenince. Çılgın rüyalardan dökülen billur, Mevsimi dallardan içen mavilik, Bir cennet meyvası, dallarda huzur; Meçhul masallardan kalan renksizlik.
Ahmet Hamdi Tanpınar, 1981: 36	Ö. Edip Cansever, 1944: 15

Tablo 1. "Hatırlama" ve "Düşünce" şiirinin karşılaştırması

Her iki şiir karşılaştırıldığında dikkatleri çeken ilk nokta Ahmet Hamdi Tanpınar'ın estetik nesnesi olan sevgilinin ve sevgiliyle paylaşılan ânın Edip Cansever'in şiirinde karşılıksız kalmasıdır. "Hatırlama"da *rüyaları kadar sade ve güzel* olan sevgili şiirin estetik yapısını belirleyen merkezî unsurdur; *sükûn ve aydınlık* ise sevgilinin avuçlarından boşanan bir sel olarak imlenirken mehtap, sevgiliyle kırılmış dal uçlarından paylaşılan yaşanmışlığın uzantısı haline gelir. "Düşünce" şiirinde aynı duyusal bütünlüğü kuracak bir özne ya da yaşantı bulunmaz. Şiirin ilk kısımlarında *mesut rüyaların saf rayihâsı, uykuda çimlenen düşüncele*re bağlanır böylece ilk bakışta düşünce yeni estetik merkez izlenimi bırakır. Ancak şiir ilerledikçe bu merkez de istikrar kazanmaz. Ortak imgeler etrafında kurulan yapı, belirli bir yaşantıyı görünür kılmak yerine düşünce, zaman ve rüya gibi soyut kavramların çağrışımsal ilişkileri içinde parçalanır. Özellikle zaman ve rüya etrafında yoğunlaşan imgeler, metnin çağrışımsal ve zihinsel yapısını

belirginleştirir. Cansever'in şiiri, Tanpınar'ın şiirindeki sükûnet ve aydınlık estetiğinden ayrılarak kırılgan bir imge düzeni kurar. Cansever, Tanpınar'ın kurduğu estetik bütünlüğü olduğu gibi tekrar etmek yerine onu dönüştürerek yeniden yazar. Bloom'un poetik sapması da bu noktada belirginleşir. Bloom, clinameni (poetik sapmayı) etkilenmenin merkezî kavramı olarak görür. Şair bağlamı saptırdığı için selefinin kurduğu imgesel süreklilik önceki yoğunluğunu koruyamaz (2020, s. 79). Sükûnetin yerini rüyanın parçalı ve "çılgın" yapısı alır. Uykuda çimlenen ilk düşünceler betimlenirken rüya için mesut sıfatının tercih edilmesi, düş ile düşünce arasında olumlu bir bağın kurulduğunu gösterir. Düşünce için kullanılan bu olumlu imge, Cansever'in sonraki yıllarda geliştireceği "düşüncenin şiiri"[2] anlayışının erken bir yönelimi olarak okunabilir.

Tanpınar'ın şiirinde anlam, sevgiliyle paylaşılan anda yoğunlaşır. Bu an; doğa, rüya ve zaman unsurlarıyla metonimik bir süreklilikle estetik bir düzen içinde kuruludur. Öte yandan Cansever'in şiirinde deneyimle kurulan anlamın duyusal ve ilişkisel merkezinden koparıldığı; bu anlamın yerini çağrışımlarla örülü, parçalı ve soyut bir imge ağının aldığı görülür. Rüya, masal, meyva, saflık gibi ortak imgeler düşünsel düzlemde yeni bir işlev kazanır, yeni bir retorik düzen içinde kurulur. Bu dönüşüm, Bloom'un kenosisiyle (anlamın boşaltılmasıyla) açıklanabilir. Kenosis, selefin kurduğu şiirsel yoğunluğun boşaltılması ve imgesel bütünlüğün çözülmesi anlamına gelir (2023, s. 103). "Gören biri görülen şeyi parçalar, deforme eder." (Bloom, 2020, s. 109). "Düşünce" şiirinde imge, aşamalı biçimde kaynağından uzaklaşır; önce kaynağını, ardından ilişkisel bağlarını ve nihayet anlamını kaybeder. Bu aşamalı boşaltma süreci "renksizlik"te son bulan ve anlamı bağlamından koparan bir kenosis yapısı oluşturur.

[2] "Bu sorulan öyle bir iki cümleyle yanıtlamak kolay değil. Değil ya, gene de bir çıkar yol bulmak elimizde. O da şu: düşünceyi örtmek alışkanlığı yerine, onu açığa çıkanp, şiirsel mutluluğa bu yoldan varmayı denemek. Yani düpedüz "düşüncenin şiiri"ni bulmak, onu yaratmak... Bakıyoruz da, şiir ilkin düşünmekle başlıyor. Hatta şiir denen olayı, ancak bazı düşünce yöntemlerinin yardımıyla ortaya çıkarabiliyoruz." (Cansever, 1998, s. 41-42).

Bloom'un revizyon kategorilerinden clinamen ve kenosis, "Düşünce" şiirinde ortak imgesel alanın dönüşümünü açıklayan iki temel kavramdır. Bununla birlikte söz konusu dönüşüm yalnızca imgelerin anlam düzeyindeki değişimiyle sınırlı değildir, şiirin retorik yapısında da karşılığını bulur. Bloom'un revizyoner kategorilerini retorik mecazlarla ilişkilendirmesi, bu metin içi dönüşümün söylemsel düzeyde nasıl kurulduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Harold Bloom *Yanlış Okuma Haritası*'nda, ortaya koyduğu altı revizyoner kategoriye ek olarak geliştirdiği retorik mecazlarla (ironi, sinekdoş, metonim, mübalağa, metafor ve metalepsis) şiirler arası ilişkilerdeki dönüşümde etkilenmenin farklı görünüm biçimlerini oluşturur (2023, s. 101). Tanpınar'ın "Hatırlama" şiirinde doğa ve zaman imgeleri aracılığıyla kurulan yapı, metonimik süreklilik içindedir. Aydınlık, sevgilinin avuçlarından boşanan bir seldir; yine aydınlığı temsil eden mehtap *bir masal meyvası* olarak betimlenir. Şiirin imge evrenini sıcak, aydınlık ve nostaljik bir atmosfer oluşturur. Tanpınar'ın doğadan aldığı imgeler geçmişin tamamını ve duygusal bütünlüğü çağıran bir sinekdoş örneği kurar. Parça bütünü çağırır ama temsil ilişkisi durağandır. Cansever'in "Düşünce" şiirinde ise bu metonimik süreklilik çözülür ve temsil ilişkisinde metaleptik bir kayma olarak görünür. Bu kayma "zaman tahayyülün renksiz meyvası" ifadesinde belirir. Soyut bir kategori (zaman), zihinsel bir üretim (tahayyül) ve somut bir nesne (meyva) aynı zincirde birbirine dönüşür. Bu, yalnızca parçanın bütünü temsil etmesi değil, farklı varlık düzeylerinin iç içe geçmesidir. Cansever'e göre aydınlık *billur* imgesi aracılığıyla kırılgan bir nitelik kazanır ve *çılgın rüyalardan* dökülür. "Mevsimi dallardan içen mavilik" ifadesinde, özne iki sevgili değil, doğrudan doğruya mavilik olur. Böylece deneyimi taşıyan insan öznesi geri çekilir; imgesel ilişki doğa unsurları arasında kurulur. Masal meyvasının yerini cennet meyvası alır. Bu meyva artık paylaşılan bir meyva değil dallarda duran bir meyvadır. "Hatırlama"da gerçek duyusal alanın ürünü olan mehtap, kırılmış dallar ardından deneyimlenir, böylece sevgiliyle paylaşılan zaman/an ön plana çıkarılır. Öte yandan Cansever, zamanı *tahayyülün renksiz meyvası*, estetik bütünü oluşturan imge parçalarını ise

meçhul masallardan kalan renksizlik ifadesiyle kullanarak "Hatırlama"daki deneyimin duygusal yönünü tersine çevirir, ironi üretir. Tanpınar'ın kurduğu estetik bütünü, paylaşımın alanından çıkararak kaynağını yitirmiş bir masalın artığı olarak kurar ve metonimik bağı zayıflatır.

İki şiir arasındaki ilişkinin incelenmesinde clinamen ve kenosis, iki temel revizyon hareketi olarak belirir. Bunlara eşlik eden retorik mecazlarla birlikte bu iki temel kategori metin içinde gerilim üretir. Clinamen, ortak imgeleri önceki bağlamlarından saptırarak şiir içinde yeniden konumlandırır. Kenosis ise bu imgelerin eski anlam yoğunluklarını boşaltarak şiirsel düzenin sürekliliğini kesintiye uğratır. "Düşünce" şiirinin parçalı retorik yapısı, üslup tercihinin ötesinde, poetik otoriteden ayrışma çabasının metin içindeki görünümü hâline gelir.

SONUÇ

Harold Bloom'un etkilenme endişesi kuramı çerçevesinde yapılan bu okuma, Edip Cansever'in "Düşünce" şiirinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Hatırlama" şiirinin imge dünyasını olduğu gibi tekrar etmediğini; ortak imgeleri farklı bir retorik ve düşünsel bağlam içinde yeniden düzenleyerek dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda "Düşünce", Tanpınar'ın şiirini sürdüren değil, onun estetik merkezini değiştirerek yeni bir poetik yönelim oluşturan bir metin niteliği taşımaktadır. Şiirler arasındaki bu dönüşüm özellikle Bloom'un clinamen ve kenosis kavramlarıyla açıklanabilmektedir. Clinamen düzeyinde Cansever, Tanpınar'ın şiirinden devraldığı rüya, masal, meyva ve zaman gibi ortak imgeleri yeni anlam ilişkileri içinde yeniden kurarak şiirin yönünü değiştirir. Kenosis düzeyinde ise Tanpınar'ın şiirinde sevgili etrafında kurulan yaşantısal ve estetik bütünlük aşamalı olarak çözülür; ortak imgeler duyusal bağlamlarından uzaklaştırılarak düşünceyi ve zihinsel üretimi önceleyen yeni bir retorik düzen içinde işlev kazanır. Böylece iki şiir arasındaki ilişki, basit bir benzerlik ya da etkilenme ilişkisi olmaktan çıkarak poetik bir hesaplaşmanın görünümüne dönüşür.

Bu inceleme, Bloom'un şiirsel etkilenme kuramının metinler arası ilişkileri açıklamada işlevsel bir okuma modeli sunduğunu gösterir. Cansever'in erken dönem şiirlerinin de yalnızca "etkilenme" kavramıyla değil, poetik otorite karşısında kendi şiirsel alanını kurma çabası bağlamında yeniden değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Cansever'in şiirini kurarken alışılagelmiş estetik alanın dışına çıkarak zihinsel bir deneyim alanı oluşturduğunu ve kendi sesini bulmaya çalıştığını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Bloom, Harold (2020). *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi.* (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis.

Bloom, Harold (2023). *Yanlış Okuma Haritası.* (Çev. Ahmet Ölmez, Şiir Çev. Nazmi Ağıl). İstanbul: Ketebe.

Cansever, Edip (30 Mart 1958) "Edip Cansever Hayatını Anlatıyor", *Pazar Postası* 13, s. 12.

Cansever, Edip (1998). *Gül Dönüyor Avucumda.* İstanbul: Adam Yayınları.

Cansever, Ö. Edip (1944). "Düşünce", *İstanbul*, C. 2, S. 24, 15 İkinci teşrin, s. 15.

De Man, Paul (2019). *Körlük ve İçgörü.* (Çev. Cem Soydemir, Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis.

Dirlikyapan, Devrim (2012). *Şiiri Şiirle Ölçmek Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1981). *Bütün Şiirleri.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kurgusal Dillerde Dil-Düşünce İlişkisi: Kral Katili Güncesi'nde "Güz Düğümleri Dili"

EDANUR KARANFİL

Öz

Bu çalışma, Edward Sapir ve Benjamin Lee Whorf tarafından geliştirilen dilsel görelilik hipotezini, kurgusal dil sistemleri üzerinden yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Dilin düşünceyi belirleyip belirlemediği sorusu, dilbilim ve felsefe literatüründe uzun süredir tartışılmaktadır. Ancak bu tartışma çoğunlukla doğal diller üzerinden yürütülmektedir. Makale, söz konusu tartışmayı farklı bir düzleme taşıyarak, edebi metinlerde inşa edilen kurgusal dil sistemlerinin bu kuramsal çerçeveye nasıl katkı sunduğunu incelemektedir. Bahsi geçen inceleme için yazar Patrick Rothfuss'un *Kral Katili Güncesi Üçlemesinde* yer alan "güz düğümleri dili (Yllish)" örneklem olarak seçilmiştir.

Bu çalışma nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde söylem çözümlemesi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. İlgili dilin yalnızca dilbilgisel özellikleri değil; aynı zamanda bağlam, algı ve öznel deneyimle kurduğu ilişki de analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular, "Güz düğümleri dili"nde anlamın önceden belirlenmiş şablonlara dayanmadığını, aksine konuşanın zihinsel yönelimi ve gerçeklik algısı ile şekillenen öznel bir dil inşasına dayandığını ortaya koymaktadır. "Güz düğümleri dili", taşıdığı bu nitelikle, yalnızca düşünceyi yansıtan bir araç olmanın ötesine geçerek; onu biçimlendiren, hatta gerçeklik algısını dönüştüren bir yapı olarak kurgulanmaktadır.

Çalışma, kurgusal dil sistemlerinin dilsel görelilik hipotezini doğrudan kanıtlamadığını, ancak bu hipotezin bilişsel ve ontolojik sınırlarını test eden kuramsal bir düşünce deneyi işlevi gördüğünü ileri sürmektedir. Sonuç olarak, makalede, kurgusal dillerin, dil ve düşünce ilişkisine dair teorik tartışmalarda tamamlayıcı bir analitik araç olarak değerlendirilebileceği savunulmaktadır.

Anahtar sözcükler: Sapir-Whorf hipotezi, söylem çözümlemesi, dilsel görelilik, dil-düşünce ilişkisi, anlatı analizi

THE RELATIONSHIP BETWEEN LANGUAGE AND THOUGHT IN FICTIONAL LANGUAGES: THE "YLLISH KNOT LANGUAGE" IN THE KINGKILLER CHRONICLE

Abstract

This study aims to re-evaluate the linguistic relativity hypothesis, developed by Edward Sapir and Benjamin Lee Whorf, through fictional language systems. The question of whether language determines thought has long been debated in linguistics and philosophy literature; however, this debate is mostly conducted through natural languages. This article moves the discussion to a different level by examining how fictional language systems constructed in literary texts contribute to this theoretical framework. For this investigation, the "Yllish knot language" from Patrick Rothfuss's *The Kingkiller Chronicle* trilogy has been selected as the sample.

This study was conducted using the discourse analysis method within the framework of a qualitative research approach. Not only the grammatical features of the language in question were analyzed, but also its relationship with context, perception, and subjective experience. The findings reveal that in the "Yllish knot language," meaning does not rely on pre-determined templates; on the contrary, it is based on a subjective linguistic construction shaped by the speaker's mental orientation and perception of reality. With this quality, the "Yllish knot language" goes beyond being a tool reflecting thought; it is constructed as a structure that shapes thought and even transforms the perception of reality.

The study suggests that fictional language systems do not directly prove the linguistic relativity hypothesis but rather function as a theoretical thought experiment that tests the cognitive and ontological boundaries of this hypothesis. Consequently, it is argued in the article that fictional languages can be evaluated as a complementary analytical tool in theoretical debates regarding the relationship between language and thought.

Keywords: Sapir-Whorf hypothesis, discourse analysis, linguistic relativity, language-thought relationship, narrative analysis.

1. GİRİŞ

Dil ve düşünce arasındaki ilişki, dilbilim, bilişsel bilim ve dil felsefesinin en köklü ve çözüme kavuşturulamamış tartışma konularından birini oluşturmaktadır. Bu sorunun odağında yatan temel soru şudur: Dil, düşünceyi şekillendirir mi, yoksa düşünce dili mi üretir? Daha da temel düzeyde ise şu soru sorulabilir: Dil olmaksızın belirli düşünce biçimleri mümkün müdür? Bununla birlikte, söz konusu tartışmanın modern dilbilim çerçevesindeki en sistematik ifadesini Edward Sapir ve Benjamin Lee Whorf'un çalışmalarında bulmak mümkündür (Sapir, 1929; Whorf, 1956).

Sapir-Whorf hipotezi olarak da bilinen dilsel görelilik kuramı, en net biçimiyle şunu öne sürmektedir: Bir dilin yapısal özellikleri ve sözcüksel dağarcığı, o dili konuşanların gerçekliği algılama ve kavramsal organize etme biçimlerini etkilemekte ya da belirlemektedir. Bu hipotez, güçlü ve zayıf olmak üzere iki temel versiyona ayrılmaktadır. Güçlü versiyon olan dilsel determinizm, dilin düşünceyi doğrudan belirlediğini ve dilsiz düşüncenin mümkün olmadığını savunur. Zayıf versiyon olan dilsel görelilik ise dilin düşünceyi belirlemeksizin yönlendirdiğini ve etkilediğini kabul eder. Akademik çevrelerde güçlü versiyon büyük ölçüde terk edilmişken, zayıf versiyon bugün de çeşitli çalışmaların odağını oluşturmaya devam etmektedir (Boroditsky, 2001; Levinson, 2003; Winawer vd., 2007).

Ne var ki bu tartışma, tarihsel süreç içinde neredeyse istisnasız biçimde doğal diller üzerinden yürütülmüştür. Bu tutumun doğal bir sınırı bulunmaktadır: Doğal diller, karmaşık tarihsel, kültürel, toplumsal ve bilişsel faktörlerin bir ürünüdür. Değişkenleri izole ederek incelemek metodolojik açıdan son derece güçtür; dilin mi kültürü, kültürün mü dili biçimlendirdiğini kesin olarak ortaya koymak, doğal dil araştırmaları için yapısal bir sorun olmaya devam etmektedir. Bir dili konuşanın algısal

farklılığı, dilin kendisinden mi kaynaklanmaktadır, yoksa o dili konuşan toplumun kültürel pratikleri ve deneyimlerinden mi? Bu soruyu yalnızca doğal dil verileriyle yanıtlamak güçtür.

Bu çalışma, söz konusu metodolojik sınırlamayı aşmak amacıyla farklı bir analitik zemine başvurmaktadır: kurgusal dil sistemleri. Özellikle Patrick Rothfuss'un Kral Katili Güncesi Üçlemesi'nde inşa edilen "güz düğümleri dili" (Yllish), bu araştırmanın ana örneklemi olarak belirlenmiştir. Kurgusal diller, tarihsel-kültürel kısıtlardan bağımsız olarak yazarın tasarımsal seçimleriyle biçimlendirildiğinden, dil-düşünce ilişkisini izole biçimde incelemeye olanak tanıyan özgün bir zemin sunmaktadır. Bu diller, bir anlamda birer "kontrollü düşünce deneyi" işlevi görmektedir: Gerçek konuşuculara sahip olmaksızın, dilin yapısının algı ve gerçeklik inşasını teorik düzeyde nasıl biçimlendirebileceğini somutlaştırmaktadırlar.

Çalışmanın temel araştırma soruları şu şekilde formüle edilebilir: Güz düğümleri dili, Sapir-Whorf hipoteziyle öngörülen dil-düşünce ilişkisini nasıl kurgulamaktadır? Bu dil sistemi, söz konusu hipotezi ne ölçüde destekler ne ölçüde aşar? Kurgusal dillerin dilbilimsel kuramları test etmedeki analitik değeri nedir ve bu analiz, söylem çözümlemesi perspektifinden nasıl gerçekleştirilebilir? Söylem çözümlemesi yöntemiyle gerçekleştirilen bu araştırma, seçilen soruları yapısal, bağlamsal, bilişsel ve ontolojik boyutlarıyla ele almaktadır.

Makalenin örgüsü şu şekilde kurgulanmıştır: İkinci bölümde Sapir-Whorf hipotezinin tarihsel gelişimi, ampirik temelleri ve çağdaş tartışmalar ele alınmaktadır. Üçüncü bölüm, söylem çözümlemesinin kuramsal çerçevesini ve bu çalışmadaki kullanım biçimini açıklamaktadır. Dördüncü bölümde kurgusal dillerin dilbilimsel araştırmalar için taşıdığı analitik değer tartışılmaktadır. Beşinci bölüm, örneklemi oluşturan Kral Katili Güncesi ve güz düğümleri dilini yapısal açıdan tanıtmaktadır. Altıncı bölümde araştırma yöntemi ayrıntılı biçimde açıklanmakta; yedinci bölümde bulgular sunulmakta ve sekizinci bölümde bulgular Sapir-Whorf hipoteziyle ilişkilendirilerek tartışılmaktadır. Sonuç bölümü ise çalışmanın kuramsal katkılarını, sınırlılıklarını ve gelecek araştırma önerilerini içermektedir.

2. KURAMSAL ARKA PLAN: SAPİR-WHORF HİPOTEZİ

2.1. Tarihsel Köken

Dil ve düşünce arasındaki ilişkiye dair felsefi sorgulamalar, Antik Yunan'a dek uzanmaktadır. Aristoteles, dili düşüncenin dışsal bir ifadesi olarak konumlandırırken, Herakleitos'un logos kavramı dilin ontolojik bir güç taşıdığını ima etmekteydi. Orta Çağda ise universalia tartışması, kavramların mı dili mi yoksa dilin mi kavramları mı belirlediği sorusunu farklı bir biçimde yeniden gündeme taşımıştır. Ancak bu tartışmanın modern dilbilim çerçevesinde sistematik bir boyut kazanması, on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında mümkün olmuştur.

Wilhelm von Humboldt, dilin yalnızca düşüncelerin aktarıldığı bir araç olmadığını; aksine düşünceyi mümkün kılan, onu şekillendiren ve her dilin kendine özgü bir dünya görüşü (Weltanschauung) taşıdığını öne sürmüştür (Von Humboldt, 1836). Bu görüş, sonraki dönemde Amerikan dilbiliminin kurucusu Franz Boas'ın Kuzey Amerika yerli dillerine ilişkin kapsamlı alan araştırmalarıyla daha somut bir zemine kavuşturulmuştur. Boas, farklı dillerin gerçekliği köklü biçimde farklı kategorilere böldüğünü; bu durumun da kültürel düşünce örüntülerini etkilediğini göstermiştir (Boas, 1911).

Boas'ın öğrencisi Edward Sapir, dilin düşünce üzerindeki etkisini daha açık biçimde formüle etmiştir. Sapir'e (1929) göre insanlar gerçek dünyada büyük ölçüde bilinçsizce yaşamaktadırlar; toplumlarının dil alışkanlıkları, seçimlerin belirli yorumlarla yapıldığı gerçekliğini şekillendirmektedir. Sapir'in öğrencisi Whorf ise sistematik ampirik çalışmalarla konuyu daha da ileri götürmüştür. Whorf, Hopi dilinin zaman ve uzay kavrayışını Avrupalı dillerden köklü biçimde farklı biçimde örgütlediğini ileri sürmüş; bu farklılığın Hopi konuşucularının gerçekliği deneyimleme biçimini de temelden değiştirdiğini savunmuştur (Whorf, 1956).

2.2. Hipotezin İki Versiyonu: Determinizm ve Görelilik

Sapir-Whorf hipotezi, sonraki araştırmacılar tarafından iki farklı versiyona ayrıştırılmıştır. Güçlü versiyon olarak bilinen dilsel determinizm, dilin düşünceyi doğrudan belirlediğini öne sürer: Bir dilde ifade edilemeyen kavramlar, o dili konuşanlar tarafından düşünülemez ya da algılanamaz. Bu versiyon, Orwell'in 1984 romanındaki Newspeak'te dramatize edilmiştir: Siyasi muhalefeti ifade etmeye yarayan sözcükler dilden çıkarıldığında, muhalif düşüncenin kendisi de imkânsızlaşacaktır. Ancak güçlü versiyon, ampirik açıdan ciddi güçlükler barındırmaktadır: İnsanların çoğunlukla dillerinde adlandırılmamış kavramları düşünebildikleri, yeni sözcükler türetebildikleri ve farklı diller arasında anlam aktarımı yapabildiği gösterilmiştir (Pinker, 1994).

Zayıf versiyon olan dilsel görelilik ise daha ılımlı ve ampirik açıdan daha savunulabilir bir konum benimsemektedir: Dil, düşünceyi mutlak biçimde belirlemez; ancak yönlendirir, kolaylaştırır ya da güçleştirir. Belirli bilişsel görevler, bu görevin dilsel kategorilerle ne ölçüde örtüştüğüne bağlı olarak kolaylaşabilir ya da zorlaşabilir. Bu versiyon, çağdaş deneysel dilbilimde güçlü ampirik destek bulmaktadır.

2.3. Ampirik Kanıtlar ve Çağdaş Tartışmalar

1990'lardan itibaren psikolinguistik ve bilişsel dilbilim alanındaki deneysel araştırmalar, zayıf Sapir-Whorf versiyonunu çeşitli bulgularla desteklemiştir. Winawer ve arkadaşları (2007), Rusça konuşucularının açık mavi (goluboy) ile koyu mavi (siniy) için ayrı sözcüklere sahip olmalarının, bu tonları ayırt etme hızlarını İngilizce konuşuculara kıyasla anlamlı biçimde artırdığını göstermiştir. Boroditsky'nin (2001) çalışmaları, Mandarin konuşucularının zamanı dikey düzlemde çok daha kolay kavramsallaştırdığını ortaya koymuştur; bu durum, Mandarin'in zamansal ifadelerinde dikey metaforların sık kullanımıyla doğrudan ilişkilendirilmiştir.

Levinson'un (2003) yön araştırmaları da bu bağlamda önemli bulgular sunmaktadır: Mutlak yön sistemi kullanan dillerin konuşucuları (kuzey, güney, doğu, batı gibi sabit referans noktaları kullananlar), göreceli yön sistemi kullananlardan farklı biçimde uzamsal görevleri çözmektedir.

Everett'in (2005) Pirahã dili araştırması ise bu tartışmaya farklı bir boyut katmıştır: Sayı kavramına sahip olmayan bu dili konuşanların, kesin sayısal muhakeme gerektiren görevlerde belirgin güçlükler yaşadığı gözlemlenmiştir.

Bununla birlikte bu araştırma geleneğinin metodolojik sınırları da tartışma gündemine girmiştir. Dil ile kültürü birbirinden bağımsız değişkenler olarak ele almak güçtür; renk algısındaki farklılıkların dil farklılığından mı, kültürel pratiklerden mi, yoksa her ikisinden birden mi kaynaklandığını kesin olarak belirlemek çoğu zaman mümkün değildir. Öte yandan Whorf'un Hopi dili üzerine yaptığı çözümlemeler, Pullum (1991) tarafından ciddi metodolojik eleştirilere tabi tutulmuştur; Pullum, Hopi'nin zamansal ifadelerinin Whorf'un iddia ettiği kadar Avrupa dillerinden köklü biçimde farklılaşmadığını öne sürmüştür. Benzer biçimde Everett'in Pirahã bulgularına yönelik de önemli itirazlar yükseltilmiştir: Nevins, Pesetsky ve Rodrigues (2009), söz konusu dilin evrensel dilbilgisi ilkelerini çiğnediği iddiasını yöntemsel açıdan sorgulamıştır. Bu itirazlar, dilsel görelilik tartışmasının ampirik temellerinin hâlâ tartışmalı olduğunu göstermektedir. Bu metodolojik sorun, araştırma tasarımlarında değişken izolasyonunun ne denli kritik olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

3. SÖYLEM ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Söylem Çözümlemesinin Temel İlkeleri

Söylem çözümlemesi, dilin salt iletişimsel bir araç olmadığını; aynı zamanda gerçekliği inşa eden, kimliği üreten ve güç ilişkilerini yeniden düzenleyen performatif bir pratik olduğunu kabul eden disiplinlerarası bir araştırma yaklaşımıdır (Fairclough, 1992; Van Dijk, 1993). Bu yaklaşım içinde birçok alt gelenek bulunmaktadır: eleştirel söylem çözümlemesi, konuşma çözümlemesi, söylemsel psikoloji ve Foucaultcu söylem analizi bunların başında gelmektedir.

Bu çalışmada benimsenen söylem çözümlemesi yaklaşımı, dili yalnızca biçimsel yapıları açısından değil; bağlamsal, işlevsel ve anlamsal

boyutlarıyla birlikte ele almaktadır. Halliday'in (1978) işlevsel dil kuramından beslenen bu perspektifte dil, üç temel işlevi eş zamanlı olarak yerine getirmektedir: düşünsel (ideational), kişilerarası (interpersonal) ve metinsel (textual). Analiz boyutlarının kurgulanmasında bu üçlü işlev şeması temel alınmıştır: güz düğümleri dilinin gerçekliği nasıl kategorize ettiği düşünsel işlev, konuşanlar arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğu kişilerarası işlev ve sistemin iç tutarlılığını nasıl sağladığı metinsel işlev çerçevesinde incelenmiştir. Bu çerçevede bir dil sisteminin analizi, o sistemin gerçekliği nasıl kategorize ettiğini (düşünsel işlev), konuşanlar arasında nasıl ilişki kurduğunu (kişilerarası işlev) ve kendi iç tutarlılığını nasıl sağladığını (metinsel işlev) birlikte incelemeyi gerektirmektedir.

3.2. Söylem Çözümlemesi ve Kurgusal Metinler

Söylem çözümlemesinin edebi metinlere uygulanması, özellikle Mieke Bal'ın anlatıbilim çalışmaları (1985) ve Fowler'in edebi söylem analizi (1981) geleneğiyle ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımda kurgusal metin, gerçek dünya söylem pratiklerini yansıtan ya da modelleyen bir söylem sahası olarak değerlendirilmektedir. Kurgu içindeki dil kullanımı hem yazarın bilinçli tasarımını hem de kültürel ve ideolojik çerçeveleri yansıtmaktadır.

Kurgusal diller söz konusu olduğunda, söylem çözümlemesi özellikle değerlidir: Bu diller, gerçek kullanım bağlamından yoksun olsalar da metnin kendi iç tutarlılığı içinde işlevsel bir dil sistemini temsil etmektedir. Metindeki karakterlerin bu dili nasıl kullandığı, bu dil kullanımının sonuçları ve yazarın bu dil sistemine atfettiği bilişsel-ontolojik anlamlar; söylem çözümlemesinin sistematik araçlarıyla incelenebilmektedir.

4. KURGUSAL DİLLERİN ANALİTİK DEĞERİ

4.1. Kurgusal Diller ve Dilbilim Arasındaki İlişki

Kurgusal diller, dilbilim araştırmalarında alışılmadık bir nesne konumunda olsa da analitik açıdan son derece verimli bir potansiyele sahiptir. Tolkien'in Quenya ve Sindarin dilleri, Klingon ve Na'vi gibi sinema evreni dilleri ya da tutarlı bir sisteme sahip Lojban gibi tasarımsal diller; yalnızca fantezi edebiyatının ya da eğlence sektörünün ürünleri değildir. Bu

diller, dilin evrensel ve kültüre özgü boyutları hakkında kuramsal hipotezleri test etmeye yarayan yapılar barındırmaktadır (Adams, 2011; Okrent, 2009).

Bu dillerin analitik değerini belirleyen en kritik özellik, değişken izolasyonu imkânıdır. Doğal dillerde dil ile kültür iç içe geçmiş durumdadır; bir dil özelliğinin bilişsel etkisini kültürel pratiklerden ayırt etmek metodolojik açıdan son derece güçtür. Kurgusal bir dil ise yazarın bilinçli tasarım kararlarıyla şekillendirilmektedir. Bu durum, dil-düşünce ilişkisinin belirli bir boyutunu ön plana çıkarmayı; hatta doğal dillerde asla gözlemlenemeyecek uç dil yapılarını deneysel zemine taşımayı mümkün kılmaktadır.

4.2. Düşünce Deneyi Olarak Kurgusal Dil

Kurgusal dillerin dilbilimsel araştırmadaki işlevi, felsefedeki düşünce deneyi kavramıyla yakından örtüşmektedir. Düşünce deneyleri, gerçek dünyada gözlemlenemeyen ya da etik açıdan test edilemeyecek durumları zihinsel olarak simüle ederek hipotezlerin sınırlarını keşfetmeye yaramaktadır. Aynı mantıkla, gerçek konuşucuların bilişsel süreçlerini ölçmek yerine, belirli bir dil yapısının nasıl işlediğini kurgusal bir bağlamda ele almak; hipotezin kavramsal ve mantıksal sınırlarını genişletmek için geçerli bir araç sunmaktadır.

Whorf'un kendi analizleri de benzer bir mantıkla işlemiştir: Hopi dilinin zaman kavrayışı, gerçekte Whorf'un iddia ettiği kadar radikal biçimde farklı olmayabilir; ancak bu iddia, dilin zamanı nasıl kategorize ettiği ve bu kategorileştirmenin bilişsel sonuçları konusunda kritik sorular gündeme taşımıştır. Kurgusal diller de bu bağlamda benzer bir değer taşımaktadır; kesin sonuçlar vermek yerine, olası ama gerçekleşmemiş dil-düşünce konfigürasyonlarını somutlaştırmaktadır.

4.3. Metodolojik Sınırlar

Bununla birlikte, kurgusal dil analizinin metodolojik sınırlarını açıkça ortaya koymak gerekmektedir. Bu diller, gerçek konuşucuların bilişsel süreçlerini ölçmez; sunulan veriler olgusal değil, yazarın estetik ve kuramsal seçimlerinin ürünüdür. Analiz sonuçları, gerçek dünya dil pratiğine doğrudan genellenemez. Bu nedenle kurgusal dil analizi, dilsel görelilik hipotezini kanıtlamak için değil; hipotezin mantıksal-kuramsal sınırlarını derinleştirmek, yeni araştırma sorularını formüle etmek ve kavramsal haritayı genişletmek için geçerli bir araçtır. Bu çalışmanın iddiası bu sınırların içinde kalmaktadır.

5. ÖRNEKLEM: KRAL KATİLİ GÜNCESİ VE GÜZ DÜĞÜMLERİ DİLİ

5.1. Patrick Rothfuss ve Kral Katili Güncesi Üçlemesi

Patrick Rothfuss, 2007 yılında yayımlanan Rüzgârın Adı ile hem eleştirmenlerden hem de okuyuculardan büyük beğeni toplayan bir yazar olarak çağdaş epik fantezi edebiyatındaki yerini almıştır. Kral Katili Güncesi Üçlemesi'nin ikinci kitabı Bilge Adamın Korkusu 2011'de yayımlanmış; üçüncü kitap ise henüz yayımlanmamıştır. Üçleme, adı efsanelere karışmış gezgin ozan ve simyacı Kvothe'nin kendi hayat hikâyesini üç gün boyunca bir tarihçiye anlattığı çerçeve anlatı yapısıyla kurgulanmıştır.

Rothfuss'un eserinin dilbilimsel açıdan olağanüstü zenginliği, yazarın dil ve anlam konusunda derinlikli bir ilgi taşımasından kaynaklanmaktadır. Romanda birden fazla özgün dil sistemi inşa edilmiştir: Aturanca konuşma dili, Siaru ticaret dili, bilginlerin kullandığı Tema dili ve bu çalışmanın odağını oluşturan güz düğümleri dili (Yllish). Her dil, yalnızca evrenin dekor unsuru olarak değil; karakterlerin dünyayı deneyimleme biçimlerini doğrudan şekillendiren işlevsel sistemler olarak kurgulanmıştır.

5.2. Güz Düğümleri Dilinin Yapısal Özellikleri

Güz düğümleri dili, işlevsel ve yapısal açıdan doğal dillerden köklü biçimde ayrılmaktadır. Bu dil; sesler, harfler ya da yazılı simgeler aracılığıyla değil; düğümler, örgüler ve ipler aracılığıyla anlam taşımaktadır. Tamamen

dokunsal ve plastik bir dil sistemi olan Yllish'in birkaç temel özelliği öne çıkmaktadır.

Aktarım biçimi bakımından Yllish sözel ya da yazılı değildir; fiziksel ve dokunsal bir nitelik taşır. Düğümlerin şekli, büyüklüğü, konumu, sırası ve birbirleriyle ilişkisi anlam taşır. Dil "okunmaz", hissedilir, yorumlanır. Bu, sesbilim ve yazım sistemleri üzerine kurulu doğal dil kavrayışını köklü biçimde sorgulatmaktadır.

Anlam yapısı açısından Yllish, önceden belirlenmiş bir sözcük dağarcığına ya da sabit anlam şablonlarına dayanmaz. Her düğüm kombinasyonu, bağlam ve konuşanla birlikte anlam kazanır. Bu durum, anlamın dilsel birimlerle nesnel biçimde kodlandığı standart dil anlayışının tersine, anlamın söylem anında performatif biçimde inşa edildiğine işaret etmektedir.

Öznellik boyutunda ise anlamı şekillendiren en kritik etken, konuşanın zihinsel yönelimi ve gerçeklik algısıdır. Aynı düğüm kombinasyonu, farklı kişilerce farklı anlamlara gelebilir. Bu yönüyle dil, söz-eylem kuramının (Austin, 1962) öngördüğü illocutionary act kavramıyla derin bir ilişki kursa da onu aşmaktadır: Anlam söyleme anında yaratılır; ancak bu yaratım, standart söz-eylem kuramının gerektirdiği toplumsal uzlaşım boyutundan bağımsız, tamamen bireysel bir öznel deneyime dayalıdır.

Gerçeklik üzerindeki etkisi bakımından Yllish, yalnızca gerçekliği betimlemekle kalmaz; bazı bağlamlarda gerçekliği dönüştürme, sabitleme ve hatta yaratma iddiası taşır. Bu boyut, dilin yalnızca bir iletişim aracı değil; bir varlık pratiği olduğu yönündeki radikal bir ontolojik iddiayı barındırmaktadır.

6. YÖNTEM

6.1. Araştırma Yaklaşımı

Bu çalışma, nitel araştırma niteliği taşımaktadır. Nitel araştırma, anlam, deneyim ve bağlamın derinlemesine incelenmesine olanak tanıyan;

sayısal ölçümler yerine yorumsamacı ve tümevarımcı bir mantıkla ilerleyen bir araştırma yaklaşımıdır (Creswell, 2013). Bu paradigma, dilsel görelilik gibi öznel algı ve anlam inşası süreçlerini ele alan bir araştırma için özellikle uygun düşmektedir. Nicel yöntemler, bu çalışmanın sorunsalı açısından belirleyici olan bağlamsal anlam örüntülerini ve söylemsel yapıları yakalamaktan yoksundur.

6.2. Söylem Çözümlemesi Yöntemi

Veri analizi yöntemi olarak söylem çözümlemesi seçilmiştir. Bu yöntem, dil ile gerçeklik inşası arasındaki ilişkiyi salt biçimsel düzeyde değil; bağlamsal, bilişsel ve deneyimsel boyutlarıyla birlikte inceleme imkânı sunduğundan, bu araştırmanın sorunsalına özellikle uygundur. Söylem çözümlemesi çerçevesinde dört temel analiz boyutu belirlenmiştir.

Birinci boyut, dilbilgisel-yapısal analizdir. Bu boyutta güz düğümleri dilinin biçimsel organizasyonu, anlam-form ilişkisi, paradigmatik düzenlemeler ve seçimsel kısıtlamalar incelenmektedir. İkinci boyut, bağlamsal analizdir. Dilin kullanıldığı söylemsel bağlamlar, bağlamın anlam oluşumundaki belirleyici rolü ve metinlerarası ilişkiler bu boyutun konusunu oluşturmaktadır. Üçüncü boyut, bilişsel-deneyimsel analizdir; konuşanın zihinsel yöneliminin dile yansıması ve öznel deneyim ile dil yapısı arasındaki ilişki incelenmektedir. Dördüncü boyut ise ontolojik-gerçeklik analizini kapsamaktadır: Dilin gerçeklik algısını dönüştürme mekanizmaları ve Sapir-Whorf çerçevesiyle bulguların karşılaştırması bu boyutun odağını oluşturmaktadır.

6.3. Veri Kaynakları ve Analiz Süreci

Veri kaynağı olarak Rothfuss'un üçlemenin birinci (2007) ve ikinci (2011) kitapları ile bu dil sistemini inceleyen ikincil kaynaklar kullanılmıştır. Analiz sürecinde öncelikle güz diliyle ilgili tüm pasajlar metin içinden sistematik biçimde ayıklanmış; ardından her pasaj yukarıda belirtilen dört boyut çerçevesinde ayrı ayrı incelenmiştir. Son aşamada ise boyutlar arası çapraz karşılaştırma yapılarak Sapir-Whorf hipoteziyle bütünleşik bir değerlendirme gerçekleştirilmiştir. Analizde yorumsamacı yaklaşım

benimsenmiş; pasajlardan elde edilen bulgular doğrudan alıntılarla desteklenmiştir.

7. BULGULAR

7.1. Anlamın Öznel İnşası: Dilsel Gösterge ve Öznel Deneyim Arasındaki Gerilim

Analizin ilk bulgular kümesi, güz düğümleri dilinde anlam ile dilsel gösterge arasındaki ilişkinin doğal dillerden köklü biçimde farklılaştığına işaret etmektedir. Doğal dillerde, Saussure'ün (1916) belirttiği gibi gösterge ile gösterilen arasındaki ilişki nedensizdir (arbitraire) ancak toplumsal uzlaşıma dayanır ve bu nedenle belirli bir istikrar taşır. Yllish'te bu uzlaşım boyutu ortadan kalkmakta; anlam yalnızca konuşanın zihinsel yönelimi, duygu durumu ve gerçeklik algısı aracılığıyla inşa edilmektedir.

Bu bulgu, metnin birçok pasajında somutlanmaktadır. Kvothe'nin güz dilini öğrenme sürecini aktaran bölümlerde, belirli bir düğüm kombinasyonunun nesnel anlamının belirsizliği vurgulanmakta; anlamın ancak okuyucunun zihinsel konumuyla birlikte şekillendiği ima edilmektedir. Bu durum, dilsel göstergenin standart anlamlandırma sürecini tersine çevirmektedir: Anlam, göstergeden değil; öznel deneyimden göstergeye doğru hareket etmektedir.

> "Sana bakıp güzelliğini görmek... ve sonra o örgü. İkisi birbirine karıştı. Bu yüzden garip hissettirdi. O düğüm 'güzel' diyor. Ama bunu okumak bir tuhaf, sanki... sanki gözlerinin kenarındaki kırışıklıkları görmek gibi. Orada olduğunu biliyorsun ama baktığın zaman okumuyorsun." (Rothfuss, 2007, Bölüm 77).

Bu pasaj, dilin yalnızca bir iletişim aracı olmadığını; aynı zamanda öznelliğin inşa edildiği ve zaman zaman yetersiz kaldığı bir alan olduğunu açıkça gözler önüne sermektedir. Düğüm "güzel" anlamını taşısa da bu anlam, onu okuyan kişi ile düğümün referans aldığı nesne arasındaki özel duygusal ilişkiyle dönüşüme uğramaktadır. Sapir-Whorf perspektifinden değerlendirildiğinde, dilin dünyayı deneyimleme biçimimizi belirlerken

aynı zamanda bireysel gerçekliğin bazı boyutlarını dışarıda bırakabildiğini örneklemektedir.

7.2. Gerçekliğin Performatif İnşası: Dilin Ontolojik Boyutu

Analizin ikinci bulgu kümesi, güz düğümleri dilinin gerçekliği salt yansıtmakla kalmadığına; onu aktif ve performatif biçimde inşa ettiğine işaret etmektedir. Bu bulgu, Sapir-Whorf hipotezinin zayıf versiyonunun bile ötesine geçen bir ontolojik iddia içermektedir. Zayıf versiyon, dilin algıyı etkilediğini kabul eder; ancak dilin gerçekliği yaratabildiği ya da sabitleyebildiği iddiasını taşımaz. Yllish'te tam olarak bu aşılma gözlemlenmektedir.

> "Güz düğümlerinde dikkatimi çeken şey, bir şeyi sadece anlatmakla kalmayıp, o duygu durumunu sabitlemeleriydi. Bir saç örgüsü ya da bir kumaşa atılmış bir düğüm, bakan kişiye o anı hissettirebilir, onu yönlendirebilirdi. Bu sıradan bir alfabe değildi; dil ve duygunun iç içe geçtiği bir sistemdi." (Rothfuss, 2011, Bölüm 79).

Bu pasaj, güz dilinin performatif işlevini açıkça ortaya koymaktadır. Austin'in (1962) söz-eylem kuramında bazı söylemler yalnızca bilgi aktarmaz; bir edimi gerçekleştirir. "Sizi evli ilan ediyorum" cümlesi evliliği tanımlamaz; onu fiilen yaratır. Güz dilinde bu performatif boyut daha da ileri taşınmaktadır: Düğüm yalnızca bir edimi değil; bir duygu durumunu ve gerçeklik deneyimini sabitlemektedir. Ne var ki bu performatiflik, standart söz-eylem kuramının gerektirdiği kurumsal ve toplumsal çerçeveden bağımsız biçimde işlemektedir; gücünü yalnızca konuşanın öznel yetkinliğinden almaktadır.

Bu boyut, Wittgenstein'ın "dünyamın sınırları dilimin sınırlarıdır" önermesiyle de derin bir diyalog kurmaktadır. Wittgenstein için dil, deneyimin sınırlarını belirlemektedir; Yllish'te ise dil, deneyimi belirlemekle kalmaz; onu inşa eder ve bir gerçeklik katmanı olarak sabitler. Bu, dilin yalnızca açıklayıcı değil; yaratıcı bir ontolojik güç taşıdığını öne süren bir dil anlayışını temsil etmektedir.

7.3. Bağlamın Belirleyici Rolü: Anlam ve Yorumlayan

Üçüncü bulgu kümesi, güz düğümleri dilinde bağlamın ve yorumlayan öznenin anlam üretimindeki merkezi rolüne ilişkindir. Standart dil anlayışında anlam, dilsel birimler arasındaki paradigmatik ve dizimsel ilişkilerle büyük ölçüde belirlenir; yorumlayan öznenin katkısı ikincil konumdadır. Yllish'te bu hiyerarşi tersine çevrilmektedir: Yorumlayan öznenin zihinsel konumu, anlamın birincil kaynağı haline gelmektedir.

Bu durum, hermeneutik gelenekteki yorum döngüsü (Gadamer, 1960) kavramıyla ilginç bir örtüşme sergilemektedir. Gadamer'e göre anlam, metnin kendisinde değil; metin ile yorumlayanın önyargılar ufku arasındaki etkileşimde ortaya çıkar. Yllish'teki anlam yapısı bu görüşü daha da radikalleştirmektedir: Anlam yalnızca etkileşimde değil; tamamen yorumlayan öznenin içsel deneyiminde üretilmektedir. Bu, yorumlayanı salt pasif bir alıcı değil; anlamın birincil üreticisi konumuna yükseltmektedir.

Bu bulgu, söylem çözümlemesi açısından da kritik bir ima taşımaktadır: Güz dili, söylemin bağlamdan bağımsız çözümlenemeyeceği tezini en uç noktasına taşımaktadır. Yalnızca söylemsel bağlam değil; konuşanın zihinsel ve duygusal bağlamı da anlam için zorunlu ve belirleyici bir koşul haline gelmektedir.

7.4. Dil ve Kimlik: Yllish'in Öznel Varoluş Boyutu

Dördüncü bulgu kümesi, güz düğümleri dilinin yalnızca bir iletişim ya da anlam inşa sistemi olmadığını; aynı zamanda öznel varoluşun, kimliğin ve bireysel tarihinin kaydedildiği bir işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Romanda Yllish konuşucularının, özellikle karakterin uzun zaman geçirdiği figürlerin, bu dili yalnızca başkalarıyla iletişim için değil; kendi iç dünyalarını organize etmek ve sabitlemek için kullandıkları gözlemlenmektedir.

Bu bulgu, dil ve kimlik ilişkisini ele alan çağdaş söylem çözümlemesi literatürüyle örtüşmektedir. Benwell ve Stokoe'nin (2006) özetlediği üzere, kimlik söylemsel pratiklerle inşa edilmekte ve korunmaktadır; dil, kimliğin taşıyıcısı değil, bizzat kendisidir. Güz dilinde bu ilişki maddileşmektedir:

Düğümler, konuşanın bireysel tarihini, duygusal gerçekliğini ve varoluşsal konumunu somut bir nesneye dönüştürmekte; bu sayede kimlik hem dışsal bir nesneye aktarılmakta hem de o nesneyle ilişki içinde yeniden üretilmektedir.

8. TARTIŞMA: SAPİR-WHORF HİPOTEZİYLE İLİŞKİ VE KURAMSAL ÇIKARIMLAR

8.1. Güz Dilinin Sapir-Whorf Hipotezi ile Örtüşen Boyutları

Bulgular değerlendirildiğinde, güz düğümleri dilinin Sapir-Whorf hipotezinin zayıf versiyonuyla birkaç temel nokta üzerinde belirgin örtüşmeler sergilediği görülmektedir. Her şeyden önce, dil ile gerçeklik algısı bu sistemde birbirinden ayrılamaz bir bütün oluşturmaktadır. Dilsel kategorilerin (düğüm kombinasyonlarının) nasıl örgütlendiği, konuşanın dünyayı hangi kategorilerle deneyimlediğini doğrudan belirlemektedir; bu, Sapir-Whorf'un temel öngörüsüyle örtüşmektedir.

İkinci örtüşme, Kvothe'nin güz dilini öğrenme sürecinde somutlanmaktadır. Yeni bir dil sistemi edindikçe karakterin gerçeklik algısının dönüşüme uğradığı, bazı kavramların bu süreçte mümkün ya da imkânsız hale geldiği metinde belgelenmiştir. Bu durum, Boroditsky'nin (2001) Mandarin konuşucuları üzerindeki bulgularıyla işlevsel bir benzerlik kurmaktadır: Yeni dilsel kategoriler edinmek, yeni bilişsel kapılar açmaktadır.

Üçüncü örtüşme, dilin gerçekliği kategorize etme biçimiyle ilgilidir. Yllish'te belirli duygu durumları ve deneyimler, doğal dillerde mevcut olmayan özgün kategorilere ayrıştırılmaktadır. Bu, Sapir'in (1929) her dilin gerçekliği kendine özgü kategorilere böldüğü ve bu bölümlemenin düşünce örüntülerini etkilediği tezini kurgusal bir bağlamda somutlaştırmaktadır.

8.2. Güz Dilinin Sapir-Whorf Hipotezini Aşan Boyutları

Öte yandan güz düğümleri dili, birkaç kritik boyutta Sapir-Whorf hipotezinin ötesine geçmekte; hatta onu aşmaktadır. Bu aşma, iki düzlemde gerçekleşmektedir: toplumsal-dilbilgisel düzlem ve ontolojik düzlem.

Toplumsal-dilbilgisel düzlemde, Sapir-Whorf hipotezi anlamın en azından kısmen nesnel-dilsel kategorilere dayandığını ve toplumsal uzlaşımın belirli bir istikrar sağladığını örtük biçimde varsaymaktadır. Yllish'te bu varsayım çökmektedir: Anlam ne sabit sözcüksel kategorilere ne de toplumsal uzlaşıma dayanmaktadır. Tamamen öznelleştirilmiş bu anlam yapısı, hipotezin öngöremediği bir uç noktayı temsil etmektedir. Bu durum aynı zamanda iletişimsel felce yol açma riskini de taşımaktadır; zira ortak anlam zemininden yoksun bir dil, iletişim işlevini yerine getiremeyebilir. Yllish'in iletişimsel işlevinin nasıl sürdürüldüğü, metinde yeterince ele alınmamıştır; bu da analitik bir açık bırakmaktadır.

Ontolojik düzlemde ise güz dilinin gerçekliği performatif biçimde inşa etme ve sabitleyebilme iddiası, dilsel göreliliğin çok ötesine geçen radikal bir konum oluşturmaktadır. Hipotez, dilin algıyı etkilediğini kabul eder; gerçekliği yaratabildiğini değil. Yllish'teki bu boyut, Heidegger'in (1959) "dil, varlığın evidir" önermesiyle ve Derrida'nın (1967) dilin gerçekliği sürekli yeniden inşa ettiği üzerine kurulu yapısöküm perspektifiyle derin akrabalıklar taşımaktadır. Bu anlamda Yllish, dilbilimi aşarak dil felsefesinin ontolojik sorularıyla doğrudan temas kurmaktadır.

8.3. Söz-Eylem Kuramı

Güz dilinin performatif yapısı, Austin'in (1962) ve Searle'ün (1969) söz-eylem kuramıyla hem örtüşmeler hem de köklü farklılıklar sergilemektedir. Söz-eylem kuramında performatif söylemler, belirli kurumsal ve toplumsal koşullar altında edimler gerçekleştirir. Evlilik törenindeki "kabul ediyorum" ya da bir hâkimin verdiği kararın dile getirilmesi, bu kuramın klasik örnekleridir. Bu performatifliğin koşulu, kurumsal meşruiyet ve toplumsal tanınmıştır.

Yllish'te performatiflik bu toplumsal çerçeveden bağımsız işlemektedir. Gücünü kurumsal meşruiyetten değil; konuşanın öznel yetkinliğinden, zihinsel yöneliminden ve gerçeklik algısından almaktadır. Bu, performatifliği bireysel ve öznel bir boyuta taşıyan, söz-eylem kuramını radikalleştiren bir dil anlayışına işaret etmektedir. Dil, artık yalnızca sosyal

edimler için değil; bireysel varoluşsal edimler için de bir güç alanı haline gelmektedir.

8.4. Kurgusal Dil Analizinin Kuramsal Katkıları

Bu analiz, kurgusal dil sistemlerinin dilbilim kuramına en az iki önemli katkı sunabileceğini göstermektedir. Birincisi, kavramsal genişleme: Doğal dil araştırmaları, mevcut dil yapılarıyla sınırlı kalmakta; gerçekleşmemiş ama mümkün olan dil-düşünce konfigürasyonlarını inceleme imkânından yoksun kalmaktadır. Kurgusal diller, bu kavramsal sınırı genişletmekte; hipotezin "ne olurdu?" sorularını sistematik biçimde sormayı mümkün kılmaktadır. İkincisi, sınır testi: Dilsel görelilik hipotezi, doğal dil verileriyle yalnızca zayıf versiyonu destekler nitelikte bulgular sunabilmektedir; güçlü ve radikalize edilmiş versiyonların sınırları teorik düzlemde incelenememektedir. Kurgusal diller, bu sınır testini mümkün kılmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışma, kurgusal dil sistemlerinin dilbilimsel kuram tartışmalarına özgün ve tamamlayıcı bir analitik perspektif sunabileceğini göstermiştir. Patrick Rothfuss'un Kral Katili Güncesi Üçlemesi'ndeki güz düğümleri dili üzerine gerçekleştirilen söylem çözümlemesi, birbiriyle bağlantılı dört temel sonuca ulaşmıştır.

Birinci sonuç, anlamın radikal öznelliğidir: Güz düğümleri dili, anlamın sabit dilsel şablonlara değil; konuşanın zihinsel yönelimi ve gerçeklik algısına dayandığı köklü biçimde öznel bir dil sistemi olarak kurgulanmıştır. Bu durum, toplumsal uzlaşıma dayalı doğal dil anlayışından köklü bir ayrılmayı temsil etmektedir.

İkinci sonuç, performatif gerçeklik inşasıdır: Güz dili yalnızca gerçekliği yansıtmakla kalmaz; onu performatif biçimde inşa eder ve sabitler. Bu, Sapir-Whorf hipotezinin zayıf versiyonunun öngördüğü "etkileme" düzeyini aşan ontolojik bir iddia içermektedir.

Üçüncü sonuç, hipotezle örtüşme ve aşmadır: Güz dili, Sapir-Whorf'un zayıf versiyonuyla dilsel kategorilerin algıyı yapılandırması

konusunda belirgin örtüşmeler sergilemekte; ancak öznellik boyutunu öngörülenden çok daha merkezi bir konuma yerleştirerek ve performatif gerçeklik inşası boyutunu ekleyerek hipotezi aşmaktadır.

Dördüncü sonuç, analitik köprünün değeridir: Olgusal kanıt sunmamakla birlikte, kurgusal dil sistemleri dilsel görelilik tartışmasına özgün bir kuramsal zemin kazandırmakta; doğal dil araştırmalarında metodolojik olarak izole edilemeyen değişkenleri kurgusal bağlamda ele almayı mümkün kılmaktadır.

Bu bulgular, üç düzlemde alana katkı sunmaktadır. Yöntemsel düzlemde, söylem çözümlemesinin kurgusal dil sistemlerine uygulanması için sistemli bir model ortaya konmaktadır. Kuramsal düzlemde, Sapir-Whorf tartışmasına kurgusal düşünce deneyi perspektifi kazandırılmakta; hipotezin kavramsal sınırları genişletilmektedir. Edebi-dilbilimsel köprü düzleminde ise edebi metinler ile dilbilim kuramları arasında karşılıklı ve tamamlayıcı bir analitik ilişki kurulmaktadır.

Çalışmanın sınırlılıklarının da açıkça belirtilmesi gerekmektedir. Kurgusal veriler, gerçek konuşucuların bilişsel süreçlerini ölçmemektedir; bulgular doğrudan genellenemez. Rothfuss'un kurgusu, bilimsel veri üretmek için değil; edebi amaçlarla tasarlanmıştır. Bu durum, analizin yorumsamacı karakterini ve kuramsal düşünce deneyi niteliğini ön plana çıkarmaktadır.

Gelecek araştırmalar için birkaç verimli yön önerilebilir. Farklı kurgusal dil sistemlerinin karşılaştırmalı analizi, Tolkien'in Quenya'sı, Orwell'in Newspeak'i, Ursula K. Le Guin'in Gethen diline ait tasarımlar bu çalışmanın açtığı analitik perspektifi sistematik biçimde genişletebilir. Bunun yanı sıra, kurgusal dillere maruz kalmış okuyucuların algı ve kategorileştirme süreçlerini inceleyen deneysel çalışmalar; edebi-dilbilimsel analiz ile ampirik araştırma arasındaki köprüyü güçlendirebilir. Son olarak, yazarların kurgusal dil tasarımlarında dilbilimsel hipotezleri ne ölçüde ve nasıl kullandıklarını araştıran çalışmalar, yaratıcı yazarlık ile dilbilim arasındaki ilişkiyi yeni bir perspektiften ele alabilir.

KAYNAKÇA

Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction To The Theory Of Narrative.* Van Gorcum.

Benwell, B., & Stokoe, E. (2006). *Discourse and Identity.* Edinburgh University Press.

Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* . SAGE.

Derrida, J. (1967). *De la grammatologie.* Les Éditions de Minuit.

Van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. Discourse & Society, 4(2), 249–283.

Everett, D. L. (2005). Cultural constraints on grammar and cognition in Pirahã: Another look at the design features of human language. Current Anthropology, 46(4), 621–646.

Boas, F. (1911). *Handbook Of American Indian Languages.* Smithsonian Institution.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change.* Polity Press.

Fowler, R. (1981). *Literature as social discourse: The practice of linguistic criticism.* Batsford Academic and Educational.

Halliday, M. A. (1978). *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning.* Edward Arnold.

Austin, J. L. (1962). *How To Do Things With Words* . Oxford University Press.

Boroditsky, L. (2001). Does language shape thought? Mandarin and English speakers' conceptions of time. Psychological Science, 12(1), 1–5.

Levinson, S. C. (2003). *Space in language and cognition: Explorations in cognitive diversity.* Cambridge University Press.

Adams, M. (2011). *From Elvish to Klingon: Exploring Invented Languages.* Oxford University Press.

Okrent, A. (2009). *In the land of invented languages.* Spiegel & Grau.

Pinker, S. (1994). *The language instinct: How the mind creates language.* William Morrow.

Rothfuss, P. (2007). *The name of the wind.* DAW Books.

Rothfuss, P. (2011). *The wise man's fear.* DAW Books.

Sapir, E. (1929). The status of linguistics as a science. Language, 5(4), 207–214.

Saussure, F. de. (1916). *Cours de linguistique générale.* Payot.

Searle, J. R. (1969). *Speech acts: An essay in the philosophy of language.* Cambridge University Press.

Von Humboldt, W. (1999). *On language: On the diversity of human language construction and its influence on the mental development of the human species.* Cambridge University Press.

Winawer, J., Witthoft, N., Frank, M. C., Wu, L., Wade, A. R., & Boroditsky, L. (2007). Russian blues reveal effects of language on color discrimination. *Proceedings of the National Academy of Sciences, 104*(19), 7780–7785.

Whorf, B. L. (1956). *Language, thought, and reality: Selected writings of Benjamin Lee Whorf.* MIT Press.

Nevins, A., Pesetsky, D., & Rodrigues, C. (2009). Pirahã exceptionality: A reassessment. *Language, 85*(2), 355–404.

Pullum, G. K. (1991). *The great Eskimo vocabulary hoax and other irreverent essays on the study of language.* University of Chicago Press.

Capitalocene, Food and the Limits of Experience in Dawn King's *The Trials*

ASST. PROF. DR. ELİF DEMİR*

Abstract

Dawn King's *The Trials* (2022) is a courtroom drama that depicts the consequences of climate change by positioning the younger generation as the jury and the older generation as the defendants held responsible for environmental collapse. Although the play has previously been discussed as a drama of intergenerational blame and ecological grief, this paper re-evaluates it through the concept of the Capitalocene, which emphasizes the role of capitalist modes of production and consumption in shaping environmental crisis. In the dystopian future of the play, working for corporations that disregard environmental responsibility, owning multiple properties and maintaining a high carbon footprint through travel are presented as capitalist practices that contribute to ecological destruction. The consumption of animal products exacerbates this condition and leads to strict food regulation, transforming former memories of abundance into a political archive. The younger generation must discipline not only their dietary habits by consuming exclusively plant-based food but also endure the loss of ecological experiences such as breathing clean air or witnessing snowfall. These restrictions produce a sense of solastalgia, manifested through recurring moments in which the young jurors imagine snow, air travel or lost landscapes. Building on the environmental humanities, particularly the works of Jason W. Moore, Naomi Klein, Rob Nixon and Vandana Shiva, this paper argues that the play reveals how capitalism has narrowed the scope of what can be lived, experienced and remembered.

Keywords: *The Trials*, Capitalocene, food, restrictive measurements, solastalgia

---

*Sivas Cumhuriyet University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature. elifdemir@cumhuriyet.edu.tr, ORCID: 0000-00032627-3210.

DAWN KİNG'İN *THE TRIALS* ADLI TİYATRO OYUNUNDA KAPİTALOSEN, GIDA VE DENEYİMİN SINIRLARI

Öz

Dawn King'in *The Trials* (Davalar) adlı tiyatro oyunu, genç nesli jüri, daha yaşlı nesli ise çevresel çöküşten sorumlu tutulan sanıklar olarak konumlandıran ve iklim değişikliğinin sonuçlarını tasvir eden bir mahkeme dramasıdır. Oyun daha önce kuşaklar arası suçlama ve ekolojik keder draması olarak tartışılmış olsa da bu çalışma çevresel krizi şekillendirmede kapitalist üretim ve tüketim biçimlerinin rolünü vurgulayan Kapitalosen kavramı üzerinden oyunu yeniden değerlendirmektedir. Oyunun distopik geleceğinde, çevresel sorumluluğu göz ardı eden şirketlerde çalışmak, birden fazla mülke sahip olmak ve seyahat yoluyla yüksek karbon ayak izi bırakmak, ekolojik yıkıma sebep olan kapitalist uygulamalar olarak sunulmaktadır. Hayvansal ürün tüketimi ise bu durumu daha da kötüleştirir ve sıkı gıda düzenlemelerine yol açarak, bir zamanlar var olan bolluğa dair anıları siyasi bir arşive dönüştürür. Genç nesil, yeni düzende yalnızca bitkisel gıdalar tüketerek beslenme alışkanlıklarını disipline etmekle kalmayıp temiz hava solumak veya kar yağışına tanık olmak gibi ekolojik deneyimlerin yoksunluğuna da katlanmak zorundadır. Bu kısıtlamaların sonucu olarak, genç jüri üyeleri yağan karı, uçak yolculuğunu veya eskiden var olan manzaraları hayal etmek zorunda kalır ve böylelikle solastalji duygusu ortaya çıkar. Çevresel beşeri bilimlere, özellikle Jason W. Moore, Naomi Klein, Rob Nixon ve Vandana Shiva'nın çalışmalarına dayanarak, bu makale tiyatro oyununun kapitalizmin yaşanabilecek, deneyimlenebilecek ve hatırlanabilecek her şeyin kapsamını nasıl daralttığını ortaya koyar.

Anahtar sözcükler: *The Trials,* Kapitalosen, gıda, kısıtlayıcı ölçütler, solastalji

INTRODUCTION

The Trials (2022), written by Dawn King, is a courtroom drama that takes place in a dystopian future where the young people take up the role of

jurors, while the older generation become the accused, standing as defendants who must bear the blame for the environmental disaster caused by human activity. While the play has been analysed in terms of drama of intergenerational blame and eco-grief, this paper contends that one of its most important criticisms lies in the Capitalocene, a system in which various problems related to capital accumulate in an interconnected way and intersect with environmental crisis. Jason W. Moore argues, "In an era of tightly linked transformations of energy, climate, food and agriculture, labor markets, urbanization, financialization, and resource extraction, the imperative is to grasp the inner connections that conduct flows of power, capital, and energy through the grid of capital accumulation" (2015, p. 18). Moore identifies Capitalocene as the real driver of our ecological crisis, as distinct from the diffuse and depoliticising category of the Anthropocene. For Moore, Capitalocene is a system of "power, profit and re/production in the web of life" motivated by the structural dependence of the capitalism on the appropriation of nature as a cheap and available resource (2017, p. 1). This understanding help turn to specific economic conditions that has organised production, consumption and extraction across centuries. Naomi Klein also addresses the same structural emergency by stating "climate change isn't an 'issue' to add to the list of things to worry about, next to health care and taxes. It is a civilizational wake-up call… telling us that we need an entirely new economic model and a new way of sharing this planet" (2014, p. 22). Therefore, current economic models serve the structures of capitalism, which leads to the rapid depletion of resources, and thus urgent action is needed regarding consumption and production.

The Trials demonstrates three intersecting dimensions of capital-driven ecological collapse. The first is the Capitalocene itself, dramatised through the testimonies of three defendants whose complicity in the crisis takes different forms such as green consumerism, structural entrapment and direct corporate participation. In the dystopian world of the play, working for companies that do not care about their ecological hazardous impacts, living a luxurious life by traveling and consuming, having more than one house

and eating meat without thinking its future results are all shown as some of the aspects of capitalism that together have led to ecological destruction. The second is food that functions as a political archive where the cheap nature aspect and externalised cost of the Capitalocene are realised, and the former abundance becomes evidence of systemic harm. For example, the younger generation has to learn to control their eating habits by eating only vegetarian meals. The third is the limits of experience. The younger generation has to accept the lack of ecological experiences such as snow, breathing fresh air, flying in an airplane and the freedom of the ocean that the older generation experienced guilt-free. While Rob Nixon's theory of slow violence is useful to name the long term accumulation of ecological debt, it also strikingly helps demonstrate how the younger generation can no longer live, taste, breath or remember the days before the destruction. This leads to solastalgia, a feeling of grief over the loss of environment and experiences due to ecological crisis, because the young jurors know that they can only imaginatively reconstruct the feeling of coldness during snow or the experience of flying to explore a new culture. All these aspects reveal both how the Capitalocene damaged the planet and how it narrowed the scope of what can be lived, experienced and remember.

Theoretically, the paper builds its argument on reading the thoughts of leading scholars in the field of environmental humanities such as Jason W. Moore, Naomi Klein, Vandana Shiva and Rob Nixon. Reading *The Trials* through the interconnected notions of the Capitalocene, this paper, essentially, aims to transform the gradual, widespread and intergenerational destruction into a display of personal responsibility, thereby highlighting both the necessity and the inadequacy of such a transformation.

1. CAPITALOCENE AND THE TESTIMONIES OF THREE DEFENDANTS

Before turning to the defendants' testimonies and the jurors' responses, it is necessary to point to the tension at the heart of King's play,

which is slow violence itself. Rob Nixon defines this term as "a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all" (2011, p. 2). Climate crisis is a prime example because its devastating consequences are "incremental and accretive" (Nixon, 2011, p. 2), playing out across temporalities that transcend both the political cycle and the legal structure in the play. The courtroom setting of the play is an embodied example of the effort to exhibit the performative, dispersed and multigenerational destruction. Built around cause and effect relationships across periods, generations and countries, the consequences persist until humanity survives. Rob Nixon notes that slow violence "is deficient in the recognizable special effects that fill movie theaters and boost ratings on TV" and that "from a narrative perspective, such invisible, mutagenic theater is slow paced and open ended, eluding the tidy closure, the containment, imposed by the visual orthodoxies of victory and defeat" (2011, p. 6). Dawn King's tribunal is a device designed to create that sort of resolution to the visual limitations of staging the destruction. This device contains definitive judgments issued by the court, instead of an open-ended conclusion. Above all, the title is not *The Trial*, which would be singular and closed. Instead, it is *The Trials*. The term carries connotations that exceed the legal meaning, extending to the trials of existence in the wake of the damage that has been done in the name of the Capitalocene era. As Nixon puts it, "the past of slow violence is never past" (2011, p. 8). The defendants' crimes are not over, and their victims keep multiplying. Because the crime is structural, systemic and spread throughout generations and geographies, it creates the effect that the testimonies still continue in accordance with the pace of slow violence. This insight makes it necessary to read the three defendants' testimonies.

1.1. Defendant One: Green Consumerism

Defendant One constructs his testimony around a carefully designed ecological self. He purchases an electric car, takes the ski train, shows his children coral reefs and mountain ranges: "We taught them to love nature,

we took them to beautiful places, mountains, forests, diving in the Coral Sea, they said that was the best holiday they ever went on" (King, 2024, pp. 11-12). He states that as parents, they offered their children many ecological experiences without considering the long-term consequences. He evaluates these consumptions under the parental responsibility. However, against this catalogue of responsible consumption, he sets a categorical refusal as well: "When it came to travelling for work, I did the absolute minimum, and in my opinion, those trips aren't my responsibility. They shouldn't be included in my so-called carbon footprint. That's the company's responsibility, not mine!" (King, 2024, p. 12). This partitioning of the self as a responsible private citizen and an absolved professional is a revelation of what Moore identifies as governing ontological conceit of capitalism. Capitalism, as he argues, is "premised on the separation of Humanity and Nature. The whole thrust of capitalist civilization develops the premise that we inhabit something called Society, and act upon something called Nature" (2017, p. 7). The defendant has internalised this separation to such an extent that he can treat his carbon-producing professional life as categorically distinct from his seemingly carbon-minimising domestic one.

He also depicts his food practices to compensate for the ecological damage his family caused, but he extends this as a performance of ecological virtue. He reports: "We had an organic food delivery every week. We were really into feeding the kids properly. We never let them have junk food, wrapped in plastic… Free range organic everything. We… recycled!" (King, 2024, p. 11). The jurors' response cuts immediately through the ethics: "First: Three kids. Three! Selfish fuck. Who needs three kids, using those fossil fuels? And they weren't vegans. Not even vegetarians!" (King, 2024, p. 26). The jurors, particularly to say Noah, Marek and Chris, identify the flaw in a system of ethical accounting that treats organic food as an offset for more damaging practices, or that imagines a ski train can counterbalance transatlantic flights. This is exactly what Naomi Klein observes as the ideological function of green consumerism: "consuming green just means

substituting one power source for another, or one model of consumer goods for a more efficient one… these changes are safely within market logic" (2014, p. 79). Organic food delivery, free-range everything and recycling all remain ingrained in the same economy that produces the Coral Sea's bleaching and the ski slopes' retreating snowline. Likewise, as the first defendant states, consuming eco-friendly, plastic-free or organic does not replace previous unsustainable habits, as both are nurtured by the same system, only to be reproduced in another form.

The first defendant is not aware that his lifestyle holds concealed harms for ecology, which places consumption in the wider system of extraction. Moore's concept of the Four Cheaps gives the defendant's consumption its systemic context. Capitalism functions by securing "a rising stream of low-cost food, labor-power, energy, and raw materials to the factory gates" and "the law of value in capitalism is a law of Cheap Nature" (2015, p. 63). The organic food the defendant fed his children, the coral reef he showed them as a gift of parental love and the clean electricity he purchased are all produced in an economy that has treated the atmosphere, the oceans and the ecological commons as free inputs. Such companies that appear eco-friendly but are part of the same capitalist system that views the nature as free input use consumers to shift blame for their own crimes onto individuals. In this way, the costs of this system are displaced, as Klein argues that the most profitable corporations in history "have dumped the cost of cleaning up their mess onto regular people around the world" (2014, p. 97). The defendant's consumption also relies on this very externalisation. In other words, his green credentials are subsidised by that dumping because this structural transfer makes damage invisible, especially for the rich, given the capital-based structures that allow the rich to be more engaged in the politics of the commodification of nature. The defendant is rich enough in access to nature as a commodity and he structurally embodies the slow violence due to being a part of larger capital system that makes the consequences of his luxury lifestyle on the ecology not appear as

consequences at all. His contradictory ecological self is a function of the system that produces it.

1.2. Defendant Two: Structural Entrapment

The second defendant, who is a writer, occupies a more analytically self-aware position. She has not eaten meat since fourteen, gave up dairy by twenty-two and intensified her vegan diet from her late thirties: "I chose more vegan food, to lessen the environmental impact of my diet" (King, 2024, p. 38). She owns no car, cycles everywhere, and had never flown before sixteen because she could not afford to. By the standards of ethical judgement, she seems the most defensible of the three defendants. Yet the jurors deny her claims: "She's lactose intolerant!… None of that was hard for her" (King, 2024, p. 44). Their scepticism helps question the idea of virtue itself in the collective crime. No matter how the defendant attempts to conceal her choices under an environmentally friendly guise, her choices are, in fact, shaped by economic constraints or health conditions, which also sheds light on the issue of ethical accountability. She could not afford meat or flights, or she could not consume dairy products due to health problems. However, to conceal the structures behind this seemingly sustainable behaviour, she recasts these capital-based and personal constraints in more virtuous terms. Therefore, what appears to be a voluntary ethical commitment is, at least in part, a structured obligation, which reveals her hypocrisy and a breaking point in the very idea of virtue.

The rest of her testimony proves this idea when she says, "I'm just one individual who was born and raised inside the capitalist system. I frequently felt like my life was out of my control, that I was powerless and all I could do was cling on and try to stay financially stable" (King, 2024, p. 39). She blames the broader structures to change the scale from individual practices. To reinforce this, she gives a metaphorical example: "How can you expect people to escape from an avalanche when it's already sweeping them away?" (King, 2024, pp. 39-40). By exploiting the invisibility of individual influence, the attempt to shift the blame onto collective mechanisms is an effort to

convince jurors that she is not one part of these structures. On the one hand, an individual negative impact on natural resources makes it easier to incorporate with the systemic structures that cause greater damage. Therefore, the effect of individual impact, even if it does not seem cumulative, is undeniable. Nevertheless, the one and only important point where her statement is valid is that these structures are systemically more powerful than individual will. This resonates with Naomi Klein's argument that the climate crisis is not a failure of individual will but a structural condition: "our problem has a lot less to do with the mechanics of solar power than the politics of human power — specifically whether there can be a shift in who wields it, a shift away from corporations and toward communities" (2014, p. 22). The defendant has felt the absence of that political shift as personal powerlessness throughout her adult life.

Her acknowledgement that capitalism "devoured entire indigenous races, animal and plant species" (King, 2024, p. 39) connects to Naomi Klein's definition of extractivism as "a nonreciprocal, dominance-based relationship with the earth, one purely of taking… the reduction of life into objects for the use of others" (2014, p. 148). The depletion of nature's life-giving resources due to capital-driven policies has led to the collapse of societies closer to nature. However, this change, which does not happen all at once, is difficult to observe. Rob Nixon's insight reinforces this awareness by foregrounding the problem of invisibility. The destruction of indigenous communities, animal species and ecosystems constitutes a form of slow, incremental and geographically dispersed violence that remains "unobserved, undiagnosed, and untreated" (2011, p. 6). The structures that render environmental violence invisible are ones the defendant can name but cannot act outside of.

Financial precarity and class segregation are also implicated in ecological destruction because, as Nixon argues that slow violence produces a systematic hierarchy of visibility in which "casualties of slow violence become light-weight, disposable casualties" (2011, p. 13), while "media bias toward spectacular violence exacerbates the vulnerability of ecosystems treated as disposable by turbo-capitalism" alongside the vulnerability of

those he calls "disposable people" (2011, p. 3). People like the second defendant or the juror Gabi, who are below the economic threshold, "lived on the bad side of capitalism and had bigger problems than 'chasing the sun'" (King, 2024, p. 57). This points toward a classed dimension of the Capitalocene. The defendant's vegan diet was partly a product of poverty, and the economic threshold that determines who stands trial also marks a division of wealth, reproducing capitalism's logic of distributing responsibility downward to the lower classes while those who designed and profited most from the system remain beyond the court's jurisdiction, and those who suffered most from it remain beyond its attention. Naomi Klein's data reveals the scale of this structural injustice: "the roughly 500 million richest of us on the planet are responsible for about half of all global emissions" (2014, p. 99) yet the super-polluters are not in the dock.

1.3. Defendant Three: Direct Corporate

The third defendant, the juror Ren's mother, gives the most straightforward testimony. After working for an oil company which had been shut down against her will, she resists any form of exoneration: "I knew that through my work I was part of an aggressively polluting global machine, but I continued to work there… I worked for an oil company. Of course I knew" (King, 2024, p. 66). Naomi Klein argues, "the fossil fuel companies have known for decades that their core product was warming the planet, and yet they have not only failed to adapt to that reality, they have actively blocked progress at every turn" (2014, p. 97). The defendant is a worker who possessed the same knowledge the company possessed and continued to service its operations regardless, therefore can be called the human incorporator of this destructive structure. The analysis of slow violence offered by Rob Nixon again provides clarity regarding the nature of the harm this labour caused. The emissions generated through the process of oil extraction are an example of a form of destruction that occurs slowly, unceremoniously, but with lasting impact on the world around us. As the defendant noted, future generations "might run out of water," "might

starve," and experience societal breakdown (King, 2024, p. 66). The deferral embodied in these statements is one that extends beyond the immediate context into a future wherein the impacts of this harmful labour are felt not where they were created but in other bodies and environments. This outsourcing of harm to future people, places its political import in sharper focus, particularly as those who suffer from its consequences are not present in the courtroom.

Vandana Shiva describes three levels of violence in non-sustainable development, all of which are highly relevant to the defendant's testimony:

> There are three levels of violence involved in non-sustainable development. The first is the violence against the earth, which is manifest in ecological crisis. The second is the violence against people, seen in poverty, destitution and displacement. The third is the violence of war and conflict, as the powerful reach for the resources that lie in other communities and countries to satisfy their limitless appetite for limitless growth (2016, p. 13).

All three aspects come up in the defendant's account. The first comes from the direct business operations of the oil company. The second arises from the threat of water shortages, starvation and societal collapse. The third drives the "aggressively polluting global machine she maintained" (King, 2024, p. 66). Her solution to use her voice to speak to the company "that we had to start treating our Earth as the greatest and most valuable resource we have" (King, 2024, p. 66) demonstrates the impact of extractivism on available thought. In the defendant's hypothetical resistance, she would change the level of extraction, but not the essence itself because such a mind-set treats Earth as an endless resource; however, what does not get called into question is the very idea that the earth is a resource at all. The logic of only taking from the earth itself is one of the organising principle of capitalism.

2. FOOD AS POLITICAL ARCHIVE

The play's food dimension adds a temporal and political layer that the defendants' testimonies alone cannot supply. Food in *The Trials* functions both as evidence of past excess, a signifier of present restriction and as a site of intergenerational memory that can be identified as a political archive. The defendants' food practices are considered as part of their ecological responsibility. Defendant One's organic deliveries and three children, Defendant Two's veganism, and the revelation, delivered by the juror Kako with genuine horror, that her fathers "ate steak and veal. Veal! It was… awful" (King, 2024, p. 45). The jurors' response "What's veal?… It's too disgusting" (King, 2024, p. 45) portrays how carnivorous food culture has already become culturally unimaginable, a relic of a world organised around animal exploitation that the younger generation inherits as ecological debt.

Vandana Shiva's critique of maldevelopment is particularly relevant because she argues that the dominant development model treats nature, including animal life, as "exploitable raw material" (2016, p. 8) for capital accumulation, or a reduction that produces ecological degradation and social injustice at the same time. The industrial meat economy exemplifies this as a system that appropriates animal life as cheap input, externalises its environmental costs as atmospheric carbon and ecological destruction and distributes those costs disproportionately to communities and generations with no meaningful stake in its profits. Moore's argument of Cheap Nature also applies to animal agriculture that cheap meat depends on rendering animal life invisible in economic system, just as the emissions of meat production were long excluded from individual carbon responsibility.

The strongest depiction of food in the play is Kako's memory: "I do. We had bacon and eggs for breakfast, and later we had steak, and ice cream made from real milk, the last day we were all together. My dads got it on the black market" (King, 2024, p. 56). Here food is depicted not as elegy because the final family meal becomes a compressed archive of a world that no longer exists. Tomaz's earlier statement that "Sometimes I remember a taste… it's

there in my mouth. But I don't know what it is. Salty and delicious. Bacon?" (King, 2024, p 56) also serves a different kind of loss when the trace of a sensory experience foreclosed before it could fully form. This is the sign of Capitalocene that is inscribed at the level of the body. The younger generation's relation to taste, to the pleasures that defined the previous generation's consumer culture, becomes one of second-hand knowledge and prohibition. Naomi Klein's claim that "contemporary capitalism has not just accelerated the behaviors that are changing the climate. This economic model has changed a great many of us as individuals, accelerated and uprooted and dematerialized us" (2014, p. 41) finds its most dramatic expression that lies in the disappearance of taste, texture and shared ritual.

3. SOLASTALGIA AND THE LIMITS OF EXPERIENCE

The irredeemable consequences the Earth faces in the play show that not only resources are almost exhausted, but certain ecological experiences also become permanently inaccessible. Global warming advances to the point where it no longer snows. Seeing or feeling snow is now confined to memory and imagination. Similarly, air transportation recedes into the past, reanimated only through children's imagination. These absences enunciate what the Capitalocene has thwarted, producing a form of nostalgia conceptualised as solastalgia, the distress caused by environmental change to one's home environment. Solastalgia, in turn, operates alongside a shared imaginative exercise that is at once playful and political.

Because they can no longer experience, the jurors after the first two testimonies collectively imagines snow and air travel. The snow scene occurs as all the jurors swelter in the heat of their deliberation room:

> TOMAZ. Use your imagination.
> ZOE. I wish I could see snow. That would be cool.
> TOMAZ. Literally. Cool.
> ZOE. Did you ever see snow?
> TOMAZ. A few times, when I was a kid.
> ZOE. I don't remember it.

KAKO. I do.
ZOE. What's it like?
KAKO. Beautiful.
ZOE. I've seen video but…
TOMAZ. That's shit. Hm. You know what?
ZOE. What?
TOMAZ. I think… yeah… I feel a chill in the air. Brr! Hey, what's that? It's started snowing in here.
ZOE. What?!
TOMAZ. I can feel the soft, soft flakes of frosty snow… falling… touching me all over my body. Landing in my hair and my eyes. So cold so icy. Can't you feel it?
ZOE. Uh… yeah… I can! Wow! Snow! (King, 2024, p. 35).

The scene operates firstly in the imagination and then escalates into a collective performance: "It's so cold that I can't even remember what it's like to be hot… It's so cold that when you breathe you spit ice crystals in a silver shower" (King, 2024, p. 36). Kako, who retains lived memory of snow, joins in: "The snow freezes in my hair like an icicle crown" (King, 2024, p. 37). The scene concludes with Tomaz's claim: "See. Who needs real snow?" (King, 2024, p. 37), a question that answers itself through its own inadequacy. The jurors do need real snow and the performance sadly reveals its loss. Rob Nixon's theory of slow violence clarifies the scene in that the disappearance of snow exemplifies a form of environmental loss that is gradual, cumulative and resistant to dramatic representation which shows "disasters that are slow moving and long in the making" (*2011, p.* 3). Snow does not vanish in a single event, yet it recedes across time, from seasonal variation to memory to imagination. The jurors' shared performance attempts to render this attritional loss perceptible, converting absence into sensory form. Zoe's admission that she has "seen a video but…" never experienced it before (King, 2024, p. 34) highlights the limits of experience. What cannot currently be experienced directly is reconstructed collectively. The generational divide is thus not only ecological but experiential since the older generation knew

snow as sensation, while the younger encounter it only as imagination and recollection.

The airplane scene extends the sense of solastalgia and the limits of experience. When Zoe says, "I wish I could go on a plane. Just once" (King, 2024, p. 52), Tomaz initiates another collective performance: "We don't need one of those. We can fly away, right now!" (King, 2024, p. 52). The jurors mime boarding, take-off, and flight, imagining the view from above "the green green fields," and "the sea" (King, 2024, pp. 53-54) until Noah interrupts, saying: "The sea has swallowed the beach. The houses are being washed away… my mum falls into the water and my dad tries to pull her out but they both drown. I watch them drown in the brown water and I can't do anything to help. Can you see that from your aeroplane?" (King, 2024, p. 54). The scene of escapism is disrupted by the abrupt interruption of Noah's family history as he imagines an experience no longer available to them, epitomising the time-spread destruction of the Capitalocene. Noah's reaction is significant because the jury members' re-enactment of an escape scene amounts to mimicking the habits of the older generation that caused the catastrophe. As Edyta Lorek-Jezińska argues, "one of the particularly unsettling aspects of the play is how the escapist impulses to which some of the young jury members yield at some points replicate the older (that is current) generation's overconsumption, excessive appetite, desires, and self-interest" (2026, p. 37). The younger generation ironically reproduces the same destructive performance, which becomes a lived experience. Rob Nixon's argument that environmental harm functions as a "threat multiplier" (*2011, p.* 3) becomes the younger generation's multiplying the threat imaginatively. Noah's parents drown not simply because of climate change in the abstract, but because of an extractive system that, as Nixon argues, internalises profits while externalising risk especially onto already vulnerable communities (2011, p. 52). His rage, "If you're not angry, you're not paying attention" (King, 2024, p. 54) functions therefore as a form of recognition-seeking that exposes the incorporation between the workings of economic and ecological disposability.

CONCLUSION

What emerges from this reading of *The Trials* is more than a critique of ecological collapse, because it reveals a more disturbing realisation that the forms of accountability we attribute, either legal, ethical or even narrative, are inadequate for the scale and structure of the Capitalocene. In this sense, the play does not resolve the tensions it shows, but it reveals the impossibility of resolution in the structures inherited from the very system it critiques. By placing the defendants' statements in the Capitalocene, it is demonstrated that their actions cannot be understood as isolated moral failures, because, in fact, they are expressions of a broader regime that organises life through exploitation, consumption and the externalisation of harm. The first defendant's green consumerism, the second's structural entrapment and the third's corporate complicity are all intertwined forms of participation in a system that transcends individual intent. The jury members' insistence on judgment, however justified, eventually faces the limitations of accusation in such a system. Their verdicts cannot erase the historical accumulation of "cheap nature," nor can they compensate for the ecological and experiential losses that define the present. This is where the focus of the play on food and experience becomes particularly important. As argued in this paper, food serves as a political archive recording the material history of the Capitalocene at the bodily level. The disappearance of particular tastes, the criminalisation of past dietary habits and the transformation of abundance into evidence all point to a restructuring of daily life under ecological constraints. This archive points to a rupture in continuity in which memory itself becomes unequally distributed across generations, and increasingly mediated by imagination rather than experience. In this way, the loss of food practices, paralleling the loss of ecological phenomena such as snow or air travel, reinforces the feeling that the Capitalocene not only altered environments but also narrowed the horizon of possibilities. The concept of solastalgia, examined through the collective performances of the jury members, captures this as well. These

imaginary scenes of snow and flight embody the loss. They reveal a world that must be simulated because the experience can no longer be lived, and in doing so, they expose the drastic transformation of subjectivity under ecological crisis. The younger generation takes over both a damaged planet and a diminished capacity to encounter it sensorially and materially. Therefore, what is at risk is both environmental survival and experiential richness itself.

In conclusion, *The Trials* compels us to rethink what accountability might mean in the context of the Capitalocene. In doing so, it aligns with the thoughts of environmental humanities scholars such as Jason W. Moore, Naomi Klein, Rob Nixon and Vandana Shiva, who advocate a thought-guided approach to structural transformation. The power of the play lies in making visible the extent to which the Capitalocene has reshaped the planet, the conditions of life, memory and imagination. By highlighting the limitations of experience, the play reveals that the deepest consequence of the ecological crisis may be the shrinking of life itself; the shrinking of what can be felt, known and shared.

REFERENCES

King, Dawn (2024). *The Trials*. London: NHB (Nick Hern Books).

Klein, Naomi (2014). *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate*. Toronto: Alfred A. Knopf Canada.

Lorek-Jezińska, Edyta (2026). Ecological imagination, grieving and time in *Extinct* (2021) by April De Angelis and *The Trials* (2022) by Dawn King. *Orbis Litterarum*, 81(1), 27-40. https://doi.org/10.1111/oli.70008

Moore, Jason W. (2015). *Capitalism in the Web of life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso.

Moore, Jason W. (2017). The capitalocene, Part I: On the nature and origins of our ecological crisis. *The Journal of Peasant Studies*, 44(3), 1-38. https://doi.org/10.1080/03066150.2016.1235036

Nixon, Rob (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Shiva, Vandana (2016). *Earth Democracy: Justice, Sustainability and Peace*. London: Zed Books.

Landscapes of Memory and Trauma in Arundothi Roy's *The God of Small Things*

DR. ÖĞR. ÜYESİ ELVAN MUTLU*

Abstract

This paper explores how Arundothi Roy's *The God of Small Things*' treatment of memory, identity, trauma and social hierarchy relies upon the spatial structures in which they are situated. The narrative takes place in Ayemenem, Kerala; therefore, the concept of place must be regarded as an active shaping force rather than as a static background or setting. Using spatial theory and postcolonial theory, the study examines how the divisions of caste and class are memorialized in such significant locations as Ayemenem House, History House and the Meenachal River; these spaces serve as sites where social codes, especially the "Love Laws", are both maintained and violated. The paper also looks into the non-linear narrative structure used in the book, showing that how fragmented memories are linked to certain places creates a landscape of trauma and loss. The connection between the past and present is created through place which shows how unresolved history continues to affect people. There are post-colonial implications for the way in which spaces are portrayed, and how this is reflected through a colonial remnant, for example History House. Ultimately, Roy uses place as a theoretical framework through which to explore larger issues of power, belonging and historical consciousness.

Keywords: Arundothi Roy, memory, place, *The God of Small Things*, trauma

* Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü. elvanmutlu@mehmetakif.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4368-2617.

ARUNDHATI ROY'UN *KÜÇÜK ŞEYLERİN TANRISI* ROMANINDA HAFIZA VE TRAVMANIN MANZARALARI

Öz

Bu çalışma, Arundhati Roy'un *Küçük Şeylerin Tanrısı* adlı romanında bellek, kimlik, travma ve toplumsal hiyerarşinin mekânsal yapılar aracılığıyla nasıl temsil edildiğini incelemektedir. Ayemenem, Kerala'da geçen roman, mekânı pasif bir arka plan olarak değil, insan deneyimini şekillendiren aktif bir unsur olarak ele alır. Mekânsal kuram ve postkolonyal kuramdan yararlanan bu çalışma, kast ve sınıf ayrımlarının Ayemenem Evi, History House ve Meenachal Nehri gibi önemli mekânlarda nasıl somutlaştığını araştırır. Bu mekânlar, özellikle "Aşk Yasaları" olarak adlandırılan toplumsal kuralların hem sürdürüldüğü hem de ihlal edildiği alanlar olarak işlev görür. Çalışma ayrıca romanın doğrusal olmayan anlatı yapısını analiz ederek, parçalanmış anıların belirli mekânlarla nasıl ilişkilendirildiğini ve böylece travma ve kayıpla şekillenen bir mekânsal peyzaj oluşturulduğunu ortaya koyar. Mekân, geçmiş ile bugün arasında önemli bir bağ kurarak çözümlenmemiş tarihin bireylerin yaşamlarını nasıl etkilemeye devam ettiğini gösterir. Böylece, anlatının parçalı yapısı okurun zamanı doğrusal olarak deneyimlemesine izin vermezken, mekânsal ve duygusal kırılmalar üzerinden deneyimlemesine olanak tanır. Bunun yanı sıra, History House gibi mekânların temsili, kalıcı sömürge etkilerini yansıtarak romanın postkolonyal boyutlarını vurgular. Aynı zamanda bu mekânlar, bastırılmış hafızanın ve toplumsal travmanın yeniden üretildiği alanlar olarak öne çıkar. Sonuç olarak Roy, mekânı güç, aidiyet ve tarihsel bilinç gibi daha geniş meseleleri sorgulamak için eleştirel ve kuramsal bir çerçeve olarak kullanır.

Anahtar sözcükler: Arundothi Roy, bellek, mekân, *Küçük Şeylerin Tanrısı*, travma

INTRODUCTION

Space, memory, and power are essential components in *The God of Small Things*. Ayemenem in Kerala is a central character in the novel as a dynamic force that constructs identity and social relationships that go beyond just being a place, but also serves to reinforce the connections between trauma and the larger historical/ideological structures that impact characters all. The different places in Ayemenem around which the novel revolves, including Ayemenem House, the History House, and the Meenachal River, function as intersecting spaces where personal trauma interacts with broader historical and ideological structures.

This research paper provides an analysis of how Arundhati Roy's use of places creates a spatial framework for both the reinforcement and challenge of the caste social hierarchy, the legacy from the colonial period, and memory of both history and the past. Space holds in it a system for both reinforcing and destabilizing what are referred to in the novel as the "Love Laws," which "determine who you can love. And how to love them. And how much love is proper" (Roy, 1997, p. 33). By situating Roy's writing within both the spatial and postcolonial traditions, the author establishes that space is critical not only in the themes of the novel but also within the form of the overall narrative.

SPACE, MEMORY, AND POSTCOLONIAL CRITIQUE

There is a well-established history of examining *The God of Small Things* through caste, gender and colonial history, but the examination of the spatial aspects of these issues in the text has only received increased attention within the last decade or so. Henri Lefebvre's central arguments in social constructionist theory about space are a useful framework for interpreting the novel. According to Lefebvre, space is "not a thing, but rather a set of relations between things" (1991, 83) and, thus, it is always created subject to the influence of ideology (p. 26). This assertion has been widely used by literary scholars to analyse how the way in which things are positioned in space produces the power relationships present in the text. As part of this

exploration, Homi K. Bhabha has conceived of the post-colonial space as being ambiguous and "unhomely," in that the boundaries of the home and world begin to blur (1994, 13). In Roy's text, the History House space represents the blurring of the distinctions of past and present, and colonizer and colonized; scholars such as Ania Loomba have discussed how both colonial and post-colonial spaces reproduce social hierarchies, specifically with respect to both caste and gender. For instance, Loomba states that "colonial power is to a large extent perpetuated through the spatial and domestic structures" (2005, p. 156), which immediately brings to mind the disciplinary functions of Ayemenem House.

One theory of how space and memory are related comes from Pierre Nora, who theorized the notion of "lieux de mémoire," or places frozen in time, in his book, Real World History. In Roy's work, certain sites like the Meenachaal River exemplify the idea of lieux de mémoire; however, they are depicted as fragmented and unstable. Paul Ricoeur also states that memory is not an accurate representation of the past but rather is the process of reconstructing the past through telling stories. In that regard, Roy's story reflects this, in that the areas where character's memory occurs are used as anchor points for their fragmented recollections. In contrast, Edward Said's (1993) scholarship on imperial geographic space demonstrates the ongoing nature of colonialism through geography and the physical landscape. He suggests that imperialism shapes and influences how people perceive and imagine geographical spaces, imprinting colonial views and representations onto the collective imagination, and this idea is clearly represented through the History House. This paper takes these ideas from separate works that are all tied together by arguing that Roy creates a spatial poetics in which memory, trauma and power cannot be separated.

AYEMENEM HOUSE: LANGUAGE, DECAY, AND THE ARCHITECTURE OF EXCLUSION

Ayemenem's initial setting is disconcertingly disruptive to an idyllic sense of rural calm: "Ayemenem is a place where May is the hottest, and brooding month" (Roy, 1997, p. 1). The use of the word "brooding," as an anthropomorphization of the environment, represents an environment in which there exists an undercurrent of tension due to concealed aggression. The tension between the environment and the excess imagery described, such as the "bright" mangoes that the "black" crows are "gorging" on, leads the reader to a conceptual definition of the space as one that has already been predetermined: the first two-thirds are filled with sensory richness; a material space saturated with both decay and expectation. Thereafter, as the narrative focuses upon the house itself, which ultimately, "the house was empty; the doors and windows were locked", (p. 8) there is a dramatic alteration. The house exterior shifts from the lushness of the outside to the sealed nature of its within. The house's descriptive language does not depict the house through the use of language that describes the presence of the house, but rather in terms of the absence of the house.

Enclosure's (specifically "locked") physical characteristic creates exclusionary "spatial logic". The house serves as a "container" of unrecognized memory; silence signifies repression (over being non-existent). Additionally, Ammu's language serves as further evidence of this; Ammu is described as "[...] A Positionless [...]" (p.57) and the ellipsis uniquely shows absence through "cancelling" syntax, thereby interrupting syntactical flow mirroring Ammu's lack of social and spatial place. She exists within the house yet has no "place". Baby Kochamma maintains control over more than just social space via surveillance systems. She regulates not only physical areas but also their appearance. Thus, the home becomes a tool for discipline, therefore reflecting Lefebvre's assertion that space possesses ideological value (1991, p. 38): the Love Laws are not abstract; they are embedded in space as defined by the house's walls, door frames, and sight lines.

THE HISTORY HOUSE: RUINATION, SPECTRALITY, AND VIOLENT INSCRIPTION

The writer describes the History House not so much as a tangible space (a building) but as a perceptual aberration: "A white house [...] like a silent specter" (Roy, 1997). This simile reveals much about the authorial intent of the house: it is haunted; that is, its existence is not only of a material nature but also of an imagination.

The author's comment that it was "a house that had become a metaphor for everything that had gone wrong" (p. 51) illustrates this point, while the use of the word "become" indicates that the house has undergone a change in its meaning: it has transitioned from an architectural object to a semiotic one. It has accumulated meaning over time through a process of historical layering. This layering process becomes violently apparent in the scene depicting Velutha's beating; "They were not arresting a man, they were exorcising fear" (p. 293). The use of the verb "exorcising" in this context provides insight into how the act of beating is viewed ritually rather than procedurally. In this instance, the act of violence serves a symbolic purpose; the act of violence serves to expunge the fear of engaging violence in general. Perhaps more importantly, the space in which the violence occurs is defined by the act of violence itself; that is to say, the violence is located within the History House: an already colonially defined space and subject to colonial authority. Thus, the implication is that caste violence is not distinct or separate from colonial history, but instead is embedded in colonial history.

Consequently, the house has become a site of convergence for different regimes of power and serves as the medium in which these regimes of power are materialised. Ultimately, the juxtaposition between the stillness of the house and the brutal nature of violence enacted within the boundaries of the house adds to its uncanniness. Furthermore, it does not merely serve as a backdrop to violence.

THE MEENACHAL RIVER: SENSORY EXCESS AND THE MATERIALITY OF MEMORY

At first, the description of the Meenachal River is lush, almost overwhelmingly so; yet this vitality is an unstable one. Roy later comments on the river's smell when she describes it as smelling like "feces and pesticides" (p. 118); this is an extreme shift in tone. Where the reader was once provided with an abundance of visual details, they are now given disgust through the sense of smell.

This is not coincidental as smell, as an invasion through the body with sensory experience, is one of the most invasive and difficult to ignore modes of sensuality. In using this mode, Roy makes the river's degradation physically tangible through the reader's sense of smell. As a result, the river becomes a physical manifestation of memory's corruption.

Sophie Mol's drowning transforms the river into a site of trauma. However, Roy narrates this traumatic event in a non-linear manner, making the retelling of the event discontinuous, revisited, and refracted/ through a multiplicity of repetitions. The river then becomes a lieu de mémoire in which memory remains unpredictable and recursive. The phrase, "Nothing's ever finished so long as it's alive" (p. 189) sums up this idea; since the river is a living organism, the past is never completely contained. Memory flows and returns to know itself while simultaneously contaminating the present.

SPATIALIZING MEMORY: FRAGMENTATION, REPETITION, AND LOVE LAWS

The relationship between Roy's nonlinear narrative structure and her use of spatial poetics is tight. The text's associative progression is often triggered by place rather than by chronology. Words, phrases and images which recur, "Things can change in a day" (p.32), are linked to one another through a repetitive rhythm that mirrors how memory persists over time. The repetition within the text is both stylistic and structural; it creates what could be termed a spatial temporality where time is ordered by locations

rather than chronologically. When Rahel returns to Ayemenem, the description presents Ayemenem not as a new and unfamiliar space but as an already known and occupied space inhabited by memory. The past is not so much recalled as it is reactivated. This is resonant with Ricoeur's (2004, p. 22) thesis that memory is reconstructive, but Roy further develops this reconstruction into a spatialization.

One of the most rhythmically powerful phrases in the text regarding the "Love Laws" is when Roy states: "who can and who cannot be loved; and when, where, and how much" (1997, p. 33). The way the sentence is fragmented into multiple separate and distinct statements parallels the rigidity of these laws. The relationship between Ammu and Velutha develops in two key settings: with secrecy and between boundaries. Language reflects this with soft, textured language in the following quotes – "in the dark" / "the river's wet silence." The emphasis on both texture and sound gives rise to a very intimate environment through our sense of touch and hearing.

However, that intimacy is also precarious. The same boundaries that create the potential for transgression also reveal it. Once revealed, the response is immediate and violent, which illustrates the essential role spatial constraints play in maintaining social order. In conclusion, transgression is both a social act and a spatial act. Transgression occurs through crossing boundaries, occupying prohibited spaces or territories, and modifying the meaning of the locations where transgression occurs.

CONCLUSION

The God of Small Things shows us that space is not just represented but created; it is produced by language, memory and power. The Ayemenem House, the History House, and the Meenachal River are not fixed locations: they are fluid locations where history has been inscribed on; they have been contested and cannot be remembered without reference to the surrounding environment. Roy accomplishes this spatial poetics through thick tactile

details, fragmentation, and repetition throughout the text. From Roy's deliberate use of place as a store house of trauma and the place where memory persists through time, we understand that in this text, space does not just hold the memory; space makes memory.

REFERENCES

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Blackwell.

Loomba, A. (2005). *Colonialism/Postcolonialism*. Routledge.

Nora, P. (1989). "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoir," *Representations*, 26, 7–24.

Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. University of Chicago Press.

Roy, A. (1997). *The God of Small Things*. Random House.

Said, E. W. (1993). *Culture and Imperialism*. Knopf.

Dört Duvar Arasında Bir Palanga: Direktör Âli Bey'in *Misafiri İstiskal* Oyununda Modern Mahremiyetin Geleneksel Estetikle Kuşatılması

DR. ÖĞR. ÜYESİ E. CANDAN İRİ*

Öz

Direktör Âli Bey'in 1870 yılında yayımlanan *Misafiri İstiskal* adlı eseri, yenileşme dönemi Türk tiyatrosunun kurucu metinlerinden biri olarak değerlendirilir. Tek perdelik bir entrika komedisi olan eser, geleneksel seyirlik oyunların estetik yapısını devralmakla birlikte bu mirası alışılagelenin aksine mekânsal bir çatışmanın merkezine yerleştirir.

Bu çalışma, eseri yalnızca betimleyici bir "gelenek etkisi" çerçevesi içinde ele almakla yetinmeyerek, geleneksel estetiğin mekân üzerinden metne nasıl sirayet ettiğini çözümlemeyi amaçlar. Bu doğrultuda eser, mekânın dönüşümü ve mahremiyetin ihlali ekseninde incelenir. Oyunda, Tanzimat sonrası bireyin inşa etmeye çalıştığı mahremiyet anlayışı, geleneksel kültürün kolektif ve sınır tanımaz pratikleriyle karşı karşıya gelir. Ev sahibi Mümtaz Bey'in piyano ve kütüphane gibi Batılı yaşam tarzını simgeleyen unsurlarla düzenlediği salonu, sükûnet ve mesafeye dayalı bir özel alan olarak kurgulanmıştır. Ancak davetsiz misafir Abdi Bey'in müdahaleleriyle bu alan, orta oyununun gürültülü, geçirgen ve kolektif sahne estetiğini çağrıştıracak biçimde dönüşerek âdeta bir palanga işlevi kazanır. Bu mekânsal yeniden kuruluş, Batılı formun içine sızan geleneksel tiyatro dinamikleriyle ilişkilidir. Misafir olduğu evi kamusal alana çeviren Abdi Bey, Kavuklu tipinin pervasızlığını yeniden üretirken mahremiyetini görgü kurallarıyla korumaya çalışan Mümtaz Bey, otoritesi sarsılmış bir

* Süleyman Demirel Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi. eminecandaniri@sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1238-5978.

Pişekâr konumuna geriler. Nadir Efendi'nin sağırlığı ise yanlış anlama üzerine kurulu geleneksel komiğin modern metin içindeki sürekliliğini sağlar. Oyunun sonunda Mümtaz Bey'in, yerleşik nezaket normlarıyla çözemediği krizi orta oyunu geleneğini çağrıştıran göstermelik bir kavga üzerinden yönetmeye çalışması, modern öznenin kurduğu mekânsal düzeni sürdüremeyişini trajikomik biçimde ortaya koyar.

Bu bağlamda *Misafiri İstiskal*, iki farklı mekân estetiğini karşı karşıya getirerek Türk modernleşmesinin salon–palanga gerilimine sıkışmış yapısını hicveder. Çalışma, bu karşılaşmayı mekânın toplumsal üretimi ile gündelik etkileşim biçimleri arasındaki ilişkiyi merkeze alan kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda ele alır. Bu çerçevede, özel alanın ihlali ve mekânsal düzenin çözülüşü, geleneksel tiyatro estetiğinin mekân üzerinden modern dramatik metne sızarak onu dönüştürdüğü temel bir çatışma alanı olarak okunur.

Anahtar sözcükler: Direktör Âli Bey, *Misafiri İstiskal*, modern Türk tiyatrosu, modern mahremiyet, mekân aosyolojisi, Orta Oyunu estetiği

A *PALANGA* WITHIN FOUR WALLS: THE SIEGE OF MODERN PRIVACY BY TRADITIONAL AESTHETICS IN DIREKTÖR ÂLI BEY'S *MISAFIRI İSTISKAL*

Direktör Âli Bey's *Misafiri İstiskal*, published in 1870, is regarded as one of the foundational texts of Turkish theatre in the period of modernization. As a one-act comedy of intrigue, the play appropriates the aesthetic framework of traditional performative forms, yet, contrary to convention, reconfigures this inherited structure around a central spatial conflict.

This study aims not merely to approach the play within a descriptive framework of "the influence of tradition," but to analyse how traditional aesthetics permeate the text through spatial structures. Accordingly, the play is examined through the lens of spatial transformation and the violation of privacy. In the play, the post-Tanzimat individual's attempt to construct a sense of privacy comes into confrontation with the collective and boundary-defying practices of traditional culture. The salon arranged by Mümtaz Bey,

furnished with elements such as a piano and a library symbolizing a Western lifestyle, is constructed as a private space based on tranquillity and distance. With the interventions of the uninvited guest Abdi Bey, this space is transformed in a way that evokes the noisy, permeable, and collective stage aesthetics of the *orta oyunu*, acquiring a function akin to a *palanga*. This spatial reconfiguration is linked to traditional theatrical dynamics infiltrating the Western form. Abdi Bey turns the house in which he is a guest into a public space, reproducing the audacity of the Kavuklu type, while Mümtaz Bey, who seeks to preserve his privacy through codes of etiquette, is reduced to a weakened Pişekâr figure. Nadir Efendi's deafness sustains the traditional comic effect based on misunderstanding within the modern text. At the end of the play, Mümtaz Bey's attempt to resolve a crisis he cannot address through established norms of etiquette via a staged fight reminiscent of the *orta oyunu* tradition reveals, in a tragicomic manner, the modern subject's failure to sustain its spatial order.

In this respect, *Misafiri İstiskal* satirizes Turkish modernization's confinement within the tension between the salon and the *palanga*, the open and permeable performance space of traditional Turkish theatre, bringing two spatial aesthetics into confrontation. This study approaches this encounter through theories of the social production of space and everyday interaction practices. The violation of private space and the breakdown of spatial order constitute the central conflict through which traditional theatrical aesthetics permeate and reshape the modern dramatic text.

Keywords: Direktör Âli Bey, *Misafiri İstiskal*, modern Turkish theatre, modern privacy, spatial sociology, *Orta Oyunu* aesthetics

GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyılda imparatorluğun modernleşme sürecindeki düşünsel ve kurumsal dönüşümlerine koşut olarak doğan Batı tarzı Türk tiyatrosu, doğaçlamaya dayalı geleneksel seyirlik formlardan farklı olarak dramatik metni merkeze alan yeni bir estetik tasarımın ifadesidir. Bu

tasarımı telif, tercüme ve adaptasyon eserleriyle inşa eden Tanzimat aydınlarının önemli bir bölümü, Batılı dramatik kalıpları benimserken geleneksel sahne mirasını büsbütün terk etmeyip modern tiyatronun sınırları içinde sürdürmenin yollarını arar. Direktör Âli Bey'in tek perdelik komedisi *Misafiri İstiskal*, bu estetik sürekliliğin erken ve dikkat çekici örneklerinden biridir.

Edebiyat tarihinde Batılı anlamda ilk entrika komedilerinden biri kabul edilen eser üzerine yapılan çalışmalar, metni çoğunlukla geleneksel misafirperverlik normlarının sorgulanmasına yönelik bir töre eleştirisi ya da geleneksel seyirlik oyunların biçimsel, yapısal ve içeriksel özelliklerinin modern metne aktarılması ekseninde değerlendirmiştir. Gelenek etkisinin mevcut literatürde ağırlıklı olarak betimleyici düzeyde ele alınması, bu unsurların metindeki dinamik mekân kurgusunun oluşumundaki rolünü arka planda bırakmıştır. Oysa *Misafiri İstiskal*'de geleneksel seyirlik oyunlardan devralınan estetik birikim, doğrudan mekânsal bir çatışmanın merkezine yerleştirilir. Bu birikim, yalnızca tip kadrosunda ya da komik unsurlarda değil, olay örgüsünün kuruluşunda ve mekânın kullanım biçiminde de kendisini gösterir. Eser, bir yandan Batılı entrika komedisinin özelliklerini taşırken diğer yandan geleneksel Türk tiyatrosunun tip ilişkilerini, komik mekanizmalarını ve fasıl mantığını anımsatan nitelikler sergiler.

Bu bildirinin amacı, geleneksel estetiğin statik bir motif olmanın ötesinde mekân aracılığıyla metne nasıl sızdığını ve modern dramatik yapıyı nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymaktır. Çalışmanın temel iddiası ise, eserde Tanzimat sonrası bireyin inşa etmeye çalıştığı modern mahremiyet anlayışının, geleneksel kültürün kolektif ve sınır tanımaz uygulamaları tarafından kuşatıldığıdır. Bu doğrultuda metin, mekânın toplumsal üretimini, ev içi alanın fenomenolojisini ve gündelik etkileşim performanslarını merkeze alan disiplinlerarası bir perspektifle incelenecektir. İlk olarak Direktör Âli Bey'in ve eserinin Türk tiyatrosundaki yeri değerlendirilecek; ardından metinde Batılı anlamda sınırları çizilmiş özel alanın, orta oyununun geçirgen oyun meydanına (palanga) dönüşme

süreci çözümlenecektir. Bu mekânsal dönüşüm içinde belirginleşen geleneksel tipler, hareket komiği ve yanlış anlamaya dayalı komik unsurlar ile yapısal dinamikler, salon-meydan geriliminin yansımaları olarak ele alınacaktır.

DİREKTÖR ÂLİ BEY VE *MİSAFİRİ İSTİSKAL*'İN TÜRK TİYATROSUNDAKİ YERİ

Batı tarzı Türk tiyatrosunun kurumsallaşma sürecinde sahne faaliyetlerinin yanı sıra bu faaliyetleri besleyecek eserlerin üretimi de belirleyici bir rol oynar. Özellikle Osmanlı Tiyatrosu'nun kurucusu Güllü Agop'un sahnelemek üzere Türkçe oyun ihtiyacı duyması, dönemin birçok aydınını tiyatro alanında eser vermeye yöneltir. Direktör Âli Bey de bu girişime katkı sunan ilk isimlerden biridir. Yazar, bir yandan Osmanlı Tiyatrosu için telif ve adaptasyon eserler kaleme alırken bir yandan da kumpanyanın çoğunluğu Ermeni olan oyuncularına düzgün konuşma dersleri verir (Sevengil, 1968, s. 63; And, 1970, s. 141). Yazarın ilk dönem tiyatro eserleri arasında *Misafiri İstiskal* ve *Geveze Berber* adlı telif komedileri ile Molière'in *Les Fourberies de Scapin* (*Scapin'in Dolapları*) adlı eserinden uyarladığı *Ayyar Hamza* öne çıkar (And, 1970, s. 141; 1976, s. 173). Ayrıca uzun süre telif bir eser olarak değerlendirilen *Kokona Yatıyor* da Metin And'ın belirlemesine göre Eugène Grangé ve Victor Bernard'ın *Madame est couchée* adlı komedyasından uyarlanmıştır (1970, s. 142). Basım ve sahnelenme tarihleri 1870-1871 yıllarında yoğunlaşan bu eserlerin ortak noktası komedi türünde yazılmış olmalarıdır. Bu yönüyle Âli Bey, Tanzimat tiyatrosunda komedi geleneğinin üretken temsilcilerinden biri olarak öne çıkar.

Türk tiyatro edebiyatının komik malzemeyle doğduğunu belirten Niyazi Akı'ya göre (t.y., s. 65), bu çalışmanın odağındaki *Misafiri İstiskal* (1287/1870), *Şair Evlenmesi*'nden sonra rastlanan ilk komedidir (Akı, 1963, s. 40). Tek perdelik bir entrika komedisi olan eser, davetsiz bir misafirin ev halkının mahremiyetini ve gündelik düzenini bozması üzerine kuruludur. Olaylar, Mümtaz Bey'in davetli misafirlerini evinde ağırladığı sırada

komşusu Abdi Bey'in davet edilmediği hâlde çıkagelmesiyle başlar. Eve adım attığı andan itibaren teklifsiz ve fütursuz davranışlarıyla mekânın yerleşik düzenini sarsan Abdi Bey, ev sahibinin kendisini uzaklaştırmak için başvurduğu bütün ima ve girişimleri boşa çıkarır. Nezaket kurallarına bağlılığını sonuna dek koruyan Mümtaz Bey, sonunda kâhyasıyla göstermelik bir kavga sahnelemek zorunda kalsa da başarılı olamaz. Oyun, Abdi Bey'in varlığının kabullenilmesiyle son bulur. Bu kuruluş mantığı, orta oyununda sıkça görülen biçimde, beklenmedik bir kişinin mekâna aniden dâhil olmasıyla başlayan ve onun yarattığı kargaşa etrafında gelişen olay örgüsünü hatırlatır. Eser, bir yandan Metin And'ın dönemin Batı etkisindeki kısa komedyaları için işaret ettiği (1972, s. 321) Fransa kaynaklı tek perdelik oyunların hareketliliğini taşırken diğer yandan geleneksel tiyatronun "fasıl" mantığını çağrıştıran gevşek bir yapı sergiler. Böylece Batılı komedi formu ile geleneksel seyirlik oyunların yapısal özellikleri aynı metin içinde bir araya gelir. Komik etki de büyük ölçüde bu iki farklı geleneğin kesişim noktasında üretilir.

Âli Bey, metnin sonunda esere konu olan olayın gerçekte yaşandığını ve "memleketimizin âdât ve ahlâkça tarîze şâyân pek çok hâllerini" içerdiğinden oyun olarak kurgulandığını belirtir (1287, s. 53). Eser, toplumsal âdetlere yönelik bu eleştirel boyutuna rağmen kişilerin derin psikolojisinden ziyade olayların hareketliliğine yaslanır. Niyazi Akı'nın genel olarak entrika komedilerinin insanı ahlâkî ve psikolojik yönleriyle çözümlemekten çok, birbirine zincirlenmiş durum ve hareketlerin komik yönlerini öne çıkaran eserler olduğu yönündeki tespiti (1963, s. 40), bu oyunun yapısını anlamak için de elverişli bir zemin sunar. *Misafiri İstiskal*'de komik etki, can sıkıcı misafirin kişiliğinden ziyade onun sebep olduğu olaylar, yanlış anlamalar ve tesadüfler üzerinden üretilir (Sokullu, 1993, s. 232). Dolayısıyla oyunda asıl dikkat çekici olan, kişilerin ahlâkî dönüşümü değil; Mümtaz Bey'in özenle inşa ettiği mahremiyet alanının Abdi Bey'in müdahaleleriyle kuşatılması ve giderek işlev değiştirmesidir.

MODERN MAHREMİYETİN KURULUŞU: MÜMTAZ BEY'İN EV İÇİ DÜZENİ

Misafiri İstiskal'de sahne bir salon ile bir odadan oluşur. Bu iki mekân zamandaştır ve aralarında sürekli bir hareketlilik vardır (And, 1972, s. 323). İlk bakışta sıradan bir ev içi düzeni olarak görünen bu mekânsal kurgu, oyunun temel çatışmasının şekillendiği özel alanı meydana getirir. Mümtaz Bey'in özenle kurduğu bu alan, Tanzimat dönemi Osmanlı toplumunda şekillenmeye başlayan yeni yaşam anlayışının ve modern mahremiyet tasavvurunun mekânsal bir yansımasıdır. Nitekim on dokuzuncu yüzyılda Batılılaşma sürecinin etkisi yalnızca kamusal hayatta değil, konut kültüründe de hissedilmiş; evlerin iç düzeni, eşyaları ve kullanım biçimleri önemli ölçüde değişime uğramıştır (İnci, 2003, s. 73). Geleneksel ile modern dünya arasında kimliğini arayan Tanzimat ailesi, bir yandan mevcut normları bütünüyle terk etmeyip diğer yandan kimliğini modern dünyanın kültürel unsurlarıyla yeniden inşa etmeye çalışmıştır (Işın, 1999, s. 123). Bu süreçte gündelik hayatı düzenleyen modern adabımuaşeret kuralları, bireyler arasındaki ilişkilerin yanı sıra mekânların kullanım biçimlerini de yeniden tanımlamıştır (Işın, 1999, s. 132). Piyano, masa, koltuk ve kütüphane gibi unsurlar, modern yaşam tarzının ve kültürel seçkinliğin göstergeleri hâline gelmiş; ev giderek yeni kimliğin sergilendiği bir mekâna dönüşmüştür (İnci, 2003, s. 76-77; Bertram, 2012, s. 285).

Mümtaz Bey'in içinde piyano, yemek masası, kütüphane ve yazı tepsisi gibi Batı tarzı eşya ve mobilyaların bulunduğu salonu da bu dönüşümün izlerini taşır. Bu eşyalar, dekoratif birer nesne sınırını aşarak Batılı zevklerle şekillenen yeni bir hayat tarzını temsil eder. Mümtaz Bey, özenle döşediği bu mekânla sınırları belirlenmiş, kendine özgü bir yaşam alanı inşa etmiştir. Henri Lefebvre'in tanımladığı anlamda bu salon, dışarının tahakkümüne karşı bireyin kendi yaşamının damgasını vurduğu "sahiplenilmiş bir iç mekân" olarak değerlendirilebilir (2014, s. 184). Gaston Bachelard (2014) evin bu koruyucu niteliğini daha poetik bir dille açıklar; ona göre ev, bireyi dış dünyanın karmaşasından koruyan ve ona güven

duygusu sağlayan "gerçek bir kozmoz"dur (2014, s. 34). Dolayısıyla, Mümtaz Bey için evi, sokağın kargaşasından yalıtılmış, Bachelard'ın tabiriyle *huzur içinde düş kurabileceği* (2014, s. 36) korunaklı bir kabuktur. Oyunun ilk sahnesinde[1] Kâhya Veli Ağa'nın yatılı misafir Nadir Efendi'ye "Efendim bu akşam inşallah rahatsız olmadınız. Zira tahtakurusu, sivrisinek gibi şeyler yoktur" (Âli Bey, 1287, s. 4) diyerek övünmesi, bu alanın dış dünyanın fiziksel rahatsızlıklarından özenle yalıtıldığını gözler önüne serer. Aslında, Osmanlı toplumunun hemen her döneminde ev; aileyi sokağın kamusal yaşamından koruyan önemli bir mahremiyet kabuğu olarak işlev görmüştür (Bertram, 2012, s. 33, 56). Bu kabuğu dış dünyanın kuralsızlığından ayıran eşik ise evin sokağa açılan kapısıdır (Işın, 1999, s. 81). Georg Simmel'in "Köprü ve Kapı" başlıklı makalesinde belirttiği üzere, insan sonsuz uzaydan bir parçayı kesip çıkararak onu dünyanın geri kalanından ayırır ve inşa ettiği bu yalıtılmış alanı bir "kapı" ile mühürler (Kaern, 1994, s. 409).

Ancak bu mühürlü kapının ardındaki salon, Mümtaz Bey için yalnızca dış dünyanın kargaşasından kaçılan psikolojik bir sığınak değildir; aynı zamanda Tanzimat beyefendisi kimliğini içeri alınan misafirlere görünür kıldığı bir temsil alanı niteliğindedir. Mekânın bu dışa dönük işlevi, Erving Goffman'ın toplumsal etkileşimleri bir sahneleme süreci olarak ele alan dramaturjik yaklaşımı çerçevesinde daha açık biçimde anlaşılabilmektedir. Goffman'a göre bireyler, başkalarının gözlemine açık oldukları durumlarda belirli bir izlenim yaratmak amacıyla davranışlarını düzenler ve performans sergilerler (2014, s. 28). Bu performansın gerçekleştiği "vitrin bölgesi" ya da ön bölge, bireyin kendisini belirli kurallar ve beklentiler doğrultusunda sunduğu alandır (2014, s. 33). Bu çerçevede Mümtaz Bey'in sokağın kargaşasından yalıtılmış ev içi düzeni, modern birey kimliğine uygun bir izlenimin üretildiği bir vitrin bölgesi olarak değerlendirilebilir. Bu bölgenin düzeni kadar burada geçerli olan nezaket ve görgü kuralları da

[1] Eserin orijinal metninde modern tiyatro terminolojisindeki "sahne" veya "meclis" kavramlarının karşılığı olarak "fıkra" ifadesi kullanılmıştır.

performansın sürdürülebilmesi açısından önem taşımaktadır (Goffman, 2014, s. 108). Dolayısıyla Mümtaz Bey, söz konusu fiziksel mekânın sahibi olmanın ötesinde, burada kurulan modern toplumsal düzenin de asıl koruyucusudur. Ancak Abdi Bey'in eve gelişiyle birlikte, mühürlenen bu vitrin bölgesinin sınırları ve Mümtaz Bey'in korumaya çalıştığı kibarlık performansı giderek çözülmeye başlar. Böylece modern mahremiyetin üzerine kurulu ev içi denge, dış müdahalelere açık hâle gelir.

GELENEKSEL ESTETİĞİN MEKÂNA SIZIŞI: SALONUN PALANGAYA DÖNÜŞÜMÜ

Misafiri İstiskal'de salonun giderek palangaya dönüşmesinde Abdi Bey'in taşkın davranışları kadar farklı yaşam tarzlarının karşılaşmasından doğan gerilim de belirleyici bir rol oynar. Kapı komşusu olmalarına rağmen Mümtaz Bey ile Abdi Bey'in aynı toplumsal ve kültürel dili konuşamaması bu farklılığın göstergelerinden biridir. Ekrem Işın'ın belirttiği üzere klasik Osmanlı mahallesi dış etkenlere karşı korunaklı, kendi içinde homojen bir görünüme sahiptir. Ancak on dokuzuncu yüzyılda bu bütünlük parçalanmış; geleneksel ve modern hayat anlayışları aynı toplumsal çevre içinde iç içe geçmiştir (1999, s. 75). İki komşu arasındaki gerilim de bu farklı kültürel dünyaların aynı mekânda karşılaşmasının bir sonucu olarak düşünülebilir. Bu karşılaşma, Batılı normlara göre sınırları kesin hatlarla çizilmiş salon mekânının geleneksel orta oyununun o dışarıdan her türlü müdahaleye, sızmaya ve kural ihlaline açık duvarsız oyun meydanına, palangaya, doğru çözülmesini beraberinde getirir.[2] Benzer bir mahremiyet ihlali kurgusu geleneksel tiyatro repertuvarında da görülebilir. Metin And'ın aktardığı "Kunduracı" oyununda Kavuklu'nun kalabalık bir grupla Zenne'nin evine baskın düzenlemeye girişmesi, mahrem alanın kolektif biçimde kuşatılmasına dayanır (1985, s. 447). *Misafiri İstiskal*'de fiziksel bir

[2] Geleneksel Türk tiyatrosu terminolojisinde palanga; orta oyununun oynandığı meydana verilen addır. Orta oyunu yuvarlak, çepeçevre seyircilerle kuşatılmış olan bu açık alanda oynanır. Detaylı bilgi ve alanın fiziki özellikleri için bk. And (1985, s. 402-403).

baskın söz konusu olmamakla birlikte, Abdi Bey'in davetsiz ziyareti ev sahibinin zamanını, eşyalarını ve gündelik düzenini ele geçiren sembolik bir mahremiyet ihlaline dönüşür. Böylece geleneksel tiyatroda çoğu zaman toplu bir baskın biçiminde ortaya çıkan mahremiyet ihlali, burada tek bir kişinin bitmek bilmeyen misafirliği aracılığıyla modern ev içi ilişkiler bağlamında yeniden biçimlenir. Bu mekânsal gerilim, fiziksel alanın kullanımında karşılık bulduğu gibi, kişilerin temsil biçimlerine de doğrudan yansır. Mümtaz Bey ile Abdi Bey arasındaki ilişki, işlevsel açıdan orta oyununun düzen kurucu ve düzen bozucu tipleri arasındaki gerilimi hatırlatan bir yapı sergiler. Mümtaz Bey'in düzeni kuran ve korumaya çalışan, uzlaştırıcı ve kuralları hatırlatan tavrı Pişekâr tipini; Abdi Bey'in sınır tanımazlığı, söz dinlemezliği ve bulunduğu ortamın düzenini bozarak komiği üretmesi ise Kavuklu tipini çağrıştırır. Böylece geleneksel tiyatronun tip karşıtlığı modern ev mekânı içinde yeni bir görünüm kazanır.

İki komşu arasındaki zihniyet farklılığı, Abdi Bey'in Mümtaz Bey'e gelişini haber verdiği ilk andan itibaren görünür hâle gelir. Daha yola çıkmadan Mümtaz Bey'den "iki adım yer için merkep" istemesi (Âli Bey, 1287, s. 5), ardından ansızın çıkıp gelmesi, onun toplumsal ilişkileri modern adabımuaşeretin öngördüğü karşılıklı mesafe ve sınırlar çerçevesinde değil, geleneksel mahalle kültürünün sağladığı rahatlık içinde değerlendirdiğini düşündürür. Bu tavır, ilerleyen sahnelerde salonun fiziksel ve sembolik sınırlarını aşındıracak müdahalelerin de ilk işaretidir. Abdi Bey'in sınır tanımazlığı, merkep talebiyle birlikte seyis aracılığıyla geri gönderdiği "başlık"[3] meselesinde daha da belirginleşir. Abdi Bey, ödünç aldığı bu eşyayı özenle kullanmamış, bir kenara atıp küflenmesine sebep olmuştur. Bunun üzerine Mümtaz Bey'in "… böyle terbiyesiz heriftir o! Halkın malını ariyet alır, vaktiyle göndermez, böyle bir kenara atıp küflendirir" sözleriyle dile getirdiği rahatsızlık (Âli Bey, 1287, s. 7), bu iki kişinin ilişki anlayışındaki

[3] Oyunda geçen "başlık", binek ve yük hayvanlarında kullanılan bir tür koşum takımıdır. İkinci sahnede seyis ve kâhya arasında geçen diyalogda başlığın "saraç odası"na kaldırılmasından söz edilmesi (Âli Bey, 1287, s. 6), oyundaki ev mekânının geniş ve çok bölümlü bir konak olarak kurgulandığını gösterir.

farklılığı açığa çıkarır. Mümtaz Bey açısından bu davranış, ödünç alınan bir eşyanın kullanımına ilişkin sorumlulukların ihlali anlamına gelirken Abdi Bey'in tavrı komşuluk ilişkilerinin sağladığı rahatlıktan beslenen daha geçirgen bir ilişki anlayışına işaret eder.

Abdi Bey'in henüz eve gelmeden yarattığı huzursuzluk, eve adım attığı andan itibaren Mümtaz Bey ile birlikte tüm ev halkına sirayet eder. Altıncı sahnede kâhya ile Muhsin Efendi'nin misafiri oyalama ve eğlendirme görevini birbirlerine devretmeye çalışmaları, Abdi Bey'in varlığının ev içerisinde yarattığı bıkkınlığı somutlaştırır. Kâhyanın Muhsin Efendi'yi, Muhsin Efendi'nin ise Mümtaz Bey'i işaret etmesi, misafiri ağırlama yükünün giderek kaçınılan bir sorumluluğa dönüştüğünü gösterir. Buna karşılık Abdi Bey, çevresindeki isteksizliği fark etmeksizin eğlenmeye ve ev halkını kendi arzusuna göre yönlendirmeye devam eder. Yedinci sahneye gelindiğinde ise bu pervasız tavır, kişiler arası ilişkilerin ötesine geçerek salonun kullanım düzenini dönüştürmeye başlar. Teklifsizce salona girerek piyanonun başına oturan ve tuşlara dokunmaya başlayan Abdi Bey, avazı çıktığı kadar bağırarak Mümtaz Bey ve misafirlerini *âlem etmeye* çağırır (Âli Bey, 1287, s. 14-15). Salona gelen Mümtaz Bey ve Muhsin Efendi, Abdi Bey'i bir kenarda oturup dinlemesi yönünde uyararak salonun adabımuaşeret sınırlarını korumaya çalışsalar da bu girişimlerinde başarılı olamazlar. Abdi Bey, onların nazik uyarıları karşısında davranışını sürdürerek piyano etrafında beklenen Batılı müzik icrasını bozar ve "gayet şiddetli bir nara" atarak (Âli Bey, 1287, s. 16) mekânı işitsel olarak da istila eder. Evin Batılı kimliğinin önemli simgelerinden biri olan piyano, Abdi Bey'in elinde âdeta geleneksel bir meydan eğlencesinin aracına indirgenir. Bu dönüşüm, Kavuklu'nun bulunduğu her ortamı kendi oyun mantığına göre yeniden şekillendirmesini çağrıştırır. Abdi Bey de salonun atmosferini kendi eğlence anlayışına göre dönüştürür. Nadir Efendi'nin "Kuzum bu nasıl piyano çalmak? Bu hokkabazın zurna çalmasından daha berbat oldu" (Âli Bey, 1287, s. 16) ifadesi ise, salondaki mekânsal ve kültürel dönüşümün dramatik bir itirafıdır.

Mümtaz Bey'in Batılı bir vitrin olarak kurduğu salonundaki mekânsal istila, sekizinci sahnede işitsel boyutun ötesine geçerek salonun fiziksel nesnelerini ve aktörlerini doğrudan hedef alan bir curcunaya dönüşür. Goffman'ın dramaturjik teorisiyle okunduğunda bu mekân, edep ve nezaket kurallarının geçerli olduğu bir *ön bölge* iken Abdi Bey buradaki fütursuz tavırlarıyla normalde çevredekilerden gizlenmesi gereken *arka bölge* (sahne arkası) kuralsızlığını sergiler.[4] Onun misafirliğin sınırlarını aşan rahatlığı ve bedensel sakarlıkları, salondaki kurulu düzeni sarsıntıya uğratır. Ev sahibinin kütüphanesinden izinsiz kitap almaya çalışırken diğer kitapları Nadir Efendi'nin başına düşürmesi ve yazı tepsisindeki mürekkebin yere dökülmesi, modern salonun simgeleri olan okuma ve yazma köşelerini bir anda yerle bir eder. Bu yıkıcı etki, yeni hayat tarzının bir diğer sembolü olan yemek masasında doruk noktasına ulaşır. Abdi Bey'in çorbaya sıktığı limonu çorbanın içine düşürerek herkesin üstünü batırması, ardından biraz evvel yere dökülen mürekkebi temizlediği mendille yüzünü silerek simsiyah etmesi, modern sofra adabının ihlaline örnektir. Ayrıca Abdi Bey'in sofradan kalkarken setresinin iliğine takıp unuttuğu örtüyü ardı sıra sürüklemesi, tüm tabakların devrilmesine ve Nadir Efendi'nin sandalyesiyle birlikte yere yuvarlanmasına yol açar. Bu bedensel sakarlık, onun yalnızca sembolik kuralları çiğnemekle kalmayıp salonun fiziksel bütünlüğünü de darmadağın ettiğini gösterir.

Bu süreçte dikkat çekici olan husus, Abdi Bey'in taşkınlıklarından en çok etkilenen kişinin Nadir Efendi olmasıdır. Kitapların başına düşmesi, sandalyesiyle birlikte yere yuvarlanması ve olayları çoğu zaman yanlış anlaması, onu komik olayların istemsiz mağduruna dönüştürür. Nadir Efendi'nin işitme kusurundan kaynaklanan yanlış anlamalar, oyunda

[4] Goffman arka bölgeyi (sahne arkasını), "belli bir performans tarafından çizilen izlenimle çelişen bir görüntünün yer aldığı bölge" olarak tarif eder. Burası, yanılsamaların inşa edildiği ön bölgenin aksine oyuncunun "rahatlayıp vitrinini ve dizelerini bir kenara bırakabileceği" ve "oynadığı karakterden çıkabileceği" gayriresmî bir alandır (2014, s. 112). Laubali oturma şekillerine, bağırmaya, teklifsizlik veya saygısızlık olarak algılanabilecek eylemlere izin veren bu gayriresmî tutum için bk. Goffman (2014, s. 126).

geleneksel muhavere komiğinin modern bir karşılığı olarak işlev görür. Söz gelimi, beşinci sahnede Abdi Bey'in yalnızca "Baba efendi!" diye seslenmesine karşılık Nadir Efendi'nin "Yangın mı var, nerede?" şeklinde cevap vermesi (Âli Bey, 1287, s. 11), konuşmanın daha başında iletişimi yanlış bir yöne sürükleyen tipik bir yanlış anlama örneğidir. Söylenenleri sürekli farklı biçimlerde yorumlaması, ev halkının kurmaya çalıştığı rasyonel iletişimi kesintiye uğratırken komik etkiyi de besler. Bu özellik, Karagöz ve orta oyununda sıkça rastlanan yanlış anlama ve söz oyunlarına dayalı komik mekanizmanın modern metindeki devamı niteliğindedir. Böylece eserde hareket komiği ile yanlış anlamalardan beslenen söz komiği iç içe geçer.

Bu komik mekanizmalar yalnızca kişiler arasındaki iletişimi bozmakla kalmaz, aynı zamanda salonun düzenini de giderek çözülmeye uğratır. Salon, Abdi Bey'in pervasız bedensel taşkınlıklarıyla birlikte artık sakinlerinin güvenle düş kurabileceği bir Bachelardcı "kozmoz" olmaktan çıkmış; âdeta kapısız, duvarsız, kuralsız bir orta oyunu meydanına evrilmiştir. Bu noktadan sonra evde bulunanlar için asıl mesele, mahremiyeti korumaktan ziyade bu istilacı misafiri mekândan uzaklaştırabilmek için çözüm bulmaya çalışmak olacaktır. Abdi Bey'in salonu giderek bir orta oyunu meydanına dönüştüren taşkınlıklarına rağmen ev sahibinin ona doğrudan müdahale etmemesi dikkat çekicidir. Oyun boyunca Mümtaz Bey, komşusuna yönelik rahatsızlığını çoğunlukla onun yokluğunda dile getirir; yüz yüze geldiklerinde ise nezaket sınırlarını korumaya özen gösterir. Benzer biçimde Nadir Efendi ve diğer kişiler de Abdi Bey'e yönelttikleri eleştirileri çoğu zaman "kendi kendine" söylenen sözler aracılığıyla ifade ederler. Bu durum yalnızca Abdi Bey'in baskın karakterinden kaynaklanmaz. Mümtaz Bey'in tutumunu belirleyen etkenler arasında, geleneksel misafirperverlik anlayışının ev sahibine yüklediği hoşgörü sorumluluğu ile Tanzimat adabımuaşeretinin öngördüğü nezaket ilkeleri birlikte yer alır. Goffman'a göre birey, zamanla üstlendiği toplumsal rol tarafından kuşatılabilir. Nitekim onun Santayana'dan aktardığı ifadeyle,

insanlar kimi zaman "kendilerini bırakamayacakları bir rolle sarıp sarmalarlar" (2014, s. 64). Mümtaz Bey, modern ve kibar ev sahibi rolüne öylesine sıkı bağlanmıştır ki Abdi Bey'in sınır tanımaz davranışları karşısında bu rolü terk edip kaba ya da sert bir tavır sergileyemez. Böylece başlangıçta toplumsal saygınlığını görünür kılan nezaket maskesi, zamanla Mümtaz Bey'i kendi rolünün mahkûmu hâline getirir.

Mümtaz Bey'in Abdi Bey'den kurtulma isteği oyunun sonlarına doğru açık biçimde ortaya çıkar. Ancak onun asıl sorunu, bu isteği doğrudan eyleme dönüştürememesidir. Veli Ağa'nın bu soruna yönelik "Düzce kalk git desek olmaz mı?" şeklindeki doğrudan çözüm önerisine "Hiç öyle şey olur mu? Sonra deli herif beni rast geldiği yerde rezil etsin" (Âli Bey, 1287, s. 33) yanıtını vermesi, onun neden böyle bir adım atamadığını gösterir. Toplum içinde ayıplanma korkusu, ev sahibinin kendi mekânındaki iradesine ket vurur. Bu nedenle Abdi Bey kuralları rahatlıkla ihlal ederken Mümtaz Bey hem Batılı adabımuaşeretin hem de geleneksel misafirperverliğin sınırları içinde kalmaya çalışır. Böylece evin gerçek hâkimi olması gereken kişi, kendi evinde inisiyatif almak yerine dolaylı çözümler aramak zorunda kalır. İlk plan, ev halkının dışarı çıkacağı izlenimi verilerek misafirin kendiliğinden ayrılmasını beklemektir. Ancak Abdi Bey bu durumu, gitmesi gerektiğine dair bir ima olarak saymak yerine, evde daha rahat vakit geçirebileceğinin bir işareti olarak yorumlar. Donanmayı[5] seyrettikten sonra gece yarısına kadar kalacağını söylemesi, ev halkının bütün beklentilerini boşa çıkarır (Âli Bey, 1287, s. 38). Davete gideceklerini söyleyerek evi boşaltan Mümtaz Bey ve yanındakiler kapının dışında kalırken evin içinde kalan tek kişi Abdi Bey olur. Böylece mekânsal istila sembolik olmaktan çıkarak fiilî bir boyut kazanır. Mümtaz Bey, *misafiri istiskal* yöntemlerinin artık sonuç vermediği bu noktada Goffman'ın "rezalet çıkarma" olarak tanımladığı açık bir çatışmaya başvurmaktan kaçınır (2014,

[5] Donanma ya da açık adıyla "Cülûs-ı Hümâyun donanması", padişahların tahta çıkış yıl dönümlerinde düzenlenen, özellikle gece aydınlatmalarıyla öne çıkan kutlamalardır.

s. 198). Bunun yerine, özel alanını geri alabilmek için kâhyası Veli Ağa ile birlikte seyis yüzünden çıkmış izlenimi veren sahte bir kavga kurgular. Goffman'ın "takım" kavramıyla açıklanabilecek bu girişimde, iki karakter ortak bir performansın parçası hâline gelir ve önceden kararlaştırılmış roller doğrultusunda hareket ederler (2014, s. 170). Böylece Mümtaz Bey, otoritesi sarsılmış bir Pişekâr konumunda, modern adabımuaşeretin sınırları içinde çözemediği sorunu, göstermelik bir kavga üzerinden aşmaya çalışır. Karşılıklı bağrışmalar, tehditler ve fiziksel şiddeti taklit eden hareketler, geleneksel seyirlik oyunların curcuna ve çatışma estetiğini çağrıştıran bir "oyun içinde oyun"a dönüşür. Ancak plan uygulanırken dikkat çekici olan, Abdi Bey'in dışarıda yürütülen bu performansa bütünüyle ilgisiz kalmasıdır. Mümtaz Bey ile Veli Ağa yüksek sesle bağırıp çağırarak dikkat çekmeye çalışırken Abdi Bey içeride eline aldığı tefle kendi kendine çalıp oynamaya başlar (Âli Bey, 1287, s. 44). Kâhyanın bu esnada sarf ettiği "Ne olacak, biz deli işitsin diye bağırıyoruz; o kendi kendine odada tef çalıp curcuna tepiyor" sözleri ile Nadir Efendi'nin buna karşılık söylediği "Aferin deli! Meydanı geniş buldu desene..." ifadesi (Âli Bey, 1287, s. 45), mekânın artık bütünüyle kuralsız bir palangaya evrildiğini açıkça ortaya koyar. Bu noktada Abdi Bey'in eylemi, basit bir misafir taşkınlığının ötesine geçerek Lefebvre'in sözünü ettiği türden mekânsal bir "yön değiştirme"ye dönüşür (2014, s. 185). Ev sahibinin sükûnet, sohbet ve nezaket için kurduğu salon, Abdi Bey'in tefi eline alıp curcuna tepmesiyle birlikte asıl *erekliliğ*inden uzaklaşır. Ev halkının terk etmek zorunda kaldığı bu alan, Abdi Bey tarafından yeniden sahiplenilerek onun eğlence ve gösteri pratiğine uyarlanır.

Mümtaz Bey ile Veli Ağa'nın sahte kavgasını gerçek sanan Abdi Bey, seyis için arabuluculuğa girişir. Hatta Mümtaz Bey'in kendisini çok sevdiğini ve onu evde bırakıp gitmemek için bu kavgayı özellikle çıkarmış olabileceğini düşünür (Âli Bey, 1287, s. 49). Böylece ev sahibinin bütün dolaylı hamleleri, Abdi Bey'in ısrarlı anlamazlığı karşısında etkisiz kalır. Geleneksel komedinin temel mekanizmalarından biri olan "işine

gelmediğinde anlamazlıktan gelme", burada misafir için güçlü bir savunma aracına dönüşür. Ev halkının son hamlesinin de boşa çıkmasıyla Mümtaz Bey ve çevresi, mücadeleden vazgeçerek Abdi Bey'le birlikte salona geçer. Muhsin Efendi'nin şarkı söylemesi ve Mümtaz Bey'in piyano çalmasıyla kapanan bu sahne, modern salonun geleneksel meydan kültürü karşısındaki geri çekilişini simgeler. Perde kapanırken duyulan müzik, ev sahibinin zaferinden ziyade, başlangıçta seçkinlik göstergesi olarak kurgulanan salonun *palangalaşma* sürecinin tamamlandığını haber verir. Böylece oyun boyunca mekâna sızan geleneksel tipler, komik mekanizmalar ve performans biçimleri finalde belirleyici hâle gelir; modern salon, sembolik düzeyde orta oyununun meydanına teslim olur.

SONUÇ

Direktör Âli Bey'in *Misafiri İstiskal* adlı oyunu, Batılı anlamda yazılmış bir entrika komedisi olmakla birlikte geleneksel Türk tiyatrosunun yapısal ve estetik unsurlarını modern dramatik form içinde yeniden işleyen özgün bir metin niteliği taşır. Bu çalışma, söz konusu unsurların yalnızca tipler, komik mekanizmalar ya da biçimsel benzerlikler düzeyinde kalmadığını; doğrudan mekânın kuruluşunu ve işleyişini de belirlediğini açığa çıkarmıştır. Eserde Tanzimat sonrası bireyin kurmaya çalıştığı modern mahremiyet alanı, yerleşik toplumsal alışkanlıklar ve ilişki biçimleri karşısında giderek çözülür. Bu süreç, Mümtaz Bey'in Batılı yaşam tarzını temsil eden salonunun adım adım orta oyununun geçirgen ve kuralsız oyun mekânı olan palangaya dönüşmesiyle somutlaşır. Bu yönüyle *Misafiri İstiskal*, geleneksel kültürel kodların modern mekânı dönüştürücü etkisini görünür kılan bir geçiş metni olarak değerlendirilebilir. Metindeki bu dönüşüm yalnızca fiziksel mekânla sınırlı değildir. Kavuklu ve Pişekâr tiplerini çağrıştıran karakter ilişkileri, hareket ve muhavere komiği ile finaldeki "oyun içinde oyun" kurgusu, geleneksel seyirlik oyunların modern metin içerisindeki sürekliliğini yansıtır. Böylece eser, Batılı dramatik yapıyı gelenekten bütünüyle bağımsız bir form olarak kurmak yerine, farklı tiyatro geleneklerini aynı yapı içinde buluşturan melez bir estetik üretir.

Sonuç olarak *Misafiri İstiskal*, Tanzimat döneminde şekillenmeye başlayan yeni yaşam biçimleri ile yerleşik toplumsal alışkanlıklar arasındaki gerilimi mekân üzerinden belirgin biçimde ortaya koymaktadır. Oyunda salonun palangaya dönüşmesi, komik olayların gerçekleştiği basit bir sahne değişimini aşarak, modern mahremiyetin ve bireysel sınırların ne ölçüde kırılgan olduğunu da gösterir. Bu bakımdan eser, Türk tiyatrosunun kuruluş dönemindeki modernleşme deneyimini salon ile palanga arasındaki gerilim üzerinden yansıtan dikkat çekici bir örnek olarak öne çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Akı, Niyazi (1963). *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Akı, Niyazi (t.y.) *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Âli Bey (1287). *Misafiri İstiskal.* İstanbul: Şevki Bey Matbaası.

And, Metin (1970). Âli Bey ve Çıngırak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, *1*(1), 141-153. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000123.

And, Metin (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

And, Metin (1976). *Osmanlı Tiyatrosu.* Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

And, Metin (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Bachelard, Gaston (2014). *Mekânın Poetikası.* Çev. Alp Tümertekin. İkinci Baskı. İstanbul: İthaki Yayınları.

Bertram, Carel (2012). *Türk Evini Hayal Etmek: Eve Dair Kolektif Düşler*. Çev. Mehmet Ratip. İstanbul: İletişim Yayınları.

Goffman, Erving (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. Çev. Barış Cezar. Üçüncü Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.

Işın, Ekrem (1999). *İstanbul'da Gündelik Hayat.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnci Elçi, Handan (2003). *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*. İstanbul: Arma Yayınları.

Kaern, Michael (1994). Georg Simmel's The Bridge and the Door. *Qualitative Sociology*, *17*(4), 397-413. https://doi.org/10.1007/BF02393338.

Lefebvre, Henri (2014). *Mekânın Üretimi.* Çev. Işık Ergüden. İkinci Baskı. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Sevengil, Refik Ahmet (1968). *Türk Tiyatrosu Tarihi III: Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Sokullu, Sevinç (1993). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Hindistan'da Çok Dillilik ve Dil Hiyerarşileri: Hintçe (Hindī), İngilizce Ve Bölgesel Diller

ESRA BÜYÜKBAHÇECİ*

Öz

Hindistan, çok dilliliğin anayasal güvence altına alındığı ender ülkelerden biridir. Ancak bu anayasal çerçeve, dilsel eşitliği hedeflemesine rağmen pratikte de belirgin bir dil hiyerarşilerinin üretilmesine sebep olmuştur. Bu çalışma, Hindistan'daki çok dillilik yapısını Hintçe (Hindī), İngilizce ve bölgesel diller ekseninde ele alarak, anayasal düzenlemeler ile edebî ve kültürel alanlardaki yansımaları arasındaki ilişkileri incelemeyi amaçlamaktadır. Hindistan Anayasası'nın 343. maddesi, Hintçe (Hindī)'yi ulusal resmî dili olarak tanımlarken; 345. madde, eyaletlere kendi resmî dillerini belirleme hakkı tanımaktadır. Buna ek olarak 351. madde, Hintçe (Hindī)'nin geliştirilmesini ve yaygınlaştırılmasını devletin temel sorumlulukları arasında saymaktadır. Hindistan Anayasası'nın, ülkede anayasal statüye sahip dilleri sıralayan *Eighth Schedule* [Sekizinci Cetvel], Hintçe (Hindī)'nin yanı sıra çok sayıda bölgesel dili de resmî tanınırlık kapsamına almaktadır. Bu gösterge ile çok sayıda dilin tanınmış olması, teoride kapsayıcı bir dil politikası ortaya koysa da uygulamada Hintçe (Hindī)'nin ulusal kimlik dili, İngilizcenin ise eğitim, bürokrasi ve prestij dili olarak öne çıkmasına yol açmaktadır. Bu durumun en belirgin sonuçlarından biri, edebiyat incelemelerinde ortaya çıkan kavramsal belirsizliktir. Özellikle 'Hint edebiyatı' başlığı altında yürütülen çalışmalar, çoğu zaman çok sayıda dili ve edebî geleneği tek bir üst başlık altında toplamakta; bu da hem dilsel hem de kültürel farklılıkların kaybolmasına neden olmaktadır. Bu sebeple çalışma, dil politikaları ile gündelik dil pratikleri arasındaki farkı söylem analizi yöntemiyle irdeleyerek, çok

* Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Hindoloji Ana Bilim Dalı. esrabykbahceci@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3339-0071.

dilliliğin Hindistan bağlamında nasıl hiyerarşik bir yapıya dönüştüğünü ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu yönüyle de Hindistan'daki çok dilliliğin sayısal bir çeşitlilikten ziyade, ideolojik ve söylemsel bir yapı olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Hindistan, çok dillilik, Hintçe (Hindī), İngilizce, bölgesel diller, Hindistan Anayasası

MULTILINGUALISM AND LINGUISTIC HIERARCHIES IN INDIA: HINDI, ENGLISH, SND REGIONAL LANGUAGES

Abstract

India is one of the few countries where multilingualism is constitutionally protected. However, despite its aim of linguistic equality, this constitutional framework has, in practice, established clear linguistic hierarchies. This study examines the structure of multilingualism in India by focusing on Hindi, English, and regional languages, aiming to analyze how constitutional regulations are reflected in literary and cultural spheres. Article 343 of the Indian Constitution designates Hindi as the official language of the Union, while Article 345 permits individual states to decide their own official languages. Additionally, Article 351 assigns the development and promotion of Hindi as a primary responsibility of the state. Alongside these provisions, the Eighth Schedule of the Indian Constitution lists the languages granted constitutional recognition, recognizing numerous regional languages beyond Hindi. Although constitutional acknowledgment of multiple languages suggests an inclusive language policy in theory, it has, in reality, positioned Hindi as the language of national identity, while English has become dominant in education, bureaucracy, and intellectual circles. One of the most significant outcomes of this hierarchical multilingual structure is the conceptual confusion often observed in literary studies. Specifically, works classified as "Indian literature" frequently encompass a wide range of languages and literary traditions under a single label, which can erase linguistic and cultural differences. Therefore, the study employs discourse analysis to explore the gap between language policies and

everyday linguistic practices, demonstrating how multilingualism in India often develops into a hierarchical structure. In this sense, the paper argues that multilingualism in India is not just about numerical diversity but also involves ideological and discursive elements.

Keywords: India, multilingualism, Hindi, English, regional languages, Indian Constitution

GİRİŞ

Hindistan dünyanın en fazla dil çeşitliliğine sahip ülkelerinden biridir. Bu dil yapısı, tarihsel süreç içerisinde farklı kökenlere sahip dil ailelerinin aynı coğrafyada uzun süre birlikte varlığını sürdürmesiyle şekillenmiştir. Steven Roger Fischer'e göre Hint alt kıtası, dünyanın en eski ve en karmaşık dil temas alanlarından birini oluşturmaktadır (Fischer, 2018, s. 89). 2011 Nüfus Sayımı[1] verilerine göre ülkede 121 dil ve 19.500'den fazla ana dil ile lehçe tespit edilmiştir (Census of India, 2011). Bu tablo, farklı etnik toplulukların, dinlerin ve kültürlerin uzun tarihsel süreç boyunca aynı coğrafyada birlikte yaşamalarının doğal bir sonucudur.

Hindistan'da konuşulan diller genel olarak dört ana grup altında değerlendirilmektedir. Bunlar Hint-Avrupa dil ailesinin 'Hint-Āri' kolu (Indo-Aryan), 'Dravid dilleri' (Dravidian), 'Austro-Asyatik dilleri' (Austroasiatic) ve 'Tibet-Çin' dilleridir. Hint-Āri dilleri kendi içerisinde üç alt gruba ayrılmakta diğer dil grupları da çeşitli alt gruplardan oluşmaktadır (Kaya, 2005, s. 89). Emeneau ise Hint alt kıtasının, Hint-Avrupa dil ailesine bağlı Hint-Āri dilleri, Dravid dilleri ve Munda dillerini konuşan geniş bir

[1] Hindistan'da nüfus sayımı Census Act, 1948 uyarınca her on yılda bir 'Registrar General and Census Commissioner of India' tarafından yürütülmektedir. 2021 yılında gerçekleştirilmesi planlanan nüfus sayımı, Hindistan Hükûmeti tarafından COVID-19 salgını nedeniyle ertelenmiş ve günümüze kadar halen yeni bir sayım yapılmamıştır. Bu nedenle dil dağılımına ilişkin en güncel resmî veriler hâlen 2011 Nüfus Sayımı sonuçlarına dayanmaktadır. Çalışmada kullanılan istatistikler, Hindistan Hükûmeti tarafından yayımlanan en güncel resmî nüfus sayımı verileri esas alınarak değerlendirilmiştir (Registrar General and Census Commissioner of India. (2011). *Census of India 2011*. New Delhi: Ministry of Home Affairs, Government of India). (https://www.pib.gov.in).

nüfusa ev sahipliği yaptığını ve bunun yanında Himalayalar ve Assam bölgesinde Tibet-Burma dil grubuna mensup çok sayıda dilin de konuşulduğunu belirtmektedir (Emeneau, 1956, s. 3). Hint-Avrupa dil ailesine bağlı Hint-Āri dilleri, tarihsel dilbilim çalışmalarında uzun yıllardır önemli bir araştırma alanı olmuştur. Özellikle Sanskrit dilinin Hint-Avrupa dil ailesi içerisindeki konumu, XIX. yüzyıldan itibaren Avrupa filolojisinin temel tartışma konularından biri hâline gelmiştir. Günümüzde Sanskrit dili, Hint-Avrupa dillerinin doğrudan atası olarak değil, bu dil ailesinin en eski yazılı temsilcilerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Childe, 2023, s. 145-146). Bu değerlendirme, Hint alt kıtasının[2] tarih boyunca farklı dil ailelerinin bir arada bulunduğu geniş bir dil coğrafyası olduğunu göstermektedir. Kuzey ve Orta Hindistan'da Hindī, Pencabī, Bengalī, Marathī, Gucaratī, Oriya, Assamī ve Urdu gibi Hint-Avrupa dilleri yaygın olarak kullanılmaktadır (Kaya, 2005, s. 103-146). Güney Hindistan'da Tamil, Telugu, Kannada ve Malayalam dilleri Dravid dil ailesini temsil etmektedir (Kaya, 2005, s. 158). Kuzeydoğu eyaletlerinde Tibet-Burma dil ailesine mensup Bodo, Manipuri ve Mizo gibi diller konuşulmaktadır (Kaya, 2005, s. 187-188). Orta ve doğu bölgelerinde ise Santali, Mundari ve Khasi gibi Austroasya dilleri kullanılmaktadır (Masica, 1991, s. 22-31; Krishnamurti, 2003, s. 19-24; Kaya, 2005, s. 181-182).

Hindistan'ın çoklu dil yapısı anayasa ile güvence altına alınmış[3] olup bu yönüyle dünyadaki dikkat çekici örneklerden birini oluşturmaktadır.

---

[2] Hint alt kıtası (Indian Subcontinent), coğrafi ve tarihsel bir bölgeyi ifade etmekte olup günümüzde başta Hindistan, Pakistan, Bangladeş, Nepal, Bhutan ve Sri Lanka olmak üzere Güney Asya'daki ülkeleri kapsamaktadır. Dilbilim ve tarih çalışmalarında bu terim, ortak tarihsel ve kültürel gelişim gösteren daha geniş bir coğrafyayı tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır (Emeneau, 1956, s. 3). Ancak bu çalışmada aksi belirtilmediği sürece Hindistan ifadesi, Hindistan Cumhuriyeti'ni ifade etmekte ve değerlendirmeler güncel siyasi sınırlar esas alınarak yapılmaktadır.

[3] Hindistan Anayasası'nın Sekizinci Cetveli (Eighth Schedule), anayasal olarak tanınan dilleri göstermektedir. Anayasa 1950 yılında yürürlüğe girdiğinde Cetvel'de 14 dil yer almaktaydı. Daha sonra 21. Anayasa Değişikliği (1967) ile Sindhī, 71. Anayasa Değişikliği (1992) ile Konkani, Manipuri (Meitei) ve Nepalī, 92. Anayasa Değişikliği (2003) ile Bodo, Dogri, Maithili ve Santali anayasal olarak tanınan diller arasına eklenmiştir. Böylece günümüzde Sekizinci Cetvel kapsamında tanınan dil sayısı 22'ye ulaşmıştır (Constitution of India, 1950;

Hindistan Anayasası'nın 343. maddesi, Devanāgarī alfabesiyle yazılan Hindī'yi (हिन्दी) ulusal resmî dili olarak kabul etmektedir. Anayasa'nın 345. maddesi ise eyaletlere kendi resmî dillerini belirleme yetkisi tanımaktadır. Bu düzenleme doğrultusunda Tamil Nadu'da Tamil, Karnataka'da Kannada, Telangana'da Telugu, Gucarat'ta Gucaratī ve Batı Bengal'de Bengalī eyalet yönetimlerinin resmî dilleri olarak kullanılmaktadır (Constitution of India, 1950). Böylece farklı dil topluluklarının kendi bölgelerinde eğitimden yerel yönetime kadar uzanan birçok alanda ana dillerini kullanmalarının hukuki temeli oluşturulmuştur. Bununla birlikte bu düzenleme, bütün dillerin aynı kullanım alanına veya aynı konuma sahip olduğu anlamına gelmemektedir. Bengalī, Tamil, Telugu, Kannada, Malayalam, Marathī ve diğer Anayasa'da kabul edilen diller eyalet yönetiminde, ilk ve ortaöğretimde, yerel basında ve gündelik iletişimde kullanılmaktadır. Bu diller konuştukları bölgelerde temel iletişim araçlarını oluştururken kullanım alanları büyük ölçüde eyalet sınırları içerisinde yoğunlaşmaktadır. Bu durum, Anayasa'da aynı statüde yer alan diller arasında uygulama ve görünürlük bakımından farklılıklar ortaya çıkarmaktadır. Bu farklılık, Hindī'nin konumunda daha belirgin biçimde görülmektedir. Anayasa'nın 351. maddesi, devletin görevleri arasında Hindī'nin geliştirilmesini ve ülke genelinde yaygınlaştırılmasını saymaktadır. Diğer diller bu kapsamda yer almamaktadır.

İngilizcenin Hindistan'daki konumu farklı bir tarihsel süreç içerisinde şekillenmiştir. İngilizce, İngiliz sömürge yönetimi döneminde kamu yönetiminin, yükseköğretimin ve hukuk sisteminin temel dili hâline

---

Ministry of Law and Justice, 2004). Sekizinci Cetvel'de yer alan diller, resmî dil politikalarının temelini oluşturmakta olup bu dillerde eğitim, kamu hizmetleri, kamu personeli sınavları ve yasama faaliyetleri gibi alanlarda çeşitli düzenlemelere esas teşkil etmektedir. Ayrıca Hindistan Anayasası'nın resmî metni, Hindistan Hükûmeti tarafından Sekizinci Cetvel'de yer alan çok sayıda dile çevrilerek kamuoyunun erişimine sunulmaktadır. Bu uygulama, anayasal düzeyde çok dilli yapının korunmasına yönelik kurumsal yaklaşımın somut örneklerinden birini oluşturmaktadır (Department of Official Language, Government of India; India Code Portal).

gelmiştir. Özellikle Thomas Babington Macaulay tarafından hazırlanan 1835 tarihli *Minute on Indian Education* (Hint Eğitimi Hakkında Görüş Muhtırası), İngilizcenin eğitim dili olarak yaygınlaşmasının dönüm noktalarından biri olmuştur. Bu politika doğrultusunda kurulan eğitim kurumları ve sömürge bürokrasisi İngilizcenin yönetim dili olarak yerleşmesini sağlamıştır. Hindistan bağımsızlığını kazandıktan sonra İngilizcenin tamamen kaldırılması önerilmiş olsa da ülkenin dil yapısı ve yönetim ihtiyaçları nedeniyle bu öneri uygulanmamıştır. 1963 tarihli *Official Languages Act* (Resmî Diller Yasası) ve daha sonraki düzenlemelerle İngilizce, merkezi yönetimde ve ulusal düzeyde resmî işlemlerde kullanılmaya devam etmiştir. Günümüzde yükseköğretim, yüksek yargı, bilimsel yayıncılık, bilişim sektörü ve uluslararası ticaret alanlarında İngilizcenin koruduğu konum, sömürge döneminden devralınan kurumsal yapının devamı niteliğindedir (King, 1997, s. 109-131; Brass, 1974, s. 144-150; Annamalai, 2001, s. 125-130). Bu uygulama, Anayasa'nın 343. maddesinde öngörülen geçiş düzenlemesi ile başlamış, daha sonra *Official Languages Act* (1963) ile sürdürülmüştür (Constitution of India, 1950, Art. 343; Official Languages Act, 1963).

Buna karşılık Bengalī, Tamil, Telugu, Kannada, Malayalam, Marathī ve diğer bölgesel diller büyük ölçüde eyalet yönetiminde, yerel eğitimde, kültürel üretimde ve gündelik iletişimde kullanılmaktadır. Hindī'nin geliştirilmesini öngören Anayasa'nın 351. maddesi ile İngilizcenin ulusal düzeydeki kullanımını sürdüren yasal düzenlemeler birlikte değerlendirildiğinde hukuki statü ile fiilî kullanım alanlarının her zaman örtüşmediği görülmektedir. Bu durum, Hindistan'daki çoklu dil yapısında dillerin farklı işlevler üstlendiğini ve kullanım alanlarına göre farklı konumlarda yer aldığını göstermektedir. Bu değerlendirme, dil politikalarına ilişkin kuramsal yaklaşımlarla da örtüşmektedir. Pierre Bourdieu dili sembolik sermayenin bir unsuru olarak değerlendirmekte ve farklı dillerin bireylere aynı toplumsal fırsatları sunmadığını belirtmektedir (Bourdieu, 1991, s. 43). Joshua Fishman, dillerin farklı toplumsal alanlarda farklı işlevler üstlendiğini ve her dilin aynı iletişim alanında kullanılmadığını ifade etmektedir (Fishman, 1972, s. 15). Bernard Spolsky ise

dil politikalarının hukuki düzenlemeler ile gündelik uygulamalar arasında farklı sonuçlar ortaya çıkarabileceğini vurgulamaktadır (Spolsky, 2003, s. 1-15). Bu yaklaşımlar, Hindistan'daki dil yapısının konuşur sayılarının ötesinde kullanım alanları, kurumsal destek ve toplumsal prestij bakımından birlikte değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu çerçevede Hindistan'da Hindī ülke genelinde desteklenen resmî dil konumunu korurken, İngilizce tarihsel mirasın etkisiyle yükseköğretim, yargı ve uluslararası ekonomik ilişkilerde önemini sürdürmektedir. Bölgesel diller ise eyalet yönetimi, eğitim ve kültürel yaşamın temel unsurlarını oluşturmaktadır. Bu yapı, Hindistan'daki dil hiyerarşisinin hukukî düzenlemeler ile tarihsel ve kurumsal süreçlerin birlikte şekillendirdiği çok katmanlı bir sistem olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmada söz konusu hiyerarşik yapı, gündelik yaşamdan seçilen somut örnekler üzerinden incelenmektedir. Hindistan kâğıt paralarında kullanılan dil düzeni, sokak ve yönlendirme tabelalarında tercih edilen diller, sinema sektöründe farklı dillerin görünürlüğü ve çok dilli edebî üretimin 'Hint edebiyatı' kavramı altında değerlendirilmesi, dil hiyerarşisinin farklı görünüm biçimlerini ortaya koymaktadır. Bu örnekler, Anayasa'da tanınan dillerin kullanım alanları, görünürlük ve temsil bakımından aynı konumda bulunmadığını göstermektedir. Çalışma, Hindistan'daki çoklu dil yapısını hukukî düzenlemeler ile toplumsal kullanım arasındaki ilişki çerçevesinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Temel araştırma sorusu ise Anayasa'da tanınan dillerin gündelik yaşamda nasıl bir dil hiyerarşisi oluşturduğudur. Bu doğrultuda dil politikaları, kâğıt paralar, sokak tabelaları, sinema ve edebî üretim birlikte ele alınarak Hindistan'daki çoklu dil yapısının kullanım alanları, görünürlük ve temsil bakımından hiyerarşik bir yapı oluşturduğu ortaya konulmaktadır.

1. DİL HİYERARŞİSİNİN GÜNDELİK HAYATA YANSIMALARI

Hindistan'daki dil hiyerarşisi, Anayasa'da yer alan düzenlemeler ve uygulamalarla sınırlı kalmamakta, gündelik yaşamın farklı alanlarında da

açık biçimde görülmektedir. Kâğıt paralar, kamu kurumlarına ait yönlendirme levhaları, sokak tabelaları ve ulaşım sistemlerinde kullanılan çok dilli yazılar, dil politikalarının günlük yaşama nasıl yansıdığını göstermektedir. Landry ve Bourhis'e göre karayolu levhaları, reklam panoları, cadde ve sokak adları, yer adları, ticari işletme tabelaları ile kamu kurumlarına ait resmî işaretlerde kullanılan diller, bir bölgenin dilsel görünümünü (*linguistic landscape*) oluşturmaktadır. Bu görünümde bazı dillerin diğerlerine göre daha baskın ve daha görünür olması, ilgili dil topluluklarının toplumsal statüsü ile kurumsal gücünü yansıtmaktadır (Landry ve Bourhis, 1997, s. 23-26). Bu çerçevede Hindistan'daki yazılı göstergeler, farklı dillerin kullanım alanları ve görünürlük düzeyleri bakımından dil hiyerarşisinin somut örneklerini sunmaktadır.





Fotoğraf 1. Hindistan kâğıt paralarında (rupi/rupye) kullanılan dil paneli.[4]

Hindistan kâğıt paraları, dil hiyerarşisinin gündelik yaşamdaki en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır. Dolaşımdaki kâğıt paraların ön yüzünde değer bilgisi ile *Reserve Bank of India* ibaresi Hindī ve İngilizce

[4] Hindistan kâğıt paralarının ön yüzünde Hindī ve İngilizce kullanılırken, arka yüzünde Sekizinci Cetvel'de yer alan dillerden seçilen on yedi dilde değer bilgisine yer verilmektedir. Bu düzenleme, Hindī ve İngilizcenin merkezî konumunu, diğer anayasal dillerin ise sembolik temsilini göstermektedir (Reserve Bank of India (RBI), Banknote Language Panel, 2023).

olarak yer almaktadır. Arka yüzde ise *Language Panel* olarak adlandırılan bölümde değer bilgisi farklı Hint dilleriyle tekrar edilmektedir. Bu düzenleme, Hindī ile İngilizcenin banknotun ön yüzünde merkezî bir konuma sahip olduğunu, diğer dillerin ise arka yüzde toplu biçimde gösterildiğini göstermektedir (Reserve Bank of India, 2023). Kâğıt paralarda yer alan dil paneli ile Anayasa'nın Sekizinci Cetveli arasında tarihsel bir farklılık da bulunmaktadır. Günümüzde Sekizinci Cetvel'de yirmi iki dil Anayasa'da tanınmaktadır. Kâğıt paralarda kullanılan dil paneli[5] ise anayasal dil listesinin daha sınırlı olduğu dönemde hazırlanmıştır. Daha sonraki yıllarda Sindhi, Konkani, Manipuri, Nepalī, Bodo, Dogri, Maithili ve Santali Anayasa'da tanınan diller arasına eklenmiştir. Buna rağmen kâğıt paralarda kullanılan dil paneli aynı biçimde korunmuştur. Bu durum, Anayasa'da yapılan değişikliklerin kâğıt paralara aynı hızda yansımadığını göstermektedir. Kâğıt paralarda kullanılan dil düzeni, Hindī ile İngilizcenin kullanım alanlarındaki farklı konumunu da yansıtmaktadır. Hindī, Birliğin resmî dili olarak banknotun ön yüzünde yer almaktadır. İngilizce ise Anayasa'da aynı statüye sahip olmamasına rağmen devletin para biriminde Hindī ile birlikte kullanılmaktadır. Bu tercih, İngilizcenin bağımsızlık sonrasında da kamu yönetimi, ekonomi ve uluslararası ilişkiler alanlarında sürdürdüğü işlevin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir (King, 1997).

[5] Hindistan Anayasası kabul edildiğinde Sekizinci Cetvel 14 dili kapsamaktaydı. Daha sonra Sindhice (21. Değişiklik, 1967), Konkani, Manipuri ve Nepalce (71. Değişiklik, 1992), Bodo, Dogri, Maithili ve Santali (92. Değişiklik, 2003) anayasal olarak tanınan diller arasına eklenmiştir. Buna karşılık banknotlarda kullanılan *Language Panel* uzun yıllardır aynı düzenini korumaktadır.



Fotoğraf 2. Delhi'de Yeni Delhi Tren İstasyonunda çok dilli sokak tabelası.
Diller: İngilizce, Hindī ve Urdu

Dil hiyerarşisinin gündelik yaşamda izlenebildiği alanlardan biri de yönlendirme tabelalarıdır. Hindistan'ın farklı şehirlerinde kullanılan tabelalar, bulundukları bölgenin tarihsel gelişimi, nüfus yapısı ve dil politikalarına bağlı olarak farklılık göstermektedir. Delhi'de yer alan yönlendirme tabelalarında çoğunlukla Hindī ve İngilizce birlikte kullanılmakta, bazı bölgelerde ise bu dillere Urduca da eklenmektedir. Yeni Delhi Tren İstasyonu ile Janpath çevresindeki yönlendirme levhaları bu uygulamanın dikkat çekici örneklerini oluşturmaktadır.



Fotoğraf 3. Haydarabat'ta Yönlendirme Tabelası
Diller: Telugu, İngilizce, Hindī ve Urdu.[6]

Haydarabat'ta ise farklı bir dil görünümü görülmektedir. Telangana eyaletinin resmî dili olan Telugu, yönlendirme tabelalarında yaygın biçimde

[6] Hindistan'ın Delhi ve Haydarabat şehrinde çok dilli kamusal tabelalar. Delhi'de Hindī, İngilizce ve Urduca birlikte kullanılırken, Haydarabat'ta Telugu, İngilizce ve özellikle Eski Şehir bölgesinde Urduca da kamusal görünürlük kazanmaktadır. Tabelalar, dilsel çeşitliliğin yanında bölgesel tarih, demografik yapı ve dil politikalarının kamusal alandaki yansımalarını göstermektedir.

kullanılmaktadır. Bunun yanında İngilizce de yönlendirme levhalarında yer almakta, tarihsel olarak Urduca konuşan nüfusun yoğun olduğu bölgelerde Urduca kullanılmaya devam etmektedir. Özellikle Çārmīnār ve Eski Şehir çevresindeki yönlendirme levhalarında Telugu, İngilizce ve Urduca birlikte görülmektedir. Bu dil düzeni, Haydarabat'ın tarihsel gelişimi ile nüfus yapısının yönlendirme tabelalarına yansımasını göstermektedir. Delhi ve Haydarabat örnekleri birlikte değerlendirildiğinde yönlendirme tabelalarının ülke genelinde tek tip bir uygulamaya dayanmadığı anlaşılmaktadır. Aynı hukuki düzenleme içerisinde farklı şehirlerde farklı dil sıralamaları ve farklı görünürlük düzeyleri ortaya çıkmaktadır. Bu durum, dil politikalarının eyalet yönetimleri, tarihsel gelişim ve demografik yapı doğrultusunda farklı biçimlerde uygulanabildiğini göstermektedir. Kâğıt paralar ile yönlendirme tabelaları birlikte değerlendirildiğinde Hindistan'daki dil hiyerarşisinin gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu görülmektedir. Dillerin kullanım alanları, görünürlükleri ve temsil biçimleri aynı değildir. Bu farklılık, hukuki düzenlemelerin yanı sıra tarihsel süreçler, kurumsal uygulamalar ve bölgesel dil politikaları tarafından da şekillendirilmektedir.

Dil hiyerarşisinin gündelik yaşamda gözlemlenebildiği alanlardan biri de sinema sektörüdür. Hindistan sineması uzun yıllar uluslararası alanda büyük ölçüde Hindī dilinde film üreten Bollywood[7] ile özdeşleştirilmiştir. Bu durum, Hindī'nin ülke genelindeki görünürlüğünün ve kültürel etkisinin sinema sektörüne de yansıdığını göstermektedir. Bununla birlikte Hindistan sineması tek bir dilde üretim yapan bir yapıdan oluşmamaktadır. Tamil, Telugu, Kannada, Malayalam, Bengalī, Marathī ve diğer Anayasa'da tanınan dillerde faaliyet gösteren film endüstrileri de ülkenin sinema üretiminin

[7] Bollywood, Mumbai (eski adıyla Bombay) ile Hollywood sözcüklerinin birleşmesinden oluşan ve Hindī dilinde film üreten Mumbai merkezli film endüstrisini ifade eden yaygın bir adlandırmadır. Buna karşılık Hindistan sineması Bollywood'dan ibaret değildir. Tamil (Kollywood), Telugu (Tollywood), Kannada (Sandalwood), Malayalam (Mollywood) ve diğer bölgesel film endüstrileri de Hindistan sinemasının önemli bileşenleri arasında yer almaktadır.

önemli bir bölümünü oluşturmaktadır (Rajadhyaksha ve Willemen, 1999; Ganti, 2004). Özellikle son yıllarda Dravid dillerinde üretilen filmler hem Hindistan genelinde hem de uluslararası platformlarda daha geniş izleyici kitlelerine ulaşmaya başlamıştır. Telugu dilinde çekilen *Baahubali* ve *RRR*, Kannada dilindeki *KGF* ile *Kantara* ve Malayalam sinemasına ait yapımlar, bölgesel film endüstrilerinin ulusal sınırları aşan bir görünürlük kazanmasına katkı sağlamıştır. Dijital yayın platformlarının yaygınlaşması ve filmlerin farklı dillere dublaj ya da altyazı yoluyla ulaştırılması da bu süreci desteklemiştir (Athique, 2012; Ganti, 2004). Sinema sektöründe yaşanan bu değişim, Hindistan'daki dil hiyerarşisinin durağan bir yapı olmadığını göstermektedir. Hindī, film üretimi ve dağıtımı bakımından önemini korurken, bölgesel dillerde üretilen filmlerin ulusal ve uluslararası düzeyde daha geniş izleyici kitlelerine ulaşması, kültürel üretimde çok merkezli bir yapının geliştiğini göstermektedir. Bu gelişme, Hindistan'ın çoklu dil yapısının popüler kültür alanındaki yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir.

2. DİL HİYERARŞİSİNİN EDEBÎ ÜRETİME YANSIMALARI

Hindistan'daki çoklu dil yapısı, edebî üretime de doğrudan yansımaktadır. Ülkede Anayasa'da tanınan dillerin önemli bir bölümü kendi yazı sistemi, edebî geleneği ve tarihsel gelişim sürecine sahiptir. Hindistan'da dil çeşitliliği kadar yazı sistemleri de büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Devanāgarī yazısı Sanskrit dili ile birçok modern Hint dilinde kullanılmaya devam ederken, Brahmī yazı geleneği Güney Asya'daki çok sayıda yazı sisteminin tarihsel temelini oluşturmaktadır (Fischer, 2018, s. 91). Hindī, Bengalī, Tamil, Telugu, Kannada, Malayalam, Marathī ve Urdu gibi diller, birbirinden bağımsız edebiyat gelenekleri meydana getirmiştir.

Dil ile edebiyat arasındaki ilişki, bu çeşitliliğin anlaşılmasında temel unsurlardan biridir. Dil, düşüncenin aktarım aracı olmanın ötesinde kavramların oluşumunda da belirleyici rol üstlenmektedir (Kula, 2012, s. 49). Bu nedenle Marathi edebiyatı, Tamil edebiyatı veya Urdu edebiyatı gibi

geleneklerin tamamını 'Hint edebiyatı' başlığı altında değerlendirmek, bu edebiyatların kendi kavramsal ve kültürel özelliklerini göz ardı edebilmektedir. Nitekim dil üzerine sistemli çalışmalar Hindistan'da oldukça erken dönemlerde başlamıştır. Fischer, Vedaların sözlü aktarımını koruma amacıyla gerçekleştirilen çalışmaların dünya dilbilim tarihinin en eski örnekleri arasında yer aldığını belirtmektedir (Fischer, 2018, s. 138). Bu tarihsel birikim, farklı dillerde gelişen edebî geleneklerin de uzun bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte akademik çalışmalarda, çevirilerde ve gündelik kullanımda 'Hint edebiyatı' ile 'Hindī edebiyatı' kavramlarının zaman zaman birbirinin yerine kullanıldığı görülmektedir. Oysa bu iki kavram farklı anlamlar taşımaktadır. 'Hint edebiyatı', Hindistan sınırları içerisinde farklı dillerde üretilen bütün edebî eserleri kapsayan üst bir kavramdır. 'Hindī edebiyatı' ise Hindī dilinde kaleme alınmış eserleri ifade etmektedir. Bu nedenle Premchand, Mahadevi Verma ve Harivansh Rai Bachchan Hindī edebiyatının yazarları arasında yer alırken, Rabindranath Tagore Bengal edebiyatının, Subramania Bharati Tamil edebiyatının, Kuvempu Kannada edebiyatının ve Vaikom Muhammad Basheer Malayalam edebiyatının temsilcileri arasında değerlendirilmektedir (Das, 1991, s. 7-8).

Dil hiyerarşisi bu kavramsal kullanımda da etkisini göstermektedir. Hindī dilinin Birliğin resmî dili olması ve ülke genelinde en yaygın konuşulan dillerden biri olması, bazı çalışmalarda 'Hint edebiyatı' kavramının doğrudan 'Hindī edebiyatı' ile özdeşleştirilmesine yol açabilmektedir. Bu yaklaşım, diğer Hint dillerinde gelişen edebî geleneklerin görünürlüğünü azaltmaktadır. Oysa Hindistan'ın edebî birikimi, farklı dillerde üretilmiş metinlerin oluşturduğu ortak bir bütünü ifade etmektedir. Bu nedenle 'Indian Literature' kavramının Türkçeye 'Hint edebiyatı' olarak çevrilmesi doğru olmakla birlikte, bu kavramın 'Hindī edebiyatı' ile aynı anlamda kullanılmaması gerekmektedir (Pollock, 2006, s. 20-28). Benzer bir durum 'Hintçe' kavramının kullanımında da görülmektedir. Türkçede zaman zaman 'Hintçe' sözcüğü Hindistan'da konuşulan bütün dilleri ifade

edecek biçimde kullanılabilmektedir. Oysa Hindī, Hindistan'da konuşulan dillerden yalnızca biridir. Bengalī, Tamil, Telugu, Kannada, Malayalam, Marathī, Urdu ve Anayasa'da tanınan diğer diller, birbirinden bağımsız tarihsel gelişim süreçlerine, yazı sistemlerine ve edebî geleneklere sahiptir. Bu nedenle Hindistan'da konuşulan bütün diller için 'Hintçe' ifadesinin kullanılması dilbilimsel açıdan doğru değildir (Kaya, 2005, s. 89-102).

Hindistan'daki çoklu dil yapısı, edebî üretimde ortak bir ulusal kimliğin oluşmasını engellememiştir. Bununla birlikte bu yapı, edebiyatın tek bir dil üzerinden tanımlanmasını mümkün kılmamaktadır. Edebî üretim, farklı dil topluluklarının tarihsel deneyimleri, kültürel birikimleri ve yazılı gelenekleri doğrultusunda gelişmektedir. Bu nedenle Hindistan'daki edebiyatı değerlendirirken kullanılan kavramlar ile dil politikaları arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Dil hiyerarşisi, gündelik yaşamın yanı sıra akademik terminolojiye de yansımaktadır. Diller arasındaki görünürlük ve kullanım alanlarındaki farklılıklar, edebiyatın sınıflandırılmasını ve kavramsallaştırılmasını da etkilemektedir. Bu çerçevede 'Hint edebiyatı' ve 'Hindī edebiyatı' kavramlarının birbirinden ayrılması, Hindistan'ın çoklu dil yapısının doğru anlaşılması bakımından önem taşımaktadır.

SONUÇ

Hindistan, farklı dil ailelerine mensup çok sayıda dilin aynı siyasal yapı içerisinde varlığını sürdürdüğü ülkelerden biridir. Bu dil yapısı, Anayasa ile güvence altına alınmış ve eyaletlerin kendi resmî dillerini belirleyebilmesine olanak tanıyan bir sistem oluşturulmuştur. Anayasa'nın Sekizinci Cetveli ile farklı diller resmî olarak tanınmış, böylece dil çeşitliliği hukuki bir zemine kavuşturulmuştur. Bununla birlikte bu çalışma, hukuki tanınmışlığın diller arasında eşit kullanım alanları ve temsil biçimleri oluşturmadığını göstermektedir. Çalışmada ele alınan düzenlemeler, Hindī dilinin geliştirilmesine yönelik hükümler, İngilizcenin sömürge döneminden günümüze uzanan kurumsal devamlılığı ve bölgesel dillerin eyalet düzeyindeki kullanım alanları birlikte değerlendirildiğinde, Hindistan'daki dil politikasının çok katmanlı bir yapı oluşturduğu

görülmektedir. Hindī ülke genelinde kamu yönetimi ve siyasal iletişimde öne çıkarken, İngilizce yükseköğretim, yargı, bilimsel üretim ve uluslararası ekonomik ilişkilerde etkinliğini sürdürmektedir. Bölgesel diller ise eyalet yönetimleri, yerel eğitim, kültürel üretim ve gündelik yaşamın temel iletişim araçları olarak kullanılmaktadır. Bu farklılaşma, diller arasında işlev ve temsil bakımından belirgin bir ayrışma meydana getirmektedir.

Dil hiyerarşisinin etkileri, hukuki düzenlemelerin ötesinde gündelik yaşamda da gözlemlenebilmektedir. Kâğıt paralarda kullanılan dil düzeni, yönlendirme tabelalarında tercih edilen diller, farklı şehirlerde ortaya çıkan dil görünürlüğü ve sinema sektöründeki dil dağılımı, bu yapının günlük yaşamdaki somut örneklerini oluşturmaktadır. Bu örnekler, dillerin görünürlük ve temsil düzeylerinin aynı olmadığını göstermektedir. Benzer biçimde edebî üretim alanında 'Hint edebiyatı' ve 'Hindī edebiyatı' kavramlarının zaman zaman aynı anlamda kullanılması, dil hiyerarşisinin akademik terminolojiye de yansıdığını ortaya koymaktadır. Bu çalışma, Hindistan'daki çoklu dil yapısını konuşur sayıları veya hukuki düzenlemeler üzerinden açıklayan yaklaşımların ötesine geçerek, diller arasındaki hiyerarşik ilişkinin gündelik yaşam, kültürel üretim ve akademik terminolojiye nasıl yansıdığını ortaya koymuştur. Kâğıt paralar, yönlendirme tabelaları, sinema ve edebî terminoloji birlikte değerlendirildiğinde, dil politikalarının hukuki düzenlemelerden ibaret olmadığı, aynı zamanda görünürlük, temsil ve toplumsal algıyı da şekillendirdiği anlaşılmaktadır. Bu yönüyle Hindistan örneği, çoklu dil yapısının niceliksel bir çeşitlilikten öte, hukuki düzenlemeler, tarihsel süreçler ve kültürel üretim alanları içerisinde biçimlenen çok katmanlı bir dil hiyerarşisi olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak Hindistan örneği çoklu dil yapısının dilsel çeşitliliği koruyan hukuki bir model oluşturduğunu göstermektedir. Aynı örnek, bu çeşitliliğin kullanım alanları, kurumsal destek, görünürlük ve toplumsal prestij bakımından farklı düzeylerde temsil edildiğini de ortaya koymaktadır. Bu nedenle Hindistan'daki çoklu dil yapısı, dillerin bir arada

bulunduğu bir sistem olarak değil, tarihsel süreçler, hukuki düzenlemeler ve kurumsal uygulamalar tarafından şekillenen bir dil hiyerarşisi olarak değerlendirilmelidir. Humboldt'un dili, her toplumun dünyayı algılama ve anlamlandırma biçimini yansıtan kültürel bir değer olarak ele alan yaklaşımı da dikkate alındığında, Hindistan'daki her dilin kendi tarihsel hafızasını, edebî geleneğini ve kültürel birikimini taşıdığı görülmektedir. Bu nedenle Hindistan'daki çoklu dil yapısını anlamak, diller arasındaki hiyerarşiyi incelemek kadar her dilin temsil ettiği kültürel mirası da birlikte değerlendirmeyi gerektirmektedir (Kula, 2012, s. 49-53).

KAYNAKÇA

Annamalai, E. (2001). *Managing Multilingualism in India: Political and Linguistic Manifestations*. New Delhi: Sage Publications.

Athique, A. (2012). *Indian Media: Global Approaches*. London: Polity Press.

Bourdieu, P. (1991). *Language and Symbolic Power* (G. Raymond & M. Adamson, Trans.). Cambridge: Polity Press.

Brass, P. R. (1974). *Language, Religion and Politics in North India*. Cambridge: Cambridge University Press.

Census of India. (2011). *Census of India 2011: Language Tables*. New Delhi: Office of the Registrar General and Census Commissioner.

Childe, V. G. (2023). *Aryanlar 'Hint-Avrupalıların Kökenlerine Dair Bir İnceleme'*. (C. C. Aydın, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Constitution of India. (1950). *The Constitution of India*. New Delhi: Government of India.

Das, S. K. (1991). *A History of Indian Literatur, Vol-III 1800–1910*. New Delhi: Sahitya Akademi.

Emeneau, M. B. (1956). India as a Linguistic Area. *Language, 32*(1), 3–16. https://doi.org/10.2307/410649

Fischer, S. R. (2018). *Dilin Tarihi*. (M. Güvenç, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Fishman, J. A. (1972). *The Sociology of Language: An Interdisciplinary Social Science Approach to Language in Society*. Rowley, Massachusetts: Newbury House.

Ganti, T. (2004). *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. London: Routledge.

Kaya, K. (2005). *Hindistan'da Diller*. Ankara: İmge Kitabevi.

King, R. D. (1997). *Nehru and the Language Politics of India*. New Delhi: Oxford University Press.

Krishnamurti, B. (2003). *The Dravidian Languages*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kula, O. B. (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı-I.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Landry, R., & Bourhis, R. Y. (1997). Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: An Empirical Study. *Journal of Language and Social Psychology,* 16(1), 23-49. doi:10.1177/0261927X970161002.

Masica, C. P. (1991). *The Indo-Aryan Languages*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pollock, S. (2006). *The Language of the Gods in the World of Men: Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*. Berkeley: University of California Press.

Rajadhyaksha, A., & Willemen, P. (1999). *Encyclopaedia of Indian Cinema*. New Delhi: Oxford University Press.

Reserve Bank of India. (2023). *Banknote Language Panel*. Mumbai: Reserve Bank of India.

Spolsky, B. (2003). *Language Policy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Alienation In Agshin Yenisey's Novel *History and Fate*

FAKHRİYYA ISAYEVA NAİL[*]

Abstract

Alienation is the concept of a gradual change in the individual's life, which is caused by the discrepancy between their beliefs, thoughts and worldview and their environment, living in society and interacting with others. This leads to a feeling of not belonging to their environment. Although various thinkers and sociologists have defined this concept, Melvin Seeman is one of the leading scholars who has studied it. He examines alienation in five dimensions: powerlessness, meaninglessness, lawlessness, isolation and alienation. Powerlessness refers to the individual's inability to act to realize their thoughts; meaninglessness refers to their inability to give meaning to their existence and the world; lawlessness refers to their belief that they can achieve their goals only by breaking the rules; isolation refers to their inability to give meaning to society and its values; and alienation refers to the deep despair and loneliness that arises after the gradual disappearance of future expectations. Alienation, which is reflected in various forms in works of art, has also found its place in Turkish literature. This study will examine the characters in Agshin Yenisey's novel "History and fate" and, based on the theory of alienation, analyze them as the characters that most clearly reflect this theme in the work.

Keywords: Agshin Yenisei, alienation, novel, history, fate

[*] PhD student, Azerbaijan University of Languages; Lecturer, Azerbaijan Mingachevir State University. faxriyya.isayeva@mdu.edu.az, ORCID: 0009-0009-5534-0129.

AKŞİN YENİSEY'İN *TARİH VE TALİH* ROMANINDA YABANCILAŞMA

Öz

Yabancılaşma, bireyin inançları, düşünceleri ve dünya görüşü ile yaşadığı çevre, toplum ve diğer insanlarla etkileşim arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanan, bireyin yaşamında kademeli bir değişim kavramıdır. Bu durum, kişinin çevresine ait olmama duygusuna yol açar. Çeşitli düşünürler ve sosyologlar bu kavramı tanımlamış olsa da, Melvin Seeman bu konuda önde gelen bilim insanlarından biridir. Seeman, yabancılaşmayı beş boyutta inceler: güçsüzlük, anlamsızlık, kanunsuzluk, yalnızlık ve tecrit. Güçsüzlük, bireyin düşüncelerini gerçekleştirmek için harekete geçme yetersizliğini; anlamsızlık, varoluşuna ve dünyaya anlam verme yetersizliğini; kanunsuzluk, hedeflerine ancak kuralları çiğneyerek ulaşabileceğine olan inancını; yalnızlık, topluma ve değerlerine anlam verme yetersizliğini; ve tecrit ise geleceğe dair beklentilerin kademeli olarak kaybolmasının ardından ortaya çıkan derin umutsuzluk ve yalnızlığı ifade eder. Sanat eserlerinde çeşitli şekillerde yansıyan yabancılaşma, Türk edebiyatında da yerini bulmuştur. Bu çalışma, Agshin Yenisey'in "Tarih ve talih" romanındaki karakterleri inceleyecek ve yabancılaşma teorisi temelinde, bu karakterleri eserde bu temayı en açık şekilde yansıtan karakterler olarak analiz edecektir.

Anathar sözcükler: Akşin Yenisey, yabancılaşma, roman, tarih, kader

INTRODUCTION

The concept of alienation, originating from the ancient Greek word "alloiosis" and its derivative in Latin "alienatio," was used to mean "ecstasy, rapture, transcendence." During the Hellenistic period, however, it began to be used to mean "union with the One and Only, in other words, with God." In this period, alienation described the state in which the soul, detached from a lower form of existence, or in other words, from its own being, unites with the "One and Only," the source of all things.

Hegel was the first to use the term alienation. According to Hegel, alienation arises from the separation between a person's physical and spiritual existence. The individual becomes alienated from themselves and their environment, failing to see themselves as a thinking and feeling being. According to Hegel, this signifies the alienation of the soul. Therefore, alienation occurs as a result of the soul's emotional distancing itself from or differentiating itself from the material world it has created.

Alienation manifests itself in many ways today. Examples include alienation from the product of one's own creation, alienation from one's work environment, or being in a hostile relationship. However, it's possible to say that alienation can generally appear in five forms. Therefore, alienation is a five-dimensional phenomenon. Firstly, an alienated person may experience a feeling of powerlessness stemming from the belief that they cannot achieve what they want as a result of their own actions. Secondly, an alienated person may be unable to decide what to believe, entering a state of meaninglessness. Thirdly, they may be in a state of lawlessness resulting from resorting to methods and behaviors forbidden by society in order to achieve socially defined goals. Fourthly, they may experience isolation due to giving low value to things that are particularly highly valued by society. Finally, they may become alienated from themselves, or in other words, estranged from their true essence. Therefore, alienation means a complete emotional detachment from society. Alienation is the distancing of a person from their true self.

Alienation arises from the incompatibility problem between an individual, who is compelled to live within society due to certain vital needs, and the structure of which they are, or strive to be, a part. It is defined as "a psychological or social negative state caused by the separation of two inextricably linked things, such as a person's estrangement from their defining essence" (Cevizci 2012, p. 451). While alienation takes various forms, it primarily refers to self-alienation, the distancing or severance of individuals from their own nature, consciousness, or self. The individual loses their individual integrity and independence, becoming a stranger to

themselves. In this situation, the conflicts they experience with their own self eventually prepare the ground for the disharmony that will arise between them and the outside world. Alienation is also among the topics of existentialism, which argues that human existence precedes essence, and that the individual is essentially left to their own fate after being born into the world. Existentialist philosophy, by defining man as a stranger in the world, has also formulated one of the most fundamental experiences of our time. Heidegger's analogy, "Homelessness is becoming a universal fate," is used by poets and novelists who grasp the unease of our time to symbolize the deepest fear of modern man (Pappenheim, 2002, p. 23). The conflicts, unease, loneliness, and suffering experienced by the individual trying to hold on to the world and continue living in modern life are sometimes reflected alongside feelings of despair or acts of rebellion that reveal their reaction to the system.

The alienated individual is an abstraction because the individual has lost all connection with everything that is uniquely human. They are reduced to performing undifferentiated tasks among people who have lost their human distinctiveness and compassion, working on objects that seem indistinguishable to them. Very little remains of the characteristics that helped us understand their species; their activity, their product, and the relationships they formed with other members of their species (Ollman, 2015, p. 218). This individual has become almost like the individuals they always see around them, individuals they never wanted to be; they have even become one of them. The concept of alienation has been defined by various experts and evaluated in terms of its emergence process and forms. Social psychologist Melvin Seeman is one of these experts. He states that this term, which expresses a psychological and sociological condition, has five dimensions: powerlessness, meaninglessness, normlessness, isolation (alienation from society), and self-alienation (1959). His classification... Alienation can be seen as a term that originates from the individual and indicates the degree of the problem of harmony between the individual's self

and their environment. It is also pointed out that alienation has both a psychological and a sociological background. These dimensions include: "powerlessness," where the individual feels they cannot determine their own expectations and the possibilities they believe in, and that they have no power to change the outcome; "meaninglessness," where the individual feels hopeless about achieving their imagined future and believes they cannot realize their thoughts; "lawlessness," where the individual believes they can only achieve their goals and objectives through socially unacceptable behaviors; "isolation" (social alienation), where goals and beliefs highly valued by society hold no meaning for the individual; and "self-alienation," where a person's specific behavior does not align with their expectations for the future, resulting in them behaving differently than expected. According to Seeman's findings; In advanced capitalist societies, the interaction between the individual and society, within the existing structures and relationships, creates significant problems, particularly in the area of how individuals perceive themselves and society. He attempted to analyze these problems at the behavioral and emotional levels. This situation, which negatively affects a person's emotions, alienates them from life, people, and even themselves, leading to behavioral disorders and thought inconsistencies, causes life to gradually lose its meaning for them.

LITERATURE REVIEW

Alienation refers to the incompatibility, conflict, and difficulty in interaction between an individual's own identity and the outside world. This alienation stems from the incongruity a person experiences between their true self and their social roles, and this is quite common in modern societies. An individual becomes alienated when they distance themselves from their existential identity, losing their social harmony and mental balance. The term alienation is used to describe the weaknesses and disconnections in an individual's relationships with society and their environment. Alienation is a philosophical, social, and psychological problem. Although it is generally studied in the field of sociology today, the concept of alienation has also been

addressed in detail by researchers in other disciplines such as literature. This interdisciplinary nature of the concept of alienation is important in demonstrating its broad scope and impact. Determining how the phenomenon of alienation manifests itself in literature is possible through an in-depth examination of literary works written under the influence of this understanding.

The conflict between an individual and their own self, with members of society, and with societal values, and the alienation experienced during this conflict, has also found its place in literature. In novels, authors address this issue from a sociological or psychological perspective through the characters they create. Within the fictional reality of the novel, the intellectual and attitudinal alienation experienced by the individual—specifically with their environment in a narrow sense, and with society in a broader sense—has been explored in the works of modernist European novelists such as James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, William Faulkner, Virginia Woolf, Jean Paul Sartre, Elias Canetti, and Albert Camus; and in Azerbaijani novels by authors who formed the modernist line, such as Anar, Agshin Yenisey, and Safar Alisharli. Through the characters in these works, the aspect of alienation that isolates the individual among the people around them, within society, and ultimately within their own inner world, leading to pessimism, fear, and despair, and causing them to feel distrust towards the world, is depicted before the reader.

The characters in the novel gradually enter a process of alienation, and this process damages their interpersonal relationships as well as causing confusion and depression within their own selves. In both cases, the individual feels oppressed and expresses their reaction sometimes through indifference or by ending their life. Sometimes suicide, sometimes escape, and sometimes the act of eliminating the disturbing situation and its causes lead to the end awaiting the alienated individual. This character clashes with those close to them, may resort to lies, or may exhibit a silent rebellion by not expressing their reaction to what is happening. This phenomenon, which can

be reflected in one or more characters in a novel, is seen as a situation that makes the individual unhappy, destroys their expectations from life one by one, isolates them, and causes them to fall into depression.

The problem of human alienation from oneself, from other people, from society, and from nature has been a fundamental issue in literature, as it has been in art and philosophy. Especially with increasing urbanization, the alienation of modern man has increased significantly. The concept of urbanization is particularly prominent here, because with urbanization, the individual enters a self-centered life cycle revolving around themselves. The fundamental question of this self-centered life, which we can also call loneliness, is this: To what extent is the order that the self, which is within the "we" and tries to establish its own order, attempts to create for itself, compatible with the existing social order, as it begins to separate and clash with the "we"? Another question is to what extent the beliefs, principles, gender, morality, culture, social, ideological, and ethnic values that the individual establishes within their self-centered life are compatible with or conflict with these "we-centered" values. This conflict of values, which usually develops in contradictory directions, also creates loneliness and social alienation in the individual. However, the individual who believes they have become free by isolating themselves from society, "even though they believe they can solve everything under the guidance of reason, realizes their helplessness in the face of the developing world, science and technology, and when they understand that they have no control over their own life, they begin to become alienated from themselves." (Odunkıran, 2020, p. 641).

METHODS

In some cases, the main text in art, emotional and moral images at the micro level, become the artistic equivalent of the socio-historical landscape at the macro level. Thus, in the artistic space, the family appears as a compressed, dramatic form of social relations, forms of power, economic changes and ideological influences. It is this family model that creates the

basis for the presentation of the theme of alienation: the individual experiences a struggle with the family before he can prop In Agshin Yenisey's novel "History and fate", the theme of alienation is presented not as an ideological concept, but through the behavior and relationships of a person within the family and society, through specific situations in which he experiences the threat of death. From the plot of the novel, we can see that alienation here is not a sudden psychological breaking point, but an internal estrangement that gradually deepens under the influence of the historical and social environment.

In the novel, the characterization of family relationships and images acts as a small model of the historical and political landscape. The presentation of the family as a social micromodel in the work of fiction is realized through symbolic and structural means, reflecting a wider hierarchy, while the restriction of individual freedom by collective influence becomes an aesthetic expression of alienation. This approach creates a dual opportunity for the author. First, by creating dramatic and emotional tension at a microscopic level, the impact of social dynamics is achieved to show the reader more closely and concretely. Second, the contradiction between the inner world and choices of individuals and social norms is manifested in visual and metaphorical ways (for example, conflicts within the home, secret control and emotional manipulations act as miniature repetitions of wider social processes and ideological pressures). The novel “History and fate” is presented as a text that combines family drama with socio-political events, and parallels personal destinies with historical processes. In the work, more than the plot, the thoughts and considerations formed around the events, as well as the inner world of the person against the background of all that is, are in the foreground. Literary critic Maral Yagubova emphasizes that the narrative method in the novel “History and fate” is ahead of the narrative, writing: “The author’s rhetoric” refers to the complex form of the text-creation mechanism, directing the reader’s attention not to the flow of events, but to the functionality of these events in the text.” (Yagubova, 2020,

p. 124) History and fate, which acquire deep layers of meaning in the novel, acquire various meanings with the narrator's philosophical judgments, which sometimes even create the impression of authorial direction.

The novel, which consists of two parts, is built on different narrative forms: the first part is narrated in the first person, while the second part is narrated in the third person. In the first part, where the events are mainly presented in the language of a young man, family ties, parent-child relationships, and domestic conflicts come to the fore. Tensions within the family, the duties and roles of women and men, and relationships based on values formed within the home constitute the main plot line of this part of the novel. The fact that the woman's character is called Fate and the man's is called History is also adapted to the symbolic essence of the novel.

The family model at the center of the novel is the primary environment that creates alienation. Ravan Javid, in his critical essay on the novel "History and fate," recalls an alternative to this artistic approach: "What Agshin Yenisey wanted to do, Kazuo Ishiguro did with his novel "The Artist of a Changing World." He describes the thinking of the Japanese people, their subconscious before and after the war, through the story of an artist's family." (Javid, 2020, p. 16) Agreeing with the ideas mentioned in the continuation of the article, let us add that in Agshin Yeniseyin's novel "History and fate," the parallels of family and society are presented to the reader with excessive explanations and simplifications, without creating a space for reflection.

In the novel, only biological kinship and domestic life connect the family members, who bear names loaded with symbolic and metaphorical meanings. In this family, devoid of mutual understanding and emotional closeness, anxiety, suppressed tension, open or hidden control and conflict reign. History is not the one who interferes in everything, but the head of the family who quietly observes and does not openly interfere in the course of events. However, his silent position does not stem from a wise approach to life; on the contrary, it is the result of his inability to influence his own and his close circle's lives and what is happening in general. The characteristic

image of History, who over time has distanced himself from his personal position, his role in the family, and watches everything that is happening from the outside, allows us to look at the mission historically placed on the shoulders of men in the family institution. We observe that in his image, which is associated with his stable, constant hard work, and his shouldering the burden, the expression of individual will, internal hesitations and personal desires, remains almost invisible.

At this point, alienation is not a departure from family or society, but rather a gradual disappearance of individuality and subjectivity within them. The choices and reactions of history present him as the bearer of a historical-social model imposed on man. His alienation is traced as an invisible, continuous process formed under the pressure of the social environment and historical functional roles - the image of man, increasingly distant from the spiritual and emotional content of intra-family relations, as if disappears from the family picture; although he himself is there, he is essentially erased without being noticed.

Fate, the main driving force of the family in the novel, is an emotional, demanding, controlling woman who lives mostly with daily worries. Her behavior is determined by the dictates of the social environment in which she was formed, rather than personal ambition; she sees the main goal as protecting the family, keeping it in order, and continuing it without allowing the current situation to change. The woman, who acts as the main regulator of family relations and accepts her role without questioning, is determined by everyday thinking, fear, control, and traditional values. For this reason, although the image of fate is more prominent in the novel, her activities do not go beyond the everyday and do not rise to the social level.

The tension that arises between these two positions forms the basis of the male-female conflict in the novel. Although both act according to ready-made “instructions,” the main difference emerges in their attitude to social roles. These different forms of relationship create a hidden tension between men and women, rather than an open confrontation, and create the basis for

the opposition of history and fate, memory and everyday life, in the ideological layer of the novel.

The author Gunduz Sevindik evaluates these two polar attitudes in the novel in the context of Agshin Yenisey's entire prose and writes: "For some reason, it seems to me that Agshin's male characters are not one, but several million steps ahead of his female characters in all components. Be it Lesh Ali from his wife, or the man "Tarih" from his wife, "Tale" halal. In both works, these two women, who are thrown into the arena of the novel "armed", spiteful, with traditional female humor, ego, domestic politics and a narrow worldview, confirm the female archetype that has been formed since the primitive community structure." (Sevindik, 2020, p.18.) We have to agree with this point. Along with the aforementioned novels, the same aspect can be observed in Agshin Yenisey's novel "The Terror of Letters", which was written later in sequence. In all three works, the reason for the man's alienation and self-isolation is also the woman's attitude and expectations towards him. In these novels, the author presents the woman as the one who demands and the man as the one who satisfies the demands, and in this confrontation, the first party always becomes the embodiment of materialized emotions. As a result, in the overall picture, female characters appear as the main cause and trigger of the tragedy and alienation of men in these novels.

In the novel “History and fate”, the image of the son named Azadlig remains only in the position of an observer in the secret conflict between his parents. This dynamic allows Azadlig to feel both the presence of pressure from his father and the rules and restrictions of his mother at the same time. He is formed under the passive observation of his father (History) and the active, but limited by the framework of his mother (Fate), and is deprived of the opportunity to freely express his will. Thus, the image of Azadlig remains the embodiment of the contradiction between the ideological burden of his name and his real life. This shows the reader that the concept of absolute freedom does not exist in practice: the gap created by the

difference between the name and real life indicates that it has reached the level of an idea that is inaccessible under external influences.

The novel captures both the alienated "I" narrative of the modernist novel and the subjective "it" narrative of the modernist novel, sometimes with the author's intervention, truly taking the text on an adventure. The novel captures dynamism not through incident, but through the sharp language, aggression, and richness of metaphor in the monologues of the narrative:

> "I grew up surrounded by hatred, grudges, deceit, gossip, and gossip. Perhaps that was why I was as hard as a river stone, and floods had flowed over me. It was simply impossible to shake me after that. I was shaken more in my childhood than I would ever be shaken in my entire life. Even the pain of my broken arm during a game at school, or the pain of my leg from spilling a boiling samovar on a holiday, could not tear me apart. I had learned to beat myself up when faced with pain, suffering, and misfortune." (Yenisey, 2019, p. 59)

The novel wants to open the way for the future by arming those who are first introduced to its ideology with both clues and rational logic, as if by piercing the crowd with its claws. It deconstructs traditional family values, but it cannot completely undress because traditions are worn from below and locked from above. The fate of the novel is to solve the riddle of local ethnopsychology:

> "My father was delighted to realize this truth, albeit late. His second wife no longer left our house, and she even set foot in the kitchen, much to my mother's annoyance. Sometimes, when my mother came home from the hospital, she would see him in the kitchen, surrounded by her dishes, and she would look at his angry face and take him to her room. This meant that I had to go and get my father's second wife out of the kitchen. My father had already given her the reins of his destiny; she could take my father wherever she wanted, knock him down halfway, and never bring him back. My father had given her power, and she

> had given me freedom: the conditions between them were not those of a conservative family or a civil marriage, but of a liberal democracy." (Yenisey, 2019, p. 67)

In the sequel to Moses' father, the victim of everyday psychology, the Don Quixote of the opposite ideology is the Majnun of spirituality. The new Majnun now appears from the desert to the city where there are many, but in reality there is no one. Western and Eastern art are synthesized here, in this synthesis, the character who cannot turn into Kafka's cockroach due to everyday stress is kneaded with the historical god, so his fate raises him to heaven, and with the birth of tragedy, he turns into the Greek god of wine Dionysus, and stands in front of the Arab god in heaven. Dionysus' new weapon is not grapes, but wheat, a product of the camp, forbidden by the Arab god, which the people of the camp kiss three times and put on their heads when they fall to the ground, but also makes vodka and splashes it in their eyes. The fusion of Don Quixote, Majnun, and Dionysus turns Christian theology upside down when they land, creating a holy quatrain, as Jacques Derrida's statement "there is nothing outside the text" confirms, Jesus no longer appears in the world, but in the novel. The appearing Jesus turns his back on the heavenly god, the metamorphosis of the battle of history and fate once again turns the camp into a battlefield, and here the prophet is no longer standing side by side with the god who has seen the inner face of the god, but standing in front of him, taking Dionysus behind him, turning into a battle of god and prophet.

The apostles of Jesus who appeared were prostitutes and his son, who were still loyal to him, not to God. The sugar factory and the Bayil prison, those who were freed and imprisoned at least once in their lives, and those who were never freed and free in their lives. The eyes that could not sleep in the sugar factory, who died for sleep at night but could not get it, the eyes that could not sleep, who could not go to sleep, who scratched the ceiling at night in the Bayil prison.

The index finger is the mythical idol of the helplessness of the camp people. Throughout history, the camp people have carried that finger

around like a burden, they have not seen any use for it like an appendix, for years they have been unable to move that finger, they have been accepting everything that comes their way, it would have been more appropriate to cut off that unnecessary finger that they could not move, but they cannot throw it away, they have erected a statue of this finger that has made history miserable, above their hearts like an eyesore.

The relationship between the states had spread to the families of the camp people, as if women were becoming Armenians of their husbands, husbands were becoming Azerbaijanis of their families, a crowd that was bored by the mirror, but whose only job was to put a bucket around itself, a husband who forgot his index finger in his hand, and when he looked at the mirror while it was on his chest, he temporarily woke up from the amnesia of his fate with his bruised index finger. Although the sphere of activity of the Rostov bloodsucker had changed, his essence had not changed, he had turned from the illegal executioner of Rostov into the legal executioner of Bayil. Chikatilo has no nationality, religion, or racial affiliation, he only belongs to history, he is everywhere and nowhere, he is the god of history, the one who raised him, if history has a mother, it is Chikatilo, history has sucked blood from his breasts, he has clothed history and made it last, he has turned history into a pool of blood, a mass grave.

DISCUSSION

"History and fate" consists of two parts. The first part is narrated in the first person, and the second part in the third person. In the first part, a young man talks about family and household issues using the example of himself, his father and mother, while in the second part, sociological-ideological-political issues are touched upon using the example of heroes of the Maidan Movement such as Jesus and Moses. However, the division is not so specific, because in both parts there is no topic that the author has not touched on.

Agshin Yenisey actually mentioned at the beginning of the book what kind of prose he wants to write:

> "Unlike the traditional novel, which is calculated for the reader's taste, which is based on the abundance of events, the brilliance of the image and moral didactics, instead of telling the events that have happened in taught sentences, we must create an event ourselves using unfamiliar language. In order to reach complex meanings that the reader does not like, we must overcome the charm of grammar and open ourselves to the cosmos of language, to the chaos of undiscovered or lost meanings and words. In short, we must avoid the mediocrity that is considered worthy of respect by superiors, and we must reveal the reasons that create it, not the meaning itself." (Yenisey, 2019, p. 3).

You see the author's inventions and suggestions as you read "History and fate". As you read, you understand that he is engaged in talking like that, even though he says "instead of talking about the events that have happened in trained sentences". The conversation is mainly based on intellectual-philosophical thinking. Simply put, the author, by decorating the ideas he speaks with metaphors, showing off his muscles with metaphors, tries to convince the inexperienced reader that he has created an unfamiliar language, that he has gone out into the cosmos of language, and that he has opened up to the chaos of lost meanings and words. In addition, no matter how much the author accuses of brilliance, in reality he himself wants to dazzle with his brilliant metaphors, eloquent ideas decorated with metaphors, and convince the unprepared reader of his hocus-pocus. Thus, he tries to instill in himself, as an unprepared prose writer, and in the unprepared reader who is not able to evaluate the text, that he has performed some special magic.

Although it seems as if Agshin Yenisei has dictated the book to his hero, this should not confuse us. Because the heroes in the text are just a means for the author to convey his thoughts. One of the author's biggest flaws in the novel is that he does not give his heroes freedom to express themselves. All the heroes speak in the same manner (pseudo-

philosophical), in the same tone, and in the same way. The heroes have an appearance, but they are more suitable for marionette puppetry than for images. There is very little dialogue in the book, it is mostly monologue. As soon as a hero starts saying a monologue, you realize that the one who is actually speaking is not him, but the author. These heroes grind and pour out intellectual ideas from one end to the other on such universal topics as life, death, freedom, happiness, art, science, women, men, gender, civilization, family, society, God, religion, Islam, Christianity, heaven, hell, fate, sin, etc.

If you use the novel not for storytelling, but to reason, to teach, to tell, it doesn't matter, with or without metaphor, preaching will be inevitable. But since Agshin Yenisey either didn't know this or refused to know, in his book he gave answers about everything instead of scientists, theologians, philosophers, sociologists, and other field specialists. Thus, a text consisting of fragmentary answers, explanations, and comments emerged from beginning to end. I do not deny that some of these ideas, metaphors, and observations are interesting, bright, and thought-provoking, but all these good things are lost in such a jungle of ideas.

In the book "History and fate," one could note the author's metaphors as his main advantage. Agshin Yenisey, like a poet, thinks in metaphors and expresses himself in metaphors. But the thing is that if metaphor means everything for poetry, then in prose it is only part of the work. There are great writers who have done without metaphors. If Agshin Yenisey had used metaphors to write a story, to show rather than to tell, the picture might have been completely different, but he used metaphors to embellish and embellish his ideas. In other words, in this book, he failed to make effective use of his best feature.

The most prominent characteristic of the characters in the work, their state of loneliness or increasing loneliness, shows that they are in a process of alienation from society and themselves. An alienated person is also a lonely person. However, this loneliness is loneliness within crowds. Their

relationships with other people are artificial. Distancing themselves from the society and culture in which they live, the alienated person is no longer themselves because they project their feelings and thoughts onto an object outside themselves. They are detached from other people and from themselves, becoming the "other." Even the title of the novel, "History and fate," can be considered a reference to this situation of its characters; it is particularly evident that certain characters, even when surrounded by other individuals, become increasingly lonely, withdraw into their own inner worlds, and struggle to understand and make sense of what is happening to them, as well as their own existence.

CONCLUSION

In this dimension of alienation, the individual feels inadequate and unable to act on their plans or realize their thoughts. The idea of alienation as powerlessness can be perceived as the expectation or possibility that the individual cannot determine the outcome of their own actions or intended results. In other words, the individual, due to the complex circumstances they find themselves in, falls into despair regarding their expectations and also lacks the strength to overcome this despair.

Meaninglessness is the state in which an individual, having entered a process of alienation, is unable to place their existence, environment, and the world in their mind, and cannot assign meanings that would give them value. The most prominent aspect of the person's state of mind is hopelessness and loneliness. This dimension of alienation expresses the individual's inability to understand the events around them. When an individual is unsure of what to believe, when there is a minimum lack of clarity in their decision-making, a form of alienation can be discussed in the context of meaninglessness. This situation is exemplified in Agshin Yenisey's novel "History and fate," where the individual cannot know what to believe in or to which truths to adhere. Especially in the individual decision-making process, the fact that none of the individual's own truths coincide with general societal truths indicates that this feeling is at its highest level. For a

person in such a state, the people around them and their behaviors, even their own existence, can seem meaningless, plunging them into profound loneliness.

Because individuals live within society and interact with its members, the existence of certain rules is necessary. These rules influence how individuals express their words and actions, acting as a form of limitation. However, individuals sometimes rebel against society and its rules, manifesting their defiance in various ways. The form of alienation expressed in the novel as "lawlessness" can be defined as a situation where there is a high expectation that socially unacceptable behaviors are necessary to achieve certain goals. In this situation, the individual believes they can achieve their aims by violating established social rules and behavioral patterns, and by exhibiting behaviors that are also socially disapproved of.

Those who are alienated in the sense of isolation are individuals, such as intellectuals, who assign a low reward value to goals or beliefs typically held in high regard within a given society. In this form of alienation, the goals and beliefs highly valued by society will be seen as meaningless to the individual. As the novel states, the individual will gradually distance themselves from the values and general norms of the society in which they live, beginning to see them as meaningless, worthless, and unnecessary. The alienated person is incapable of leading a normal life and, especially, of adhering to rules. They are now a stranger, their relationships with their environment are broken, their attitude and language are incomprehensible, their behavior is completely erratic, and they may even pose a danger to society. Alienation is related to maladaptation and the inadequacy of the mind.

The term "self-alienation," according to Seeman's classification, represents the most advanced form of alienation. Ultimately, this concept means being less than one ideally could be. “Self-alienation has a psychological effect that can lead to unhappiness and detachment from life. This effect starts with the individual and spreads to society through

interpersonal interactions. In a society where individuals are alienated from themselves, loneliness, hopelessness, defiance, and rebellion gradually begin to emerge. A person who embarks on the path of self-alienation exhibits behaviors that do not align with their expectations for the future, ultimately leading to alienation from their own existence. This individual has lost hope for the future and has no expectations left from life. This uncertainty will lead to a spiritual collapse, and then to self-destruction. In the novel "History and fate," while other characters also experience loneliness from time to time, this situation, which gradually transforms into a self-alienated from society and then from itself, is particularly noticeable in the protagonist. The subject of the work is the unrest, unhappiness, and loneliness experienced by people who possess two selves—physical and sociological—but are unable to strike a balance between them.

Alienation, a subject also explored in literature, is one of the problems stemming from individuals' difficulties in adapting to society and their inner worlds. Individuals experiencing alienation exhibit restlessness, depression, withdrawal, lack of communication, and escapism; in advanced stages, they may even resort to rebellion and suicide. The alienated character in the novel struggles to understand both their surroundings and their own self.

REFERENCES

Cevizci, Ahmet (2012). *Felsefe Sözlüğü* (3.bs.), İstanbul: Say Yayınları.

Javid, R. (2020). Intellectual alienation and the author's self-proof theorem. *Kaspi newspaper*, January 11–13, p. 16.

Odunkıran, Cemile (2020). Yabancılaşma Kavramı Ekseninde Vüs'at O. Bener ve Dost Hikâyesi, *Türkiyat Mecmuası*, C.30, S.2, S. 635-655.

Ollman, Bertell (2015). *Yabancılaşma- Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı* (2.bs.), Çev. A. Kars, İstanbul: Yordam Kitap.

Pappenheim, Fritz (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması- Marx'a ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum*, Ankara: Phoenix Yayınevi.

Sevindik, G. (2020). The world in "History and fate". *Newspaper 525*, March 14, p. 18.

Yagubova, M. (2020). Prose and theory: author, reader and the “fourth wall”. *Literary process 2019*, Baku, Hadaf publications, p. 124.

Yenisey, A. (2019). *History and fate*. Baku: Teas Press.

Morphological Dialectisms Derived From Verbs In The Azerbaijani Language

(Based on the Language of the Works of Jalil Mammadguluzadeh)

FARİDA HEYBATOVA[*]

Abstract

This article investigates morphological dialectisms formed from verbs in the Azerbaijani language, based on the linguistic material found in the works of the prominent writer and playwright Jalil Mammadguluzadeh. The author's literary heritage represents a unique source reflecting the richness of folk speech and regional dialects. In the article, verbal dialectisms are classified and analyzed within three main groups. First, specific verbal dialectisms that are entirely absent from the modern literary language and belong exclusively to certain dialects are identified. Second, verbs that exist in the literary language in terms of structure but acquire entirely different semantic meanings in dialectal usage are examined. Third, verbal forms that deviate from the normative standards of the literary language in terms of morphological features, particularly suffixation and conjugation patterns, are analyzed. The study demonstrates that Jalil Mammadguluzadeh skillfully employed morphological dialectisms as a stylistic device to individualize character speech and to depict the realistic social and linguistic landscape of his time. The analysis of these verbs holds significant scholarly value for Azerbaijani historical dialectology and lexicography.

Keywords: Azerbaijani dialectology, Jalil Mammadguluzadeh, verbal dialectisms, morphological features, literary language, semantic variation

---

[*] Doctoral Student, Department of Azerbaijani Dialectology, Institute of Linguistics named after Nasimi, Azerbaijan National Academy of Sciences (ANAS), faridaheybatova@gmail.com

AZERBAYCAN DİLİNDE FİİLDEN OLUŞAN MORFOLOJİK DİYALEKTİZMLER (CELİL MEMMEDGULUZADE'NİN ESERLERİNİN DİLİ ESASINDA)

Öz

Bu makalede, Azerbaycan edebiyatının seçkin yazar ve dramaturglarından Celil Memmedguluzade'nin eserlerinin dili esas alınarak Azerbaycan dilinde fiilden oluşan morfolojik diyalektizmler incelenmektedir. Yazarın edebi mirası, halk dilinin ve bölgesel ağızların zenginliğini yansıtan eşsiz bir kaynak niteliğindedir. Makalede diyalekt fiilleri üç temel grup çerçevesinde sınıflandırılarak analiz edilmiştir. İlk olarak, modern edebi dilde tamamen kullanılmayan ve yalnızca belirli ağızlara özgü spesifik fiil diyalektizmleri belirlenmiştir. Daha sonra, yapısal olarak edebi dilde mevcut olmakla birlikte ağızlarda tamamen farklı semantik anlamlar kazanan fiiller ele alınmıştır. Üçüncü olarak ise morfolojik özellikleri, özellikle ek alma ve çekim özellikleri bakımından edebi dil normlarından ayrılan fiil biçimleri incelenmiştir. Araştırmalar, Celil Memmedguluzade'nin karakterlerin dilini bireyselleştirmek ve dönemin gerçekçi tablosunu oluşturmak amacıyla morfolojik diyalektizmleri üslup aracı olarak ustalıkla kullandığını göstermektedir. Bu fiillerin incelenmesi, Azerbaycan tarihî diyalektolojisi ve leksikografisi açısından önemli bilimsel değer taşımaktadır.

Anahtar sözcükler: Azerbaycan diyalektolojisi, Celil Memmedguluzade, fiil diyalektizmleri, morfolojik özellikler, edebi dil, semantik farklılıklar

INTRODUCTION

The verb is recognized as a part of speech that demonstrates a high degree of productivity and active usage in every language. Verbs not only denote all types of actions performed by a people but are also directly connected with the national cognitive mindset of that community. This characteristic is manifested in their close association with the language of the

people to whom they belong. One of the fundamental layers of the Azerbaijani language is constituted precisely by action-denoting words. Such lexical units are closely related to the life activities, occupations, worldview, and geographical environment of the people. Indeed, the world surrounding a community directly influences its language, thereby revealing the unique nature of its cognitive dimensions.

As in other languages, verbs in the dialects and subdialects of Azerbaijani constitute one of the most prominent morphological dialectal features due to their high frequency of use. The breadth of their usage is naturally associated with the abundance of grammatical categories characteristic of the verb. In other words, verbs possess a greater number of grammatical markers than other parts of speech and therefore attract particular attention through the richness and diversity of their forms.

The foregoing observations clearly demonstrate the continuing need for the study and systematic classification of verbs, which serve as direct linguistic expressions of the national mindset in Azerbaijani. Considering that dialects preserve the antiquity of a language and retain various historical forms that have been used throughout its development, the relevance of this topic becomes even more pronounced. More generally, research on dialects, and especially on verbal dialectisms that embody and preserve national linguistic identity, should remain a subject of constant scholarly attention due to its significance for understanding, safeguarding, and transmitting national heritage to future generations.

The primary objective of this study is to examine the linguistic characteristics and artistic representation of verbs used in Azerbaijani dialects, particularly as reflected in the works of Jalil Mammadguluzadeh. More specifically, the study seeks to identify, classify, and interpret the morphological dialectisms expressed through verbs in the language of Mammadguluzade's literary works, supporting the analysis with relevant textual examples. Particular attention is devoted to verbal forms employed by the writer that are absent from the standard Azerbaijani literary language and have been preserved only in certain dialects.

Although the research is principally based on the descriptive method, comparative, historical-comparative, and comparative-historical approaches have also been employed where necessary, particularly in the analysis of various Azerbaijani dialects, the historical development of the language, and their comparison with other Turkic languages.

MAIN PART

The dialects of the Azerbaijani language—that is, the living speech of the people—contain numerous verbal forms that are absent from the literary language. Most of these forms are directly connected with the historical past of the nation and preserve traces of earlier linguistic stages. Literary works also play a significant role in safeguarding such forms. In this regard, the works of Jalil Mammadguluzadeh constitute a rich repository for linguistic research, particularly from the perspective of dialectology. His writings contain a substantial number of verbal dialectisms found in various dialects and subdialects that are either absent from modern standard Azerbaijani or distinguished by specific morphological-dialectal features.

Therefore, both the verbal dialectisms that do not exist in the literary language (as specific lexical units) and the morphological dialectisms related to the grammatical categories of the verb occupy a prominent place in the writer's literary heritage. From this perspective, it appears appropriate to classify the verbal dialectisms employed in the language of Mammadguluzadeh's works as follows:

1. Verbal dialectisms absent from the literary language

Dialectisms of this type are also encountered in the works of Jalil Mammadguluzadeh. The verbs belonging to this group are used in Azerbaijani dialects to express various actions; however, they are either absent from the standard literary language or occur there in different forms. Such dialectisms manifest themselves in two ways:

a) A verb that exists in the literary language is used in a different form in a dialect. Among the examples selected from the writer's language are the

verbs *yavıqlaşmaq*, *cedəgək*, and others. For instance: "...əlində zoğal ağacı döngədən çıxıb və cəmiyyəti görüb, **yavıqlaşdı** adamların içinə" [Mammadquluzade, I v.,2004: 117]. "Evə lap **yavıqlaşdıq**" [Mammadquluzade, I v.,2004: 298]. "Bir azdan sonra at tappıltısı şiddət edib gəldikcə **yavıqlaşdı**" [Mammadquluzade, I v.,2004: 135]. "– Bəs nə vaxt **cedəgək**? – dedi: Adamlar yatışandan sonra" [Mammadquluzade, I v.,2004: 305].

As can be seen, the verbal dialectism *yavıqlaşmaq* is employed in place of the literary verb *yaxınlaşmaq* ("to approach"), whereas *cedəgək* is used instead of *gedəcək* ("will go").

b) The writer's language also contains verbal dialectisms that have no equivalent whatsoever in the literary language. Moreover, most of these dialectisms are archaic words preserved in dialectal speech. One such example is the verbal dialectism *təkyə eyləmək* found in Mammadguluzadeh's works: "Xudayar bəy sətkanı çəkdi qabağına və dalını genə yükə **təkyə eyləyib**, üzünü tutdu Zibaya" [Mammadquluzade, I v.,2004: 119].

This expression, which has become archaic in the literary language, is recorded in the *Dictionary of Turkic-Origin Archaisms* as follows: "*Təkyələnmək* v. To lean against, to rest" [TMAL, Vol. III, 2023: 150], accompanied by an example from the language of Imadaddin Nasimi. In the *Explanatory Dictionary of the Azerbaijani Language* (ADİL), the word is defined as: "*Təkyə* n. [Ar.] 1. obsolete. A support, prop. *Təkyə eləmək* (etmək) – 1) to lean against, to rest upon; 2) to rely on, to refer to" [ADİL, Vol. IV, 2006: 300]. Interestingly, the first source identifies the word as being of Persian origin, whereas the second attributes it to Arabic.

In addition, the writer's language contains the verbal expression *fotə getmək*: "Və bu qaranlığın içində bu dəmdə mənim üçün Azərbaycan şairi Yeldai də yox idi, Səqərül-Qadiri də qaranlığa batdı və hətta dostumun bülbüllərinin cəmi ərəbləşmiş şeirləri zülmətin tərkinə düşüb, məndən ötrü həmişəlik **fotə getdilər**" [Mammadquluzade, I v.,2004: 295].

The expression *fotə getmək* is not used in modern Azerbaijani. Within the context of the work, however, it conveys the meaning of "to disappear

forever" or "to vanish completely." Concerning the first component of the expression, the *Azerbaijani Dialectological Dictionary* (ADL) provides the following entry: "*Fot* (Shamakhi) – hollow, rotten, spoiled (walnut). – *Bı qozzarın hamısı fotdı*" [ADL, Vol. I, 1999: 187]. This suggests that the expression employed by the writer likewise carries semantic nuances of futility, disappearance, emptiness, or nonexistence.

In Mammadguluzadeh's language, one also encounters the expression *üns tutmaq*, which was once used in the language but has now largely fallen out of use: "Bu bir ayın müddətində bizim evə qonşuluqda olan övrətlərdən bir neçəsi ayaq açıb, övrətimlə **üns tutublar** və dostlaşıblar" [Mammadquluzade, I v.,2004: 323].

The verbal expression *iltimas eləmək*, meaning "to request" or "to ask for something," survives only in certain dialects and literary texts. It is likewise attested in the language of Mammadguluzadeh's works: "Naxçıvan şəhərindən bir nəfər yetim oğlan gəldi mənim yanıma və məndən **iltimas elədi**" [Mammadquluzade, I v.,2004: 319].

In the language of the writer's works, the words *təğyir* and *təbdil*, both expressing the meanings of "change," "alteration," "modification," or "transformation" [ADİL, Vol. IV, 2006: 281, 290], are used simultaneously: "Allah təalanın hökmü və iradəsi cəmi əzmindən ötrüdür ki, **təğyir və təbdil oluna bilməz** və olunmaya da gərək" [Mammadquluzade, I v.,2004: 318].

These Arabic-origin words, preserved in certain dialects, are employed here in parallel and specifically convey the meaning "to be changed" or "to be altered." Such an expression, however, is not found in the standard literary language.

The writer's language also contains the verbal expression *kəmyek olmaq*, denoting the meanings "to be less than the norm or the usual amount," "to be deficient," or "to be lacking":"– Axund Molla Əhməd, bu ay gərək **kəmyek ola**" [Mammadquluzade, I v.,2004: 315].

In ADİL, the Persian-derived word *kəmyek* is defined as "less than the principal amount; deficient; slightly lacking" [ADİL, Vol. II, 2006: 680].

Another verb encountered in both literary language and dialectal speech is *kəhildəmək*. In the language of Jalil Mammadguluzadeh, this word is used in a reduplicated form functioning as a converb: "Tövlənin qapısı açıldı və cahıllar **kəhildəyə-kəhildəyə** atları tövləyə çəkib, kişmiş taylarını sürüyüb saldılar tövlənin bucağına" [Mammadquluzade, I v.,2004: 135].

The *Explanatory Dictionary of the Azerbaijani Language* (ADİL) identifies this word as dialectal and defines it as "to breathe with difficulty; to pant, to gasp for breath" [ADİL, Vol. II, 2006: 667]. In the *Compilation Dictionary of Turkish Folk Dialects*, the word is presented as follows: "*Kehildemek [kehilemek, kehil kehil solumak] Çok yorularak güç soluk almak (Gökdere Akdağmadeni, -Yz)*" [TXADS, Vol. VI, 2019: 4544]. This corresponds to the Azerbaijani meanings of *tıncıxmaq*, *əldən düşmək*, and *təngənəfəs olmaq*, and may further be interpreted as "to experience difficulty in breathing due to excessive fatigue, distress, or lack of air" or "to become breathless from exhaustion."

2. Verbal dialectisms expressing meanings different from those of the literary language

The words belonging to this group and occurring in the writer's language are also present in the literary language with the same phonetic form; however, in dialects they convey meanings entirely different from those found in the standard language. As M. Adilov emphasizes, "With the emergence of new objects and phenomena under the influence of historical and social factors, a corresponding need arises to name them. Various methods are employed for this purpose, one of which is the use of an existing word in a new meaning" [Adilov, 2019: 125].

As can be seen, a semantic process takes place whereby a word acquires a different meaning. In linguistics, such semantic developments are generally discussed within the framework of homonymy and polysemy. In the present study, however, we are concerned with words that express different meanings in the literary language and in dialects or literary texts. For example, the verb *qatmaq*, selected from the writer's language, expresses numerous meanings in the literary language, including "layer," "stratum," "storey," and "time/occasion" [ADİL, Vol. III, 2006: 72–73], among others. In

dialectal speech and in the language of Mammadguluzadeh, however, it is used in the senses of "to put inside" and "to befriend": "...və ulağı sürüb **qatdı** töyləyə, qapısını örtdü..." [Mammadquluzade, I v.,2004: 125].

Furthermore, the same word appears in a completely different meaning elsewhere in the writer's language: "O kəslər ki, bizim evə ayaq basırlar və övrətim Dilbərlə **dostluq qatırlar**, onlar həmişə bizim evə xoş gəlir, səfa gətirirlər" [Mammadquluzade, I v.,2004: 324].

As is evident, the expression *dostluq qatmaq* in this example conveys the literary-language meaning "to make friends" or "to establish friendship." Thus, unlike its literary-language usage, the verb *qatmaq* expresses two distinct meanings in dialectal and literary usage: "to put inside" and "to do/make."

Another word that carries a meaning different from that found in the literary language is the verb *calamaq*. In standard Azerbaijani, this word possesses both literal and figurative meanings. In dialects, however, it is used in the sense of "to spill something onto the ground": "Sənin canın üçün dəxi geri aparmaq istəmirdilər, südü yerə **calayırdılar**" [Mammadquluzade, I v.,2004: 320].

As can be seen, in the writer's language the verb *calamaq* means "to pour or spill milk onto the ground."

Another example belonging to this category is the verb *incimək*. In the literary language, it means "to take offence," "to be hurt emotionally," or "to feel resentful because of someone's unpleasant action." In dialects and in the language of Mammadguluzadeh's works, however, it is used in the sense of "to be injured" or "to ache": "Çox yavaş yeriyirdik; çünki yoldaşımın sağ ayağı bərk **incimişdi** və yazığa nəhayət əziyyət verirdi" [Mammadquluzade, I v.,2004: 138].

Here, the verb *incimək* expresses the meanings "to ache severely," "to be injured," or "to be bruised."

3. Verbal dialectisms differing from the literary language in their morphological features

The verbal dialectisms included in this category are distinguished by the use of suffixes that differ from those of the literary language. Naturally, such features should be systematized according to the grammatical categories of the verb. Based on the examples selected from the writer's language, the morphological verbal dialectisms that differ in their formal markers may be classified as follows.

Dialectal features in the category of verbal negation

As is well known, in most Azerbaijani dialects and subdialects, verbal negation is expressed by the suffixes *-ma, -mə,* and *-m*, just as in the literary language. The morphological dialectisms encountered in Jalil Mammadguluzadeh's works likewise demonstrate that the category of negation is generally formed through *-ma* and *-mə*, as in standard Azerbaijani. For example: "Rüstəm bəy: (başını stolun üstündən qovzamayıb). Ana, məni danışdırma, lüğət yazıram" [Mammadquluzade, I v.,2004: 438].

Nevertheless, certain distinctive features differing from the literary norm can also be observed in the use of negation: "Öz qardaşımdır; istərəm yazdıraram, **istəmənəm yazdırmanam**" [Mammadquluzade, I v.,2004: 411]. "Cəddimiz peyğəmbərə and olsun, bir yanda bir söz ağzımızdan **qaçırmanıq**" [Mammadquluzade, I v.,2004: 138].

If we examine the verbs used in the first-person negative forms in these examples, we observe that the consonant *r* of the indefinite future tense has been replaced by *n*. In the literary language, however, a comparable change occurs in the second and third persons, where the consonant *r* shifts to *z*.

Furthermore, some examples from the writer's works demonstrate the use of the negative suffix (*-ma*[2]) in its colloquial pronunciation variant, namely *-mu*: "Hacı Həsən ağa, sən gərək elə sözləri **buyurmuyasan**" [Mammadquluzade, I v.,2004: 392]. "Niyə, davanın hamısını Həsənəliyə **tutdurmuyıblar** ki?.." [Mammadquluzade, I v.,2004: 431].

As can be seen, in these negative verb forms the vowel *a* appears as *u*, reflecting a characteristic dialectal phonetic feature.

Dialectal features in the category of verbal mood

Certain morphological-dialectal features related to verbal mood can be observed in the verbal dialectisms used in Azerbaijani dialects, including those found in the works of Jalil Mammadguluzadeh. These features may be classified as follows.

The Imperative mood

Among the verbal dialectisms identified in the writer's works, the most frequently encountered are the morphological features of the imperative mood that differ from those of the literary language. It should be noted that, as in the standard language, the imperative mood in Azerbaijani dialects and subdialects is formed by attaching personal endings to the verbal stem or root. Examples related to the first-person singular and plural imperative generally do not differ from the literary norm.

In the writer's works, verbal dialectisms belonging to the second-person singular imperative are most commonly represented by forms consisting solely of the verbal stem, just as in the literary language: "Kabla Fatma, dəxi durmaq vaxtı deyil, ev-eşiyi sazla" [Mammadquluzade, I v.,2004: 393]. "Tez ol! Bir az çəpik tərpəş!" [Mammadquluzade, I v.,2004: 394]. "Hələ məni ötür, indi qonaqların gəlmək vaxtıdır, qoy işimi görüm" [Mammadquluzade, I v.,2004: 394].

At the same time, several morphological markers differing from the literary norm are also attested in second-person singular imperative forms. In the language of the playwright's drama *Ölülər*, one may observe several parallel forms of the second-person singular imperative. One such morphological-dialectal feature is the writer's use of the suffixes *-qınan* and *-ginən*: "Get dolanginən, xamsən hənuz!" [Mammadquluzade, I v.,2004: 398]. "Deginən bir stəkan su gətirsinlər" [Mammadquluzade, I v.,2004: 418].

As M. Shiraliyev notes, "The suffixes *-ginən* and *-qınan* are etymologically composed of two elements: (1) *-gil*, *-qıl* and (2) *-an*, *-ən*. The suffixes *-gil* and *-qıl* were attached to verbs in ancient written monuments of the Azerbaijani language to express the imperative mood" [Şirəliyev, 2008: 191].

According to the scholar, "The suffix *-qıl* originates from the verb *qıl*. Over time, this verb gradually lost its independent meaning and stress and eventually fused with the preceding word, becoming an imperative suffix" [Şirəliyev, 2008: 191].

Interestingly, in the same work, alongside the forms discussed above, another phonetic variant of *-ginən*, namely *-gilən*, appears in the speech of different characters: "Yox, qızıma degilən ki, ağlamasın" [Mammadquluzade, I v.,2004: 422].

Furthermore, in the speech of another character, the phonetic variant *-yinən* of the suffixes *-ginən* / *-gilən* can be observed: "Deməyinən yazığın əcəli tamam imiş" [Mammadquluzade, I v.,2004: 412].

Elsewhere, the shortened variant *-ynən*, resulting from the loss of the closed vowel in *-yinən*, is also attested: "Deynən ki, o biçarələrə xəbər versinlər ki, onlar da buraya gəlib və pərdə dalına cəm olub, Allah-taalanın hökmlərini eşitməkdən bibəhrə qalmasınlar" [Mammadquluzade, I v.,2004: 401].

As these examples demonstrate, Jalil Mammadguluzadeh employed several phonetic and morphological-dialectal variants of living folk speech in parallel, thereby enhancing the naturalness, vividness, and authenticity of his characters' discourse.

It should also be noted that examples of the second-person plural imperative in the writer's works generally correspond to the forms used in the literary language: "Siz zəhmət çəkin, həyətdə oturun ağacın kölgəsində, gözlüyün" [Mammadquluzade, I v.,2004: 421]. "Əllərinizi yuxarı qalxızın" [Mammadquluzade, I v.,2004: 504].

The form *gözlüyün* cited above is presented in accordance with colloquial pronunciation. In the literary language, the expected form would be *gözləyin*. Consequently, this usage may be regarded as a distinct dialectal feature.

The Indicative mood

Morphological-dialectal features differing from the literary language may also be observed in the use of various tense forms of verbs in the

language of Jalil Mammadguluzadeh's works. Thus, alongside the standard Azerbaijani evidential past tense suffixes *-ıb* and *-mış* used in the third-person singular, the writer occasionally employs the form *-ıbdı*: "Dəxi o əsrlər keçibdi ki, qızı zornan istəmədiyi adama ərə verirdilər" [Mammadquluzade, I v.,2004: 444].

In some instances, verbs in the witnessed past tense appear in forms affected by syllable reduction: "Yaxşı, rəhmətliyin oğlu, başqa eşşək tapa bilmirdin, getdin Məhəmmədhəsən əminin eşşəyini gətdin, bizi qoydun qalmaqala?" [Mammadquluzade, I v.,2004: 62].

Since syllable reduction is a characteristic feature of the Nakhchivan dialects and subdialects, to which the writer himself belonged, its occurrence in his works is entirely natural.

The present tense generally appears in the author's language in accordance with the literary norm: "Görürsən, şutit eləyir" [Mammadquluzade, I v.,2004: 405].

One noteworthy fact is that in the tragicomedy *Ölülər* there is a single instance in which the present-tense marker occurs without the consonant *r*: "Nə olu ki, heç olmasa, bircə saat çəpik çalalar, yazıq Nazlının da ürəyi açıla" [Mammadquluzade, I v.,2004: 422].

The overall context of the sentence indicates that this morphological dialectism expresses a sense of wish or desire. In certain cases, present-tense verbs also exhibit syllable addition: "İndi hava qaranlıqlayır, mən dəxi kəndə qayıda bilmərəm" [Mammadquluzade, I v.,2004: 62].

In this example, the verb is used as the equivalent of the literary-language form *qaralır* ("it is getting dark").

The indefinite future tense occasionally manifests morphological-dialectal features that differ from the literary norm. In several examples involving the first-person singular, the future tense suffix *-ar/-ər* assimilates to the final consonant *l* or *r* of the verbal stem, resulting in the forms *-lam/-ləm* or *-ram/-rəm*: "Mən sonra da yaza billəm" [Mammadquluzade, I v.,2004: 440]. "Kərbəlayı Vəli (hirsli). Çox əcəb, yazdırram" [Mammadquluzade, I

v.,2004: 414]. “Mən qisasımı Məhəmmədhəsən əmidən almasam, mən bu saqqalımı qırxdırram” [Mammadquluzade, I v.,2004: 64]. “Mən onun gözünə ağ sallam” [Mammadquluzade, I v.,2004: 64].

In some instances, the third-person plural form of the indefinite future tense appears in accordance with colloquial pronunciation, employing *-al* instead of *-ar*: “Yarım saata burada olallar” [Mammadquluzade, I v.,2004: 440].

In other cases, verbs in the indefinite future tense appear in contracted forms resulting from haplology, whereby part of a syllable is lost. Such usage occurs in the speech of Qarash in the play *Kamança*: “Hə, ağlarsan, ağlarsan! Bəs niyə ağlamırsan?!” [Mammadquluzade, I v.,2004: 434]. “Bax, bu sədri düyüsündən istərsən bir put, istərsən yarım put apar; Rəştdən öz əxəvim (əxəv qardaş mənasında – F.H.) Məşədi Kərim seçib göndərib” [Mammadquluzade, I v.,2004: 297].

Syllable reduction is likewise encountered in the speech of Hacı Həsən in *Ölülər*: “Doğrusu, Fatma, mən bu iki gündür, deyəsən, elə bir təhər olmuşam: gözlərim qaralır, hərdənbir başım da gicəlir” [Mammadquluzade, I v.,2004: 418].

The verb, which in modern literary and colloquial Azerbaijani is more commonly used as *gicəllənmək*, appears here in the reduced form *gicəlmək* as a result of syllable loss.

The negative form of the indefinite future tense is represented in Mammadguluzadeh’s language by the forms *-man* and *-mən*, unlike the literary norm: “Öz qardaşımdır; istərəm yazdıraram, istəmənəm yazdırmanam” [Mammadquluzade, I v.,2004: 411]. “...bivaxtdı, gedib kəndə yetişə bilmənəm” [Mammadquluzade, I v.,2004: 128].

Regarding this negative suffix, M. Mammadli writes: “This suffix has an ancient history. The suffix *-man*², which represents the original form of *-manam*², remained actively used in Azerbaijani until the eighteenth century” [Məmmədli, 2019: 235]. He further notes that “from the fourteenth to the nineteenth centuries it was employed in Azerbaijani literary language to express the negation of both the present tense and the indefinite future

tense" [Məmmədli, 2019: 235]. Thus, this morpheme existed historically in the language and continues to survive as a dialectal feature in Azerbaijani dialects, including the language of Mammadguluzadeh's works.

The Optative mood

In the writer's works, verbal dialectisms in the optative mood are encountered in forms where the narrative marker *idi* is attached directly to the verb: "Yaxşı olardı, diri gətirəydilər, danışdırandan sonra öldürəydik" [Mammadquluzade, I v.,2004: 432].

As can be seen, the writer employs the dialectal form in accordance with colloquial pronunciation, preserving the linking consonant *y*.

Another example of the optative mood may be observed in the following sentence: "Mirzə Məhəmmədəli istəyir başmaqlarını geyə, gedə" [Mammadquluzade, I v.,2004: 443].

In this example, selected from the stage directions of the playwright's work *Anamın Kitabı*, the verbs *geyə* and *gedə*, although formally belonging to the optative mood, appear semantically to convey the meaning of an imperative.

The Infinitive

Alongside the standard literary-language infinitive form, the writer's language frequently employs the forms *-maqlıq* and *-məklik*, created through the addition of the lexical suffixes *-lıq* and *-lik*: "Amma, xeyr, Məhəmmədhəsən əminin eşşəyiyinin itməkliyinin özgə eşşəklərin itməkliyinə bir tük qədər də oxşarı yoxdu" [Mammadquluzade, I v.,2004: 46]. "Əgər duraq hamısını nağıl eləməkliyə, çox uzun çəkər" [Mammadquluzade, I v.,2004: 46].

It should be noted that the use of infinitives together with the suffixes *-lıq/-lik* is among the characteristic features of the Nakhchivan group of dialects and subdialects, to which the writer himself belonged. This dialectal-morphological feature, frequently encountered in his works, is even reflected in the title of one of the texts from which examples were selected: *Eşşəyin itməkliyi*.

In some instances, infinitive forms also exhibit syllable addition: "Şeyx Əhməd çıxır, hava başlayır qaranlıqlaşmağa" [Mammadquluzade, I v.,2004: 406].

In this example, the verb functions as the equivalent of the literary-language verb *qaralmaq* ("to become dark").

The Converb

In Mammadguluzadeh's dramatic works, one also encounters converbs formed with the suffix *-cək*, a feature differing from the literary language: "Xeyr, cənab şeyx, xəcalətindən sizi görcək qaçıb gizlənib" [Mammadquluzade, I v.,2004: 403].

In our view, the form *görcək* functions here as a temporal converb indicating the time of the principal action and is equivalent to the literary-language expressions "görən kimi," "görən anda," or "görəndə" ("as soon as he saw," "when he saw").

The same dialectal-morphological feature also appears in the author's stage directions: "Bu sözləri decək Novruz cəld tüfəngini salır çiyninə, cilovu ağacın budağından çəkib, qaçır atlansın" [Mammadquluzade, I v.,2004: 432].

In addition, the literary-language form *köçürəndə* appears in the writer's works in the dialectal variant *köçürdəndə*: "Nə zəhmətnən uşaq böyüdürük, amma evdən köçürdəndə elə köçürdürük ki, deyəsən oğurluq maldı; nə qonum bilir, nə qonşu bilir" [Mammadquluzade, I v.,2004: 422].

As these examples demonstrate, the language of Mammadguluzadeh's works exhibits dialectal features not only in converbs but also across various other verbal forms.

Conclusion

The present study, conducted on the basis of the language of Jalil Mammadguluzadeh's works, has examined the dialectal diversity of verbs within the morphological system of the Azerbaijani language and their functional role in literary texts. The research has led to several important conclusions.

1. The analysis demonstrates that verbal dialectisms absent from the Azerbaijani literary language but actively preserved in the living speech of

the people continue to survive in the language of Mammadguluzadeh's works.

2. The examination of verbs that express meanings different from those found in the literary language reveals that the same lexical unit may convey distinct concepts in different linguistic areas. By skillfully exploiting this dialectal richness, the distinguished writer succeeded in reflecting the regional affiliation and characteristic features of his characters.

3. The verbs in Mammadguluzadeh's works that differ from the literary language in their morphological features, particularly in the use of suffixes associated with the grammatical categories of the verb, represent dialectal forms that preserve historical stages of development and archaic grammatical structures of the Azerbaijani language.

4. The verbal morphological dialectisms encountered in Mammadguluzadeh's literary heritage are not merely local dialectal elements. They constitute valuable linguistic material that contributes to the national colouring of artistic language, enhances literary realism, and demonstrates the richness and expressive potential of the Azerbaijani language.

Abbreviations used in the article

ADİL – *Explanatory Dictionary of the Azerbaijani Language*

ADL – *Azerbaijani Dialectological Dictionary*

TMAL – *Dictionary of Turkic-Origin Archaisms*

TXADS – *Compilation Dictionary of Turkish Folk Dialects* (*Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*)

REFERENCES

Adilov, M. İ., Verdiyeva, Z., & Ağayeva, F. (2019). *Azərbaycan dilinin semasiologiyası*. Elm.

Azərbaycan dialektoloji lüğəti (I). (1999). M. Ş. Şirəliyev & M. İ. İslamov (Eds.); İ. Kanoğlu. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti (II). (2006). Ə. Orucov, B. Abdullayev, & N. Rəhimzadə; A. Axundov (Red.). Şərq-Qərb.

Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti (III). (2006). Ə. Orucov, B. Abdullayev, & N. Rəhimzadə. A. Axundov (Red.). Şərq-Qərb.

Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti (IV). (2006). Ə. Orucov, B. Abdullayev, & N. Rəhimzadə (Comps.); A. Axundov (Red.). Şərq-Qərb.

Əzizov, E. İ. (2016). *Azərbaycan dilinin tarixi dialektologiyası: Dialekt sisteminin təşəkkülü və inkişafı* (Dərs vəsaiti). Elm və Təhsil.

Mammadquluzade, C. (2004). *Əsərləri* (I). Öndər.

Məmmədli, M. Ə. (2019). *Azərbaycan dialektologiyası*. Zərdabi Nəşr MMC.

Şirəliyev, M. (2008). *Azərbaycan dialektologiyasının əsasları*. Şərq-Qərb.

Türk mənşəli arxaizmlər lüğəti (III). (2023). N. Məmmədli (Red.). X. Heydərova. Elm və Təhsil.

Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü (U–Z ekleri, Vol. 6). (2019). Ö. A. Aksoy & G. A. Cankoçak (Red.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Murathan Mungan'ın "Sır Kâtibi" Öyküsünde Ölüm ve Kaygı

ARŞ. GÖR. DR. FATIMA ERTÜRK*

Bu bildiri, Murathan Mungan'ın "Sır Kâtibi" adlı öyküsünü Lacan'ın "Borromeo düğümleri" ve Heidegger'in "kaygı" kavramı çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Temeline ölümden sonraki hiçlik olgusunu yerleştiren bu öykü, insanların ölümden sonra hiçbir şey olmadığını bilmesine rağmen bu ağır gerçekle yüzleşemeyip onu sırlaştırmaları üzerine kuruludur. Öyküde insanların ölümün ardındaki hiçliği bilmezden gelme eğilimleri ilk olarak Lacancı psikanalizdeki "cehalet tutkusu" bağlamında ele alınacaktır. Bu doğrultuda öykünün kavramsal arka planı, Lacan'ın "Borromeo düğümleri" kuramı üzerinden çözümlenecektir. Ölümün temsil edilemez ve tahammül edilemez doğasının travmatik "Gerçek" alanına denk düştüğü; insanların ise buna katlanabilmek için ürettikleri sırların, bahsi geçen ağır gerçeğin üzerini örten ve ona anlam katan "imgesel" bir kalkan işlevi gördüğü tartışılacaktır. Psikanalitik okumanın yanı sıra insanın hiçlik karşısında yaşadığı varoluşsal sarsıntı, Heidegger'in "kaygı" kavramı üzerinden irdelenecektir. Öyküde insanların ölüm sonrasındaki mutlak hiçliğe dayanamamaları bu nesnesiz tekinsizlik hissinin yarattığı sarsıntı ekseninde değerlendirilecektir. İnsanların yüzleşilmesi zor olan bu hiçlik kaygısını hafifletmek amacıyla onu sırra dönüştürerek başa çıkılabilir bir korku nesnesine çevirme çabaları tartışılacaktır. Sonuç olarak bu bildiri, insanın ölümün beraberinde getirdiği "kuru senaryo"nun boşluğuna tahammül edemediği gerçeğinden hareketle bireyin varoluşsal bunaltı ve hiçlik dehşetiyle başa çıkabilmek adına nasıl yeni anlam kurguları ve sır perdeleri inşa ettiğini inceleyecektir. Çalışma, öyküde dile getirilen bu "katlanamama" durumunun ardındaki savunma mekanizmalarını metin odaklı ve disiplinler arası bir yöntemle tartışmaya açmayı hedeflemektedir.

---

* Ege Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. fatima.erturk@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0756-782X.

Anahtar sözcükler: Murathan Mungan, "Sır Kâtibi", Lacan, Borromeo Düğümleri, Heidegger, kaygı

DEATH AND ANXIETY IN MURATHAN MUNGAN'S STORY "SIR KÂTIBI"

This paper aims to examine Murathan Mungan's story "Sır Kâtibi" within the framework of Lacan's "Borromean knots" and Heidegger's concept of "anxiety." Centered on the phenomenon of nothingness after death, this story is built around the fact that people, despite knowing that nothing remains after death, are unable to confront this harsh reality and instead keep it a secret. In the story, people's tendency to turn a blind eye to the nothingness beyond death will first be addressed within the context of the "passion for ignorance" in Lacanian psychoanalysis. In this vein, the story's conceptual backdrop will be analyzed through Lacan's theory of "Borromean knots". It will be argued that the unrepresentable and unbearable nature of death corresponds to the traumatic "Real"; and that the secrets people produce to endure this serve as an "imaginary" shield that covers up and gives meaning to the aforementioned harsh reality. In addition to a psychoanalytic reading, the existential turmoil humans experience in the face of nothingness will be examined through Heidegger's concept of "anxiety". In the story, people's inability to endure the absolute nothingness following death will be evaluated through the lens of the turmoil created by this sense of objectless unease. The efforts to transform this anxiety of nothingness -which is difficult to confront- into a manageable object of fear by turning it into a secret will be discussed. Consequently, this paper will examine how individuals construct new narratives of meaning and veils of secrecy to cope with existential anxiety and the horror of nothingness, based on the reality that humans cannot tolerate the emptiness of the "bare scenario" brought about by death. The study aims to explore the defense mechanisms underlying this "unbearable" condition expressed in the story through a text-focused and interdisciplinary approach.

Keywords: Murathan Mungan, "Sır Kâtibi", Lacan, Borromean Knots, Heidegger, anxiety

GİRİŞ

İnsan varoluşunun en kesin gerçeği olan ölüm, ardında bıraktığı mutlak hiçlik düşüncesiyle yüzleşilmesi en zor ontolojik krizlerden biridir. İnsanoğlu kendi sonluluğunun ve ardından gelecek olan hiçliğin yarattığı anlamsızlık boşluğuna tahammül edemediği için bu boşluğu öte dünya inançlarıyla ve "sırlarla" doldurarak örtbas etme eğilimi gösterir. Murathan Mungan'ın *Kibrit Çöpleri* adlı kitabında yer alan "Sır Kâtibi" adlı minimal öyküsü de bu örtbas etme eylemini tarihsel bir makamı metaforlaştırarak edebiyata taşır. Sır kâtipleri, İslâm devletlerinde hükümdarın özel kâtipliğini yapan ve resmî yazışmaları yürüten üst düzey bir devlet memurudur. Bu makam, devlet meselelerinin vezirlerden dahi gizlenerek sadece sultan ile kâtip arasında sır olarak kalmasını sağlamak amacıyla oluşturulmuştur (Ayaz 2009). Mungan'ın öyküsünde bu kavram, siyasi bağlamından koparılarak varoluşsal ve psikolojik bir boyuta taşınmıştır.

Mungan'ın (2011, s. 95) "Sır Kâtibi" öyküsü, "Sır yoktur... Yalnızca ölünmüş olur. Hiçlik. O kadar" ifadeleriyle ölümden sonraki mutlak hiçlik gerçeğini merkeze alarak insanların bu ağır gerçeğe katlanamayıp onu sırra dönüştürmelerini anlatır. Bu bildiri, Mungan'ın hikâyesinde dile getirilen bu katlanamama durumunu Lacan'ın "cehalet tutkusu" ve "Borromeo düğümleri" ile Heidegger'in "kaygı" ve "vicdanın çağrısı" kavramları çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada hiçliğin beraberinde getirdiği "kuru senaryo"nun (Flowers 2006: 108, 115-116) boşluğuna tahammül edemeyen insanların varoluşsal bunaltı ve hiçlik dehşetiyle başa çıkabilmek adına nasıl yeni anlam kurguları ve sır perdeleri inşa ettiği tartışmaya açılacaktır.

"CEHALET TUTKUSU" VE SIR

Mungan'ın "Sır Kâtibi" öyküsünde insanların ölümden sonraki mutlak hiçliği bilmelerine rağmen bu ağır gerçeği sırlaştırarak görmezden gelmeyi seçmeleri, Lacancı "cehalet tutkusu" kavramıyla açıklanabilir; zira bu tutku, insanların acı verici ve travmatik olan gerçekle yüzleşmemek adına sergiledikleri bilmek istememe eylemidir (Salecl 2022: 11-13). İnsanlar ağır gelen bu gerçeğe katlanamadıkları için bilip de bilmezden gelir ve bunu kaygıyla baş etme yöntemi olarak kullanır. Dolayısıyla insanlar, ölümlü olma ve sonrasındaki hiçlik karşısında yaşadığı dehşeti, bilinçli bir "cehalet tutkusu" ile maskeler. Öyküde insanların gerçekleri ertelemesi ve anlamazdan gelmesi, Lacan'ın tasvir ettiği bu kendini kandırma ve gerçeği reddetme tutumunu gösterir.

Psikanalitik kuramda bu durum, öznenin tahammül edemediği travmatik bir bilgi karşısında geliştirdiği bir savunma mekanizması olarak değerlendirilir. Bu bağlamda Renata Salecl'e (2022, s. 11-13) göre Lacan'ın Budist öğretilerden ödünç alarak psikanalize taşıdığı "cehalet tutkusu" kavramı; bireyin katlanması güç bir gerçekle karşılaştığında onu bilerek görmezden gelme, inkâr etme ve ondan saklanma çabasıdır. İnsanlar, gerçeklerin ağırlığından kaçmak için gözlerini yumar, kulaklarını tıkar ve rahatsız edici bilgileri kasıtlı olarak yok sayar (Salecl 2022: 11). Murathan Mungan'ın "Sır Kâtibi" öyküsünde vurgulanan insanların ölüm karşısındaki tutumu da bu cehalet tutkusuna dayanır. Öyküde yer alan "Tanrı'nın bildiğini herkes bilir; sadece bilmek istemez. Erteler, geciktirir, oyalar, kendinden saklar; görmezden anlamazdan gelmek ister" (Mungan 2011: 95) ifadeleri, insanların ölümden sonra yalnızca hiçlik olduğunu bilmelerine rağmen bu travmatik bilgiyle yüzleşmemek adına sergiledikleri cehalet tutkusunun yansımasıdır.

Lacancı yaklaşıma göre insanın öleceği bilgisi, elde edebileceği en kesin bilgi olmakla birlikte paradoksal biçimde en bastırılmış, inkâr edilmiş, yadsınmış, görmezden gelinmiş olan bilgidir. İnsan bu kesin bilgiye her zaman derinden bir maskeleme tutumuyla yaklaşır ve ona "hakkında hiçbir şey bilmek istemiyorum" diyerek direnir (Kütahneci 2009: 465). Öznenin

kendi hakikatine karşı sergilediği bu inkâr hâli, öyküdeki ölüm bilgisinin neden sürekli ertelenmiş bir sırra dönüştürüldüğünü temellendirir. Sırrın ertelenmiş doğası, öznenin hiçlik karşısında dağılmamak ve ölüme katlanabilmek için bilinemezliği sürekli kendinden belli bir mesafede tutma zorunluluğudur. Bu yaklaşım, Mungan'ın öyküsündeki insanların ölümden sonra ne olacağı gerçeğini bilmek istememesi ile karşımıza çıkar. Öyküde araya giren sese göre insanın en çok korktuğu şey ölümdür; oysa insanlar ölümden sonra hiçbir şey olmayacağını, yalnızca hiçlik olduğunu çok iyi bilmesine rağmen bunu bilmek istemez (Mungan 2011: 95). Nitekim Freud da inkârın ölüm korkumuzla bağlantılı olduğunu vurgular. İnkâr, ölüm korkusuyla baş etmek için kullanılan temel bir bilinçdışı savunma mekanizmasıdır (Salecl 2022: 97-98). Öyküdeki insanların ölümün ardındaki mutlak hiçliği bilip de bilmezden gelerek onu yormayan bir sırra dönüştürmeleri, hiçliğe katlanabilmek için icat ettikleri bu inkâr mekanizmasının ve teselli edici fantezinin bir örneğidir.

ÖLÜMÜN "GERÇEK"LİĞİ KARŞISINDA "İMGESEL" BİR KALKAN

Öyküde insanların bu ağır gerçeği bilip de bilmezden gelme eyleminin arka planı, Lacan'ın Gerçek, imgesel ve simgesel alanlardan oluşan "Borromeo düğümleri" kavramıyla açıklanabilir. Lacan'a göre bu yapı, insan psişesini oluşturan ve içlerinden biri koptuğunda diğerlerinin de dağılacağı, birbirine bağımlı üç temel kaydı temsil eder. Bunlardan ilki olan "Gerçek", gündelik hayatta algıladığımız dış gerçeklikten farklıdır. Lacancı anlamda Gerçek; dilin ötesinde kalan, kelimelere dökülemeyen, simgeselleştirilmesi ve temsil edilmesi imkânsız olan bilinemez boyuttur. Gerçek; doğası gereği travmatik ve tahammül edilemez olandır. Ölümün bizzat kendisi de simgeselleştirmeye direnen mutlak bir imkânsızlık olarak Gerçek'tir (Kütahneci 2009: 470). Bir imkânsızlık olan Gerçek; eksiksizliğin kökten yokluğu ve gösterendeki deliktir (Kütahneci 2009: 473). Öyküde

insanların yüzleşmekten korktuğu ölüm ve ardından gelen mutlak hiçlik durumu, öznenin tahammül edemediği bu Gerçek alanına denk düşer.

Bu noktada öyküdeki sır, travmatik ve yutucu Gerçek alanına karşı üretilmiş psişik bir savunma mekanizması olarak devreye girer. Zira Lacancı yapıda "imgesel" alan; tahammül edilemez olan Gerçek'in üzerine binen, onu imgelerle donatarak onunla başa çıkmayı kolaylaştıran ve ona anlam katan bir boyuttur. Öznenin, Gerçek'in yıkıcılığına karşı sığındığı fanteziler ve anlam arayışları bu imgesel alanda yer alır. İnsanlar, mutlak hiçliğin ağırlığına katlanabilmek, var olmaya ve yaşamaya devam edebilmek için ağır gelen Gerçek'leri sırlaştırarak onlara imgesel bir anlam kılıfı giydirir. Nitekim öyküde "İnsanlara ağır gelen gerçeklerdir, sırlar değil. Bu yüzden gerçekleri sırlaştırırlar. Katlanabilmek için" (Mungan 2011: 95) denilerek sırrın ağır ölüm Gerçek'inin üzerini örten koruyucu bir kalkan olarak imgesel bir örtü işlevi gördüğü vurgulanır.

Öyküdeki ölüm ve hiçlik, Lacan'daki dilde karşılığı olmayan, dehşet verici ve adlandırılamayan travmatik çekirdeği temsil eder. Öznenin varlığı, ölümün adlandırılamayan bu hiçliği etrafında şekillenir. Sır ise öznenin bu hiçliğe katlanabilmek için ürettiği imgesel ağ ve gösterendir; zira özne ancak ölüm gerçeğinin yarattığı bu boşluğu imgeselleştirerek (sırlaştırarak) bu Gerçek'e katlanabilir. Mungan'ın öyküsünde bu durum, insanların tahammül edilmesi imkânsız olan ölüm (hiçlik) gerçeğini bir sır perdesiyle örtmeleri üzerinden işlenir. Sır, insanın yüzleşmek istemediği mutlak hiçliğin yerine konan ve yaşamı katlanılabilir kılan imgesel bir ikamedir. Öyküdeki sır; Lacancı bağlamda adlandırılamayan ölüm Gerçek'ini bir gösterene çevirerek tahammül edilebilir kılan, özneyi hiçliğin altında ezilmekten kurtarıp dilin ve Öteki'nin alanına dâhil eden ve ona yaşama gücünü veren düzendir. İnsan psikolojisi bu hiçliğin etrafına bir imgesel ağ örerek onu anlamlandırmaya ve onunla mücadele etmeye çalışır.

Ölümün yarattığı travmatik zemin ve bilmeme noktası, simgeselleştirme olasılığını ve gerekliliğini de ortaya çıkarır (Kütahneci 2009: 471). Bu noktada Borremeo düğümündeki "simgesel" alan ise dilin ve yasanın egemen olduğu alandır. Bu alan, uçsuz bucaksız olan imgesel alanı

sınırlandırır ve belirler. Mungan'ın öyküsünde ölümün yarattığı Gerçek'in imgesel bir sırra dönüştürüldükten sonra bir sır kâtibi aracılığıyla kelimelere, harflere dökülmesi ve ötekilerle paylaşılması bu ağır travmanın simgesel düzene entegre edilme çabasıdır.

Mungan'ın öyküsünde hiçlik, insanların yüzleşmekten en çok korktuğu ölüm gerçeği olarak tanımlanır. İnsanlar ölümden sonra yalnızca hiçlik olduğunu çok iyi bilmelerine rağmen bu ağır gerçeği görmezden gelmeyi seçer. Zira ölüm, tüm canlılar için bilinemez ve varoluşumuzun en üst noktasında damgalanmış bir "bilgi eksikliği"dir (Kütahneci 2009: 470). Bu anlamda ölüm, "bilmeme noktası"dır (Kütahneci 2009: 471). İnsan, varoluşun getirdiği ağır deneyimden ve yüzleşmesi gereken çok sayıdaki belirsizlikten kaçmak için bu karmaşayı tek bir bilinmeze indirgeme eğilimindedir. Ancak bu sığınma hâli, kişinin kendi özünü de kaybederek bizzat bilinmez hâle gelmesine yani kendi sahici varoluşundan uzaklaşmasına yol açar (Yakupoğlu 2021: 23). Öyküde insanların ölüm ve hiçlik karşısında icat ettikleri ölümden sonraki hayatla ilgili sır, "tek bilinmez" işlevini görür. İnsanlar, ölüm sonrasındaki hiçliğe katlanabilmek için mutlak sonun getirdiği gerçeklikten kaçıp sırların içine saklanır.

Lacan'ın (2019, s. 144, 146) Borromeo düğümleri üzerinden verdiği, halkalardan biri kesildiğinde üçünün de serbest kalacağı ve bu yapının halka sayısı artsa da sonucun hep aynı olacağı yönündeki örneklemi, insan psişesini oluşturan Gerçek, imgesel ve simgesel düzenlerin birbirine olan bağlılığını ifade eder. Bu topolojik modele göre düzenlerden hiçbirinin tek başına bağımsız bir bütünlük oluşturması mümkün değildir. Öznenin gerçeklik algısı ancak bu üç alanın birbirine kenetlenmesiyle ayakta durabilir ve içlerinden birinin kopması tüm psişik yapının çökmesi anlamına gelir. "Sır Kâtibi" öyküsü bağlamında düşünüldüğünde ölümün temsil edilemez ve tahammül edilemez Gerçek'i karşısında üretilen sır, yapının dağılmasını engelleyen ve psişeyi bir arada tutan hayati bir imgesel halka işlevi görür. İnsanların ölümün ardından gelecek olan mutlak hiçlik gerçeğine katlanamaması ve onu sırlaştırması, Borromeo düğümündeki halkanın

kopmaması ve varoluşsal dengenin bütünüyle çökmemesi için geliştirilmiş zorunlu bir savunma mekanizmasıdır.

KAYGI VE "VİCDANIN ÇAĞRISI"

Heidegger felsefesinde ölüm; yaşamın sonunda başa gelen bir bitiş değil, insanın dünyaya fırlatıldığı andan itibaren her an içinde bulunduğu ontolojik bir süreçtir. Bu nedenle insan, özü itibarıyla "ölüme-doğru-varlık"tır. Bu kavrayışa göre ölüm, Dasein'ın sahip olduğu "en zati, irtibatsız ve atlatılamaz" olanaktır ve onun varoluşunu her an mutlak bir hiçlik tehdidiyle sınar (Heidegger 2021: 376). Ancak insan her an kapısını çalabilecek olan bu mutlak hiçlik ihtimaliyle ve onun yarattığı kaygıyla doğrudan yüzleşemez. Heidegger'in (2021, s. 379) insanların ölüm karşısındaki bu kaçışını özetlemek için kullandığı "Herkes ölür" yargısı ve ölümü başkalarının başına gelen bir olaya indirgeme eğilimi; Mungan'ın öyküsünde insanların ontolojik kaçış refleksiyle temel açmaz olarak karşımıza çıkar. Öyküde insanların ölüm gerçeği karşısındaki tutumu, "Tanrı'nın bildiğini herkes bilir; sadece bilmek istemez. Erteler, geciktirir, oyalar, kendinden saklar" (Mungan 2011: 95) sözleriyle ifade edilir. İnsanların ölümden sonra hiçlik olduğunu bilmesine rağmen bu gerçeği "ertelemeleri" ve "oyalanmaları" (Mungan 2011: 95), kendi ölüme-doğru-varlık oluşlarını inkâr etme çabasının örneğidir. İnsanlar, ölümün getirdiği mutlak hiçlik gerçeğini içten içe bilmelerine rağmen Heideggerci anlamda bu kaygıyla yüzleşmemek için onu yormayan bir sır kisvesine büründürürler. Böylece her an şimdide var olan ölüm, öyküde insanlar tarafından bilinçli bir biçimde ötelenerek katlanılabilir bir korku nesnesine dönüştürülmüş olur.

İnsan, Heidegger'in felsefesinde "kendi kabrinin gözcüsü" ve "hiçliğin vekili"dir (Adkins 2020: 112). Otantik varoluş; insanın sahte kurgulara, sıradan meşguliyetlere ve gündelik lakırtılara saplanmadan kendi sonluluğunu (hiçliğini) özgürce kabul etmesini ve ona doğru kararlılıkla ilerlemesini gerektirir (Heidegger 2021: 396). Heidegger (2021, s. 376), "Ölüme-doğru-varlık özü itibarıyla kaygıdır" diyerek ölümün temelinde

ontolojik bir kaygının yattığını belirtir. Ona göre ölüm, kaygıda temellenir. İnsanın kendi sonluluğunu kavraması derin bir sarsıntıya ve kaygıya yol açar. Mungan'ın öyküsünde karakterlerin ölüm sonrasını sırlaştırmasının temelinde de bu kaygıyla mücadele etme çabası yatar. Heidegger bu noktada korku ile kaygı arasında yapısal bir ayrıma gider: Korku, dünyadaki belirli ve somut bir nesneye yöneliktir; kaygı ise tamamen nesnesizdir ve bireyi hiçbir yere tutunamadığı mutlak bir hiçlik ve tekinsizlik hissiyle karşı karşıya bırakır. Zira "kaygının nedeni bizatihi dünya-içinde-varolmadır" (Heidegger 2021: 220, 285-286).

İnsan, nesnesi olmayan bu hiçlik hissinin yarattığı varoluşsal tekinsizliğe dayanamaz. Öyküde sırrın özünün aslında hiçlik olması, Heideggerci kaygı kavramının yansımasıdır. İnsanlar, yüzleşilmesi zor olan bu nesnesiz hiçlik kaygısını hafifletmek için onu somut bir sır kisvesine sokarak başa çıkılabilir bir korku nesnesine çevirmeye çalışırlar (Heidegger 2021: 380-381). Öyküde anlatıcının duyduğu sese aniden "Kimsin sen? Bu öyküye nasıl sızdın?" (Mungan 2011: 95) diyerek tepki vermesi, insanın kurguladığı güvenli dünyanın sarsıldığı varoluşsal bir kriz anıdır. Bu sarsıcı soru anı, insanın gündelik yaşamın uyuşturucu sıradanlığından kopup mutlak bir tekinsizlikle yüzleştiği eşiği gösterir. Bu kaygı anı, insanı büyük bir tekinsizlikle "evinde-yurdunda-olmama" hissiyle baş başa bırakır (Heidegger 2021: 288-289). Bu bağlamda anlatıcının duyduğu ses; dışarıdan gelen yabancı bir müdahale değil, öznenin kendi varlığının derinliklerinden yankılanan bir iç sestir. Heidegger (2021, s. 410-412), "vicdanın çağrısı"nda seslenenin dışsal bir otorite değil, kendi tekinsizliği ve fırlatılmışlığı içindeki Dasein'ın kendisi olduğunu belirtir.

Dasein çoğunlukla toplumun dayattığı anonim varoluş biçimi olan "herkes-benliği" içinde kaybolmuş durumdadır ve bu gürültüde kendi öz sesini duymazdan gelir (Heidegger 2021: 404). Ancak öyküdeki içsel sesleniş, gündelik dünyanın sağır edici gürültüsünü ve sahte anlamlarını delip geçerek Dasein'ı kendi hakikatiyle karşı karşıya getirir (Heidegger 2021: 407). Vicdan, Dasein'ı "herkes"in (*das Man*) içindeki bu sahte

kaybolmuşluğundan çekip çıkarır ve onu kendi sahih (otantik) var-olabilirlik olanağına geri çağırır (Heidegger 2021: 404).

Bu uyanış anında öyküde araya giren sesin "İçine ses olarak üflenen, sayfana harf olarak düşen sır'dan bir parçayım belki de... Al beni bir başkasına ver. Unutma, sır başkalarına vermek içindir" (Mungan 2011: 95) demesi, öznenin bu gerçeği simgesel düzene yani dilin ve Büyük Öteki'nin alanına aktarma çabasıdır. Nitekim Lacancı psikanalizde hakikat ve ölüm ancak ölümün bir gösterene dönüşmesi ve simgesel ağa eklemlenmesiyle konuşan özne için katlanılabilir bir anlam kazanır (Kütahneci 2009: 470). Öyküde sırrın bizzat kendi ağzından dile gelerek "mübadele"yi (dilin ve gösterenler zincirinin aktarımını) talep etmesi (Kütahneci 2009: 468), onun simgesel bir gösteren gibi öznelerarası bir ağda dolaşıma girerek hiçliğin ağır travmatik yükünü hafifletme işlevi gördüğünü göstermektedir.

SONUÇ

Murathan Mungan'ın "Sır Kâtibi" adlı öyküsü, insan varoluşunun kaçınılmaz gerçeği olan ölüm ve onun ardındaki mutlak hiçlik karşısında geliştirilen savunma mekanizmalarını ortaya koymaktadır. Hikâye, insanların ölümden sonra hiçbir şey olmadığını bilmesine rağmen bu hakikate katlanamayıp onu sırra dönüştürme eğilimini, felsefe ve psikanalizin kavramlarıyla çözümlenebilecek bir metin olarak karşımıza çıkar. Psikanalitik düzlemde öyküde insanların ölüm gerçeğinin ağırlığından kaçışı, Lacancı "cehalet tutkusu"nun yansımasıdır. Lacan'ın "Borromeo düğümleri" kavramı bağlamında ölüm; dile getirilemeyen, tahammül edilemeyen, travmatik "Gerçek" alanına denk düşmektedir. İnsanlar, yutucu bir hiçlik olan bu yıkıcı Gerçek'in altında ezilmemek ve psişik gerçekliklerini (düğümü) bir arada tutabilmek için ölümün üzerini "imgesel" bir sır kılıfıyla örter. Hikâyenin sonunda sırrın başkalarına verilmek üzere anlatıcıya aktarılması ise dilin öznelerarası dünyasına yani "simgesel" düzene eklemlenerek hafifletilme çabasıdır. Heideggerci bağlamda ise insanların hiçliği sırlaştırma eylemi, "kaygı" kavramıyla ontolojik bir zemine oturmaktadır. Nesnesi olmayan mutlak hiçliğin yarattığı varoluşsal tekinsizliğe dayanamayan insan, ölümü somut bir sır

kisvesine sokarak başa çıkılabilir bir korku nesnesine dönüştürür ve gerçeğin ağırlığından kaçarak herkesin sıradan, uyuşturucu dünyasına sığınır. Ancak öykünün kırılma anında anlatıcının zihninde yankılanan iç ses, insanı içine düştüğü bu sahte güvenliğinden koparan ontolojik bir "vicdanın çağrısı" olarak yankılanır. Nihayetinde Mungan, tarihsel bir devlet makamı olan sır kâtibini siyasi bağlamından koparmış; onu insanlığın ölüm karşısındaki dehşetini ve hiçlikle başa çıkabilmek için ürettiği anlam kurgularını kayda geçiren bir anlatıcıya dönüştürmüştür. "Sır Kâtibi" öyküsü, sırrın ardında saklanan yüce bir hakikat olmadığını; aksine sırrın bizzat kendisinin, ölümün mutlak hiçliğine ve "yalnızca ölünmüş olma" durumuna katlanabilmek için icat edilmiş psikolojik bir kalkan olduğunu gösterir.

KAYNAKÇA

Adkins, Brent (2020). *Arzu ve Ölüm: Hegel, Heidegger, Deleuze* (Çev. A. Kadir Gülen). İstanbul: Fol Yayınları.

Ayaz, Fatih Yahya (2009). "Sır Kâtibi", *TDV İslâm Ansiklopedisi.* https://islamansiklopedisi.org.tr/sir-katibi#1 [erişim 14.04.2026].

Flowers, Betty S. (2006). "Ölüm: Kuru Senaryo". *Ölüm ve Felsefe* içinde (Ed. J. Malpas ve R. C. Solomon; Çev. Nur Küçük), ss. 107-118. İstanbul: İthaki Yayınları.

Heidegger, Martin (2021). *Varlık ve Zaman* (Çev. Kaan Ökten). İstanbul: Alfa Yayınları.

Kütahneci, Meltem (2009). "Lacan ve Ölüm". *Monokl* (6-7), ss. 465-478.

Lacan, Jacques (2019). *Yine/Hâlâ* (Çev. Murat Erşen). İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, Murathan (2011). *Kibrit Çöpleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Salecl, Renata (2022). *Cehalet Tutkusu: Neyi Neden Bilmek İstemeyiz* (Çev. Şafak Tahmaz). İstanbul: Timaş Yayınları.

Yakupoğlu, M. Mukadder (2021). *Varoluş, Ahlâk ve Ölüm*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Suat Derviş'te İstanbul'un Etnografik Belirişi: *Çöken İstanbul* Üzerine[*]

DOÇ. DR. FATİH ALTUĞ[**]

Öz

Suat Derviş'in *Çöken İstanbul*'u, 1935-1937 yılları arasında *Cumhuriyet, Son Posta ve Tan* gazetelerinde dizi röportajlar hâlinde yayımlanan, daha sonra kitaplaştırılan metinleri bir araya getirmektedir; bu bakımdan eser, erken Cumhuriyet İstanbul'unun toplumsal dokusunu, şehirleşme gerilimlerini ve yoksulluk manzaralarını kayda geçiren dikkate değer bir şehir yazısı terkibi sunmaktadır. Bu bildiri, Kirin Narayan'ın *Alive in the Writing* adlı çalışmasında geliştirdiği yer, kişi, ses ve benlik eksenlerinden hareketle, *Çöken İstanbul*'da şehrin nasıl duyulur, görünür ve anlatılabilir bir toplumsal dünya olarak kurulduğunu tartışmaktadır. Narayan'ın etnografik yazıda canlılığı, ampirik ayrıntının anlatı kudretiyle birleşmesi olarak düşünen yaklaşımı, Suat Derviş'in metnini okumak için son derece elverişli bir kavramsal zemin sağlamaktadır. Narayan'ın bilhassa yer, kişi, ses ve benlik etrafında geliştirdiği dikkat, şehrin bedensel deneyimler, konuşma kipleri ve öznel konumlanışlar aracılığıyla kurulan ilişkisel bir yüzey olarak kavranmasına imkân tanımaktadır.

Bu çerçevede *Çöken İstanbul*, İstanbul'u rutubet, koku, kalabalık, hastalık, yorgunluk ve devinim vasıtasıyla hissedilen bir şehir bedeni olarak yazıya geçirmektedir. Sokaklar, odalar, hanlar, yokuşlar ve kıyılar, metinde sınıfsal eşitsizliklerin, kırılgan hayatların ve gündelik tutunma stratejilerinin toplandığı temas yüzeylerine dönüşür. Şahıslar da sesleri, bedenleri, geçim biçimleri ve mekânla kurdukları dolayımlar içinde belirir. Bildiri, Suat Derviş'in gözlem, sahne kurma, konuşma aktarma ve duyusal ayrıntıyı

[*] Bu bildiri Boğaziçi Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri tarafından desteklenen 24B10SUP2 kodlu "Kurmacadaki Şehri Haritalamak: 1923-1950 Yılları Arasında Yayımlanan Türkçe Romanlarda İstanbul'un Edebî Atlası" başlıklı BAP projesi kapsamında yazılmıştır.

[**] Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. ORCID: 0000-0002-8007-0169.

yoğunlaştırma kudretinin, İstanbul'u canlı bir etnografik yazı nesnesine dönüştürdüğünü; böylece şehrin hem maddi hem duygulanımsal hem de etik veçheleriyle metinde çoğul bir beliriş kazandığını ileri sürmektedir.

Anahtar sözcükler: Suat Derviş, etnografik yazı, şehir yazısı, duyusal ayrıntı, erken Cumhuriyet İstanbul'u

THE ETHNOGRAPHIC EMERGENCE OF ISTANBUL IN SUAT DERVIŞ: ON *ÇÖKEN İSTANBUL*

Abstract

Suat Derviş's *Çöken İstanbul* brings together texts that were first published as a series of reportages in the newspapers *Cumhuriyet, Son Posta, and Tan* between 1935 and 1937 and later collected in book form. In this respect, the work offers a remarkable assemblage of urban writing that records the social texture of early Republican Istanbul, the tensions of urbanization, and the visible landscapes of poverty. Drawing on the axes of place, person, voice, and self developed by Kirin Narayan in *Alive in the Writing*, this paper examines how the city is constituted in *Çöken İstanbul* as a social world that can be sensed, seen, and narrated. Narayan's approach, which understands vitality in ethnographic writing as arising from the conjunction of empirical detail and narrative power, provides an especially productive conceptual ground for reading Suat Derviş's text. Narayan's particular attentiveness to place, person, voice, and self makes it possible to grasp the city as a relational surface constituted through bodily experiences, modes of speech, and subjective positionings.

From this perspective, *Çöken İstanbul* renders Istanbul as an urban body felt through dampness, smell, crowding, illness, fatigue, and movement. Streets, rooms, hans, slopes, and shores are transformed in the text into surfaces of contact where class inequalities, fragile lives, and everyday strategies of endurance converge. The figures who populate the work likewise emerge through their voices, bodies, means of subsistence, and the mediations they establish with space. The paper argues that Suat

Derviş's power of observation, scene construction, reported speech, and intensification of sensory detail turns Istanbul into a vivid object of ethnographic writing, granting the city a plural mode of appearance in its material, affective, and ethical dimensions.

Keywords: Suat Derviş, ethnographic writing, urban writing, sensory detail, early Republican Istanbul

Suat Derviş'in (2021) *Çöken İstanbul*'u, 1935-1937 yılları arasında *Cumhuriyet, Son Posta ve Tan* gazetelerinde dizi röportajlar hâlinde yayımlanan metinlerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Kitap, 1930'ların İstanbul'unu meslekler, hastalıklar, işsizlik, güvencesiz emek, ulaşım, barınma, eğlence, yoksulluk ve kentsel çözülme alanları üzerinden katman katman kayda geçirmektedir. "Düne Nazaran Nasıl Yaşıyoruz?" bölümünde, gündelik hayatın iktisadi buhranla nasıl yeniden düzenlendiğini şoför, lokantacı, kapıcı, kasap, bakkal, terzi, kadın berberi, kitapçı gibi meslek sahiplerinin ağzından izler. "Acı Bir Anket: Veremlilerle Konuştum" bölümünde veremi yoksul evlerin rutubeti, gıdasızlık, hastane kapılarında bekleme, sanatoryum sırası, işsizlik ve aile içi çaresizlikle iç içe geçmiş bir toplumsal afet olarak sunar. "Günü Gününe Yaşayanlarımız" bölümünde, sakatlanan, işsiz kalan, yaşlanan, güvencesizleşen işçi bedenlerini izlerken, "Çöken Boğaziçi" bölümünde ise yalıları, iskeleleri, vapur tarifelerini, boşalan köyleri, bakımsız yolları ve değişen sayfiye alışkanlıklarını İstanbul'un mekânsal dönüşümünün işaretleri hâline getirir. "İstanbul'un Altında Kimler Yaşıyor?" bölümünde de Galata'nın bodrumlarına, köprü altlarına, gece kahvelerine ve sokakta uyuyanların dünyasına iner; "Beyoğlu" bölümünde ise gece hayatını, lokantaları, barları, kahveleri, sokak çocuklarını, sarhoşları, göçmenleri ve eğlence ile sefaletin iç içe geçtiği karanlık bir şehir sahnesini görünür kılar.

Bu çeşitlilik, *Çöken İstanbul*'u 1930'ların İstanbul'unun toplumsal duyarlılık haritasına dönüştürmektedir. Suat Derviş'in metninde şehir, hareket eden, üşüyen, hastalanan, aç kalan, çalışan, bekleyen, konuşan ve çözülen bedenlerin oluşturduğu ilişkisel bir dünya olarak belirmektedir.

Sokak, oda, rıhtım, hastane, dispanser, kahve, lokanta, yalı, bodrum, medrese hücresi, fabrika kapısı ve iskele; sınıfsal eşitsizliklerin, geçim sıkıntılarının, kırılgan hayatların ve toplumsal temasların yoğunlaştığı yüzeyler hâline gelir. Derviş, şehri taksinin içinde yapılan pazarlık, veremlinin yatağı, bakkal dükkânındaki iki yüz elli gramlık alışveriş, Boğaz kıyısında yıkılan yalı, Galata'da bodrum, Beyoğlu gecesinde kar altında ağlayan çocuk gibi temas noktalarından kurmaktadır.

Bu metinde *Çöken İstanbul*'u Kirin Narayan'ın (2012) *Alive in the Writing* adlı çalışmasında geliştirdiği yer, kişi, ses ve benlik eksenlerinden hareketle okuyacağım. Narayan'ın etnografik yazıda canlılığı ampirik ayrıntının anlatı kudretiyle birleştiği noktada düşünmesi, Suat Derviş'in röportajlarını kavramak için verimli bir zemin sunmaktadır. Derviş'in yazısı da canlılığını yalnızca gözlem gücünden değil, gözlemi sahneye dönüştürme, kişileri kendi sesleriyle konuşturma, duyusal ayrıntıyı toplumsal belirtiye, semptoma çevirme ve anlatıcı benliğini etik bir tanıklık konumunda kurma becerisinden alır. Bu yazılarda İstanbul duyulur, görünür ve hissedilir: Şehir rutubet kokar, karanlıkta kaybolur, çamura saplanır, vapur tarifeleriyle uzaklaşır, işsizlikle daralır, veremle incelir, gece lokantalarında ve bodrumlarda başka bir tona bürünür.

Bu çerçevede yazının temel önermesi şudur: *Çöken İstanbul*, 1930'ların İstanbul'unu canlı bir etnografik yazı nesnesi olarak kurar. Bu canlılık, şehrin mekânlarında konuşan kişiler, kişilerin bedenlerine sinen yoksulluk, seslere yerleşen şikâyet, anlatıcının karşılaşmalar sırasında aldığı duygusal ve etik konum aracılığıyla üretilir. Suat Derviş'in İstanbul'u, Topkapı'da veremli bir genç kadının odasından Beylerbeyi'nde yıkılan yalıya, Meşrutiyet Mahallesi'nin çamurlu sokağından Galata'nın rutubetli mahzenine, Beyoğlu'nun gece lokantasından Boğaz'ın boş iskelelerine uzanan çok sesli, çok duyulu ve toplumsal olarak gerilmiş bir şehir bedenidir. Bu bedeni okumak, aynı zamanda 1930'ların modernleşme, yoksulluk, emek, sağlık, ulaşım ve kamusallık meselelerinin şehir

düzleminde nasıl duyulur ve görünür hâle geldiğini izlemek anlamına gelmektedir.

NARAYAN ÇERÇEVESİ

Kirin Narayan'ın *Alive in the Writing*'de geliştirdiği yaklaşım, etnografik yazının canlılığını dünyayı duyulur, görülebilir ve ilişki kurulabilir hâle getirme kudretinde arar. Bu kudret, dört eksende belirginleşir: yer, kişi, ses ve benlik. Yer, toplumsal ilişkilerin, hareketlerin, hafızaların ve duyusal izlerin birbirine bağlandığı bir yoğunluk alanıdır. Kişi, bedeni, işi, sesi, jesti, korkusu ve arzusu içinde belirir. Ses, doğrudan konuşma, ağız, ton, şikâyet, suskunluk ve aktarım biçimleriyle toplumsal dünyanın iç gerilimlerini taşır. Benlik ise yazan öznenin sahaya nasıl girdiğini, gördüğüyle nasıl ilişkilendiğini, hangi duygusal ve etik mesafeler içinde konumlandığını açığa çıkarır.

Bu dört eksen, Suat Derviş'in *Çöken İstanbul*'unu okumak için güçlü bir çerçeve sunar. Derviş'in röportajlarında şehir, soyut bir modernleşme anlatısına indirgenmez; sokak, oda, kahve, hastane, iskele, yalı ve bodrumlarda karşılaşılan insanların sözleriyle katmanlanır. Etnografik canlılık, yerin maddiliği, kişinin kırılganlığı, sesin çoğulluğu ve anlatıcı benliğin tanıklığı arasındaki hareketten doğar.

YER

Narayan'ın terimleri üzerinden düşündüğümüzde, *Çöken İstanbul*'da yer, kırılgan varoluşların içine yerleştiği, bedenleri biçimlendirdiği, ilişkileri düzenlediği ve eşitsizlikleri görünür kıldığı etkin bir yüzeydir. Suat Derviş, İstanbul'u mahalle mahalle, sokak sokak, oda oda dolaşırken her mekânı kendi maddi koşullarıyla birlikte kurar: Topkapı'nın eski ve harap sokakları, Meşrutiyet Mahallesi'nin çamura gömülen dar geçitleri, Fatih medreselerinin rutubetli odaları, Galata'nın bodrumları, Beyoğlu'nun gece lokantaları, Boğaziçi'nin boşalan yalıları ve ıssız iskeleleri, şehirdeki toplumsal çözülmenin değişik yüzlerini taşır. Mekân, burada gıdasızlığın,

hastalığın, işsizliğin, bakımsızlığın, ulaşım güçlüğünün ve sınıfsal terk edilmişliğin bedenlere değdiği alandır.

Bu mekânsal yazımın en belirgin yanı, şehrin merkez ile kenar, ışık ile karanlık, hareket ile donma, konfor ile yoksunluk arasında parçalanarak görünmesidir. Beyoğlu geceleyin eğlencenin olduğu kadar evsizliğin, sarhoşluğun ve göçmen sefaletinin sahnesidir. Boğaziçi, güzellik ve çöküşü aynı anda taşır: Bir yanda rüzgâr, su, ağaç, yalı, tarih; öte yanda ulaşım pahalılığı, boş evler, yıkılan sahil yapıları, işsizlik ve bakımsızlık vardır. Veremlilerin evleri ise şehrin içindeki görünmez felaket bölgeleridir. Derviş'te İstanbul, toplumsal bedenlerin temaslarıyla durmadan yeniden kurulan, açılan, daralan ve çöken bir mekânsal organizmadır.

KİŞİ

Suat Derviş'in röportajlarında kişiler, şehrin anlaşılmasını mümkün kılan temel düğümlerdir. Şoför, kapıcı, kasap, bakkal, terzi, kadın berberi, kitapçı, veremli kadın, işsiz mürettip, sakatlanmış fabrika işçisi, Galata'da yaşayan sabıkalı, Beyoğlu lokantasındaki garson kadın, Boğaziçi'nin eski sakinleri, her biri kendi hayat hikâyesiyle İstanbul'un başka bir katmanını açar. Bu kişilerin çoğu geniş tarihsel anlatıların kenarında kalmış figürlerdir; fakat Suat Derviş'in metninde kenar konumları, şehir hakkında merkezi bilgi üretir.

Kişi, Suat Derviş'te bedenden ayrılmaz. Veremli beden zayıflığı, ateşi, kan tükürmesi, gıdasızlığı ve yatağa bağımlılığıyla; işçi bedeni sakat parmak, kesilmiş bacak, kör olmuş göz, yıpranmış kaslarla; yoksul kadın bedeni çalışma, taşıma, çocuk bakma ve açlıkla birlikte görünür. Bu bedenler, soyut toplumsal sorunların somut kayıt yüzeyleridir. Aynı zamanda kişiler, mağduriyetlerinin yanı sıra muhakemeleriyle de belirirler. Kapıcı modern hayatın değişen aile düzenini yorumlar; bakkal tüketim alışkanlıklarını analiz eder; işsizler iş kanunu ve yardım sandığı ihtiyacını dile getirir; Boğaziçililer ulaşım, imar ve sınıfsal dönüşüm üzerine düşünür.

Böylece kişi, Derviş'te konuşan, yorumlayan, şehrin bilgisini üreten bir toplumsal özneye dönüşür.

SES

Çöken İstanbul'un en güçlü taraflarından biri, şehrin bir sesler çoğulluğu olarak kurulmasıdır. Derviş, röportaj tekniğiyle konuşmaları, şikâyetleri, itirazları, ağıtları, esprileri ve sokak seslerini metnin dokusuna yerleştirerek İstanbul'u akustik bir toplumsal alan hâline getirir. Şoförün "müşteri Zümrüdüanka" demesi, bakkalın "kese doktoru" sözüyle vejetalini yoksulluğa bağlaması, veremlinin "hayatı öyle seviyorum" cümlesi, işsiz işçinin "günü gününe yaşıyoruz" vurgusu, Boğaziçi sakinlerinin şirket vapurlarından, yollardan ve boşalan yalılardan yakınmaları, metnin analitik omurgasını kuran seslerden bazılarıdır.

Bu sesler, 1930'lar İstanbul'unun toplumsal semptomlarını dile getirir. Pazarlık, feryat, öksürük, kahkaha, sarhoş narası, zurna, gramofon, vapur, yağmur ve rüzgâr sesleri, şehirdeki sınıfsal ayrışmanın duyusal karşılıklarını üretir. Derviş'in yaptığı şey, bu sesleri tek bir anlatıcı yorumunda eritmeyip, onları yan yana getirerek bir toplumsal polifoni kurmaktır. Bazen anlatıcı sorar ve kişi uzun uzun konuşur; bazen sokak kendi kendine ses verir; bazen de suskunluk, konuşmadan daha ağır bir anlam taşır. Veremli odalarında, hastane kapılarında, işsizlerin bekleyişinde, Boğaziçi'nin boş iskelelerinde sessizlik bile bir sosyal belirtiye dönüşür. *Çöken İstanbul*'da ses, görünmeyen yoksulluğun, bastırılmış öfkenin ve talep edilen adaletin taşıyıcısıdır.

BENLİK

Derviş'in anlatıcı benliği, *Çöken İstanbul*'da gözlemleyen, soran, yürüyen, giren, çıkan, ürperen, acıyan, öfkelenen ve zaman zaman cevap veremeyen bir tanıklık konumunda kurulur. Bu benlik, şehri dışarıdan kuşatan hâkim bir bakış üretmez; şehrin içine girer, kapıları çalar, çamura batar, bodrumlara iner, veremli odalarında nefes almakta zorlanır, Boğaz

tepelerinde yürür, Beyoğlu gecesinde soğuğu hisseder. Anlatıcı, şehirle bedensel bir ilişki kurar.

Bu benliğin en önemli niteliği, etik/politik bir rahatsızlığı yazının parçası hâline getirmesidir. Veremli bir kadının yaşama arzusunu dinlediğinde önüne bakması, işsiz bir adamın talebine cevap veremediğinde susması, Galata'da sokakta yaşayanların dünyasına girerken hem korku hem merhamet duyması, metnin duygusal yoğunluğunu belirler. Anlatıcı kendi konumunu silmez; gördüğüyle arasındaki mesafeyi, sınıfsal farkı, çaresizliği ve tanıklık sorumluluğunu hissettirir. Derviş'in benliği, karşılaşmanın yükünü taşıyan, gördüğünü kamuya açmakla yükümlü hisseden bir arayüzdür.

DUYUSAL ŞEHİR VE ÇÖKÜŞ

Çöken İstanbul'da çöküş, duyular aracılığıyla hissedilir. Şehir kokar, üşütür, karanlıklaşır, rutubetlenir, gürültüyle dolar, çamura bulanır. Veremli odalarının havasızlığı, Galata bodrumlarının küfü, Beyoğlu lokantalarının rakı, tütün ve balık kokusu, Boğaziçi'nin yosunlu rüzgârı, Meşrutiyet Mahallesi'nin yapışkan çamuru, yoksul evlerin soğuğu ve hastane kapılarının bekleyişi, çöküşü soyut bir kavram olmaktan çıkarır. Derviş, şehri duyusal ayrıntılarla yazarken bu ayrıntılar toplumsal bir belirtiye, semptoma dönüşür.

Bu duyusal yoğunluk, çöküşün aynı anda maddi ve duygulanımsal olduğunu gösterir. Yalıların yıkılması, eski bir mimari dünyanın kaybından ibaret olmayıp ulaşım ağlarının, gelir biçimlerinin, aile yapılarının, sınıfsal hiyerarşilerin ve sayfiye kültürünün dönüşümüne bağlıdır. Verem, hastalık olduğu kadar, gıdasızlığın, rutubetin, işsizliğin ve sosyal güvencesizliğin bedensel sonucudur da. Beyoğlu'nun gece hayatı, göçmenlik, yalnızlık, yoksulluk ve cinsel ekonomilerle örülü bir sahnedir. Derviş'in duyusal şehri, çöküşü görme, duyma, koklama ve bedenen hissetme biçimidir.

SONUÇ

Bu okumamla *Çöken İstanbul*, 1930'lar İstanbul'unu yer, kişi, ses ve benlik eksenlerinde canlı bir etnografik yazı nesnesi olarak kuran bir şehir metni olarak belirmektedir. Suat Derviş'in gücü, İstanbul'u toplumsal temasların, bedensel kırılganlıkların, gündelik muhakemelerin ve duyusal izlerin içinden yazmasındadır. Şehir, onun metninde yalılarıyla, sokaklarıyla, hastane kapılarıyla, kahveleriyle, bodrumlarıyla ve işçi bedenleriyle konuşur. Bu konuşma, modernleşmenin parıltılı yüzeyinin altında biriken açlığı, hastalığı, güvencesizliği ve mekânsal çözülmeyi görünür kılar. *Çöken İstanbul*, bu bakımdan 1930'lar İstanbul'unun etkili bir belgesi olduğu kadar, şehir yazısının etik ve estetik imkânlarını gösteren güçlü bir anlatı terkibidir.

KAYNAKÇA

Derviş, Suat (2021). *Çöken İstanbul: Röportajlar*. Haz. Serdar Soydan ve Özlem Akoğlu. İstanbul: İthaki Yayınları.

Narayan, Kirin (2012). *Alive in the writing: Crafting ethnography in the company of Chekhov*. Chicago: University of Chicago Press.

Bir Ormanın Düşünce Biçimi: Yaşar Kemal'in Röportajlarında Etnografik Deneyim ve İnsan-Ötesi Anlam Üretimi*

FATİH ALTUĞ**

Öz

Yaşar Kemal'in *Yanan Ormanlarda Elli Gün* (1955) adlı eserini salt bir gazetecilik ürünü saymak, metnin kendine has biçimini açıklamakta yetersiz kalır. *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika hâlinde yayımlanan bu röportajlar, Türkiye'nin güneyindeki orman bölgelerinde sürdürülen bir saha gezisinin izlerini taşısa da köylülerin, ormancıların, Yörüklerin ve bakım memurlarının seslerinin gazetecilik sınırlarını aşmasına yol açtığı metin orman ile insan arasındaki yaşama ortaklığının, tahribatın ve tanıklığın sözlü bir arkeolojisine dönüşmektedir. Edebi olan ile etnografik olan bu metinde ayrışmaz: Yaşar Kemal'in anlatı sesi ile sahanın gürültüsü katmanlı bir terkip hâlinde birbirini besler. Yaşar Kemal, ormanların imhasını insan ile insan-dışı varlıkların ortaklaşa örüldüğü bir varoluş dramı olarak yazıya dökmüştür. Eduardo Kohn'un *How Forests Think* (2013) adlı yapıtında Amazonyalı Runa toplumunun deneyimleri üzerinden geliştirdiği insanötesi semiyotik kuramı, yani ormanların ikonlar, indeksler ve simgeler aracılığıyla düşündüğü, insan-dışı varlıkların anlam üretiminin etkin özneleri olduğu fikri, *Yanan Ormanlarda Elli Gün*'e uygulandığında metin farklı bir yoğunluk kazanır. Peki bu röportajlar neyi düşünür? Bakım memuru İsmail Merdin'in sedir fidanlarına duyduğu çocukça sevgi, Hasan'ın ince hastalıklı karısına çam ağacını eve taşıması, Abdış Ağa'nın elli beş yıllık ömrünü ağacın ölçüsüyle biçmesi gibi durumlar, insan ve orman varoluşunun iç içe işlediği, faillik ile anlamın insani söyleme sıkışmadığı,

* Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. ORCID: 0000-0002-8007-0169.

** Bu makale TÜBİTAK tarafından desteklenen 124K480 nolu "İnsandan İbaret Olmayanların Edebi Cumhuriyeti: Türk Edebiyatında İnsan, Hayvan, Bitki ve Nesnelerin Girift İlişki Ağları (1923-2023)" projesi kapsamında yazılmıştır.

tahrip edilen, korunan, yakılan, yaşatılan ağaçlar dolayımıyla üretildiği anlardır. Bu bildiri, *Yanan Ormanlarda Elli Gün*'ü hem edebi hem etnografik bir metin olarak konumlandırmaktadır; Kohn'un insanötesi semiyotiğini Yaşar Kemal'in sahaya dayalı yazımıyla karşılıklı üretimsel bir ilişkiye sokarak metnin orman-insan terkibini nasıl kaydettiğini ve bu kaydın hangi teorik soruları açığa çıkardığını soruşturmayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Yaşar Kemal, insanötesi semiyotik, etnografik deneyim, orman-insan terkibi, çevresel tahribat

HOW A FOREST THINKS: ETHNOGRAPHIC EXPERIENCE AND MORE-THAN-HUMAN MEANING-MAKING IN YAŞAR KEMAL'S REPORTAGES

Abstract

To classify Yaşar Kemal's *Yanan Ormanlarda Elli Gün* (1955) as a straightforward work of journalism is to fall short of accounting for the text's distinctive form. These reportages, serialized in *Cumhuriyet* newspaper and bearing the traces of a fieldwork journey through Turkey's southern forest regions, allow the voices of peasants, foresters, Yörük nomads, and forest wardens to exceed the boundaries of reportage: the text transforms into a spoken archaeology of the living partnership between forest and human, of destruction and of witnessing. The literary and the ethnographic do not come apart in this text; Yaşar Kemal's narrative voice and the clamor of the field sustain each other within a layered assemblage. Yaşar Kemal renders the annihilation of forests not as a matter of policy debate but as an existential drama in which human and non-human beings are woven together. When Eduardo Kohn's more-than-human semiotic theory, developed in *How Forests Think* (2013) through the experiences of Amazonian Runa communities — the proposition that forests think through icons, indices, and symbols, and that non-human beings are active agents of meaning-making — is brought to bear on *Yanan Ormanlarda Elli Gün*, the text acquires a different density. What, then, do these reportages think? Forest warden İsmail Merdin's childlike love for his cedar saplings, Hasan's

carrying a pine tree home for his consumptive wife, Abdış Ağa's measuring out his fifty-five years of life against the scale of a tree: these are moments in which human and forest existence are intricately worked through each other, in which agency and meaning are not confined to human discourse but produced through trees destroyed, protected, burned, kept alive. This paper situates *Yanan Ormanlarda Elli Gün* as both a literary and an ethnographic text, placing Kohn's more-than-human semiotics and Yaşar Kemal's field-grounded writing in a relation of mutual productivity, and inquires into how the text registers the forest-human assemblage and what theoretical questions that registration opens up.

Keywords: Yaşar Kemal, more-than-human semiotics, ethnographic experience, forest-human assemblage, environmental destruction

Yaşar Kemal'in 1955'te yayımlanan *Yanan Ormanlarda Elli Gün* adlı kitabı, ilk bakışta Türkiye'nin güney ve batı orman bölgelerinde çıkan yangınları konu alan bir röportaj dizisi gibi görünmektedir. Metin, *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan sahadan röportajlara dayanır; Yaşar Kemal, Antalya'dan Manavgat'a, Beşkonak'tan Düzağaç'a, Karacasu'dan Fethiye'ye, Köyceğiz'den İzmir ve Manisa ormanlarına uzanan bir güzergâhta yangın yerlerini, köyleri, bakım memurlarını, işletme müdürlerini, keçi sahiplerini, açma tarlaları ve yanan ormanların geride bıraktığı toprakları gözlemler. Fakat kitap "orman yangınları neden çıkıyor?" sorusuna cevap arayan bir gazetecilik çalışması olmaktan ibaret değildir. Yaşar Kemal, ormanı insan emeği, yoksulluk, geçim sıkıntısı, hukuk, hayvan, toprak, su, rüzgâr, duman ve ağaçla birlikte düşünen geniş bir ilişkiler alanı olarak yazıya geçirir. *Yanan Ormanlarda Elli Gün*, hem çevre edebiyatının erken ve güçlü bir örneği hem de edebî ve etnografik duyarlığın iç içe geçtiği özgün bir saha metnidir.

Kitabın ayırt edici yanı, Yaşar Kemal'in ormanı yürünülen, koklanan, işitilen, yorularak, terleyerek, korkarak ve öfkelenerek deneyimlenen bir varlık alanı olarak kurmasıdır. Daha ilk bölümde rüzgâr yangının habercisi

olarak belirir. Orman işletme müdürü, poyrazımsı yelin boşuna esmediğini bilir. Rüzgârın yönü, hızı ve sesi, insanlara yaklaşan felaketi haber verir. Yangın kulelerinden gelen telefonlar, karanlıkta parlayan ateşler, "harman" gibi büyüyen alevler, tırmıkla açılmaya çalışılan yaprak şeritleri, kaçan ya da yardıma gelmekten yorulmuş köylüler, bütün bunlar bir felaket sahnesinin parçalarıdır. Yaşar Kemal yangının çevresinde oluşan bilgi ağını da gösterir. Müdürün tecrübesi, bakım memurunun çaresizliği, köylünün bıkkınlığı, rüzgârın yönü, dumanın biçimi, çam pürlerinin tutuşma ihtimali, hepsi birlikte okunması gereken işaretler hâline gelir.

Bu noktada Eduardo Kohn'un *How Forests Think* (2013) adlı kitabında geliştirdiği insan-ötesi semiyotik yaklaşımının, Yaşar Kemal'in metnine teorik olarak eşlik edebileceğini düşünüyorum. Kohn'a göre düşünme ve anlam üretimi yalnızca insan diline indirgenemez. Ormanlar, hayvanlar, bitkiler, izler, sesler, kokular ve hareketler de anlam üretimine katılır. Bu anlam üretimi simgesel dile hapsedilemez; ikonlar, indeksler ve bedensel yönelimler aracılığıyla işler. Hayvanın izi, kokunun yayılışı, ağacın kırılışı ya da kuşun sesi, insanın dışında da işleyen bir semiyotik alanın parçasıdır. Kohn'un "ormanların düşünmesi" ifadesi, ormanın insan gibi bilinç sahibi bir özne olduğunu söylemekten çok, ormanda yaşayan varlıkların birbirlerini işaretler, izler, beklentiler ve yanıtlar üzerinden tanıdığı bir anlam ekolojisini belirtmektedir. Orman, insanı aşan ama insanı da içine alan bir düşünme yüzeyidir.

Yaşar Kemal'in metni tam da böyle bir yüzeyi kayda geçirir. *Yanan Ormanlarda Elli Gün*'de orman kendisini kokusuyla, yanışıyla, kurumasıyla, filizlenmesiyle, sel karşısında toprağı tutmasıyla, keçinin dişine direnememesiyle, köylünün açlığına kaynak oluşuyla, bakım memurunun sevgisini çekmesiyle ve yangın anında çıkardığı seslerle gösterir. Yangın sahnesinde ağaçlar "çığlık" atar; ateş "yılan gibi" kıvrılır; alevler "deli bir nefes" gibi ormanın üstüne yatar. Yalnızca edebî benzetmeler olmayan bu ifadeler, insanın felaketi algılayabilmek için başvurduğu duyusal ve semiyotik tercüme biçimleridir. Ağaçların yanarken çıkardığı patlama, uğultu ve ıslık, insan kulağında bir ağıda dönüşür. Orman, böylece sessiz bir

kurban olmaktan çıkar; felaketini sesle, kokuyla, dumanla ve görüntüyle duyuran bir varlık alanı olur.

Kohn'un insan-ötesi semiyotiği açısından bakıldığında, Yaşar Kemal'in metnindeki rüzgâr, duman, yangın, keçi, yalabuk, sedir, toprak ve su gibi unsurlar metnin anlamını kuran aktif ilişki düğümleridir. Rüzgâr yangını haber verir; duman yangının yerini ve şiddetini gösterir; kuru yapraklar ateşin yayılabileceği zemini oluşturur; tırmık, insanın bu yayılmayı kesme çabasıdır. Yanan orman, insanın okuyamadığı ya da okumakta geç kaldığı bir işaretler toplamıdır. Yangın çıkmadan önce esen yel, köylünün kapısını çalan bakım memuru, toprağın yanık kokusu, gün doğarken görülen kömür karası sırt, hepsi birer indeks gibi çalışır. Felaket, ancak bu işaretlerin birbirine bağlanmasıyla anlaşılır.

Kitabın en dikkat çekici bölümlerinden biri "yalabuk" etrafında kurulur. Yaşar Kemal, çam, sedir ya da köknar kabuğunun altında bulunan ince beyaz zar olan "yalabuk"u anlatırken, ağacı hem kesilen, yakılan, korunan bir varlık hem de bedene karışan bir tat ve koku olarak yazar. Yalabuk çiğneyen kişi, ormanın kekikli, naneli, pınarlı, çiçekli, rüzgârlı varlığını kendi içinde duyar. Burada orman yenir, koklanır, bedene alınır, insanın içinde uğuldar. Fakat aynı pratik, ağacı öldürür. Bir lokmalık tat, bir ağacın kurumasına yol açar. Yaşar Kemal bu çelişkiyi suçlama diliyle ifade etmez. Yalabuk hem yıkımdır hem de ormanla bedensel bağın en yoğun biçimlerinden biridir. İnsan ormanı tüketirken ona karışır; ona karışırken onu yaralar. Bu ikili durum, metnin etik konumunu ifade eder.

Benzer biçimde keçi de metinde tek anlamlı bir tahribat faili değildir. Keçi, ormanı kemiren, gençliği [ormanda yeni nesil ağaçların oluşturduğu fidanlık] yok eden, dalları ve kabukları yiyen bir güçtür; fakat aynı zamanda dağ köylüsünün geçim dayanağıdır. Süleyman Ağa'nın "ya ben aç kalacağım ya orman gidecek" sözünde bu düğüm bütün çıplaklığıyla görünür. Keçi yoksulluğun, coğrafi sıkışmışlığın, devletin ulaşamadığı dağ köylerinin, kışın kar altında kalan otlakların, insanın hayatta kalma zorunluluğunun bir parçasıdır. Kohn'un anlam ekolojisi açısından keçi,

insan ve orman arasında işleyen bir semiyotik ve maddi ilişki vardır: kar yağar, ot kapanır, keçi aç kalır, köylü ağacı keser, kabuk yenir, genç orman büyüyemez, toprak çıplak kalır, sel toprağı taşır, köy daha da yoksullaşır. Böylece insan, hayvan, ağaç, kar, toprak ve su aynı felaket döngüsünün aktörleri hâline gelir.

Yaşar Kemal'de ormanın insanla kurduğu ortak varoluş bakımından en etkileyici sahnelerden biri, Hasan'ın ince hastalıklı, veremli eşine çam havası aldırmak için dağdaki çam ağacını söküp eve taşımasıdır. Doktorun "çam havası" tavsiyesi, çamı tıbbi bir varlık hâline getirir. Hasan için ağaç artık yalnızca ormandaki bir ağaç değildir; karısının nefesine karışması gereken bir şifa kaynağıdır. Fakat ağaç yerinden söküldüğünde kurur; kadın da onunla birlikte ölür. Bu sahnede insan ile ağaç arasında trajik bir kader ortaklığı kurulur. Çamın eve taşınması, insanın ormandan şifa bekleyişini gösterirken aynı zamanda ormanı yerinden etmenin imkânsızlığını da ortaya koyar. Çam, ancak orman içindeki ilişkileriyle çamdır; kökünden koparıldığında hem kendisi ölür hem de beklenen şifayı sürdüremez.

Bakım memuru İsmail Merdin'in sedir fidanlarına duyduğu sevgi de bu insan-ötesi ortaklığın başka bir biçimidir. İsmail, sedir gençliğini "çocuk gibi" büyüttüğünü söyler. Beş yıl boyunca onu yangından, keçiden, köylünün açma hırsından korumuştur. Sedir fidanları, İsmail'in hayatının anlamını taşıyan varlıklara dönüşmüştür. Onların yanması, bir orman parçası yok olurken İsmail'in "dünyada tutunacak dalının" da kırılmasıdır. Ağaç, insanın duygusal ve etik dünyasını kuran bir özneleşme alanı açar. İnsan ağacı korurken kendisini de korur; ağaç yok olduğunda insanın iç dünyası da eksilir.

Kitapta toprak ve su da ormanın düşünme biçiminin temel unsurlarıdır. Yaşar Kemal, orman yangınını, toprağın akması, derelerin çakıl taşıması, dağların testere gibi sivrilmesi, pınarların kuruması, geyiklerin gitmesi, köylerin yoksullaşması gibi sonuçlarıyla birlikte düşünür. Orman yanınca toprak tutunamaz; toprak gidince tarla birkaç yıl içinde ölür; tarla ölünce yeni orman açılır; yeni orman açıldıkça kuraklık artar. Bu zincir, metinde doğanın kendi kendine işleyen soyut dengesi olarak

meşrulaştırılmaz; insan kararları, geçim zorunlulukları ve hukuki boşluklarla birlikte ilerleyen bir süreç olarak görünür. "Çamlı tarla", tapu, mahkeme, ihtiyati tedbir, kaçak kesim gibi izleklerle, ormanın hukuki ve politik bir mücadele alanı da olduğu gösterilir.

Yaşar Kemal'in anlatı sesi bütün bu ağı, sahadan konuşan bir beden aracılığıyla kurar. O bir gazeteci olarak soru sorarken aynı zamanda yürür, ıslanır, yorulur, çalılara takılır, yangının sıcağını yüzünde hisseder, yanık kokusunu içine çeker, köylülerin sözlerine inanmak ile kuşkulanmak arasında gidip gelir. Bu bedensel tanıklık, metnin etnografik gücünü artırır. Köylüler, ormancılar, bakım memurları, muhtarlar ve tüccarlar kendi dilleriyle konuşurlar; Yaşar Kemal onların sözlerini belirli bir dünyanın düşünme biçimi olarak aktarır. Kitapta edebî olan ile etnografik olan ayrışmaz. Betimleme bilgi üretir; koku kavram üretir; konuşma ekolojik bir ilişkiyi görünür kılar.

Sonuç olarak *Yanan Ormanlarda Elli Gün*, ormanı insan tarafından kullanılan, korunan ya da yok edilen bir kaynak olarak ele almakla yetinmez. Ormanı insan, keçi, yangın, rüzgâr, duman, yalabuk, sedir, toprak, su, hukuk ve yoksullukla birlikte düşünen çoğul bir varoluş alanı olarak kurar. Kohn'un "ormanların düşünmesi" fikriyle birlikte okunduğunda Yaşar Kemal'in metni, insan-ötesi anlam üretiminin Türkiye ormanlarındaki tarihsel ve toplumsal biçimlerini görünür kılar. Bu röportajlarda orman yanmakla kalmaz; haber verir, kokar, ses çıkarır, besler, hastalandırır, şifa vaat eder, toprağı tutar, köylüyü sınar ve yazının içinde düşünmeye devam eder.

KAYNAKÇA

Kohn, Eduardo (2013). *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press.

Yaşar Kemal (1955). *Yanan Ormanlarda Elli Gün*. Ankara: Türkiye Ormancılar Cemiyeti.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerinde "Gibi" Kullanımının İşlevsel Özellikleri

DR. ÖĞR. ÜYESİ FERDA MERVE KARAMANOĞLU*

Öz

"*Gibi*" yapısı, Türkçede çoğunlukla benzetme edatı olarak tanımlanır. Ancak şiir dilinde bu yapı, benzerlik kurmanın ötesinde farklı anlam katmanları oluşturarak daha geniş bir işlev alanı kazanır. Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir anlayışı içinde "*gibi*"nin imge kurma, anlamı yer yer belirsizleştirme ve duygusal etkiyi artırma gibi işlevlerle öne çıktığı görülmektedir. Özellikle şairin sade fakat derinlikli anlatımında "*gibi*"nin anlamı doğrudan vermek yerine sezdiren ve çağrışım alanını genişleten bir yapı olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu durum, söz konusu yapının Tarancı'nın şiir dilindeki yerinin daha ayrıntılı biçimde incelenmesini gerekli kılmaktadır.

Bu amaçla Cahit Sıtkı Tarancı'nın tüm şiirleri taranmış, "*gibi*" yapısının yer aldığı örnekler belirlenmiş ve nitel içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler benzetme, imgesel kullanım, belirsizlik, görünüş/izlenim ve duygusal yoğunluk olmak üzere beş ana işlev altında sınıflandırılmıştır. Yapılan inceleme, "gibi" kullanımının Tarancı'nın şiirlerinde benzetme işlevinin ötesine geçerek imgesel ve duygusal anlamı güçlendiren bir anlatım aracı niteliği taşıdığını göstermektedir. Örneğin, "bir kirpi sırtı *gibi* dikenli duran şehir" ifadesinde "*gibi*" benzerlik ilgisi kurmakla kalmayıp güçlü bir imgesel ve duygusal etki de oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, "*gibi*" Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinde anlamı çoğaltan, çağrışım alanını genişleten ve şiirsel anlatımı zenginleştiren çok işlevli bir yapı olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle çalışma, şiir dilinde işlevsel dil

* Kastamonu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilgiler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi ABD. fmkaramanoglu@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8354-9856.

birimlerinin kullanımına ilişkin değerlendirmelere katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Cahit Sıtkı Tarancı, gibi, benzetme, imge, belirsizlik, şiir dili

Abstract

The structure "gibi" is generally defined in Turkish as a comparative particle that indicates similarity. However, in poetic language, this structure gains a broader functional scope by creating different layers of meaning beyond simple comparison. Within Cahit Sıtkı Tarancı's poetic style, *"gibi"* stands out through its functions of image construction, partial indeterminacy of meaning, and enhancement of emotional impact. Particularly in the poet's simple yet profound expression, "*gibi*" stands out as a structure that broadens the field of association and suggests meaning rather than conveying it directly. This situation necessitates a more detailed examination of the place and functions of "*gibi*" in Tarancı's poetic language.

For this purpose, all poems of Cahit Sıtkı Tarancı were examined, examples containing the structure "*gibi*" were identified, and the data were analyzed through qualitative content analysis. The findings were classified under five main functional categories: comparison, imagistic use, indeterminacy, appearance/impression, and emotional intensity. The analysis reveals that the use of "*gibi*" in Tarancı's poetry goes beyond its conventional comparative function and serves as a literary device that strengthens both imagistic and emotional meaning. For instance, in the expression "a city standing thorny like the back of a hedgehog," "*gibi*" not only establishes a relation of similarity but also creates a strong imagistic and emotional effect.

In conclusion, "*gibi*" can be regarded as a multifunctional structure in Cahit Sıtkı Tarancı's poetry that multiplies meaning, broadens the field of associations, and enriches poetic expression. In this respect, the study aims

to contribute to discussions on the use of functional linguistic units in poetic language.

Keywords: Cahit Sıtkı Tarancı, gibi, comparison, imagery, indeterminacy, poetic language

1. GİRİŞ

Türkçede *"gibi"* yapısı, geleneksel dil bilgisi çalışmalarında çoğunlukla benzetme edatı olarak tanımlanmakta ve iki unsur arasında benzerlik ilişkisi kuran bir dil birimi olarak tanımlanmaktadır. Benzetme, bir varlığın ya da durumun başka bir varlıkla ilişkilendirilerek açıklanması süreci olarak kabul edilmekte ve bu ilişkinin dilde en yaygın kurucu unsurlarından biri *"gibi"* edatı olmaktadır (Sev, 2012, s. 500). Ancak bu tanım, söz konusu yapının kullanım alanını bütünüyle açıklamak için yeterli değildir. Dilsel birimlerin işlevleri hem biçimsel özellikleriyle hem de içinde bulundukları söz dizimsel ve anlamsal bağlamla birlikte değerlendirilmelidir. Nitekim Türkçede edatların farklı işlevler üstlenebildiği ve bu işlevlerin edatın yer aldığı yapı ile doğrudan ilişkili olduğu belirtilmektedir (Doğan, 2014, s. 107). Bu çerçevede *"gibi"* yapısı da benzetme kuran bir unsur olmanın ötesinde, farklı bağlamlarda farklı anlam alanları oluşturan çok işlevli bir biçimbirim olarak değerlendirilmelidir.

İşlevsel dil bilgisi yaklaşımı da dildeki birimlerin tek yönlü değil, her bir birimin farklı bağlamlarda çeşitli işlevler üstlenebileceğini ortaya koymaktadır. Dilsel birimlerin anlam, söz dizimi ve kullanım bağlamı açısından birden fazla işlev üstlenebileceği ve bu nedenle her bir birimin farklı kullanım düzlemlerinde incelenmesinin gerekli olduğu belirtilmektedir (Hirik, 2017, s. 206). Bu yaklaşım doğrultusunda *"gibi"* yapısı dil bilgisel bir kategori olarak değil, bağlama göre değişen işlevleriyle ele alınması gereken dinamik bir yapı olarak öne çıkmaktadır.

Öte yandan Türkçede *"gibi"* yapısının tarihsel ve yapısal açıdan geniş bir kullanım alanına sahip olduğu görülmektedir. XI. yüzyıldan itibaren farklı varyantlarıyla kullanılan bu yapı, Türkçenin pek çok lehçesinde varlığını sürdürmüş ve zamanla çeşitli anlam alanlarına yayılmıştır

(Yıldırım, 2017, s. 94). Nitekim Türkçede *"gibi"* yapısının farklı lehçeler ve dillerle karşılaştırmalı olarak incelendiği çalışmalarda da bu yapının benzetme işleviyle sınırlı kalmadığı ve bağlama bağlı olarak çeşitli anlamsal ve işlevsel özellikler kazandığı ortaya konulmaktadır (Khashimova, 2021, s. 47). Bu durum, *"gibi"*nin hem eşzamanlı hem de artzamanlı olarak zengin bir işlevsel çeşitliliğe sahip olduğunu göstermektedir.

Türkçede "gibi" yapısı, benzetme işlevinin yanında kalıplaşmış söz ve deyimlerin oluşumunda da yaygın biçimde yer almaktadır. Bu tür kullanımlarda *"gibi"* çoğu zaman gerçek anlamın dışına çıkarak yeni anlam alanları oluşturmakta ve dilin ifade gücünü artırmaktadır (Altuntaş, 2017, s. 5). Bu bağlamda *"gibi"*nin dilde anlam üretim süreçlerine aktif biçimde katılan bir yapı olduğu söylenebilir. Şiir dili söz konusu olduğunda ise bu çok işlevlilik daha belirgin bir hâl almaktadır. Şiir, doğrudan anlam aktarımından ziyade sezdirme, çağrışım ve imge kurma üzerine kurulu bir dilsel yapı sunduğundan, dilin küçük birimleri dahi bu anlam üretim süreçlerine dâhil olmaktadır. Bu nedenle *"gibi"* yapısı şiirde imge oluşturan, anlamı yer yer belirsizleştiren, duygusal yoğunluğu artıran ve algısal izlenim yaratan bir yapı olarak işlev görebilmektedir (Islıoğlu, 2008, s. 2).

Dil bilim ve edebiyat kuramlarında da dilsel birimlerin çok işlevli yapısına dikkat çekilmektedir. Halliday (1994, s. 15–20), dilin işlevsel boyutunun bağlama göre değişen anlam üretim süreçleriyle ilişkili olduğunu belirtirken, Jakobson (1960, s. 358) şiir dilinde anlamın çok katmanlı ve çağrışımsal bir yapı kazandığını ifade etmektedir. Wellek ve Warren (2011, s. 24) ise edebî metinlerde dilin estetik işlevinin ve dilsel unsurların çok yönlü kullanımına dayandığını vurgulamaktadır.

Bu kuramsal çerçeveden hareketle, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirleri *"gibi"* yapısının çok işlevli kullanımını incelemek açısından uygun bir inceleme alanı sunmaktadır. Tarancı'nın sade fakat derinlikli anlatımında *"gibi"*nin sadece benzetme kuran bir unsur olmaktan çıkarak imgesel, duygusal ve yoruma açık anlam katmanları oluşturan bir yapı olarak kullanıldığı görülmektedir.

Bu çalışmanın amacı, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerindeki *"gibi"* kullanımının işlevsel özelliklerini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda şairin şiirleri taranmış, *"gibi"* yapısının yer aldığı örnekler belirlenmiş ve bu örnekler benzetme, imgesel kullanım, belirsizlik, görünüş/izlenim ve duygusal yoğunluk olmak üzere beş temel işlev çerçevesinde incelenmiştir. Böylece *"gibi"*nin şiir dilindeki çok katmanlı yapısının ortaya konulması amaçlanmıştır.

2. BULGULAR VE TARTIŞMA

Bu çalışmada, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinde yer alan *"gibi"* yapısının işlevsel özelliklerini ortaya koymak amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve içerik analizi kullanılmıştır. Doküman incelemesi, yazılı metinlerin sistematik biçimde analiz edilmesini sağlayan temel yöntemlerden biri olup (Yıldırım & Şimşek, 2021, s. 189), bu çalışmada da şairin tüm şiirleri taranarak *"gibi"* yapısının yer aldığı dizeler belirlenmiş ve veri seti oluşturulmuştur. Elde edilen veriler, bağlam temelli bir yaklaşımla değerlendirilmiş ve içerik analizi yöntemi çerçevesinde sınıflandırılmıştır. İçerik analizi, benzer verilerin belirli kavram ve temalar altında toplanarak yorumlanmasına imkân tanıyan bir yöntemdir (Yıldırım & Şimşek, 2021, s. 242). Bu doğrultuda *"gibi"* yapısının şiir içindeki işlevleri benzetme, imgesel kullanım, belirsizlik, görünüş/izlenim ve duygusal yoğunluk olmak üzere beş ana başlık altında ele alınmıştır.

Bu sınıflandırmada, biçimsel özelliklerle birlikte örneklerin yer aldığı bağlam, söz dizimsel yapı ve anlam ilişkileri de değerlendirmeye dâhil edilmiştir. Bu nedenle bazı örneklerin birden fazla işleve işaret edebildiği görülmekle birlikte, metnin analitik bütünlüğünü korumak amacıyla her bir kullanım baskın işlevine göre ilgili kategori altında değerlendirilmiştir. Bu çerçevede elde edilen bulgular, belirlenen başlıklar altında sistematik biçimde sunulmuş ve her bir işlev alanı örnekler üzerinden açıklanarak ele alınmıştır. Bu yaklaşım, *"gibi"* yapısının şiir dilindeki çok işlevli görünümünü bütüncül bir biçimde ortaya koymayı mümkün kılmaktadır.

2.1. Benzetme

Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinde *"gibi"* yapısının temel işlevlerinden biri, iki unsur arasında doğrudan benzerlik kuran benzetme kullanımıdır. Bu tür kullanımlarda *"gibi"* klasik dil bilgisel işlevini sürdürmektedir. Aşağıda benzetme işleviyle kullanılan örnekler yer almaktadır:

Hırsız gibi dalardım altın gümüş içine (Eski Saadetinle, s.27)

Gelinlik kızlar gibi körpe ve caziptiler (Günlerim, s.35)

Ruhum gibi pervasız yoldaşlar da bulundu (Kar ve Ben, s.31)

Kuştüyleri gibi renk renk hatıralar (Aynalar, s.52)

Açılan güller gibi suda gönüllerimiz (Rüyamız, s.56)

Ümidi, kuştüyü gibi yere saçtı (Kuşlar ve Gemiler, s.63)

Bana altın gibi bakışlarını ver (Akşam Vakti, s.68)

Nedir ki, bir kurt gibi yer sizi her an için için (Beni Kıskanan Ölüler, s.77)

Ölüm gibi mukadder bir yol bu aşk (Aşk Şarkısı, s.78)

Açtı güller gibi renk ve kokulardan (Bir Ölünün Rüyası, s.78)

Bir ayva gibi olgun, sert ve mayhoş havası (Düşündüğüm Yer, s.82)

Ruhum bir atlı gibi dörtnal gidiyordu (Ölmüştüm, s.84)

Annemin gözleri gibi lacivert bir denizde (Hey Gidi Güneşli Uykular, s.90)

Çölde Mecnun gibi yanmışım ne çıkar (İmkânsız Vuslat, s.93)

İlk öpüştüğümüz gün gibi (Kıtadan Mektup, s.102)

Gözüm gibi kıskanırım ellerden (Mesut Çift, s.114)

Nerden esiyor bu şerbet gibi hava (Bahar, s.115)

Su gibi aziz bir şeysin (Desem Ki, s.138)

Kuşlar gibi azat olmuş sular (İlk Cemre, s.149)

Balıklar yosunlar gibi uykuda (İnsan Hıçkırıkları, s.164)

İbadet gibi bir şey teneffüs etmek (Yaz Gecesi, s.165)

Bir saadet gibi hatırlıyorum (Bir Saadet, s.166)

Baharda tabiat gibi cömert ol (Misafir Adam, s.176)

Dante gibi ortasındayız ömrün (Otuz Beş Yaş, s.185)

Anam babam gibi kardeşlerim (Bayram Yemeği, s.198)

Ferhat gibi gürz mü sallamadım dağlara (Yalnızlık Macerası, s.198)

Tüy gibi olayım sevincimden (Güvenlik, s.217)

Dünyada aşkımız ölüm gibi mukadder (Akrostiş, s.218)

Orhan gibi vaktinde gitmek varken (Korkunç Güzel, s.220)

Benzetme işleviyle kullanılan bu örnekler, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir dilinde *"gibi"* yapısının önemli ve yaygın bir yer tuttuğunu göstermektedir. Tarancı'nın benzetmelerinde dikkat çeken en belirgin özellik soyut duygu ve durumların somut ve çoğunlukla gündelik hayata ait unsurlar aracılığıyla ifade edilmesidir. "Hırsız", "kurt", "kuştüyü", "ayva" gibi somut ve tanıdık varlıkların kullanılması, okuyucunun zihninde güçlü ve kolay kavranabilir çağrışımlar oluşturmakta ve böylece şiirsel anlatımın anlaşılabilirliği artmaktadır. Ayrıca, bu benzetmeler biçimsel bir karşılaştırma kurmakla beraber çoğu zaman duygusal ve imgesel bir derinlik de kazanır. Özellikle yalnızlık, özlem, ölüm ve aşk gibi temaların işlendiği dizelerde *"gibi"* aracılığıyla kurulan benzetmeler duygunun yoğunluğunu artıran bir işleve de sahiptir. Bu durum, benzetme işlevinin Tarancı'nın şiirlerinde yer yer diğer işlevlerle (özellikle duygusal yoğunluk ve imgesel kullanım) iç içe geçtiğini göstermektedir. *"gibi"*nin benzetme işlevi Tarancı'nın şiirlerinde klasik dil bilgisel çerçevede korunmakla birlikte, şairin sade fakat etkili anlatım anlayışıyla birleşerek anlamı somutlaştıran, duyguyu görünür kılan ve şiirsel etkiyi güçlendiren bir araç hâline gelmektedir.

2.2. İmgesel Kullanım

Tarancı'nın şiirlerinde *"gibi"* yapısının en dikkat çekici işlevlerinden biri imgesel kullanımdır. Bu kullanımlarda *"gibi"* benzerlik ilgisi kurmakla kalmayıp zihinde güçlü bir sahne ve çağrışım alanı oluşturur.

Bir kirpi sırtı gibi dikenli duran şehir (Minareler, s.32)

Rüzgâr bir cellat gibi sallarken satırını / Hayat bir cellat gibi sallıyor satırını (Gel Çadır Kur, s.29)

Ömrümü, bahar yüklü zincir gibi kelekler (Kelekler, s.36)

Zaman bir kuşak gibi sarıl sarıl bitmiyor (Zaman Bir Kuşak Gibi, s.46)

Daire gibi genişler sükût (Maziyi Yâda Daldığım Zaman, s.48)

Sesler bir mayi gibi sükût kasesinde (Bir Yaz Günü, s.55)

Kar yağıyor, yine mahşer gibi kar (Kar ve Hatıralar, s.58)

Kafalar ayna gibi şimdi bir muammaya (Gece Bir Neticedir, s.59)

Sükût bir çığ gibi büyüyen düşüncedir (Gece Bir Neticedir, s.59)

Gün çingeneler gibi göçebeydi ufukta (Sen Yoksun Ki, s.86)

Ceylan gibi bir şey nazlı ve ürkek (Mesut Çift, s.114)

Dağ ardından doğan mehtap gibi vurdu suya (Bir Uykusuzluk Gecesi, s.137)

Gür çimenler gibi fışkırıyor karanlıktan (Bir Uykusuzluk Gecesi, s.137)

Bu sabah her şey billurdan gibi (Bu Sabah Hava Berrak, s.141)

Hayal gibi vehim gibi bir şey (İstiklâl Marşı'nı Dinlerken, s.201)

İmgesel kullanım örnekleri, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir dilinde *"gibi"* yapısının şiirin görsel ve düşünsel derinliğini kuran temel bir araç olarak da işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu tür kullanımlarda *"gibi"* iki unsur arasında yüzeysel bir benzerlik kurmaktan ziyade, okuyucunun zihninde canlı ve çoğu zaman çarpıcı bir sahne oluşturur. Özellikle "kirpi sırtı", "cellat", "çığ", "ayna" gibi güçlü imgeler, şiirde hem görsellik hem de anlam yoğunluğu sağlar. Tarancı'nın imgesel kullanımlarında dikkat çeken bir diğer unsur, soyut kavramların (zaman, sükût, düşünce gibi) somut ve dinamik imgelerle ifade edilmesidir. Bu durum, şairin anlatımında soyut olanı somutlaştırarak algılanabilir hâle getirme eğilimini göstermektedir. Ayrıca bu örneklerde *"gibi"* şiirde atmosfer kurucu bir unsur olarak da öne çıkmaktadır. Özellikle doğa, zaman ve içsel durumların betimlendiği dizelerde, imgesel kullanım sayesinde şiirin duyusal ve çağrışımsal boyutu güçlenmektedir. Tarancı'nın şiirlerinde *"gibi"*nin imgesel kullanımı, şiirsel anlatımın estetik değerini artıran ve okuyucunun yorum alanını genişleten önemli bir araç olarak değerlendirilebilir.

2.3. Belirsizlik

Tarancı'nın şiirlerinde *"gibi"* yapısının bir diğer önemli işlevi, anlamı kesinlikten uzaklaştırarak belirsizlik oluşturmasıdır. Bu tür kullanımlarda *"gibi"* anlatılan durumun doğrudan ve kesin bir yargı olarak sunulmasını

engeller. Bunun yerine sezdiren, ihtimal barındıran ve yoruma açık bir anlatım kurar. Böylece ifade edilen durum, gerçeklik ile hayal, kesinlik ile varsayım arasında bir yerde konumlanır.

Kâfi değilmiş gibi yağması sonbaharın (Yağmur, s.34)
Cenneti bulmuş gibi bu sarayın içinde (Sarayımız, s.41)
Hülyanız hakikatmiş gibi (Delilere Selam, s.101)
İkimiz de bu sevinçle uçar gibi desem (Felekten Bir Gece, s.114)
Sandığım gibi değilmiş insanlar (Gariplik, s.207)
İçlerinde kendim varmışım gibi (Ben Aşk Adamıyım, s.158)
Göğe çıkar gibi düştüğün yerlerdir (Meçhul Asker, s.204)
Yıldırımla vurulmuş gibi olsak (Değişik, s.218)

Bu örnekler, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir dilinde *"gibi"* yapısının kesinlik bildiren bir anlatım yerine, anlamı bilinçli biçimde askıda bırakan bir işlev üstlendiğini göstermektedir. *"Gibi"*nin bu kullanımı, şiirde doğrudan hüküm vermekten kaçınan, okuyucuyu düşünmeye ve anlamı tamamlamaya yönelten bir anlatım biçimi ortaya koyar. Özellikle *"-miş gibi"* yapıları hem algıya hem de varsayıma dayalı bir ifade oluşturur ve şiirde öznenin iç dünyasını dolaylı biçimde yansıtır. Bu bağlamda *"gibi"* şiirde belirsizlik alanı oluşturan ve anlamı çoğullaştıran bir araç hâline gelmektedir. Tarancı'nın sade anlatımı içinde bu tür kullanımlar, şiirin yorumlanabilirliğini artırmakta ve okuyucuya geniş bir çağrışım alanı sunmaktadır.

2.4. Görünüş / İzlenim

Tarancı'nın şiirlerinde *"gibi"* yapısının bir diğer işlevi, bir durumun doğrudan gerçekliğini değil, algılanış biçimini ve izlenim değerini yansıtmasıdır. Özellikle "-miş gibi" ve "gibi"li ifadeler aracılığıyla anlatılan durumlar, kesinlikten uzaklaştırılıp öznel bir bakış açısıyla sunulmaktadır (Çelikel, 2023, s. 786). *"Gibi"* burada nesnel bir gerçekliği bildirmekten çok, bir durumun nasıl göründüğünü, nasıl hissedildiğini ya da nasıl algılandığını ifade eden bir araç olarak işlev görür.

Bir kış güneşi gibi ben keyfimin esiri görünüp gidiyorum (Gidiyorum, s.25)

Bir buz parçası gibi kendinden eriyecek (Ömrümde Sükût, s.45)

Henüz keşfedilmemiş, meçhul bir ada gibi sahilden uzak dalgalar arasında (Sarayımız, s.42)

Onlar gibi hissiz, onlar gibi lâl (Bir Lahzam, s.53)

Onlar, onlar ki geceleyin gurbete düşmüş gibiler (Aynalarda Geceler, s.66)

Annemden mektup aldım, memlekette gibiyim (Bugün Hava Güzel, s.148)

Uyanır gibi birden bir korkulu rüyadan (Bir Kapı Açıp Gitsem, s.54)

Bu örnekler, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir dilinde *"gibi"*nin, gerçeklikten çok algı ve izlenim düzeyinde işleyen bir yapı olduğunu göstermektedir. Özellikle "-miş gibi" ve *"gibi"*li ifadeler aracılığıyla anlatılan durumlar, kesinlikten uzaklaştırılıp öznel bir bakış açısıyla sunulmaktadır. Bu durum, şiirde doğrudan yargı bildirmek yerine, okuyucunun algısına ve yorumuna açık bir anlatımın kurulmasına imkân tanır. Ayrıca bu tür kullanımlar, şiirde duyusal ve psikolojik bir derinlik oluşturur. Öznenin ruh hâli, çevreyi algılayış biçimi ve iç dünyası, *"gibi"* aracılığıyla dolaylı ve sezdirici bir şekilde ifade edilir.

2.5. Duygusal Yoğunluk

Tarancı'nın şiirlerinde *"gibi"* yapısı, duygusal etkiyi yoğunlaştıran ve ifade edilen duyguyu daha belirgin hâle getiren önemli bir araç olarak karşımıza çıkar. Bu tür kullanımlarda *"gibi"* öznenin iç dünyasını, yaşadığı duygu durumunu ve psikolojik hâlini güçlendirerek okuyucuya daha etkili bir biçimde aktarır. Özellikle yalnızlık, özlem, sevinç ve hayal kırıklığı gibi duygular, *"gibi"* aracılığıyla daha görünür ve hissedilir hâle gelmektedir.

Çölde bir yolcu gibi yalnızlığım için kavrulup gidiyorum (Gidiyorum, s.25)

Serseri bir rüzgâr gibi savrulup gidiyorum (Gidiyorum, s.25)

Bir mum gibi erirken bu bitmeyen düğünde (Yalnızlık, s.33)

Ümitlerim boş çıktı, kof cevizler gibi boş (Bir İtiraf, s.39)

Bahtım bir türlü ateş almayan çakmak gibi (Zaman Bir Kuşak Gibi, s.46)

Başımda pervaneler gibi dönüp durmayın hatıralar (Hatıralar, s.71)

Saltanat sürer gibi uçuyorum (Bahar Sarhoşluğu, s.168)

Teneffüs eder gibi seviştikçe doğacak çocuğum aklıma gelir (Misafir, s.165)

Tüy gibi olayım sevincimden (Güvenlik, s.217)

Bu örnekler, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinde *"gibi"*nin duygunun yoğunluğunu artıran ve ifade gücünü derinleştiren bir işlev üstlendiğini göstermektedir. Şair, çoğu zaman soyut duyguları somut ve gündelik imgeler aracılığıyla ifade ederek okuyucunun bu duyguları daha kolay kavramasını sağlar. Bu bağlamda *"gibi"* benzetme aracı olmaktan çıkarak duygunun görünür hâle gelmesini sağlayan bir anlatım unsuru hâline dönüşmektedir. Ayrıca bu tür kullanımlarda *"gibi"* şiirin ritmini ve akışını da destekleyerek anlatımın estetik boyutuna katkıda bulunur. Duygusal yoğunluk içeren dizelerde *"gibi"*nin kullanımı, okuyucunun metinle kurduğu bağın güçlenmesine ve şiirin etkisinin artmasına olanak tanır. Sonuç olarak, *"gibi"* Tarancı'nın şiir dilinde duygunun aktarımını kuvvetlendiren ve şiirsel etkiyi artıran temel dilsel araçlardan biri olarak değerlendirilebilir.

3. SONUÇ

Bu çalışmada, Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinde *"gibi"* yapısının işlevsel özellikleri incelenmiş ve söz konusu yapının tek başına benzetme edatı olarak değerlendirilmesinin yetersiz olduğu ortaya konmuştur. Elde edilen bulgular, *"gibi"*nin şiir dilinde çok işlevli bir yapı sergilediğini ve farklı bağlamlarda çeşitli anlam katmanları oluşturduğunu göstermektedir.

İnceleme sonucunda *"gibi"* yapısının benzetme, imgesel kullanım, belirsizlik, görünüş/izlenim ve duygusal yoğunluk olmak üzere beş temel işlev altında toplandığı görülmüştür. Bu işlevler arasında özellikle imgesel kullanım ve duygusal yoğunluk kategorilerinin daha belirgin olduğu dikkat çekmektedir. Bu durum, Tarancı'nın şiirlerinde *"gibi"*nin karşılaştırma

kuran bir unsur olmaktan çıkıp, şiirsel anlatımın estetik ve duygusal boyutunu güçlendiren bir araç hâline geldiğini göstermektedir. Çalışmada yer alan örnekler, *"gibi"* yapısının çoğu zaman birden fazla işleve aynı anda işaret edebildiğini göstermektedir. Ancak analitik bir sınıflandırma yapılabilmesi için her bir örnek baskın işlevine göre değerlendirilmiştir. Bu bulgu, dilsel birimlerin bağlama bağlı olarak anlam kazandığını ve tek bir işleve indirgenemeyeceğini savunan işlevsel dil bilgisi yaklaşımını da destekler niteliktedir. Ayrıca Tarancı'nın şiir dilinde *"gibi"*nin soyut kavramları somutlaştırma, duyguları görünür kılma ve okuyucunun zihninde güçlü çağrışımlar oluşturma işlevi üstlendiği görülmüştür. Bu yönüyle *"gibi"* dil bilgisel bir unsur olmanın ötesinde şiirsel anlamın kurulmasında da etkin rol oynayan bir anlatım aracı olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, bu çalışma *"gibi"* yapısının şiir dilindeki çok işlevli kullanımını ortaya koyarak, Türkçe dil bilgisi çalışmalarında söz konusu yapıya ilişkin tek yönlü yaklaşımların ötesine geçilmesi gerektiğini göstermektedir. Elde edilen bulguların hem işlevsel dil bilgisi çalışmalarına hem de şiir dili incelemelerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bununla birlikte, farklı şairler ve metin türleri üzerinde yapılacak benzer çalışmaların *"gibi"* yapısının kullanım alanlarını daha geniş bir perspektifte değerlendirmeye imkân tanıyacağı da açıktır.

KAYNAKÇA

Altuntaş, A. F. (2017). *Türkiye Türkçesinde "gibi" edatıyla kurulan kalıp sözler ve deyimler* (Yüksek lisans tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi.

Çelikel, S. (2023). *"-Mış gibi" yapısı ve zaman kalıbı içeren edat grupları.* İçinde K. Üstünova (Armağan Ed.), Prof. Dr. Kerime Üstünova Armağanı (ss. 777–792). Bursa: Efe Akademi Yayınları.

Doğan, N. (2014). Çok işlevlilik açısından Türkçe edatların söz dizimsel ve anlamsal yapısı. *Dil Araştırmaları, 15*, 105–119.

Halliday, M. A. K. (1994). *An introduction to functional grammar* (2nd ed.). Edward Arnold.

Hirik, S. (2017). Gibi biçimbiriminin işlevsel dil bilgisi bakımından çok işlevli görünümü. *Karadeniz Araştırmaları, 53*, 205–222.

Islıoğlu, S. (2008). *Şiirde "gibi" edatının işlevi ve ilköğretim II. kademe Türkçe öğretiminde kullanılma boyutu* (Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi.

Jakobson, R. (1960). Linguistics and poetics. In T. A. Sebeok (Ed.), *Style in language* (ss. 350–377). MIT Press.

Khashimova, R. (2021). *Türkçe gibi edatı ve Kazakçadaki işlevsel karşılıkları* (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi.

Sev, İ. G. (2012). Türkiye Türkçesinde gibi edatıyla kurulan benzetmeli anlatımlar. *Turkish Studies, 7*(4), 499–512.

Wellek, R., & Warren, A. (2011). *Edebiyat teorisi* (Ö. F. Huyugüzel, Çev.). Dergâh Yayınları.

Yıldırım, F. (2017). Türkiye Türkçesi ağız atlası için yeni bir ön çalışma: "Gibi" edatı ve yan biçimleri. *International Journal of Language Academy, 5*(6), 93–114.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. baskı). Seçkin Yayıncılık.

Orhon Yazıtlarında Hece ve Ünlü İşaretlerinin Birlikte Kullanımı: Yazım Özellikleri Üzerine Bir İnceleme

DR. ÖĞR. ÜYESİ GİZEM ULUSCU*

Öz

Orhon Yazıtları, Türk yazı dilinin erken dönemine ait metinler olarak yalnızca dil tarihi açısından değil, yazım geleneğinin oluşum ve gelişim sürecini yansıtması bakımından da önemli veriler sunmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Orhon Yazıtlarında hece işareti ile ünlü işaretinin birlikte kullanılmasıyla yazılan sözcükleri tespit etmek ve bu yazım biçiminin işlevini değerlendirmektir. Çalışmada, yazıtların yaygın kabul gören edisyonları esas alınarak yapılan tarama sonucunda söz konusu yazım özelliğini gösteren toplam 53 sözcük belirlenmiştir. Bu sözcüklerin 29'unun yazım varyasyonu gösterdiği, aynı sözcüğün hem hece işareti ile ünlü işaretinin birlikte kullanıldığı biçimlerle (Örn. *kop* 'hep, bütün' /k^{w}wp/) hem de yalnızca hece (Örn. *kop* 'hep, bütün' /k^{w}p/) ya da ünlü (Örn. *kop* 'hep, bütün' /k^{1}wp/) işaretle yazılmış örneklerinin yer aldığı görülmüştür. Geriye kalan 24 sözcükte ise bu yazım biçiminin düzenli olduğu ve varyasyon göstermediği tespit edilmiştir. Ayrıca incelenen sözcüklerin bir bölümünün özel adlardan ve alıntı sözcüklerden oluştuğu belirlenmiştir. Aynı kökten türeyen sözcükler arasında da yazım bakımından farklılıklar bulunması dikkat çekicidir.

İncelenen veriler, Ana Türkçedeki ünlü uzunlukları açısından değerlendirildiğinde yalnızca 14 sözcüğün uzun ünlülü biçimlerle ilişkilendirilebildiğini göstermektedir. Bunun yanı sıra, hece işareti ile ünlü işaretinin birlikte kullanıldığı sözcüklerin önemli bir kısmının yazıtlarda düşük kullanım sıklığına sahip olması, bu yazım biçiminin yalnızca fonolojik bir zorunlulukla açıklanamayacağını düşündürmektedir. Özellikle

* İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. gizem.uluscu@medeniyet.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5528-0159.

aynı sözcüğün aynı yazıt içinde farklı biçimlerde yazılmış olması, Orhon dönemi yazımında henüz tam bir standartlaşmanın sağlanmadığını ortaya koymaktadır. Bu çalışma, Orhon Yazıtlarında hece ve ünlü işaretlerinin birlikte kullanımına ilişkin verileri bütüncül biçimde ortaya koyarak söz konusu yazım özelliğinin yalnızca ünlü uzunluğu ile açıklanamayacağını göstermekte ve erken Türk yazı sistemindeki standartlaşma sürecine yeni veriler sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: Orhon Yazıtları, yazım özellikleri, yazım standartlaşması, ünlü uzunluğu

The Combined Use Of Syllabic And Vowel Signs in The Orkhon Inscriptions: A Study On Orthographic Features

Abstract

The Orkhon Inscriptions, as texts belonging to the early period of the Turkish written language, provide important evidence not only for the history of the language but also for understanding the formation and development of orthographic traditions. The aim of this study is to identify the words in the Orkhon Inscriptions that are written through the combined use of a syllabic sign and a vowel sign and to evaluate the function of this orthographic practice. Based on a survey conducted using the widely accepted editions of the inscriptions, a total of 53 words exhibiting this orthographic feature were identified. Among these, 29 display orthographic variation; that is, the same word occurs in both forms written with the combined use of a syllabic signa and a vowel sign (e.g., *kop* 'all, whole' /k^{w}wp/) and in forms written only with a syllabic sign (e.g., *kop* 'all, whole' /k^{w}p/) or only with a vowel sign (e.g., *kop* 'all, whole' /k^{1}wp/). The remaining 24 words exhibit a consistent orthographic pattern and show no variation. In addition, some of the examined words were found to consist of proper names and loanwords. Differences in spelling among words derived from the same root are also noteworthy.

When the data are evaluated with reference to Proto-Turkic vowel length, only 14 words can be associated with forms containing long vowels. Furthermore, the relatively low frequency of occurrence of many words written with the combined use of a syllabic sign and a vowel sign suggests that this orthographic practice cannot be explained solely by phonological necessity. In particular, the occurrence of different spellings of the same word within the same inscription indicates that a fully standardized orthographic system had not yet been established during the Orkhon period. By comprehensively presenting the data concerning the combined use of syllabic signs and vowel signs in the Orkhon Inscriptions, this study demonstrates that the phenomenon cannot be explained solely by vowel length and provides new evidence regarding the process of orthographic standardization in the early Turkish writing system.

Keywords: Orkhon Inscriptions, orthographic features, orthographic standardisation, vowel length

GİRİŞ

Orhon Yazıtlarında kullanılan eski Türk alfabesi 38 harften oluşmaktadır. Bu harflerin dördü,  = *a,e;* = *ı,i* ;  = *o,u* ; = *ö, ü* olmak üzere sekiz ünlü sesbirimi temsil eder. 34 harf ise ünsüzleri ve hece işaretlerini temsil eder. Ünsüz işaretlerinin sayıca fazla olmasının nedeni, alfabede yer alan 10 ünsüzün her biri için art ve ön sıra ünlülü hecelerde kullanılmak üzere iki ayrı işaretin bulunmasıdır. Alfabedeki bazı harfler de *ok/uk, ök/ük, ık/kı, iç* gibi hece işaretleri ya da */lt/, /nt/, /nç/* gibi çift ünsüz işaretleridir (Tekin 1998: 22-23; Kara 1996: 537)[1]. Orhon Yazıtlarında */ok/, /uk/, /ko/, /ku/* hecelerini gösteren ; */ök/, /ük/, /kö/, /kü/* hecelerini gösteren ; */ık/, /kı/* hecelerini gösteren ; */iç/* hecesini gösteren ; */aş/* hecesini gösteren ve

[1] İmlayla ilgili detaylı bilgi için bk. Tekin 1995: 17-30; Scharlipp 2000: 18-23; Tekin 2003: 20-42; Şirin User 2015: 25-39; Şahin 2024.

/baş/ hecesini gösteren 𐰴 olmak üzere toplam altı tane hece işareti kullanılmıştır.

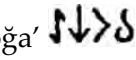
Yazıtlar incelendiğinde bazı sözcüklerin hece ve ünlü işaretlerinin birlikte kullanımıyla yazıldığı görülmektedir. Orhon Yazıtlarında hece ve ünlü işaretlerinin birlikte kullanımı çeşitli araştırmacılar tarafından Ana Türkçedeki birincil ünlü uzunluklarının yazıdaki yansıması olarak değerlendirilmiştir. Buna karşılık bazı araştırmacılar bu kullanımın sistematik olmadığını ve yazım geleneğiyle ilişkili olabileceğini ileri sürmüştür. Bu farklı görüşlerden hareketle çalışmada, Orhon Yazıtlarında hece işareti ile ünlü işaretinin birlikte kullanıldığı tüm örnekler tespit edilerek söz konusu yazım biçiminin işlevi, kullanım sıklığı, yazım geleneği içindeki yeri ve Ana Türkçedeki ünlü uzunluklarıyla ilişkisi yeniden değerlendirilmektedir.

Yazım özelliklerinin tespiti için yazıtların Aydın (2012) ve Ölmez (2015) tarafından yapılan yayımlar taranarak hece ve ünlü işaretlerini bir arada barındıran sözcükler tespit edilmiştir; elde edilen yazım varyasyonları birbiriyle karşılaştırılmıştır. Söz konusu yazım özelliğine sahip sözcüklerin Ana Türkçedeki ünlü uzunluklarıyla ilişkisini belirlemek amacıyla *Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen*, *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, *Etimologiçeskiy slovar' Tyurkskih yazıkov*, *An Etymological Dictionary of Altaic Languages* adlı etimolojik sözlükler, *Divânu Lûgâti't-Türk*'ün Dankoff ve Kelly yayımı ile Şçerbak'ın *Sravnitel'naya fonetika Tyurkskih yazıkov*, Tekin'in *Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler*, Tenişev'in *Sravnitel'no-İstoriçeskaya Grammatika Tyurkskih Yazıkov*, *Leksika adlı* eserleri taranmıştır. Ünlü uzunluklarıyla ilgili veri elde edebileceğimiz Türk dillerinden Tuvaca için Tenişev'in *Tuvinsko-russkiy slovar'*, Halaççа için Doerfer ve Tezcan'ın *Wörterbuch des Chaladsch (Dialekt von Charrab)* ve Doerfer'in *Lexik und Sprachgeographie des Chaladsch*, Türkmence için Baskakov'un *Turkmensko-russkiy slovar'* ve Yakutça için ise Sleptsov'un *Yakutsko-russkiy slovar'* adlı sözlüklerine başvurulmuştur. Bu yazım şeklinin kullanım sıklığı ve dağılımı analiz edilmiştir.

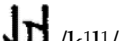
1. İNCELEME

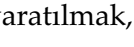
1.1. Yazım Varyasyonu Gösteren Sözcükler

Toplam 53 sözcükte hece ve ünlü işareti birlikte kullanılmıştır. Bu sözcüklerden 29'u hem hece ve ünlü işaretleri hem de sadece ünlü ya da sadece hece işaretiyle yazılmıştır. Bazı sözcüklerde ise sözcüğün ünlüsü hiç yazılmamıştır. Yazımın varyasyon gösterdiği sözcükler şunlardır:

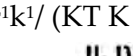
buka 'boğa'  /b¹w^{w}kA/ (T 1 B 5; T 1 B 6) ~ /b¹^{w}kA/ (T 1 B 6)

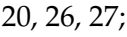
kıl- 'yapmak, etmek'  /k^{I}IltI/ (BK D 14) ~ /k¹Il¹/ (KT D 2, 15; BK D 7, 13, 14, 20, 23, 24; KT G 10; KT D 29, 30; BK K 7, 9, 12; BK G 4, 7) ~ /k^{I}l¹/ (O K 2) ~ /k¹l¹/ (BK D 3)

kılın- 'yaratılmak, meydana getirilmek'  /k^{I}Il¹ntm/ (T 1 B 1; O D 4) ~ /k¹Il¹n¹/ (T1 D 1; KT D 1)

kırk 'kırk'  /k^{I}Ir¹k¹/ (KT D 15) ~ /k¹Ir¹k¹/ (KT K-D; BK D 12) ~ /k¹r¹k¹/ (KT K 2)

kırkız 'Kırgız'  /k^{I}Ir¹k¹z/ (KT D 4, 14, 17, 25, 35, 36; KT K 13; BK D 5, 12, 15, 17, 20, 26, 27; T 1 D 3, 6; T 1 K 3, 4, 5) ~ /k¹Ir¹k¹z/ (KT D 20)

kış- 'kılmak'  /k^{I}Is¹/ (T1 B 5, 6; T1 D 4; O D 3) ~ /k^{I}s¹/ (T 1 G 4) ~ /k¹Iş/ (BK D 25; KT D 32; KT D 34) ~ /k¹Is¹/ (T 1 B 6)

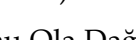
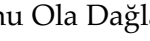
kışla- 'kışlamak, kışı geçirmek'  /k^{I}Işl¹/ (BK D 31) ~ /k¹Işl¹/ (KT K 8)

kıtań 'Kitanlılar, Kitan halkı' /k^{I}It¹ń/ (KT D 4, 14, 28; KT K 11; BK D 5, 23; BK G 2, 7; T 1 G 3, 4, 5, 7; T 2 G 5; KÇ D 5) ~ /k¹It¹ń/ (T 1 B 7; T 1 G 2)

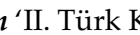
kontur- 'yerleştirmek'  /k^{w}wntr¹/ (KT D 2, 21; BK D 4, 18) ~ /k^{w}ntr¹/ (BK D 17)

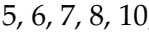
koń 'koyun; koyun yılı'  /k^{w}wń/ (KT D 12; KT K-D; BK D 11) ~ /k¹wń/ (O K 4)

kop 'hep, bütün'  /k^{w}wp/ (KT G 2, 3, 9, 10; KT D 14, 30, 34, 38; KT K 1, 10; KT K-D; KT G-D; BK K 2, 7, 14; BK D 3, 24; BK G 1, 12; T 2 B 1) ~  /k^{1}wp/ (KT D 2; BK D 28) ~ /k^{w}p/ (T 1 G 9)

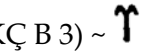
kögmen 'Tannu Ola Dağları'  /k^{ẅ}ẅg^{2}mn^{2}/ (T 1 D 6; T 1 K 4) ~  /k^{2}ẅg^{2}mn^{2}/ (KT D 20, 35; BK D 15, 17) ~  /k^{2}g^{2}mn^{2}/ (KT D 17)

kök 'mavi; boz'  /k^{ẅ}ẅk^{2}/ (KT D 3) ~  /k^{2}ẅk^{2}/ (KT D 1; BK K 12; BK D 2, 4; BK G 12; BK G-D; T 1 G 8)

köl ~ kül tėgin 'II. Türk Kağanlığının 4. kağanı Bilge Kağan'ın kardeşi'  /k^{ẅ}ẅl^{2}/ (KT D 26; KT B; BK D 22) ~ /k^{2}ẅl^{2}/ (KT D 27, 30, 31, 32, 34, 35, 37; KT K 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10; KT K-D; KT G-D; KT Kap. 3; KT D 40; KT G-B)

kör- 'görmek; bağımlı olmak'  /k^{ẅ}ẅr^{2}/ (O D 7; T 1 K 8; T 1 B 1) ~ /k^{2}ẅr^{2}/ (KT G 2, 11, 12, 13; BK K 2, 8, 14, 15; KT K 10; KT D 8, 19, 30; BK D 2, 16, 24, 39; KÇ B 3) ~ /k^{ẅ}r^{2}/ (T 1 K 2)

ku 'kişi adı'  /k^{w}w/ (BK G 9; T 1 G 2)[2] ~  /k^{1}w/ (BK G 8)

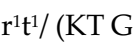
kul 'köle'  /k^{w}wl^{1}/ (KT D 20, 21, 24; BK D 7, 18, 20; KT Kap. c.) ~  /k^{1}wl^{1}/ (KT D 7; BK D 17, 36)

kunçuy 'prenses' /k^{w}wnçy^{1}/ (BK G 3; KT K 9; KT D 20) ~  /k^{w}nçwy^{1}/ (BK D 17)

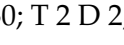
kurı 'batı'  /k^{w}wr^{1}I/ (KT B; KT G 2, 3; KT D 8, 12, 17, 21, 24; BK K 2, 3; BK D 8, 11, 15, 17, 19; T 1 G 10) ~ /k^{1}wr^{1}/ (BK K 11; KT K 12; T 1 G 7)

kut 'talih, baht'  /k^{w}wt^{1}/ (BK D 23, 35; KT D 31; KT G 9; KT D 29; BK K 7) ~  /k^{w}t^{1}/ (BK D 25)

[2] Bu yazım, *ku* sözcüğü ek aldığında görülmektedir.

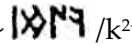
kuwrat- 'toplatmak, toplanmasını sağlamak, bir araya getirmek'  /k^{w}wb^{1}r^{1}t^{1}/ (KT G 10; BK K 7) ~ /k^{1}wb^{1}r^{1}t^{1}/ (KT D 12; BK D 11)

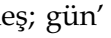
küç 'güç'  /k^{ẅ}ẅç/ (KT D 12; KT B) ~ /k^{2}ẅç/ (BK D 8, 9, 11, 32; KT D 8, 9, 10, 30; T 2 D 2; O K 2, 3; O D 5)

küçlüg 'güçlü, kuvvetli'  /k^{ẅ}ẅçl^{2}g^{2}/ (O K 4) ~ /k^{2}ẅçl^{2}g^{2}/ (T 1 D 3)

kümüş 'gümüş' /k^{ẅ}ẅms^{2}/ (T 2 G 4) ~ /k^{2}ẅmş/ (KT G 5; KT K 12; KT G-B) ~ /k^{2}ẅms^{2}/ (BK K 3; BK G 11)

kün 'güneş; gün'  /k^{ẅ}ẅn^{2}/ (KT D 4, 8; T 1 K 3; T 2 B 4) ~ /k^{2}ẅn^{2}/ (KT G 2; KT K 12; KT G-D; BK K 2; BK D 5, 8; BK G 1; BK G-B; BK G-D; O D 2)

küntüz 'gündüz'  /k^{ẅ}ẅn^{2}t^{2}z/ (T 2 D 2) ~ /k^{2}ẅn^{2}t^{2}z/ (KT D 27; T 1 G 5) ~ /k^{2}ẅntz/ (BK D 22)

küreg 'casus'  /k^{ẅ}ẅr^{2}g^{2}/ (T 1 K 5, 9) ~ /k^{2}ẅr^{2}g^{2}/ (T 1 G 1, 2)

yok 'yok, mevcut değil'  /y^{1}w^{w}k/ (KT D 11, 39; BK D 25; O D 1) ~ /y^{1w}k/ (KT G 3, 4, 8, 10; KT D 25, 32, 34; KT K 3, 10; BK K 2, 7, 13; BK D 10, 20, 21, 22, 28, 33, 36, 40; BK G 4, 9; T 1 B 3; T 1 G 4; T 1 K 7; T 2 G 3; T 2 D 5; T 2 K 1, 2; O D 3; KÇ B 3, 8) ~  /y^{2}wk^{1}/ (T 1 D 1) ~ /y^{2w}k/ (T 1 D 4)

yükün- 'boyun eğmek'  /y^{2}ẅ^{ẅ}kn^{2}/ (T 2 B 8) ~ /y^{2ẅ}kn^{2}/ (T 1 K 4; T 2 G 2)

1.2. Düzenli Yazım Gösteren Sözcükler

Bu 53 sözcüğün 24'ü ise sadece hece ve ünlü işaretinin birlikte kullanımıyla yazılmıştır. Bu sözcüklerin önemli bir kısmı yazıtlarda düşük kullanım sıklığına sahiptir.

kıd- 'öldürmek, katletmek'  /k^{I}Id^{1}/ (KT G 6, BK K 4)

kılıç 'kılıç'  /k^{I}Il^{1}ç/ (KT K 5)

kırgag 'kenar'  /k^{I}Ir^{1}g^{1}g^{1}/ (BK K 11)

kısıl 'geçit, dağ geçidi'  /k^{I}Is^{1}l^{1}/ (BK D 37)

kış 'kış' /k^{I}Iş/ (BK G 2)

kıyın ‘ceza’  /kᴵIy¹n²/ (T1 K8)

kız ‘kız’ /kᴵIz/ (KT D 7, 24; BK D 7, 20; BK K 9, 10; T 2 G 4)

kız- ‘kızmak; kızarmak, kor olmak’ /kᴵIz/ (T 2 B 5)

kızıl ‘kızıl, kırmızı’  /kᴵIzl¹/ (T 2 D 2)

kod- ‘bırakmak, terk etmek’ /kʷwd¹/ (BK G 12; T 1 B 2; T1 B 3)

koduz ‘dul kadın’ /kʷwd¹z/ (T 2 G 4)

kokılık ‘tütsü’  /kʷwk¹l¹k¹/ (BK G 11)

kon- ‘konmak, yerleşmek’ /kʷwn¹/ (KT G 5, 7; BK K 4, 5; BK D 40; KÇ 13; T 1 G 10)

korug ‘korumaya alınmış yer; anıt mezar’  /kʷwr¹g¹/ (O K 4)

kork- ‘korkmak, endişelenmek’ /kʷwr¹ʷkwr¹/ (T 2 B 4)

koşu ‘özel ad’  /kʷwşw/ (KT K 1)

kotay ‘ipekli kumaş’  /kʷwt¹y¹/ (BK K 4, BK K 11, KT G 5)

kudı ‘aşağı, aşağısına doğru, akıntısı boyunca’  /kʷwd¹I/ (BK D 37; T 1 K 3)

kulkak ‘kulak’  /kʷwl¹k¹k¹/ (BK K 11; BK G 12)

kurıkan ‘bir boy adı’ /kʷwr¹Ik¹n¹/ (KT D 14; BK D 12)

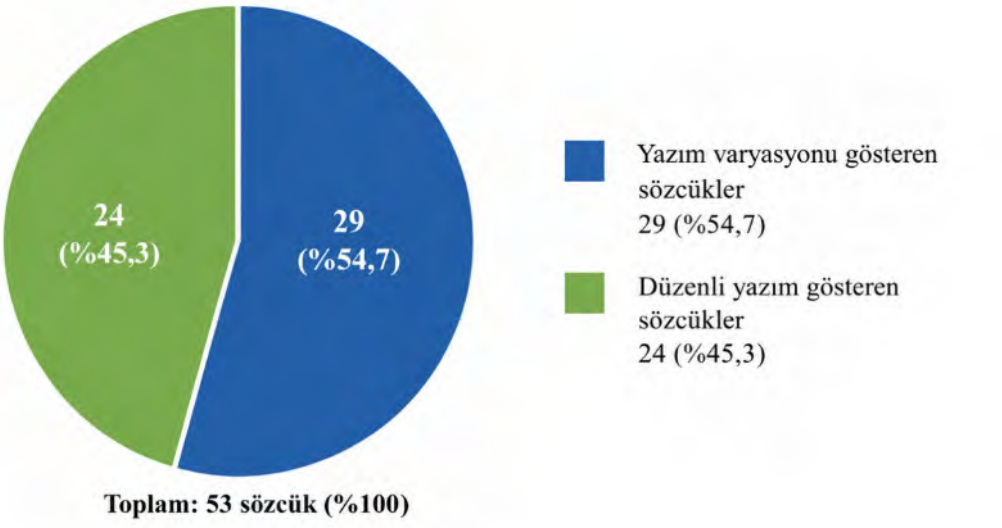
kuwra- ‘bir araya gelmek, toplamak’  /kʷwb¹wr¹/ (KÇ G 2)

kuwran- ‘toplanmak’  /kʷwb¹r¹n¹/ (T 1 B 4)

küzed- ‘korumak’  /kʷ̈wzd²/ (KT-B)

oruk ‘yol, dar yol’  /wr¹wʷk/ (T1 D7)

Söz konusu sözcüklerin yazım özellikleri bakımından dağılımı incelendiğinde, yazım varyasyonu gösteren örneklerin düzenli yazım gösteren örneklerden daha fazla olduğu görülmektedir. Bu dağılım Şekil 1'de sunulmuştur.



Şekil 1: Hece ve Ünlü İşaretlerinin Birlikte Kullanıldığı Sözcüklerin Yazım Özelliklerine Göre Dağılımı

1.3. Özel Adlar ve Alıntılar

İncelenen sözcüklerin bir kısmı ise özel adlar ve alıntı sözcüklerden oluşmaktadır. Söz konusu yazım özelliği *kısıl, kırkız, kıtań, koşu, kögmen, köl ~ kül tėgin, ku* ve *kurıkan* olmak üzere toplam sekiz özel adda tespit edilmiştir. Aynı özellik, alıntı sözcükler arasında yer alan *kunçuy* 'prenses' (< Çin. 公主 *gong zhu*) ve *kotay* 'ipek, ipekli kumaş' (< Çin. 縞帶 *gao dai*) örneklerinde de görülmektedir.

1.4. Aynı Kökten Türeyen Sözcüklerde Yazım Farklılıkları

Yazıtlarda aynı kökten gelen sözcüklerin yazımında da farklılıklar görülmektedir. Örneğin, *kon-* 'yerleşmek' eylemi hece ve ünlü işaretinin birlikte kullanılmasıyla /k^{w}wn^{1}/ şeklinde yazılmışken, *kontur-* 'yerleştirmek' eylemi hem hece ve ünlü işaretinin birlikte kullanıldığı /k^{w}wntr^{1}/ biçiminde

hem de yalnızca hece işaretinin kullanıldığı /k^{w}ntr^{1}/ biçiminde kaydedilmiştir. Benzer şekilde, *konul-* 'yerleşmek' eylemi de yalnızca hece işaretiyle /k^{w}n^{1}l^{1}/ şeklinde yazılmıştır.

Aynı durum *kış* 'kış' sözcüğü ve bu sözcükten türeyen *kışla-* 'kışlamak, kışı geçirmek' eyleminde de görülmektedir. *Kış* sözcüğü hece ve ünlü işaretinin birlikte kullanılmasıyla /k^{I}Iş/ şeklinde yazılmışken, *kışla-* eylemi hem /k^{I}Işl^{1}A/ biçiminde hece ve ünlü işaretinin birlikte kullanılmasıyla hem de /k^{1}Işl^{1}A/ biçiminde yalnızca ünlü işaretinin kullanılmasıyla yazılmıştır.

Benzer bir yazım çeşitliliği *kuwra-* 'bir araya gelmek, toplamak' eylemi ve bu eylemden türeyen sözcüklerde de gözlenmektedir. *Kuwra-* eylemi hece ve ünlü işaretinin birlikte kullanılmasıyla /k^{w}wb^{1}r^{1}/ şeklinde yazılmışken, *kuwran-* 'toplanmak' eylemi de aynı şekilde /k^{w}wb^{1}r^{1}n^{1}/ biçiminde kaydedilmiştir. Buna karşılık, *kuwrat-* 'toplatmak, toplanmasını sağlamak, bir araya getirmek' eylemi hem hece ve ünlü işaretinin birlikte kullanıldığı /k^{w}wb^{1}r^{1}t^{1}/ biçiminde hem de yalnızca ünlü işaretinin kullanıldığı /k^{1}wb^{1}r^{1}t^{1}/ biçiminde yazılmıştır.

1.5. Ana Türkçedeki Uzun Ünlülerle İlişki

İncelenen veriler Ana Türkçedeki ünlü uzunlukları açısından değerlendirildiğinde, hece ve ünlü işaretlerinin birlikte kullanıldığı örneklerin yalnızca 14'ünün Ana Türkçede uzun ünlülü olduğu kabul edilen biçimlerle ilişkilendirilebildiği anlaşılmaktadır. Bu sözcüklerin bir kısmı yazım varyasyonu gösterirken bir kısmı tek biçimli yazılışa sahiptir. Söz konusu sözcükler aşağıda sıralanmıştır:

kıd- 'öldürmek, katletmek' || Hal. *kī-* 'acımamak, rahatsız etmek' (Doerfer ve Tezcan 1980: 176)

kıyın 'ceza' || ATü. **kīn* (Tekin 1995: 176)

kız 'kız' || ATü. **kīz* (Tekin 1995: 176)

kız- 'kızmak; kızarmak, kor olmak' || Yak. *kīs-* 'kızarmak, alevlenmek; kırmızıya dönmek' (Sleptsov 1972: 216)

kızıl 'kızıl, kırmızı' || Yak. *kīs-* 'kızarmak, alevlenmek; kırmızıya dönmek' (Sleptsov 1972: 216)

kod- 'bırakmak, terk etmek' || ATü. **kōd-* (Clauson 1972: 595)

koduz 'dul kadın' || ATü. **kōduz* (Clauson 1972: 608)

kon- ‘konmak, yerleşmek’ || ATü. **kōn-* (Clauson 1972: 632)

koń ‘koyun; koyun yılı’ || ATü. **kōń* (Tekin 1995: 178)

korug ‘korumaya alınmış yer; anıt mezar’ || ATü. **kōrı-* ‘çitle çevirmek; korumak’ (Tekin 1995: 178)

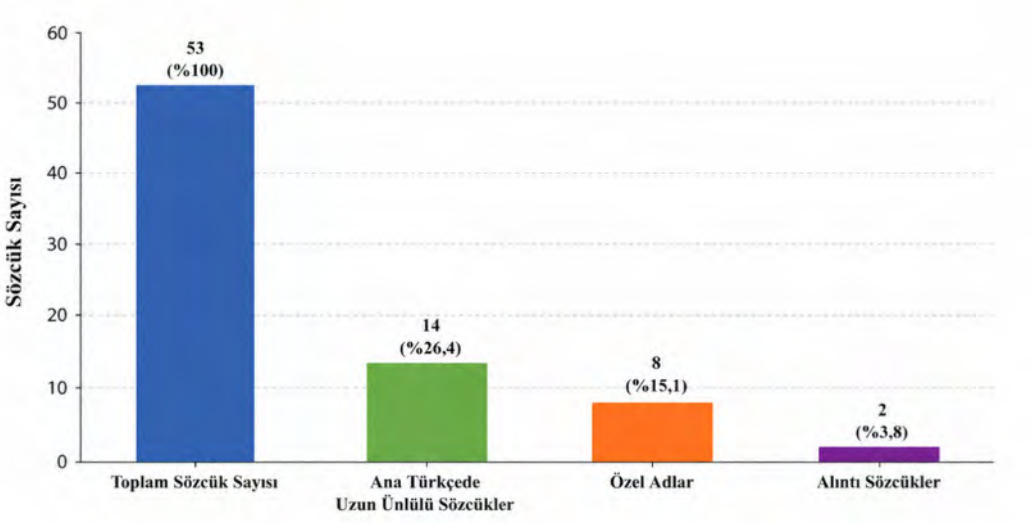
kök ‘mavi; boz’ || ATü. **kōk* (Tekin 1995: 184)

küç ‘güç’ || ATü. **kūç* (Tekin 1995: 185)

kün ‘güneş; gün’ || ATü. **kūn* (Tekin 1995: 185)

yok ‘yok, mevcut değil’ || ATü. **yōk* (Tekin 1995: 178)

İncelenen sözcüklerin Ana Türkçedeki uzun ünlüler, özel adlar ve alıntı sözcükler bakımından dağılımı Şekil 2’de gösterilmiştir.



Şekil 2: Hece ve Ünlü İşaretlerinin Birlikte Kullanıldığı 53 Sözcüğün Özelliklerine Göre Dağılımı

SONUÇ

Bu çalışmada Orhon Yazıtlarında hece işareti ile ünlü işaretinin birlikte kullanıldığı sözcükler tespit edilmiş ve söz konusu yazım özelliği kullanım sıklığı, yazım varyasyonları ve Ana Türkçedeki ünlü uzunluklarıyla ilişkisi bakımından değerlendirilmiştir. İnceleme sonucunda toplam 53 sözcükte hece ve ünlü işaretlerinin birlikte kullanıldığı belirlenmiştir.

Tespit edilen 53 sözcüğün 29'unda yazım varyasyonu bulunduğu görülmüştür. Buna karşılık 24 sözcükte hece ve ünlü işaretlerinin birlikte kullanımı düzenli olup herhangi bir yazım varyasyonu tespit edilmemiştir. İkili yazım gösteren örneklerin sayıca fazla olması, söz konusu kullanımın sistematik ve zorunlu bir yazım kuralı niteliği taşımadığını göstermektedir.

İncelenen sözcüklerin bir bölümünün özel adlar ve alıntı unsurlardan oluşması, ayrıca aynı kökten türeyen bazı sözcüklerde farklı yazım tercihlerinin görülmesi de bu değerlendirmeyi desteklemektedir. Bu durum, hece ve ünlü işaretlerinin birlikte kullanımının yalnızca belirli nitelikteki sözcüklerde görülmediğini ve yazım sisteminde tam bir birlik bulunmadığını ortaya koymaktadır.

Veriler Ana Türkçedeki ünlü uzunlukları açısından değerlendirildiğinde ise incelenen 53 sözcükten yalnızca 14'ünün uzun ünlülü biçimlerle ilişkilendirilebildiği görülmektedir. Üstelik bu sözcüklerin bir kısmında da yazım varyasyonlarının bulunması, hece ve ünlü işaretlerinin birlikte kullanımının doğrudan ve yalnızca ünlü uzunluğunu göstermek amacıyla kullanıldığı görüşünü zayıflatmaktadır.

Sonuç olarak Orhon Yazıtlarında hece işareti ile ünlü işaretinin birlikte kullanımı, Ana Türkçedeki birincil ünlü uzunluklarının yazıya aktarılmasının ötesinde bir yazım özelliği olarak değerlendirilmelidir. Toplam 53 örneğin yalnızca 14'ünün uzun ünlülerle ilişkilendirilebilmesi, buna karşılık 29 örnekte yazım varyasyonunun bulunması, bu kullanımın fonolojik bir zorunluluktan çok yazıcı tercihi, yazım geleneği ve henüz tamamlanmamış yazım standartlaşmasıyla ilişkili olabileceğini göstermektedir. Bu bulgular, Orhon dönemi yazı sisteminin katı kurallarla belirlenmiş bir yapıdan ziyade çeşitlilik barındıran ve gelişim sürecini sürdüren bir yazım geleneğine sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

KISALTMALAR

ATü.: Ana Türkçe
B: Batı
BK: Bilge Kağan Yazıtı
bk.: Bakınız
Çin.: Çince
D: Doğu

DLT: Divânu Lûgâti't-Türk
G: Güney
G-B: Güneybatı
G-D: Güneydoğu
Hal.: Halaççа
K: Kuzey
KÇ: Küli Çor Yazıtı
K-D: Kuzeydoğu
KT: Kül T*ėgin Yazıtı*
KT Kap.: Kül T*ėgin* Kaplumbağa Altlıktaki Yazıt
O: *Ongi Yazıtı*
Örn.: Örneğin
T.: Tunyukuk Yazıtı
Yak.: Yakutça

KAYNAKÇA

Aydın, E. (2012). *Orhon Yazıtları. Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Küli Çor.* Konya: Kömen Yayınları.

Baskakov, N. A. (1968). *Turkmensko-russkiy slovar'*. Moskva: Izdatel'stvo Sovetskaya Entsiklopediya.

Clauson, G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford: Oxford University Press.

Dankoff, R. ve Kelly, J. (1982-1985). *Mahmūd al-Kāšγarī Compendium of The Turkic Dialects (Dīvānu Luγāt at-Turk*) I-III. Duxbury, Mass.: Harvard University.

Doerfer G. ve Tezcan S. (1980). *Wörterbuch des Chaladsch (Dialekt von Charrab).* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Doerfer G. (1987). *Lexik und Sprachgeographie des Chaladsch*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Kara, G. (1996). "Aramic Scripts for Altaic Languages", *The World's Writing System* (Ed. P. T. Daniels, W. Bright). Oxford: Oxford University Press. 536-558.

Levitskaya, L. S. (1989). *Etimologiçeskiy slovar' Tyurkskih yazıkov*. Moskva: Akademiya Nauk SSSR.

Levitskaya, L. S., Dibo A. vd. (1997-2003). *Etimologiçeskiy slovar' Tyurkskih yazıkov*. Moskva: Yazıki Russkoy Kulturı.

Ölmez, M. (2015). *Orhon-Uygur Hanlığı Dönemi Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları Metin-Çeviri-Sözlük*. Ankara: BilgeSu Yayınları.

Räsänen, M. (1969). *Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen*. Helsinki: Lexica Societatis Fenno-Ugricae.

Scharlipp, W. E. (2000). *Eski Türk Run Yazıtlarına Giriş, Ders Kitabı* (Çev. T. Turan). Engelschoff: Verlag Auf dem Ruffel.

Sevortyan, E. V. (1974-1980). *Etimologiçeskiy slovar' Tyurkskih yazıkov*. I-III. Moskva: Izdatel'stvo Nauka.

Sleptsov, P. A. (1972). *Yakutsko-russkiy slovar'*. Moskva: Sovetskaya Entsiklopediya.

Starostin, S. A., Dybo, A. V. ve Mudrak O. A. (2003). *An Etymological Dictionary of Altaic Languages*. Leiden: Brill.

Şahin, Ş. (2024). *Köktürk Harfli Metinlerin Yazım Özellikleri* (Tez No. 888514). [Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Şçerbak, A. M. (1970). *Sravnitel'naya fonetika Tyurkskih yazıkov.* Leningrad: Izdatel'stvo Nauka Leningradskoe Otdelenie.

Şirin User, H. (2015). *Başlangıcından Günümüze Türk Yazı Sistemleri.* İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Tekin, T. (1995). *Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler.* Ankara: Simurg Yayınları.

Tekin, T. (1997). *Tarih Boyunca Türkçenin Yazımı.* Ankara: Simurg Yayınları.

Tekin, T. (1998). *Orhon Yazıtları. Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk.* Ankara: Simurg Yayınları.

Tekin, T. (2003). *Orhon Türkçesi Grameri.* İstanbul: Sanat Kitabevi.

Tenişev, E. R. (1968). *Tuvinsko-russkiy slovar'*. Moskva: İzdatelstvo Sovetskaya Entsiklopediya.

Tenişev, E. R. (2001). *Sravnitel'no-İstoriçeskaya Grammatika Tyurkskih Yazıkov, Leksika. T 4, Moskva: Nauka.*

Türkçe ve Japoncada Erkek Betimlemelerindeki Benzetme İmgelerinin Karşılaştırılması*

DOÇ. DR. GONCA VAROĞLU**

Öz

İnsan betimlemelerinde ön adlar kadar benzetmeler de önemli bir yere sahiptir ve benzetmelere hemen her dilde rastlamak mümkündür. Benzetmelerde kullanılan imgeler kimi zaman farklı toplumlarda benzer anlamsal özellikler taşırken kimi zaman aynı imge farklı kültürlerde farklı çağrışımlara sahip olabilmektedir. Bu çalışmada, Türkçe ve Japoncada erkek betimlemelerinde kullanılan benzetmelerdeki imgelerin anlamsal açıdan karşılaştırılması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Türkçe ve Japonca benzetmeler çevrimiçi ve basılı kaynaklardan taranmıştır. Türkçe benzetmelerin tespitinde benzetme tanımlarında doğrudan "erkek" sözcüğü ile birlikte cinsiyet belirtmeyen "kimse", "insan" gibi sözcükler ya da erkekleri çağrıştıran "yakışıklı", "güçlü", "iri yarı" gibi ön adlar dikkate alınmıştır. Japonca benzetmelerin belirlenmesinde ise benzetme öbeği içerisinde "*otoko* 男" ve "*dansei* 男性" sözcüklerinin yer aldığı benzetmeler taranmıştır. Tarama sonucunda 42 adet Türkçe ve 38 adet Japonca benzetme tespit edilmiştir. Elde edilen veriler, "her iki dilde aynı imge ile oluşan benzer anlama sahip benzetmeler", "her iki dilde aynı imge ile oluşan farklı anlama sahip benzetmeler", "her iki dilde farklı imge ile oluşan benzer anlama sahip benzetmeler", "Türk dili ve kültürüne özgü benzetmeler" ve "Japon dili ve kültürüne özgü benzetmeler" başlıkları altında incelenmiştir. Yapılan karşılaştırma sonucunda, iki dilde benzer anlamı yansıtan ortak imgenin oldukça az olduğu, erkeklerin fiziksel ve davranışsal özelliklerinin

* Bu çalışma, "Japan Foundation Japanese Studies Fellowship Program 2025-2026" desteğiyle Osaka Üniversitesi'nde misafir araştırmacı olarak yürütülen araştırmanın çıktılarındandır.

** Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Japon Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. goncavaroglu@nevsehir.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0512-9327.

çoğunlukla farklı imgelerle kavramsallaştırıldığı, kültüre özgü benzetmelerde ise Türkçede yerli hayvanlar ve gündelik nesnelerin, Japoncada mitolojik varlıklar, böcekler ve doğa unsurlarının öne çıktığı görülmüştür. Böylece benzetme imgelerinin hem evrensel hem de kültüre özgü yönleri ortaya konmuştur.

Anahtar sözcükler: Türkçe, Japonca, benzetmeler, imgeler, erkekler

A Comparison of Simile Images Used in Descriptions of Men in Turkish and Japanese

Abstract

In descriptions of people, similes hold an important place alongside adjectives, and such expressions can be found in almost every language. The images used in similes sometimes share similar semantic features across different societies, while at other times the same image may evoke different associations in different cultures. This study aims to compare, from a semantic perspective, the images used in similes describing men in Turkish and Japanese. For this purpose, similes in Turkish and Japanese were collected from both online and printed sources. In identifying Turkish similes, expressions containing the word "erkek (man)", gender-neutral terms such as "kimse (someone)" and "insan (person)", as well as adjectives typically associated with men such as "yakışıklı (handsome)", "güçlü (strong)", and "iri yarı (big-built)" were taken into consideration. For Japanese similes, expressions containing the words "*otoko* 男" and "*dansei* 男性" within the simile structure were examined. As a result of the survey, 42 Turkish and 38 Japanese similes were identified. The collected data were analyzed under the following categories: "similes formed with the same image and carrying similar meanings in both languages", "similes formed with the same image but carrying different meanings in both languages", "similes formed with different images but carrying similar meanings in both languages", "similes specific to Turkish language and culture" and "similes specific to Japanese language and culture." The comparison revealed that the

number of shared images conveying similar meanings in both languages is quite limited; that the physical and behavioral characteristics of men are conceptualized largely through different images; and that culturally specific similes tend to feature native animals and everyday objects in Turkish, whereas mythological beings, insects, and natural elements are more prominent in Japanese. Thus, the study highlights both the universal and culture-specific aspects of simile images.

Keywords: Turkish, Japanese, similes, images, men

GİRİŞ

İnsan betimlemelerinde kullanılan dilsel unsurlar, bireylerin fiziksel ve davranışsal özelliklerinin aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu unsurlar arasında ön adlar kadar benzetmeler de dikkat çekici bir yere sahiptir. Benzetmeler, yalnızca bir kişinin görünüşünü ya da karakterini nitelemekle kalmaz; aynı zamanda konuşucunun dünyayı algılama biçimini, kültürel değerlerini ve toplumsal zihniyetini de yansıtmaktadır. Bu nedenle benzetmelerde kullanılan imgeler, dilsel olduğu kadar kültürel birer göstergedir.

Aksan (2006: 61-62), "başka başka dillerde geçen benzetmelerde kendine benzetilen nesnenin, varlığın özelliklerinden yararlanma bakımından koşutluklar, yakınlıklar da görülür" şeklinde belirtmekte ve bunu Türkçe *aslan gibi cesur*, Fransızca *hardi comme un lion* ve İngilizce *brave like lion* benzetmeleriyle örneklendirmektedir. Bu açıklama, benzetmelerin hem evrensel hem de kültüre özgü yönlerinin bulunduğunu göstermektedir. Ayrıca özellikle insan betimlemelerinde kullanılan imgeler, toplumların cinsiyet algısını; güç, çekicilik, davranış kalıpları ve toplumsal roller gibi kavramları nasıl anlamlandırdığını ortaya koyması bakımından ayrı bir önem taşımaktadır.

Bu çalışmada, Türkçe ve Japoncada erkek betimlemelerinde kullanılan benzetmelerdeki imgelerin anlamsal açıdan karşılaştırılması amaçlanmıştır. Böylece iki dilde erkek betimlemelerinde kullanılan imgelerin hangi

yönleriyle örtüştüğü, hangi yönleriyle ayrıştığı ve kültürel arka planın benzetme kullanımına nasıl yansıdığı ele alınmıştır.

Önceki çalışmalara bakıldığında, doğrudan olmasa da dolaylı olarak Türkçe ve Japoncada erkek betimlemelerinde kullanılan benzetmeleri konu alan iki çalışma bulunmaktadır. Bunlardan ilki olan Varoğlu (2023), benzetme ve imge metaforlarının Japonca sözcük öğretiminde bir araç olarak kullanılabileceğini öne sürmekte ve Türkçe ile Japoncada insanların dış görünüşlerini ve fiziksel özelliklerini betimlemek için kullanılan benzetmelere yer vermektedir. Ancak söz konusu çalışmada özellikle Japonca benzetmelerin kaynak yetersizliği nedeniyle sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu nedenle bu çalışma, ilgili araştırmanın devamı niteliğini taşımaktadır. Ayrıca önceki çalışmada yer alan listeler bu çalışmada yöntem bölümünde belirtilen ölçütler doğrultusunda yeniden oluşturulmuştur. Diğer çalışma olan Varoğlu (2022) ise Türkçe ve Japoncada hayvan adlarını içeren benzetmeleri ele almaktadır. Bahsi geçen çalışmada erkekleri betimleyen bazı benzetmeler bulunsa da bu benzetmeler farklı bir bakış açısıyla incelendiğinden ve erkek betimlemeleri yalnızca hayvan adlarıyla sınırlı olmadığından, söz konusu çalışma erkek betimlemelerine ilişkin bütüncül bir çerçeve sunmamaktadır.

Bu bağlamda, bu çalışma hem önceki araştırmalardaki sınırlılıkları gidermesi hem de Türkçe ve Japoncada erkek betimlemelerinde kullanılan benzetme imgelerini kapsamlı bir biçimde karşılaştırarak iki dildeki kültürel ve kavramsal benzerlikler ile farklılıkları ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Böylece bu çalışma, hem benzetme imgelerinin kültürlerarası niteliğine ilişkin daha geniş bir perspektif sunmakta hem de Türkçe - Japonca karşılaştırmalı dil çalışmalarına katkı sağlamaktadır.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, Türkçe ve Japoncada erkek betimlemelerinde kullanılan benzetme imgelerini karşılaştırmalı olarak incelemek amacıyla nitel bir araştırma deseniyle yürütülmüştür. Araştırmanın veri seti, her iki dildeki

benzetme örneklerinin çevrimiçi ve basılı kaynakların taranarak derlenmesiyle oluşturulmuştur.

Türkçe benzetmelerin tespitinde TDK Güncel Türkçe Sözlük (https://sozluk.gov.tr/, erişim: 15.09.2025–15.03.2026) ile Gümüş (2024) ve Sev (2012) tarafından yapılan çalışmalardan faydalanılmıştır. Türkçe benzetmeler bu kaynaklarda tanımları ile yer aldığından benzetme tanımlarında doğrudan "erkek" sözcüğünün yer aldığı benzetmelerin yanı sıra, cinsiyet belirtmeyen ancak erkekleri işaret eden "kimse", "insan" gibi sözcükler ile erkeklere özgü fiziksel veya davranışsal özellikleri çağrıştıran "yakışıklı", "güçlü", "iri yarı" gibi ön adlar dikkate alınmıştır. Böylece yalnızca açıkça erkeklere atfedilen değil, örtük biçimde erkek betimlemesi içeren benzetmeler de veri kapsamına alınmıştır. Ancak kaynaklarda "ufak tefek, sevimli (kimse)" tanımıyla yer alan "şamama gibi" benzetmesi ya da "yan yan yürüyen (kimse)" şeklinde tanımlanan "yengeç gibi" benzetmeleri özellikle erkekler için kullanılmadığından ve dahası "şamama gibi" benzetmesinin tanımında "kimse" sözcüğü geçse de kullanımının çoğunlukla kadınlara yönelik olduğu tespit edildiğinden bu tür benzetmeler kapsam dışında bırakılmıştır.

Japonca benzetmelerin tespitinde ise Hiyu no Jiten (Nakamura, 2023), Hiyu Hyōgen Jiten (Nakamura, 1995) ve Nihongo Hyōgen Daijiten (Onai, 2005) adlı basılı sözlükler ile Kotonoha (https://shonagon.ninjal.ac.jp/, erişim: 15.09.2025–15.03.2026) çevrimiçi derlemi ve Nihongo Hyōgen Info (https://hyogen.info/, erişim: 15.09.2025–15.03.2026) adlı çevrimiçi sözlük kullanılmıştır. Japonca benzetmeler bu kaynaklarda tümce ya da öbek içinde yer aldığından benzetme öbeği içerisinde *otoko* (男) ve *dansei* (男性) sözcüklerinin yer aldığı "*… no yō na otoko* / *dansei*", "*… no yō ni … otoko* / *dansei*", "*… mitai na otoko* / *dansei*", "*… mitai ni … otoko* / *dansei*" şeklindeki benzetmeler taranmıştır. Bu kaynaklarda benzetmelerin anlamları tanım şeklinde verilmediğinden, anlamlar bağlamdan çıkarılmıştır. Ayrıca Japonca benzetmelerin anlamlarının doğrulanması amacıyla Osaka Üniversitesi

Türkçe Bölümü 3. sınıf öğrencileriyle 12 Kasım 2025, 10 Aralık 2025 ve 21 Ocak 2026 tarihlerinde görüşmeler yapılmıştır.

Belirtilen kaynaklar ve ölçütler doğrultusunda gerçekleştirilen tarama sonucunda 42 Türkçe ve 38 Japonca benzetme tespit edilmiş; bu benzetmeler ortak ve farklı imgeler ile kültüre özgü benzetmeler açısından sınıflandırılarak incelenmiştir.

3. BULGULAR

Yöntem bölümünde ayrıntılı biçimde açıklanan ölçütler doğrultusunda elde edilen veriler, imge–anlam ilişkileri temel alınarak beş başlık altında sınıflandırılmıştır:

Her iki dilde aynı imge ile oluşan benzer anlamlı benzetmeler

Her iki dilde aynı imge ile oluşan farklı anlamlı benzetmeler

Her iki dilde farklı imge ile oluşan benzer anlamlı benzetmeler

Türk dili ve kültürüne özgü benzetmeler

Japon dili ve kültürüne özgü benzetmeler

Bu sınıflandırma, benzetme imgelerinin kültürlerarası ortaklık ve ayrışmalarını görünür kılmayı; erkek betimlemelerinin hangi kültürel unsurlar üzerinden kavramsallaştırıldığını ortaya koymayı ve iki dildeki benzetme kullanımının semantik özelliklerini karşılaştırmalı olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

3.1. Her İki Dilde Aynı İmge ile Oluşan Benzer Anlama Sahip Benzetmeler

Bu başlık altında, Türkçe ve Japoncada aynı imgenin benzer anlam alanlarını karşılamak üzere kullanıldığı benzetmeler ele alınmaktadır. Bu tür örnekler, iki dilde ortak kültürel kavrayışların ve evrensel nitelikteki insan algılarının benzetme imgelerine nasıl yansıdığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Türkçe Benzetme	Anlam	Japonca Benzetme

ayı gibi*[1]	iri yarı	*kuma no yō na na ōki na otoko* 熊のような大きな男 ayı gibi iri erkek
ayı gibi*	kaba, anlayışsız	*kuma mitai na otoko* 熊みたいな男 ayı gibi erkek
kapı gibi*	güçlü, sağlam	*doa mitai ni ganjō na otoko* ドアみたいに頑丈な男 kapı gibi güçlü/sağlam erkek
kaya gibi	çok sağlam	*iwa no yō na / mitai na otoko* 岩のような/みたいな男 kaya gibi erkek
kız gibi / kadın gibi	kıza benzeyen / kadına benzeyen	*onna no yō na otoko* 女のような男 kadın gibi
manken gibi	vücut ölçüleri düzgün ve ince olan	*moderu no yō na dansei* モデルのような男性 manken gibi erkek

Tablo 1: Aynı İmge ile Oluşan Benzer Anlamlı Benzetmeler

[1] "*" işareti ilgili benzetmenin aynı ya da farklı tablolarda farklı anlamlarıyla birden fazla kez yer aldığını göstermektedir.

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi, her iki dilde de *ayı* imgesi, büyük cüsse ve kabalık ile; *kapı* imgesi, güç ve sağlamlık ile; *kaya* imgesi fiziksel dayanıklılık ve sağlamlık ile; *kadın* imgesi, toplumsal cinsiyet normlarına göre feminen davranış veya görünüş ile ve *manken* imgesi, idealize edilmiş beden ölçüleri ve estetik görünüm ile ilişkilendirilmiştir. Bu örnekler, Türkçe ve Japoncadaki erkek betimlemelerinde ortak imgelerin sınırlı da olsa benzer anlamlar içerdiğini göstermektedir.

3.2. Her İki Dilde Aynı İmge ile Oluşan Farklı Anlama Sahip Benzetmeler

Bu bölümde, her iki dilde ortak bir imge kullanılmasına rağmen farklı anlamlar içeren benzetmeler incelenmektedir. Bu durum, aynı imgenin kültürler arasında farklı çağrışımlara sahip olabileceğini ve benzetme kullanımının kültürel bağlam tarafından şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Benzetmenin Türkçedeki Anlamı	Türkçe ve Japonca Benzetme	Benzetmenin Japoncadaki Anlamı
iri yarı, cüsseli, güçlü (kimse)	aygır gibi (erkek) 種馬のような男 *taneuma no yō na otoko*	cinsel açıdan aşırı aktif erkek
işini bilen, girişken (kimse)	kurt gibi (erkek) 狼のような男 *ōkami no yō na otoko*	cinsel açıdan saldırgan erkek
çok güçlü görünen, vücudu iyi gelişmiş (delikanlı)	boğa gibi (itaatkâr erkek) 雄牛のような(従順な)男 *oushi no yō na jūjun na otoko*	itaatkâr

Tablo 2: Aynı İmge ile Oluşan Farklı Anlamlı Benzetmeler

Yukarıdaki tabloda Türkçe ve Japoncada bazı benzetmelerde aynı imge bulunmasına rağmen, bu imgelerin iki dilde tamamen farklı anlam alanlarına yöneldiği görülmektedir. Türkçede *aygır gibi* benzetmesi, genellikle iri yarı, güçlü, cüsseli kimseleri betimlemek için kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu benzetme fiziksel güç ve dayanıklılık vurgusu taşımaktadır. Ancak Japoncada aynı imgeyle kurulan *taneuma no yō na otoko* benzetmesi, "cinsel açıdan aşırı aktif erkek" anlamına gelmektedir. Sonuç olarak Türkçede fiziksel güç ön plandayken, Japoncada imge doğrudan cinsel güç ve üreme kapasitesi ile ilişkilendirilmiştir.

Benzer şekilde Türkçede *kurt gibi* benzetmesi, "işini bilen, girişken, atılgan" kimseleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Kurt imgesi burada çeviklik, beceriklilik ve pratik zekâ ile ilişkilidir. Buna karşılık Japoncada *ōkami no yō na otoko* benzetmesi, "cinsel açıdan saldırgan erkek" anlamına gelmektedir. Japon kültüründe kurt, özellikle erkeklik bağlamında tehlikeli, saldırgan ve yırtıcı bir cinsel enerjiyle ilişkilendirilmektedir. Böylece aynı hayvan imgesi iki dilde tamamen farklı davranışsal özellikleri temsil eder hâle gelmiştir.

Bir diğer örnekte Türkçede *boğa gibi* benzetmesi, "çok güçlü görünen, vücudu iyi gelişmiş delikanlı" anlamında kullanılmaktadır. *Boğa* burada fiziksel güç, kaslılık ve dayanıklılık imgesini taşımaktadır. Ancak Japoncada *oushi no yō na jūjun na otoko* benzetmesi, "itaatkâr erkek" anlamına gelmektedir. Japon kültüründe boğa, özellikle evcil hayvan bağlamında çalışkan ama uysal, yönlendirilebilir bir varlık olarak algılanmaktadır. Bu nedenle Türkçedeki "güçlü delikanlı" çağrışımı Japoncada "itaatkâr erkek" anlamına dönüşmektedir.

Bu örnekler, aynı imgenin iki dilde tamamen farklı kültürel çağrışımlarla yüklendiğini ve erkek betimlemelerinde kullanılan benzetmelerin kültüre özgü anlam katmanları taşıdığını açıkça göstermektedir.

3.3. Her İki Dilde Farklı İmge ile Oluşan Benzer Anlama Sahip Benzetmeler

Bu başlık, Türkçe ve Japoncada farklı imgeler kullanılsa da benzer anlamlar taşıyan benzetmeleri kapsamaktadır. Bu tür örnekler, iki dildeki kültürel sembollerin farklı olmasına karşın benzetmelerin işaret ettiği kavramsal alanların örtüşebildiğini göstermektedir.

Türkçe Benzetme	Anlam	Japonca Benzetme
canavar gibi	iri yarı, büyük cüsseli, korkutucu	*umibōzu*[2] *mitai na otoko* 海坊主みたいな男 deniz canavarı gibi erkek
dev gibi		*gojira*[3] *mitaina otoko* ゴジラみたいな男 dinozor benzeri dev canavar gibi erkek
ejderha gibi ejder gibi		*fudō myōō*[4] *no yō na makka na rashi no otokotachi* 不動明王のような真っ赤な裸身の男たち

[2] *Umibōzu*, boğulmuş bir denizcinin intikamcı ruhu olduğu ve yüksek sesle inlediği söylenen dev bir deniz canavarıdır (Pfeiffer, 2020: 64).

[3] *Gojira,* İngilizce "gorilla" sözcüğü ile Japonca "kujira (balina)" sözcüğünün birleşiminden oluşan, filmlerde görülen dinozor benzeri dev bir canavardır (Moriguchi ve Pfeiffer, 2020: 227). İngilizceye "godzilla" olarak çevrilmiştir.

[4] *Fudō Myōō*, "sarsılmaz bilgelik kralı" olarak bilinen, insanların zihinlerindeki kötülükleri kovan, öfkeli yüz ifadesine sahip ilahi bir varlıktır (Moriguchi ve Pfeiffer, 2020: 561). Sırtında yanan bir alev, sağ elinde bir kılıç ve sol elinde bir iple tasvir edilmektedir (Yamaguchi ve Bates, 2014: 384).

		fudō myōō gibi kıpkırmızı çıplak bedenli erkekler
haydut gibi		*mayuge no nai akaoni*[5] *no yō na otoko* 眉毛のない赤鬼のような男 kaşsız kırmızı şeytan gibi erkek
hayvan gibi*		
izbandut gibi		
kapı gibi*	güçlü, sağlam	at gibi güçlü/sağlam erkek馬のように頑丈な男 *uma no yō ni ganjō na otoko*
boğa gibi	güçlü, saldırgan, tehlikeli	*mōjū no yō na otoko* 猛獣のような男 vahşi hayvan gibi erkek
		kemono no yō na dansei 獣のような男性 yabani hayvan gibi erkek
yılan gibi	hain, sinsi, tehlikeli, sevimsiz	*dokumushi mitai na otoko* 毒虫みたいな男 zehirli böcek gibi

[5] *Akaoni*, korkunç yüz hatlarına sahip, boynuzları ve dişleri olan bir *oni* (şeytan/iblis) türüdür (Yamaguchi ve Bates, 2014: 12, 67).

		dokuhebi mitai na otoko 毒へびみたいな男 zehirli yılan gibi
artist gibi	yakışıklı, gösterişli, cazibeli	*aidoru mitai na otoko no ko* アイドルみたいな男の子 idol gibi
aslan gibi dalyan gibi filinta gibi ilah gibi		*rōzaiku no yō ni tada utsukushii dake no otoko* 蝋細工のようにただ美しいだけの男 balmumu heykeli gibi sadece güzel erkek
buz gibi	soğuk, duygusuz, tepkisiz	*shinamono no yō ni tsumetai otoko* 品物のように冷たい男 eşya gibi soğuk erkek
tazı gibi*	çok hızlı hareket eden	*kaze mitai na otoko* 風みたいな男 rüzgar gibi
hayvan gibi*	kaba	*kuma mitai na otoko** 熊みたいな男 ayı gibi erkek

Tablo 3: Farklı İmge ile Oluşan Benzer Anlamlı Benzetmeler

Türkçe ve Japonca arasında bazı benzetmelerde kullanılan imgeler farklı olsa da bu imgelerin iki dilde aynı anlam alanlarını karşıladığı görülmektedir. Bu durum, kültürlerin farklı sembolik kaynaklara başvurarak benzer fiziksel veya davranışsal özellikleri betimlediğini göstermektedir.

Türkçede iri yarı, büyük cüsseli ve korkutucu erkekler; *canavar, dev, ejder, ejderha, haydut, hayvan, izbandut* gibi imgelerle betimlenmektedir. Japoncada ise aynı anlam alanı *umibōzu* (*deniz canavarı*), *gojira* (*godzilla, dinozor benzeri dev canavar*), *Fudō Myōō* (*bu adı taşıyan ilahi bir varlık*) ve *akaoni* (*kırmızı şeytan*) gibi kültürel figürlerle karşılanmaktadır. Her iki dilde de farklı imgeler kullanılsa da bu imgeler heybet, güç ve ürkütücülük ortak kavramlarını taşımaktadır.

Güçlü ve sağlam erkekler Türkçede *kapı gibi* benzetmesiyle betimlenirken, Japoncada bu anlam *uma* (*at*) imgesiyle karşılanmaktadır. Türkçede kapı, Japoncada ise at, dayanıklılık ve sağlamlık kavramını temsil etmektedir.

Güçlü, saldırgan ve tehlikeli erkekler Türkçede *boğa gibi* benzetmesiyle kavramsallaştırılırken, Japoncada bu anlam *mōjū* (*vahşi hayvan*) ve *kemono* (*yabani hayvan*) imgeleriyle ifade edilmektedir. Her iki dilde de farklı hayvanlar kullanılsa da ortak vurgu vahşilik ve saldırganlık üzerinedir.

Hain, sinsi, tehlikeli ve sevimsiz erkekler Türkçede *yılan gibi* benzetmesiyle betimlenirken, Japoncada bu anlam *dokumushi* (*zehirli böcek*) ve *dokuhebi* (*zehirli yılan*) imgeleriyle karşılanmaktadır. Her iki dilde de imge farklı olsa da zehir, tehlike ve sinsi davranış ortak çağrışımlardır.

Yakışıklı, gösterişli ve cazibeli erkekler Türkçede *artist, aslan, dalyan, filinta, ilah* gibi imgelerle ifade edilirken, Japoncada bu anlam *aidoru* (*idol*) ve *rōzaiku* (*balmumu heykeli*) imgeleriyle karşılanmaktadır. Her iki dilde de farklı kültürel figürler kullanılsa da ortak vurgu estetik görünüm ve çekicilik üzerinedir.

Soğuk, duygusuz ve tepkisiz erkekler Türkçede *buz gibi* benzetmesiyle betimlenirken, Japoncada bu anlam *shinamono* (*eşya*) imgesiyle

karşılanmaktadır. Her iki dilde de benzetme, duygusal mesafe ve soğukluk kavramlarını yansıtmaktadır.

Çok hızlı hareket eden erkekler Türkçede *tazı gibi* benzetmesiyle tanımlanırken, Japoncada bu anlam *kaze* (*rüzgâr*) imgesiyle karşılanmaktadır. Her iki imge de hız ve çeviklik kavramlarını taşımaktadır.

Son olarak, kaba erkekler Türkçede *hayvan gibi* benzetmesiyle betimlenirken, Japoncada bu anlam *kuma* (*ayı*) imgesiyle karşılanmaktadır. Her iki dilde de farklı hayvanlar kullanılsa da ortak anlam kabalık ve hoyratlık üzerinedir.

Bu örnekler, Türkçe ve Japoncada erkek betimlemelerinde kullanılan imgelerin farklı olmasına rağmen, iki dilin benzer kavramsal alanları farklı kültürel semboller aracılığıyla ifade ettiğini göstermektedir.

3.4. Türk Dili ve Kültürüne Özgü Benzetme İmgeleri

Bu bölümde yalnızca Türkçede görülen ve Türk kültürüne özgü imgelerle kurulan benzetmeler ele alınmaktadır. Bu benzetmeler, Türk toplumunun erkeklik algısını yerel hayvanlar, gündelik yaşam unsurları ve kültürel semboller üzerinden nasıl kavramsallaştırdığını yansıtmaktadır.

Benzetmeler	Anlamları
çakı gibi	1. canlı ve atik 2. sağlıklı
çıyan gibi	hain bakışlı (kimse)
çivi gibi	çok sağlam ve çevik (kimse)
direk gibi	sağlam, uzun, iri yapılı
fasulye sırığı gibi	zayıf, sıska ve çok uzun boylu kimse
fidan gibi	uzun boylu, ince yapılı
pedavra gibi	kaburga kemikleri sayılacak kadar zayıf (kimse)
saçı sakalı akar gibi	üstü başı perişan bir durumda

suna gibi	suna boylu: ince ve uzun boylu
sırık gibi (alay)	uzun boylu
şeker gibi	yumuşak huylu, yumuşak davranan
tasvir gibi	çok güzel (kimse)
fil gibi	1. çok yemek yiyen (kimse) 2. çok şişman (kimse)
hapishane kaçkını gibi	kılık kıyafetine dikkat etmeyen kimse
horoz gibi	kabadayıca davranan (kimse)
mumya gibi	çok zayıf ve renksiz kimse
tazı gibi*	1. çok zayıf ve ince kemikli (kimse) 2. çok hızlı (kimse)
tilki gibi	kurnaz (kimse)
topuz gibi	kısa ve tıknaz (kimse)
yalı kazığı gibi	uzun boylu ve iri kemikli (kimse)
zürafa gibi	ince, uzun boylu, uzun boyunlu kimse.

Tablo 4: Türk Diline Özgü Benzetmeler

Türkçede erkek betimlemelerinde kullanılan bazı benzetmeler, doğrudan Türk kültürüne özgü imgelerden beslenmektedir. Bu benzetmelerde yer alan unsurların büyük bölümü yerli hayvanlar, gündelik yaşam nesneleri, bedensel özellikleri öne çıkaran halk söyleyişleri ve geleneksel kültürel çağrışımlar etrafında şekillenmektedir. Bu imgeler, Türk toplumunun fiziksel görünüşe, davranış biçimlerine ve karakter özelliklerine ilişkin algılarını yansıtan güçlü kültürel göstergelerdir.

Örneğin *çakı gibi*, *çivi gibi*, *direk gibi*, *topuz gibi* gibi benzetmeler, gündelik nesneler üzerinden sağlamlık, çeviklik, iri yapı veya tıknazlık gibi

fiziksel özellikleri aktarmaktadır. *Fasulye sırığı gibi*, *fidan gibi*, *zürafa gibi*, *yalı kazığı gibi* gibi ifadeler ise özellikle uzunluk, incelik veya sıska görünüm gibi beden ölçülerini betimlemek için kullanılmaktadır.

Bazı benzetmelerde hayvan imgeleri öne çıkmaktadır. *Tilki gibi* kurnazlığı, *horoz gibi* kabadayı tavrı, *fil gibi* çok yemek yemeyi veya şişmanlığı, *tazı gibi* hem zayıflığı hem de hızı ifade etmektedir. Bu hayvanlar Türk kültüründe belirli karakter özellikleriyle özdeşleşmiş olduğundan, benzetmeler de bu kültürel çağrışımları doğrudan yansıtmaktadır.

Bunun yanında *çıyan gibi*, *mumya gibi*, *pedavra gibi*, *hapishane kaçkını gibi* gibi benzetmeler, daha çok olumsuz fiziksel görünüş, bakımsızlık veya ürkütücülük gibi özellikleri betimlemektedir. *Şeker gibi* ve *tasvir gibi* gibi benzetmeler ise olumlu anlamda yumuşak huyluluk veya güzellik gibi özellikleri öne çıkarmaktadır.

Bu örnekler, Türkçede erkek betimlemelerinde kullanılan benzetmelerin büyük ölçüde yerel hayvanlar, gündelik nesneler ve halk kültürüne özgü imgeler etrafında şekillendiğini; dolayısıyla Türk kültürünün fiziksel görünüş ve karakter özelliklerini somut, tanıdık ve günlük yaşamdan alınmış imgelerle ifade etmeyi tercih ettiğini göstermektedir.

3.5. Japon Dili ve Kültürüne Özgü Benzetme İmgeleri

Bu başlık altında yalnızca Japoncada kullanılan ve Japon kültürüne özgü imgelerle oluşturulan benzetmeler incelenmektedir. Bu benzetmeler, Japon toplumunun erkeklik tasavvurunu mitolojik varlıklar, doğa unsurları ve kültürel kodlarla nasıl ilişkilendirdiğini göstermektedir.

Benzetmeler	Anlamları
iwao no yō na otoko 巌石のような男 devasa kaya kütlesi gibi erkek	yaklaşılması zor erkek
burudoggu no yō na otoko ブルドッグのような男	kendini kontrol edemeyen erkek

buldog gibi	
mushi no yō na otokotachi 虫のような男たち böcek gibi	önemsiz, güçsüz, sefil erkek
ujimushi mitai na otoko 蛆虫みたいな男 kurtçuk gibi	değersiz, tiksindirici erkek
enerugī no katamari mitai na otoko エネルギーの塊みたいな男 enerji yumağı gibi	enerjik, hareketli, aktif erkek
yakuza[6] *mitai na otoko* ヤクザみたいな男 yakuza (mafya) gibi	kanun dışı davranan, korkutucu, sert erkek
dani mitai na otoko 壁蝨みたいな男 kene gibi	yapışkan erkek
mizu no yō na kuse no nai otoko 水のようなクセのない男 su gibi kötü yanı olmayan erkek	uyumlu, sakin
fukafuka no futon no yō ni kokochiyoi otoko フカフカの布団のように心地よい男 yumuşacık yorgan gibi konforlu erkek	rahat hissettiren

[6] *Yakuza*, Japon mafyası anlamına gelen bu sözcüğün kökeni geleneksel bir Japon kart oyununda en kötü kombinasyon olan "8, 9 ve 3" (ya-ku-za) sayılarına dayanmaktadır (Moriguchi ve Pfeiffer, 2020: 634).

kabi ni tsutsumarete nessei shita oishii chiizu no yō na otoko 黴に包まれて熱成したおいしいチーズのような男 küfle kaplı olgunlaşmış lezzetli peynir gibi erkek	olgun, çekici
wasureta koro ni natte hikari ga tsuyoku naru suigingatō no yō na otoko 忘れた頃になって光が強くなる水銀灯のような男 tam unutulacakken birden parlaklığı artan cıva lambası gibi erkek	başta sönük görünen ama zaman geçtikçe parlayan
chūingamu no yō na otoko チューインガムのような男 sakız gibi erkek	tanıdıkça boş, sıkıcı, cazibesiz
umigame ka kawauso no yō na otoko 海亀か獺のような男 deniz kaplumbağası ya da su samuru gibi erkek	suda rahat hareket eden, suyla bütünleşmiş
noraneko no yōna otoko 野良猫のような男 sokak kedisi gibi erkek	sıska ve pasaklı
ushi no yō na otoko 牛のような男 inek gibi erkek	iri, sakin, uysal
oni no yō na otoko 鬼のような男 şeytan gibi erkek	acımasız, merhametsiz
tama no yō na otoko no ko 玉のよう男の子	çok sevimli

mücevher gibi erkek çocuk	

Tablo 5: Japon Diline Özgü Benzetmeler

Japoncada erkek betimlemelerinde kullanılan benzetmeler, Türkçeden farklı olarak mitolojik varlıklar, böcekler, doğa unsurları, gündelik nesneler, yiyecekler ve hayvanların kültürel sembolik değerleri üzerinden şekillenmektedir. Bu imgeler, Japon toplumunun erkeklik algısını hem fiziksel hem de duygusal özellikler bakımından özgün biçimde yansıtmaktadır.

Bazı benzetmeler, Japon kültüründe güçlü sembolik karşılıkları olan varlıklardan oluşmaktadır. Örneğin *iwao no yō na otoko* (*devasa kaya kütlesi gibi erkek*), yaklaşılması zor, sert ve mesafeli bir erkek imgesi oluşturmaktadır. *Oni no yō na otoko* (*şeytan gibi erkek*) ise acımasız ve merhametsiz erkekleri betimlerken; bu benzetme Japon folklorundaki şeytan figürünün kültürel ağırlığını taşımaktadır.

Hayvan imgeleri de Japonca benzetmelerde önemli bir yer tutmaktadır. *Mushi no yō na otokotachi* (*böcek gibi erkek*) veya *ujimushi mitai na otoko* (kurtçuk gibi erkek) benzetmeleri, değersizlik, güçsüzlük ve tiksindiricilik gibi olumsuz anlamlar taşımaktadır. *Dani mitai na otoko* (*kene gibi erkek*) ise yapışkan ve rahatsız edici kişileri tanımlamaktadır. Buna karşılık *umigame ka kawauso no yō na otoko* (*deniz kaplumbağası ya da su samuru gibi erkek*) suda rahat hareket eden, doğal ve akışkan bir karakteri ifade etmektedir.

Japoncada gündelik nesneler ve yiyecekler de benzetme imgesi olarak kullanılmaktadır. *Enerugī no katamari mitai na otoko* (*enerji yumağı gibi erkek*) son derece aktif ve hareketli bir kişiyi tanımlamaktadır. *Fukafuka no futon no yō ni kokochiyoi otoko* (yumuşacık yorgan gibi erkek) ise rahatlık ve huzur veren bir erkek imgesidir. *Kabi ni tsutsumarete nessei shita oishii chiizu no yō na otoko* (*küfle kaplı olgunlaşmış lezzetli peynir gibi erkek*) benzetmesi, Japon kültüründe alışılmadık bir benzetme olup olgun, çekici ve karakteri oturmuş

erkekleri betimlemektedir. Buna karşılık *chūingamu no yō na otoko* (*sakız gibi erkek*) tanıdıkça boş, sıkıcı ve cazibesiz hâle gelen kişileri ifade etmektedir.

Bazı benzetmeler ise Japon toplumunun sosyal yapısına özgü figürlerden oluşmaktadır. *Yakuza mitai na otoko* (*yakuza (mafya) gibi erkek*) kanun dışı, sert ve korkutucu erkekleri tanımlamaktadır. *Noraneko no yō na otoko* (*sokak kedisi gibi erkek*) ise sıska, bakımsız ve dağınık bir görünümü ifade etmektedir. *Tama no yō na otoko no ko* (*mücevher gibi erkek çocuk*) ise çok sevimli ve değerli bir çocuk imgesidir.

Bu örnekler, Japoncada erkek betimlemelerinde kullanılan imgelerin büyük ölçüde folklorik figürler, böcekler, doğa unsurları, gündelik nesneler ve duygusal çağrışımlar üzerinden kurulduğunu göstermektedir. Böylece Japon kültürüne özgü benzetmeler, erkeklik algısını hem fiziksel hem de psikolojik yönleriyle zengin ve çeşitlendirilmiş bir imge dünyası içinde ifade etmektedir.

4. DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada Türkçe ve Japoncada erkek betimlemelerinde kullanılan benzetme imgeleri karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve iki dildeki benzetme kullanımının hem ortak hem de kültüre özgü yönleri ortaya konmuştur. Bulgular, iki dil arasında aynı imge ile oluşan benzer anlamlı benzetmelerin oldukça sınırlı olduğunu göstermektedir. *Ayı*, *kaya*, *kapı*, *kadın/manken* gibi imgeler her iki dilde benzer anlamlar üretse de bu ortaklıklar istisna niteliğindedir. Bu durum, benzetme imgelerinin kültürlerarası düzeyde her zaman örtüşmediğini, aksine çoğu zaman kültürel çağrışımların belirleyici olduğunu göstermektedir.

Aynı imgenin iki dilde farklı anlamlar üretmesi, kültürel sembollerin toplumdan topluma değişen değerlerini açıkça ortaya koymaktadır. Örneğin Türkçede *aygır gibi* benzetmesi fiziksel güç ve irilikle ilişkilendirilirken, Japoncada aynı imge cinsel açıdan aşırı aktif erkekleri betimlemektedir. Benzer şekilde Türkçede *kurt gibi* girişkenlik ve beceriklilik anlamı taşırken, Japoncada *ōkami no yō na otoko* cinsel saldırganlıkla ilişkilendirilmektedir. Bu

örnekler, aynı hayvanın iki kültürde tamamen farklı özelliklerle özdeşleşebildiğini göstermektedir.

Buna karşılık, iki dilde farklı imgelerle benzer anlamların ifade edilmesi, kültürlerin farklı sembolik kaynaklara başvurarak aynı kavramsal alanları oluşturduğunu göstermektedir. Türkçede iri yarı ve korkutucu erkekler *canavar*, *dev*, *ejderha*, *haydut*, *izbandut* gibi imgelerle betimlenirken, Japoncada aynı anlam alanı *umibōzu*, *gojira*, *Fudō Myōō*, *akaoni* gibi figürlerle karşılanmaktadır. Bu durum, kültürel birikimin farklı olmasına rağmen, güç, heybet, tehlike, çekicilik, soğukluk, hız gibi temel kavramların her iki dilde de benzetmeler yoluyla ifade edildiğini göstermektedir.

Türkçede erkek betimlemelerinde kullanılan imgelerin büyük ölçüde yerli hayvanlar, gündelik nesneler ve bedensel özellikleri doğrudan yansıtan halk söyleyişleri etrafında yoğunlaştığı görülmektedir. *Çakı gibi*, *çivi gibi*, *fasulye sırığı gibi*, *tilki gibi*, *zürafa gibi* gibi benzetmeler, Türk kültürünün somut ve gözleme dayalı benzetme geleneğini yansıtmaktadır.

Japoncada ise benzetme imgeleri çok daha geniş bir kültürel çeşitlilik göstermektedir. Mitolojik varlıklar, böcekler ve küçük canlılar, doğa unsurları, gündelik nesneler ve yiyecekler erkek betimlemelerinde sıkça kullanılmaktadır. Bu çeşitlilik, Japon kültürünün sembolik anlatım zenginliğini ve benzetmelerde soyut duygusal çağrışımlara daha fazla yer verdiğini göstermektedir.

Genel olarak bulgular, benzetme imgelerinin hem evrensel kavramsal eğilimler hem de kültüre özgü sembolik değerler tarafından şekillendiğini ortaya koymaktadır.

5. SONUÇ

Bu çalışma, Türkçe ve Japoncada erkek betimlemelerinde kullanılan benzetme imgelerini karşılaştırmalı olarak inceleyerek iki dildeki benzetme kullanımının ortak ve farklı yönlerini ortaya koymuştur. Bulgular, iki dilde aynı imgelerle kurulan benzetmelerin sayısının sınırlı olduğunu, erkeklerin fiziksel ve davranışsal özelliklerinin çoğunlukla farklı imgeler aracılığıyla

kavramsallaştırıldığını göstermektedir. Türkçede benzetmeler daha çok yerli hayvanlar, gündelik nesneler ve bedensel özellikleri doğrudan yansıtan halk söyleyişleri üzerinden kurulurken; Japoncada mitolojik varlıklar, böcekler, doğa unsurları, yiyecekler ve duygusal çağrışımlar daha belirgin bir yer tutmaktadır. Bu durum, iki dilin benzetmelerinin kültürel arka planla yakından ilişkili olduğunu göstermektedir.

Her iki dilde farklı imgelerle benzer anlamların ifade edilmesi, benzetme kullanımının kültürel çeşitliliğine rağmen ortak insanî kavramlara dayandığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık aynı imgelerin iki dilde farklı anlamlar üretmesi, kültürel sembollerin toplumdan topluma değişen çağrışım alanlarını göstermektedir. Böylece çalışma, benzetme imgelerinin hem evrensel hem de kültüre özgü yönlerini görünür kılmıştır.

Bu çalışmada ele alınan benzetmeler, yöntem bölümünde belirtilen ölçütler doğrultusunda belirli bir kapsamla sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla Türkçe ve Japoncada erkekler için kullanılan benzetmeler yalnızca bu örneklerle sınırlı değildir. Her iki dilde de daha geniş bir benzetme potansiyeli bulunmakta olup, bu çalışma mevcut verilerin yalnızca bir bölümünü temsil etmektedir. Bu nedenle araştırma, ileride daha geniş veri setleri, farklı kaynak türleri, sözlü kültür ürünleri, bölgesel söyleyişler veya farklı yaş ve toplumsal gruplara ait benzetmeler dâhil edilerek genişletilebilir. Bu yönüyle çalışma, Türkçe ve Japonca karşılaştırmalı dil ve kültür çalışmalarına katkı sunmakta; gelecekte yapılacak araştırmalar için hem yöntemsel hem de içeriksel bir temel oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Aksan, Doğan (2006). *Anlambilim*. 4. Basım, Ankara: Engin Yayın Evi.

Gümüş, Muhittin (2024). Türkçe Söz Varlığında Güzelliği İfade Eden Benzetmeler. *Journal of Turkic Civilization Studies*, *4*(2), 188-206.

Moriguchi, Minoru ve William S. Pfeiffer (2020). *Eigo de Annai Suru Nihon no Dentō-Taishū Bunka Jiten*. Sansedō.

Nakamura, Akira (2023). *Hiyu no Jiten*. Tōkyōdō Shuppan.

Nakamura, Akira (1995). Hiyu *Hyōgen Jiten. Kadokawa Shoten.*

Onai, Hajime (2005). *Nihongo Hyōgen DaiJiten - Hiyu to Ruigo 33800*. Kōdansha.

Sev, İ. Gülsel (2012). Türkiye Türkçesinde *Gibi* Edatıyla Kurulan Benzetmeli Anlatımlar. *Turkish Studies*, 7/4, 499-512.

Varoğlu, Gonca (ed. Tekmen Ayşe Nur, Sugiyama Tsuyoshi) (2023). "Japonca Sözcük Öğretimi ve Öğreniminde Araç Olarak Benzetmeler ve İmge Metaforları" *Japon Dili İncelemeleri V*, s. 233-248. Ankara: Türk Japon Vakfı Yayınları.

Varoğlu, Gonca (2022). "Hayvan Adları İçeren Türkçe - Japonca Benzetmeler ve Ansiklopedik Anlam Açısından Bir Bakış" *Pamukkale Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2022 Sayı 53: Özel sayı 2, Denizli, s. Ö65-Ö79.

Yamaguchi, Momō ve Steven Bates (2014). *Waei: Nihon no Bunka-Kankō-Rekishi Jiten*. Sanshūsha.

İnternet Kaynakları

Kotonoha. https://shonagon.ninjal.ac.jp/ (Erişim Tarihi: 15.09.2025–15.03.2026).

Nihongo Hyōgen Info. https://hyogen.info/ (Erişim Tarihi: 15.09.2025–15.03.2026).

TDK Güncel Türkçe Sözlük. https://sozluk.gov.tr/ (Erişim Tarihi: 15.09.2025–15.03.2026).

Feyyaz Kayacan'ın Öykülerinde Delilik

GÖKSU KOÇ*

Öz

Asıl adı Feyyaz Fergar olan Feyyaz Kayacan (1919-1993); şair, romancı, tiyatro yazarı ve çevirmen kimliklerinin yanı sıra özellikle öykücülük yönüyle öne çıkan bir yazardır. Kayacan, kaleme aldığı metinlerle 1950 kuşağı Türk öykücülüğünün önemli isimleri arasında yer alır.

Şişedeki Adam (1957), *Sığınak Hikâyeleri* (1962), *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlu'nun Serüvenleri* (1969) ve *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987) adlı öykü kitaplarında "hiçlik", "bunalım", "savaşın yarattığı ruhsal kırılmalar" ve "bireysel yabancılaşma" gibi temalar öne çıkar.

Bu bildiri, Feyyaz Kayacan'ın öykülerinde "delilik" temasını estetik, psikolojik ve varoluşsal boyutlarıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Kayacan'ın anlatı dünyasında delilik, modern bireyin yabancılaşma sürecinin, kimlik parçalanmasının ve gerçeklik algısındaki kırılmaların bir yansıması olarak kurgulanır. Yazar, bilinç akışı, iç monolog ve parçalı kurgu gibi tekniklerle karakterlerin zihinsel çözülüşünü doğrudan okura sunar. Bu yönüyle Kayacan'ın öykülerinde delilik, yalnızca tematik bir unsur olarak yer almaz aynı zamanda anlatı yapısını belirleyen temel bir estetik araç olarak işlev görür.

Sonuç olarak Kayacan'ın öykülerinde delilik, bireyin toplumla çatışmasını, özgürlük arayışını ve kimlik sorgulamasını çok katmanlı bir biçimde yansıtan bir izlek olarak yer alır. Bu bağlamda yazar, Türk öykücülüğünde delilik kavramını psikolojik bir olgu olmanın ötesine taşıyarak estetik ve düşünsel bir problem alanına dönüştürür.

Anahtar sözcükler: Feyyaz Kayacan, öykü, delilik, yabancılaşma, kimlik parçalanması

Madness in The Stories of Feyyaz Kayacan

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Çukurova Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. MEB Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni. goksu-koc@windowslive.com, ORCID: 0000-0002-5207-6571.

Abstract

Feyyaz Kayacan (1919–1993), whose real name was Feyyaz Fergar, is a writer who stands out particularly for his short stories, in addition to his identities as a poet, novelist, playwright, and translator. Through his works, Kayacan is regarded as one of the significant figures of the 1950 generation in Turkish short story writing.

In his collections of short stories *Şişedeki Adam* (1957), *Sığınak Hikâyeleri* (1962), *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlu'nun Serüvenleri* (1969), and *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987) themes such as "nothingness," "existential anxiety," "the psychological ruptures caused by war," and "individual alienation" come to the forefront.

This paper aims to examine the theme of "madness" in Feyyaz Kayacan's stories from aesthetic, psychological, and existential perspectives. In Kayacan's narrative world, madness is constructed as a reflection of the modern individual's process of alienation, fragmentation of identity, and disruptions in the perception of reality. The author presents the mental disintegration of his characters directly to the reader through techniques such as stream of consciousness, interior monologue, and fragmented narration. In this respect, madness in Kayacan's stories is not merely a thematic element, but also functions as a fundamental aesthetic device that shapes the narrative structure.

In conclusion, madness in Kayacan's stories emerges as a motif that reflects, in a multilayered manner, the individual's conflict with society, the search for freedom, and the questioning of identity. In this context, the author transforms the concept of madness in Turkish short story writing from being merely a psychological phenomenon into an aesthetic and intellectual field of inquiry.

Keywords: Feyyaz Kayacan, short story, madness, alienation, fragmentation of identity

GİRİŞ

1950 kuşağı Türk öykücülüğü, bireyin modern dünyadaki yalnızlığını, yabancılaşmasını, bunalımını ve varoluşsal sıkışmışlığını merkeze alan yenilikçi bir anlatı anlayışı geliştirmiştir. Bu kuşağın önemli temsilcilerinden biri olan Feyyaz Kayacan, özellikle dilsel deneyciliği, gerçeküstücü eğilimleri ve ironik anlatımıyla Türk öykücülüğünde özgün bir yer edinmiştir. Kayacan'ın öykülerinde savaş, hiçlik, ölüm, yalnızlık, intihar ve delilik gibi temalar yoğun biçimde işlenir.

Bu çalışmada Feyyaz Kayacan'ın hayatı ve edebî kimliği ele alınacak, öykücülüğü ve anlatı anlayışı değerlendirilecek, ardından öykülerinde önemli bir tema olarak öne çıkan "delilik" meselesi çeşitli örnekler üzerinden incelenecektir. Çalışma, Feyyaz Kayacan'ın öykülerinde modern toplumun normlarına karşı gelişen varoluşsal bir direnç biçimi olarak deliliğin nasıl kurgulandığını incelemeyi amaçlamaktadır.

FEYYAZ KAYACAN'IN HAYATI VE EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Asıl adı Feyyaz Fergar olan Feyyaz Kayacan, 19 Aralık 1919'da İstanbul'da doğmuştur. Saint Joseph Fransız Lisesi'nde öğrenim gördükten sonra Paris'te Siyasal Bilgiler eğitimi almış; II. Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine Londra'ya giderek Durham Üniversitesi'nde iktisat eğitimi görmüştür. Uzun yıllar BBC Türkçe Yayın Servisi'nde çalışan Kayacan, yaşamının büyük bölümünü Londra'da geçirmiş ve 5 Nisan 1993'te burada hayatını kaybetmiştir.

Kayacan, edebiyat hayatına Fransızca yayımladığı şiir kitaplarıyla başlamıştır. Özellikle gerçeküstücülüğün öncülerinden André Breton ile tanışması, onun sanat anlayışını belirleyen önemli bir dönüm noktası olmuştur. Paris yıllarında gerçeküstücü çevrelerle kurduğu ilişki, daha sonra Londra'daki sürrealist çevrelerle devam etmiş; bu durum onun edebî diline doğrudan yansımıştır.

Kayacan'ın edebî kişiliğini belirleyen temel özellikler arasında dilsel deneycilik, ironik anlatım, gerçeküstücü atmosfer ve bireyin iç dünyasına yöneliş bulunmaktadır. Yazar; öykülerinde iç monolog, bilinç akışı, iç

diyalog ve çağrışımsal anlatım tekniklerinden sıklıkla yararlanmıştır. Özellikle klişe bozma yöntemiyle Türkçenin ifade imkânlarını genişletmeye çalışmış; dili yalnızca bir anlatım aracı değil, başlı başına estetik bir yapı olarak değerlendirmiştir.

FEYYAZ KAYACAN'IN ÖYKÜCÜLÜĞÜ

Behzat Ay'ın Feyyaz Kayacan ile 1986 yılında yaptığı ve Hürriyet Gösteri'nin 69. sayısında yayımlanan söyleşide yazar, Türk edebiyatında kendisini en çok etkileyen ismi ve yazarlığına olan etkisini şu sözlerle açıklar:

> "Beni en çok etkileyen Türk yazarı Sait Faik'tir. Ben, ondan öğrendim sözcüklerin iç manzaralarına, görünümlerine yaklaşmayı. Sait Faik'in bir öyküsü var, 'Hişt Hişt' başlığını taşır. Yıllar, yıllar önce Vatan Gazetesi'nin edebiyat ve sanat sayfasında çıkmıştı. Öyküyü okurken bir şeyler uyandı içimde. Bir şeyler derlendi ve toparlandı. Özlediğim, aradığım bir yolun başında buluverdim kendimi. Ve yazar olarak orda atıldıydı sesimin temeli." (Ay, 1986: 15).

Aynı söyleşide yazınsal türlerden öyküyü tercih etme nedenini ise şöyle ifade eder: "Yazın türü olarak en çok öyküyü yeğlerim. Belki bana göre bir tür olduğu için. Öykünün kendi öğeleri, kesin bir disiplini vardır. Çok güçtür iyi öykü yazmak. Borges'in öyküleri kısacık ama içeriği engin mi engin. Bir romanda bile güç bulunan bir derinliği var." (Ay, 1986: 15).

Yazar, ilk öykü kitabı olan *Şişedeki Adam*'ı 1957 yılında yayımlar. Toplam beş öyküden oluşan bu eserde şiirsel bir dille "hiçlik" ve "bunalım" temalarına yoğunlaşır. Kitapta "Hiçoğlu'nun Serüvenleri", "İstanbul Zeybeği", "Suavi'yi Gördünüz Mü?", "Sarhoş ve Çanta" ve "Şişedeki Adam" adlı öyküler yer alır.

Kayacan'ın Türk Dil Kurumu 1963 Hikâye Ödülü'ne layık görülen ikinci öykü kitabı *Sığınak Hikâyeleri*, 1962 yılında yayımlanır. Bu kitapta II. Dünya Savaşı'nın insan ruhunda yarattığı karmaşa, saplantılı davranış

biçimleri ve bireysel çözülüşler Londra'daki savaş sığınakları üzerinden anlatılır.

Yazarın üçüncü öykü kitabı olan *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), on üç öyküden oluşur. Uzun bir öykünün parçaları şeklinde kurgulanan bu eserde şiirsel ve denemeci bir anlatım dikkat çeker. Kayacan'ın en kapalı ve en soyut eserlerinden biri olarak değerlendirilir.

Dördüncü öykü kitabı *Gibiciler* (1967), edebiyat çevrelerini ve sanat anlayışlarını ironik bir üslupla ele alan uzun bir anlatıdır. "Canımıza Tak Demişliğin Önsözü", "İyilik Uzmanları" ve "Gibiciler" bölümlerinden oluşur.

Hiçoğlu'nun Serüvenleri (1969) adlı eser ise yazarın ilk kitabındaki öykülere üç yeni anlatının eklenmesiyle oluşturulur. Özellikle "Çocuktaki Bahçe I ve Çocuktaki Bahçe II" adlı öykülerde otobiyografik unsurlar dikkat çeker. Bu metinler, daha sonra yayımlanacak olan *Çocuktaki Bahçe* romanının temelini oluşturur.

Kayacan'ın son öykü kitabı *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987), beş öyküden oluşur. Bu kitapta yazarın önceki deneysel anlatımından kısmen uzaklaşarak daha klasik hikâye yapısına yaklaştığı görülür.

Feyyaz Kayacan, Türk öykücülüğünde biçimsel yeniliği önceleyen yazarlardan biridir. İlk kitabı *Şişedeki Adam*'dan itibaren geleneksel hikâye yapısını kıran, olay merkezli anlatım yerine bireyin ruhsal çözülüşünü merkeze alan bir anlatı dünyası kurmuştur. Gerçeküstücü atmosferler, parçalı anlatım, çağrışımsal dil ve soyut imgeler onun öykücülüğünün temel özellikleri arasında yer alır.

Necip Tosun'a göre Kayacan, Türk öykücülüğünde postmodern eğilimlerin öncü isimlerinden biridir:

> "Öykücülüğümüzde postmodern eğilim dendiğinde ilk anılacak isim, kuşkusuz Feyyaz Kayacan'dır. Postmodern anlatıların bir özelliği olan anlatı içinde bir yazın anlayışı oluşturma yaklaşımı Feyyaz Kayacan'ın öykülerinde yaygındır. Kayacan, öykülerinde bizzat edebiyatı ve edebiyat ortamını metnin ana meselesi yapar. Öykülerde, öykünün, şiirin teorisi yapılır,

> yazınsal tutumlar tartışılır. Yazınsal anlayışları öykülerinin merkezine oturtur. Neredeyse poetik, kuramsal tartışmalara girer. Tüm öykülerinde mevcut edebiyat ortamını, yazınsal tutumları işleyen Kayacan, oldukça gerçekçi sonuçlara ulaşır. Bu yanıyla da postmodern edebiyatın öncü temsilcilerindendir." (Tosun, 2011: 80).

Jale Özata Dirlikyapan da Kayacan'ın dil kullanımındaki yeniliğe dikkat çekerek onun 1950 sonrası öykücülüğe şiirsel bir anlatım kazandırdığını belirtir: "Feyyaz Kayacan ise dil kullanımındaki farklılık ve klişe bozma tekniği ile 1950'lerde yazılan öyküye yeni bir şiirsel anlatım getirir." (Özata Dirlikyapan, 2017: 8).

Selim İleri ise Feyyaz Kayacan öyküleri üzerine şu yorumu yapar: "Feyyaz Kayacan giderek soyutlaşan, dahası anlamsızlaşan diliyle bir dizi öykü yazmış. Yabancıladığımı söyleyeceğim bu öyküleri." (İleri, 1975).

Kayacan'ın eserlerinde yabancılaşma, bunalım, hiçlik, yalnızlık, intihar, ölüm, savaş, içki, cinsellik, özlem ve delilik gibi temalar öne çıkar. Ahmet Miskioğlu, yazarın eserlerindeki temel izleğin "özlem" ve "yurtsama" duygusu olduğunu ifade eder. Bu yönüyle Kayacan'ın bütün eserlerinde sürgünlük hissi belirgin biçimde hissedilir. Çalışmanın bundan sonraki kısmında Feyyaz Kayacan'ın öykülerindeki delilik meselesi değerlendirilecektir.

FEYYAZ KAYACAN'IN ÖYKÜLERİNDE DELİLİK

Feyyaz Kayacan, öykülerinde delilik temasını bireysel bir rahatsızlıktan ziyade modern dünyanın insan üzerinde yarattığı baskının sonucu olarak işler. Delilik, çoğu zaman toplumun normlarına uyamayan bireyin sığındığı bir varoluş alanıdır. Kayacan'ın karakterleri için delilik; bazen bir başkaldırı, bazen bir kaçış, bazen de hakikati görebilmenin özel bir biçimidir.

Bir Deli Değilin Defterleri'nde yer alan "Sen Olsaydın Ne Yapardın?" adlı öykü bu bağlamda son derece dikkat çekicidir. Öykünün anlatıcısı

kendisini deli olarak kabul etmez; aksine çevresindeki insanların ve doktorların gerçekliği çarpıttığını düşünür:

> "Yahu" dedi, "baksana şu insanlara. Saçlarımın beyazlığı ile alay ediyorlar, uzunluğu ile alay ediyorlar. 'Böyle de saç uzatılır mı? Kafana bir cibinlik geçirmiş gibisin. Sen saçlarını değirmende değil, tımarhanede ağartmışsın' diyorlar. Bunalım geçirmiş olmak da mı suç? Az buçuk delirmek iyi bir şey. Akıl makıl nemize gerek. Delilik giderir deliliği. En sağlıklı yol akıl denilen bataklığı ufak tefek kaçıklıklarla kurutmaktır. Öfkeyle beslerim ben deliliğimi, dozunu, ölçüsünü ayarlayarak. Delilik benim elimde kimi zaman mikroskop, kimi zaman dürbün olur. Şunu da desem yerinde olur: Deliyim, demek ki görüyorum. Ne yazık ki fena halde kızıyorum gördüklerime." (Kayacan, 2018a: 20).

"Deliyim, demek ki görüyorum." ifadesi, Kayacan'ın deliliği hakikate ulaşmanın alternatif bir yolu olarak değerlendirdiğini gösterir. Anlatıcıya göre toplumun "akıl" dediği düzen, insanı körelten bir bataklıktır. Bu nedenle "Delilik giderir deliliği" sözü hem ironik hem de varoluşsal bir anlam taşır.

Öyküde doktor figürü de önemlidir. Doktor, bireyin iç dünyasını anlamaktan çok onu normlara uygun hâle getirmeye çalışan otoriteyi temsil eder:

> "Aklımı —dengesiz diye— sökmek isteyen doktor, farkına varacak olursa edindiğim iç dayanakların, onları da kökünden koparıp atmaya çalışacak, yapamazsa, dayanakların varlığını yadsıyacak, dayanak mayanak yok, onlar senin uydurmalarındır, sana öyle geliyor, çünkü sen delisin, ancak delinin biri bu tür kanılara sarılabilir, diyecek." (Kayacan, 2018a: 27).

Anlatıcının "Aklımı —dengesiz diye— sökmek isteyen doktor..." sözleri, modern toplumun bireyi standartlaştırma eğilimine yönelik eleştirel bir bakış içerir. Böylece delilik, toplumun baskıcı düzenine karşı bireysel direnişin metaforuna dönüşür.

Kayacan'ın delilik temasını işlediği bir diğer önemli metin, "Bana Bakın Benim Adım Gizlem ve Ben de Mutlu Olmak İstiyorum" adlı öyküdür. Bu anlatıda zihinsel engelli bir genç kızın yalnızlığı ve dışlanmışlığı ele alınır. Gizlem karakteri, toplumun "normal" kabul ettiği yaşamın dışında bırakılmıştır:

> "Kızının geri zekâlılığının ilk azılı hırçınlıkları 13 yaşlarına bastığında belirinceye kadar geçen zamanı Seda bir bakıma kendisine tanınan cehennem öncesi bir cennet çağı saymaktaydı. Çünkü Gizlem cehennemini bilinçli yaşamaya başlayınca Seda'ya da Turgut'a da yaşatmaya başladı. Dibine kadar yaşıyordu cehennemini Gizlem. Kendi kendini besleyen bir cehennem. Bunun bilincine varmaması olanaksızdı. Bir bakıma bilincinin tek boyutu buydu gerçekte. Bunu anlayamayacak kadar yetersiz değildi Gizlem'in zekâsı. İşte mutsuzluğunu körükleyen, aradığı açıklıkları bulamayacağını bilmesiydi. Açıklık sandığı şeyin altından bir çıkmaz daha çıkıyordu. Çaresizliklerin yeni bir tipi gibi. Depremleri, huysuzlukları, saldırganlıkları hep bu yüzdendi. Başkalarıyla istediği ilişkileri kurma, arkadaş avlama girişimlerinden eli hep boş döndüğü için kestirme yargılara varıp en yakınlarını küstürecek, bazen çileden çıkaracak ölçüde hırpalaması da bu yüzdendi. Babası Turgut dış ülkelerde, Arabistanlarda niçin iş aramaya gidiyordu? Niçin oralarda çalışmayı yeğliyordu? Gizlem'in saldırılarına değil, mutsuzluğuna, bu mutsuzluk karşısında seyirci kalmaktan başka elinden bir şey gelmemesine dayanamadığı için." (Kayacan, 2018a: 62).

Onun "Ben aptal olsaydım düşünebilir miydim bütün bunları?" sorusu, akıl ve delilik kavramlarının göreceliğini sorgular. Kayacan burada zihinsel farklılığı trajik bir durumdan ziyade bireyin toplumla kuramadığı ilişkinin sonucu olarak ele alır:

> "Ben aptal olsaydım düşünebilir miydim bütün bunları? Ben onlara benzemiyorum ki? Ben sağlıklıyım ve kimsenin hakkı

> yoktur beni akıl hastalıkları doktorlarına, psikiyatri uzmanlarına yollamaya. Gitmem ki artık." (Kayacan, 2018a: 89).

"Şişedeki Adam" adlı öyküde ise delirme korkusu daha soyut bir düzlemde işlenir. Şişenin içine kapatılmış anlatıcı, hem fiziksel hem psikolojik bir sıkışmışlık yaşar:

> "Şişenin içinde delirmekten korkuyordum. İlk önceleri oyunlarım hep delirmemek içindi. Delirmekten korkuyor muydum? Hayır, utanıyordum daha doğrusu. İnsanın şişe içinde aklını kaçırması çok gülünç olacaktı da ondan. Başka şey için değil.
>
> Rahat rahat delirmeme engel olacaklar, gelip bakacaklar, ben göz göre göre delirdikçe onlar da kendilerini biraz daha us sahibi bulacaklar. Ama istesem de kaçıramam, dedim bir gün, aklımı. Nereye kaçacak aklım? Nereye kaçabilir şişenin benden başka çıkar yolu yok." (Kayacan, 2018d: 74).

"Şişenin içinde delirmekten korkuyordum." sözü, bireyin kapatılmışlık duygusunun ruhsal çözülüşe dönüşmesini ifade eder. Burada delilik, modern insanın çıkışsızlığının doğal sonucudur.

"Hiçoğlu'nun Serüvenleri" adlı öyküde delirme meselesi, çaresiz bireyin tek çıkış yoludur. Toplumdan dışlanmış ve yalnız birey delirmeyi bir kurtuluş yolu olarak seçer:

> "Hiçoğlu öteki kentlerde de ayarını bulamamıştı, toprak kaçkını et ve kemiğinin kıvamına ulaşamamıştı. Nice işlere girip çıkmıştı şimdiye kadar. Tımarhanenin birinde pösteki sayıcılığı etmişti. Deliler basbayağı kızmışlardı ona pöstekilerimizi elimizden alıyorsun, deliliğin tadını kaçırıyorsun diye. Delilere bile yaranamamıştı sapıtmanın iş bölümünde." (Kayacan, 2018d: 10).

Kayacan'ın delilik temasını işlerken gerçeküstücü bir yaklaşım benimsediği görülür: "Ama adam delirecekti, aklını kaçıracaktı çorap söküklerinden." (Kayacan, 2018c: 13).

Feyyaz Kayacan'ın öykülerinde gerçeklik algısı sürekli kırılır. Akıl ile hezeyan, düş ile gerçek birbirine karışır. Bu yönüyle yazarın yaklaşımı,

Michel Foucault'nun delilik üzerine geliştirdiği düşüncelerle paralellik gösterir:

> "ÖYLE SANIYORUM Kİ hepimizin az çok aşina olduğu basit bir fikir var. Yani, delinin konuşmaya başlamadan önce deli olduğunu ve hezeyanına bağlı muğlak kelimeleri işte bu deliliğin, aslında dilsiz olan bu deliliğin derinlerinden çıkarıp kör sinekler misali etrafında fır fır döndürdüğünü düşünmek hoşumuza gider." (Foucault, 2024: 43).

Foucault'nun belirttiği gibi toplum, deliliği susturulması gereken bir alan olarak görürken; Kayacan tam tersine deliliğin içindeki hakikati göstermeyi tercih eder:

"İkinci şiirinde şöyle düzmüştü Hiçoğlu:

Delilik giderir deliliği,

Us mus nemize gerek." (Kayacan, 2018d: 22).

"Cehennemde Bir Yusuf" adlı uzun öyküsünde "Delileri Koruma Derneği" ben-anlatıcının bir tasarısıdır. Öykü anlatıcısının gözünde delilik övülecek bir mesele ve varoluşsal bir tavırdır: "Bir DELİLERİ KORUMA DERNEĞİ kuralım dedim, uzamımı pekiştirmek için. Baktım sizdiniz içerlerde üye, oy sonra da değnekçi." (Kayacan, 2018b: 53).

Kayacan'ın öykülerindeki "deliler", aslında toplumun ikiyüzlülüğünü fark eden kişilerdir. Bu nedenle delilik, onun eserlerinde sadece bireysel bir bozulma biçimi değildir. Toplumsal normlara, baskılara ve mekanikleşmiş yaşama karşı bir başkaldırı biçimidir. Özellikle 1950 kuşağı öykücülerinin bireyin yalnızlığını ve toplumsal uyumsuzluğunu merkeze alan anlayışı düşünüldüğünde, Kayacan'ın delilik temasını modern insanın trajedisini anlatmak için kullandığı söylenebilir.

SONUÇ

Feyyaz Kayacan, Türk öykücülüğünde dilsel yenilikleri, gerçeküstücü anlatımı ve bireyin iç dünyasına yönelen yaklaşımıyla özgün bir yere sahiptir. Onun öykülerinde delilik teması yalnızca psikolojik bir rahatsızlık biçimi olarak görünmez. Kayacan'ın öykülerindeki delilik modern insanın

toplumsal baskılar karşısındaki çözülüşünü ve varoluşsal sıkışmışlığını ifade eden güçlü bir metafordur.

Kayacan, deliliği çoğu zaman hakikati görebilmenin bir biçimi olarak sunar. Toplumun "normal" kabul ettiği düzeni sorgulayan karakterler, akıl ile delilik arasındaki sınırların belirsizliğini ortaya koyar. Böylece yazar, modern toplumun bireyi standartlaştıran yapısını eleştirirken deliliği aynı zamanda özgürleşmenin bir imkânı hâline getirir.

Özellikle "Sen Olsaydın Ne Yapardın?", "Bana Bakın Benim Adım Gizlem ve Ben de Mutlu Olmak İstiyorum", "Şişedeki Adam", "Sığınak Hikâyeleri", "Cehennemde Bir Yusuf" ve "Hiçoğlu'nun Serüvenleri" öykülerinde delilik; yalnızlık, yabancılaşma ve dışlanmışlıkla iç içe işlenir. Kayacan'ın gerçeküstücü dili, ironik anlatımı ve çağrışımsal üslubu da bu temanın etkisini güçlendirir.

Sonuç olarak Feyyaz Kayacan'ın öykülerindeki delilik, bireysel olduğu kadar toplumsal ve felsefi boyutlar taşıyan çok katmanlı bir anlatı metaforu olarak kullanılır. Bu yönüyle Kayacan, Türk öykücülüğünde delilik temasını yalnızca psikolojik bir mesele olmaktan çıkararak modern bireyin varoluşsal trajedisinin merkezine yerleştiren özgün yazarlardan biri olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Ay, Behzat (1986). "Feyyaz Kayacan ile Yazın ve Yazarlık Üzerine". *Hürriyet Gösteri*. S.69. s.14-15.

Foucault, Michel (2024). Büyük Yabancı-Dil,Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar (çev. Savaş Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.

İleri, Selim (1975). "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri". *Türk Dili-Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*.

Kayacan, Feyyaz (2018a). Bir Deli Değilin Defterleri. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Kayacan, Feyyaz (2018b). Cehennemde Bir Yusuf. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Kayacan, Feyyaz (2018c). Sığınak Hikâyeleri. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Kayacan, Feyyaz (2018d). Şişedeki Adam – Hiçoğlu'nun Serüvenleri. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Miskioğlu, Ahmet (1990). "Feyyaz Kayacan", *Türk Dili*. S:21, s. 1–2.

Özata Dirlikyapan, Jale (2017). Kabuğunu Kıran Hikâye-Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı. İstanbul: Metis Yayınları.

Tosun, Necip (2011). Modern Öykü Kuramı. Ankara: Hece Yayınları.

https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kayacan-feyyaz.

Türkiye ve Azerbaycan Türkçeleri Ağızlarında Yaşam Evrelerine İlişkin Deyimlerin Lengüistik Analizi

GÖNÜL EYVAZOVA*

Öz

Çağdaş türkoloji araştırmalarında deyimlerin (frazeolojik sistemin) ağızlar düzeyinde incelenmesi güncel meselelerden biri olarak dikkat çekmeketdir. Kadim tarihe ve zengin dil geleneklerine sahip olan Türkiye ve Azerbaycan Türkçeleri ağızlarında hem farklı kavramları ifade eden ortak deyimlere hem de aynı içeriği farklı yapısal araçlarla ifade eden deyimlere geniş ölçüde rastlanmaktadır. Bu durum, dilin hem genel Türkçe düzeyinde ortak bir semantik temele sahip olduğunu hem de yerel dil ortamında kendine özgü gelişim özellikleri kazandığını göstermektedir.

Sunulan bu çalışmada, Türkiye ve Azerbaycan Türkçeleri ağızlarında kullanılan ve yaşam evrelerini ifade eden frazeolojik birimler (deyimler) karşılaştırmalı-betimleyici açıdan incelenmektedir. Araştırmanın temel amacı, "*evlenmek // evlendirmek*", "*hamile kalmak // doğurmak*" ve "*ölmek // öldürmek*" gibi temel yaşam olaylarını yansıtan deyimlerin semantik ve yapısal özelliklerini belirlemek, bunların yerel yayılım özelliklerini ve ifade modellerini ortaya koymaktır. Çalışmanın inceleme nesnesini, söz konusu semantik alana ait deyimler oluşturmaktadır.

Yapılan analiz şunu göstermektedir ki, yaşam evrelerini ifade eden deyimler ağızlarda yüksek derecede üretkenlik sergilemektedir. Örneğin: **Türkiye Türkçesinde** "*evlenmek // evlendirmek*" kavramını ifade eden *yânı bağlamak, çırak çıkarmak, baş dermek*, **Azerbaycan Türkçesinde** *baş-göz eləməy, baş-gözün bi yerə yığmağ, başın bağlamağ, ad eləməy, öy olmağ/öy-eşiy olmağ*; **Türkiye Türkçesinde** "*hamile kalmak // doğurmak*" içeriğini yansıtan *karnı olmak, gebe kalmak, çocuğa kalmak, ayağı sınmak*, **Azerbaycan Türkçesinde**

* Bakü Devlet Üniversitesi, Filoloji Fakültesi, Türkoloji Bölümü Doktora Öğrencisi. kenul.khalil93@mail.ru, ORCID: 0009-0009-5797-2699.

uşağa qalmağ, boylu qalmağ, qarnı burnuna dəyməy, boynuna (boyuna) uşax düşməx'//tüşməx', həmlin // həmlini yerə qoymax, bicəgi doğmağ; **Türkiye Türkçesinde** "*ölmek // öldürmek*" anlamını taşıyan *dereyi doldurmak, baş vermek, zıfırı bitirmek*, **Azerbaycan Türkçesinde** *qıxlığa // qırxlığa düşməx', qırağı qəddəməx', başın əkməy, başın batırmağ* ve bu tür diğer deyimler, kullanım olanakları ve farklı anlam nüanslarıyla öne çıkmaktadır. Bu birimlerde semantik içeriğin oluşumunda başlıca rol metaforik ve metonimik modellere aittir. Özellikle evlenme sürecinin sosyo-kültürel yönleri, doğum olayının biyolojik ve duygusal boyutları ile ölüm kavramının sakral ve simgesel içeriği, frazeolojik birimlerde çeşitli imgeli araçlarla ifade edilmektedir. Farklı ağızlarda aynı içeriğin farklı leksik-gramatik yapılarla gerçekleşmesi ise dilin iç dinamiklerini ve yaratıcı potansiyelini yansıtmaktadır.

Ayrıca belirlenmiştir ki, bazı deyimler ortak Türkçe karakteri taşırken, bir kısmı yerel özellikler göstermekte ve belirli bir coğrafi-diyalekt ortamına bağlı bulunmaktadır. Bu durum, frazeolojinin yalnızca dilbilimsel değil, aynı zamanda etnolengüistik ve kültürel açılardan da incelenmesinin gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, yaşam evrelerini ifade eden deyimlerin semantik-yapısal analizi, Türkiye ve Azerbaycan Türkçeleri ağızlarında dilin imgeli ifade olanaklarını, kavramsal düşünme mekanizmalarını ve kültürel kodlarını ortaya çıkarmaya imkân sağlamaktadır. Bu yönde gerçekleştirilen araştırmalar, genel Türk frazeolojik sisteminin daha derinlemesine anlaşılmasına önemli katkılar sağlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Türk dilinin ağızları, Azerbaycan dilinin diyalektleri, diyalekt frazeolojisi, yaşam kavramı, bilişsel yaklaşım

The Linguistic Analysis of The Idioms Related to the Stages of Life in The Dialects of Turkish And Azerbaijani Languages

Abstract

In contemporary Turkological scholarship, the investigation of the phraseological system at the level of dialects and vernaculars has gained particular relevance. In the dialects of Turkish and Azerbaijani languages characterized by an ancient history and a rich linguistic tradition—one encounters both shared phraseological units expressing a wide range of concepts and idiomatic expressions that convey identical meanings through different structural mechanisms. This phenomenon demonstrates that, while the language maintains a common semantic foundation at the pan-Turkic level, it also acquires distinctive developmental features within local linguistic environments.

The present study offers a comparative-descriptive analysis of phraseological units used in the dialects of Turkish and Azerbaijani that denote stages of human life. The primary objective of the research is to identify the semantic and structural properties of phraseological units reflecting fundamental life events such as "*evlenmek // evlendirmek*" (to marry // to give in marriage), "*hamile kalmak // doğurmak*" (to become pregnant // to give birth) and "*ölmek // öldürmek*" (to die // to kill) as well as to reveal their areal distribution patterns and modes of expression. The object of the study consists specifically of phraseological units belonging to this semantic field.

The analysis indicates that phraseological units expressing stages of human life are highly productive in dialects and vernacular varieties. For instance, the meaning "*evlənmək//evləndirmək*" in **Turkish** is conveyed through such expressions as *yânı bağlamak, çırak çıkarmak, baş dermek*, while in **Azerbaijani** it is represented by *baş-göz eləməy, baş-gözün bi yerə yığmağ, başın bağlamağ, ad eləməy, öy olmağ/öy-eşiy olmağ*; the concept *"hamilə qalmaq//doğmaq"* in **Turkish** is expressed by *karnı olmak, gebe kalmak, çocuğa kalmak, ayağı sınmak*, whereas in **Azerbaijani** it corresponds to *uşağa qalmağ, boylu qalmağ, qarnı burnuna dəyməy, boynuna (boyuna) uşax düşməx'//tüşməx', həmlin // həmlini yerə qoymax, biçəgi doğmağ*; similarly, the notion "*ölmək//öldürmək*" in **Turkish** is realized through *dereyi doldurmak, baş vermek, zıfırı bitirmek*, and in **Azerbaijani** through *qıxlığa // qırxlığa düşməx', qırağı qəddəməx', başın əkməy, başın batırmağ*. Such phraseological units are

distinguished by their broad functional range and nuanced semantic variation. In these units, the formation of semantic content is primarily governed by metaphorical and metonymic models. In particular, the socio-cultural dimensions of marriage, the biological and emotional nuances of childbirth, and the sacral and symbolic meanings associated with death are articulated through a variety of figurative devices within phraseological expressions. The realization of identical meanings through different lexical and grammatical structures across various dialects reflects the internal dynamics of the language as well as its creative potential.

At the same time, it has been established that while certain phraseological units exhibit a pan-Turkic character, others demonstrate areal specificity and are closely tied to particular geographical and dialectal environments. This observation underscores the necessity of examining phraseology not only from a linguistic perspective but also within an ethnolinguistic and cultural framework.

In conclusion, the semantic-structural analysis of phraseological units denoting life stages provides valuable insights into the figurative capacities of language, the mechanisms of conceptual thinking, and the cultural codes embedded in the dialects of Turkish and Azerbaijani. Research conducted in this direction makes a significant contribution to a deeper understanding of the pan-Turkic phraseological system.

Keywords: Turkish dialects, Azerbaijani dialects, dialectal phraseology, life concept, cognitive approach

GİRİŞ

Dilin frazeolojik - deyim sistemi, bir halkın ulusal-kültürel deneyimini, tarihî belleğini ve kolektif düşünce modelini yansıtan en hassas katmanlardan biridir. Frazeolojik birimlerin - deyimlerin yalnızca yapısal semantik açıdan değil, aynı zamanda coğrafi ya da areal (yerel) yayılım perspektifinden incelenmesi de özel bir metodolojik yaklaşım gerektirmektedir. Areal (yerel) frazeoloji, tam da bu doğrultuda şekillenmiş

olup deyimlerin mekânsal kapsamını, bölgesel varyasyonlarını ve transareal geçişlerini inceleyen bilimsel bir alan olarak dikkat çekmektedir. Areal frazeoloji, birtakım temel ilkelere dayanmaktadır. Bunlar arasında mekânsal ilke (frazeolojik birimlerin belirli coğrafi sınırlar içerisindeki yayılımının incelenmesi), kontakt ilkesi (farklı diller ve diyalektler arasındaki etkileşimin frazeoloji üzerindeki etkisi), tarihî-karşılaştırmalı ilke (frazeologizmlerin kökeni ile paralel gelişim süreçlerinin belirlenmesi) ve kültürel-semantik ilke (areal özelliklerin ulusal-kültürel kodlarla ilişkilendirilmesi) özellikle zikredilebilir.

Diyalekt frazeolojisi (ağızlara ait deyimler), kendine özgü söz varlığına sahip olup genel halk dili temelinde ortaya çıkmakta ve iletişimin yerel bir tezahürü olarak şekillenmektedir. Yüzyıllar boyunca oluşmuş etnik-kültürel düşünce sistemi ile halkın entelektüel birikimi, frazeolojik katmanda yansımasını bulduğu gibi, bu unsurlar diyalekt ve ağızlara ait deyimlerde de açık biçimde gözlemlenebilmektedir. Bu bağlamda Türkiye ve Azerbaycan Türkçeleri ağızlarında çok sayıda yerel niteliğe sahip deyimler bulunmaktadır. Söz konusu birimler, hem anlam paralelliği göstermeleri hem de areal nitelik taşımaları bakımından dikkat çekicidir. Bu tür kalıplaşmış ifadelerin büyük bir kısmı içerik bakımından ortaklık sergilemekte, ancak ağızlarda farklı dil unsurları aracılığıyla ifade edilmektedir. Areal karakter taşıyan bu tür deyimler, ayrı ayrılıkta hem Azerbaycan Türkçesi hem de Türkiye Türkçesi ağızları için tipik özellikler taşımaktadır. Bununla birlikte, her iki dilin ağızlarında ortak biçimde görülen areal deyimlerin sayısı da az değildir.

AĞZILARDA YAŞAM EVRELERİNE İLİŞKİN BAZI DEYİMLERİN TASVİRÎ-KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Diyalekt frazeolojisi, hem halkın ulusal-kültürel düşünce yapısını hem de dilin lingvokültürolojik boyutlarını incelemek açısından önemli bir araştırma alanıdır. Prof. Dr. Ali Akar'a göre, "Türk dili ağızlarında yazı dilinde kullanımdan düşmüş çok sayıda kalıplaşmış deyimler bulunmaktadır. Konuşma dilinde yaşamayı sürdüren bu unsurlar, diyalekt

araştırmaları aracılığıyla dilin unutulmuş eski leksik tabakasının ortaya çıkarılmasına imkân sağlamakla birlikte, kalıplaşmış söz birliklerinin oluşum mantığını, yaratıcı potansiyelini ve bunların toplumsal yaşamla karşılıklı ilişkisini belirlemeye hizmet etmektedir" (Akar, 2025: 52). Bu tür frazeolojik birimlerin incelenmesinde, söz konusu yapıların yalnızca dilsel bir olgu olarak değil, aynı zamanda taşıdıkları ulusal-kültürel anlam katmanları bakımından da değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu doğrultudaki araştırmaların temel amacı, yerel özellik taşıyan frazeolojik birimleri sistemli biçimde ortaya koymak ve bu verilerin ulusal-kültürel kodun oluşumundaki rolünü belirlemektir. Prof. Dr. M.Memmedli'nin de belirttiği üzere, "diyalektlerde frazeologizmler farklı biçimlerde yayılmıştır. Bazı frazeologizmler birçok diyalektte kullanıldığı hâlde, bir kısmı sınırlı bir coğrafi alanda varlığını sürdürmektedir" (Memmedli, 2019: 294). Bu bağlamda Türkiye ve Azerbaycan Türkçeleri ağızlarında kullanılan yaşam evrelerine ilişkin bazı deyimler, areal özellikleriyle dikkat çekmektedir. Örneğin, mevzubahis *evlenmek // evlendirmek, hamile kalmak, doğmak // doğurmak, ölmek // öldürmek, vefat etmek* kavramı ifade eden deyimler, her iki Türk dilinin ağızlarında yapısal bakımdan birtakım farklılıklar göstermesine rağmen, anlam düzleminde belirli paralellik de sergilemektedir.

***Evlenmek // evlendirmek* kavramını ifade eden deyimler**. Bilindiği üzere, "evlenmek" kavramıyla ilgili olarak çağdaş Türk dillerinde çeşitli leksik birimler kullanılmaktadır. Eski Türk yaşam tarzının karakteristik gelenekleri içerisinde "evlenmek" olgusu özel bir yere sahip olup, bu durum yalnızca millî değil, aynı zamanda dinî değerler bakımından da büyük önem taşımaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, millî ve dinî değerlerin iç içe geçmesiyle motive edilen *evlenme* olgusuna ilişkin olarak Türk dillerinde farklı leksik birimlerin kullanıldığı görülmektedir. Günümüzde her iki Türkçede de bu kavramın yaşamsal değerini yansıtan *aile hayatı kurmak, yuva kurmak, dünya evine girmek* vb. örtmeceli ifadelerin yanı sıra, sürecin hukukî yönünü ifade eden *nikâha dahil olmak, nikâha girmek, nikâh kıymak, nikâh koymak, izdivaç etmek* gibi kullanımların, ayrıca geleneksel halk düşüncesinin

ürünü olan *ere gitmek // ere gelmek, kocaya varmak // kocaya gitmek, avrat almak // kız almak* türünden ifadelerin yaygın biçimde kullanıldığı görülmektedir (bkz: Seyideliyev, 2024; Bölge ağızlarında atasözleri ve deyimler, 2009; Meherremli, 2015; Genel Türkçe Sözlük).

Dikkat çekici hususlardan biri de, her iki Türkçenin ağızlarına ait derleme sözlüklerinde "evlenmek // evlendirmek" kavramını doğrudan ifade eden farklı fiillere pek rastlanmamasıdır. Bununla birlikte, Türkiye Türkçesinin Denizli ağzında kullanılan *satılmak* kelimesi "kızın evlenmesi" anlamında bu bağlamda istisnai bir örnek oluşturmaktadır. Buna karşılık, söz konusu kavramı yansıtan areal karakterli çeşitli kalıplaşmış ifadelerin mevcut olduğu görülmektedir. Aşağıdaki dil verileri, belirli bölgelere özgü bu tür deyimlerin sayıca çok fazla olmadığını ortaya koymaktadır:

Türkiye Türkesi ağızları: *ayânı bağlamak* (Af.), *çırak çıkarmak*, (Dz.), *baş dermek* (Eskiş.), *evlensek olmak* "canı evlənmək istəmək" (Bo.), *kız köçürmek* (Brs., Ar.), *ala gaşmak* "kız kaçırıb evlenmek" (Af.), *başını bağlamak* (Ank.), *gişiye gitmek* (Ada.) (Genel Türkçe Sözlük).

Azerbaycan Türkçesi ağızları: *baş-göz eləməy, baş-gözün bi yerə yığmağ, başın bağlamağ, ad eləməy, öy olmağ/öy-eşiy olmağ (*Neft.), *ayağını kəndirləməy* (çoğu ağızlar), *kişiyə varmağ* (Ker.) (Behbudov, 2011; Azerbaycan dilinin dialektoloji lüğeti, 2007).

Dil verileri incelendiğinde, diyalekt (ağız) taşıyıcısının düşünce dünyasında "evlenmek // evlendirmek" kavramının, *"baş bağlamak, ayak kendirlemek, ere getmek // ere gelmek, avrat almak"* gibi belirli kalıplaşmış ifadeler aracılığıyla kavramsallaştırıldığı açıkça görülmektedir. Şüphesiz, feodalizm dönemden itibaren yüzyıllar boyunca kadına yönelik toplumsal yaklaşımın bir sonucu olarak ortaya çıkan bu deyimler, günümüzde daha çok ağız unsuru niteliği taşımaktadır. Yukarıda da belirtildiği üzere, çağdaş dönemde aile kurumunun kuruluşuna ve buna bağlı olarak kadına yönelik toplumsal bakışın değişmesi sonucunda, söz konusu süreç günümüzde daha çok örtmeceli ve nötr ifadeler aracılığıyla dile getirilmektedir.

Türkiye ve Azerbaycan Türkçeleri ağızlarında *evlenmek // evlendirmek* kavramıyla ilgili kullanılan deyimler, aile kurumunun yalnızca toplumsal

bir olgu değil, aynı zamanda kolektif düşüncenin, kültürel belleğin ve etnik davranış modelinin önemli bir bileşeni olduğunu göstermektedir. Bu deyimlerde evlilik kavramı, biyolojik ve hukukî bir ilişkiden ziyade, bireyin toplumun normatif-kültürel sistemine dâhil oluşunu ifade eden bir toplumsal pratik olarak kavramsallaştırılmaktadır. Lingvokültürolojik ve bilişsel açıdan değerlendirildiğinde ise söz konusu ifadeler, Türk halklarının aile, namus, toplumsal statü, toplumsal cinsiyet ilişkileri ve topluluk bilinciyle ilgili arkaik tasavvurlarını muhafaza eden dilsel birimler olarak dikkat çekmektedir.

Azerbaycan Türkçesinde kullanılan *baş-göz etmək, baş-gözün bir yerə yığmaq, başını bağlamaq* deyimleri, aile kurma olgusunu "tamamlanma", "düzen oluşturma" ve "toplumsal bütünleşme" modeli üzerinden sunmaktadır. Bu ifadelerde yer alan "baş" bileşeni bireyin kaderini, toplumsal konumunu ve kişisel varlığını, "göz" ise denetim, koruma, ilgi ve aile içi uyumu simgelemektedir. Özellikle *baş-göz etmək* deyiminde evlilik, yalnızca iki bireyin birleşmesi değil, aynı zamanda onların toplumsal açıdan meşru ve düzenli bir bütün hâline getirilmesi şeklinde kavramsallaştırılmaktadır. Bu yaklaşım, Türk düşünce sisteminde ailenin bireysel değil, kolektif karakter taşıyan bir kurum olarak algılandığını göstermektedir. Benzer semantik yapı, Türkiye Türkçesinin çeşitli ağızlarında görülen *baş dermek* ve *başını bağlamak* deyimlerinde de korunmaktadır. Burada "baş" leksemi, evlilik aracılığıyla "serbest yaşamın son bulması", "sorumluluk alanına dâhil olma" ve "toplumsal statü kazanma" gibi kavramsal çağrışımları harekete geçirmektedir.

"Bağlamak" bileşeninin hem Azerbaycan hem de Türkiye Türkçesi ağızlarında yaygın biçimde kullanılması özellikle dikkat çekmektedir. *Başını bağlamaq, ayânı bağlamak* gibi ifadelerde evlilik, bireyin özgür hareket alanının belirli sınırlar içine alınması ve kişinin toplumsal sorumluluk sistemine dâhil edilmesi şeklinde anlamlandırılmaktadır. Burada bilişsel metafor, "evlilik = bağlanma" modeli üzerine kurulmuştur. Söz konusu metafor, Türk etnosunun aile kurumuna ilişkin anlayışında istikrar, sadakat

ve toplumsal denetim ilkelerinin öncelikli değerler olarak kabul edildiğini göstermektedir. "Bağ" semantiği, eski Türk kültüründe aynı zamanda kutsal birliktelik ve toplumsal sözleşme anlayışıyla da ilişkilidir. Bu bağlamda evlilik, bireyler arasındaki duygusal ilişkiden ziyade, toplumsal düzenin korunmasını sağlayan bir kurum olarak kavramsallaştırılmaktadır.

Azerbaycan Türkçesinde kullanılan *öy olmaq* // *öy-eşik olmaq* deyimleri, evlilik olgusunu *mekân* ve *ocak* kavramlarıyla ilişkilendirmektedir. Burada "ev", yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda toplumsal meşruiyetin, soyun devamlılığının ve kültürel kimliğin kaynağı olarak işlev görmektedir. Türk düşüncesinde "ocak" ve "ev" kavramları aile kültünün temel sembolleri arasında yer almaktadır. Bu nedenle *öy-eşik olmaq* (*evli barklı olmak*) frazemi, bilişsel açıdan "aile = ocak" metaforuyla bağlantılıdır. Evlenen birey artık yalnızca bağımsız bir kişi değil, belirli bir ocağın devamını sağlayan ve toplumsal sistemin tam yetkili bir üyesi olarak kabul edilmektedir. Türkiye Türkçesi ağızlarında görülen *kız köçürmek* deyimi de benzer bir kültürel modeli yansıtmaktadır. Burada "köçürmek" fiilinin kullanılması, eski Türk göçebe yaşam tarzının dilsel bellekte korunmuş olduğunu göstermektedir. Kızın bir aileden başka bir aileye "göçmesi", evliliğin mekânsal değişim ve soylar arası bağ kurma işlevini ön plana çıkarmaktadır.

Türkiye Türkçesi ağızlarında görülen *ala gaşmak* ("kız kaçırarak evlenmek") deyimi ise evliliğin alternatif bir toplumsal modelini yansıtmaktadır. Bu ifadede evlilik, aile ve topluluk denetiminin kısmen dışında kalan bireysel bir tercih olarak sunulmaktadır. Bununla birlikte "kaçırmak" modeli, ataerkil toplum yapısında erkek inisiyatifinin baskınlığını da ortaya koymaktadır. Benzer biçimde Azerbaycan Türkçesi ağızlarında kullanılan *kişiye varmak* deyimi, evliliğin kadın merkezli değil, erkek eksenli bir toplumsal model üzerine kurulduğunu göstermektedir. Burada kadın, aile kuran özne olarak değil, "giden" ve "katılan" taraf olarak kavramsallaştırılmaktadır. Bu özellik, Türk halklarının geleneksel toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dil düzeyindeki yansıması olarak değerlendirilebilir.

Türkiye Türkçesinde kullanılan *evlensek olmak* deyimi ("canı evlenmek istemek"), psikolojik ve duygusal durumun frazeolojik ifadesi bakımından dikkat çekicidir. Bu kullanımda evlilik, yalnızca toplumsal bir yükümlülük değil, aynı zamanda bireyin içsel ihtiyacı ve yaşam evresiyle ilişkili bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Bu tür ifadeler, aile kurmanın kolektif bir norm olmasının yanı sıra, bireysel psikolojik olgunluğun da göstergesi olarak kabul edildiğini ortaya koymaktadır.

***Hamile kalmak, doğmak // doğurmak* kavramı ifade eden deyimler**. Türkiye ve Azerbaycan Türkçelerinde "hamilelik" ve "doğum" kavramlarını ifade eden hem ortak hem de farklı leksik birimler kullanılmaktadır. Türkiye Türkçesinde ağırlıklı olarak *gebe kalmak*, Azerbaycan Türkçesinde ise *hamilə qalmaq* deyimi yaygınlık göstermektedir. Türkiye Türkçesinde "hamile, iki canlı" anlamında kullanılan *gebe* leksemi, Azerbaycan Türkçesinde "büyük halı, kilim" anlamını taşımaktadır. *Hamile // gebe* ve *hamilelik // gebelik* leksemleri her iki Türkçe için de karakteristik özellik taşımakla birlikte, Türkiye Türkçesinde *gebe* unsurunun frazeolojik yapının temel bileşeni olarak daha belirgin biçimde kullanıldığı görülmektedir. Dikkat çekici hususlardan biri de, Türkiye Türkçesinde kullanılan *gebe kalmak* deyiminin mecazî düzlemde "minnet altında kalmak" anlamında da kullanılabilmesidir. Bu durum, söz konusu ifadenin yalnızca biyolojik bir süreci değil, aynı zamanda psikolojik ve toplumsal bağımlılık ilişkisini de yansıttığını göstermektedir. Bunun yanında, her iki dilin söz varlığında hamileliği ifade eden ortak frazeolojik yapılar da bulunmaktadır. Türkiye Türkçesindeki *karnı burnunda* ile Azerbaycan Türkçesindeki *qarnı burnuna dəymək* ifadeleri, hamileliğin ileri dönemini somatik bir imge üzerinden kavramsallaştıran ortak dil modelleri olarak dikkat çekmektedir.

Ayrıca, Azerbaycan Türkçesinde "dünyaya çocuk getirmek" anlamında kullanılan *doğmaq* fiili, Türkiye Türkçesinde *doğurmak* ve *doğum yapmak* biçimlerinde kullanılmaktadır. Türkiye Türkçesindeki *doğmak* fiili ise Azerbaycan Türkçesindeki *doğulmaq* (dünyaya gelmek, dünyaya göz açmak) fiiline karşılık gelmektedir. Her iki Türkçeye ait sözlüklerde *doğmaq //*

doğurmaq fiillerinin aynı zamanda "ortaya çıkmak", "görünmek", "meydana gelmek", "oluşmak", "türemek" ve "sebep olmak" gibi anlamları da kayıt altına alınmıştır.

Ağızlarda *doğum* olgusunu ifade eden leksemlerin ise çok yaygın olmadığı görülmektedir. Türkiye Türkçesinin Niğde ağzında kullanılan *kurtulmak* sözüne karşılık, Azerbaycan Türkçesinin canlı konuşma dilinde *azad olmaq* ifadesi kullanılmaktadır.

Bununla birlikte, ağızlarda her iki fiilin anlam alanına uygun çok sayıda deyimlere rastlamak mümkündür:

Türkiye Türkesi ağızları: a) *hamilə qalmaq*: *karnı olmak* (Kerk.), *gebe kalmak* (çoğu ağızlar), *çocuğa kalmak* (Malat.); **b) *doğmaq, dünyaya gətirmək***: *ayağı sınmak* (Yoz.), *başı kurtulmak* (Yoz. çevresi), *dünyaya uşaħ getirmek* (Nev.) (Genel Türkçe Sözlük).

Azerbaycan Türkçesi ağızları: a) *hamilə qalmaq*: *uşağa qalmağ, boylu qalmağ* (çoğu ağızlar), *qarnı burnuna dəyməy* (Cəb., F., Qub.), *boynuna (boyuna) uşax düşməx'//tüşməx'* (Ağdərə, Cəb., F.), *ağzı tamsız olmağ* (Neft.); **b) *doğmaq, dünyaya gətirmək:*** *həmlin // həmlini yerə qoymax* (Cəb., F.), *biceği doğmağ* (S.), *cüt yətirməx'* (Qaz.), *mücəgində doğmax* (Qax) (Behbudov, 2011; Azerbaycan dilinin dialektoloji lüğeti, 2007).

Dikkat çekici hususlardan biri de, Türkiye Türkçesindeki *ayağı sınmak* ifadesinde yer alan *sınmak* fiilinin, Sivas, Kayseri ağızlarında müstakil olarak "doğum yapmak" anlamında kullanılmasıdır.

***Ölmek // vefat etmek, öldürmek* kavramı ifade eden deyimler.** Türk edebî ve kültürel düşünce sisteminde "ölüm" kavramı, araştırmalarda ele alındığı gibi, dil düzleminde de insan ruhunun ve kültürünün bir yansıması olarak incelenmiştir. D. Aksan, "Türkçenin Gücü" adlı eserinin "Ölümle İlgili Kavramlar" bölümünde, Türk dilinin çeşitli tarihî dönemlerinde ölümle ilgili kullanılan söz varlığı unsurlarını ortaya koymuş, aynı zamanda Türklerin defin törenlerine ilişkin örf ve geleneklerini de ayrıntılı biçimde tasvir etmiştir (Aksan, 2008: 187-196).

Türk kültüründe "ölüm" kavramının dile ve edebiyata yansıması üzerine yapılan araştırmalarda, birçok uzmanın dikkatini özellikle "ölmek"

fiilinin farklı dönemlerde ve çeşitli Türk lehçelerinde hangi biçimlerde ifade edildiği konusu çekmiştir. Bu bağlamda G. S. Yüksekkaya, "Türklerde Ölümün Algılanışı: 'Ölmek' Anlamında Kullanılan Kelimeler Üzerine" adlı makalesinde, eski ve çağdaş Türk dillerinde kullanılan "ölmek" anlamlı sözlüksel birimleri sistemli biçimde incelemiş, söz konusu birimleri ölümün algılanış biçimine göre sınıflandırarak, bu tasnif üzerinden ölüm kavramının semantik ve kültürel niteliğini değerlendirmiştir (Yüksekkaya, 2010: 3-40).

F.G. Dilek ise "Altay Türkçesinde Ölüm Kavramını İfade Eden Kelimeler ve Deyimler" adlı makalesinde, Altay Türklerinin ölümü nasıl anlamlandırdıklarını ve bu kavramı günlük konuşma düzlemine nasıl aktardıklarını ortaya koymaya çalışmıştır. Söz konusu çalışmada ölümün yalnızca biyolojik bir olay olarak değil, aynı zamanda mitolojik, dinî ve kültürel bakış açılarıyla bağlantılı biçimde dilde yansıtıldığı gösterilmiştir (Dilek, 2007: 177).

H. Tokyürek'in "Eski Uygur Türkçesinde 'Ölüm' Kavramı ile İlgili İfadeler" adlı araştırması ise daha geniş kapsamlı bir inceleme niteliği taşımaktadır. Araştırmacı, eski Uygurların inanç sistemi ve dünya görüşü çerçevesinde ölüm kavramının lengüistik yansımalarını ele almış, canlıların fiziksel, duygusal ve ruhsal özelliklerinin ortadan kalkışı, ölüm anının tasviri, öldürme biçimleri, öldüren ile ölen arasındaki ilişkiler, ölüm sonrasında gerçekleştirilen dinî-törensel uygulamalar, ahiret tasavvurları, ölüm tanrısı ve yardımcıları ile yeniden doğuş ve reenkarnasyon biçimleri temelinde sözlüksel ve frazeolojik malzemeyi sınıflandırmıştır. Böylece Tokyürek, "ölüm" kavramıyla ilgili kullanılan dil unsurlarını yalnızca leksik açıdan değil, aynı zamanda mitolojik ve dinî-semantik bağlam içerisinde de bilimsel olarak değerlendirmiştir (Tokyürek, 2009: 169).

Bu araştırmalar birlikte değerlendirildiğinde, Türk dillerinde "ölüm" ve "ölmek" kavramlarını ifade eden sözlerin yalnızca biyolojik sonluluğun göstergesi olmadığı, aynı zamanda her Türk topluluğunun dinî inançlarını, mitolojik dünya görüşünü, kültürel değerlerini ve toplumsal davranış normlarını yansıtan önemli dil göstergeleri olduğu anlaşılmaktadır. Türk

dillerinde "ölüm" kavramını ifade eden söz varlığının incelenmesi, bu leksik birimlerin yalnızca biyolojik sona işaret etmekle sınırlı kalmadığını göstermektedir. Aksine, söz konusu ifadeler Türk halklarının dinî inançlarını, mitolojik tasavvurlarını, metafizik anlayışlarını ve kültürel değerlerini bünyesinde taşıyan derin semantik katmanlara sahiptir.

Eski dönemlerden itibaren Türkler için ölüm, yalnızca fiziksel yaşamın sona ermesi değil, aynı zamanda ruhun yeni bir aşamaya geçişi olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle dilde ölümü hafifleten, onu bir "geçiş", "yolculuk" ya da "başka bir dünyaya yöneliş" şeklinde tasvir eden çok sayıda söz ve deyimler ortaya çıkmıştır. Altay, Uygur ve diğer Türk dillerine ait zengin leksik malzeme de *ölüm* kavramının Türk dünyagörüşünde mitolojik, dinî-manevî ve sosyo-kültürel katmanlar çerçevesinde çok boyutlu biçimde şekillendiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla dil verileri temelinde değerlendirildiğinde, Türk halklarında *ölüm* kavramının hem fiziksel anlamı (yaşamın sona ermesi) hem de metafizik anlamı (ruhun varlığını sürdürmesi, yeniden doğuş, ahiret inancı vb.) içerdiği söylenebilir. Bu durum, dilin yalnızca bir iletişim aracı olmadığını, aynı zamanda toplumların düşünce sistemini, inanç dünyasını ve kültürel hafızasını taşıyan temel bir yapı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Türkiye ve Azerbaycan Türkçelerinde "ölmek" // "öldürmek" kavramlarını ifade eden çok sayıda yerel karakterli leksik birimler kullanılmaktadır. Azerbaycan edebî dilinde "ölmek" anlamını karşılayan *keçinmək, itirmək, vəfat etmək* gibi fiillerin yanı sıra, örtmeceli özellik taşıyan çeşitli deyimler de yaygın kullanılmaktadır: *rəhmətə getmək, dünyasını dəyişmək, dünyadan köçmək, gözlərini yummaq, əbədiyyətə qovuşmaq, cənnətlik olmaq, canını tapşırmaq // canını Allaha tapşırmaq, aramızdan ayrılmaq, fani dünya ilə vidalaşmaq* vb. (Seyideliyev, Ehmedov, 2024; Meherremli, 2015). Bunun yanında, konuşma dilinde nesneye yönelik tavrı yansıtan kaba ve kakofemistik – nesneye olumsuz yaklaşım nitelikli *gorbagor olmaq, xosunvay olmaq, canı çıxmaq, gəbərmək, çezmək* gibi fiiller de "ölmek" anlamının taşıyıcısı olarak kullanılmaktadır.

Azerbaycan Türkçesinde *öldürmək* leksemi de eylemin gerçekleşme biçimi ve derecesine göre farklı sözlerle anlam paralelliği göstermektedir. *İntihar etmək* ve *qətl etmək* fiilleri "öldürmek" anlamını bildirse de, kişinin kendi canına ya da başkasının yaşamına kastetmesi bakımından semantik farklılık taşımaktadır. Edebî dilde bu eylemin icrasını ifade eden somatik frazeolojik birleşmelerde özellikle *can, qan, baş* unsurlarının yoğun biçimde kullanıldığı görülmektedir: *qanına qəltan etmək, qanına bələmək, qanına boyamaq, canına qıymaq, canına qəsd etmək, canını almaq, başını əkmək, başını yemək, ayrıca qətlə yetirmək* ve *özünü həlak etmək* deyimleri bu bağlamda örnek olarak gösterilebilir (Seyideliyev, Ehmedov, 2024; Meherremli, 2015).

Türk edebî dilinde ise "ölmek" anlamında *kaybetmek, vefat etmek, yitirmek* fiillerinin yanı sıra, benzer biçimde örtmeceli karakter taşıyan çok sayıda frazeolojik birleşme iletişimde aktif olarak kullanılmaktadır: *hayatını kaybetmek, son uykusunu yatmak, Hakk'a yürümek, Yaradan'a kavuşmak, son nefesini vermek, rahmetli // rahmetlik olmak, ruhunu teslim etmek, ecel şerbeti içmek, tahtalıköyü boylamak, aramızdan ayrılmak, canından olmak* vb. (bk. Genel Türkçe Sözlük). Ayrıca Türkçe sözlüklerde argo unsur olarak değerlendirilen *kuyruğu titretmek, cavlağı çekmek, kalıbı değiştirmek (veya dinlendirmek)* ifadeleriyle birlikte, birçok ağızlarda rastlanan *zıbarmak, gebermek, geçinmek; yine "öldürmek" anlamı taşıyan katletmek, intihar etmek, hayatına son vermek, gebertmek* vb. söz ve ifadelerin bir kısmı areal karakter taşımakta, bir kısmı ise Azerbaycan Türkçesiyle yakın paralellik göstermektedir.

Bunun yanında, her iki Türkçenin ağızlarında yerel nitelik taşıyan deyimler de geniş yer tutmaktadır:

Türkiye Türkesi ağızları: *dereyi doldurmak* (Af.), *baş vermek* (Artvin), *zıfırı bitirmek* (Niğde) vb. (Genel Türkçe Sözlük).

Azerbaycan Türkçesi ağızları: *qıxlığa // qırxlığa düşməx'* (Şah.) "qırxım zamanı dərinin qayçı kəsən yerində əmələ gələn yara nəticəsində ölmək", *qırağı qəddəməx'* (əks. şiv.), *gönü duzlamax* (Ağ., Şş.), *başın əkməy*

(Neft.), *başın batırmağ* (Neft.) "öldürmək", *xosunvay olmağ* (Neft.). (Behbudov, 2011; Azerbaycan dilinin dialektoloji lüğeti, 2007).

SONUÇ

Türkiye ve Azerbaycan Türkçeleri ağızlarında yaşam evrelerini ifade eden yerel karakterli deyimlerin leksik semantik ve kültürel içerik bakımından karşılaştırmalı olarak incelendiği bu çalışmada elde edilen veriler, her iki Türkçenin ağızlarında kullanılan frazeolojik birimlerin yalnızca lengüistik unsur niteliği taşımadığını, aynı zamanda Türk halklarının kolektif hafızasını, geleneksel dünya görüşünü, toplumsal değerlerini ve etnokültürel kodlarını yansıtan önemli kültürel göstergeler olduğunu ortaya koydu:

- Araştırma sonucunda, evlenmek // evlendirmekle ilgili deyimlerin ortak leksik semantik modeller etrafında şekillendiği belirlenmiştir. Bu durum, aile kurumunun Türk kültüründe yalnızca bireysel bir birliktelik değil, aynı zamanda toplumsal düzenin, soy devamlılığının ve kültürel sürekliliğin temel unsurlarından biri olarak algılandığını göstermektedir.

- Hamilelik ve doğumla ilgili deyimlerde beden merkezli somatik anlatımın ön plana çıktığı, doğurganlık, soyun devamı ve annelik kavramlarının geleneksel kültürel değerlerle ilişkilendirildiği tespit edilmiştir.

- Ölüm kavramına ilişkin deyimlerde ise örtmeceli anlatımın yaygın biçimde kullanıldığı belirlenmiştir. Bu ifadeler, ölümün Türk kültürel düşünce sisteminde yalnızca biyolojik son değil, aynı zamanda metafizik bir geçiş ve ruhsal devamlılık olarak algılandığını ortaya koymaktadır.

- Çalışma, Türkiye ve Azerbaycan Türkçeleri ağızlarında görülen frazeolojik paralelliklerin ortak Türk kültürünün tarihsel ve etnokültürel sürekliliğini ortaya koyduğunu göstermiştir. Bununla birlikte, belirli bölgelerde kullanılan sınırlı sayıdaki yerel deyimler, yerel kültürel çevrenin ve diyalektal gelişim süreçlerinin dil üzerindeki etkisini de açık biçimde yansıtmaktadır. Özellikle aynı kavram alanına ait frazemlerin farklı

ağızlarda değişik leksik birimlerle ifade edilmesi, Türk dillerindeki ortak kültürel kodun bölgesel varyantlar aracılığıyla yaşatıldığını göstermektedir.

- Sonuç olarak, Türkiye ve Azerbaycan Türkçeleri ağızlarında yaşam evrelerini ifade eden deyimler, Türk halklarının ortak kültürel hafızasını, geleneksel yaşam biçimini ve toplumsal değerler sistemini koruyan dilsel yapılar olarak değerlendirilebilir. Bu ifadeler bir yandan eski Türk dünya görüşünün izlerini günümüze taşırken, diğer yandan toplumsal kimliğin, kültürel sürekliliğin ve kolektif düşünce modelinin dil aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli işlev üstlenmektedir. Bu yönüyle areal frazeoloji çalışmaları, yalnızca dilbilimsel açıdan değil, aynı zamanda kültürel antropoloji, halk bilimi, bilişsel dilbilim ve lingvokültüroloji araştırmaları bakımından da önemli bilimsel veriler sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Akar, A. (2025). *Ağız Araştırmalarına Giriş*. İstanbul: Ötüken.

Aksan, Doğan (2008). *Türkçeye Yansıyan Türk Kültürü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Azerbaycan dilinin dialektoloji lüğeti (2007). Bakı: Şerg-Gerb.

Behbudov, S.M. (2011). *Azerbaycan Dili Şivelerinin Frazeologiya Lüğeti*. Bakı: Elm ve tehsil.

Bölge ağızlarında atasözleri ve deyimler. (2009). Ankara: TDK.

Dilek, F.G. (2007). "Altay Türkçesinde Ölüm Kavramını Anlatan Sözler ve Söz Kalıpları", *Bilig*, yaz - 2007, 42, s. 177-190.

Genel Türkçe Sözlük: https://sozluk.gov.tr/ (15.05.2026).

Meherremli, G., İsmayılov, R. (2015). *Azerbaycan Dilinin Frazeologiya Lüğeti*. Bakı: Altun kitab.

Memmedli, M. (2019). *Azerbaycan Dialektologiyası*. Bakı: "Zerdabi Neşr" MMC.

Seyideliyev, N., Ehmedov, B. (2024). *Azerbaycan Dilin Böyük Frazeoloji Lüğeti (A-İ)*. Bakı: Elm ve tehsil.

Tokyürek, H. (2009). "Eski Uygur Türkçesinde "Ölüm" Kavramı ile İlgili İfadeler", *Bilig*, yaz - 2009, 50, s. 169-198.

Yüksekkaya, G. S. (2010). "Türklerde Ölümün Algılanışı "Ölmek" Karşılığı Kullanılan Kelimelerden Hareketle", *Uçmağa Varmak Kitabı*. İstanbul: Kitabevi, s. 3-40.

Pronouns in the Language of Azerbaijan Tats: Structural and Comparative Analysis

DR. GULSUM HUSEYNOVA*

Abstract

This article presents a comprehensive study of the morphological structure, classification, and comparative analysis of pronouns in the language of Azerbaijan Tats. The research focuses on identifying phonetic and grammatical distinctions among the Absheron, Lahij, Guba, and Malham dialects. The author categorizes pronouns into seven distinct types-personal, demonstrative, reflexive, interrogative, determinative, indefinite, and negative - analyzing each through extensive linguistic data. A significant portion of the work is dedicated to the etymological comparison of personal pronouns with other Iranian languages, including Avestan, Sanskrit, Tajik, and Talysh. Notably, the study confirms that in the Lahij dialect, the demonstrative pronoun functions as a third-person pronoun, a feature mirrored in ancient Iranian languages. The research also illustrates how pronouns in the Tat language undergo declension similarly to nouns, supported by comparative tables of case structures. The article further examines the variation of reflexive pronouns (xaştən / xıstan) across dialects and their integration with enclitic forms. It explains the dual role of demonstrative pronouns in both attributive and substantive functions. Furthermore, the author emphasizes the importance of enclitics-remnants of ancient pronominal forms in shaping the syntactic structure and expressing person and movement within a sentence. In conclusion, the pronoun system of the Azerbaijan Tats preserves ancient Iranian linguistic roots while developing unique phonetic and morphological characteristics through historical evolution. This research serves as a vital resource for

* Doctor of Philological Sciences, Chief Researcher of the Department of Sociolinguistics and Psycholinguistics, Institute of Linguistics, Azerbaijan National Academy of Sciences. huseynovagulsum27@gmail.com, ORCID: 0009-0001-8852-118X.

understanding the dialectology and linguistic history of Iranian-speaking groups in the Caucasus.

Keywords: Azerbaijani Tats, personal pronouns, Lahij dialect, enclitics, comparative linguistics, Iranian languages

Azerbaycan Tatlarının Dilinde Zamir: Yapısal ve Karşılaştırmalı Analiz

Öz

Bu makale, Azerbaycan Tatlarının dilindeki zamirlerin morfolojik yapısını, sınıflandırılmasını ve diğer İran dilleriyle karşılaştırmalı analizini sunmaktadır. Araştırmada temel odak noktası; Abşeron, Lahıc, Kuba ve Melhem ağızları arasındaki fonetik ve gramer farklılıklarının tespit edilmesidir. Yazar, Tat dilinde zamirleri yedi türde (şahıs, işaret, dönüşlülük, soru, belgisiz, iyelik/tayin ve olumsuzluk zamirleri) sınıflandırarak, her birini zengin dil materyalleri ışığında analiz etmektedir. Makalenin önemli bir kısmını, şahıs zamirlerinin Avesta, Sanskritçe, Tacikçe ve Talışça gibi dillerle yapılan etimolojik karşılaştırması oluşturmaktadır. Özellikle Lahıc ağzında, Eski İran dillerinde olduğu gibi üçüncü şahıs zamirinin işaret zamiri işleviyle kullanılması olgusu bilimsel temellerle kanıtlanmıştır. Çalışmada ayrıca Tat dilindeki zamirlerin, isimler gibi hal ekleri alarak çekimlenmesi özellikleri tablolar aracılığıyla somut bir şekilde gösterilmiştir. Makalede, dönüşlülük zamirlerinin (xaştən / xıstan) ağızlara göre değişimi ve enklitik (bitişik) zamirlerle birleşme özellikleri incelenmektedir. İşaret zamirlerinin hem niteleyici hem de isimleşmiş (substantif) işlevlerde kullanımı örneklerle açıklanmaktadır. Diğer taraftan, dilde şahıs eklerinin ve aidiyetin ifade edilmesinde kritik rol oynayan enklitiklerin, sentaktik yapının şekillenmesindeki önemi vurgulanmaktadır. Sonuç olarak, Azerbaycan Tatlarının dilindeki zamir sisteminin köklü bir geçmişe sahip olmasının yanı sıra, uzun süreli gelişim sürecinde kendine özgü fonetik ve morfolojik bir kimlik kazandığı belirtilmektedir. Bu

araştırma, İrandilli halkların dil tarihi ve diyalektolojisinin öğrenilmesi açısından önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Anahtar sözcükler: Azerbaycan Tatları, şahıs zamirleri, Lahıc ağzı, enklitikler, karşılaştırmalı dilbilim, İran dilleri

INTRODUCTION

The Tat language, belonging to the Southwestern branch of the Iranian language family, holds a unique place in the linguistic landscape of the Caucasus. Spoken by the Tat population of Azerbaijan, this language has evolved within a specific sociolinguistic environment, resulting in a rich system of dialects and sub-dialects, including the Absheron, Guba, Lahij, and Malham varieties. While the lexical and phonological layers of these dialects have been the subject of intermittent scholarly attention, a comprehensive, comparative exploration of their morphological structures, specifically the pronominal system remains an area requiring deep academic inquiry.

Pronouns, as abstract grammatical categories, serve as vital indicators of a language's historical evolution, structural stability, and genetic relationships. In the language of Azerbaijan Tats, the pronoun system comprises seven distinct categories: personal, demonstrative, reflexive, interrogative, determinative, indefinite, and negative. Investigating these categories not only sheds light on the internal morphological dynamics of Tat dialects but also provides essential data for broader comparative Iranian linguistics. The structural behaviors of these pronouns, such as their noun-like declension patterns and their integration with enclitic forms, reflect both conservative archaic features and innovative localized developments.

A particularly compelling aspect of the Tat pronominal system is its preservation of ancient Indo-Iranian linguistic roots. Etymological and functional comparisons with classical and modern Iranian languages, such as Avestan, Old Persian, Sanskrit, Tajik, and Talysh - reveal profound historical links. For instance, the phenomenon observed in the Lahij dialect, where demonstrative pronouns cross-function as third-person personal

pronouns, directly mirrors syntactic and morphological patterns found in ancient Iranian texts. Furthermore, the role of enclitics - as structural remnants of ancient pronominal systems - continues to play a critical role in shaping the modern syntactic framework of the language, acting as a bridge between morphology and sentence mechanics.

This study aims to bridge a significant gap in Caucasian and Iranian dialectology by providing a systematic, structural, and comparative analysis of pronouns in the language of Azerbaijan Tats. By examining original linguistic data across the key dialects, this article maps the phonetic variations, declension paradigms, and syntactic applications (such as the dual attributive and substantive roles of demonstratives) that define the Tat language today. Ultimately, this research not only documents an endangered linguistic component but also contributes a vital resource to the historical grammar and comparative study of the Iranian-speaking groups of the Caucasus.

1. THE SYSTEM AND CLASSIFICATION OF PRONOUNS IN THE TAT LANGUAGE

The morphology of the language of Azerbaijani Tats, including pronouns, has been reflected in existing research (Hajiyev, 1995; Huseynova, 2002; Miller, 2016). In the language of Azerbaijan Tats, the pronoun system comprises seven distinct categories:

1. Personal pronouns
2. Demonstrative pronouns
3. Reflexive pronouns
4. Interrogative pronouns
5. Definite pronouns
6. Indefinite pronouns
7. Negative pronouns

2. PERSONAL PRONOUNS AND THEIR DIALECTAL PARADIGM

Personal pronouns are words used to express the concept of a person generally, without designating any specific individual or concrete name. The lexical meaning of personal pronouns is simply to indicate personhood (Sadikhova, 1975).

According to A.A.Reformatsky, pronouns do not carry the specific attributes of a concept. He writes: *"Who 'I' is (unless the speaker is known) - whether a man, a woman, a worker, a peasant, an engineer, a scientist, etc. - is unknown because these contextual contents do not exist within the word 'I' itsel"* (Reformatsky, 1955, p. 89).

2.1. Dialectal Distribution of Personal Pronouns

Person	Absheron dialect	Guba dialect	Lahij dialect	Azerbaijani	English
I (Singular)	mü	mü	man	mən	I
II (Singular)	tü	tü	tı	sən	you
III (Singular)	u	ü	ü	o	he, she, it
I (Plural)	imu (mü)	imu	umun	biz	we
II (Plural)	şumu	işmu	işmun	siz	you
III (Plural)	uşun	uşun	uşun	onlar	they

2.2. Comparative-Etymological Analysis with Iranian Languages

Let us compare the personal pronouns used in the language of Azerbaijani Tats with other Iranian languages:

I person singular: Balakhani, Surakhani: *mü* "I", Lahij *man*, Balochi *man*, Tajik *man*, Middle Persian *man*, Old Persian *manā*, Avestan *mana*, Modern Persian *mān*, etc.

II person singular: Absheron Tat: *tü* "you", Lahij *tı*, Tajik *tu*, Middle Persian *tu*, Modern Persian *to*, Avestan *tava*, etc.

III person singular: Balakhani, Surakhani *u* "he/she/it", Lahij *ü*, Middle Persian *ōy*, *ō*, Old Persian *avahyā*, Avestan *avahe*, Modern Persian *u*, etc.

I person plural: Absheron Tat *imu*, *mü* "we", Lahij *umun*, Balochi *mā*, <*ir., Avestan *ahmakən*, Old Persian *amāxam*, Old Indic *asmākam*, Middle Persian *ama(h)*, etc., Modern Persian *ma*, Talysh *ama*, Iranian Tat *ämä*.

II person plural: Balakhani, Surakhani *şumu* "you (pl.)", Lahij *işmun*, Guba, Gonagkend *şumu*, Tajik *şumó*, Middle Persian *šumā*, Modern Persian *šoma*, Avestan *xšmakam*, Talysh *šъmā*, Chali šõma < * šma. (D.I. Edelman, 2020).

III person plural: Balakhani, Surakhani *uşun* "they", Lahij *uşun*, Talysh *avon*, Northern Tat *avan*, Tajik *ōšān*, Modern Persian *işan*, Semnani *ui*.

In the Balakhani sub-dialect, the first-person plural pronoun (*imu*) sometimes loses its initial vowel:

İmu bağ dostim. — "We had a garden".

Mü amarim bə həmsiya. — "We used to go to the neighbors".

2.3. Historical Evolution of the Third-Person Form

There was no distinct third-person pronoun in ancient Iranian languages. Instead, demonstrative pronouns fulfilled this function. In Old Persian, the demonstrative pronouns *hauv* and *ava* (that) expressed the third person.

J.Sadikhova notes that in Persian, not only do third-person pronouns act as demonstrative pronouns, but conversely, demonstrative pronouns sometimes function as third-person pronouns (Sadikhova, 1966, p.112). G.I.Huseynova states that this same phenomenon is observed in the Lahij dialect of the Tat language (Huseynova: 2002, p.85).

The pronoun used to indicate the third-person plural in literary Persian, "İshan", is pronounced as "işun" in Tehran dialects, which corresponds to the "İşun, uşun" plural third-person pronoun forms in the language of Azerbaijani Tats (Peysikov, 1960, p.14). In Avestan and Sanskrit, which belong to the ancient Indo-Iranian language group, the nominative form *āzam*/*ādam*expressing the first person and the genitive form *mana*/*mama* were used with very similar phonetic structures (Sokolov, 1961, p.67; Vorobyev, 1956, p. 19-25).

Case	**Avestan**	**Sanskrit**
Nominative	āzam	ādam

Case	Avestan	Sanskrit
Genitive	mana	mama
Accusative	mam	mam

2.4. Historical Context and Early Chronicles

In the materials of Academician Dorn, the personal pronouns listed for the Absheron Tat language include *mü, mu, min*("I"), *tü* ("you"), *münä* ("me"), *türä* ("your"), *imu* ("we"), and *imuna* ("our") (Kaspiy, 1975, p.72). During I.Berezin's travels to Absheron, he recorded the use of the following personal pronouns in the Tat language: *mü, mya* ("I"), *müre* ("my"), *imu maia* ("we"), *imure, imhare* ("our"), *šumu, šumuia* ("you pl."), *šumire* ("your pl."), *ure*("his/her/its"), *uşun* ("they"), *uşunre* ("their"), etc. (Berezin, 1853, p. 118).

2.5. Morphological Declension of Personal Pronouns

Personal pronouns are declined just like nouns.

Table: Declension of Personal Pronouns in the Absheron Dialect

Person	Singular Cases	Plural Cases
I	**Nominative:** mü *(I)* **Objective:** mürə, bə mü, əz mü **Genitive:** münə, ə mü, ə mükin	**Nominative:** imu *(we)* **Objective:** imyrə, bə mun, əz mú **Genitive:** imurə, əlmú, əlmúkin
II	**Nominative:** tü *(you)* **Objective:** tünə, bə tü, əz tü **Genitive:** tünə, ən tü, ən tükin	**Nominative:** uşmu(n) *(you pl.)* **Objective:** işmura, bə işmu, əz şumu **Genitive:** şumurə, ən işmu
III	**Nominative:** u *(he/she/it)* **Objective:** urə, boy, azu **Genitive:** urə, ənu, ənukin	**Nominative:** uşu(n) *(they)* **Objective:** uşunə, boyşun, əz şun **Genitive:** uşunə, ən uşun, ənuşuyin

For comparison, the declension of personal pronouns in the Talysh language (another Iranian language) follows this structure:

Person	Singular (Nominative)	Plural (Nominative)	Singular (Oblique)	Plural (Oblique)
I	az	əmə	mı, mi, ni	əməni
II	tı	şimə	tını	şiməni
III	əv (un)	əvon (imon)	əy (ımi)	əvoni (imoni)

3. PRONOMINAL ENCLITICS AND SYNTACTIC ROLES

According to Sh.A.Sadikhzade, although enclitics constitute a morphological category, they play an essential role in forming the syntactic structure of the language (Sadikhzade, 2002, p.51). Enclitics, which are pronominal residues, attach to various parts of a sentence and indicate which person a state or action (expressed by the predicate) belongs to.

3.1. Enclitics in Absheron and Lahij Tat Dialects

Person	Absheron Tat (Sing.)	Absheron Tat (Plural)	Lahij Tat (Sing.)	Lahij Tat (Plural)
I	-üm, -m	-üm	-im, -m	-im
II	-i	-ünd	-i (yi)	-ind
III	-uis, -u	-und	-i	-und

3.2. Comparative Context: Persian Pronominal Enclitics

As pronominal remnants, morphological enclitics in the Persian language function as follows:

Person	Singular	Plural
I	-man / -mən	-mun // -mu, -mü
II	-ı	-işmun // -uşmun
III	-i	-uşun // -işun

4. DEMONSTRATIVE PRONOUNS

In the Absheron dialect of Tat, the demonstrative pronouns *in* ("this") and *un* ("that") are used. Sometimes, the demonstrative pronoun *in* is shortened to *i*. For example: *İ azu kələtahri.* — "This is larger than that." The demonstrative pronoun *in* (this) indicates an object or event that is close by.

In other Iranian languages, this pronoun appears with slightly different phonetic variations: Tajik *in*, Classical Persian *īn*, Middle Persian *ēn*, Old Iranian *ēna*, and Talysh *ъm*. The demonstrative pronoun *un* ("that") and *həmin* ("the same") are used to indicate distant objects. The demonstrative pronoun *un* differs from other Iranian languages. For comparison: Classical Persian *ān*, Middle Persian *ān, hān*, Avestan *ana*, and Talysh *av*.

In Tajik dialects, much like in the Absheron dialect, the forms *i* // *in* (this) are used in parallel (Rastorgueva, 1964, p.67). G.I. Huseynova notes that forms like *intər*, *intərin*, and *intərzin* have also been recorded as demonstrative pronouns across Tat dialects (Huseynova, 2002, p.68).

4.1. Attributive and Substantive Functions

Demonstrative pronouns are used before a noun in both attributive (modifying) and substantive (noun-like) functions:

1. *İ bağ əmükini.* — "This garden is mine." (Attributive function)
2. *İ hanə gərəy æub tani.* — "You must know these well." (Substantive function)

When serving a substantive function, demonstrative pronouns accept plural suffixes just like nouns. Demonstrative pronouns in the base case act as the subject of a sentence, while those in the objective case act as direct or indirect objects:

- *İ dihya ə səfa burvar bires.* — "These villages belonged to three brothers."
- *İrə haliyi bə xoşmə ama.* — "I liked his/this words."

5. REFLEXIVE PRONOUNS

The reflexive pronoun *xaştən* ("self") is used in the Absheron dialect of the Tat language. In the Lahij dialect, the reflexive pronoun is *xıstan*. In other Iranian languages, the reflexive pronoun varies significantly: Middle Persian *xvat, xvēš*, Classical Persian *æud, æēš*, Tajik *æud*, Talysh *ъštan*, Old Persian *uvaipašiya*, and Sanskrit *svayam*.

M.I. Hajiyev notes that in the Guba, Davachi, and Absheron dialects of Tat, this reflexive pronoun appears as *xuştən*. He notes that, as a rule, when it changes by person, it accepts an intervening "i" sound between the reflexive pronoun and the enclitic pronoun, becoming *xuşlənimə* (Hajiyev, 1995, p.163).

5.1. Dialectal Paradigms of Reflexive Pronouns

Person	**Absheron (Sing.)**	**Lahij (Sing.)**	**Guba (Sing.)**	**Malham (Sing.)**
I	xaştənmü	xıştanman	xiştənmən	xaştənmü
II	xaştəntü	xəştantı	xiştənti	xaştəntü
III	xaştəni	xıştəni	xiştəni	xaştəni
Person	**Absheron (Plur.)**	**Lahij (Plur.)**	**Guba (Plur.)**	**Malham (Plur.)**
I	xaştənimu	xıştanmun	xiştənmun	xiştənibu
II	xaştənişmu	xıştanişmun	xiştənişmun	xiştənişmun
III	xaştənişun	xıştənişun	xiştənişun	xiştənişun

Grammatically, the reflexive pronoun aligns closely with nouns and is declined similarly (e.g., *xaştən* "himself/herself", *xaştənirə* "his/her own", *bə xaştən* "to/in oneself", etc.). In attributive constructions, the reflexive pronoun can act as both the modifier and the modified element.

Examples:

1. *Qəmər kilc xaştəmə qələbə tərif büdaran.* — Qamar praises her own daughter a lot.

2. *U kar xaştənə xub tastən, boy görə kutirən.* — He knows his own job well, that is why he says so.

3. *Ə xastəntü başqə hiç kəsə bəyən nə saxtənü.* — You do not like anyone besides yourself.

In the Lahij dialect of Tat, the reflexive pronoun *xıştan* (self) forms a possessive construction using the particle *an* (e.g., *an xıştan* "one's own"). It is worth noting that this type of construction has not been recorded in the Absheron Tat dialect.

6. INTERROGATIVE PRONOUNS

The interrogative pronouns used in the Tat language are:

- *ki* ("who") — Classical Persian *ki*, Middle Persian *kē*, Old Persian *kahya*.
- *ci* / *çi* ("what") — Classical Persian *či*, Middle Persian *čē*, Avestan *čahya*.
- *kutamin* (Absheron) / *çomin* (Lahij) ("which") — Tajik *kadom*, Classical Persian *kadām*, Middle Persian *kadām*, Old Persian *katama*.
- *çən* (Absheron) / *çan* (Lahij) ("how much/many") — Tajik *čand*, Classical Persian *čand*, Middle Persian *čand*, Avestan *čvant*, etc.

6.1. Typological Comparison with Talysh and Common Iranian Roots

Meaning	Tat	Talysh	Common Iranian
Who?	ki	ki	*kahya
What?	çi	çi(č)	*čahya
Which?	çomin (Lahij) / kutamin (Absheron)	kom // kon	*Katā̃ma
When?	ke // key	kayna	*kada
How much?	çan // şən	čånd	*č(a)vant

7. DETERMINATIVE (DEFINITE) PRONOUNS

Definite pronouns indicate the general qualities of an object. As a rule, they are placed before a noun in Tat to modify it. The primary definite pronoun found across Tat dialects is *har* / *hər* ("every/each").

In the Lahij dialect, *har* is preferred, while other Tat dialects (Absheron, Guba, Gonagkend, Khizi, Khachmaz) utilize *hər*. In Talysh, this indicator corresponds to *ha (har)* and *işt*ə. In other Iranian languages, such as Sangesari, it appears as *harva* Avestan *haurva-*, Old Persian *haruva-*, Old Indic *sarva-*, Middle Persian *har*.

The compound definite pronoun *hər kutamin* is used in the Absheron dialect, while *hər komik* ("whichever / anyone") is found in the Lahij dialect. Definite pronouns function primarily as modifiers and do not change according to case or number.

Examples:

1. *Ə hər xundagor Madlo Pənoh na ımbe.* (Lahij) — Not every reader becomes a Molla Panah.
2. *Har ruz ve qul əyal bə uşqulə nə mutani rastən.* (Absheron) — You cannot go to school after the child every day.
3. *Māālim bə hər şagirdi yə tapşuruğ da.* (Absheron) — The teacher gave an assignment to every student.
4. *Hər komin və suolmon cavab do in şaftolıra san tum bo.* (Lahij) — Whoever answers my question, I will give this peach to them.

8. INDEFINITE AND NEGATIVE PRONOUNS

Indefinite pronouns replace words that denote non-specific objects or their features. The indefinite and negative pronouns used in the Tat language include: *hər kəs* ("everyone"), *hiç kəs* ("no one"), *hiç cı // hiç çi* ("nothing"), *filonkəs // filankəs*("so-and-so"), *bəhmənkəs // behmenkes* ("certain person"), and *hamə // həmə // həmələ* ("all/everyone" — Absheron: *hamə*, Lahij: *həmə, həmələ*, Guba, Gonagkend, Malham: *həmə*).

Examples:

1. *Ye-ruz yı ödominə umoran bafan bə Quli doyi ki, tera filonkəs qiyə bə zəran.* (Lahij) — One day a man comes and tells Uncle Qulu: so-and-so is calling you.
2. *Hamə pürsiran fünə.* (Absheron) — Everyone is asking about you.
3. *Mərd gufsi ki, bə mu hiç çi lazum nisfi.* (Guba) — The man said that I need nothing.
4. *Hiç kəs xəbər nə vəyift əzmun.* — No one asked about us.

CONCLUSION

In conclusion, the pronoun system of the Azerbaijan Tats preserves ancient Iranian linguistic roots while developing unique phonetic and morphological characteristics through historical evolution. This research serves as a vital resource for understanding the dialectology and linguistic history of Iranian-speaking groups in the Caucasus. By examining original linguistic data across the key dialects, this article maps the phonetic variations, declension paradigms, and syntactic applications (such as the dual attributive and substantive roles of demonstratives) that define the Tat language today. Ultimately, this research documents an endangered linguistic component and contributes a vital resource to historical grammar and comparative study.

REFERENCES

Berezin, I. (1853). *Recherches sur les dialectes persans*. Moscow.

Dorn, B. (1975). *Caspian*. Saint Petersburg.

Edelman, D. I. (2020). *Etymological dictionary of Iranian languages*. Moscow.

Hajiyev, M. (1995). *The language of the Tats of Azerbaijan*. Baku.

Hajiyev, M. I. (1995). *The language of the Tats of Azerbaijan* (p. 163). Baku.

Huseynova, G. (2002). *The language of the Lahij Tats*. Nurlan Publishing.

Miller, V. F. (2016). *Tat episodes* (2nd ed.). Moscow.

Peisikov, L. S. (1960). *The Tehran dialect* (p. 14). Moscow.

Rastorguyeva, V. S. (1964). *An attempt at a comparative study of Tajik dialects* (p. 67). Moscow.

Reformatsky, A. A. (1955a). *Introduction to linguistics* (p. 89). Moscow.

Reformatsky, A. A. (1955b). *Introduction to linguistics* (pp. 36, 89). Moscow.

Sadikhova, C. (1966a). First- and third-person pronouns in Persian (Historical aspects). In *Issues of Iranian philology* (p. 112). Azerbaijan SSR Academy of Sciences Press.

Sadikhova, C. A. (1966b). Second- and third-person pronouns in Persian. In *Issues of Iranian philology* (p. 112). Azerbaijan SSR Academy of Sciences Press.

Sadikhova, C. (n.d.). *Personal pronouns in Persian*.

Sadikhzadeh, A. S. (2002). *Grammar of the Talysh language* (p. 51). Saint Petersburg: SPB SPR Pavel "VOG".

Sokolov, S. N. (1961). *The Avestan language* (p. 67). Moscow.

Vorobyev, V. S., & Desyatovsky, [Initials unknown]. (1956). *Development of personal pronouns in Indo-Aryan languages*(pp. 19–25). Moscow–Leningrad.

Reflection of Realism and Irony in Maugham's Works

GUNAY ISMAYILOVA*

Abstract

Somerset Maugham's creativity is characterized as a continuation of realist traditions in the 20th –century English literature, and in this context, the objective and analytical depiction of human psychology, social realtions, and individual behavioral patterns occupies a central place in his works. Maugham's realism is grounded in emprical observation, and through the use of naturalistic details in the depiction of events, he creates an unembellished and authentic representation of life.

This article explores the interplay of realism and irony in the works of W.S.Maugham, focusing on how his narrative style bridges moral observation and detached wit. Maugham's realism emerges through his precise depiction of everyday life, social manners, and human psychology - reflecting the influence of both late Victorian and early modernist traditions. His characters, often drawn form experience, embody the contractions and compromises of human conduct, revealing deeper truths behind surface respectability. At the same time, Maugham employs irony as a subtle instrument of critique, exposing hypocrisy, self-deception, and the limits of idealism without overt judgement. By juxtaposing authentic representation with understated irony, Maugham crafts a vision of life that is both compassionate and unsparing.

The study concludes that his fusion of realism and irony not only defines his distinctive narrative tone but also affirms his enduring relevance as a moral observer of modern society. The interaction between realism and irony constitutes one of the main structural components of Maugham's artistic method. While the principles of realist representation ensure the credibility and lifelikeness of his works, irony adds a reflective and critical

* Azerbaijan University, gunay.ismayilova@au.edu.az

dimension to this depiction. This synthesis is particularly evident in “Of Human Bondage” and “The Moon and sixpence”.

Key words: realism, irony, human psychology

Öz

Somerset Moem'in yaratıcılığı, 20. yüzyıl İngiliz edebiyatındaki gerçekçi geleneklerin bir devamı olarak nitelendirilir ve bu bağlamda, insan psikolojisinin, sosyal ilişkilerin ve bireysel davranış kalıplarının nesnel ve analitik tasviri, eserlerinde merkezi bir yer tutar. Maugham'ın gerçekçiliği, ampirik gözleme dayanır ve olayların tasvirinde doğalcı ayrıntıların kullanımıyla, hayatın süssüz ve otantik bir temsilini yaratır.

Bu makale, W.S. Moem'in eserlerindeki gerçekçilik ve ironi arasındaki etkileşimi inceliyor ve anlatım tarzının ahlaki gözlem ile mesafeli zekâ arasında nasıl bir köprü kurduğuna odaklanıyor. Moem'in gerçekçiliği, hem geç Viktorya dönemi hem de erken modernist geleneklerin etkisini yansıtan, günlük yaşamın, sosyal davranışların ve insan psikolojisinin kesin tasviriyle ortaya çıkar. Genellikle deneyimden yola çıkarak çizilen karakterleri, insan davranışının çelişkilerini ve uzlaşmalarını somutlaştırarak, yüzeysel saygınlığın ardındaki daha derin gerçekleri ortaya koyar. Aynı zamanda Moem, ironiyi incelikli bir eleştiri aracı olarak kullanarak, açıkça yargılamadan ikiyüzlülüğü, kendini kandırmayı ve idealizmin sınırlarını ortaya koyar. Gerçekçi temsili incelikli ironiyle yan yana getirerek, Moem hem şefkatli, hem de acımasız bir yaşam vizyonu yaratır.

Çalışma, gerçekçilik ve ironinin birleşiminin yalnızca kendine özgü anlatım tonunu tanımlamakla kalmayıp, aynı zamanda modern toplumun ahlaki bir gözlemcisi olarak kalıcı önemini de doğruladığı sonucuna varmaktadır. Gerçekçilik ve ironi arasındaki etkileşim, Moem'in sanatsal yönteminin ana yapısal bileşenlerinden birini oluşturur. Gerçekçi temsil ilkeleri eserlerinin inandırıcılığını ve gerçekçiliğini sağlarken, ironi bu tasvire yansıtıcı ve eleştirel bir boyut katar. Bu sentez özellikle “İnsan Esareti” ve “Ay ve Altı Kuruş”ta belirgindir.

Anahtar sözcükler: realizm, ironi, insan psikolojisi

INTRODUCTION

W.S. Maugham is widely regarded as one of the most skillful storytellers of the 20th century. His works are known for their clarity, sharp observation, and deep understanding of human nature. Two of the most distinctive features of his creativity are irony and realism, which allow him to present life truthfully while exposing hidden contradictions.

REALISM IN MAUGHAM'S WORKS

Realism is central to Maugham's literary style. He portrays life without idealization, focusing on ordinary people and their struggles. In "Of Human Bondage" the protagonist's life reflects the randomness and difficulty of real existence. This idea is captured in the famous line: " It is an illusion that youth is happy, an illusion of those who have lost it." (Maugham, 1915, s.112) This quote reflects Maugham's realistic worldview-life is not naturally joyful, but complex and often disappointing.

The critic Anthony Burgess noted that Maugham was "was a master of storytelling with a gift for clarity rather than complexity," emphasizing that realism makes his works accessible yet profound. The Another example appears in "The Moon and Sixpence", where artistic life is shown without romantic glamour: " The artist must be selfish.... for the sake of his art." (Maugham, 2009, s.19) Here Maugham realistically presents the cost of artistic genius, showing that creativity may require moral sacrifice.

IRONY AS A LITERARY DEVICE

Literary scholar Richard Cordell argued that Maugham's realism lies in his "refusal to glorify his characters," instead presenting them with all their flaws and contradictions.

Irony plays a crucial role in revealing deeper meanings in Maugham's works. He often highlights the gap between what characters believe and what is actually true. In "The Moon and Sixpence", the protagonist abandons

a comfortable life for art, yet his success does not bring moral greatness. This is reflected in the ironic observation: “People ask you for criticism, but they only want praise.” This quote reveals the contradiction between human expectations and reality-people seek truth but reject it when it is uncomfortable. Maugham's irony is subtle and often expressed through narration rather than direct judgement. His characters expose themselves through their actions.

The critic Edmund Wilson observed that Maugham's irony is “ cool and detached,” allowing readers to see the truth without emotional exaggeration.

Maugham's greatest strength lies in combining realism with irony. In “Of Human Bondage” the protagonist searches for meaning in life, only to arrive at a simple, almost ironic conclusion: “The simplest pattern....was sufficient for him.” This reflects both realism (life has no grand meaning) and irony (after deep searching, the answer is ordinary).

Another striking quote that combines both elements is: “ We are not the same persons this year as last; nor are those we love.” (Maugham, 1938, s.306) This highlights the realistic truth of human change while also carrying an ironic undertone about the instability of realionships.

THE USE OF IRONY AND REALISM

The use of irony and realism makes Maugham's works deeply engaging. His writings encourages readers to question illusions and accept uncomfortable truths about life. As he writes: “ Nothing in the world is permanent, and we're foolish when we ask anything to last.” (Maugham, 2003, s.185) This reinforces both his realistic worldview and his ironic attitude toward human expectations.

CONCLUSION

In conclusion, W.S.Maugham masterfully uses irony and realism to portray life in an honest and thought-provoking way. His realistic depiction of human experience, combined with subtle irony, exposes the

contradictions of human nature and society. The inclusion of these elements, supported by powerful insights and memorable quotes, ensures that his works remain relevant and meaningful.

REFERENCES

Cordell, R. (1990). *The life of W.Somerset Maugham*: London: Mandarin.

Kierkegaard, S. (1990). The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates/ Notes of Shelling's Berlin Lectures: Princeton University

Maugham, W.S (1915). Of Human Bondage: London: P. F. Collier & Son Corporation.

Maugham, W.S. (1938). *The Summing Up*. New York: Arno Press

.Maugham, W.S (2009). *The Moon and Sixpence*: Vintage Classics.

Maugham, W.S. (2003). Razor's Edge : USA: Vintage books

İlahi Komedya ile *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* Eserlerine Karşılaştırmalı Bir Bakış

UZM. GÜLŞAH KARAYEL*

Öz

Dante Alighieri (1265–1321), Floransa doğumlu olup Orta Çağ'dan Rönesans'a uzanan süreçte İtalyan dilinin ve Avrupa edebiyatının kurucu isimlerinden biri olarak kabul edilir. Politikayla yakından ilgilenen Dante, siyasi ayrılıkları nedeniyle 1302 yılında sürgüne gönderilmiştir. *İlahi Komedya*'yı bu sürgün döneminde kaleme almıştır. Dante eserinin başlığını Orta Çağ edebiyatında sonu iyi biten hikâye anlamına gelen *Commedia*'yı belirlemiş fakat eser daha sonra *La Divina Commedia* adıyla ölümsüzleşmiştir. Eserde Dante, kahramanın yerine kendisini koyarak rehberleriyle beraber metafizik yolculuğunu, günah, arınma ve Tanrı'yı bulma sürecini ele almıştır. Peyami Safa (1899–1961) İstanbul doğumludur. Yazarlık ve gazetecilikle ilgilenen Safa, erken dönem eserlerini rasyonel bir yaklaşımla kaleme almış, zamanla metafizik temalara yönelmiştir. Yazar, özellikle *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nun birinci bölümünde Ferit'in psikolojik buhranlarını, krizlerini ve arayışını, nihilist bir tutumla değerlendirirken; ikinci bölümde bir rehberin vasıtasıyla kahramanın arınıp, doğru yolu bulma serüvenini metafizik boyutlarla işlemiştir. Bu çalışma, aralarında yaklaşık altı yüz yıllık zaman diliminin bulunmasına rağmen, kahramanların zihin dünyalarındaki benzerliklerinden yola çıkarak; Dante Alighieri'nin *İlahi Komedya* ve Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* eserlerini karşılaştırmalı bir bakış açısıyla ele almıştır. Ayrıca, Ferit'in ve Dante'nin ilahi rehberleri Beatrice, Vergilius ve Noraliya eşliğinde psikolojik dönüşümlerini, Tanrı'ya yönelişlerini, günahlarını ve arınmalarını ortaya koymanın yanı sıra iki eserdeki hayvan sembollerini, mekânın kahramanlar

*Çağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. gulsahkarayel4@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5316-0003.

üzerindeki etkisini ve anlatım bakış açılarını da inceleyerek tematik bağlamda benzer ve farklı yönlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: karşılaştırmalı edebiyat, psikolojik çözümleme, inanç, metafizik, rehberlik

A Comparative Look at *The Divine Comedy* and *Mademoiselle Noraliya's Chair*

Abstract

Dante Alighieri (1265–1321), born in Florence, is regarded as one of the founding figures of the Italian language and European literature during the transition from the Middle Ages to the Renaissance. Dante, who took a keen interest in political life, was exiled in 1302 due to political divisions. He wrote *The Divine Comedy* during this period of exile. Dante chose the title *Commedia*, which in medieval literature meant a story with a happy ending, but the work later became immortalized as *La Divina Commedia*. In the work, Dante places himself in the hero's shoes and alongside his guides, explores his metaphysical journey a process of sin, purification and the quest to find God. Peyami Safa (1899–1961) was born in Istanbul. Safa, who was involved in both writing and journalism, initially wrote his early works with a rational approach but later turned to metaphysical themes. In particular, in the first part of *Mademoiselle Noraliya's Chair*, the author evaluates Ferit's psychological crises, turmoil, and quest through a nihilistic lens; while in the second part, he explores the hero's journey of purification and finding the right path through a guide, addressing these themes from a metaphysical perspective. Despite the approximately six-hundred-year time gap between them, this study examines Dante Alighieri's *Divine Comedy* and Peyami Safa's *Mademoiselle Noraliya's Chair* from a comparative perspective, drawing on the similarities in the heroes mental worlds. Furthermore, the study aims to highlight the psychological transformations, spiritual journeys toward God, sins and purifications of Ferit and Dante's divine guides Beatrice,

Vergilius and Noraliya while also examining the animal symbols, the influence of setting on the heroes and narrative perspectives in both works to reveal their thematic similarities and differences.

Keywords: komparative literature, psychological analysis, belief, metaphysics, guidance

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana insanlar bu dünyayı anlamlandırma, sorgulama ve inanma dürtüleri ön plana çıkmıştır. Bu eylem, Dante'nin *İlahi Komedya* ve Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanlarında metafizik boyutlarla işlenmiş ve bireyin ruhsal krizlerini gözler önüne sermiştir. Metafiziği, Dante Hristiyanlığın kurallarına bağlı kalarak, günah ve sevap ikilemi içerisinde merkeze almış ve arınmayı bir kurtuluş olarak kaleme almıştır. Safa ise, bireyin psikolojik buhranını Doğu- Batı çatışması çerçevesinde nihilist tutumla ele almış, arınmayı da Müslümanlık inancı çerçevesinde işlemiştir. Her iki eser, farklı yıllar içerisinde yazılmalarına rağmen, bireyin varoluşsal sancıları, dünyayı anlamlandırma süreçleri ve hayal-hakikat çatışmaları bakımından benzerlikler teşkil etmektedir. Diğer yandan, kahramanların yolculuğa çıktıklarında onları rehberlerin karşılaması ve rehberlerin onları yönlendirmesi, kahramanların gördükleri olaylar karşısında inanmak ile inanmamak arasında gidip gelmeleri ve mekanların kahramanlar üzerindeki etkileri de incelenmiştir. Bu çalışma, Dante'nin ve Ferit'in metafizik yolculuklarındaki tematik benzerlikleri ortaya koymaya çalışmıştır. Bu bağlamda birinci bölümde, iki eserdeki Vergilius, Beatrice ve Matmazel Noraliya gibi rehberlerin eserlerde yer alma nedenleri, kahramanları nasıl yönlendirdikleri, kahramanın içsel dönüşümündeki işlevleri ve rehberler arasındaki benzerlikler analiz edilmiştir. İkinci bölümde, eserlerdeki genel mekanlar ve kahramanların dönüşümünde rol oynayan kritik mekanlar incelenmiştir. Üçüncü bölümde, Dante'nin ve Ferit'in kendi kulvarlarındaki kibirleri ve insanlara olan düşkünlükleri hakkında tespitler sunulmuştur. Dördüncü bölümde, kahramanları temsil eden hayvan simgeleri ele

alınmıştır. Beşinci bölümde, kahramanların Tanrı'ya yönelişleri ve günahlarından dolayı yakarışları değerlendirilmiştir. Altıncı bölümde ise, eserlerdeki anlatım bakış açıları ortaya konulmuştur.

REHBERLER

Edebi anlatılarda kahramanın yolculuğu çoğu zaman bir rehber figürüyle başlar. Joseph Campbell'a göre kahraman, rehberle karşılaştığında hem yabancılık hem de bilinçdışı düzeyde bir tanıdıklık hissi yaşar; bu figür kahramanın yolculuğunu başlatan yönlendirici bir işlev görür. (1999, s. 70) Genellikle kahraman yolculuğuna başladığında yolundan sapar ya da nereye gideceğini bilemez. Böylelikle rehberler kahramana hem akıl hem de yön bağlamında onlara yol gösterir. Eserlerde rehberler kahramana bu yolculukta eşlik edebilir ya da sadece yönlendirebilir. Rehberleri tanımak için onların eserlerdeki yerlerine ve yazarların ne şekilde tanıttıklarına bakmakta fayda vardır.

İlahi Komedya'da iki rehberden birisi olan Beatrice, Dante'nin gerçek yaşamından tanıdığı kişidir. Dante, Beatrice'yi *La Vita Nuova (Yeni Hayat)* eserinde şu şekilde aktarır: "Doğduğum zamandan itibaren ışıklı gökyüzü neredeyse dokuzuncu kez aynı noktaya dönmüştü ki, zihnimin yüce hanımı gözlerimin önünde belirdi; birçok kişi ona Beatrice diyordu." (Alighieri, 1899, s. 23) Dante'nin Beatrice'yi çocukluk yaşlarından itibaren tanıması, âşık olması ve onun genç yaşındaki ölümü Dante'yi derinden etkilemiş ve yazar onu gerçek dünyadan alıp *İlahi Komedya*'nın kurgusal dünyasına rehber/melek olarak yerleştirmesine neden olmuştur.

Dante, Beatrice'nin yüzünün ve gözünün güzelliğine sıklıkla değinmiştir. Beatrice'nin güzelliği aynı zamanda eserde Tanrı'nın bir aynası olarak geçer:

> Yıldızlardan parlaktı gözleri,
> kendi diliyle konuştu benimle
> yumuşacık, melek gibi sesiyle bana seslendi.
> (…)
> Gözlerini sonsuz tekelere dikmişti;

ona bakarken, tattığı otların etkisiyle
deniz tanrısına dönüşen,
Glaukos'a benzemiştim ben de. (Dante, 1998, s. 42-546).

Dante'nin yaşamı boyunca Beatrice'ye duyduğu bağlılık, onun düşünce dünyasının önemli bir esin kaynağı hâline gelmesini sağlamıştır. Beatrice duygusallığı, saflığı ve ilahiliği temsil etmesi sebebiyle eserin merkezine yerleştirilmiştir. Böylelikle rehber, Dante'nin çıkmaza girdiğini gözlemleyip ona yardımcı olması için diğer bir rehber olan Vergilius'tan yardım istemiştir. Öte yandan, Vergilius'un Beatrice'nin gözlerine ve ses tonuna değinmesiyle Beatrice'nın dış görünüşüyle ilgili okuyucuya tüyo vermektedir. Diğer bir unsur, Beatrice'nin gözleri öyle etkileyicidir ki Dante'nin aklını başından alır. Fakat onun gözleri, bir erkeği baştan çıkarmak için değil, Tanrı'nın aynasını yansıtmak için vardır. Ferrante, Beatrice'yi Tanrı'nın mükemmelliğinin vasıtası ve Dante'nin ilahi aşkı (Ferrante, 1992, s. 18-20) olduğunu belirtir. Benzer şekilde, Charles Williams'a göre Beatrice hem Dante'nin hem de âlemin rehberliğini yapmaktadır. Yazarın ona aşkıyla, ilahi aşk bütünleşir. Böylece Beatrice insanın düşünce dünyasının ilahiliğini ve yaratıcılığını yansıtır. (1994, s. 8) Dolayısıyla Beatrice, Dante'nin zihnindeki ilahiliği ve kurtuluşu simgeler. Yazar onun gözlerinin büyüsünü okuyucuya aktarmak için sihirli ot yemesiyle insandan Tanrıya dönüşmesiyle bilinen "Glaukos'un" benzetmesini yaparak, Beatrice'nin gözlerine bakmasıyla âdeta tanrılaştığını vurgular. Bu sebeple Dante'nin Beatrice'ye olan aşkı dünyevi olanın sınırlarını aşarak, sonsuzluk ve ilahilik boyutlarıyla gözler önüne serilir.

Matmazel Norilaya'nın Koltuğu'nda ise rehber Noraliya'dır. Noraliya'nın Beatrice gibi gerçek yaşamdan alındığına dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat Ferit'i saptığı kötü yoldan aydınlığa çıkaracak, tıpkı Beatrice gibi Tanrı'nın aynası mahiyetindeki ve eserin Doğu-Batı çatışmasının bir kutbunu oluşturacak bilge kişi Noraliya'dır. Safa Doğu-Batı çatışmasını birini İtalyan annenin ve Osmanlı babanın kızları Noraliya'nın Hristiyanlık ve Müslümanlık arasındaki çelişkisinden oluşturmuştur:

> Matmazel Noraliya da öyle doğuyor, nikâhsız. Adını "Nuriye" koymuş babası. (…) Babaannesi ölür. Mecit Bey de kadın düşkünüymüş, karısının üstüne başka bir hanımla evlenir. Noraliya annesinin yanına gelir. Madam da domuzuna gâvurdu. Göğsünün üstünde daima bir altın haç. (Safa, 1980, s. 178-180).

Noraliya'nın nikahsız doğması, onun ileri yaşlarında yaşayacağı kimlik karmaşasına ve dışlanmış hissiyatına zemin hazırlamıştır. Başlangıçta Nuriye adıyla İslami değerlerle yaşayıp, daha sonra haç kolye takıp Hristiyan olmaya karar vermesi dinsel çatışmasını gözler önüne sermektedir. Noraliya'nın annesinin hapse girmesi ve babasının kadınlara olan düşkünlüğü onun bunalımını daha da arttırmıştır. Babanın Doğu'yu annenin Batı'yı temsil ettiğini göz önüne alındığında Noraliya'nın annesinin yanına gitmesi, onun kimlik arayışında Doğu yerine Batı'yı seçtiğini fakat Batı'nın da onu kurtaramadığı görülmektedir. Noraliya Hristiyanlık-Müslümanlık çatışması yaşarken; Öte yandan Dante'ye cehennemde rehberlik eden Vergilius'un da Paganlık- Hristiyanlık çatışması görülür:

> "Benim cenneti yitirmemin nedeni;
> İman etmeyişim, başka suçum yok
> (…)
> Ben orada yaşayanların üstünü değilim;
> Ben, Hristiyanlık öncesinde doğmuş,
> Işığı görmemiş olanların (Paganların) arasındayım.
> Bizler, arzuladığımız halde Tanrı'dan umutsuz olarak burada,
> Limbo'da yaşıyoruz." (Dante, 1998, s. 67-330).

Dante birçok kitaptan esinlenerek *İlahi Komedya'yı* kaleme almıştır. Bunlardan birisi de *Aenis Destanı*'dır. Böylelikle Dante, destandaki mitolojiden, mekândan ve ölümden sonra hayat inancından esinlenmiştir. Tözün'e göre yazar, rehberini Roma İmparatorluğu'nun ahlaki yönlerini açığa çıkarmak için kullanmıştır. (2017, s. 2) Vergilius ne kadar bilgeliği ve kurtuluşu sembolize etse de Hristiyanlık öncesinde yaşaması, Pagan olması ve İsa'yı tanıyamadığı için Cennet'te giremeyen rehber olarak karşımıza çıkmıştır. Barolini'e göre: "Şair, Vergilius'a öylesine gerçekçi ve etkileyici bir

kurgusal yapı oluşturur ki, okuyucular onun kurtarılmasını diler. Vergilius'un lanetlenmesini gerektiren anlatısal zorunluluklar veya Dante'nin olay örgüsünde belirlediği mücadeleler için onu bir araç olarak kullanır." (Barolini, 1992, s. 16) Böylece Vergilius, bilgeliğiyle Dante'ye Tanrı'nın yolunu gösterebilir ama Pagan inanışından dolayı Cennet'e girmesi yasaktır. Böylelikle, iki kahramanda rehberlerini yüceltir:

> "Onun bir gerçeklikten çıkıp efsane haline gelmesi de ruhunun tabii istidatlarından biri değil mi? İnsan maddeyi ve kendi maddesini ancak böyle aşabilir. Beni o kadar dolduruyor ve ben'imin önüne o kadar geçiyor ki hayalimde onu sessiz takip etme ihtiyacına yeniliyorum." (Safa, 1980, s. 283).

> "Ey beni yazdıklarının peşinde koşturan,
> emeğimi, sevgimi coşturan,
> bütün ozanların onuru, önderi.
> Ustamsın, kalemimsin,
> bana onurlar katan o güzel biçemi veren sensin."
> (Dante, 1998, s. 37).

Ferit'in Noraliya'ya duyduğu hayranlık zamanla öylesine artar ki, onu benliği de dâhil olmak üzere her bakımdan kendisinden üstün görür. Bu durum, Noraliya'nın Ferit'in zihninde sıradan bir insan olmaktan çıkarak efsanevileşmesine yol açar. Benzer şekilde Dante, Vergilius'a "Ey beni yazdıklarının peşinde koşturan" diyerek seslenmesi de ona duyduğu hayranlığını ve ilhamının kaynağı olduğuna dair en büyük örneklerden birisidir. Böylece her iki eserde de kahramanların rehberlerini yücelterek onları en üst mertebeye yerleştirdikleri ve övgüyle andıkları görülmektedir. Jung'a göre bilgelik ve yön göstericiliği temsil eden 'bilge ihtiyar' arketipi rehber figürü olarak ortaya çıkar. Bunun yanında erkeğin dişil yönünü temsil eden "anima" vardır. "Anima ruh anlamına gelir, harika ve ölümsüz bir şeyi ifade etmelidir. Bu tür ruh, amacı esrarengiz bir şekilde canlı ve aktif bir şeyi yakalamak olan dogmatik bir kavramdır. (1959, s. 41) Bu bağlamda eserlerde aklı temsil eden Vergilius ve Noraliya, bilge rehber terimiyle ilişkilendirilebilir; Beatrice'nin Dante'nin bilinçdışındaki dişil yönü temsil

eden "anima" arketipiyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. İki eserde de rehberlerin daha önceki dönemlerde yaşayıp ölmüştür. Böylece, rehberlerin ruh olmaları nedeniyle, iki kahraman onlara dokunamaz yalnızca konuşmakla yetinirler.

MEKÂNIN KAHRAMANLARIN ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Tüm edebi eserlerde kahraman, mekân ve zaman üçlemesini sıklıkla görürüz; bu üç unsur bir okuyucunun zihin dünyasında eseri konumlandırabilmesi ve metni soyut yapıdan somut bir düzleme taşıyabilmesi için bu unsurlar büyük bir önem taşır. Tekin'in de belirttiği gibi, roman, kişi-zaman-olay çizgisinde gelişip anlamını bulan ve üslupla estetik değer kazanmasıyla anlatı oluşur. (2009, s. 26) Bu bağlamda metnin dilinin estetik seviyesinin yükselmesi de bu üçlüye bağlıdır. Benzer şekilde Bakhtin, mekân ve zamanın birbirinden bağımsız düşünülmeyeceğini, edebi eserlerde mekân ve zamanın iç içe geçtiğini ve anlam/anlatı (Bakhtin, 1981, s. 84) oluşturduğunu öne sürmüştür. Aktaş'a göre ise mekân ve zamanın işlevi bunlarla sınırlı değildir; çatışmaların ve kavgaların ortaya çıkabilmesi için mekân ve zamana ihtiyaç vardır. (Aktaş, 1991, s. 49) İki eser, kahramanların kendilerini uykulu ya da baygın halde bulmasıyla başlar:

> Karanlık bir ormanda buldum kendimi,
> çünkü doğru yol yitmişti.
> Ah, içimdeki korkuyu
> tazeleyen, balta girmemiş o sarp, güçlü ormanı anlatabilmek ne zor.
> Oraya nasıl girdiğimi bilemeyeceğim,
> öyle uykum gelmişti ki… (Dante, 1998, s. 30).

"Annesi, bir ormanın karanlığında hangi ağacın arkasına saklandığını belli etmeden duruyordu." (Safa, 1980, s. 4) Ferit'te tıpkı Dante gibi rüyasında karanlık ormanda kaybolur. Her ne kadar orman motifi, karanlık ve tehlikeyi simgelese bile, eserlerde orman karanlık sonrası aydınlanma olarak işlenmiştir. Bachelard'a göre orman, gerçek yaşamın sahteliğinden arınmak, ruhun en alt boyutlarına inmektir. Ormanın büyüklüğü ve

karanlığı bizleri korkutur, aynı zamanda bilinmeyenlerimizi keşfetmemizi sağlar. (1996, s. 199-200) Aslında orman kahramanın kendi benliğini keşfettiği yerdir. Dante, Cehennem'e girmeden önce karanlık ormanda bilinci gitmiş ve korkmuş şekilde kendini bulur. Dante'nin kullandığı orman motifi, zihnin devre dışı kaldığını ve gizemli bir yolculuğu metafiziksel boyutlarıyla ortaya koyar. "Orman bir labirent gibi, yolu zorlaştırarak dışlamayı, çıkışı zorlaştırarak da hapsi simgeler; yalnızca nitelikli ve gerekli bilgiye sahip olanlar merkezi bulabilir, bilgisizce yola çıkanlar kaybolur." (Cooper, 1978, s. 93) Ferit'te tıpkı Dante'nin ormanda kaybolduğu gibi o da kendi zihninin ormanının da kaybolur. Genel itibariyle, Dante ve Ferit karanlık ormanda kendilerinden geçmiş halde, korkularıyla yüzleşirken kendilerini bulurlar. Ormandan kaçış iki kahramanında kendisinden kaçmasından kaynaklanmaktadır. Eserlerdeki mekân sadece bunlarla sınırlı değildir.

İlahi Komedya'da düzen Cehennem, Araf, Cennet olmak üzere üç mekanla oluşturulur. Ruhlar işledikleri günahların büyüklüğüne göre farklı katlara konulmuştur; Cehennem: Birinci daire: Limbus, ikinci daire: Şehvet düşkünleri, üçüncü daire: Oburlar, dördüncü daire: Hasisler ve müsrifler, beşinci daire: öfkeliler, altıncı daire: sapkınlar, yedinci daire: saldırganlar, sekizinci daire: hileciler, dokuzuncu daire: hainler olarak dokuza ayrılır. Araf: Araf önü: Tövbe etmeyenler-aforoz edilenler, İkinci teras: kibirliler, Üçüncü teras: kıskançlar, dördüncü teras: Öfkeliler, beşinci teras: Tembeller, altıncı teras: Cimriler ve savurganlar, yedinci teras: Şehvet düşkünleri olarak yediye ayrılır. Cennet: Ay katı: Sözünde durmayanlar, Merkür katı: Şöhret peşindekiler, Venüs katı: Sevgi yolundakiler, Güneş katı: Bilge ve alimler, Mars katı: İman savaşçıları, Satürn Katı: Tefekkür sahipleri, Sabit yıldızlar katı: İnanların zaferi, Kristal Gök: Evrenin hareket ettiricisi, Empyrean (Arş): Mutlak ışık ve huzur olarak ona ayrılır. *İlahi Komedya*'da mekânlar dikey şekilde alçak-yüksek zıtlığıyla tasarlanmıştır. Baldi'ye göre, alçak ışıktan yoksun bir yer olup materyalizmi temsil eder. Yüksek ise, kurtuluşu ve arınmayı sembolize eder. Bu durum aynı zamanda aydınlık-karanlık zıtlığını da doğurur. (1994, s. 294) Benzer şekilde, *Matmazel Noraliya'nın*

Koltuğu'nda mekân pansiyonun dar, karanlık koridorları ve odaları arasında labirente benzer bir şekilde aktarılır. Her iki kahraman, mekanlar arasında dolaşırlarken, psikolojik bunalımlarıyla ve arınmalarıyla metafizik katmanlar oluşturur. Araf bölümünde Dante'nin kasvetli Cehennem yolculuğundan sonra aforoz edilen ruhlarla buluşmasıyla dine yönelim süreciyle; Ferit'in içsel çalkantısından sonra Noraliya'yla tanışıp akabinde Allah'a yönelmesi benzerlik gösterir. Bu bilgiler, Dante'nin ve Ferit'in yolculuklarının hem bedensel hem de psikolojik nitelikte olduğunu göstermektedir. Bahsi geçen bu mekanlar kapalı mekanlardır, eserlerde açık mekanlar da mevcuttur. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda açık mekanlar: "Kuledibi, Sirkeci, Beyazıt, Galata, Tarlabaşı, Beyoğlu, Eminefendi, Cağoğlu, Nuruosmaniye, Beşiktaş, Osmanbey, Kınalı, Bakırköy, Bentler, Maslak, Florya, Şişli ve Ferit'in rahatlamak için gittiği birahane ve Büyükada (Aktaş, 1991, s. 271) gibi mekanlardır. Eserlerde kahramanların ruhsal dönüşümlerinde önemli rol oynayan kritik mekanlar da vardır. Dante'nin Cehennem yolculuğuna başlamadan önce Akheron Irmağı'ndan geçer, Cennet'e gitmeden önce, Lethe Nehri'nde yıkanması da arınması açısından eserdeki en kritik iki yerdir. Ferit ise, Noraliya'nın odasına girmemesine rağmen oraya daha önceden girmiş gibi hissetmesi, Noraliya'nın koltuğunda bulunmayı istemesi de Ferit'in dönüşümünde en önemli rol oynayan noktalardan birisidir. Arınmayla ilgili unsurlara diğer başlıklarda değinilmiştir.

GÜNAHLAR

Edebi eserlerde günahlar ve hatalar olaylar arası çatışmayı oluşturması bakımından büyük bir önem taşımaktadır. Günah/hata kavramı özellikle 1860'lı yıllarda Türk edebiyatında Doğu-Batı arasında kalan kişinin kimlik karışıklığıyla verilirken, Orta Çağ edebiyat anlayışında dini değerler üzerine kuruludur. Dante'nin ve Ferit'in aşk, kibir ve dinden uzaklaşma günahlarıyla benzerlik göstermektedir.

Safa, Ferit'in günahlarının kaynağına inerek, kahramanın sorunlu annesine ve babasına değinir. Ferit, annesinin ve babasının düşkün tavırlar sergilemeleri, Onların Ferit'in karakter gelişimindeki kötü etkileri aktarılır:

> "Ben Türk değilim, zengin değilim, fertçi değilim, cemiyetçi değilim, milliyetçi değilim. (…) ayyaş, zampara, Hedonist[1], ciddiyetin yalnız hayvanlara yakıştığına inandığı için dünyanın bütün dramlarına kahkahayı basan ve bunun için "Gülener" soyadını alan bir baba ile, yarı sanatkâr, yarı deli, erkek düşkünü, veremli ve veremden iki yetişkin kızını kaybetmiş, genç yaşında ölmüş bir ananın bir oğluyum." (Safa, 1980, s. 43).

Safa, Ferit'in günahlarının kaynağını hem bireyin çevresindeki hem de aile yapısındaki kopukluklarla beraber iç içe geçmiş bir şekilde sunar. Kaplan'a göre, yazarın çoğu romanlarında kahramanlar parçalanmış bir ailelerden gelir. Bu da kahramanların ilk krizini ve çatışmaların kaynağını oluşturur. (1987, s. 312) Ferit'in de ilk çatışması, annesinin erkeklere, babasının alkole düşkün olmalarıyla verilir. Bu durum, kahramanın içsel çatışmalarının ilk aşaması kabul edilebilir. Kahramanın önceki bölümde bahsi geçen annesini maymun şeklinde görmesi, babasının kahkahalarından huzursuz olması, kız kardeşinin verem hastalığında ona yardımcı olamaması vb. durumlar, onun geçmişteki travmatik yaşamından izlerini ve kibrinin altında yatan en büyük nedenlerdir.

İlahi Komedya'da Dante'nin ailesine dair bilgiler bulunmamaktadır ancak Beatrice'nin gerçek yaşamdan beslenen bir figür olduğu bilinmektedir. Dante'nin Vergilus'ta olmak üzere bir sevgiliye veya rehbere duyduğu bu yoğun tutku, yaratıcıdan uzaklaşma olarak nitelendirilebilecek bir günah olarak değerlendirilebilir:

> "Kıpırtısız gözlerim dikkat kesilmişti gidermek için on yıllık özlemi,
> öbür duyularım körelmişti.
> Kutsal gülümseme öyle çekiyordu ki,
> eski ağlarıyla onları bağrına,

[1] Yaşam amacının haz ve mutluluktan ibaret olduğunu savunan görüş.

görmez olmuşlardı ondan başka bir şeyi;
Tam o sırada, istemeden de olsa başımı sola çevirdim;
'Çok bakma!' diye seslenen tanrıçaları duydum."

Dante'nin Beatrice'yi her görüşünde adeta aşka susaması aklının başından gitmesi günah olarak ifade edilir. Auerbach'e göre, Beatrice artık dünyevi olanı değil ilahi güzelliği temsil eder (Auerbach, 2019, s. 180) fakat Dante henüz bunu kavrayabilecek durumda değildir. Çünkü Dante'nin ona olan aşırı aşkı yazarı Tanrı'nın davasından uzaklaştırır. Dante, ilahi olanı sevmek yerine ilahi olanın yansımasına takılıp kalması da onun zaafını göstermektedir. Böylelikle Dante, Beatrice'ye aşırı dikkatli bakışının günah olduğunu kavrayamadığından Tanrıçalar tarafından eleştirilir. Bu parçadan anlaşılmaktadır ki, Dante'ye göre günah, bir insanın sadece kötülük yapması değildir. Aynı zamanda, insanın sevgiyi yanlış kişide aramasını veya bir kişiye aşırı şekilde bağlanmasını da günah olarak nitelendirir.

Dante'nin Beatrice'ye olan aşırı tutkusunun benzeri Ferit'in Selma'ya olan ilişkisinde görülür. Ferit'te tıpkı Dante gibi, Selma'yı görünce bastıramadığı tutkusundan dolayı aklı başından gider:

> Ferit onu birdenbire kucakladı ve dudaklarını ilk defa olarak onun, ağzın içinde hemen şişip dolgunlaşan ince dudakları üzerine yapıştırdı. Fakat o kadar bıraktı ki, ansızın hareketsiz kalan bütün vücudunda bir bayılma halinden şüphelenen Ferit hemen doğruldu. Kendini toplar toplamaz merdivenlerden hızla inen Selma sokakta koşuyor ve ters istikamete gidiyordu. (Safa, 1980, s. 51).

Ferit'in ruhsal çalkantıları, duygusal kontrolünü yitirmesine yol açmıştır. Bu durum, çevresine ve Selma'yla olan ilişkisine de yansımıştır. "Ferit'in anne sevgisi eksikliğini sevgilisi Selma'yla doyurmaya çalıştığı kanısına varılabilir. Bu nedenle, Selma'yı hayal eder ve ona karşı zaman zaman kontrolsüz davranışlar sergiler" (Bulut, 2016, s. 68). Böylelikle, Ferit'in içsel karmaşası, geçmişten kalan eksikliklerini ve hayata duyduğu öfkeyi Selma üzerinden dışa vurduğu kanısına varılabilir. Ayrıca Ferit, Selma'yla olaylı ayrılığından sonra özür dileyemez. Bu bölüm eserde, "Özür

dilerim senden. İçimden seni kucaklamak arzusu geldi. Fakat sonra söylediklerim saçma… Hayır, gitmeyecekti." (Safa, 1980, s. 63) şeklinde geçer. Ferit'in Selma'ya gitmenin ya da özür dilemenin yanlış olduğunu düşünmesi de kibirli kişiliğini ve yaptığı yanlışları bastırmaya çabasının en kuvvetli kanıtlarından birisidir. Dolayısıyla, Ferit'in ve Dante'nin kadınlara olan tutkuları, bilinçsiz davranışları ve sevgiyi yanlış kişilerde arama günah kavramıyla açıklanabilir. İki karakterin kadınlara yönelim tarzlarının yanı sıra kibirli oluşları benzerdir.

Dante şairlik kibrini şu şekilde aktarır:

> Bana daha da büyük onur verdiler, beni de kendi meclislerine kattılar,
> Böylece beşlinin yanında altıncı oldum.
> (…)
> Sussun Ovidius, Cadmus ile Arethusa'yı anlatmasın;
> Çünkü dizeleri birini yılana, birini pınara dönüştürdüyse, kıskanmıyorum onu;
> O iki doğayı hiçbir zaman karşı karşıya getirip, her iki biçimi de birbirine dönüşecek kadar duyarlı kılmamıştı." (Dante, 1998, s. 58-210).

Cehennemin birinci katında Vergilius'u ve Dante'yi Homeros, Horatius, Ovidius ve Lucanus karşılar. Bu dört şair kendi aralarında konuştuktan sonra Dante'ye selam vermeleriyle yazar, şereflendirildiğini ve meclisin altıncısı olduğunu vurgulayarak, kendi şairliğini de yüksek mertebeye taşır. "Dante, dört klasik şairin eserlerinden yararlanır: ergenlik için Statius'u, gençlik için Vergilius'u, olgunluk için Ovid'i ve yaşlılık için de Lucan'ı seçer. Şairlerin çemberine altıncı üye olarak katılmasına izin verildiğinde "daha fazla onur" kazanmaktadır. Yazarın eserinde klasik şairlere yapılan göndermelerin artışı filozofların üstünlüğünü tehdit edecek kadar belirgindir." (Barolini, 1984, s. 191-212) Dante'nin kendisini altıncı olarak sayarak hem onların arasına katılır hem de Hristiyan yazım geleneğini onlardan devraldığını ve şairlerin eksikliklerine değinerek kendisinin mirasın daha ötesinde olduğunu öne sürer. Böylece Dante, kendisini ölüler arasındaki canlılığını ve edebi gelenek mirasını

devraldığını, bu mirası kendi özgünlüğüyle kat be kat yukarıya taşıdığını nitelendirilmiştir. Dante dolaylı bir şekilde şairlik kibrini gözler önüne sererken, aynı zamanda Cehennem'e olan aidiyetini de belirtir. Dante'nin şairlik kibri bunlarla sınırlı değildir. Araf bölümünde şöhret kibrini şu şekilde ele alır:

> Cimabue kendini resmin ustası bilirdi.
> Oysa artık ünü karardı.
> Giotto aldı şimdi onun yerini.
> Guido diye biri de dilin onurunu aldı adaşının elinden
> Ama ikisini de yerinden edecek kişi şimdiden dünyaya gelmiştir
> belki. (Dante, 1998, s. 364).

Dizeleriyle sanatçının şöhretinin ölümüyle sonlanacağını ileri sürer. "Dante Orta Çağ geleneğine resmen meydan okur ve bunun zorunluluğu konusunda ısrar eder. " (Freccero, 1986, s. 12) Bu bağlamda Dante, dolaylı bir yolla resim, şiir gibi dallarının usta isimlerinin öldüklerini ancak kendisinin yaşadığını tekrardan dolaylı bir şekilde dile getirir. Dolayısıyla yazara göre, bir şair için kibir zaruridir. Benzer şekilde Ferit'in de kibri aktarılır: "Ferit, Nilüferin odasına girmeden evvel koridorda ona ciğerin sürprizleri hakkında bir konferans vermeye kalkan genç nöbetçi hekimi dinlemedi, "Ben dört sene Tıp Fakültesinde okudum" dedi ve yürüdü." (Safa, 1980, s. 128) İfadeleriyle, Ferit'in tıp eğitimi almasına rağmen, Nilüfer'in hastalığında ona yardım etmemesi eserde bir günah olarak işlenir. Ayrıca, doktora sitemli bir şekilde tıp okumasından bahsetmesi de onun kibrinin en büyük örneğidir. Şen'e göre, Ferit'i asıl bunalıma sürükleyen ana neden, içindeki "ben" çatışmaları, bitmeyen arzuları ve simgesel mekândan kaynaklanır. (2015, s. 6) Bu iç çatışma ve benlik savaşı onun kibrinin dozunu artırır. Ferit için her şey sadece bilimle açıklanabilir. Çevresindeki insanların inançlarına ve mistik olaylara karşı hurafe gözüyle bakması da onun zihinsel olarak kibrini ortaya koymaktadır. Genel olarak Dante ve Ferit'in günahları benzerlik göstermektedir. Bu günahlar, kahramanların içsel mücadelelerine yönelmelerine neden olmuştur. Sonuç itibariyle, onların psikolojik yıkımları

hem kendilerine zarar vermiş hem de çevresindeki kişilerle ilişkilerine olumsuz yansımıştır.

HAYVAN SİMGELERİ

Bazı edebi eserlerde kahramanın günaha eğilimini vurgulamak ya da bireysel-toplumsal çöküşleri anlatmak için yazarlar hayvan simgelerine başvururlar. "Metnindeki hayvanların kullanımları, birçok alarm sinyali, uyandırma çağrısı gibi işlev görür. Kaosun karmaşasını koymaktan çok uzak bir yapı olup sabırla farklılıkları çoğaltır ve dikkatimizi, doğrunun varsayılan sınırlarının kırılganlığına ve geçirgenliğine çeker." (Derrida, 2008, s. 10) Bu nedenle metinlerdeki hayvan, kahramanın bastırılmış duygularını ve sorgu dünyasını yansıtan doğruyu bulma mekanizmasıdır. Hayvan simgelerinin kullanıldığı eserlere örnek verecek olursak: George Orwell, *Hayvanlar Çiftliği (Animal Farm)* eserinde hayvan kahramanlar araçlığıyla toplumsal çöküşü anlatır. Franz Kafka ise *Dönüşüm*'de (*Metamorphosis)* başkahramanı Gregor'un böceğe dönüşümüyle onun bu dünyaya yabancılaşmasını ve değersizlik hissini ele alır. Benzer şekilde, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ve *İlahi Komedya*'da bireylerin günahlarının yansıması olarak pars, köpek, maymun, kurt, aslan gibi hayvan simgeleri kullanılır.

Dante'nin yolda pars, aslan, kurt görmesi ve Ferit'in rüyalarında köpekten kaçması, annesini maymun kılığında rüyasına gelmesi gibi durumların kahramanların günahlarını ve içsel çatışmalarını temsil eder:

> "Yolda bir pars gördüm yerinde durmuyordu, kıpır kıpırdı. (…)
> Başı havada açlıktan kudurmuş gibi,
> sanki bir aslan üzerime geliyordu.
> (…)
> Bir kurt, üstelik dişi, beni görünce,
> öyle bir korkuya kapıldım ki kesti elimi ayağımı,
> artık tepeye tırmanma umudum kalmadı. (Dante, 1998, s. 11-35)
> On sene evveline kadar siyah bir köpek peşimden gelir, yatak odama ve yatağıma girerdi. (…) Maymuna benzer bir gölgenin üfürdüğü borazan biçiminde bir sazın geniş ağzından çıkan

> kıpkırmızı alevden bir sesle acı acı haykırıyordu. Borazan ve maymun kayboldu. (…) Gözlerini açtı, sesin rüya bittikten sonra kesilmediğini yarım yamalak idrak etmeye başlamıştı." (Safa, 1980, s. 4-43)

İki eserde de kahramanların günahlarının ve benlik çatışmalarının bir tezahürü olarak hayvan simgesi kullanılmıştır. Ferit rüyasında karanlık ormanda kaybolur ve annesini maymuna benzer görür. Aslında maymun, Ferit'in inkârcı ve Allah yolundan saptığına dair kurgulanmış bir figürdür. Kaplan' a göre, Ferit'in rüyasında gördüğü maymun onun nihilist düşüncelerinin dışavurumudur. Kişi, Allah'tan uzaklaştığında kendi içindeki hayvana hapsedilir. Ferit'in kaçmak istediği, karanlığında kaybolduğu ormanın canavarıdır. (1998, s. 315) Bunlara ilaveten kahramanın babasının kahkahası ve annesinin acı acı haykırışı, Ferit'in ailesel sorunlarına işaret etmektedir. Diğer taraftan Dante'nin yolculuğunda karşısına pars, aslan ve dişi kurt gibi hayvanlar kahramanın günahlarının dışavurumudur. Bu hayvanlar aynı zamanda Dante'nin kendisiyle yüzleşme ve arınmadan önceki adımıdır. Bu bağlamda Dante yolculuğunda, Ferit rüyasında veya halüsinasyon olarak hayvanlarla karşılaşır.

Örnek verecek olursak;

1. Pars/Leopar (Şehvet): Ferit'in Selma'ya; Dante'nin Beatrice'ye karşı tutkusunu simgeler.

2.Aslan (Kibir/Ego): Dante ve Ferit'in kendi kulvarlarında kendilerini en üstte görmeleri ve zekalarına aşırı güvenmelerini niteler.

3. Dişi Kurt (Aç gözlülük): Ferit ailenin parasını şuursuz bir şekilde harcaması, Dante'nin ise politik hırslarının sonucunda sürgüne gönderilmesini belirtir.

4. Maymun (Sahtekarlık/Riyakarlık): Ferit ve Dante'nin Tanrıdan uzaklaşmaları, inançsızlıkları ve geçici dünyaya aldanmaları bu simge çatısı altında toplanabilir.

5. Köpek (Bekçi/Engel/ Eşik): Ferit küçüklüğünden itibaren köpek halüsinasyonları görür. Köpek, onun pozitivist zihninin kaosunun yarattığı

bir canavardır. Dante ise, Cehennem yolculuğunda gördüğü Cerberus[2] insanların oburluklarını simgeler. Cerberus, Dante'nin yolculuğunu engelleyen ve onu korkutan bekçidir. Böylece, iki kahraman da köpek eşiğini geçmek zorunda kalır.

Genel itibariyle, iki eserdeki hayvan simgeleri kahramanların iç dünyalarındaki kibir, cinsel arzu, aşırı sevgi, ego ve Tanrı yolundan uzaklaşmak gibi günahların dışavurumu, onların karanlık yönlerinin birer yansımasıdır. Aynı zamanda hayvan simgeleri, kahramanların karanlık ve buhranlı ruh durumlarından ve Tanrı'nın aydınlığına kavuşmaları için bir aşamadır.

ARINMALAR VE TANRI'YA YÖNELİMLER

Edebiyatta günah-arınma kavramı ilk olarak Aristotales tarafından ortaya konulur. Ona göre, "tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis)." (2021, s. 22) Bu kavramlar, trajedinin insanlar üzerindeki etkisini göstermektedir. Cebeci'ye göre, "Yaratıcı kişinin, kendi benliğini onarma gereksinimi içinde bir kişi olduğunun kabul etmesi gerekir. Benlikteki hasarın derecesi hem üretim seviyesini hem de ürünün kalitesini belirleyen etkendir." (Cebeci, 2015, s. 174) Dolayısıyla benlik çatışması kişilerin tamirini, yaratıcılığını ve eserin niteliğini belirleyen önemli bir faktördür. Bu nedenle günah, kahramanın içsel mücadelesini ve kimlik arayışını gözler önüne sererken; arınma ise kahramanın pişmanlıklarının farkına vararak doğru yola yönelmesini ve psikolojik dönüşümünü niteler. Bu unsurlar, okuyucunun yaşamıyla ortak paydalar taşıması nedeniyle okuyucunun kahramanı içselleştirmesine olanak tanır ve okuyucu da kahramanın arınma sürecine dâhil olur. İki eserde arınma, Dante'nin ve Ferit'in gözyaşlarıyla başlar.

Dante'nin yaşadığı kayıpla göz yaşı döker:

"Sarp yamacın kayalarından birine
Dayanıp öyle ağladım ki

[2] Üç başlı köpek.

(…)
Vergilius gitti diye,
ağlama, ağlama Dante;
gözyaşlarını bir başka yaraya sakla!" (Dante, 1998, s. 167-513).

Benzer şekilde Ferit'in yaptığı hatalardan sonra gözyaşlarıyla beraber içsel hesaplaşmaya gittiği görülür:

> "Ferit ağlamaya başladı. Nasıl, biz, hislerimizin uşakları, nasıl onların kölesi oluyoruz? Nasıl, ben bu kadını öldürmeyi düşünecek kadar onun bende bıraktığı iyi tesir ve hâtıralara ihanet edebiliyorum? Onu ben öldürmedim, fakat öldüren adamla suç ortağı değil miyim? Ve kederine karışan bir utançla, yüzünü yastığa kapayarak ağlıyordu. (…) İçinde bir bambaşkalık vardı. Ona herkesten özür dilemek ihtiyacını veren bir adalet hissiyle canlanmıştı." (Safa, 1980, s. 127-128).

Çalışmanın önceki bölümünde bahsi geçen Vergilius'un Pagan inanışından dolayı, Cennet'e girmesi yasak olduğundan Dante'yi terk etmek zorunda kalır. Yazar bu ayrılığın karşısında "Sevgili babam Vergilius" yakarışıyla gözyaşlarına boğulur. Böylelikle Dante tekrardan birine bağlamanın günahını işler. "Orta Çağ anlayışındaki yazarlar, Tanrı'yı çağrıştıran manalar ve imalar içeren simgesel bir dille konuşur." (Eco, 2020, s. 95) Bu bağlamda Beatrice, Dante'nin ağlamasına sert bir çıkış yaparak, ağlanacak kişinin Vergilius değil, onun Tanrı'ya karşı olan sorumluluklarını niteleyerek, manevi eksiliklerine ağlaması gerektiğini vurgular. "Beatrice acımasızca Dante'nin yanlışlarını sıralar. Dante utanç içinde gözlerini yere indirir ve ağlar. Beatrice herkesin önünde onu itiraf etmeye zorlar." (Borges, 1999, s. 94) Bunun sonucunda kahraman, arınmanın bir sonraki itiraf aşamasını gerçekleştirir. Eserde yalnızca kahraman ağlamaz: "Tanrı korkusu bilmeyen insanları bekleyen kıyıda, hüngür hüngür ağlaşmaya başladılar." (Dante, 1998, s. 52) Bu parçada yazar, günahkarların da işlediği suçlar neticesinde pişmanlıktan ağladıklarını ve Tanrı'nın gücünü tekrar vurgular. Dante'nin arınması ve kurtuluşu iyi olana yönelmesiyle başlar. Blow'a göre Kahramanın kibirli geçen yaşamından sonra arınması uzun bir zaman

alacaktır. Dante, kibrini telafi edebilmek için bu sürenin otuz katı kadar zaman gerekir. (Blow, 1884, s. 68) Nitekim, Dante acı tecrübeleriyle yüzleşir, Vergilus'tan sonra kendi günahlarının pişmanlığı için ağlar. Öte yandan, Ferit'in Necmiye Hanım'ın cinayetinden şüpheli olarak karakola götürülmesi, uykuyla uyanıklık arasında çıplak kadın sanrısı görmesi, Noraliya'nın ruhunu görmesi vb. unsurlar onu depresif ruh haline sürükler. "Ferit'in ruhu bu olayların karşısında Ayet-el Kürsi ile sakinleşir." (Uludağ, 2012, s. 279) Ferit'in nihilizmin ve egonun pençesinden yaşadığı mistik olaylarla, rüyalarla ve ağlamalarla kurtulmaya başlar. Enginün'e göre, Safa parapsikoloji aracılığıyla, dünyevi olanın dışına çıkarak, mistik alemde Ferit'in arınma arzularını ortaya koyar. (2020, s. 301) Genel itibariyle, iki kahramanda günahlarıyla yüzleşerek, egolarında bir kırılma yaratarak pişmanlıklarını göz yaşlarıyla atarlar. Bu arınmanın sonucu olarak, kahramanlar arayışlarını tamamlarlar.

İki kahramanda gözyaşlarıyla günahlarıyla yüzleştikten sonra artık Tanrı'yı ve onun yüceliğini sıklıkla vurguladıkları görülür:

> "Olanca benliğimle kendimi Tanrı'ya verme isteğini,
> hiçbir ölümlünün yüreği,
> ruhu nasıl verdiğini.
> Duymamıştır daha önce;
> Sevgim ona öylesine yönelmişti ki,
> Beatrice'nin sevgisi bile kararmıştı içimde." (Dante, 1998, s. 617-618).

Dante'nin bu uzun yolculuğu Cennet bölümüyle derin bir anlam kazanır. Dante'nin yüreği artık Beatrice'nin yerine, Tanrı'nın sevgisiyle dolup taşıyordur. "Beatrice, Tanrı'nın hoş hâle gelmesini sağlayan lütuftur; ancak Beatrice'nin gelişi yalnızca ışığın gelişi değildir. O sadece akılda değil, iradede de dönüşümü gerçekleştirir." (Singleton, 2019, s. 42) Bu bağlamda ilahi aşkı Tanrı'da bulan Dante'nin Beatrice'ye olan ilgisi azalır. "Dante, Tanrı'yı güç, bilgi ve aşk olarak tanımlayarak, baba ve oğul sonsuza dek birlikte olup iş birliği yaparlar." (Mbirika, 2013) Dante, Tanrı sevgisiyle tanıştıktan sonra onun safında yer alacak, Tanrı'nın yolunda onun lehine

çalışacaktır. Bu parçadan hareketle iki çıkarımda bulunabilinir: "Birincisi Tanrı'nın mutlak gücünü hissettirmek; ikincisi insanlara doğru yolu göstermek." (Watt, 1998, s. 17) Böylece okuyucular Dante'nin arınma sürecine ve Tanrı'nın kudretine şahitlik eder. Çalışmanın önceki bölümlerinde bahsi geçen, yansıtma/yansıma ibaresi ilk önce Beatrice'ye daha sonra Tanrı'ya atfedilir: "Öyle parlaktı ki ışığı, bakan gözler kamaşır, kapanırdı. Bir ayna gibi yansır erdemler karşıdaki ruha. Her şeyi devindirenin şanı evrenin her yerine ulaşır, kimi yerde çok, kimi yerde az ışır." (Dante, 1998, s. 395-760) Yazar bu dizeleriyle, Tanrı sevgisinin ve erdeminin birden çok yüreğe yansımasıyla kat be kat çoğalacağını, bir insan ne kadar Tanrı'ya benzerse, Tanrı'nın o denli hoşnut olacağını ve onun aynası olabileceğini ileri sürer. Tanrı'nın gücünün âlemin her yerine ulaşabileceğini fakat bu ışığın iyi ruhta çok, kötü ruhta az ışıldayabileceğini vurgulayarak hem ilahi amacına ulaşır hem de insanlara iyilik ve kötülük üzerine bir tercih sunar.

Benzer şekilde, Ferit'te Tanrı'nın sevgisiyle dolup taşarak gerçek sevginin kaynağını bulur:

> " Yarabbi dedim, al beni artık. Beni dağıt. Zerrelerimi şu çam dallarının üzerine şebnem gibi yağdır. Benim ruhumla şu yaprakları yaldızla. Sana olan aşkımı bir sabah rüzgârı gibi estir. Pencerelerinin önünde, gözlerini yıldızlara atfedip şifa bekleyen hastaların ciğerlerine dolayım, ferahlık vereyim. Üşümüş ruhları ısıtıp sana doğru yükselteyim. Aklımı erit ve güneşin ziyasına karıştırıp perişan akıllıların gözlerinden dimağlarının içine nüfuz ettir. Karanlık zekâlara aydınlık götüreyim." (Safa, 1980, s. 198).

Tanrı sevgisinin doruklarına ulaşan Ferit, kendi benliğinin egosunu bir kenara bırakarak, bütün zerresinin doğaya karışmayı, insanlara şifa olmayı istemesinin yanı sıra kibrinden dolayı pişmanlığını dile getirir. Ayrıca, önceleri kendinde olduğu gibi, bazı kibirden kararmış akıllara serpilip onları aydınlatmak istediğini belirtir. "Artık kahraman, mistik olayların varlığına inanmasıyla, ruhun maddeye etki ettiğini ve bunu maddeci bilimin gerçeğin

tam anlamıyla adlandıramadığını anlar." (Moran, 2013, s. 249) Böylece ilk bölümde, her şeyin bilimle açıklanabileceğini savunan benliğini ön plana çıkaran Ferit'ten, tasavvufa yönelen, tıpkı Dante gibi Tanrı'nın safında yer alan onunla iş birliği yapmak isteyen Ferit'e geçiş görülür. Bunlara ilaveten, Beatrice'nin ve Selma'nın Tanrı'nın aynası olması da benzerlik gösterir:

> "Ferit şimdi Selma'nın gözlerini, iki dekorundan da ayrılmış, etrafı bomboş, yüzün çeneye doğru inerken tamamıyla silinen titrek zemini üzerinde, donmuş gibi hareketsiz durduğu halde müthiş canlılığını maddenin hangi haliyle ifade ettiği anlaşılmayan garip ve güzel bir tezadın eşsiz tecellisi gibi görüyordu. Bu gözlerden bakışla beraber çıkan, fakat mânâdan bambaşka bir şey, maddî ve manevî hiçbir şeyle izahı mümkün olmayan bir şey Ferit'in bütün varlığını sarıyordu." (Safa, 1980, s. 94).

Ferit'in Selma'yı hareketsiz yatışının altında aslında büyük bir canlılığı görmesinden sonra bu durumu açıklayamaması da onun zekasının pozitif bilimden sıyrılıp ilahi olanı görmesine neden olur. Böylelikle iki eserde metafizik olayların silsilesi içerisinde dolaşan kahramanlar, durumu çözmek için Allah'a inanmak zorunda kalırlar ve ona sığınarak arınırlar. Diğer bir husus, Selma tıpkı Beatrice gibi yaratıcının yarattığı kusursuz sanat eseri ya da Tanrı'nın aynası yorumu yapılabilir. Sonuç itibariyle, Dante'nin Cehennem yolculuğunu tamamlamasıyla ve Ferit'in yaşadığı paranormal olaylar neticesinde, kahramanlar gözyaşlarının eşliğinde tövbe ederek Allah'a yönelişleriyle arınmalarını noktalarlar. Bu kahramanlar için bir son değil, yeniden doğuştur.

BAKIŞ AÇISI

Her edebi eserde bulunan mekân, şahıs kadrosu ve kahraman gibi etmenlerin yanında bakış açısı da unsurların ayrılmaz bir parçasıdır. "Anlatıcı, eserde yazarın dilini kullanarak ait olduğu aleme; mekânı, şahıs kadrosunu ve hayat tezahürlerini nakleder." (Aktaş, 1991, s. 96) Dolayısıyla, anlatıcının bakış açısının vasıtasıyla metin şekillenir. Biçimlenmiş metinle, okuyucu eserin kurgusal dünyasında gezintiye çıkar. Bakış açıları kendi

içinde ayrılırlar: Bunlardan birincisi, "Gözlemci anlatıcı kişilerdir. Zamanı, mekânı ve olayları hazırlayıp düzenlemekle görevlidir". Üçüncü tekil şahısla aktarılır İkincisi, hâkim bakış açısıdır. "Karakterlerin iç dünyalarında olup bitenleri, onların neler düşündüklerini bilen kişidir." Üçüncü tekil şahısla yapılır. Üçüncüsü kahraman anlatıcıdır. "Olayın hem yapıcısı olan bir özne hem de anlatıcı, aktarıcı olan bir kişidir. Kişi, başından geçenleri, bizzat yaşadıklarını, gördüklerini, izlediklerini, duygu ve düşüncelerini değerlendirme ve yorumlarını kendisi anlatır." (Çetin, 2015, s. 107-113) Diğerlerinden farklı olarak birinci tekil şahısla yapılır. Bu nitelikleri taşıdığı için kahraman-anlatıcı adı da verilmektedir. İki eserde de birden çok bakış açısıyla anlatıldığı görülür.

İlahi Komedya'da hem anlatıcı hem de kahraman Dante'yle karşılaşırız.

Kahraman bakış açısı:

"Sıyrıldım uyuşukluktan,
yüreğimi öyle bir korkusuzluk kapladı ki,
konuştum özgür bir insan gibi."

Tanrısal/ İlahi bakış açısı:

"Ey okur, bu uğursuz sözleri
duyunca ne olduğumu düşünebilirsin,
oradan hiç dönemeyeceğimi sandım inan ki." (Dante, 1998, s. 46-86).

Dante'nin duygu değişimlerini kahraman bakış açısıyla verirken; eserde on yedi defa *Ey okur!* diyerek seslenmesi de anlatının kahraman bakış açısının çizgisinin dışına çıkartarak, tanrısal bakış açısını devreye koyar. Ayrıca yazar, eserde şimdiki zamanı sıklıkla kullandığı görülür. "Dante, yazma eylemi ile yaşama eylemi arasında zamansal ve bilişsel bir boşluk yaratır. Kahramanın deneyim düzlemi ile anlatı düzlemi arasındaki tesadüfleri ve ayrılıkları ustaca değiştirerek farklı anlatı etkileri elde eder. " (Montıcelli, 2013, s. 241) Böylece Dante'nin anlatım tarzına göre kahraman ve anlatıcı iç içe geçmiş anlaşılmayacak bir şekilde tasarlanmıştır. Dolayısıyla *İlahi Komedya*'da birden çok bakış açısına sahiptir.

Benzer olarak, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda da Ferit'in gözlemlerine dayalı bir anlatım olduğu için tanrısal bakış açısı olarak sınıflandırılır.

Tanrısal/İlahi bakış açısı:

> "Uykusu kaçmıştı. Oğlanın mide çukurunu yoklarken ellerini onun kirli tenine değdirdiğini hatırlayınca yerinden kalktı, havlusunu ve çantasından sabun kutusuyla tırnak fırçasını alarak helaya koştu. (…) Daha fazla istemediğine pişman olduğunu ve bu rengin, bu tonun, bu fasonun İstanbul'da ele geçer şey olmadığını anlatırken, Ferit zihnindeki hesapların parmaklarından yirmisi Nilüfer'in iskarpinine, beş lira Saim'e, on lira kirayı tamamlamak için Vafi Beye, dört lira saate, kalır elli bir lira Selma'nın anlattıklarını bölük pörçük duyuyor." (Safa, 1980, s. 50-51).

Kahraman bakış açısı

> "Bu, benim gözlerimin altında senin bakışındır." diyecektim. Yalnız bu nazire, bana tercümemden daha kötü göründüğü için söylemedim. Bana bu hissi veren şey, biraz evvel ona, adaların ötesinde, keskin bir temmuz güneşi altında pırıldayan denizi gösterip de gözlerinin bir an daldığını görmem olmuştu." (Safa, 1980, s. 93).

Gözlemci bakış açısı

> "Ferit kadının muhatabını araştırırken, onun bir koluna bağlı ince bir çamaşır ipinin soldaki karyolaya doğru uzandığını ve kol kıpırdadıkça, orada yatan kızın yorgan altındaki ayağını harekete getirdiğini gördü. Kadını kıza bağlayan ipin manası üzerinde fazla düşünmeye vakit kalmadan sol tarafta bir yükün yarı aralık kapısı ardına kadar açıldı ve içerden cüce denecek kadar ufak yapılı, beyaz kırpık bıyıklı, pembe bir ihtiyar çıktı." (Safa, 1980, s. 6).

Safa, Ferit'in bazı eylemlerini ve onun bazı diyaloglarını tanrısal bakış açısıyla sunarken; aynı zamanda Ferit'in gözlemlerini, diğer eylemlerini ve diyaloglarını kahraman/gözlemci bakış açılarıyla verir. "Safa anlatmak yerine gösterme yöntemini kullanır. "Bu yöntemle, anlatıcı ortadan

kalkmasıyla, anlatım canlılık ve gerçeklik kazanacaktır. Bunların sonucunda, bizler kurgu dünyasını Ferit'in gözlerinden görürüz." (Moran, 2013, s. 237-238) Buradaki amaç "anlatıcının sorumluluğunu paylaşıp yükünü hafifletecek bir veya birden çok gözlemci kahramana yer vermektir. (Tekin, 2009, s. 44) Ayrıca Safa, eserin anlatım zamanında geçmiş zamanı, Ferit'in iç monologlarında ve bilinç akışında şimdiki zamanı kullanmıştır.

SONUÇ

Dante Alighieri'nin *İlahi Komedya* adlı eseri 1300'lü yılların Orta Çağ Hristiyanlık anlayışını aktarırken, Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ise 1940'lı yıllar Türkiye'nin siyasi karışıklıklarından doğan bireysel psikolojik bunalımları ve bu bunalımların Müslümanlık tasavvufuyla çözülmesini ele alır. Dante ve Ferit'in günahkâr kimliklerinden sıyrılarak arınma ve maneviyata yönelme süreçleri, Her iki kahramanın da Beatrice, Vergilius ve Noraliya gibi rehberlere sahiptir. Noraliya'nın Hristiyanlık ve Müslümanlık arasında yaşadığı gelgitler ile Vergilius'un Pagan inanışı nedeniyle Cennet'e girememesi de dinsel çatışma boyutuyla benzerlik göstermektedir. Noraliya ve Vergilius aklı temsil ederken, Beatrice ilahi aşkı temsil etmektedir. Bu bağlamda akıl, Cehennem'in ve Araf'ın karanlığında yol göstericidir fakat Cennet'in erdemlilik mertebesinde geçerliliğini yitirdiği görülmektedir. İki eserde de arınma süreci maddesel ve mekânsal olaylarla başlar: Ferit'in arınması Noraliya'nın günlüğünü okumasıyla ve odasına girmesiyle; Dante'nin arınması ise ateş çemberinden geçip Lethe Irmağı'nda yıkanmasıyla gerçekleşir. Dante'nin ve Ferit'in arınma esnasında gözyaşlarına boğulmaları, günahlarını ve pişmanlıklarını su aracılığıyla bünyelerinden attıkları şeklinde açıklanabilir. Kahramanların mistik olayları çözmesi için rüya/baygınlık/uyku gibi bilinç dışı olaylara ihtiyacı vardır. Dante arınma sürecini yolculukla, Ferit ise koltukta oturmasıyla tamamlarlar. Arınmasını tamamlayan kahramanlar sevgililerine farklılaşırlar: Dante Tanrı'ya yöneldikten sonra Tanrı'nın aynası olarak

nitelendirdiği Beatrice'ye olan sevgisi azalırken; Ferit'in Selma'ya Allah'ın tecellisi gözüyle bakmasıyla ona olan sevgisi artmaktadır. Bu bağlamda iki kahramanın beşerî aşktan ilahi aşka geçiş yaptıklarını, Tanrı'ya olan sevgilerinin arttığını fakat Dante'nin ve Ferit'in sevgililerine bakış açılarından dolayı bu noktada iki eserde farklılık teşkil ettiği görülmektedir. *İlahi Komedya*'da pars, kurt, aslan ve köpek; *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ise köpek ve maymun gibi hayvanlar görmeleri de onların iç savaşlarıyla yüzleşmelerini ve kendi karanlık yönlerinin yansımalarını temsil eder. Dante'nin gördüğü hayvanlar, Ferit'in kişisel özellikleriyle; Ferit'in de gördüğü hayvanlar Dante'nin kişisel özellikleriyle benzerlik taşımaktadır. Ayrıca, Dante'nin karşılaştığı ruhlar, serüvenindeki vahşi olaylar, Ferit'in ise duyduğu gaipten sesler, gördüğü hayaletler onların korkularının, pişmanlıklarının ve vicdan azaplarının yansımasıdır. Dante yolculuk yaptığı cehennemden, Ferit ise zihninin cehenneminden kaçmak istemeleri de aslında benliklerinden kaçmalarını temsil eder. Bu nedenle, eserlerdeki mekanlar kahramanlar için hapishane mahiyetindedir. Dolayısıyla Dante ve Ferit insan kendi cehenneminden nasıl kaçabilir sorusuyla serüvenlerini tamamlarlar. Bunlara ilaveten, eserlerde aydınlık-karanlık çatışması üzerine kurulur. *İlahi Komedya*'da Cehennem'in dokuz katmanlı dairelerinde ilerledikçe karanlık çoğalır, Cennet'te ise her yer nurlu ve aydınlıktır. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ise pansiyon karanlık ve kasvetli olarak işlenir; fakat Ferit'in Noraliya'nın odasına girmesinden itibaren aydınlıktan bahsedilir. Bu noktada, iki eserde de karanlık kötülüğü-günahkarlığı, aydınlık ise hakikati-iyiliği tanımlaması bakımından benzerlik gösterir. Ayrıca eserlerdeki tanrısal ve kahraman bakış açıları kullanımı da ortaktır.

Bu çalışma, 14.yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan dönemi kapsayan; bir bireyin günahkarlığındaki, çaresizliğindeki, pişmanlığındaki ve varoluşsal sancılarındaki benzerliklerden ötürü, duygular arası evrenselliği ortaya koymaktadır. Farklı coğrafyalara, dinlere ve çağlara sahip olan Ferit'in ve Dante'nin kendi benliklerindeki aydınlığı bulma çabaları ayrı ayrı birçok araştırmaya konu edinmiştir; ancak Ferit'in ve Dante'nin metafizik

yolculuklarına ait karşılaştırmalı olarak bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışma da edebiyat alanına özgün bir katkı sunmayı amaçlamıştır.

KAYNAKÇA

Aktaş, Ş. (1991). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş.* Akçağ Yayınları.

Alighieri, D. (1899). *La Vita Nuova.* Çev. Dante Gabriel Rossetti : Ellis and Elvey.

Aristotales. (2021). *Poetika.* (Çev. İsmail Tunalı): Remzi Kitapevi .

Auerbach, E. (2019). *Mimesis: Batı edebiyatında gerçekliğin temsili.* İthaki Yayınları.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası.* Çev. Aykut Derman: Kesit Yayınları.

Bakhtin, M. (1981). *The dialogic ımagination.* Four Essays.

Baldi, G. (1994). *Dal testo alla storia dalla storia al Testo.* Ak. Özge Parlak Temel: Torino: Paravia.

Barolini, T. (1984). *Dante's Poets: Textuality and truth in the Comedy.* Princeton University Press.

Barolini, T. (1992). *The undivine comedy: Detheologizing Dante.* Princeton University Press.

Blow, S. (1884). Dante's purgatori. *The Journal of Speculative Philosophy*, 121-138.

Borges, J. L. (1999). *Dantevari denemeler.* Çev. Peral Beyaz Charum: İletişim Yayınları.

Bulut, Y. (2016). Peyami Safa'nın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu adlı romanın kurgusal ögelerinin çözümlenmesi ve romanın merkez kişisine psikanalitik açıdan yaklaşım. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9-43.

Campbell, J. (1999). *Kahramanın sonsuz yolculuğu.* Kabalcı Yayınevi.

Cebeci, O. (2015). *Psikanalitik edebiyat kuramı.* İthaki Yayınları.

Cooper, J. (1978). *An ıllustrated encyclopaedia of traditional symbols.* Thames and Hudson.

Çetin, N. (2015). *Roman çözümleme yöntemi.* Akçağ Yayınları.

Dante, A. (1998). *İlahi Komedya.* Çev. Rekin Teksoy: Oğlak Yay.

Derrida, J. (2008). *The animal that therefore I am* . Fordham University Press.

Eco, U. (2020). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik.* (Çev. Kemal Atakay): Can Yayınları.

Enginün, İ. (2020). *Cumhuriyet Türk edebiyatı.* Dergah Yayınları.

Ferrante, J. M. (1992). *Dante's Beatrice: Priest of an androgynous god.* Medieval and Renaissance Texts and Studies.

Freccero, J. (1986). *Dante the poetics of conversion.* Harvard University Press.

Jung, C. (1959). *The archetypes and the collective unconscious.* Routledge.

Kaplan, M. (1998). *Türk edebiyatı üzerine Aaraştırmalar 2: Tip tahlilleri.* Dergâh Yayınları.

Mbirika, A. (2013). The three giri of paradiso XXXIII. *Dante Studies*, 237-272.

Montıcelli, D. (2013). From living experience to poetic word. Frames and Thresholds of Dante's Divine Comedy. *INTERLITTERARIA*, 238-257.

Moran, B. (2013). *Türk romanına eleştirel bir bakış.* İletişim Yayınları.

Safa, P. (1980). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu.* Ötüken.

Singleton, C. S. (2019). *Journey to Beatrice.* Johns Hopkins University Press.

Şen, C. (2015). Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanında simgesel alandan imgesel alana dönüşümün metafizik dönüşüm olarak algılanışının fenomenolojisi. *Gazi Türkiyat*, 23-41.

Tözün, M. (2017). Dante ve İlahi Komedya: Dante'nin Türk edebiyatına tesirleri ve İlahi Komedya'da cehennem tasvirlerinin İslam inancı açısından değerlendirilmesi. *Atabetü'l Hakayık Edebiyat Dergisi*, 1(2), 25-46. Acedemia: https://www.academia.edu/87136817/Dante_ve_%C4%B0lahi_Komedya_Dantenin_T%C3%BCrk_Edebiyat%C4%B1na_Tesirleri_ve_%C4%B0lahi_Komedyada_Cehennem_Tasvirlerinin_%C4%B0slam_%C4%B0nanc%C4%B1_A%C3%A7%C4%B1s%C4%B1ndan_De%C4%9Ferlendirilmesi_Dante_and_Divine_Comedy_ adresinden alındı

Tekin, M. (2009). *Roman sanatı.* Ötüken Yayınları .

Uludağ, M. E. (2012). Matmezel Noraliya'nın Koltuğu'nda gerçekleşen psikolojik aktiveteler. *DergiPark*, 62, 277-288.

Watt, M. A. (1998). *Dante's "life of Dante" The Divine Comedy as autobiography.* (Doktora Tezi).

Williams, C. (1994). *The figure of Beatrice.* Faber and Faber.

Mammad Cafer Caferov'un Araştırmalarında Cafer Cabbarlı Romantizmi

GÜNEL İSMAİLZADE*

Öz

Mammad Cafer Caferov'un Romantik edebiyat akımı üzerine yaptığı araştırmalar, Azerbaycan edebiyatında büyük önem taşımaktadır. O, romantizmi hem teorik hem de tarihsel bir perspektiften inceleyerek ideolojik ve sanatsal özelliklerini belirlemiştir.

Romantik edebiyat akımını analiz ederken, akademisyen, önceki araştırmacılardan farklı olarak, Cafer Cabbarlı'yı dönemin romantik yazarlarından biri olarak sunmuştur. Bununla birlikte belirtmiştir ki, yazarın eserleri bu dönemde romantik nitelikler taşısa da, aynı zamanda diğer çağdaşları gibi realizmin etkilerini de bariz biçimde yansıtmaktadır. Araştırmacıya göre, Cafer Cabbarlı'nın romantizmi, 20. yüzyılın başlarında Azerbaycan toplumunda ortaya çıkan toplumsal ve manevi ortamın etkisiyle biçimlenmiş ve özgür, mutlu bir yaşam ideallerine dayanmaktadır.

Mammad Cafer, "mahkûm insanın romantizmi" ve "özgür insanın romantizmi" kavramlarını karşılaştırarak, Aydın, Oktay ve Elhan gibi karakterlerin romantik perspektiflerinin, mahkûm insan – yani iki kat zulme maruz kalan vatandaş romantizmini temsil ettiğini ortaya koymuştur. Bu karakterlerin arzuları çağlarını aşsa da, özgürlükten mahrum halkın ve toplumsal çelişkilerle dolu ortamın acısını yansıtmaktadır. Kahramanlar "aşılamaz altın denizlerinde" mağlup olup hayatlarını kaybetseler de, insan, halk ve vatan mutluluğuna ilişkin idealleri yaşamaya devam etmektedir. Araştırmacı, Cafer Cabbarlı'nın romantik kahramanlarının ölümünü haklı olarak yaşam kadar değer taşıyan bir olay şeklinde yorumlamıştır.

* Azerbaycan Devlet Pedagoji Universitesi. zadeh.gunel@bk.ru, ORCID: 0009-0007-1109-0055.

Mammad Cafer'e göre, Cafer Cabbarlı'nın yüce, asil ve romantik görüşlerini yalnızca bir yazarın kişisel arzuları olarak değerlendirmek doğru değildir. Her sanat eserinde, bu düşüncelerin somut bir temeli vardır ve bu temel, halkın ruhu ve manevi değerleri üzerinden şekillenmektedir.

Anahtar sözcükler: Mammad Cafer, Cafer Cabbarlı, edebiyat, edebi akım, romantizm

The Romanticism of Jafar Jabbarli in The Research of Mammad Jafar Jafarov

Abstract

Mammad Jafar Jafarov's studies on romanticism are pivotal in Azerbaijani literary criticism. He analyzed the movement from both theoretical and historical perspectives, identifying its ideological and artistic features.

Unlike previous researchers, the scholar regarded Jafar Jabbarli as a romantic of his time, while noting the clear influence of realism in his works of this period. According to the scholar, Jabbarli's romantic worldview was shaped by the socio-spiritual atmosphere that emerged in Azerbaijani society at the beginning of the twentieth century and was closely connected with aspirations for freedom, justice, and a better future.

A key aspect of M.Jafar's interpretation is the distinction between the "romanticism of the oppressed person" and the "romanticism of the liberal person." In his view, the outlook of such characters as Aydin, Ogtay, and Elkhan represents the romanticism of the oppressed individual, a citizen exposed to social and moral pressures. Although these heroes often face tragic fates, their ideals remain spiritually victorious. Their commitment to human dignity, the happiness of the people, and the progress of the homeland demonstrates that their struggle transcends individual life. Consequently, Mammad Jafar considered the deaths of these romantic heroes as significant as life.

According to Mammad Jafar, Jabbarli's noble and elevated ideas should not be seen as merely personal; in every artwork, they are grounded in the reality shaped by the spirit and values of the people.

Keywords: Mammad Jafar Jafarov, Jafar Jabbarli, literature, literary movement, romanticism

GİRİŞ

Azerbaycan romantizmi, milli edebiyatın önemli aşamalarından biri olarak, edebiyat araştırmacılarının incelemelerinin merkezinde yer almıştır. Bu alanda önemli katkıları olan bilim insanları arasında Mammad Cafer Caferov özel bir konuma sahiptir. O, romantizmi yalnızca estetik bir yönelim olarak değil, aynı zamanda kendi döneminin toplumsal, ideolojik ve milli düşünce süreçleriyle yakından ilişkili bir olgu olarak değerlendirmiş ve bu doğrultuda kapsamlı araştırmalar yürütmüştür. Onun çalışmaları, Azerbaycan romantizmini, onun edebiyat tarihimizdeki yerini anlamak için sağlam bir bilimsel zemin oluşturmuş, aynı zamanda konunun genel çerçevesinin belirlenmesine imkan sağlamıştır.

Mammad Cafer, Azerbaycan romantizminin önde gelen temsilcilerini kapsamlı şekilde incelemiş ve onların eserlerini hem düşünce içeriği hem de sanatsal özellikleri bakımından değerlendirmiştir. O, Hüseyn Cavid'in felsefi-romantik görüşlerini ve insan-ideal ilişkisini; Abbas Sehhet'in şiirlerinde yer alan hümanist ve aydınlanmacı romantik eğilimleri; Muhammed Hadi'nin eserlerinde görülen trajik romantizmi ve dönemin sosyal çelişkilerini; Abdullah Şaig'in düşünce ve sanat dünyasında romantik ve eğitici fikirlerin birleşimini bilimsel bir yaklaşımla ele almıştır.

Araştırmacı, Cafer Cabbarlı'nın edebi yaratıcılığına da özel dikkat göstermiş ve onun eserlerinde gözlemlenen romantizm eğilimlerini bilimsel açıdan incelemiştir. Bununla birlikte, yazarın edebi mirasında romantik dünya görüşünün ifade biçimlerini, estetik içeriğini ve edebiyat tarihindeki yerini de ayrıntılı şekilde analiz etmiştir.

CABBARLI ROMANTİZMİ

Cafer Cabbarlı, Azerbaycan edebiyatının seçkin temsilcilerinden biri olmasının yanı sıra, 20. yüzyıl tiyatro edebiyatının önde gelen isimleri arasında yer almaktadır. Onun kaleme aldığı eserler, dönemin toplumsal ve siyasal gerçeklerini, insanın iç dünyasını ve millî-manevî değerleri yüksek bir sanatsal düzeyde yansıtmasıyla dikkat çekmektedir. Yazar, metinlerinde hem gerçekçi anlatım yöntemlerinden hem de romantik söyleyiş biçiminin unsurlarından yararlanarak kendine özgü bir ifade tarzı oluşturmuştur. Sanatçının edebî mirası, Azerbaycan tiyatrosunun gelişiminde yeni bir aşamanın ortaya çıkmasına zemin hazırlamış, aynı zamanda millî sahne sanatının şekillenmesine önemli katkılar sağlamıştır. Cafer Cabbarlı, ulusal dramaturjinin fikir ve estetik imkânlarını genişleterek edebî çevrede yeni yönelimlerin ortaya çıkmasına elverişli bir ortam hazırlamıştır.

Cabbarlı'nın edebî kişiliği ve eserleri, edebiyat araştırmalarında geniş biçimde ele alınmış ve farklı bilimsel yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Akademisyen Mammad Cafer Caferov da yazarın bıraktığı edebî mirasa kayıtsız kalmamış, onu bilimsel ve kuramsal açıdan inceleme konusu hâline getirmiştir. Araştırmacının ortaya koyduğu görüşler, Cafer Cabbarlı'nın sanat dünyasının daha kapsamlı ve sistematik bir biçimde değerlendirilmesine önemli katkılar sunmuştur.

Mammad Cafer, Cabbarlı'nın edebî mirasını değerlendirirken, 20. yüzyılın başlarında daha çok edebî eleştiriyle uğraşan Kazımoğlu'nun (yazar Seyit Hüseyin) "Açık tenkit" başlıklı makalesi üzerinde durmuştur. Mammad Cefer'e göre, makale yazarı genç Cabbarlı'nın üslubunu ve edebî yönelimini belirlemeye çalışmış, onu realizm veya romantizm çerçevesinde değerlendirme gayreti göstermiş, ancak bu konuda kesin bir sonuca ulaşamamıştır. Kazımoğlu, dönemin edebiyatında realizmden farklı bir edebî akımın ve sanat anlayışının varlığını sezmekteydi; fakat söz konusu yönelişin ayırt edici özelliklerini ortaya koymakta tereddüt ediyordu: "Cafer Cabbarlı'nın hangi yöntemle yazdığını belirlemek bir ölçüde güçtür; çünkü o, ne romantik ne de hayatın çıplak gerçekliğinden zevk duyan bir realisttir" (Cafer 1963: 13).

Araştırmacı, Kazımoğlu'nun genç sanatçının romantik mi yoksa realist mi olduğunu tespit edememesinin temel nedenini, sömürge yönetimi altında toplumsal ve siyasal koşulların dikkate alınarak kapsamlı bir inceleme yapılmasının mümkün olmamasına bağlamıştır. Onun kanaatine göre, Sovyet dönemi Azerbaycan edebiyat araştırmalarında ise önceki belirsiz yaklaşımın büyük ölçüde ortadan kalktığı görülmektedir. Bu çalışmalarda romantizm olgusu artık genel bir kavram olarak değil, 20. yüzyıl Azerbaycan romantizmi ve bu akımın önde gelen temsilcileri ekseninde ele alınmıştır.

Cafer Cabbarlı'yı dönemin romantikleri arasında değerlendiren Mammad Cafer, onun 1905-1920 yılları arasında satirik dergilerde yayımlanan "Bir Yetimin Gurup Vakti", "Anne" ve "Fırtınalı Bir Kış Gecesi" gibi şiirlerinin romantik üslupta kaleme alındığını belirtmiştir. Bununla birlikte, yazarın edebî faaliyetlerinin bu dönemde romantik bir nitelik taşımasına rağmen, realizmin etkisinin de belirgin biçimde hissedildiğini ifade etmiştir. Söz konusu yıllarda realizm akımının daha güçlü bir konumda bulunması nedeniyle, bu etkinin yalnızca Cabbarlı'nın değil, dönemin romantik sanatçılarının büyük bir kısmının eserlerinde de görüldüğü anlaşılmaktadır. Araştırmacının görüşüne göre, Abbas Sehhet, Cafer Cabbarlı ve kısmen Abdullah Şaik, yapıtlarının konularını romantik-maceracı nitelikteki olaylardan ve kahramanların kaderlerinden seçmekle birlikte, toplumda var olan olumsuzluklara da kayıtsız kalmamışlardır. Onlar, bu olayları gerçekçi bir anlatımla yansıtmaya ve mevcut aksaklıklara karşı nefret duygusu uyandırmaya çalışmışlar. Bu nedenle, zaman zaman farkında olmadan hem romantik hem de realist anlayışa yaklaşmışlar: "20. yüzyıl Azerbaycan romantizmi ile Azerbaycan realizmi arasında bir uçurum bulunmamıştır. Başka bir ifadeyle, bu romantizm realizme karşı çıkmamış; aksine, dönemin en ileri edebî akımı olan realist üslubun olumlu etkileriyle gelişimini sürdürmüştür" (Cafer 2003: 20).

Mammad Cafer'in Cafer Cabbarlı'nın edebî yaratıcılığı üzerine kaleme aldığı "Cabbarlı'nın Romantizmi" adlı araştırması özel bir önem taşımaktadır. Söz konusu incelemede araştırmacı, dramaturgun sanat

dünyasını romantizm estetiği açısından değerlendirmiş; yapıtlarında romantik düşüncenin, idealist eğilimlerin, millî özgürlük düşüncesinin ve kahramanlık temalarının yansımalarını bilimsel bir yaklaşımla ele almıştır.

Akademisyen, öncelikle edebiyatta romantizm kavramı üzerinde durmuştur: "Edebiyatta romantizm, her şeyden önce güzel, özgür, gönül ferahlatan ve mutlu bir yaşam özlemi anlamına gelir" (Cafer 2003: 271). Daha sonra sağlıklı romantizm anlayışını açıklayarak onun iki temel özelliğini ayırt etmiştir:

1. Ona göre, sağlıklı romantizm her şeyden önce temsil ettiği halkın aydınlık ve ilerici fikirlerini, yaşamı güzelleştirme arzusunu dile getirmelidir. Bu istekler, toplumun manevi gelişiminden doğmakta ve dönemin sanatçılarının eserlerinde de yansımasını bulmaktadır.

2. Diğer temel özellik olarak ise romantizmin zamandan ve mekândan bağımsız, soyut bir kavram olmadığını belirtmiştir. Ona göre bu olgu, belirli bir toplumsal ve siyasal dönemin ürünüdür. Nitekim her çağda halk, kendi romantik düşüncelerini yansıtan kahramanını yaratmaktadır. Araştırmacı, bunu toplumsal yapıların değişmesiyle birlikte insanın manevi ihtiyaç ve beklentilerinin artmasına, buna bağlı olarak da güzel yaşam anlayışına ilişkin romantik tasavvurların yeni fikir ve içeriklerle zenginleşmesine bağlamıştır. Bu görüşünü temellendirmek amacıyla, Nizami Gencevi'nin ideal toplum ve hükümdar hakkındaki ütopyasını, Celil Mammadguluzade'nin demokrasi ve özgürlük konusundaki idealleri ile karşılaştırmış ve aradaki büyük farklılığa dikkat çekmiştir.

Mammad Cafer, Cafer Cabbarlı'nın romantik dünya görüşünün, 20. yüzyılın başlarında Azerbaycan'ın toplumsal ortamında şekillenen ve özgür, mutlu bir yaşam idealine dayanan bir romantizm olduğunu haklı olarak belirtmiştir: "Halka gönülden bağlı olan sanatçıyı yaşadığı dönemde kuşatan Azerbaycan gerçekliğinin romantizmiydi" (Cafer 2003: 271).

Araştırmacı, Cabbarlı'nın romantizmini değerlendirirken "mahkûm insanın romantizmi" ile "özgür insanın romantizmi" kavramlarını karşı karşıya getirmiştir. Ona göre, Aydın, Oktay ve Elhan gibi kahramanlarda

görülen romantik duygular, esaret ve baskı altında yaşayan bireyin iç dünyasını yansıtmaktadır. Bu görüşünü temellendirmek amacıyla Aydın'ın ideallerinden bir örnek vermiştir: "Ben öyle bir dünya istiyorum ki, orada milletler özgür, bireyler özgür, emek özgür, vicdan özgür, bütün varlık özgür olsun… İstila zinciri yok, altın yok, ferman yok; herkes kendi emeğinin, kendi arzusunun kuludur" (Cabbarlı 2005: 231). Bu ifadeler, haklarından yoksun bırakılmış mahkûm insanın iç dünyasının romantik bir yansımasıdır. Araştırmacı, 9. yüzyıldaki Babek Hareketi'ni konu alan "Od Gelini" trajedisindeki Elhan karakterinin isteklerinin de dönemin koşulları bakımından gerçekleşmesi mümkün olmayan idealler olduğunu belirtmiştir. Özgürlüğün değerini derinden hisseden ve bu uğurda her türlü fedakârlığa hazır bulunan Elhan gibi cesur insanların yüreğinde büyük umutlar yaşamaktadır. Bu idealler, yaşadıkları çağın ötesine geçse de özgürlüğünden mahrum bırakılmış bir halkın ve toplumsal çelişkilerle kuşatılmış bir dönemin hüzünlü romantizmini yansıtmaktaydı. "Topraklarından kan damlayan kölelik dünyası ise bu güzel evrensel özlemleri acımasızca kovuyor, söndürüyor, yakıp kül ediyordu" (Cafer 2003: 272).

Mammad Cafer, Cabbarlı'nın eserlerinde yer alan Aydın, Oktay, Firengiz ve Elhan gibi romantik kahramanların "aşılamaz altın denizlerinde" boğularak yenilgiye uğraması ve ölümü meselesi üzerinde de durmuştur. Araştırmacıya göre, bu kişilerin insan mutluluğu, halkın refahı ve vatanın saadetiyle ilgili benimsedikleri yüce idealler sarsılmaz bir nitelik taşımaktaydı. Söz konusu trajik sonlar, romantik düşüncenin etkisini daha da güçlendiriyor ve umudunu yitirmiş insanları harekete geçiriyordu: "Haklı olarak demişlerdir ki, öyle bir ölüm vardır ki hayat kadar değerlidir; öyle bir hayat da vardır ki ölümden daha kötüdür. Cafer Cabbarlı da bu ilk romantik kahramanların ölümünü, haklı olarak, hayat kadar değerli bir ölüm şeklinde değerlendirmiştir" (Cafer 2003: 273). Bunun başlıca nedeni, bu kahramanların yalnızca kendi duygu ve düşüncelerini değil, aynı zamanda toplumun arzu ve beklentilerini de temsil etmeleridir.

Mammad Cefer'in vardığı sonuca göre, ideal sahibi sanatçıların yapıtlarında romantizm, rastlantısal konularla değil, yaşam açısından önem taşıyan somut meselelerle ilişkilidir. Bu tür metinlerde romantik yaklaşım, toplumun ve insan hayatının temel problemlerinin sanatsal biçimde ifade edilmesine hizmet etmektedir. Nitekim bunlar arasında "vatandaşlık duygusunun romantizmi; insan sevgisinin romantizmii; yeniliğe ve çağdaşlığa çağrı romantizmi; geleceğin romantizmi ya da büyük bir işin, bir hareketin başlangıcına ilişkin romantizm ve benzerleri…" (Cafer 2003: 273) yer almaktadır.

Cabbarlı'nın ilk romantik kahramanlarında vatandaşlık duygusunun romantik ifadesinin güçlü bir biçimde ortaya çıktığını belirten araştırmacı, Oktay'ın tutumuna yüksek değer vermiştir. Oktay'ın düşüncesine göre, bireyi toplumdan bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir. Temel amaç, halkın ortak mutluluğudur. Büyük hedeflere ulaşabilmek için bütün vatandaşların iradesi birleşerek ortak bir toplumsal iradeye dönüşmelidir. Akademisyen, bu görüşlerini temellendirmek amacıyla "Oktay Eloğlu" adlı eserde Oktay ile Samed arasındaki diyalogdan da örnek vermiştir. Samed, Oktay'ın annesi ve kız kardeşinin ağır sosyal koşullar altında yaşadığını, günlük ihtiyaçlarını karşılamakta zorlandıklarını, hatta ekmek ve odun gibi temel gereksinimlerden mahrum kaldıklarını dile getirir. Bu durumdan kurtulmanın yolu olarak ise Oktay'a kişisel ve ailevi çıkarlarını ön planda tutmasını, bir iş bularak gelir elde etmesini tavsiye eder. Ancak Oktay bu yaklaşımı benimsemez ve savunduğu düşüncelerden vazgeçmez. Onun asıl kaygısı halkının geleceğidir; aile bireylerini de halkın ayrılmaz bir parçası olarak görmektedir.

Mammad Cafer, Cabbarlı'nın edebî mirasına nesnel bir yaklaşımla eğilmiş, Oktay ve Elhan gibi ilk romantik kahramanlarının zayıf yönlerine de değinmiştir. Araştırmacı, onların zamanla manevi bunalım yaşamalarını, karamsarlığa kapılmalarını ve duygusal etkilerin tesirinde kalmalarını bir eksiklik olarak değerlendirse de bu karakterleri güçsüz ve boyun eğen kişiler şeklinde sunmuştur. Ona göre, asıl güçsüzlük zulme karşı sessiz kalmak,

toplumdaki çarpıklıkları görmezden gelmek, haksızlık ve hak yoksunluğunu kabullenmek, ayrıca yalnızca kişisel çıkarları gözetmek gibi davranışlarda ortaya çıkmaktadır. Oysa Cabbarlı'nın kahramanlarının hiçbirinde bu tür zaaf ve itaatkârlık özelliklerine rastlanmamaktadır. Bununla birlikte, dönemin toplumsal ve siyasal koşulları, yüce ideallerle yaşayan gençlerin özgürce gelişmelerine imkân tanımıyor; çeşitli baskılar yoluyla onları kuşatarak amaçlarını gerçekleştirmelerine engel oluyordu.

Cabbarlı'nın edebî faaliyetlerinin sonraki döneminde kaleme aldığı eserleri de inceleyen araştırmacı, onun çağdaş kahramanlarının romantizminin artık özlenen mutluluk düşüncesine dayanan bir romantizm olmadığını, yeni yaşamın kurucularının ruhunu yansıtan ve sosyalist gerçekliğin romantizmi olarak nitelendirilebilecek bir özellik taşıdığını belirtmiştir. Bu yeni dönemde yazılan "Sevil", "Elmas", "Yaşar" ve "Dönüş" gibi eserlerde küçük burjuva zihniyetine karşı mücadele daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu anlayışın eleştirisi yazarın ilk dönem ürünlerinde de yer almakla birlikte, kültür devrimi uğruna yürütülen mücadelenin etkisiyle kaleme aldığı yapıtlarında söz konusu tema daha keskin ve belirgin bir görünüm kazanmıştır.

Akademisyen, Celil Mammadguluzade ile Mirze Elekber Sabir'i Cafer Cabbarlı'nın büyük üstatları olarak değerlendirmiş, yazarın onların oluşturduğu edebî geleneği sürdürerek Azerbaycan sahnesine yalnızca bağnaz küçük burjuva tiplerini değil, aynı zamanda kendilerini "kültürlü" ve "okumuş" göstermeye çalışan bu karakterleri de taşıdığını özellikle vurgulamıştır. Mammad Cafer'in belirttiği üzere, bu "kültürlü" küçük burjuvalar hem yararsız hem de tehlikeli kişilerdi; topluma, halka ve vatana hiçbir fayda sağlamıyorlardı. Üstelik yalnızca kendileri dar bir çevrenin etkisi altında kalmakla yetinmiyor, başkalarının da toplumsal açıdan olgun ve yararlı bireyler olarak yetişmelerine engel oluyorlardı: "Aslan Bey Firengiz'in, Balaş Sevil'in, Kamer Hanım Turac'ın, Kemal ise nişanlısı Güler'in yeni yaşam yollarına çıkmasına engel oluyordu. Bunlar toplum içinde küçük ve önemsiz varlıklar olsalar da, her biri bir damla zehir niteliğindeydi" (Cafer 2003: 277).

Mammad Cafer, araştırmasında "Elmas" adlı eserde Elmas ile Cemal arasındaki diyaloğu örnek göstererek, bu konuşmada yalnızca bireylerin ve onların kişisel görüşlerinin değil, birbirine karşıt iki farklı ahlak anlayışının da karşı karşıya getirildiğini belirtmiştir. Bu anlayışlardan biri, "herkes kendisi ve yakın çevresi için yaşar" düşüncesine dayanmaktadır. Diğeri ise "herkes toplum, halk ve insanlık için yaşamalıdır" ilkesini yansıtmaktadır. Cemal, Azerbaycan köyünü ve geçimini sağlayan köylüyü yeterince değerli görmemekte, bütün ilgisini şehre yöneltmektedir. Ancak onun gözünde şehir, gelişmiş bir kültür merkezi değil, yalnızca eğlence ve zevk ortamıdır. Cemal'in tasavvurunda medeniyet ve çağdaşlık; eğlenceye düşkün bir yaşam sürmekte ve şehrin kalabalık caddelerinde amaçsızca dolaşmakta ifadesini bulmaktadır. Eserdeki Fuad karakteri ise nişanlısı Elmas'ı adeta kendi benliğinin bir parçası olarak görmekte, onu kendisinin sürüklendiği anlamsız yaşam bataklığına doğru çekmektedir. Dış görünüşleri bakımından ise bu gençlerin her ikisi de modern anlayışla yetişmiş bireylere benzemektedir.

SONUÇ

Mammad Cafer'e göre Cafer Cabbarlı, yalnızca Azerbaycan edebiyatının seçkin bir klasiği değil, aynı zamanda derin düşünce sahibi bir aydın ve toplumun manevi gelişimine yön veren önemli bir şahsiyettir. Araştırmacıya göre, Cabbarlı geçmişte olduğu gibi günümüzde de topluma yol gösteren fikirleriyle önemini korumakta, gelecekte de yeni nesiller için bir yaşam ve düşünce rehberi olmayı sürdürecektir.

Akademisyen, Cafer Cabbarlı'nın eserlerinde yer alan yüce idealleri yalnızca bir sanatçının bireysel hayalleri olarak değerlendirmenin doğru olmayacağını vurgulamıştır. Ona göre, gerçek sanat eserlerinde yansımasını bulan her yüksek idealin ve aydınlık ülkünün mutlaka toplumsal bir temeli bulunmaktadır. Bu temel ise halkın tarihi hafızası, manevi değerleri, milli karakteri ve kültürel birikimiyle şekillenen halk ruhundan kaynaklanmaktadır. Araştırmacının değerlendirmesine göre Cabbarlı

romantizmi, sanatçının mensubu olduğu halkın karakteristik psikolojik özelliklerinden, manevi yükseliş arzusundan, özgürlük ve demokrasi ideallerine bağlılığından, çağdaşlaşma yönündeki güçlü eğilimlerinden ve yeni bir toplum inşa etme uğrunda gösterdiği mücadele azminden beslenmiştir. Bu bakımdan onun romantik dünya görüşü, bireysel duygu ve düşüncelerin ötesine geçerek toplumsal bilincin, milli iradenin ve tarihsel gelişim sürecinin sanatsal bir yansıması niteliği taşımaktadır.

Mammad Cafer'in görüşüne göre halk, bütün manevi zenginliklerin ve kültürel değerlerin temel yaratıcısıdır. Büyük şahsiyetleri, dâhileri ve sanatkârları yetiştiren de yine halkın kendisidir. Bu nedenle Cabbarlı'nın sanatını ve düşünce dünyasını anlamak, aynı zamanda onu meydana getiren halkın manevi gücünü, tarihsel tecrübesini ve geleceğe yönelik ideallerini kavramak anlamına gelmektedir.

KAYNAKÇA

Cabbarlı, Cafer (2005). *Eserleri. I. Cilt.* Bakü: Şərq-Qərb Yayınları.

Cabbarlı, Cafer (2005). *Eserleri. II. Cilt.* Bakü: Şərq-Qərb Yayınları.

Cabbarlı, Cafer (2005). *Eserleri. III. Cilt.* Bakü: Şərq-Qərb Yayınları.

Cafer, Mammad (1963). *Azerbaycan edebiyatında romantizm*. Bakü: SSCB Bilimler Akademisi Yayınları.

Cafer, Mammad (2003). *Seçilmiş eserleri. I. Cilt.* Bakü: Çinar-çap Yayınları.

Cafer, Mammad (2003). *Seçilmiş eserleri*. *II. Cilt*. Bakü: Çinar-çap Yayınları.

XX. Yüzyıl Başlarında Azerbaycan Eğitimcilerinin Türk Edebiyatına Edebî-Teorik Tutumları Üzerine

DOÇ. DR. GÜNEL YUNUSOVA*

Öz

Bu makalede öncelikle Hüseyin Cavid, Muhammed Hadi, Abbas Sıhhat ve Abdullah Şaik gibi Azerbaycan romantiklerinin Türk edebiyatına yönelik yaklaşımları ele alınmıştır. Söz konusu yazarların yalnızca edebî eserler kaleme almakla yetinmeyip, aynı zamanda edebiyatın gelişim süreçleri ve kuramsal sorunları üzerine de kıymetli görüşler ortaya koydukları saptanmıştır. İncelenen dönemde Türk edebiyatına büyük bir ilgi duyulmuş ve bu edebiyatın tanıtılması yönünde önemli faaliyetler yürütülmüştür. Azerbaycanlı şair ve yazarların; Türk edebiyatının genel meseleleri, önde gelen sanatkârları ve eserleri hakkında dikkat çekici mülahazaları mevcuttur. Bu ilgi ve yaklaşım tarzı, XX. yüzyılın başlarındaki süreli yayınlara ve ders kitaplarına da doğrudan yansımıştır. Çalışmada, bu görüş ve mülahazalar bilimsel bir perspektifle analiz edilmiş; ortaya konulan düşünceler dönemin sosyo-politik ve edebî-kültürel gelişmeleriyle ilişkilendirilerek incelenmiştir.

Araştırmada ayrıca Firidun Bey Köçerli, Mehmet Emin Resulzade ve Abdullah Sur gibi dönemin tanınmış maarifperver aydınlarının Türk edebiyatına olan ilgisi üzerinde durulmuştur. XX. yüzyılın başlarında Azerbaycan edebî-kültürel ortamında Türk edebiyatına karşı samimi ve derin bir ilginin olduğu, bu durumun edebî-teorik düşüncede de karşılık bulduğu saptanmıştır. Demokratik bir dünya görüşüne sahip olan Azerbaycan aydınları; Türk edebiyatı, bu edebiyatın sorunları ve şahsiyetleri hakkında özgün ve değerli mülahazalar ileri sürmüşlerdir.

---

* Azerbaycan Millî İlimler Akademisi, Ziya Bünyadov Şarkiyat Enstitüsü`nün Post-doktora Öğrencisi, Mingeçevir Devlet Universitesi. yunusova_edu@mail.ru, ORCID: 0000-0002-2375-2829.

Makalede, ismi geçen müelliflerin Türk edebiyatına dair düşünceleri ayrıntılı bir biçimde incelenmektedir. Azerbaycan okuyucusunun Türk klasikleriyle tanıştırılması yönündeki çabaların, sadece bir halkın edebiyatını tanıtmakla kalmadığı, aynı zamanda Azerbaycan'daki millî düşünce uyanışına ve "fikir intibahına" büyük katkı sağladığı görülmektedir. Bu süreç; vatan, millet ve istiklal ideallerinin yükselişine zemin hazırlamıştır.

Son olarak belirtilmelidir ki, XX. yüzyıl başı Azerbaycan edebî-kültürel muhitinde Türk edebiyatı algısı, oldukça geniş ve çok yönlü bir meseledir. Tek bir makalede bu konunun tüm detaylarıyla ele alınması mümkün olmadığından, bu çalışmada temel hususlara ağırlık verilmiş ve belirli aydınların Türk edebiyatına yaklaşımları yorumlanmıştır.

Anahtar sözcükler: Azerbaycan edebiyatı, Türk edebiyatı, romantizm, maarifperverlik, edebi ilişkiler, kültürel bellek

On The Literary-Theoretical Approaches of Azerbaijani Educators to Turkish Literature in The Early Early 20th Century

Abstract

This article primarily examines the perspectives of Azerbaijani romantic figures such as Huseyn Javid, Muhammed Hadi, Abbas Sahhat, and Abdulla Shaig toward Turkish literature. It is established that these authors did not merely confine themselves to creating literary works but also put forward significant views regarding the developmental processes and theoretical challenges of literature. During the period under study, there was a profound interest in Turkish literature, leading to extensive efforts toward its promotion. Azerbaijani poets and writers offered remarkable insights into the general issues, leading figures, and major works of Turkish literature. This interest and scholarly approach were directly reflected in the periodicals and textbooks of the early 20th century. The study analyzes these perspectives from a scientific standpoint, correlating the expressed ideas with the socio-political and literary-cultural developments of the era.

Furthermore, the research explores the interest of prominent enlightener intellectuals of the time, such as Firidun Bey Kocherli, Mehmet Emin Resulzade, and Abdulla Sur, in Turkish literature. It is observed that a sincere and profound interest in Turkish literature existed within the Azerbaijani literary-cultural environment of the early 20th century, which manifested itself in literary-theoretical thought. Azerbaijani intellectuals with a democratic worldview introduced original and valuable deliberations concerning Turkish literature, its problems, and its key figures.

The article provides a detailed examination of the aforementioned authors' thoughts on Turkish literature. It is evident that the efforts to familiarize Azerbaijani readers with Turkish classics not only promoted a kindred literature but also significantly contributed to the awakening of national consciousness and the "intellectual renaissance" in Azerbaijan. This process paved the way for the rise of ideals such as homeland, nation, and independence.

Finally, it should be noted that the perception of Turkish literature in the Azerbaijani literary-cultural milieu at the beginning of the 20th century is a comprehensive and multifaceted subject. Since it is impossible to address every detail within a single article, this study focuses on the fundamental aspects and interprets the approaches of specific intellectuals toward Turkish literature.

Keywords: Azerbaijani literature, Turkish literature, romanticism, enlightenment, literary relations, cultural memory

GİRİŞ

XIX. yüzyılın ikinci yarısı – XX. yüzyılın başlarında Azerbaycan edebi-kültürel ortamında Türk edebiyatına ciddi bir ilgi, sıcak yaklaşım gelişmeye başlamıştır. Bu ilgi ve yaklaşım sadece Türk halkının kelime zenginliğine, edebiyatına sıcak ilgi, Türk yazarlarının, aydınlarının öğrenilmesi ve tanıtımı, eserlerinin basılması, öğretilmesi ile sınırlı kalmamıştır. Aynı zamanda incelenen dönemde Osmanlı edebiyatı Azerbaycan yazarlarının

eserlerine de çok büyük etki etmiş, gelişimine yön vermiştir. Gerek eleştirel-realist yazarlar, gerekse de romantik yazarlar Osmanlı edebi-kültürel ortamda yaşanan olaylardan, gelişmelerden, Osmanlı edip ve şairlerinin eserlerinden yeteri düzeyde ve başarılı bir biçimde faydalanmış, etkilenmiş, bu etki altında bazı değerli eserler yazmışlar. Bu gıdalanma ve etki konu, tarz ve temel düşünce bağlamında kendini belli etmiş, dil ve uslup ögelerine kadar söz sanatının tüm bileşenlerini kapsamıştır. Başka bir değişle, incelediğimiz zaman diliminde Türk-Azerbaycan edebi ilişkileri, Azerbaycan edebi-kültürel ortamında Türk edebiyatına ilgi geniş, kapsamlı, çokyönlü karakter taşımıştır. Fakat maalesef, edebiyat araştırmalarında bu önemli konuya beklendiğinden az dikkat gösterilmiş, kaydedilen gerekli ve güncel sorun araştırma objesi olmaktan uzak kalmıştır. Oysa ki, konunun bilimsel açıdan incelenmesine büyük ihtiyaç bulunmaktadır.

1.AZERBAYCAN ROMANTİK YAZARLARININ ESERLERİNDE TÜRK EDEBİYATI SORUNSALI

1.1.Hüseyin Cavid`in Türk Edebiyatıyla İlgili Edebî-Kuramsal Görüşleri

Dünyagörüşün, sanat mefkuresinin ve romantizmin oluşumuna Türk edebi-kültürel çalışmalarının ciddi etkisinin bulunduğu Hüseyin Cavid`in eserlerinde Türk edebiyatına teorik-estetik yaklaşımın belirli izlerine rastlamaktayız. 25 Ekim 1915`te "Açık Söz" Gazete`sinde yayınlanan "Muharebe ve Edebiyat" adlı yazısında H.Cavid, İslam coğrafyasında, aynı zamanda Osmanlı edebi ortamında yüzyıllarca çok sayıda zahid-meslek, vurdumduymaz, alaycı, yalaka ve eyyamcı şairler yetiştiğinden, onların sanata, edebi düşünceye hiçbir yenilik, fayda getirmediğinden bahseder. İlginç bir husus, yazar, Ruhi, Nefi, Nabi, Nedim gibi ünlü şairleri de bu tür kişilerin sırasına ekler. İsmi geçen şairleri "eyyamcılık"la, "eskimiş felsefi içerikli görüş"e sahip olmakla, "sefahatperver şiirler" yazıp, "Türklerin sağlıklı ve yenilmez ruhlarını bozarak gevşetmekte", Türk ruhuna "ecem ruhu, ecem felsefesi" aşılamakla itham eder [Cavid, 1915, 25 Ekim]. Bu

sürecin İbrahim Şinasi`ye ve hatta daha sonraki yıllara kadar devam ettiğini belirtir.

H. Cavid XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Türk edebiyatına Batı ruhunun empoze edilmesi konusunda ikilem yaşamaktadır. Söz konusu dönemde Türkiye`de Fransız edebiyatının etkisi ve taklidi süreci başladığını iddia eder. Bazı kalem sahipleri yenilik adı altında Fransız və genel olarak Batı düşüncesinin, edebi kuramının değersiz, çürük, gereksiz, hatta bazı yönleri ile zararlı geleneklerini taklik etmeye başlamışlar. Bu eğilim milliyetçi düşünceye, milli ahlaka, milli medeniyete hiç de faydalı olmamıştır. Sadece Namık Kemal, Rıza Teffik, Abdulhak Hamid, Tevfik Fikret ve onların mefkure ve sanat meslektaşları doğru çizgi benimsemişler. Avrupa edebiyatının yenilikçi özelliklerini benimseyerek yeni ruhta edebi eserler yazabilmiş ve Türk edebiyatını bu yolla ireli düzeye yükseltebilmişler.

Namık Kemal`in "Akif Bey" isimli trajedisi 1913 yılının 4 Ekim günü Tiflis tiyatrosunda Azerbaycan Türkçesi ile sahnelenmiştir. Cavid`in 9 Ekim günü, yani bu olaydan beş gün sonra İkbal Gazetesi`nde yayınlanmış "Tiyatro, yahut sanati-temaşede tebeddüt ve terakki" başlıklı yazısı bütün olarak söz konusu tiyatro gösterisi ile ilgili kuramsal-estetik ayrıntıları okurlara aktarmaktadır. Öncelikle, trajedinin konusu ve ana düşüncesiyle ilgili bilgi veren eleştirmen, daha sonra gösterinin başarılı yönlerinden bahseder, eseri Azerbaycan tiyatrosu için uyanış ve gelişimin başlangıcı olarak değerlendirir. Bu tür güncel konuya sahip eserlerin milli uyanışa, toplumsal bakışın rönesansına katkı sağladığını belirtmiştir.

1.2. Muhammed Hadi`Nin Türk Edebiyatı ile İlgili Görüşleri

Her vechle Türk edebi gerçekliğiyle ilgili olan romatik şair Muhammed Hadi`nin bu gerçekliğin farklı sorunlarına, edebiyat temsilcilerinin çalışmalarına edebi-estetik bakışı daha geniş ve kapsayıcıdır. Hadi`nin hem şiirlerinde, hem de bilimsel yazılarında bu bakışın yansımasını görmekteyiz. Yazarın, Türk edebiyatının değişik sorunlarına ve temsilcilerine yönelik eleştirel köşe yazıları da bulunmaktadır. Söz konusu

yazılardan biri 29 Temmuz 1908`de Çarlık baskısının yaygın olduğu yıllarda "Terakki" Gazetesi`nde yayınlanmış "İctimai çakallara karşı aslan yürekli durmalıyız" başlıklı bilimsel-eleştirel köşe yazısıdır. Makalenin böyle bir başlık ile sunulması tesadüfi değildir. Birinci Rus Devrimi`inden sonraki baskı yıllarında basına, basın mensuplarına karşı siyasi bir baskı, sansurler ve takipler başlamıştır. Hadi, söz konusu takipçileri "ictimai çakallar" olarak eleştirmiştir. Hedef haline gelen yazarların söz konusu takiplerden yaka kurtarmak için edebi eserlerin büyük önem taşıdığını belirtmiştir. Bunun için XIII. yüzyılda yaşamış ünlü Türk düşünürü ve şairi Celaleddin Rumi`nin yolunda yürümeği önermiş, bu büyük şairin sanatının ve kendine has desti-hattının özelliklerini, rengarenkliğini yazarların dikkatine sunmuştur. Hadi, bu Türk filozofu ve şairinin, zamanın gaflet sahiplerinin bakışlarından, cehalet ehlinin ithamlarından yaka kurtarmak için amacını açıkça belirtmemiş, dolaylı yollarla iletmiş, hakikati büyük ustalıkla hayal suretinden canlandırarak "parlak manaları elfazın mezari-mübhemiyetinde" saklamıştır: "Bu edibi-feyyaz ortamının engellerinden, cahilane önyargılarından dolayıdır ki, kinayet veremzi perdeleri simayi-sühenden bütünlemesile kaldırmak istememiş, çünkü böyle yapmayı, "örtülü söz" söylemeyi zamanenin hikmeti-ictimaiyesine daha uygun görmüştür" [Hadi, 1908, 29 Temmuz].

M.Hadi beyan ediyordu ki, Mevlana hazretlerinin yaşadığı Ortaçağ karanlığından yüzyıllar geçse de, yine hakikati yazan kalem ehline karşı "ictimai çakallar"ın, siyasal irticanın hücumları hala devam etmektedir. Medeniyet asrı olarak kabul edilen XX. yüzyılda bu sorun hala bir gerçeklik olarak kalmakta, takipler devam etmektedir. Kurtuluş ise Mevlana`nın yolundan gitmek, gerekli görüşleri semboller, mecaz kavramlar aracılığıya sembolize ederek okurlara sunmaktır. Görüşlerini açıkça yok, mecaz anlamda vermeyin ustadı olan, fakat okurlara da görüşlerini iletmeyi beceren filozof şairle ilgili makalesini Hadi aşağıdaki cümlelerle bitirir: "Güruni-vüsateyi şimdi mazi olmuş o halları seyr ve tamaşa edelim...Pek güclü teessübler, istibdadlar, cehennem yüzlü cellatlar, ...gözkoymalar, deri soymaklar... Evet, Celaleddin de geniş ruhiyetli zamanlarda değil, böyle bir

asrda yaşamıştır. Binanaleyh kara mahlukların pişi-enzarine de ışıklı hakikatler çıkarmak imkanında bulunmamıştır" [Hadi Məhəmməd, 1908, 29 iyul].

Zaman değişse de, toplumsal gerçekliğin çok sayıda kaide ve kuralları değişmediği için edebiyatın amacı ve yararlanacağı yöntemler, vasıtalar değişmemiş, kendi güncelliğini korumuştur. Hadi irsinin araştırmacısı Aziz Mirahmedov doğru olarak şöyle kaydetmektedir: "Mirza Fetali Ahundov gibi, Hadi de kendi makalesinde Mollayi-Rumi`nin allegorive semvolizmini tarif yolu ile istibdad ortamında yaşayan yazarlara mücadele yöntemi olarak aşılamaya çalışmıştır" [Mirəhmədov Əziz, 1985, 145].

Muhammed Hadi`nin "Edebiyat aşıklarına bir beşaret" makalesi salt edebiyatşinaslık yönünde yazdığı bir eserdir. Makale Tevfik Fikret`in faaliyet ve eserlerinin teorik-estetik açıdan incelenmesine yönelmiştir. İlk kez "Seda" Gazetesi`nde yayınlanmış [Hadi, 1911,12, 13, 14 Haziran] makaleyi Hadi, ismi geçen gazeteye Türkiye`de "Tanin" Gazetesi`nde çalışırken kaleme alarak yayınlanması için göndermiştir. Bu makale aynı zamanda Azerbaycan edebiyat biliminde büyük Türk şairinin faaliyetinin incelenmesine yönelik ilk araştırma eseri niteliği taşımaktadır. İslam Garipli bu makale dolayısıyla M.Hadi`yi Azerbaycan`da "Tevfik Fikret yaradıcılığının ilk araştırmacısı" olarak kaydederken son derece haklıdır [Qəribli İslam, 2013, 95].

Makalede yazar, T.Fikreti sadece bir şair olarak değil, aynı zamanda bir aydın, muharrir, öğretmen, vatansever, deruni milli ülkülerle yaşayan bir yurttaş olarak kaydetmiştir. Serveti-Fünün Hareketi`nin başında duran şair, Türkiye`de kendi meslektaşları ile beraber büyük yeniliklere imza atmış, ülkenin edebi-bedii atmosferindeki düşünce rönesansında, biçim, konu, içerik, tarz, ide, dil-yöntem yeniliğinde de kendine has rol almıştır. Bunu dikkate alan eleştirmen şöyle yazıyordu: "Fikret`in parlak kalemi Türklerin efkar ve duygularını tahzif ve tasviye etti. "Rübabi-şikeste" şairi mükalidlik beliyesinin ve hazıreyi-pakizeyi-eşar ithal edilen ovsah ve müzehrefatı kati surette temizledi" [ Hadi, 1911, 12, 13, 14 Haziran]. Hadi`nin faaliyetinin

belirle vacip makamlarına dikket yetiren eleştirmen sonra T.Fikret`in yazdığı birkaç şiiri inceleme altına almıştır. Öncelikle "Yaratılış Kitabı" şiirine odaklanılıyor. Şiirde büyük insani ideali akla getiren Hadi, burada ana amacının üzerinde duruyor: "İnsan melek olsaydı, dünya bir cennet olurdu" [Garibli, 2018, s. 140]. T. Fikrat`ın halk ruhunun ifadesi olduğunu söylüyor. Onun saf ve mükemmel şiirlerini bir köylü çocuğu bile anlayabilir. Çünkü sade bir dille yazıyor ve samimi, doğal duyguları ifade ediyor.

Muhammed Hadi, şairin eserlerindeki mücadeleve isyan duygusuna da dikkat çekiyor. Bunu "Sis" adlı şiirin incelenmesinde açıkça görüyoruz. Siyasi içerikli bu şiir, zulme ve baskıya karşı yazılmış keskin bir şiirsel ithamdı. Şiirin bu yönüne dikkatleri çeken Hadi, onu "tüm vicdanlara istibdad aleyhine müthiş bir nefret aşılayan" misilsiz sanat örneği olarak görüyor. Aynı zamanda Tevfik Fikret`in "Rücu" ve "Tarihi-kadim" adlı şiirlerini de incelemeye almıştır. Bu iki şiirdeki istiklal ruhunu, özgürlük ateşini şairin nasıl bir ustalıkla, içten hislerle terennüm ettiğini kaydetmiştir. "Hilali-ahmer cemiyyeti-nesibesi huzurunda" adlı şiirine dikkatleri çeken Hadi, bu şiirdeki beşeri bir trajedinin şair tarafından nasıl ağrı ve acılar eşliğinde ortaya konduğunu ifade etmiştir. Şiirin bir bölümünden örnek veren Hadi, şiirin içeriğinin ve fikrinin bugün hala beşer evladı için düşündürücü olduğunu belirtiyor. Şiir o kadar ciddi ve düşündürücü bir içeriğe sahip ki: İnsan kötü bir karaktere, kötü bir tabiata sahiptir. İnsan, şeytani emellerle uğraşır. Firka-firka bölünerek ölüp-öldürmekle, kan dökmekle, riya ve kıybetle, zulüm etmekle, gafil işlerle uğraşır. Bu eylem ve gidişatla "Evladi-beşer mahv olacaktır" [Hadi, 1911, 12, 13, 14 Haziran]. Yani insanın bütün haksız eylemleri sonucunda onun kendisinin mahv olması kaçınılmaz olacaktır.

Makalenin sonunda yazar okurlara T.Fikret`in şiirlerini okumaya, yaradıcılığını öğretmeye çalışmıştır.

27 Temmuz 1908`de "Yeni Hayat" Gazetesi`nde yayınlanan "Türkiye Kanuni-Esasi`ne Dair Emel Teraneleri" şiirinde M.Hadi, aynı yıl Osmanlı`da yürürlüğe giren Kanuni Esasi`yi ufukta parlayan güneşe benzetmektedir. İstanbul`da dikilen Hürriyet Anıtı`nı "heykeli-ikbal" olarak görmektedir. Bu

süreçte Suavilerin, Midhatların, Şinasilerin ve pekçok düşünce ve kalem sahibinin şehit olduğunu, takiplere, cezalara maruz kaldığını, Namık Kemal, Ziya Paşa gibi ediplerin bu başarıdaki fedakarlıklarını hatırlatmaktadır.

M. Hadi`nin Rıza Tevfik`in eserine yönelik edebi-teorik tutumu da ilgi çekmektedir. Kendisi bu ünlü filozof-şair hakkında yazdığı iki manzum eserinde-"Türklerin tek filozofu Rıza Tevfik Hazretleri`ne" ve "Hayati-Beşar" tutumunu dile getirmiştir. [Hadi, 1914, 25 Ağustos; Hadi, 1914, 27 Ağustos]. Bunlar şekil itibariyle manzum eserler olsa da, gerçekte yazarın Türk düşünürünün eserine dair teorik bakış açısını ve yargılarını yansıtmaktadır. Hadi ilk şiirinde Rıza Tevfik`i "aydınlanma ve felsefenin kaynağı" olarak adlandırmış ve kalemine "mizrabi hakikat" adını vermiştir. Kendisine hitaben, "Ey parlak akıl sahibi, senin hayallerin, niyetlerin ve amellerin, insanlığı karanlıklardan, zulümden, cehaletten kurtarmak, aydınlığa çıkarmak, saadete kavuşturmak içindi. Bütün ruhunla, kaleminin gücüyle, yaratıcı zenginliğinle bu parlak ideale hizmet ettin. Ancak ne yazık ki, amacına ulaşamadın. Dünya yine karanlık ve kötülük içinde kaldı". "Kültür" ve "evrim" denilen o hayal bile insanlığı kurtaramadı. Yine ev eski gücünde, hayat eski hukukunda, toplum eski karanlığında kaldı.

1.3.Abdulla Şaik'in Türk Edebiyatıyla İlgili Yaklaşımları

XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Azerbaycan Türkçesinde en fazla ders kitabı yazmış yazar, öğretmen ünlü yazıcı Abdulla Şaik`tir. A.Şaik`in ders kitaplarında yeteri kadar Türk edebiyatı örnekleri bulunmuştur. Söz konusu örneklerle ilgili daha sonrakı kısımlarda daha geniş bilgi verilecektir. Dolayısıyla burada Şaik'in iki eserinde Türk edebiyat ve sanat gerçekliğine ilişkin bilimsel-teorik bakış açısı ve onun belirli bir edebi şahsiyeti, yani Tevfik Fikret`in yaratıçılığının bilimsel-teorik görünümüyle yetineceğiz. İlk çalışma Şaik`in Sovyet döneminde yazdığı "Anılarım" adlı kapsamlı hatırat kitabıdır. Yazar, hatıratının "Hüseyin Cavid" adlı bölümünde Türk edebi ve kültürel ortamının, şairin dünya görüşü ve yaratıcılığı üzerindeki etkisine de dokunmuştur. Bu zaman XIX-XX. yüzyılın kavuşma noktasında Osmanlı`da ortaya çıkan edebi sürecin, koşulların görünümü ve bu

görünümü oluşturan toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel nedenleri de lakonik, dolgun, fakat ayrıntılı ve olduğu gibi yorumlamıştır. O dönemde Türkiye'nin içinde bulunduğu kriz ve geri kalmışlığın, onu Batı'nın sömürüsünden, sömürgecilik hayalinden ve ortaya çıkan gerçek tehditlerden çıkış yolları aramaya ittiğini gösteriyor. Böyle bir arayış milli bilincin gelişmesi, islamlaşmak və çağdaşlaşmak düşüncesi, mefkuresi doğururdu. Edip sorunun edebi düşüncede oluşturduğu yankıyı yorumlarken şöyle kaydetmiştir: "Edebiyat da bu üç akımı teblig etmeye başladı. İslamlaşmak akımının başında "Sıratil-Mustakim" mecmusunun redaktörü Mehmet Akif, Türkleşmek-millileşmek akımının başında Mehmet Emin, çağdaşlaşmak akımının başında ise Serveti-Fünun Dergisi`nin yazarı Tevfik Fikret bulunuyordu. Zamanında edebiyatda hakim olmuş hissiyun (sentimentalizm) edebi akımını şimdilerde romantizm ve realizm akımları almıştır. Romantzm edebi akımını devam ettiren, çok sayıda menzum tarihi trajedi eserleri ile ün kazanmış Abdulhak Hamit`ti" [Şaik, 1978, s. 276]. Görüldüğü üzere, yazar söz konusu dönemde sosyo-politik, ekonomik ve hukuki gerçekliğin Türk bedii edebiyatda oluşturduğu tezahürleri kesin argumanlarla ortaya koymuştur.

A.Şaik`in "Tevfik Fikret`in Türk edebiyatı tarihinde önemi" adlı diğer bir yazısı uzun süre kendisinin arşivinde bulunmuş ve daha sonraları ise yayınlanmıştır [Şaik, 1978, s. 156-159]. Çok da uzun olmayan bu yazıda A.Şaik, Tevfik Fikret`in çağdaş Türk şiirindeki yerini, konumunu, edebi ortama yeni bir yön vermesini, edebi faaliyetinin temel nüanslarını net bir biçimde yorumlamıştır. Yazar, XIX.yüzyılın 60-70`li yıllarından itibaren Türk edebiyatında bir batılılaşma eğiliminin daha fazla hissedildiğini belirtmektedir. Fakat konularını ve ilhamlarını Batı edebiyatı ve şairlerinden alan edebi düşünce sahipleri daha fazla Avrupa edebiyatını körü-körüne taklit edmiş, bu edebiyatı kendi milli gerçeklikleri, Türk toplumsal gerçekliği ve gerçek yaşamla bağdaştırmaya fazla dikkat etmemişler. Edebiyat yaşamının ilk yıllarında T.Fikret de bazı tereddütler, inişler yaşamıştır. İlk eserlerinde T. Fikret`in de bir ikilem, bir tereddüt içinde olduğu anlaşılmakta, fakat çok geçmeden Batı düşüncesini milli değerlerle sentez

etmeyi başarmıştır. Türk edebiyatında Serveti Fünün edebiyatı olarak da kabul edilen yeni "muazzam bir edebiyatın önderi ve kurucusu oldu... Eski yapay ve taklide dayanan edebiyat yerine, eserlerinde Türk yaşantısını terennüm etdiren, abartısız gerçekçi edebiyatı hüsula getirdi"[Şaik,1977, s. 157]. Avrupa edebi modellerini Türk ruhu, toplumsal yaşamı ve ailesi, Türk mevcut düzen ile başarı ile sentez ederek yeni bir edebi akımın temelini atmıştır. Milli toplumsal yaraların, dertlerin tercümanına dönüşmüştür.

A.Şaik, şairin "Sis", "Hasta çocuk", "Balıkçı", "Hasan`ın kazası" gibi şiirlerinin konu ve içerik özelliklerine de dikkati çekmiştir. Bu türlü şiir örneklerinde yaşamın, toplumun gerçek manzarasını yansıttığını söylemiştir. Sanatın diliyle halka "asri ihtiyaçları, asri teşebbüsatı" anlattığını, toplumu ileriye, yükselişe, kendini düşünmeye, özeleştiri ve özgelişim yoluna sevk etmeye çalıştığına dikkati çekmiştir.

2.AZERBAYCAN AYDINLARININ EDEBÎ-KURAMSAL ÇALIŞMALARINDA TÜRK EDEBİYATI SORUNSALI

2.1.Firidun Bey Göçerli'nin Türk Edebiyatına Dair Düşünceleri

Ünlü Azerbaycan edebiyatşinası Firidun bey Göçerli`nin eserlerinde Türk edebiyatı meseleleri ile ilgili belirli görüşler, kendine has yaklaşımlar bulunmaktadır. İki Türk şair ve düşünürü ile ilgili kendisinin araştırmaları ise daha kapsamlıdır. Bunlardan biri Yusuf Nabi ve Mevlana Celaleddin Rumi`dir. Dikkati çeken husustur ki, Göçerli, "Azerbaycan edebiyatı" adlı temel edebiyat tarihi eserine Yusuf Nabi ile ilgili ayrıca bir bölüm eklemiştir [Göçerli, 1978, s. 100-116]. Bunun nedenini ise onun Muhammed Füzuli`den sonra "Azerbaycan şair ve yazar ehline, şüerayi-seleften daha fazla nüfuz etmesi", başka bir ifadeyle, Azerbaycan edebi düşüncesine yeteri kadar güçlü etki etmesine bağlamıştır.

Bahsi geçen incelemede Yusuf Nabi`nin yaşamı ve edebiyat alanındaki çalışmaları ile ilgili geniş ve kapsamlı bilgiler bulunmaktadır. Öncelikle, Nabi`nin eserlerinin adları zikredilmektedir. Daha sonra yazarın özgeçmişi ile ilgili bilgiler bulunmaktadır. Nabi`nin özgeçmişini aktarırken

araştırmacı şairin kendi eserlerindeki bilgilere isnat etmektedir. Söz konusu bilgilerin çoğu şairin "Hahriyeyi-Nabi" eserinde oğlu Ebulhayr Muhammed Çelebi`ye yazdığı "Pendname"sinde manzum şeklinde verdiği özgeçmişine dair notlarıdır. Söz konusu notlara dayanarak Göçerli, onun doğum tarihi, yaşadığı, çalışmalarını yürüttüğü ve vefat ettiği mekanlar konusunda değerli bilgiler vermektedir.

Makalenin yazarı, Türk şairini "ince" konuları dile getiren "hikmet ve marifet" sahibi bir zat olarak tanıtıyor ve şöyle yazıyor: Fuzuli Bağdadi gibi, onun şiirinde de pekçok derin mana, değerli görüş, güçlü ve sağlam yaklaşımlar her zaman canlı ve sağlam kalacaktır. Ayrıca merhum Nebi`nin oğlu Ebulhayr Muhammed Çelebi`ye hitaben yazdığı ve sonucu herkes için geçerli olan delayili-akilene ve nesayihi-müşfigene, dünya saadetimiz, ahiretteki kurtuluşumuz ve manevi terakkimiz için en makbul ve geçerli uygulamadır [Göçerli, 1978, s. 105]. F. Göçerli ayrıca Nabi`nin yaratıcılığı ile Fuzuli`nin yaratıcılığı arasında da karşılaştırmalar yapıyor. Fuzuli`nin "nezaket ve tazeliği"nde tecelli eden "belagat"ın Nebi`de hissedilmediğinin doğru olduğunu söylüyor. Ancak hikmet ve felsefe açısından onun sözleri aynı zamanda aydınlara da hikmet ve zevk vermektedir.

Makalede Nabi yaratıcılığının içerik ve ide özellikleri, eserlerinin edebi komponentleri, rengarenkliği ile ilgili de belli fikir oluşturmaktadır. Şairin şiirlerinden birkaç örnekler de makalede yer almıştır. Fakrlı janrda ve değişik konularda yazılmış bu şiirlerin bazıları incelenmiştir. Şairin poetik çalışmalarından seçilmiş söz konusu örneklerde "hakikat, bilime, sanata bağlı olan, humanist ideallerle yaşayan bir sanatçının kişiliği görülür" [Bəktaşi, 1986, s. 46].

Mevlana Celalettin Rumi`nin yaratıcılığına merakını, rağbetini F. Göçerli "Azerbaycan Edebiyatı" adlı eserindeki "Ağamirze Muhammed Bağır Halhali" makalesinde ortaya koymuştur. Yazar, Halhali`nin "Selebiyename" eserinden bahsederken, eserde şairin düşüncesini yansıtması için mecaz-alegorik vasıtalardan ustalıkla yararlandığının altını çizmiştir. Temsil ve masalımsı olaylar ekseninde, sembolik anlatım tarzi ile topluma has "hayli faydalı kelamlar ve güzel nasihatler" söylediğini, asıl

mesajı masal ve temsilatın altında sakladığını dikkatlere sunmuştur. Böyle bir edebi yöntemden yararlanmakla Halhali`yi Mevlana Celalettin Rumi`nin layıklı devamcısı olarak değerlendirmiştir. Mevlana`nın ise bu yolun en büyük ustadı olduğunu savunur: "Halhali`nin bu tutduğu nizamü reviş Mollayi-Rumi`nin şivevü kaidesine benzer ki, adi bir şeyin üste söz açıp tilkiden, kurttan, attan, eşekten ve ya insan nevi şahısdan, gedadan, dervişten ve kaniden bahs ettiği esnada makamı geldikte munasibi-megal haşiyelere çıkıp, hayli hekimane ve felsefane sözler söyler ki, onların mealü mezmunu cümle alemi hayrete salar"[Köçərli, 1981, s. 365].

F. Göçerli bahsi geçen edebi yöntemden yararlanmakta bu iki şairi kıyıslamakta ve şöyle yazmaktadır: "Elbette, Türk şairi öndedir, daha ustattır". Bu bir gerçektir ki, "Mesnevi"de olan "hikmetli kelamlar, barik noktalar", derin görüşler "Selebiye"de bulunmamaktadır. Fakat Halhali`nin eserinde de "güzel nasihatler"in, "müşfikane öğütler"in, makbulşakaların, ince emarelerin olduğunu inkar etmek mümkün değildir. Böylece edebiyatcı bilim adamı Azerbaycan şairinin eserini değerli bir örnek olarak okurlara sunmanın yanı sıra, Mollayi-Rumi`yi de büyük ustat, klasik edebiyatda kendi yaratıcılığı ile örnek gösterilen bir edebi karakter olarak kabul etmektedir.

2.2.Mehmet Emin Resulzade'nin Türk Edebiyatına Yaklaşımı

Mehmet Emin Resulzade bir siyasetçi olmanın yanı sıra, aynı zamanda yetenekli bir edebiyat eleştirmeniydi. Türk edebiyatına dair de dikkat çekici tespitleri bulunmaktadır. Resulzade, "Azerbaycan Cumhuriyeti" adlı sosyo-politik eserinde Azerbaycan Halk Cumhuriyeti`nin kurulması sürecini hazırlayan sosyo-politik, edebi ve kültürel ortamı yorumlamış, aynı zamanda XX. yüzyılın başında Azerbaycan`da edebiyatın gelişiminin kaynaklarına ve eğilimlerine değinmiştir. Bu tarihsel aşamada bir yandan edebiyatın eski klasik geleneğe uygun olarak geliştiğini belirtmiş, öte yandan biçim ve içerik olarak yenilenme, modernleşme ve "Batılılaşma" olgusu yaşanmıştır. Rusya ve Osmanlı bu yeniliğin temel kaynakları ve etki kanallarıydı. Dolayısıyla Resulzade, söz konusu dönem Azerbaycan

edebiyatını "bir yandan Rus edebiyatının, diğer yandan Osmanlı edebiyatının etkisinde kalan" bir dönem olarak nitelendirmiştir. [Resulzade, 1990, s. 16].

Resulzade 1907 yılının 26 Mart tarihinde "Tekamül" Gazetes`inde "İslam Basını" başlıklı edebi-eleştiren tarzda yayınlanan bir köşe yazısında Hasan Sabri Ayvazov`un söz konusu dönemde "Füyuzat" Dergisi`nde seri halde yayınlanan "Neden Bu Hale Düşdük?" adlı edebi eserinin eleştirisini yapmıştır. Yazıda Ayvazon`un eserine teorik-estetik bakışı kısa ve bilimsel argumanlarla ifade edilmiştir. Burada, genel olarak, H.S.Ayvazov`un daha yeni ışık yüzü görmüş drama eserinin kusurlu, eleştirmenin kendi tabiri ile denilecek olursa, "nakis" yönlerinden bahs edilmiştir. Resulzade, müsannif, yani Ayvazov eserde bir sosyalist karakteri yarattığını öne sürmüştür. Fakat bu karakter bir sosyalist gibi doğru gösterilmemiştir. Onun karakterinde, haraket ve davranışlarında sosyaliste has olmayan tezahürler dikkati çekmektedir: Resulzade bu konuda şöyle devam ediyor: "Bu eserde "sosyalist" görevine soyundurulan bir kahramanın hergiz sosyalistlik meramnamesi ve taktiğine (hatti-haraketine) uygun olmayan kelimeler, konuşmalar ve haraketler veriliyor ki, bu ise musennifin bilgisizliğine ve eserin başka bir düşünce ile yazılmasına delalet etmektedir"[Resulzade, 1992, s. 140].

Resulzade eserin yazarının kahramanın karakterinde neleri doğru, neleri yanlış ve inandırıcılıktan uzak kaleme aldığına dikkat çekmektedir. Başından itibaren kahramanın kalabalığa girmekten, toplulukla ve yazarlarla iletişim kurmaktan korkuyormuş gibi sunulduğunu söylüyor. İkincisi, ana dilini iyi bilmiyor ve bazı dönek aydınlar gibi bu konuya kayıtsız kalıyor. Üçüncüsü, kendi milletinden habersizdir ve iyi tanımıyor vs. Resulzade, yukarıda kaydedilenlerin asıl sosyalistlerin çoğunluğunun özellikleri olmadığını belirtmektedir. Çünkü çoğu düzenli olarak özellikle işçiler arasında bulunuyor ve kitlelerle görüş alış-verişinde bulunuyor ve fikirlerini tanıtıyor. Dolayısıyla sosyalist kişiler genellikle herkes tarafından biliniyor. Öte yandan sosyalistlerin çoğu mensubu olduğu halkın dilini bilmekte, onun hayatını ve geçimini iyi bilmekte ve ideolojik propagandasını

halkın kendi dilinde yapmaktadır. Yazar, eserin kahramanının karakterindeki bu kusurların Sabribeyzade`nin sosyalistleri tanımamasından kaynaklanmadığını hatırlatarak devam ediyor. Aksine, yazar onların mesleğini, eylemlerini, karakterini, fikirlerini bilmektedir. Sadece bildillerini yarattığı eserin kahramanının karakterine özümseyememiştir.

Resulzade, Tevfik Fikret`e büyük muhabbet beslemiş, onun kişiliği ve edebi faaliyetinin amaçları ile ilgili mulahazalarını "Büyük Bir Yitik" adlı köşe yazısında kağıda dökmüştür. 20 Eylül 1917 tarihinde Resulzade`nin yazarı ve redaktörü olduğu "Açık Söz" Gazetesi`nde yayınlanan bu makalesi aslında, Türk şairin vefatı dolayısıyla kaleme alınmış bir nekroloktu. Makalenin içeriği, karakteri bir nekrolok-mersiye özelliği taşımaktadır. Bu yazı sanki Türk edebiyatının ve genel olarak, uygarlığın kaybettiği büyük bir şahsiyetin gidişine akıtılan göz yaşı, mensur mersiyedir. Makalenin ruhu bir bütün olarak keder ve teessüf hissi ile doludur.

M. E. Resulzade, önce okurlara T.Fikret`in ölümü ile bağlı acı haberi vermekte, sonra ise şairin "Tarihi-Kadim" şiiirinden bir mısra vererek, içeriğine dikkatleri çekmektedir. Hayatı boyunca insanlığın dökülen kanına, ölümüne ve felaketine, zulmüne ve sıkıntısına, ölüb ve öldürmek karakterine acıyan, gözyaşı döken bir şair olduğunu söylüyor. İnsanlık tarihini insanın çirkin, kötü işlerinin kanlı bir tarihi olarak değerlendirmiş ve bu acı gerçeği bu şekilde dile getirmiştir:

Din şehid ister, asuman kurban

Her zaman, her mekanda kan, kan, kan. (Resulzadə, 2013, s. 346).

Resulzade daha sonra Birinci Dünya Savaşı`nın neden olduğu facialara, felaketlere dikkatleri çekmektedir. Bu büyük savaşın farklı milletlerin tekçe sıradan insanlarını değil, hatta çok sayıda büyük şahsiyetlerini de mahvettiğini kaydetmektedir. Tevfik Fikret için de savaşın ciddi bir sıkıntıya, acılara dönüştüğünü belirtmektedir. Mersiyesini yazdığı sırada, hem bugünün, hem de yarınların şairi olan bu büyük insanın cismen

aramızdan ayrıldığını fakat ruhen her zaman bizimle yaşayacağını üzüntü ile dile getirerek okurlara teselli vermektedir. M. E. Resulzade sonra şairin ruhuna hitab eder: "Tevfik ayarındaki şairler ölmez, mahv olmazlar, onlar ferdanın, ferda onlarındır! Evet, ey ustad, ey güzel Türk sanatçısı, ey aşiki-nalani-hürriyet, ey nevazendeyi-alemi-beşeriyet, ey ruhi-feyyazi-şairiyet, emin ol ki, sen:-"Uğraş, dedin, çalış, ara bul, koş, atıl, bağır, durmak zamanı geçdi, çalışmak zamanıdır"-dedinse, bu hitabın boşa gitmedi. Türk gençliği çalıştı, çalışmaya azmetti; bu azmi, hiç şübhesiz ki, ümid olunan feyzi verecek!"[Resulzade, 2013,s. 348].

Mehmet Emin bey, T.Fikret`in Türk gençliğinin terbiyesinde, mücadeleci ruha, döğüşken karaktere, çağdaş dünyagörüşüne sahip olmasında çok büyük uğraş verdiğini hatırlatmakta ve alkışlamaktadır.

2.3.Abdulla Sur'un Türk Edebiyatına Bakışı

İncelenen dönemde Türk edebiyatına hassas, duyarlı Azerbaycan edebiyatçılarından bir diğeri Abdulla Sur olmuştur. Kendisi, İstanbul`da yüksek öğrenimini tamamlamış ve Türk edebiyatı tarihine büyük ilgi duymuştur. Hatta Türk edebiyatı tarihine ait büyük hacmli temel bir eser de yazmıştır. Söz konusu eser "Türk Edebiyatına Bir Bakış" ismini taşımaktadır. Kemal Talıbzade`nin verdiği bilgiye göre, bu eser üç ciltten ve yaklaşık bin sayfadan oluşmaktadır [Talıbzade, 1984, s. 229]. "Türk Edebiyatına Bir Bakış" eseri, Türk edebiyatının çokasırlık tarihini kendinde birleştirmektedir. Fakat bu eser her nedense tam bir bütün olarak günümüze ulaşmamış, bazı sayfalar günümüzde mevcuttur. Bu sayfalar günümüzde Azerbaycan Milli İlimler Akademisi`na bağlı M.Füzuli`nin ismini taşıyan Elyazmalar Enstitüsü`nde ФР-544 (3577), ФР-567 (3579), ФР-976 (3576) şifresi altında korunmaktadır.

Yazar, "Türk Edebiyatına Bir Bakış" kitabında Türk edebiyat tarihine genel bir bakış atmış, onun tarihçesini ve gelişim düzenlerini, gelişiminin temel özelliklerini, edebiyat akımlarını tespit etmeye ve bilimsel bir tarih yazmaya çalışmıştır. Bu literatürden mevcut parçalar A. Sur'un değerli bir edebiyat tarihi yarattığını kanıtlıyor. Eleştirmenin edebi-sanatsal süreçte herhangi bir yenilik yaratmayan epigonal şiire karşı olduğu, içerik için

biçimi feda eden ve "yalnızca biçimdeki güzellikle ilgilenen" biçim arayanların konumunu eleştirdiği bu parçalardan açıkça anlaşılmaktadır. Edebiyatda yeniliğin, "Usuli-cedid" harekatının taraftarı olmuştur. Bu anlamda İbrahim Şinasi`nin tutumunu taktir etmiştir. "Türk Edebiyatına Bir Bakış" kitabının günümüze ulaşan sayfalarında Şinasi ile ilgili sayfalar da bulunmaktadır. Bu sayfalarda yazılanlardan da belli olduğu üzere, A.Sur, Şinasi`nin yenilik yanlısı olmasını, özellikle onun realizmini, yaşam gerçeklerine, yani "hissiyati-hakaike ve tabiiyeye müracaat" etmek eğilimini alkışlamıştır. Şinasi`yi Türk edebiyatında yeniliklere imza atan bir şair olarak kaleme alır: "Şinasi`nin büyüklüğü şairliğinde değil, birkaç asırdan itibaren tahakküm etmiş olan tarzı-şiiri hükmden düşürerek eski mebnayi-edebiyatı kökünden sarsmış olmasından kaynaklanmaktadır. Cereyani-edebiyi Avrupa zevkine ve şiiri-tabiilik vadisine çevirmiş olmak gibi bir himmeti-meşkure ibraz etmesindedir"[Talıbzadə, 1984,s. 230].

Yazar, Şinasi`nin yenilikçiliğinin onun Doğu ve Türk edebiyatının köklerinden, geleneklerinden kopmuş olduğu ve artık bunlarla hiçbir bağlantısının olmadığı anlamına gelmediğini özellikle vurgulamaktadır. Tam tersine şairin temsil ettiği yenilikçi çizgi, geleneğin ve eski kanunauygunluğun bağrında büyümüştür. Edebi olarak açıklanacak olursa, Şinasi "sağ elini geleceğe uzattığı halde, sol elini geçmişten ayırmamıştır".Yazar ayrıca Türk sanatçının eserlerinde biçim, içerik ve estetik zevk konularının bir arada ele alındığına dikkat çekiyor. Bazı Türk şairlerinin yüzyıllar boyunca daha çok söz güzelliği peşinde koştuklarını, anlam ve içerik güzelliğini geri plana ittiklerini belirtiyor. Başka bir ifadeyle, "üslublarını beğendirmek için özenerek yazmışlar ise, bu eserler laubali yazdıkları şeylerden, bizim nokteyi-nazarımızca, daha güzel olmamıştır"[Talıbzadə, 1984, s. 231]. Bu onların yaratıcılıklarının kusurlu bir yönüdür. Modern edebiyat hayatı eserden çok anlam ve içerik güzelliğini gerektirir. Okuyucuya modern yaşamı ve onun gerçeklerini anlatmak sanatçının önemli bir görevidir.

A.Sur`un "Sinan Paşaya Bir Nazar" ve "Nef`i`ye Bir Nazar" makaleleri Türk edebiyatının bu iki büyük edebi simasının hayat ve faaliyetine bilimsel-teorik bakışın bir yansımasıdır. Bunlar aslında makale-denemelerdir. Birinci makale 1907 yılında "Füyuzat" Dergisi`nin 28. Sayısında okurlara sunulmuştur. Söz konusu makale M.Füzuli`den alıntılanmış iki mısra ile başlar. Sonra Sinan Paşa`nın özgeçmişi ile ilgili kısa bilgi verilir. Sinan Paşa`nın XVI. Yüzyılda Fateh Sultan Mehmet döneminde yaşadığı, tanınmış aydın ve devlet şahsiyeti olduğu hatırlatılır. Kendisinin edebi faaliyetinin asıl amacı, mesleki ve erkanı konusunda ise şöyle denilir: "Asarında bir metaneti-fikriye, efkarında bir ülviyeti-maneviyekokusu duyulmakta ve bir tarikati-sufiye, bir taati-hakkaniye ruhu uçuşmaktadır" [Sur, 1907, Sayı 28, s. 6].

Eleştirmen, okurları Sinan Paşa`nın kişiliği ve yaratıcılığından bazı örneklerle tanıştırıyor. Bu da Sinan Paşa`nın sadece edebiyatçı, şair ve nesir olmadığını gösteriyor. Aynı zamanda çeşitli ilimleri çok iyi bilen bir bilim adamıdır. A. Sur ağırlıklı olarak "Tazarröname", "Nasihatname" ve "Managibi-maşayik" eserlerinden bahsediyor. Bu eserlerin konu-içerik özellikleri ve bu eserlerden bazı tipik parçalar hakkında bilgi verilmektedir. Şairin kendine has yazı manerası, uslup tarzı olduğunu söyler: "Sinan Paşa`nın ufak temsillere, küçük hikayelere bile varıncaya kadar tüm asarında iltizam ettiği tarzi-tahrir kendine mahsus olup secli, gafiyeli tenazür ve tenasüpyöntemine müracaten yürütülmüş gayet açık, gayet mövzun, uyumlu bir usluptur; hem de o kadar ahengi, o kadar insicamlıdır ki, bir vahidin zehresi yok ki, ande bir harf artıra ve bir kimsenin kudreti yok ki, anden bir nokta kaldıra"[Sur, 1907, Sayı 28,8]. Görüldüğü gibi, Sur,Türk edibinin sanatçı kudretinin büyüklüğünü özel notlarla okurlara iletir.

"Nef`i`ye Bir Nazar" makalesi de A.Sur`un basında yayınlanan makaleleri arasında bulunmaktadır [Sur, 1909, 20, 27, 28, 29 Aralık]. Makalede yazarın, Nef`i`nin edebi faaliyetlerine bilimsel-teorik yaklaşımı bulunmaktadır. Makalede yazarın, Türk şairinin faaliyetlerine yaklaşımında bir ikilem olduğu görülmektedir. Şöyle ki, A.Sur onun hem olumlu, hem de olumsuz yönlerinden bahsetmiş, şairin edebi çalışmalarının en genel

özelliklerini, temel karakterik göstergelerini, başarılı ve noksanlı yönlerini yorumlamıştır. Nef`i`yi büyük düşünce ve kalem sahibi, cesaretli, korkmaz, gururlu bir "şair-ateşzeban" olarak görmektedir. Sur, Nef`i`nin tabini, eserlerindeki orijinalliyi, zarifliği övmekte, eskiye duyulan özlemi ise eleştirmektedir: "Nef`i gayet gayın, gayet selis bir tebe malik, şiddeti-efkare sahip, iktidarlı, lakin tesevvüratı eski, hakikate, tabiata mügayir bir şairi-efizeban idi. Şiiri mövzun gədli, serbest edalı, terennümsaz, cazibedar bir kıza benzetmek caiz olsa idi. Nef`i`nin tengili, galınsedalı, merdane kılıklı, süsten arı, kibrfüruş kadınlar kıyafetinde tecelli eder görür idik"[Sur, 1909, 27 Aralık].

Eleştirmen, Nef`i`nin Fuzuli ve Bagi gibi kendisinden önce gelen ve herkesin standardı olan şairleri taklit etmediğine dikkat çekiyor. Kendine has gösterişli, şatafatlı bir yol izlemiştir. Değerli kasideler yazmış, ateşin hicivler yazmıştır. Aşikane gazellerinde bile kendine has güzellik sergilemiş, "cengaverane manzumeler, bahadırane naşideler" ortaya koymuştur. Onun eserlerindeki stilistik özellikler, hakikati söylemek becerisi de kendine özgüdür. Konular gerçekliği yansıtmaktadır. Hayali, kurgu değildir ve gerçeği ifade etmeye hizmet eder: "Nef`i`nin üslubu bir takım elfaz cüzile ve kemaleti-mutenteniye boğulmuş olduğu için nezere şaşalı, ihtişamlı bir tövrde çarpmaktadır. Kurukurunmayışlardan ne çıkar? Hakikat isteriz: bir az mezin olmalı! Tabiat isteriz, bir az da münevver olmalı!"[Sur, 1909, 29 Aralık]. A.Sur, Nef`i`nin gazel, kasite gibi geleneksel janrlardan, klasik modellerden yararlanarak hiç de yürünmüş yollarda gitmediğini, kendine has bir üslub ortaya koyduğunu kaydetmektedir.

Eleştirmen, Türk şairin eserlerine mümkün kadar objektif yaklaşmıştır. Şairin eserlerindeki pozitif olumlu yönleri takdir ettiği gibi kusurları da eleştirmekten kaçınmamıştır. Onun kelamında pekçok yanlış değerlendirme, yersiz analojiler, anlaşılmaz metaforlar, mantıksız abartmalar, "saygısız imalar, hatta kafiye hataları" bulunduğunu yazmıştır. Nef`i`nin bazen anlatım güzelliğine kapıldığını ve bu güzel anlatımın peşinden koştuğunu, bu nedenle eserin mana güzelliğini unuttuğunu

vurgulamıştır. Bu durum Nef`i`nin bazı şiirlerinin kalite düzeyini olumsuz yönde etkilemiştir.

Türk şair ve yazarların eserlerindeki bazı hicivlerdeki aşırı methiye bağımlılığı, övgü, öznellik, önyargı ve olayları bireyselleştirmek eğilimi yazarın eleştirilerine hedef olmuştur. Genel olarak A. Sur`un makalesi, Azerbaycan edebiyat araştırmalarında Nef`i`nin şiirine nesnel teorik-estetik bakışın ilk değerli örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir.

SONUÇ

Böylece XIX. yüzyılın ikinci yarısında ve XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Azerbaycan`ın edebi-teorik ortamında Türk edebiyatına karşı yüksek düzeyde ilgi ve duyarlı bir tutum oluşmaya başlamıştır. M.F. Ahundov ile başlayan bu süreç giderek yoğunlaşmış ve XX. yüzyılın başlarında daha cesur ve coşkulu bir görünüme bürünmüştür. M. Şahtahtlı, A. Hüseyinzade, A. Agayev, H. Cavid, M. Hadi, A. Şaik, C. Memmedguluzade, F. Göçerli, M. E.Resulzade, A. Sur, S. Hüseyin ve diğer Azerbaycan şair ve yazarları, gazetecileri ve edebiyat eleştirmenleri Türk edebiyatını konu alan çok sayıda eser ve araştırma makaleleri yazarak okurlara sunmuş ve Osmanlı Türk edebiyatının tanıtımında ve okunmasında önemli rol üstlenmişler.

Türkiye`de hem geçmişte, hem de günümüz gerçekliğinde meydana gelen edebi süreçler, akımlar, edebi olaylar, bireysel edebiyatçılar, çeşitli eserler, edebi sorunlar vb. bu konuda değerli görüşler vermişler, yorumlarda bulunmuşlar, edebi ve kültürel hayata ilişkin bir takım konuları Azerbaycanlı okuyucuya anlatmışlardır. Elbette, bu önemli misyonu yerine getirirken, ismi yukarıda zikredilen yazarlar çeşitli amaç ve hedeflere yönelmişler. Söz konusu amaç ve meramı tahmini olarak aşağıdaki gibi genellemek mümkün: aynı soyköke sahip halkın edebiyatını Azerbaycan halkına tanıtmak; hem klasik, hem de çağdaş Türk edebiyatının gerçeklerini, şair ve yazarlarını Azerbaycan okurları ile buluşturmak; manevi gıda kaynağı ve terbiye aracı olarak Türk edebiyatının gücünden ve rolünden yararlanmak; Türk edebiyatında yaşanan yenilikleri anlatmakla, Azerbaycanlı şair ve yazarların da bu gelişmelerden yararlanmalarını

sağlamak; Türk edebiyatını ve onun yenilikçi başarılarını hem bir okul, örnek, kaynak, hem de estetik hazz aracı olarak tanıtmaktır.

Tarihi süreç, Azerbaycanlı düşünce ve kalem ehlinin gerçekleştirdikleri söz konusu çalışmaların beklendiğinden daha yüksek sonuç verdiğini kanıtlamıştır. İki halkın her açıdan giderek daha çok yakınlaşmasında, bir-birlerini edebi-kültürel açıdan tanımasında bu alanda görülen işler de büyük katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Fuyuzat Dergisi (1906-1907 yılları). (2007). Tüm sayılar, Ed. Ofelya Bayramlı, Bakü: Çaşıoğlu Yayınları,672 s.

Bektaşi, İ. (1986). Firidun bey Göçerli`nin yaratıcılık yolu. Bakü:Yazıcı Yayınları, 184 s.

Cavid, H. (1915). Muharebe ve edebiyat. Açık Söz Gazetesi, Bakü, 25 Ekim.

Hadi, M. (1911).Edebiyat müştaglarına bir beşaret. Seda Gazetesi, Bakü, 12, 13, 14 Haziran sayıları.

Hadi, M. (1914). Hayati-beşer. Sedayi-Hak Gazetesi, 27 Ağustos.

Hadi, M. (1908). İctimai çakallara karşı aslan yürekli durmalıyız. Terakki Gazetesi, 29 Temmuz.

Hadi, M. (1914). Türkiye`nin yegane filozofu Rza Teffik hazretlerine. Sedayi-hakGazetesi, Bakü, 25 Ağustos.

Köçerli, F. (1981). Azerbaycan edebiyatı. cilt 2, Bakü: Elm Yayınları, 459 s.

Köçerli, F. (1978). Azerbaycan edebiyatı. cilt 1, Bakü:Elm Yayınları, 598 s.

Köçerli, F.(1963). Seçkin eserleri. Bakü: Elmler Akademisi Yayınları, 341 s.

Garibli, İ. (2018). Muhammed Hadi`nin publisistikası ve poetik tercümeleri. Bakü: Elm veTahsil Yayınları,224 s.

Garibli, İ. (2013). Ben bir kitap, her varakım bin kitaptır. Bakü: Elm veTahsil Yayınları,300 s.

Mirahmedov, A. (1985). Muhammed Hadi. Bakü: Yazıcı Yayınları,224 s.

Resulzade, M. E.(1990). Azerbaycan Cumhuriyeti. Bakü: İlim Yayınları, 116 s.

Resulzade, M. E.(1917).“Büyük bir yitik”.Bakü:Açık Söz Gazetesi, 20 Eylül.

Resulzade, M. E. (1992). Eserleri. cilt 1, Bakü: Azerneşr Yayınları, 470 s.

Resulzade, M. E. (2013). Eserleri. cilt 4, Bakü: Kanun Yayınları,456 s.

Sur, A. T. (1909). “Nafiye bir nazar”. Bakü: Hakikat Gazetesi, 20, 27, 28, 29 Aralık sayıları.

Sur, A. T. (1907). “Sinan Paşaya bir nazar”. Bakü:Fuyuzat Dergisi, Sayı 28,s.6-8.

Sur, A. T. Türk edebiyatına bir bakış (Türk edebiyatı tarihi, fragmanlar). Azerbayan Milli Bilimler Akademisi, M.Füzuli adına Əlyazıları Enstitüsü. FR-544 (3577), FR-567 (3579), FR-976 (3576).

Şaik, A. T.(1977). Eserleri. cilt 4, Bakü: Azerneşr Yayınları,477 s.

Şaik, A. T.(1978). Eserleri. cilt 5, Bakü: Yazıcı Yayınları, 502 s.

Talıbzade, K. (1984). Azerbaycan`daedebiyat eleştirisi tarihi. Bakü: Maarif Yayınları, 328 s.

Freudizm Müdâfii Bir Hikâye: *Asrî Şeytanlar Peygamberi*'nde Travma ve Yüceltme Mekanizmaları

DR. ÖĞR. ÜYESİ HAKAN SOYDAŞ*

Öz

Bu makale, Suad Tahsin'in 1926 tarihli *Asrî Şeytanlar Peygamberi* adlı eserini konu edinir. Hikâyenin yüzeydeki söyleminin telkin ettiği anti-Freudyen reddiye okumasının tersine çevrilmesi gerektiği ileri sürülür. Çalışmaya göre eser Freud'u çürüten bir metin değildir. Tam tersine Freudyen yüceltme kuramının edebî bir yansıması olarak kaleme alınır. Metin, anti-Freud kılığına bürünmüş ironik bir psikanalitik tezli hikâyedir. Hikâyenin başkişi James'in sömürge savaşında uğradığı iğdiş, onda ağır bir narsisistik yara açar. Bu yara, yüceltme, yansıtma, akılcılaştırma ve karşıt tepki mekanizmalarıyla örülen antinatalist bir felsefeye dönüşür. Söz konusu felsefe, toplumun intiharını modern yaşamdan bir kurtuluş yolu olarak sunar. Bastırılanın geri dönüşüyle çöken bu savunma mimarisi, sonunda melankolik bir intiharla kapanır. Makale bu okumayı Freud'un yüceltme, narsisizm, yas ve melankoli üzerine yazdığı metinlere dayandırır. Aynı zamanda eserin epistemolojik kurgusu da çözümlenir. Bu kurgu birkaç ögeden oluşur. İlki, Booth'un kavramsallaştırdığı kararlı ironidir. İkincisi, gazete, morg raporu ve hatırat gibi gömülü belgelerin oluşturduğu ve Gérard Genette'in anlatı kuramıyla okunabilen bir bilme hiyerarşisidir. Üçüncüsü, pozitivizmi geçersiz kılan ve gerçeği ruhsal düzleme bırakan morg sahnesidir; bu sahne Foucault'nun klinik bakış ve *scientia sexualis* kavramlarıyla çözümlenir. Sonuncusu ise sömürge bedeninin, yerli bir yarayı yabancı bir sahneye yansıtan bir perde olarak okunmasıdır. Bununla birlikte çalışma, metni klinik bir kurmacaya indirgemekten kaçınır. Eserde psiko-cinsel çekirdeğe tam oturmayan bir artık katman vardır.

* Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. hakan_soydas@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-4939-3434.

Schopenhauer'un irade yadsıması, Nietzsche'den gelen vitalist dil ve özerk bir modernite eleştirisi bu katmanı oluşturur. Bu artık katman, eseri bir trajediye dönüştürür. Sonuç olarak *Asrî Şeytanlar Peygamberi*, yapay bir yabancı dekor içinde kurulmuş, erken ve yetkin bir psikanalitik tezli hikâye olarak değerlendirilir.

Anahtar sözcükler: Erken Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatı, Suad Tahsin, Freudizm, savunma mekanizmaları, modernite eleştirisi

A Story Defending Freudianism: Mechanisms of Trauma and Sublimation in *Asrî Şeytanlar Peygamberi*

Abstract

This article argues that Suad Tahsin's 1926 work *Asrî Şeytanlar Peygamberi* (*The Prophet of Modern Devils*) must be read against the anti-Freudian refutation that its title and surface rhetoric seem to invite. The study contends that the work does not set out to disprove Freud. On the contrary, it constructs itself as a literary proof of the Freudian theory of sublimation and can be read as an ironic psychoanalytic thesis-narrative disguised as an anti-Freudian polemic. The castration that the protagonist James suffers in a colonial war opens a deep narcissistic wound in him. This wound is then transformed, through the mechanisms of sublimation, projection, rationalization, and reaction formation, into a grandiose antinatalist philosophy. That philosophy presents the suicide of society and conscious death as a form of deliverance. The defensive architecture built on these mechanisms eventually collapses with the return of the repressed and closes with a melancholic suicide. The article grounds this reading in Freud's writings on sublimation, narcissism, mourning, and melancholia. It also analyzes the epistemological design of the work, which rests on several elements. The first is the stable irony theorized by Booth. The second is a hierarchy of knowing, formed by embedded documents such as a newspaper, a morgue report, and a memoir, which can be read through Genette's theory of narrative. The third is the morgue scene, which

invalidates organic positivism and consigns the truth to the psychic plane; this scene is analyzed through Foucault's notions of the clinical gaze and *scientia sexualis*. The last is the reading of the colonial body as a screen that projects a domestic wound onto a foreign stage. At the same time, the study resists reducing the text to clinical mockery. The work contains a residual layer that does not fit neatly into its psychosexual core. Schopenhauer's denial of the will, the vitalist language drawn from Bergson and Nietzsche, and an autonomous critique of modernity make up this layer. It is precisely this residue that lifts the work from farce to tragedy. The study therefore evaluates *Asrî Şeytanlar Peygamberi* as an early and accomplished psychoanalytic thesis-narrative.

Keywords: Early Republican Turkish Literature, Suad Tahsin, Freudianism, defense mechanisms, critique of modernity

GİRİŞ: ALEGORİK YÜZEYİN ALTINDAKİ FREUDÇU TASARIMI EŞİKTEN OKUMAK

Freud'un Avrupa'da artan popülaritesinin de etkisiyle psikanaliz, Türkiye'ye Batı düşüncesinin genel yayılma ve benimsenme sürecinin doğal bir uzantısı olarak giriş yapar (Taştan, 2012, s. 48). Başlangıçta yalnızca tıp, psikiyatri ve nöroloji çevrelerinin dar sınırları içinde tartışılan bu yeni yaklaşım, 1920'li yıllara gelindiğinde doktorların tekelinden çıkar. Kısa sürede disiplinler arası bir nitelik kazanarak edebiyatçıların, felsefecilerin ve eğitimcilerin de dikkatini çeker (Taştan, 2012, s. 61). Böylece 1920'lerin ortalarında Freud'a duyulan ilgi, dönemin tanıklarının açıkça moda olarak nitelendirdiği geniş bir etki alanına ulaşır (Aktaran Taştan, 2011, 150).

Suad Tahsin'in 1926'da yayımlanan *Asrî Şeytanlar Peygamberi* adlı uzun hikâyesi, tam da bu kültürel iklimin içinde ortaya çıkar. Eserin yan metinsel unsurları, kitabı daha en başından bu yeni düşünce dalgasının içine dâhil eder. Kapağında kendisini "Müdâfaalı Hikâye" olarak tanıtan metin, "Freud Cenaplarına" şeklindeki ithafıyla da yazarın psikanaliz karşısındaki konumunu açıkça ilan eder.

Ancak bu yan metinsel açıklamalara rağmen eserin ana gövdesi, ilk bakışta söz konusu durumun tam tersi bir izlenim uyandırır. Metnin başkişisi James; aklı, modern bilimi ve Batı toplumunu "asrî şeytanlar" olarak tanımlar. Bununla birlikte o, insanlığı üremeye son vermeye çağıran yeni bir "isyan peygamberi"ni müjdeleyerek yaşadığı çağın değer yargılarına karşı isyankâr bir tavır takınır. Eserdeki bu polemikçi üslup, metnin Freud'a ve Batı modernitesine yöneltilmiş topyekûn bir itiraz olarak okunmasına zemin hazırlar.

Ne var ki böyle yüzeysel bir okuma, yazarın asıl sesini başkişisinin itirazlarıyla özdeşleştirme riskini taşır. Üstelik bu yaklaşım, eseri aslında eleştirdiği düşüncenin tam karşısına yanlış bir biçimde indirgeme riskini taşır. Yan metnin ilan ettiği savunmacı duruş ile ana metnin sergilediği reddiyeci yüzey, ancak bu anlatı katmanının daha derinine inildiğinde birbiriyle uzlaşır. Dolayısıyla bu çalışma, söz konusu algının tersine çevrilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. *Asrî Şeytanlar Peygamberi*, Freud'un düşüncelerini çürüten basit bir reddiye metni değildir. Aksine eser, kendisini Freudyen yüceltme kuramının bir izdüşümü olarak sunan ve anti-Freud kılığına bürünmüş ironik bir psikanalitik tezli hikâyedir.

Söz konusu tezi temellendirmek üzere bu çalışmada benimsenen okuma yöntemi, bütünüyle metne içkindir. Psikanalitik teşhis metne dışarıdan dayatılmaz; aksine eserin bizzat kurguladığı ruh hekimi figürü (Mr. Bacon), adli tıp kurumu (Londra Morgu) ve itiraf metni (hatırat) vasıtasıyla anlatının kendi dokusundan ileri gelir. Bu sebeple çözümleme boyunca titizlikle muhafaza edilmesi gereken bir ironi mesafesi mevcuttur. "Hasta", "savunma" yahut "yüceltme" gibi terimlerle anılan özne kurmaca bir figür olduğundan burada doğrudan doğruya metnin kendisi tahlil edilmektedir. Çalışma, eseri basit bir vaka takdimine indirgemek yerine, metnin bu teşhisi nasıl kurduğunu ve nasıl ironikleştirdiğini çözümler.

Asrî Şeytanlar Peygamberi'ni, yazıldığı dönemin zihniyet dünyası içinde anlamlı kılan belirleyici bir çerçeve mevcuttur. 1920'li yıllar, kurumsal Batılılaşmanın ve rasyonalist devlet inşasının yanı sıra, nüfusu çoğaltmayı temel bir kalkınma ve millî güç siyaseti telakki eden uygulamanın yoğun

biçimde yürütüldüğü bir dönemdir. Sağlam ve gürbüz nesil gibi kaygılarla örülen bu resmî söylemde kadının varlığı doğrudan üretkenlikle özdeşleştirilirken doğum denetimi millî bir tehdit olarak görülür (Toprak, 2016, s. 311). Tam da böyle bir iklimde üremeyi "tenâsülün morfini" diyerek lanetleyen ve soyun bilinçli bir iradeyle kurutulmasını yegâne kurtuluş reçetesi sayan bir metin, dönemin hâkim paradigmasının karşısında konumlanarak belirgin bir karşı-kültürel tavır sergiler. Bu tarihî gerilim, hikâyenin neden "ecnebi bir dekor" ardına gizlenerek konuştuğunu da büyük ölçüde izah eder. Çalışmanın nihayetinde yeniden temas edilecek olan bu zemin, en başından açıklığa kavuşturularak metnin örtük stratejisine dikkat çekilmiş olunur.

Asrî Şeytanlar Peygamberi'ni, ortaya çıktığı bu sosyo-politik iklimin yanı sıra kaleme alındığı dönemin psikanalitik söylem ortamı dâhilinde de ele almak gerekir. 1926 yılına gelindiğinde Türkçede Freud üzerine on yıllık bir geçmişi olan ve kendi terminolojisini kurmaya başlamış bir literatür mevcuttur. Mustafa Hayrullah Diker'in ilk incelemesi (1917), Mazhar Osman Uzman'ın ders notları (1919), Münir Mazhar'ın (1921), Hüseyin Galib'in (1922) ve İzzeddin Şadan'ın makaleleri (1925), Coşkun Taştan'ın derlemesinde[1] bir arada görülebileceği üzere, hikâyeye takaddüm eden söylemin ana hatlarını çizer. Bu söylem başlıca iki kanaldan akar: Diker ve Münir Mazhar'ın temsil ettiği, Régis ve Hesnard'a dayanan Fransız hattı ile Mazhar Osman'ın temsil ettiği, Jung ve Hoche'nin adlarıyla anılan Alman-İsviçre hattı. Suad Tahsin'in metni, bu iki cepheli zeminin üzerinde, mevcut tartışmalara belirli bir mesafe ve seçicilikle eklemlenir.

Bu bağ, bir metnin diğerinden üretildiği doğrudan bir metinler arasılık ilişkisi değildir. Söz konusu literatür, 1926'ya kadar Türkçede yerleşik bir psikanalitik sözlük üretmeye başlar. Bilinçdışı için "lâ-şu'ûr", "tahte'ş-şu'ûr" ya da "gayr-ı meş'ûr"; bastırma için "zecr/tenkîl", "merdûd", "teb'îd" gibi farklı karşılıklar kullanılır. Yüceltme kavramı için ise değişmeyen tek

[1] Bu çalışmada ismi geçen psikanaliz metinleri için *Türkiye'de Psikanaliz Hakkında En Eski Metinler-I 1917-1918* isimli eserden yararlanılmıştır, bk. (Taştan, 2011).

terim "i'lâ"dır. Hikâye yazarı bu teknik dağarcığın hiçbir birimini kullanmaz. Bastırmayı "dilini tutan, hançeresini tıkayan bir şey", içe-alımı "kendi tabutunu taşıyan bir mezarcı", bilinçdışını "meknûz kudret" yahut "kafamın içindeki ebedî leke" imgesiyle karşılar. Dolayısıyla eserin dönemin teorik metinleriyle kurduğu temas, kavramsal bir iktibastan ziyade, psikanalitik yönelime duyulan ortak bir ilgiden ibarettir. Bu husus başlı başına anlamlıdır. Yazar, Türkçe metinlerden aktarım yapan bir derlemeci gibi değil psikanalizi bir dünya görüşü olarak özümseyip eserinin dokusunda işleyebilen müstakil bir sanatkâr olarak temayüz eder. Eserin yetkinliği de büyük oranda bu özgün tavrından kaynaklanır.

Aynı seçicilik, eserin söz konusu literatürde mevcut olduğu hâlde bütünüyle dışında kalmayı tercih ettiği katmanlarda da görünür. Freud metinleri çoğunlukla klinik olgulara dayalı tedavi yöntemlerini açıklamaya yöneliktir. "Tahlîl-i ruhî", temelde bir teşhis ve tedavi yöntemi olarak sunulur. Jung'un kelime çağrışım testi, rüya tabiri tekniği, serbest çağrışım usulü ve irsiyet-dejenerasyon tartışmaları bu metinlerin gövdesini oluşturur. Suad Tahsin bu alanların neredeyse tamamını metninin dışında bırakıp yalnızca semptomun bastırılmış bir travmaya geri götürülmesine dayanan anlamlandırma eksenini ve yüceltme tezini kullanır. Eserde teşhis vardır ancak tedavi yoktur. Benzer biçimde metin, Mazhar Osman'ın Hoche kongresine dayanan şüpheci tavrını ve Münir Mazhar'ın dengeli değerlendirme üslubunu da görmezden gelir ve doğrudan kendi tezini merkeze alır. Eserin alt başlığındaki "müdâfaalı" ibaresi, tam da bu seçicilikle, yani Freud literatürünün şüpheci kanadının bilinçli olarak tasfiye edilmesiyle anlam kazanır.

Buna karşılık *Asrî Şeytanlar Peygamberi*, dönemin mevcut bilgi birikiminin sınırlarını iki temel noktada aşar. Anlatının yapısal çekirdeğini kuran kastrasyon ile melankolik içe-alım mekanizmaları, 1926 öncesi metinlerde henüz yer almaz. Onun bu klinik kavramları eserin kurgu evrenine ve anlatı iskeletine ustalıkla yedirmiş olması, metni bir bakıma mensubu olduğu dönemin teorik literatürünün ilerisine taşır. Eser, ilgili

metinlerin henüz aktarmadığı bir psikodinamik altyapı üzerinden, edebî alanda psikanalitik kavramsallaştırmanın oldukça erken bir örneğini sunar.

Suad Tahsin'in klinik kavramları kurgusal düzleme aktarırken başvurduğu bu örtük strateji ve inşa ettiği ironik mesafe, okurun henüz metnin eşiğindeyken karşılaştığı yan metin unsurlarıyla kurulmaya başlar. Gérard Genette, bir eserin ana metnini çevreleyen ve onu okura sunarak metnin formel bir kitaba dönüşmesini sağlayan başlık, alt başlık, ithaf ve önsöz gibi unsurların tamamını yan metin olarak adlandırır. Bu unsurlar, metin ile dış dünya arasında bir eşik, bir geçiş ve muhakeme bölgesi oluşturarak okuru eseri belirli bir zihinsel çerçevede algılamaya yönlendirir (Genette, 1987, s. 2). Eserin başlığı bu bağlamda tanımlama, betimleme ve cezbetme işlevlerini bir arada yerine getirir (Genette, 1987, s. 117). Yazar, şeytan-peygamber diyalektiğiyle çarpıcı bir tezat kurarken esasında "asrî" kavramının çağrıştırdığı anlam kümesini öne çıkarır. Bu kavram, yirminci yüzyılın başında filizlenen "yeni hayat" anlayışında, pozitif bilimlerin ve yeni felsefenin verileriyle inşa edilecek çağdaş medeniyeti işaret eder (Toprak, 2017, s. 30).

Alt başlıktaki "Müdâfaalı Hikâye" ibaresi ise ana başlığın muhtemel belirsizliğini gidererek yazarla okur arasında bir tür sözleşme kurar (Genette, 1987, s. 86, 128–129) ve eserin bir tezli hikâye olduğunu peşinen tanıtır. Bir dünya görüşünün penceresinden olaylara yaklaşan bu türden hikâyeler, bir iddiayı öne sürerken eş zamanlı olarak karşıt düşünceleri de çürütme gayesi güder (Yivli, 2019, s. 42).





Resim 1: Hikâyenin Dış Kapağı **Resim 2:** Hikâyenin İç Kapağı

İthaf ve önsöz, kurulan bu sözleşmeyi daha da tahkim eder. İthaf cümlesi, yazarın belirli bir kişi ya da varlıkla olan entelektüel ünsiyetini okurun şahitliğinde sergileyerek esere dolaylı bir meşruiyet ve değer katar (Genette, 1987, s. 229–231). Önsöz ise metnin nasıl ve hangi saiklerle okunması gerektiğine dair okura doğrudan sunulan bir rehber işlevi üstlenir. Metnin konusunu, önemini ve gerçeğe uygunluğunu vurgulayarak okurun eseri tam da yazarın arzuladığı biçimde anlamlandırmasını güvence altına alır (Genette, 1987, s. 333–335, 349–350). Suad Tahsin, "Kārîlerime" başlıklı önsözünde gayesini açık bir dille beyan eder: Freud'u, modern insanın vicdanındaki o büyük sarsıntının ve "beşerî dalâletin" formülü, insanın kendi simasındaki çirkin hakikati gösteren bir "dev aynası" olarak takdim eder. Ardından eserinin asıl amacını, "zihnî üf'ûlelerin istihâlâtını cinsiyetteki tahavvüller ile îzâh eden Freudizmin bu istikametine bir meyl vermek" (Suad Tahsin, 1926, s. 3) biçiminde tanımlar.

Bu önsöz, aynı zamanda eserin merkezî savunma düzeneğinin yan metinsel bir uzantısıdır. Yazar, işlenen temanın sarsıcı etkisini artırmak maksadıyla "maddi unsurları yabancı bir cemiyetten" ödünç aldığını söylerken metinden yayılacak olası "ecnebi kokuya" karşı okurlarına "burunlarını pamukla tıkamalarını" salık verir. Bu ironik uyarı, yalnızca sarsıcı içeriğe yönelik bir alımlama protokolü kurmakla kalmaz aynı

zamanda eserin başkişisinin felsefi düzlemde eyleme döktüğü şeyi, yani söylem düzeyinde reddettiği ve kınadığı bir tutumu pratikte bizzat sergileme çelişkisini hikâye boyunca tekrarlar.

Tıpkı alt başlıktaki "müdâfaalı" ibaresinin kurmaca tasarım ile ironiyi aynı anda barındırması gibi önsözdeki "ecnebi koku" uyarısı da bastırılan unsuru tam da onu gizleme jestiyle ifşa eden bir karşıt tepki edimi olarak okunmalıdır. Böylece yan metin, sadece esere giriş yolunu sunan etkisiz, tarafsız bir eşik olmaktan çıkarak metnin psikanalitik mimarisinin daha kapakta inşa edilmeye başlanan ilk ve kurucu basamağına dönüşür.

Bu kavramsal çerçeve ışığında çalışma, eseri birbirini tamamlayan üç ana düzlemde çözümler. İlk olarak hikâyenin olgu kuruluşu ve yapısal unsurları ele alınarak anlatının illiyet bağının bilinçli bir biçimde nasıl geciktirilip en sona saklandığı gösterilir. İkinci aşamada, bu bağ bütünüyle psikanalitik bir sözlükle adlandırılır: travma, narsisistik yara, yüceltme ve melankoli mekanizmaları üzerinden James'in felsefesinin bir semptom olarak kuruluşu ve çöküşü izlenir. Üçüncü olarak eserin bu hakikati nasıl ispatladığı yani teşhis çerçevesinin, morg raporunun ve hatıratın oluşturduğu epistemolojik ironi çözümlenir. Bu çözümlemenin ardından sömürge katmanı ele alınır.

Hikâyedeki İngiliz sömürgeciliği ve çökmüş imparatorluk dekoru, aslında Osmanlı-Türk öznesinin doğrudan yüzleşemediği kendi travmasını devrettiği bir perdedir. Dolayısıyla James'in yaşadığı bedensel kayıp ve kolonyal melankoli, kendi yarasını yıkılan bir imparatorluğun acısına bağlayan bu yansıtma mekanizması üzerinden incelenir. İncelemenin son bölümünde ise psikanalizin sınırlarını aşan felsefi boyut tartışılarak eserin erken Cumhuriyet dönemi düşünce tarihi içindeki özgün yeri belirlenir.

I. HİKÂYENİN OLGU KURULUŞU VE YAPISAL UNSURLAR

Hikâyenin olgu kuruluşu, asıl nedeni bilinçli bir stratejiyle sona saklayan bir erteleme mekanizması üzerine bina edilir. Bu yönüyle anlatının biçimi, anlattığı bastırma olgusunu bizzat yeniden üretir. Yirmi beş yıllık bir

suskunluğun ardından Londra'da felsefi bir konferans veren ünlü şair James, aklı, bilimi ve modern toplumu "asrî şeytanlar" ilan ederek insanlığın üremesine son verecek bir "isyan peygamberi"ni müjdeler. Konferansı dinleyen Londra Emrâz-ı Rûhiye Laboratuvarı şefi Mr. Bacon ise bu felsefi buhranı, şairin yirmi beş yıl önce yaşadığı travmatik bir hastalığın belirtisi olarak yorumlar. Anlatı, bu buhranı aktüel zamanın merkezine yerleştirdikten sonra, kurucu çatışmayı yirmi beş yıl öncesine taşıyan bir geriye dönüşle açılır. James bir sömürge subayı olarak Afrika'daki Tarquinius kabilesine esir düşer, esaretten ruhen ölmüş olarak döner, kendisini bekleyen nişanlısı Kathleen'i soğuk bir tavırla reddedip ona başkasıyla evlenmesini öğütler. Aktüel zamana dönüldüğünde James'in sarayda Kathleen'in başka bir erkekten olan oğluyla karşılaşması, çeyrek asırlık inkâr felsefesini tek bir anda yıkan kırılma noktasıdır. Hikâyenin sonunda James'in intiharı ve ardından açıklanan morg raporu ile hatırat, baştan beri saklanan nedenselliği açığa çıkarır. James, Afrika'da binlerce siyahîyi yaktığı için kabile şefinin emriyle iğdiş edilmiş, bu utancı gizlemiş ve üremeye karşı felsefi isyanını da bu travmasını örtbas etmek üzere kurar.

Bu strateji, Genette'in zaman başlığı altında topladığı ilişkilerle, özellikle öykü ile anlatı arasındaki düzen bağıyla kavranabilir. Olayların yaşanma sırası ile anlatılma sırası arasındaki uyumsuzluk, Genette'in anakroni dediği şeydir. Eserin bütünü, kurucu travmayı en sona bırakan kapsamlı bir geriye dönüş üzerine kuruludur (Genette, 2020, s. 21, 36). Süre düzleminde anlatı, konferans ve karşılaşma gibi düğüm anlarında özet ile sahne arasında gidip gelerek hızını travmanın etrafında yavaşlatır. Dahası, kurucu hadise bir kez değil birkaç kez anlatılır: morg raporunun nesnel, adli dili ile hatıratın öznel, itiraf dili aynı iğdişi farklı açılardan yeniden aktarır. Genette'in yinelemeli anlatım dediği bu durum (Genette, 2020, s. 107) anlamsız bir tekrar değildir. Her aktarım sırasıyla nesnel sebebi, bedensel olguyu ve nihayetinde ruhsal itirafı içeren birer katmanı soyarak travmayı, James'in zihninde tekrar eden kapalı bir döngüye dönüştürür.

Anlatının kipi, yani anlatıcının anlatılan dünyayla kurduğu mesafe ve bilgiyi süzdüğü bakış, eserde bilinçli olarak değiştirilir. Ana gövdede

anlatıcı, anlatma ile sahneleme arasındaki ölçeği kullanır. Düğüm anlarında geri çekilip diyaloğa alan açarak mimetik bir yakınlığa, başka yerlerde özetleyici bir mesafeye yönelir (Genette, 2020, s. 159). Bakışın düzenlenmesi, yani odaklanma ise daha belirleyicidir. Hikâyenin büyük bölümünde anlatıcı, hiçbir figürün algısal sınırına bağlı kalmaksızın bütün figürlerin iç dünyasına erişebildiği sıfır odaklanmalı anlatıyı kullanır (Genette, 2020, s. 187). James'in gemide ruhen öldüğünü ve omuzlarında kendi cesedini taşıdığını hissetmesi ya da Kathleen'in, babasının kral olduğunu öğrendiğinde aklı ile kalbi arasındaki melankolik bölünmesi, bu odaklanma sayesinde dolaysızca aktarılır. Aksiyon ve diyalog sahnelerinde anlatıcı geri çekilip dış odaklanmaya yöneldiğinde ise figürler kimliklerini kendi sözleriyle sergiler ve okurla olay arasındaki kinaye mesafesi daralır.

En radikal yapısal kırılma, anlatının ses düzleminde, anlatı düzeyinin değişmesiyle yaşanır. Hikâyenin ana gövdesini, olayların içinde yer almayan bir dış-öyküsel anlatıcı üstlenir. Hikâyenin sonunda James'in intiharının ardından gelen gazete haberi ve morg raporu, metni belgesel, nesnel bir biçime sokar. Hemen ardından sunulan hatırat ise ana anlatının içine yerleşen üst-öyküsel bir anlatı olarak ayrı bir düzey açar ve ben-anlatıcıyı sahneye çıkarır (Genette, 2020, s. 233). Bu geçiş yalnızca biçimsel değildir. Hatıratta anlatan ben (geçmişini yazan, felsefî isyanını kurgulayan James) ile anlatılan ben (Afrika'da esir düşüp vahşete uğrayan James) trajik biçimde birleşir. Böylece başta soyut bir hezeyan gibi sunulan isyan, başkişinin kendi sesiyle fiziki ve psikolojik bir nedenselliğe bağlanır. Anlatının hakikati, tam da anlatıcının değiştiği bu eşikte ortaya çıkar.

Mekân ise figürlerin psikolojik yıkımını ve dönemin sosyo-politik krizlerini dışa vuran simgesel bir işlev üstlenir. Çöken sisi, loş ışıkları ve boğucu karanlığıyla Londra, emperyalist İngiliz medeniyetinin ve "müstebit bir tâcidar"ın ruhsuzlaşmış, mekanikleşmiş merkezidir. Kızgın kumları ve kavurucu sam yeliyle "siyahlar iklimi" Afrika, sömürgeci şiddetin yaşandığı, başkişinin bedensel ve ruhsal ölümünün gerçekleştiği travma alanıdır. Aşkın doğduğu ve intihar teşebbüsüyle sonlandığı Fryim Şelalesi

ise hırçın yapısıyla romantik ve dramatik yükün taşındığı mekândır. Mekânlar arasındaki bu karşıtlık, karakterlerin ruhsal yıkımını pekiştiren bir gerilim kurar.

Figüratif kadro, dönemin felsefi, psikanalitik ve sosyolojik krizlerinin taşıyıcısı olacak biçimde düzenlenir. Merkezdeki James, romantik şair ve kahraman asker kimliğinden travmatik bir çöküşe sürüklenen, fiziki olarak yaşasa da "içinde bir ceset taşıyan" başkişidir. Kendi eksikliğini evrensel bir felsefi isyana dönüştürerek travmasını rasyonalize eder. Onun en büyük tamamlayıcısı olan Kathleen, akıl ile kalp, sadakat ile ihanet şüphesi arasında sıkışmış; kral kızı olarak değişen toplumsal statüsünün bile melankolisini gideremediği, edilgen ama derinlikli bir figürdür. Pozitivist ve pragmatik aklın temsilcisi Mr. Bacon, James'in buhranını metafizik bir mesele olarak değil klinik bir patoloji olarak okuyan güçlü bir karşıt figür olarak belirir. Fakat onun bu indirgemeci bakışı, ileride görüleceği üzere, hakikate paradoksal biçimde en çok yaklaşan konumdur. Kathleen'in biyolojik babası olduğunu itiraf ederek entrik yapıda büyük bir kırılma yaratan kral, devletin soğuk yüzünü, yasanın ve patriyarkanın sarsılmaz gücünü simgeler. Olayların aktarımında ve sırların okura ulaştırılmasında katalizör görevi gören Miss Sanders, Miss Marden ve Lord Brown gibi sırdaş-işlevsel figürler ise aksiyonu ilerletirken aristokratik İngiliz toplumunun ahlaki ve bürokratik arka planını resmeden panoramik tiplerdir.

II. BİYOLOJİK ÇÖKÜŞTEN FELSEFÎ HEZEYANA: TRAVMA, BASTIRMA ve YÜCELTME

Eserin olgu kuruluşunu, anlatıcı tutumunu ve figüratif kadrosunu çözümlerken beliren temel bulgu, anlatının illiyet bağını bilinçli olarak geciktirmesi ve onu ancak hikâyenin sonunda okurla paylaşmış olmasıdır. Başkişi James'in konferansta haykırdığı inkâr felsefesi, bu yapı sayesinde bir düşünce olarak değil, nedeni saklanmış bir semptom olarak sunulur. Bu bölümün amacı eserin kendi kurduğu nedensellik zincirini, yani bedensel bir yıkımı, bu yıkımın doğurduğu narsistik yarayı, yaranın üstüne bina

edilen savunma mekanizmasını ve nihayet bunun çöküşünü psikanalitik yöntemle tespit etmek ve böylece olgu kuruluşunun açığa çıkardığı örtbas ilişkisinin ruhsal işleyişini görünür kılmaktır.

Çözümlemeye geçerken, bildirinin girişinde sınırları çizilen okuma yöntemine ve kinaye mesafesine bağlı kalmak gerekir. Aşağıda ruhsal bir sürecin işleyişi etrafında teşhis edilen özne ve savunma mekanizmaları, yazının en başından beri vurgulandığı üzere, doğrudan doğruya anlatının kendi teşhis mimarisinin unsurlarıdır. Eserin kurmaca bir vaka takdimi olmaktan ziyade bu teşhisi bizzat sahneleyen yapısı, yazarın niyet beyanıyla da uyum içindedir. Nitekim Suad Tahsin önsözde, metnin asıl yönelimini zihnin ürettiği kurgusal formaları ve bunların geçirdiği yapısal dönüşümleri cinsel safhalardaki değişimlerle temellendiren psikanalitik çizgiye dikkat çekmek olarak belirler (Suad Tahsin, 1926, s. 3). Yazarın niyeti Freud'u çürütmek değil, onun yüceltme tezini edebî bir vaka üzerinde temellendirmektir. James'in Freud'a "asrî şeytan" demesi ise yazarın değil, hakikatini ifşa edecek aynadan kaçan figürün tutumudur. Bu ayrım, bölüm boyunca işleyen sessiz bir ölçüttür.

Olgu kuruluşunda iğdiş edilme olarak özetlenen hadise, morg raporunun diline inildiğinde hem daha kesin hem de yorum açısından daha verimli bir hâl alır. Rapor, bedende hiçbir şiddet izi bulamaz; kaydettiği tek tahribat cinsel bölgededir: "[…] nâhiye-i ânesinde ve cebel-i zührenin kısm-ı süflîsinde kazibin kat' olunmasından mütevellid bir eser-i tendüb görülmüş"tür (Suad Tahsin, 1926, s. 72). Hatırat ise aynı olayı, raporun nesnel dilinin altından öznenin sesiyle bir kez daha anlatır ve travmanın failini de açık eder: "Nihayet bacaklarımın arasında bir bıçakla bir yükseliş… İşte siyah neslin intikamı… Sonra… Kızgın bir maden parçası… Bir dağlama… Daha sonra bir insan kokusu… İşte sırrı…" (Suad Tahsin, 1926, s. 76). Böylece eserin başından beri bir muamma olarak sunulan felsefi çöküşün sırrı, sömürge savaşında uğranılan bir iğdişe bağlanır. Ne var ki metin, bu hadiseyi tam bir kastrasyon olarak değil, sınırları özenle çizilmiş bir penektomi olarak kurgular ve buradan teşhisin yönünü belirleyen bir

ayrıntı çıkarır. Rapor, kesintinin penisle sınırlı kaldığını, testislerin yerinde durduğunu özellikle vurgular ve adli doktorun ağzından şaşkın bir hüküm verir: "Bilhassa husyetân bâkî kaldığına nazaran mûmâileyh hissiyât-ı bâhiye ve şehvâniyesi müntafî değildi" (Suad Tahsin, 1926, s. 73). Bu şaşkınlık anlamlıdır çünkü organik olarak libidinal kaynak yerindedir. O hâlde James'in cinsellikten topyekûn çekilişi ve dünyayı reddeden metafiziği yalnızca fizyolojik bir yoksunlukla açıklanamaz. Yara bedende açılmış, ama onu bir felsefeye dönüştüren süreç ruhsal düzlemde ilerler. Bu, klasik anlamda bir narsisistik yaralanmadır. Freud'un belirttiği gibi, dış dünyadan çekilen libidonun nesnelerden çözülüp ego'ya yöneltilmesiyle ortaya çıkan, eril özçekirdeğin parçalanmasına eşlik eden bir geri çekilmedir (Freud, 2012, s. 24-25).

James bu yarayı kabullenemez ve metnin ısrarla yinelediği bir imge, onun bu kabulün eşiğinde nasıl bölündüğünü gösterir. Kendisini "James'in tabutunu taşıyan bir mezarcı" (Suad Tahsin, 1926, s. 52) olarak tasavvur etmesi, "içindeki ölüyü yalnız kendisi" (Suad Tahsin, 1926, s. 29) hissetmesi, omuzlarındaki gizli ölünün tabutunun köprücük kemiklerini çökertmesi, ruhsal sarsıntının merkezini tecrit ederek ondan koparak işlemeye devam ettiği bir ben-bölünmesinin tasviridir. Ölü benliği bir ikiz gibi yanında taşıma imgesi, Freud'un tekinsiz çözümlemesinde bastırılanın geri dönüşüyle ilişkilendirdiği ikiz motifiyle örtüşür (Freud, 2019, s. 53-54). Önceki bölümde başkişinin, içinde bir ceset taşıyan trajik bir figür oluşuna yapılan vurgu, psikanalitik düzlemde bu mekanizmaya karşılık gelir. Bu bölünmenin betimsel bir ayrışma olduğunu, psikotik bir parçalanma olmadığını belirtmek gerekir. James gerçekliğini yitirmiş bir özne değil, kaybını bir iç-cesede dönüştürüp taşıyan, son derece girift bir savunma öznesidir. Bu ruhsal tecrit, ilk simgesel edimini gemi güvertesinde gerçekleştirir. James, vatanına dönerken nişan yüzüğünü denizin köpüğüne bırakır ve "nişan yüzüğü köpükten ipe halka [olur]" (Suad Tahsin, 1926, s. 30). Yüzüğün halkaya dönüşmesi, evlilik bağının ve onunla birlikte üreme, soy ve gelecek bağının bilerek koparılışıdır. Üstelik bu halka, Kathleen'in daha önce gördüğü kâbusta büyüyüp "koca bir halka" olarak doğrudan

James'in boynuna geçtiği için (Suad Tahsin, 1926, s. 20), eserin sonundaki intihar halkasının da habercisidir. Metin, nişan halkasıyla darağacı halkasını daha en baştan birbirine düğümler.

Eserin merkezî mekanizması ve Freudizm müdâfii ironisinin asıl taşıyıcısı yüceltmedir. Freud'a göre yüceltme, nesnesine bağlanamayan cinsel itkinin hedefinden saptırılarak cinsel olmayan, yüksek değerli ve toplumsal bakımdan makbul bir faaliyete, sanata, bilimsel araştırmaya, düşünceye aktarılmasıdır (Freud, 2020, s. 21). Freud bu süreci Leonardo çözümlemesinde örnekler. Bağlanamayan libido, merak duygusunu yüceltip güçlü bir araştırma güdüsüne dönüştürerek bastırılmaktan kurtulur (Freud, 2021, s. 49). *Asrî Şeytanlar Peygamberi* de aynı hattı izler, başkişisinin erotik enerjisi felsefeye, peygamberliğe ve beş ciltlik bir külliyata aktarılır. Metin bu sapmayı biyografik bir kırılma noktası olarak kaydeder. Bir zamanlar bütün Londra'yı tutuşturan aşk şairi susar, yerini dünyayı lanetleyen filozof alır. Bu kopuşu teşhis eden yine eserin kendi ruh doktorudur. Mr. Bacon, konferansın ardından "James ile James'in fikriyâtı ile harekete geçecek değiliz; vazifemiz James'in marazıyâtını tahlîl etmekten ibârettir" (Suad Tahsin, 1926, s. 13) diyerek felsefeyi tartışma dışı bırakır ve şu tespiti yapar: "Bence James'in hastalığını, şâirliğinin fec'eten vâki olan ölümünde aramalıdır." (Suad Tahsin, 1926, s. 15). Bacon'ın şairliğin ani ölümü dediği an, tam da erotik enerjinin nesne yolu kapanıp felsefi üretime devredildiği yüceltme eşiğidir. Şairin susmasıyla filozofun konuşması aynı kesintinin iki yüzüdür. Bu yüceltmenin ürünleri metinde tavzih edilir. James'in saraya, Kathleen'e armağan etmek üzere taşıdığı beş cilt, bir entelektüel külliyatın başlıklarıdır: "Ezeli Cezbede Gaye", "Hayati Kudrette İnkıta", "Cemiyetin İntiharı", "Mukadder Cinnet", "Asrî Şeytanlar Peygamberi" (Suad Tahsin, 1926, s. 61). Bu başlıklar, onun yarasını kavramsal bir mimariye çeviren sürecin âdeta envanteridir. Özellikle "Hayati Kudrette İnkıta", James'in bedeninde açılan kesintinin birebir kavramsal tercümesi gibidir. Önsözdeki "zihnî üf'ûlelerin istihâlâtını cinsiyetteki tahavvüller ile îzâh" formülü (Suad Tahsin, 1926, s. 3), böylece

karşılığını bulur. Zihinsel bir üretim, cinsel bir dönüşümün istihalesi olarak okunur.

Yüceltme tek başına yıkıcı değildir. James'in zihinsel yapısını patolojik boyuta taşıyan asıl unsur, yüceltilmiş malzemeyi bir yansıtma hareketiyle bütün insanlığa şamil kılmasıdır. Yansıtma ve aşağıda değinilecek karşıt-tepki, Anna Freud'un dizgeleştirdiği anlamda, ego'nun dürtüsel tehdide karşı kurduğu savunma yapısının birer parçası olarak işler (2011, s. 37). James kendi üreyememesini bir eksiklik olarak üstlenmek yerine, üremenin kendisini lanetli ilan eder ve konferansın retoriği baştan sona bu evrenselleştirme üzerine kurulur. Üremeyi bir uyuşturucuya benzeten "tenâsülün morfinini artık kurutun" (Suad Tahsin, 1926, s. 11) çağrısı, bireysel mahrumiyeti bir kurtuluş reçetesine dönüştürür. Aynı hareket, antinatalizmi aşkın bir vazife mertebesine yükseltir. "Şuurlu intiharı beşeriyet içinde mecburi kılacak maşeri sebep bu din, bu iman, peygamberin bu mucizesinden doğacaktır. Bu intihar, cemiyetin intiharıdır." (Suad Tahsin, 1926, s. 11). James'in kendi kısırlığını soyun kısırlığına genişlettiği en çıplak an ise taşıdığı şeyin "halkanın değil, zincirin mezarı" (Suad Tahsin, 1926, s. 43) olduğunu hissettiği andır. Söz konusu olan tek bir bireyin değil, bütün bir soy zincirinin mezarıdır. Yansıtmanın narsistik kazancı açıktır: öznenin kendisi eksik değildir, üreme zaten başlı başına bir suçtur.

James'in bu yansıtmayı bir hezeyan olmaktan çıkarıp bir manifestoya dönüştürmesini sağlayan ise çağının prestijli felsefi repertuvarıdır. Nietzsche'nin üstinsan'ı ve teodise isyanı ile Schopenhauer'ın yaşama iradesi reddi ve kötümserliği, metinde bu yaranın üstüne giydirilen rasyonelleştirme kılıflarıdır. "Hayatî kudret yeni bir tekâmül içinde yeni bir cins yaşayan serîsi yaratacak, insanın fevkinde yeni bir mahlûk doğacaktır" (Suad Tahsin, 1926, s. 5) cümlesi üstinsan beklentisini; Tanrı'yı acıların faili ilan eden monologlar teodise isyanını, üremeyi acının sürdürülmesine ortaklık sayan tutum ise Schopenhauerci antinatalizmi karşılar. Burada vurgulanması gereken nokta, bu felsefelerin metinde fikrin kaynağı olarak değil savunmanın kılıfı olarak kullanılmış olmasıdır. Belirleyici olan içerikleri değil, üstlendikleri savunmacı işlevdir. Nitekim James'in kendine

biçtiği "yamalı peygamber" imgesi, yani "şeytanlaşmayan parçalarından birbirine ekleyip bükleyerek yaratacağınız yamalı peygamber" (Suad Tahsin, 1926, s. 5) ifadesi, kılıfın altındaki gerçeği ele verir. Yamanmış, eklenip kıvrılmış yani sakatlanmış bedenin sahibi, kendi sakatlığını üremesizliğin peygamberliğine yüceltmiştir. Felsefe, burada yaranın hem örtüsü hem de gizli itirafıdır.

Savunma mekanizmasını tamamlayan son öge ise bir karşıt-tepki oluşumudur: yasaklanan arzunun, abartılı bir zıt tutumla maskelenmesi (A. Freud, 2011, s. 68). Bir zamanlar genç kızların mısralarıyla öpüştüğü aşk şairi (Suad Tahsin, 1926, s. 14), artık erosun en sert düşmanıdır. Bu dönüşümün anahtarı, James'in kendi şiirine yaptığı göndermede gizlidir; aşkın ecelini visalde, izdivaçta gören "Aşkın Eceli" şiiri, aşkı tüketilmemiş, "bâkir" bir tapınma nesnesi olarak dondurma arzusunu dile getirir: "Ben şimdi istiyorum ki bu aşk ebedi kalsın… o hep bâkir kalsın. Ona ibadet edelim" (Suad Tahsin, 1926, s. 51). Aşkı bâkir tutma idealinin altında, visali gerçekleştiremeyecek bedenin zorunluluğu yatar. Aynı mekanizma, James'in Kathleen'i reddedişini de yönetir; ona "Sen istersen evlen, sen istersen çoluk çocuk sahibi ol, fakat beni unut Kathleen" (Suad Tahsin, 1926, s. 52) derken aşktan vazgeçmenin yüceliğini sergiler. Oysa bu fedakârlığın gerçek nedeni, hemen ardından gelen iç monologda açığa çıkar: James, hakikati söylemesi hâlinde "erkekliğinin izzet-i nefsi[nin] bir enkaz hâlinde ayaklar altında kalacak" ve Kathleen'in nazarında "gülünç bir kuklaya dönecek" (Suad Tahsin, 1926, s. 50) olmasından kaçar. Feragatin yüceltilen dili, utancın ve narsistik yaranın örtüsüdür; karşıt tepki, aşkı reddederek aşkı korur.

Yirmi beş yıl boyunca titizlikle inşa edilen bu savunma mimarisi, tek bir karşılaşmada çöker. James, beş cildini Kathleen'e armağan edip onu peygamberliğine ortak etmek üzere saraya geldiğinde, bahçede on dört-on beş yaşlarındaki bir çocukla, yani Kathleen'in başka bir erkekten olan oğluyla karşılaşır. Olması gereken ama olmayan kendi çocuğunun karşısında savunma anında çözülür: "Kıllar içinde parıldayan gözlerin alevi

söndü. Bir lahza içinde James ruhuna indi. Dehhâş bir inhidâmın sadmelerini duyuyordu" (Suad Tahsin, 1926, s. 62). Çocuğun varlığı, James'in bütün metafizik binasını ayakta tutan tek önermeyi, yani Kathleen'in ve onunla birlikte soyun kendisiyle durduğu varsayımını geçersiz kılar. "Halkanın değil, zincirin mezarı" olduğunu ilan eden adam, zincirin kendisi olmadan da sürdüğünü görür. Bastırdığı gerçek, yani kısırlığının evrensel değil yalnızca kendine ait olduğu gerçeği geri döner ve yüceltmenin bütün yapısını içeriden boşaltır.

Bu çöküşün ruhsal mahiyeti, baştan beri metne sinmiş olan melankolidir. Freud'un *Yas ve Melankoli*'de tarif ettiği gibi melankolik özne kaybını yasla işleyip nesneden libidoyu çözemez. Serbest kalan libido yeni bir nesneye yönelmek yerine ego'ya geri çekilir ve terk edilen nesneyle ego arasında bir özdeşim kurar. Nitekim Freud bu durumu, kaybedilen nesneye ait karanlık izin doğrudan doğruya benliğin üzerine çökerek onu bütünüyle kuşatması şeklinde açıklar (Freud, 2014, s. 28-29). Metnin defalarca andığı "içindeki ölü" ve "taşıdığı tabut" imgeleri, kayıp nesnenin bu içe alımının tam karşılığıdır. Dikkat çekicidir ki Freud, melankoliye yol açan kayıp türlerini sıralarken doğrudan "terkedilen nişanlı kız vakası"nı örnek verir (2014, s. 21). Bu, eserin Kathleen'i terk eden başkişisinin durumuyla önemli ölçüde örtüşür. Melankolinin ben-değersizleştirici, dünyayı boşaltıcı, ölümü yücelten tonu, James'in bütün felsefesine; cemiyetin intiharına, mukadder cinnete, varoluşu bir suç sayan antinatalizme evrensel ölçekte yansır. Savunma çöktüğünde, ego'ya yönelen bu yıkıcılık artık dışa yansıtılamaz ve kendi kaynağına döner. Zira Freud, intiharı tam da ego'nun, dış nesneye duyduğu düşmanlığı nesne işgalinin geri dönüşüyle kendine yöneltmesi olarak açıklar (2014, s. 33-34). İntihar, bu melankolik tablonun alışıla geldik kapanış tarzlarından biridir.

Bu kapanışı anlatısal düzeyde okumak için Brooks'un olay örgüsü kavramı kullanışlıdır. Brooks'a göre anlatı, biriken ve doyumu sürekli ertelenen bir arzunun nihayet ölüm dürtüsünün geri dönüşüyle kapandığı bir yapıdır. Aradaki uzun geciktirici alan, sonun anlam kazanması için kat edilmesi gereken askıda kalma yeridir (1984, s. 18). Bu durum, Brooks'un

doğrudan dayandığı Freudyen ölüm dürtüsü kuramıyla desteklenir (Freud, 2011, s. 46-49). *Asrî Şeytanlar Peygamberi*'nin yirmi beş yıllık sergüzeşti, bir başka deyişle İskoç köylerindeki inziva, on beş yıllık telif faaliyeti ve beş cildin yazımı, tam da böyle bir geciktirici alandır. Eserin başında verilen konferans, ancak bu sapma kat edildikten sonra asıl anlamına, yani intihara varır. James'in kendini ormanın şelâleye yakın bir ağacında pantolonunun kemeri ile asması ve "ağacın dibinde müntehirin kendi telifâtından beş cilt kitabı"nın bulunması (Suad Tahsin, 1926, s. 71), arzunun biçimini tek bir tabloya sıkıştırır. Yüceltmenin ürünü olan beş cilt ile ceset, aynı ağacın dibinde yan yanadır. Savunma ile onun başarısızlığı, eserin bu son sahnesinde üst üste düşer.

Böylece James'in felsefesini bir semptom olarak inşa eden ve sonra çökerten psikodinamik yapı, metnin kendi delilleriyle açığa çıkmış olur. Geriye, bu okumanın en güçlü kanıtının, yani morg raporunun ve onun temsil ettiği bilimsel bakışın eserde nasıl işlediği sorusu kalır. Çünkü metin, James'in hakikatini yalnızca gizlemekle kalmaz, onu en beklenmedik yerde, soğuk bir adli dilin içinde açık eder. İzleyen bölüm, bu epistemolojik ironiyi, yani pozitivist tıbbın başarısızlığı ile psiko-cinsel okumanın başarısını ele almaktadır.

III. EPİSTEMOLOJİK İRONİ: TEŞHİS ÇERÇEVESİ, MORG VE HATIRAT

Önceki bölümde çözümlenen ruhsal yapı, eserin yalnızca bir yarısıdır; çünkü metin, James'in hakikatini kurmakla kalmaz, onu ispatlamanın yollarını da kendi içinde sahneye koyar. *Asrî Şeytanlar Peygamberi*'nin asıl ironisi buradadır. Hikâye, başkişinin felsefesini çürütmek için biri ötekini tamamlayan bir bilme biçimleri dizisini, yani teşhis koyan ruh doktorunu, adli raporu ve nihayet öznenin itirafını art arda dizerek hakikati en beklenmedik, en soğuk dilin içinden söyletir. Okurun bu hakikati, yüzeydeki söylemin altından söküp yeniden kurması gerektiği için burada işleyen olgu Booth'un, kararlı ironi diye adlandırdığı yapıdır. Hikâye, açık

anlamını okura bir maske olarak sunar ve onu reddedip örtük anlamı yeniden inşa etmeye davet eder (Booth, 2016, s. 27). Bu bölümün konusu, metnin bu kurgusudur. Pozitivist tıbbın hangi noktada başarısız olduğu, buna karşılık psiko-cinsel okumanın hangi belgeyle sonuca ulaştığı ve bunun, eserin Freudizm müdâfii iddiasını nasıl tahkim ettiği tespit edilecektir.

Bu kurgunun ilk halkası Mr. Bacon'dır. Önceki bölümde figüratif kadro çözümlenirken Bacon, Londra Emrâz-ı Rûhiye Laboratuvarı Şefi sıfatıyla pozitivist ve pragmatik aklın temsilcisi, James'in felsefesini klinik bir patolojiye indirgeyen karşıt figür olarak belirmişti. Fakat Bacon'ın yöntemi, taşıdığı kurumsal kılıkla çelişir çünkü o, kaba bir pozitivistin yapacağı gibi metni yüzeyinden okuyup mahkûm etmez. Aksine felsefeyi, bilinçli olarak bir kenara iter ve gizli nedene yönelir: "James ile, James'in fikriyâtı ile harekete geçecek değiliz; vazîfemiz James'in marazıyâtını tahlîl etmekten ibârettir" (Suad Tahsin, 1926, s. 13). Onun aradığı şey, semptomun işaret ettiği ama gizlediği bastırılmış olaydır: "Biz James'i bu egzantrisiteye getiren sebeb-i hâdiseyi keşfetmek ıztırarındayız" (Suad Tahsin, 1926, s. 13). Bu, Freud'un rüya çözümlemesinde açık içerik ile gizli düşünceler arasında kurduğu ayrımı (Freud, 2001; 2018, s. 149) ve semptomun bastırılmış bir anlama işaret ettiği yönündeki yaklaşımını (Freud, 2018, s. 310) anlatı düzeyine taşır. Aynı zamanda Mr. Bacon, bastırmanın izini muhatabının susma anında bulur (Suad Tahsin, 1926, s. 15). Böylece Bacon'ın hikâyedeki konumu çift katmanlı bir nitelik kazanır. Kurumsal olarak o, hastalığı görünür kılan tıbbi bakış açısının bir tecessümüdür. Yöntemsel olarak ise görünenin ötesini kavrayabilen bir yetkinliği temsil eder. Eserin ironik tönü de bu figürde kendini gösterir. Zira hakikati işaret eden kişi, pozitivizmin tam da kendi laboratuvarından çıkardığı Mr. Bacon'dır.

Onun başlattığı bu sorgulama eserin sonundaki üç belgeyle kapanır ve bu üç belge, bir bilme hiyerarşisi oluşturacak biçimde sıralanır. Anlatı, burada kendi ana düzeyinden çıkıp art arda gömülü belgelere geçerek Genette'in üst-öyküsel dediği iç içe anlatı düzeyleri kurar (Genette, 2020, s. 225-230). Hikâyede hakikat üç aşamada ortaya çıkar: Önce resmî kaydın dili

konuşur; gazete haberi intihar edenin kimliğini ve olayın koşullarını saptar. Ardından bedenin dili devreye girer; morg raporu cesedi tıbbi bir gözle inceler. Son olarak ruhun dili sözü alır ve geride bırakılan hatırat, öznenin asıl içsel itirafını sunar. Bu sıralama, yüzeyden derine, dışarıdan içeriye, kamusaldan mahreme doğru ilerleyen bir bilgi mimarisidir ve her basamak, bir öncekinin ulaşamadığı katmana iner. Hikâye, konferanstaki söylemin hakikati taşıyamayacağını göstermek için onu bu üç belgelik kanıt zinciriyle kuşatır.

Bu zincirin en çarpıcı halkası, ironinin de doruğu olan morg raporudur. Modern tıbbın gerçeği klinik bakışa ve en sonunda otopsiye dayandıran yaklaşımı (Foucault, 2014, s. 118), eserin bu sahnesinde hem uygulanır hem de hem tersine çevrilir. Gazete, asabiyecilerin "bilhassa dimağın tetkikine ehemmiyet atfet[tiğini]" (Suad Tahsin, 1926, s. 71) bildirir. Yani pozitivist bilimin bütün umudu beyne, organik nedene bağlanır. Oysa rapor, bu umudu kesin bir cümleyle boşa çıkarır: "Dimâğ üzerinde dakîkane bir sûrette icrâ kılınan ameliyatla hiçbir tahavvül-i maddiye dest-res olunmamıştır"(Suad Tahsin, 1926, s. 73). Beynin bizzat neşterle kesilip incelenmesiyle bile orada hiçbir marazi iz bulunamaz. Oysaki aranan o derin yara, beynin maddi dokusunda değil, ruhun derinliklerinde yatmaktadır. Nitekim muayene raporunun kaydettiği tek tahribat, çok eski tarihli bir cinsel yaradır. Burada metin, ironisini bir kat daha derinleştirir. Çünkü bu resmî rapor, pozitivist yaklaşımı çürütmekle kalmaz aynı zamanda kendi bulgusu karşısında derin bir şaşkınlığa uğrayan tıbbi otoritenin çaresizliğini de ifşa eder. Testislerin yerinde kaldığını, dolayısıyla şehvetin organik olarak sürmesi gerektiğini saptayan adli doktor, James'in tamamıyla cinsellikten çekilişinin nedenini yorumlayamaz. Bu mantıksızlık itirafı, raporun kendi sınırını ele verişidir. Tıp yarayı bulabilir, ama testisleri yerinde bir adamın neden bütün bir cinselliği reddedip evrensel bir felsefeye sığındığını açıklayamaz. İşte o açıklanamayan neden, lezyonsuz belirtinin ta kendisidir. Böylece morg raporu aynı anda üç işi birden görür: Pozitivizmi yenilgiye uğratır, yüceltmenin dayandığı bedensel olguyu kanıtlar ve kendi

şaşkınlığıyla hakikati psişik düzleme havale eder. Pozitivizmin en soğuk metni, Freudyen yapbozun eksik parçasını tamamlayan yegâne belge olur.

Bu yönlendirmenin nihai muhatabı olan hatırat, bedenin sessizce taşıdığı fiziki travmayı ruhun anlatısıyla deşifre eden son bir belge niteliğindedir. Metin, teni dağlayan kızgın bir madenin ve yanan insan etinin kokusu eşliğinde, bedendeki o gizemli izin ardında yatan asıl sırrın, siyah neslin acımasız bir intikam eylemi olduğunu tüm çıplaklığıyla okura aktarır. Manifest felsefenin sayfalarca şifrelediği latent içerik, burada nihayet yüzeye çıkar ve "sır" sözcüğüyle adlandırılır. Cinselliğin en mahrem hakikatini bir itirafla söze döktüren bu kapanış, Foucault'nun Batılı öznenin cinselliğini bir itiraf düzeneği ve bir *scientia sexualis* içinde hakikate dönüştürdüğü yönündeki çözümlemesine karşılık gelir (Foucault, 2003, s. 45). Konferans salonunda Tanrı'ya isyan eden, üstinsanı müjdeleyen, ahlakı yerle bir eden dahi peygamberin bütün söylemi, hatıratın son satırlarında bir bıçağa, bir dağlamaya ve bir kokuya indirgenir. Eserin epistemolojik güzergâhı böylece nihai menziline varır. En yüksek söylem en aşağı nedene bağlanır ve bu bağlanmayı sağlayan, metnin alaycı biçimde asrî şeytan ilan ettiği psikanalizin kendisidir.

IV. SÖMÜRGE BEDENİ: TERSİNE ÇEVRİLEN KASTRASYON VE KOLONYAL MELANKOLİ

Hatıratın açığa çıkardığı "siyah neslin intikamı" ifadesi, James'in yarasını sıradan bir savaş kazası olmaktan çıkarıp sömürge ilişkisinin merkezine taşır. Ne var ki bu sömürge sahnesini olduğu gibi, metnin göndergesi kabul edip Britanya'nın klasik sömürgeciliğiymiş gibi okumak, eseri ait olmadığı bir tarihe eklemlemek olur. Zira 1926'daki bir Türk yazarın asıl rahatsızlığı Britanya'nın sömürgeci tutumu değil, kendi halkının tecrübe etmiş olduğu tarihî süreçtir. Bu yüzden eserdeki İngiliz emperyalizm sahnesi bir gönderge olmaktan ziyade bir yansıtma perdesidir. Hikâye, kendi öznesinin taşıyamadığı yarayı yabancı bir bedene yansıtıp tersine çevirir ve böylece sömürülenin sömürgeciyi iğdiş ettiği, bir intikam tahayyülünü sahneler.

Britanya'nın neden seçildiği sorusunun cevabı da buradadır. 1926'nın muzaffer ve ileriye dönük Cumhuriyet anlatısı, doğrudan mağlubiyetin ve kaybın yasını tutmaz. Gürbüz nesil ile yeni hayat söylemi geriye dönük bir melankoliye yer bırakmaz. Türkiye kendini Batı'nın mağduru olarak birinci ağızdan resmedemeyeceği için bu hesaplaşma, yabancı bir perdenin ardında güvenle sahnelenir. Üstelik bu perde metne dışarıdan eklenmiş bir yorum değildir. Çalışmanın daha önce çözümlediği "ecnebi dekor" tam da bu yansıtmayı hayata geçirir. Biçim, yani yabancı kaynak süsü ile içerik, yani kolonyal iğdiş, aynı örtme işini görür. Eserin kendi biçimsel stratejisi, kolonyal okumanın da zeminidir. Böylece postkolonyal katman, metnin üzerine sonradan giydirilmiş bir kuram olmaktan çıkıp onun kurucu mantığının bir uzantısına dönüşür.

Bu yansıtma sahnesinin yüzeyini okuyabilmek için ise sömürge ilişkisinin cinsiyetlendirilmiş yapısını görmek gerekir. Sömürgeci muhayyilede ilişki, cinsel bir hiyerarşi olarak kurulur. Sömürgeci, nüfuz eden, eril ve hâkim özne; sömürgeleştirilen toprak ve halk ise edilgin, dişil ve nüfuz edilebilir nesnedir. Edward Said'in gösterdiği gibi Batılı söylem Şark'ı tam da edilgin, gelişmemiş, dişil bir varlık olarak temsil eder ve bu temsil, tahakkümün cinsel bir mecaza dökülmesidir (Said, 2013, s. 148). Fanon ise bu ilişkinin ne denli cinsellik ve kastrasyon fantazmıyla yüklü olduğunu açıklar. Siyah beden, beyaz bakışın altında fobik-cinsel bir nesne olarak kurulur ve iğdiş, ırksal düzenin içinde dolaşan hayali cezanın ta kendisidir (Fanon, 2016, s. 77, 140). *Asrî Şeytanlar Peygamberi* bu düzeni en yüklü noktasında tersine çevirir. Afrika'da "bin siyahtan bir meşale" yakan eril ve emperyal sömürgecinin uzvu, sömürgeleştirilen özne tarafından bizzat kesilir. Sömürgecinin cisimleştirdiği nüfuz edici şiddet, kendi bedenine geri döner.

Ne var ki bu tersine çevrilmeyi naif bir sömürge karşıtı adalet sahnesi gibi okumak yanıltıcı olur. İntikamcı ve hadım edici yerli figürü, sömürgeci muhayyilenin en ısrarlı fantazmlarından biridir. Bu durum, sömürgecinin, kendi tahakkümünü simgeleyen uzuv üzerinden misillemeye uğrayacağına

dair gördüğü o "beyaz kâbus"tur. Fanon tam da bu negrofobik fantazmı teşhis eder; tehditkâr, kastre edici bir cinselliğin siyah adama yansıtılmasını, beyaz öznenin kendi korkusunun bir izdüşümü olarak çözümler (Fanon, 2016, s. 71). Dolayısıyla metin, siyah neslin intikamını sahnelerken sömürge muhayyilesini hem tersine çevirir hem de yeniden üretip sömürgecinin en derin korkusunu dramatize eder. James'in yarası bu düzeyde tarihî bir olaydan çok, kendi kaynağını inkâr eden bir felsefenin gizli cevherini kuracak biçimde, kolonyal bir fantazmın gerçekleşmesidir.

Tersine çevrilme asıl ağırlığını burada kazanır. Emperyal beden kendini bütün, hâkim ve dokunulmaz olarak anlatır; uzvunun kesilmesi bu anlatıyı temelinden sarsar. Young'ın, sömürgeciliği Batı tarihinin hâkimiyet mitolojileri içindeki yerinden edici terim olarak okuyan çözümlemesi (Young, 2004, s. XII, 49), James'in iğdiş edilişini mahrem bir travma değil, emperyal benlik imgesindeki yapısal bir yara olarak görmeyi mümkün kılar. Hâkim Batılı özne yaralanabilir, kastre edilebilir ve bunu itiraf edemez olarak ifşa olur. James'in felsefesi, bu itiraf edilemezliğin aldığı biçimdir. İmparatorluğun simgesel travması ile bireyin bedensel travması aynı yara üzerinde çakışır. Bu çakışmayı mümkün kılan, yansıtmanın kendi mantığıdır. Batı karşısında nüfuz edilen ve iğdiş edilen konumu taşıyamayan özne, bu edilginliği ancak en güçlü emperyal failin kılığına bürünerek yadsıyabilir. Sömürgeci konumun kendisi, bireysel düzlemde James'in eksikliğini peygamberliğe çeviren karşıt tepkinin kolektif ölçekteki tekrarıdır. O savunma gibi bu kılık da yarayı silemediği için kırılgan kalır.

Yaranın bu çok katmanlılığı, çalışmanın anlatıbilimden psikanalize, oradan postkolonyal okumaya geçişini de eklektik bir sıçrama olmaktan çıkarır. Genette'in geciktirilmiş illiyeti, Freudyen iğdiş ve Fanoncu kolonyal kâbus aynı yaranın üç ayrı derinlikte okunuşudur. Biçimsel gecikme ruhsal bastırmayı, ruhsal bastırma da tarihî mağlubiyetin yasını taşır.

Sömürge okuması tam bu noktada, daha önce çözümlenen melankolik yapıya yeniden bağlanır. Khanna'nın sömürge ilişkisinin inkâr edilen şiddetinin çalışılıp aşılmak yerine bütünüyle yutulup içe alındığı ve öznede yası tutulamayan bir bakiye olarak yerleştiği zihinsel bir yapılanma şeklinde

tanımladığı kolonyal melankoli olgusu (2003, s. 22-23), James'in "içindeki ölü"sünü sömürgecinin kurbanı olmaktan çıkarır ve yası tutulamayan İmparatorluğun bizzat cesedi olarak konumlandırır. James bu cesedi içine almasına rağmen yasını tutmayı reddeder. Zira Cumhuriyet öznesi de tıpkı onun gibi imparatorluk cesedini bastırıp yerine ileriye dönük bir hayatiyeti, Bergsoncu hamleyi ve gürbüz nesli sahnelemek mecburiyetindedir. James'in melankolisi böylece bireysel bir patoloji olmaktan çıkıp dönemin öznesinin homolojik karşılığı hâline gelir.

Yansıtmanın metne dışarıdan yüklenmiş bir yorum olmadığı, en açık biçimde eserin kendi üst-anlatısal jestlerinde görülür. Suad Tahsin daha önsözde, metnin somut unsurlarını yabancı bir toplumdan devşirdiğini ve bu durumun esere ister istemez yabancı bir atmosfer katacağını açıkça söyler (Suad Tahsin, 1926, s. 3). Buradaki yabancı dekor mevzuya "kuvve-i ta'zîmiyesi büyük bir adese", yani bir büyüteç vermek için ödünç alınmış bir araçtır. Hikâye, kendi dekorunun ödünç olduğunu en baştan ifade eder. Aynı itiraf anlatının ortasında bir dipnotta yinelenir. Yazar, İngiliz askerin savaştığı ülkeyi adlandırmak için uydurduğu Tarquinius'u Orta Afrika'da bir zenci ülkesi olarak tanıtma gereği duyar (Suad Tahsin, 1926, s. 18). Bir Roma adının bir Afrika coğrafyasına giydirilip yazar eliyle dipnotla açıklanması, sömürge sahnesinin gerçek bir göndergeden çok, üzerine yara yansıtılan kurmaca bir yüzey olduğunu metnin kendisine açık ettirir.

Bu yüzeyin üzerinde uygarlık hiyerarşisi baştan terstir. Anlatıcı, emperyalist ülke Britanya'yı, ""nsanlıktan uzak bu ada üstünde… bir hayâlet, bir barbarlık kulesi" olarak tasvir eder (Suad Tahsin, 1926, s. 18). Sömürgeci medeniyetin kendisi, sisten ve ölü bir soğukluktan ibaret bir barbarlıktır. Buna karşılık James, mektubunda "siyahlar iklimini teshîr ed[en]", "bu neslin düşman-ı bî-amanı" olmakla övünen bir fatih olarak konuşur (Suad Tahsin, 1926, s. 19). Barbarın sömürülen değil sömürgeci ilan edildiği bu tersine çevirme, Fanoncu okumanın beklediği yön değişimini metnin yüzeyinde gösterir. Bununla birlikte asıl barbarlığın "ada"ya, yani

yabancı bedene yüklenmiş olması, yansıtmanın tam bu noktada işlediğini gösterir.

Cinsel yara ile kolonyal yaranın aynı imgede nasıl çakıştığı ise en yoğun biçimde Kathleen'in rüyasında kurulur. Rüyada James'in nişan yüzüğü avcunda "yavaş yavaş büyü[yüp] koca bir halka" olur, "karar[ıp] simsiyah" kesilir ve James "halkayı boynuna geçir[erek]" kendini asar (Suad Tahsin, 1926, s. 20). Aşkın ve Kathleen'e bağlanmanın simgesi olan yüzük, büyüyüp siyahlaşarak bir idam ilmiğine ve "çok siyahı öldürmüş" olmanın bedelini ödeten kolonyal bir intikam aletine dönüşür. Kathleen'in "İntikam almazlar mı?" sorusuyla harekete geçen rüyadaki siyah kalabalık, evlilik halkasını boyna dolanan bir zincire hâline getirir (Suad Tahsin, 1926, s. 20). Söz konusu çakışma, hatıratın doruk noktasında gerçekleşen iğdiş vakasıyla nihayete erer. Sömürge seferinin hezimet ve kısırlıkla sonuçlanması ile yerli halkın intikamını doğrudan başkişinin cinsel bütünlüğüne yöneltilen bıçak darbesiyle alması, yaşanan bu cinsel yıkımı tam anlamıyla kolonyal bir hesaplaşma olarak tasvir eder. Böylece metin, James'in taşıyamadığı mahrem yarayı bir savaş, bir esaret ve bir ırk intikamı olarak sahneler. Sömürge dekoru, psiko-cinsel yaranın hem örtüsü hem de izdüşümüdür.

Son olarak, metnin bu sahneleri kurarken başvurduğu, dönemin sömürgeci muhayyilesine ait mesafeli ve hiyerarşik dilin yalnızca birer inceleme nesnesi olarak ele alındığını vurgulamak gerekir. Zira bu dil, Said'in betimlediği Batı tahakküm söyleminin (Said, 2013, s. 13) eserdeki karşılığı olup metin tarafından onaylanan değil, bilakis teşhir edilen bir katmandır.

V. YÜCELTMENİN ESTETİK UFKU: TRAJEDİNİN FELSEFİ TECESSÜMÜ

Asrî Şeytanlar Peygamberi'nin psiko-cinsel zeminini teşkil eden narsistik yara, metnin felsefi taşkınlıklarını açıklamakta yetersiz kalan dar bir teşhis aracı değildir. Aksine bu taşkınlıkları doğuran zihinsel bir muharriktir. James'in sarsılan psişesi, uğradığı iğdişin yıkıcı tahribatını telafi edebilmek adına, dönemin felsefi kavramlarını özümseyerek güçlü bir savunma inşa

eder. Dolayısıyla metindeki felsefi muhteva, bastırılmış travmanın düşünsel argümanlar kılığına girerek oluşturduğu yüceltme arzusunun bir sonucudur.

Yüceltme mekanizmasının bu denli yetkin bir felsefi mimariye dönüşmesi, James'in kurduğu savunma hattının içsel bir yıkımın ontolojik bir isyana dönüştürüldüğünü gösterir. Bu ontolojik isyanın en somut görünümü, eserdeki intihar idealinin kurgulanış biçimidir. James, insanlığın toplu intiharını, kutsal ve kurtarıcı bir eylem olarak sunar. Nitekim bunu "şuurun şanlı bir ölümü" (Suad Tahsin, 1926, s. 10) ifadeleriyle yüceltir.

İlk bakışta intihar tasavvuru, Freud'un sessiz ve bilinçdışı ölüm dürtüsünün sınırlarını aşar görünse de temelde narsisistik yaranın derinliğine ve telafi mekanizmasının şiddetine işaret eder. Sarsılan psişe, kendi kısırlığını yatıştırabilmek için sıradan bir melankoliye değil, evrensel bir kurtuluş teolojisine muhtaçtır. Bu sebeple yaranın üzerini örten felsefi kılıf rastgele seçilmemiştir. Kökleri, yaşama iradesini yadsıyarak çileci bir feragatte kurtuluş arayan Schopenhauercu kötümserliğe (Schopenhauer, 2020, s. 528) yaslanır. Üremeyi evrensel bir zorunluluk olmaktan çıkarıp bir suça dönüştüren ve günümüz terminolojisinde "antinatalizm" (Benatar, 2006, s. 93) olarak adlandırılan bu yaklaşım, metnin entelektüel dayanağını oluşturur. Eserin asıl başarısı, bu derinlikli felsefi muhtevayı psikanalitik bir semptomun karşısına dikmeden, en yüksek felsefi argümanların dahi, yaralı bir bedenin kendi acısını rasyonalize etmek için ürettiği birer aldatmaca olabileceğini göstermesindedir.

Benzer bir felsefi seçicilik, metnin geleceğe yönelen vitalist söyleminde de kendini gösterir. Nitekim hayati bir kudretin mevcut insanlık durumunu aşarak onun fevkinde yepyeni bir varlık yaratacağı yönündeki tasavvur, yıkım arzusunu yaratıcı bir evrim umuduyla ve insanın aşılması idealiyle maskeler. Bu maskeleme işlemi de tesadüfi değildir. Yaşamın kesintisiz ve yaratıcı atılımını dile getiren Bergsoncu hayat hamlesi kavramı (Bergson, 2017, s. 51) ile insanı aşılması gereken bir köprü olarak konumlandıran Nietzscheci üstinsan öğretisi (Nietzsche, 2016, s. 42), James'in bedenindeki

travmatik kesintiyi evrensel bir ilerleme anlatısına dönüştürür. Diğer taraftan, Tanrı'yı dünyevi acıların müsebbibi ilan eden monologlar, köklerini yine aynı kaynaktan alan bir teodise isyanını sahneler (Nietzsche, 2016, s. 85). Tüm bu kavramsal dağarcığın eserde bir araya gelmesi rastlantı olarak değerlendirilemez. Zira 1926 Türkiye'sinin düşünce ikliminde hem Bergson'un hem de Freud'un başlıca taşıyıcısı ve tanıtıcısı olan Mustafa Şekip Tunç'un yarattığı entelektüel aura, bu kavramların edebî bir metinde yer almasına kapı aralamı olmalıdır. Başvurulan kavramlar içi boşaltılmış retorik kalıpları değil, dönemin ruhunda tarihî geçerliliğini koruyan olgulardır.

Psişik yaranın felsefi bir isyana dönüşerek metne kazandırdığı bu genişleme eğilimi, en berrak biçimde medeniyet eleştirisinde ve anlatıcının tavrında kendini gösterir. Düşünce dünyasının simsarlarına, pozitivist bilime ve emperyalist İngiliz medeniyetinin ruhsuzluğuna yöneltilen keskin yargılar, aslında doğrudan moderniteye yöneltilmiş eleştirilerdir. Buna ek olarak, anlatıcının başkişiye atfettiği değer de dikkate değerdir. Anlatıcının James'i yer yer "zavallı James" yahut "beşeriyetin halaskârı" sıfatlarıyla anması, karakteri salt klinik bir teşhis nesnesi olmaktan çıkararak ona trajik ve kahramanca bir saygınlık kazandırır. Bu bağlamda hikâye yalnızca James'in psikopatolojisini sergilemekle kalmaz, onun çöküşünü trajik bir derinlikle işler. Metni tek boyutlu bir vaka sunumu olmaktan çıkaran bu çok katmanlı yapı, yan izleklerle de beslenir. Örneğin James'in yarası ile kralın gizli günahı arasındaki örtük koşutluk ve "ezelî cezbe" tamlamasının barındırdığı tasavvufi çağrışımlar esere aynı zamanda dinî ve metafizik bir zenginlik kazandırır.

Tüm bu bulgular ışığında karşımıza çıkan tablo, eseri değerli kılan asıl derinliktir. Eğer romandaki felsefi arka plan yalnızca karakterin yarasına indirgenseydi, *Asrî Şeytanlar Peygamberi* yüzeysel bir klinik vaka sunumu olmaktan öteye geçemezdi. Ruhsal bir savunma aracı olarak işleyen felsefenin, eserin genel yapısında kendi düşünsel ağırlığını ve eleştirel gücünü korumayı başarması, metni sığlıktan kurtarıp gerçek bir trajediye dönüştürür. Bu diyalektik gerilim hikâyenin özgünlüğüne katkıda bulunur.

Öncelikle güçlü bir felsefi söylem inşa edilir, ardından bu söylemin aslında patolojik bir semptom olduğu sezdirilir. Ancak asıl dikkat çekici olan, metnin bu indirgeme hamlesini hiçbir zaman mutlaklaştırmaması ve felsefe ile patoloji arasındaki sınırı bilinçli olarak muğlak bırakmasıdır.

SONUÇ

Suad Tahsin, eserinin önsözünde kurduğu okuma sözleşmesiyle niyetini en baştan belli eder. Amacı, Freud'un görüşlerini çürütmek değildir. Yazar, zihinsel kurguların geçirdiği yapısal dönüşümleri cinsel alandaki değişimlerle açıklayan Freudyen yüceltme tezini bir hikâye üzerinde temellendirmek ister. Eserin tezli bir hikâye olarak nitelenmesi de bu yaklaşımın açık bir beyanıdır. Metin, kınar gibi göründüğü şeyi aslında kendisi yapar. James'in Freud'a asrî şeytan demesi, kendi gerçeğiyle yüzleşmekten korkan bir karakterin savunma refleksidir. Bu nedenle eseri bir Freud reddiyesi olarak okumak yanıltıcı olur.

Bu yapı, çalışma boyunca birbirini tamamlayan üç düzlemde açığa çıkar. İlk olarak yapısal çözümleme, anlatının neden-sonuç bağını bilinçli biçimde sona sakladığını gösterir. Metin, felsefi başkaldırıyı ilahi bakıştan başkişinin itirafına doğru daralan bir bakış açısıyla aktarır ve bu başkaldırıyı sonunda fizikil bir duruma bağlar. Ardından gelen psikanalitik okuma, bu nedeni açıkça adlandırır: sömürge savaşında yaşanan iğdiş ve bunun açtığı ağır narsisistik yara. James'in yüceltme, yansıtma, akılcılaştırma ve karşıt tepki mekanizmalarıyla kurduğu savunma, bütünüyle bu yaranın üzerinde yükselir. Onun antinatalist felsefesi, üremenin morfinini kurutma çağrısı ve yamalı peygamber kurgusu, kişisel ve özel bir sakatlığı evrensel bir metafiziğe dönüştüren bu zihinsel yapının doğrudan ürünleridir. Beş ciltlik külliyat ise bu yüceltme eyleminin bir tür dökümünü sunar. Son olarak epistemolojik düzlem, eserin bu gerçeği nasıl kanıtladığını ortaya koyar. Teşhisi koyan ruh hekimi Mr. Bacon, cesedi inceleyen morg raporu ve öznenin sırrını açığa çıkaran hatırat, yüzeyden derine inen bir bilgi düzeni kurar. Bu düzenin en başında morg raporu durur. Çünkü bu belge olası bir

fiziki nedeni devre dışı bırakır, asıl gerçeği bütünüyle ruhsal düzleme taşır ve metindeki Freudyen yapbozun eksik parçasını tamamlar.

Eserin bu psikanalitik çekirdeği tek bir anlama indirgenemez. Bilinçli intiharın iradeye dayalı ve kurtarıcı niteliği, metindeki vitalist-evrimci dil ve moderniteye yöneltilen bağımsız uygarlık eleştirisi, salt bir iğdiş edilme belirtisine bağlanamaz. Bu unsurlar metni 1926 Türkiye'sinde dolaşan Schopenhauer, Nietzsche ve Bergson felsefelerinin kesiştiği noktaya yerleştirir. Anlatıcının başkişiyi yücelten tutumu da buna eklenince, eserin basit bir klinik karikatür değil, gerçek bir trajedi olduğu görülür. Metnin asıl edebî başarısı da buradadır. Eser bir yandan görkemli bir felsefe kurar, öte yandan bunu psikolojik bir belirtiye indirger; ama bu indirgemeyi hiçbir zaman sonuna kadar götürmez. Psiko-cinsel çekirdeğin çevresine örülen dinî, sömürgesel ve metafizik anlam katmanları, eseri kuru bir vaka sunumu olmaktan çıkarır ve trajik, ironik bir kurmacaya dönüştürür.

Bütün bunlara eserin göz ardı edilemeyecek bir başka katmanı, yabancı dekoru eşlik eder. Suad Tahsin'in İngiliz adlarını, Londra'yı, Thames'i ve sömürge savaşını seçmesi yüzeysel bir özenti değildir. Bu seçim, önsözde açıkça itiraf edilen bilinçli bir yeniden kurgulama stratejisidir. Yazar, önsözde maddi unsurları başka bir toplumdan ödünç aldıklarını söyler ve metinden yayılacak yabancı kokuya karşı okuru baştan uyarır. Sömürgeci bir kıtaya gerçek bir ülke gibi sunulan, ama Roma tiranlığını ve Lucretia'nın uğradığı tecavüzü çağrıştıran Tarquinius adı, bu sözde egzotik dekorun en açık göstergesidir. Bu yabancı kılık, yazara hem radikal bir tezi saygın bir Avrupa çerçevesine yerleştirme hem de o tezden güvenli bir uzaklıkta konuşma imkânı verir. Söz konusu radikal tez, antinatalizmi, teodise başkaldırısını ve cinselliğin felsefe üzerindeki egemenliğini kapsar. Böylece eser, yerli bir hesaplaşmayı yabancı bir sahnede oynatır.

Çalışmanın başında kurulan pro-natalist ve inşacı atmosfer göz önüne alındığında, eserin aldığı konumun ne kadar keskin olduğu daha iyi anlaşılır. James, antinatalist tablosunu sömürgeci bir yıkıntının üzerine kurar. Toplumun intiharını bir müjde gibi duyuran bu söylem, dönemin nüfusu artırmaya kilitlenmiş biyopolitik uygulamalarının tam ortasında

radikal bir çatlak açar. Bu çatlağın iki katmanı vardır. Metin bir yandan üretkenliği millî bir görev sayan anlayışı tersine çevirir. Öte yandan bu söylemin altına, yası tutulamayan bir imparatorluk kaybının sömürge bedenine yansıyan kolonyal melankolisini yerleştirir. Böylece metnin muhalif konumu hem bedensel-cinsel hem de emperyal bir hesaplaşmaya doğru genişler. Suad Tahsin, çağının iyimser ilerleme anlatısına özgün bir karşılık verir. Bu karşılık, bedenin felsefe üzerindeki egemenliğini ve aklın kendi yarasını örtmek için nasıl görkemli yapılar kurabileceğini gösteren bir kurmacadır. Asrî olanı kutsayan bir çağda eser, modernliğin kendi şeytanlarını da doğurduğunu sezdirir.

Bütün bu katmanlar bir arada düşünüldüğünde, *Asrî Şeytanlar Peygamberi*'nin Batı modernitesine ya da psikanalize karşı yazılmış bir reddiye olmadığı görülür. Eser, anti-Freud kılığına bürünmüş, yapay bir yabancı dekor içinde kurulmuş, erken ve yetkin bir psikanalitik tezli hikâyedir. Yazar, Freudyen yüceltme tezini bir vaka kurmacasıyla sahneye koyar; ama bunu salt bir klinik tabloya indirgemez ve trajik, ironik bir derinliği korur. Bu nitelikleriyle metin, modern Türk edebiyatında psikanalitik kurmacanın, antinatalizmin ve felsefi nihilizmin öncü ve dikkate değer bir örneğidir.

KAYNAKÇA

Benatar, David (2006). *Better Never to Have Been: The Harm of Coming into Existence*. Oxford University Press.

Bergson, Henri (2017). *Yaratıcı Tekâmül* (M. Ş. Tunç, Çev.). Dergâh Yayınları.

Booth, Wayne C. (2016). *İroninin Retoriği* (S. Sarı, Çev.). Hece Yayınları.

Brooks, Peter (1984). *Reading for the Plot: Design and intention in narrative*. Vintage Books.

Fanon, Frantz (2016). *Siyah Deri Beyaz Maskeler* (C. Koytak, Çev.). Encore Yayınları.

Foucault, Michel (2003). *Cinselliğin Tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel (2014). *Kliniğin Doğuşu* (Ş. Ünsaldı, Çev.). Epos Yayınları.

Freud, Anna (2011). *Ben ve Savunma Mekanizmaları* (Y. Erim, Çev.). Metis Yayınları.

Freud, Sigmund (1996). *Düşlerin Yorumu Cilt 1* (E. Kapkın, Çev.). Payel Yayınevi.

Freud, Sigmund (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde/Ben ve İd* (A. Babaoğlu, Çev.). Metis Yayınları.

Freud, Sigmund (2012). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası* (B. Büyükkal & S. M. Tura, Çev.). Metis Yayınları.

Freud, Sigmund (2014). *Yas ve Melankoli* (A. Emirsoy, Çev.). Telos Yayınevi.

Freud, Sigmund (2018) *Psikanalize Giriş Dersleri* (S. Budak, , Çev.). Öteki Yayınları.

Freud, Sigmund (2020). *Cinsellik Üzerine* (A. A. Öneş, Çev.). Say Yayınları.

Freud, Sigmund (2021). *Leonardo da Vinci ve Çocukluğundan Bir Anı* (G. Gülbey, Çev.). Altıkırkbeş Yayın.

Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Édition du Seuil.

Genette, Gérard (2020). *Anlatının Söylemi* (F. B. Aydar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Jentsch, Eernest ve Freud, Sigmund (2019). *Tekinsizliğin psikolojisi üzerine/Tekinsizlik üzerine* (H. Şahin, Çev.). Laputa Kitap.

Khanna, Ranjana (2003). *Dark Continents: Psychoanalysis and Colonialism*. Duke University Press.

Nietzsche, Friedrich (2016). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (M. Tüzel, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Said, Edward. W. (2013). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* (B. Ünler, Çev.). Metis Yayınları.

Schopenhauer, Arthur (2020). *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya 1*(A. O. Aktaş, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

Suad Tahsin (1926). *Asrî Şeytanlar Peygamberi*. Necm-i İstikbal Matbaası.

Taştan, Coşkun (2011). *Türkiye'de Psikanaliz Hakkında en Eski Metinler-I 1917-1918*. Bağlam Yayınları.

Taştan, Coşkun (2012). *Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Freudizm*. Orion Kitabevi.

Toprak, Zafer (2016). *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Toprak, Zafer (2017). *Türkiye'de Yeni Hayat, İnkılap ve Travma 1908-1928*. Doğan Kitap.

Yivli, Oktay (2019). *Öykü Nasıl Okunur: Modern Öykü ve Yöntem*. Günce Yayınları.

Young, Robert J. C. (2004). *White Mythologies: WRİTİNG History and the West*. Routladge.

Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler İçin Türkçe Ders Kitabı'ndaki Karikatürler ve Göstergebilimsel Bir Çözümleme

DR. ÖĞR. ÜYESİ HALİT ÇELİK[*]

MERVE MIHCI[**]

Öz

Bu çalışmanın amacı, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde yaygın biçimde kullanılan *Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler İçin Türkçe Ders Kitabı*'nda yer alan karikatürlerin nicelik ve işlev açısından incelenmesi ve bu görsel unsurların dil öğretimine katkısının göstergebilimsel bir bakış açısıyla değerlendirilmesidir. Bu doğrultuda ders kitabında bulunan karikatürler, Roland Barthes'ın düz anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) boyutları çerçevesinde analiz edilmiştir.

Araştırma kapsamında, *Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler İçin Türkçe Ders Kitabı*'nın tüm düzeylerindeki kitaplarında (A1-A2-B1-B2-C1) yer alan karikatürler doküman incelemesi yöntemiyle belirlenmiş ve göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmiştir. Tespit edilen bulgular, ders kitaplarında karikatür kullanımının oldukça sınırlı olduğunu ve mevcut karikatürlerin de dil öğretiminde aktif bir öğretim materyali olarak sistematik biçimde kullanılmadığını ortaya koymaktadır. Karikatürlerin çoğunlukla dikkat çekme ya da görsel destek sağlama işleviyle sınırlı kaldığı; dil becerilerini (okuma, konuşma, yazma ve dinleme) geliştirmeye yönelik etkinliklerle yeterince örtüşmediği görülmüştür.

Elde edilen sonuçlarla çalışma, nicelik ve nitelik yönlerinden karikatür kullanımının Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler İçin Türkçe Ders Kitabında yetersiz olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle, görsel

[*] Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Türkçe Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi/Müdür. halit.celik@dpu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7083-6127.

[**] Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Türkçe Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi/ Eğitimci. mihcimerve@gmail.com, ORCID: 0009-0008-0182-1851.

materyallerin (karikatürlerin) daha etkili ve sistematik bir şekilde dil öğretim sürecine entegre edilmesi gerekmektedir. Bu çerçevede, karikatürlerin öğretim materyali olarak yapılandırılmış etkinlikler ile desteklenmesi önemli katkılar sağlayacaktır.

Anahtar sözcükler: yabancı dil olarak Türkçe öğretimi, Roland Barthes, göstergebilim, karikatür kullanımı, ders kitabı analizi

Cartoons in The *New Istanbul Turkısh Textbook For Internatıonal Students* and A Semiotic Analysis

Abstract

The purpose of this study is to examine the cartoons included in the New Istanbul Turkish Textbook for International Students, a resource widely used in Turkish language instruction as a foreign language, in terms of their quantity and function, and to evaluate the contribution of these visual elements to language instruction from a semiotic perspective. Accordingly, the cartoons in the textbook were analyzed within the framework of Roland Barthes's dimensions of denotation and connotation.

As part of the research, the cartoons found in all levels of the "New Istanbul Turkish Textbook for International Students" (A1-A2-B1-B2-C1) were identified using document analysis and examined through semiotic analysis. The findings reveal that the use of cartoons in textbooks is quite limited and that the existing cartoons are not systematically utilized as active teaching materials in language instruction. It was observed that cartoons are mostly limited to the function of attracting attention or providing visual support; they do not sufficiently align with activities aimed at developing language skills (reading, speaking, writing, and listening).

Based on the findings, the study indicates that the use of cartoons in the New Istanbul Turkish Textbook for International Students is insufficient in terms of both quantity and quality. Therefore, visual materials (cartoons)

need to be integrated into the language teaching process in a more effective and systematic manner. In this context, supporting cartoons as teaching materials through structured activities will provide significant benefits.

Keywords: teaching Turkish as a foreign language, Roland Barthes, semiotics, use of cartoons, textbook analysis

1. GİRİŞ

Dil öğretimi, dil bilgisel yapıların aktarımının yanı sıra iletişim kurma, anlamlandırma ve kültürel işaretlerin çözümlenmesini de içeren çok katmanlı bir öğrenme alanıdır. Buna bağlı olarak yabancı dil olarak Türkçe Öğretimi, öğrencilerin dil becerilerini geliştirmesinin yanı sıra Türk kültürünü, Türk toplumunun düşünme biçimini ve toplumsal değerlerini de özümsemelerini amaçlamaktadır. Dil öğretimine yönelik güncel yaklaşımlarda, öğrenme sürecinin çeşitli duyguları harekete geçiren materyallerle pekiştirilmesi gerektiği görüşü hakimdir. Görsel materyaller bu durumda sürecin en önemli bileşenlerinden biri haline gelmiştir. Görsel unsurların diğer unsura göre ön planda olmasının sebepleri arasında öğrenmeyi somutlaştırması, dikkat çekmesi, anlamlandırmayı kolaylaştırması ve öğrencilerin dil öğrenimindeki zihinsel süreçlerini harekete geçirmesi sayılabilir.

Yabancı dil öğretim sürecinin en temel araçları ders kitaplarıdır. Öğrencinin dil ile kurduğu ilişkiyi doğrudan etkileyen unsurlar ise bu kitaplarda yer alan metinler, etkinlikler ve görsellerdir. Öğrencinin hedef dili en etkili ve hızlı biçimde anlamlandırmasına imkân sağlayan unsurlar ise görsel unsurlardır. Bunun yanı sıra görsel unsurlar ders süresini daha verimli kullanmaya olanak sağlar. "Bir resim, bin kelimeye bedeldir." diyen Yalın (2010: 89) materyallerin zamandan da tasarruf sağladığını anlatmaya çalışır. Görsel unsurların bu etkileri dikkate alındığında karikatürler hem görsel açıdan hem de anlamsal olarak dil öğretim sürecinde öğrenciye zengin içerikler sunar ancak karikatürlerin ders kitaplarında ne ölçüde ve nasıl kullanıldığı araştırılması gereken önemli bir konudur.

1.1. Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Görsel Materyallerin Önemi

Yabancı dil öğretiminde öğrenme sürecini destekleyen ve zenginleştiren temel unsurlardan biri olan görseller, anlamın somutlaştırmasında öğrencilerin dikkatini derse yönlendirilmesinde ve kelimelerin daha kalıcı olmasında etkili bir rol oynamaktadır. Dil öğretim sürecinin başında olan öğrenciler için kullanılan görseller, dilsel girdiği anlamlandırmada önemli bir köprü görevi üstlenmektedir. (Wright, 1989). Görsellerle desteklenen öğrenmeler öğrencilerin bilişsel ve duygusal süreçlerini harekete geçirir Bu da öğrenmenin daha kalıcı olmasını sağlar (Mayer, 2005).

Yabancı dil olarak Türkçe öğrenen bireyler görseller sayesinde Türk toplumunun yaşam tarzına, değerlerine ve sosyal ilişkilerine dair ipuçları elde edebilmektedir (Çakır, 2006). Bu bağlamda kullanılan görseller anlamı desteklemenin yanı sıra kültürel aktarımında işlevsel bir parçasıdır.

Karikatürleri diğer görsellerden ayıran yanı hem düşündürücü hem de eleştirel bir bakış açısı sunmalarıdır. Karikatürler; mizah, ironi ve sembolik anlatım yoluyla derin anlam katmanları barındırır ve böylece öğrencilerin yorumlama becerilerini gelişmesine yardımcı olmaktadır. Bu özellikleriyle karikatürler öğrencilerin yalnızca dil öğretimine değil bunun yanında eleştirel düşünme becerilerinin gelişmesine de katkı sağlayacak niteliktedir (Özcan, 2011).

1.2. Ders Kitaplarında Karikatür Kullanımı

Ders kitapları, yabancı dil öğretiminde sürecin en önemli araçlarıdır. Bu kitapların içlerinde bulunan unsurların nasıl kullandıkları ve nasıl konumlandırdıkları, öğrenme sürecinin ne kadar verimli olduğunu doğrudan etkiler. Ders kitaplarında bulunan diğer türlerin aksine karikatürlerin kendine özgü bir amacı vardır çünkü karikatürler yalnızca bir durumu temsil etmekle kalmaz; eleştirinin kodlanmış mantığıyla birden fazla anlam düzeyini de kodlar. Eğitimde mizah, öğrenme sürecine sosyal, psikolojik ve bilişsel açılardan katkıda bulunur (Ersoy ve Türkan, 2010:98).

Karikatürdeki mizah, onu resimden ayıran özelliktir. Bu özellik de karikatürün eğitimde kullanılmasını ya da kullanılabileceğini akla getiren tek sebeptir (Göker, 2007:32). Karikatürlerin ders kitaplarında yalnızca seyrek aralıklarla yer aldığı ve karikatürün bir öğretim aracı olarak sistemli biçimde kullanılmadığı görülmektedir. Karikatürler metni destekleyen, dikkat çekici unsurlar olarak sunulmuş fakat dili geliştirmeyi destekleyen etkinliklerde karikatürün işlevsel yönünden yararlanılmamıştır. Bu tespitler dikkate alındığında ders kitaplarında bulunan karikatürlerin kullanımı, karikatüre hangi amaçla yer verildiği ve karikatürün dil öğrenme sürecine ne ölçüde katkı sağladığı soruları önem kazanmaktadır. Özellikle gösterge bilimsel yaklaşımda yapılan değerlendirmeler karikatürlerin temel anlamın ötesinde çok yönlü anlam boyutlarını ortaya çıkarmak açısından önemli bir yöntem sunmaktadır.

1.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Yapılan çalışmanın amacı, Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler için Türkçe Ders Kitabında kullanılan görsellerde bulunan karikatürleri göstergebilimsel bir perspektifle analiz etmek ve bu karikatürlerin dil öğretiminin ihtiyaçlarını nicel ve nitel açıdan ne kadar karşıladığını değerlendirmektir. Bu açıdan çalışma, kullanılan kitaplarda kaç tane karikatürden yararlanıldığını tespit etmenin yanında, karikatürlerin pedagojik işlevlerini ve anlam üretme süreçlerini de analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın başka bir önemli hedefi, karikatürleri Roland Barthes'ın ortaya koyduğu düz anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) kavramları bağlamında çözümlemek ve bu karikatürlerin anlamsal boyutlarının çerçevesini ortaya koymaktır. Anlatım düzlemi ya da gösterenden oluşan düz anlamken, içerik düzlemi ya da gösterileni ifade eden yan anlamdır. Bir göstergenin neyi temsil ettiği düz anlamla, göstergenin nasıl temsil edildiği yan anlamla ilgilidir (Boztaş, 2017: 2528; Çeken ve Arslan, 2016: 508). Düzanlam net bir şekilde görünen anlamını ifade etmektedir. Gerrçek dünyadaki nesnenin, insan zihninde meydana getirdiği yansımadır. Örneğin elimize geçen bir fotoğrafta gördüğümüz

çiçek, çiçektir. İnsan müdahalesi ile meydana gelen her türlü dış etmen; efekt, ışık, yeniden biçimlendirme vb. yananlamı ifade etmektedir. Guiraud'a göre düzanlam ve yan anlam anlamlandırmanın iki zıt kutubunu ifade eder. Bilimler düzanlam, sanatlarsa yananlam türündendir (Guiraud, 2016: 46).

Bu değerlendirme, karikatürlerin dil öğretim sürecinde yüzeysel olmayan bir görsel unsur olmaktan ziyade kapsamlı anlamlandırma sürecine katkı sağlayabilecek güçlü araçlar olduğunu göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Böylece yapılan bu çalışmanın yabancı dil olarak Türkçe öğretim sürecinde görsel materyallerin kullanımına yönelik alanı katkı sağlaması hedeflenmektedir. Özellikle öğretim sürecinde karikatürlerin daha işlevsel kullanmasına yönelik öneriler sunması öğretmenler ve ders kitabı hazırlayanlar için yol gösterici olabilir. Çalışmanın dikkat çekmek istediği bir diğer önemli konu ise görsellerin sadece destekleyici unsur olarak kullanılmasından ziyade aktif bir öğretim aracı olarak değerlendirilmesi gerektiğidir.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

Öğretim sürecinde kullanılan materyaller dayandıkları kuramsal temellere nitelik ve işlevsellik açısından büyük ölçüde bağlıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde göstergebilimsel yaklaşımlar dil öğretim materyali olarak karikatürlerin çözümlenmesinde sistematik bir çerçeve sunmaktadır. Çalışmanın bu kısmında göstergebilim yaklaşımında kullanılan temel kavramlar Roland Barthes'ın yaklaşımı ve dil öğretim sürecindeki görsel unsurları işlevselliği ele alınarak karikatürleri eğitime olan katkıları tartışılacaktır.

2.1. Göstergebilim ve Temel Kavramlar

Göstergelerin yapısını, işleyişini ve anlam üretme süreçlerini inceleyen göstergebilimin (semiyoloji/semiotik) temellerini, Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce gibi öncü isimler atmıştır. Bu bilim dalı, dilsel

göstergeleri kapsamasının yanında görsel, işitsel ve kültürel anlam aktarıcı sistemleri de içine almaktadır.. Bu açıdan değerlendirildiğinde göstergebilim, dil öğretiminde oldukça etkili bir analiz aracı sunmaktadır.

Göstergebilimin temel kavramlarından biri olan gösterge, bir anlama karşılık gelen herhangi bir birim olarak açıklanabilir. Saussure'e (1985) göre göstergeyi oluşturan iki bileşenden biri 'gösteren' (signifier) diğeri 'gösterilen'(signified) dir. Fiziksel olarak algılanan formu gösteren, zihinde oluşan formu ise gösterilen olarak tanımlar. Anlamın ortaya çıkabilmesi için bu iki unsur da gereklidir. Göstergeyi ikon, index ve sembol olarak üç farklı kategoride tanımlayan kişi Peirce'dir.

Göstergebilimsel yaklaşıma dayanarak yapılan analizler, göstergelerin yüzeysel anlamlarının ötesine geçerek bu anlamların gerisindeki kültürel, toplumsal ve ideolojik verileri de ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda görselleri estetik unsurlar olmasının yanında belirli anlamlara taşıyan ve aktaran güçlü iletişim araçları olarak tanımlamak mümkündür. Özellikle çok boyutlu anlam yapısını barındıran karikatürler, gösterge bilimsel bir yaklaşımla yapılan çözümlemeler için zengin bir veri sunmaktadır.

2.2. Roland Barthes'ın Göstergebilimsel Yaklaşımı

Gösterge bilim alanında önemli katkılar sağlamış ve özellikle görsel unsurların çözümlenmesinde geliştirdiği kavramlarla dikkat çeken Barthes'a göre bir görsel ya da metin, çok boyutlu anlam yapısını içinde barındırır. Barthes, anlamı, düz anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) olarak ele alır ve bu şekilde inceler. Barthes'e göre (Barthes, 2016) toplumların ürettiği nesneler belli bir ölçü ve kural çerçevesinde üretilir. Bu nesneler dilin sözlerini oluşturarak anlam aktarıcı rolü üstlenirler. Gösterge, alıcısının gösterilerinden anladığı 'şey'dir. Gösteren yalnızca aracıdır ve her bireyde farklı okumalar yaratır (Barthes, 2016: 47-50).

Barthes'ın yaklaşımı, görsel materyalleri çözümlemede oldukça etkilidir. Bunun sebebi bir görselin neyi gösterdiğinden çok neyi ima ettiğini hangi kültürel ve ideolojik anlamları barındırdığını da ortaya çıkarmasını

mümkün kılmasıdır. Bu bakımdan Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi, dil öğretim sürecinde kullanılan görsel unsurların çok boyutlu olarak anlaşılmasını olanak sağlamaktadır.

2.2.1. Düz Anlam (Denotation)

Düz anlam, bir göstergenin ilk bakışta algılanan, doğrudan ve nesnel anlamını ifade eder. Bu düzeyde yorum, kişisel ya da kültürel etkilerden büyük ölçüde bağımsızdır ve görselin yüzeyde sunduğu bilgiyi kapsar (Barthes, 1979). Örneğin bir karikatürde yer alan bir insan figürü, bir masa ya da bir nesne, düz anlam düzeyinde yalnızca fiziksel varlıklarıyla değerlendirilir. Düz anlam, anlamlandırma sürecinin ilk aşamasını oluşturur ve görselin temel unsurlarını tanımlamayı sağlar. Ancak bu düzey, görselin tüm anlamını ortaya koymak için yeterli değildir. Özellikle karikatür gibi sembolik ve mizahi anlatım içeren görsellerde, asıl anlam çoğu zaman yüzeyin ötesinde gizlidir.

2.2.2. Yan Anlam (Connotation)

Barthes'a göre görsel ögelerin ilişkilenmesi düz anlam ve yan anlamı oluşturmaktadır. Göstergenin barındırdığı kültürel, sosyal, duygusal ve ideolojik çağrışımları yan anlam ifade eder. Bu ifade kişinin içinde bulunduğu kültür, edindiği deneyimler ve bilgi birikimi ile şekillenir. Her görsel her bireyde aynı şekilde yorumlanmaz. Bu sebeple yan anlam öznel ve çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Anlamlandırma sırasında farkı yaratan yan anlamdır. Bunun sebebi yani anlamın kişiden kişiye değişen çok boyutlu bir düzeyde ve uzlaşımsal olmasıdır (Yıldız, 2007: 5). Bu açıdan bakıldığında karikatürler yan anlam barındırma konusunda en zengin görsellerin arasında yer almaktadır. Karikatürler içlerinde ironi, eleştiri, mizah ve sembolik unsurlar bulundurması sebebiyle derin anlam katmanları oluşturur. Bu açıdan bakıldığında karikatürlerin anlaşılması için sadece dilsel yeterlilikten ziyade kültürel ve bağlamsal bilgiye de ihtiyaç duyulmaktadır. Karikatürlerin bu özelliği dil öğretiminde anlamlandırma ve yorumlama becerilerini geliştirir. Bu yüzden dil öğretimin önemli materyallerinden biridir.

2.3. Dil Öğretiminde Görsellerin İşlevi

Metinler destekleme amacıyla ders kitaplarında bulunan görseller bireyin zihinde uygun şemaları oluşturur ve verilmek istenen temaları anlaşılması ve bilgilerin düzenlenmesine hizmet eder. Görsellerin planlı ve sistematik bir şekilde düzenlenmesi zekayı harekete geçirir. Bu sayede biriydi yaratıcılık ve bilinçlilik olgusu gelişir. Yazılı bilgilerin yanında ders kitaplarında görsel unsurlardan yararlanmak öğrenci başarısını önemli düzeyde artırır (Chun & Plass, 1996; Levin, 1981; Mayer & Moreno, 2003; Mayer & Sims, 1994; Mousavi vd., 1995; Seghayer, 2001: akt. Aytan, 2013).

Görseller, dil öğretiminde çok işlevli amaçlara hizmet eden önemli bir materyal türünü oluşturur. Öğrettiğimiz şeyi pekiştirerek öğrencilerimizin hedef dili daha iyi kavramasını sağlayan görseller özellikle soyut bir kavrama farklı anlamlar kazandırmayı açıklamak söz konusu olduğunda, bilgiyi zihinde daha kalıcı hâle getirmeye yardımcı olur. Görseller diğer materyallere göre daha dikkat çekici olduğundan öğrencinin motivasyonunu artırmada aktif rol oynamaktadır. Öğrenme sürecinde kullanılan materyaller süreci daha etkili, eğlenceli ve verimli hale getirir. Bu da öğrenciyi derse katılıma teşvik ederken öğrenmenin kalıcılığını artırır.

Eğitim görseli olarak kullanılan materyaller dil becerisinin gelişmesinde de önemli bir rol oynamaktadır. Dil öğretiminde uygun görsel unsurların kullanılması dört beceriden konuşma ve yazma becerilerinde yorumlama gücünü geliştirirken; görsele dayalı okuma ve dinleme metinleri ise anlama yetisini geliştirmektedir. Bu sayede dört temel dil becerisi bütünleşik şekilde desteklenmiş olur.

Bunun yanı sıra görseller, kültür aktarımında da aktif rol oynamaktadır. Kullanılan görsel, yabancı dil öğrenen biri için dil olgusunun arkasındaki kültürün kapısını aralar. Öğrenci içinde bulunduğu kültürü tanıdıkça daha ait hisseder. Bu da öğrencinin akademik, sosyal ve kültürel hayata daha kolay uyum sağlamasına olanak tanır.

2.4. Karikatürün Eğitsel Potansiyeli

Mizahi ve eleştirel bir anlatım biçimini benimseyen karikatürler, görsel materyaller arasında ayrı bir yere sahiptir. Anlam yapılarının çok katmanlı

olmasından dolayı görsellerin içinde dikkati en fazla üzerinde toplayan türdür. Bu bağlamda düşünüldüğünde dil öğretiminde karikatürlerin etkili bir rolü olduğunu söylemek mümkündür. Öğrencilerin yorumlama ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirmesi karikatürlerin en önemli insan katkılarından biridir. Verilmek istenen mesajı dolaylı yoldan veya semboller aracılığıyla yapan karikatürler bu şekilde çeşitli anlamlar üretirler. Bu sayede öğrenciler görselleri farklı açılardan analizler yaparak farklı çıkarımlar yapmasını öğrenir ve farklı bakış acıları geliştirebilirler. Karikatürlerin eğitim alanındaki bir diğer katkısı ise dil becerilerinin gelişimine de destek olmalarıdır. Bir karikatür aracılığıyla hikâye oluşturma, diyalog yazma ya da yorum yapma öğrencilerin dil becerilerini destekler. Karikatürlerde bulunan semboller, toplumsal normlar ve değerler öğrencilerin içinde bulunduğu kültürü tanımalarına katkıda bulunur. Bu bakımdan karikatürleri kültürel kodları yansıtması eğitime olan bir diğer katkıdır.

Karikatürler, bilişsel ve duyuşsal gelişimi teşvik edecek şekilde tasarlanmış etkinlikler tarafından desteklendiği sürece son derece yararlı bir dil öğretim aracı haline gelebilir. Ancak karikatürlerin eğitim sürecine dahil edilmesi sistemli mi bilinçli bir şekilde olmalıdır. Yapılan araştırmalarda karikatürlerin yalnızca dil öğretiminde değil eğitimin çeşitli alanlarında uygulandığı ve yüksek oranda başarıya ulaşıldığı görülmektedir. Okul öncesi konuşma ve dinleme becerilerinde, fen, sosyal bilgiler ve Türkçe öğretiminde etkili olduğu görülmüştür (Akran ve Kocaman, 2018; Çetin, 2012; Sayın, 2015; Durualp, 2006; Akengin ve İbrahimoğlu, 2010; Savaş, 2009).

3. YABANCI DİL OLARAK TÜRKÇE ÖĞRETİMİNDE DERS KİTAPLARI

Ders kitapları her düzey eğitimde aktif bir şekilde yararlanılan kaynaklardır. Yalnızca öğrencilerin değil yetişkinlerin öğrenmelerine de kaynaklı eden ders kitapları bu süreçte "tamamlayıcı öğretim materyalleri" olarak kullanılırlar (Çalık, 2001:1). Bu alanda çalışma yapan bazı

araştırmacılara göre eğitimde kullanılan materyaller arasında en önemli olanı ders kitaplarıdır. "Ders kitapları, eğitimin amaçlarını gerçekleştirmek üzere öğrencinin öğrenme yaşantılarına kaynaklık eden öğretim materyallerinden biri, hatta birçok durumda tek öğretim materyalidir" (Halis, 2002: 51).

Yabancı dil olarak Türkçe öğretim sürecinde birçok farklı materyalden yararlanırken bunların arasında temel materyal ders kitaplarıdır. Ders kitapları yabancı dil öğretimi için en çok kullanılan materyaldir (Karababa, 2009: 276). Bu kitaplar, öğretim programlarının bir yansıması olmakla birlikte öğretmenler için kılavuz olarak kullanılır; aynı zamanda öğrencilerin öğrenmesine belirli bir yapı dayatan araçlardır. Farklı dil düzeyleri için (A1–C1) tasarlanmış yükseköğretim ders kitapları, dil öğretiminde kademeli ve sistematik bir ilerlemeyi teşvik eder. Burada ders kitapları yalnızca bilgi kaynakları değildir; öğrenme ortamını yapılandıran, beceri gelişimini destekleyen ve dil-kültür dinamiğini belirleyen çok boyutlu kaynaklardır.

3.1. Ders Kitaplarının Rolü ve İşlevleri

Özellikle yabancılara Türkçe Öğretim sürecinin en önemli bileşenlerinden biri ders kitaplarıdır. Ders kitapları öncelikli olarak müfredatta yer alan hedef ve kazanımları sistemli olarak bütünleştirme olanak sağlar. Bu açıdan öğretmenlere rehber olarak eğitimde aktif bir rol oynar. Bunun yanında öğrencilere kaynaklık ederken onların öğrenmeleri de düzenli hale getirmiş olur. Ders kitapları aktif ve etkili bir şekilde kullanıldığında dil bilgisi ve dört temel beceriyi bütüncül bir yaklaşımla sunarak öğrenme sürecinin sistemli bir şekilde ilerlemesine katkı sağlar. Aynı zamanda sürecinin planlanması uygulanması ve değerlendirmesi aşamasında da kolaylık sağlamaktadır. Ders kitaplarının içinde bulunan etkinlikler alıştırmalar ve değerlendirme araçları sayesinde öğrenme süreci ölçülebilir. Bunlara ek olarak süreci standartlaştırmayı mümkün kıldığı için farklı öğretim merkezlerinde benzer öğrenme sonuçları elde edilmesine katkıda bulunur.

Kültürel aktarım ders kitaplarının bir diğer önemli işlevidir. Yabancı dil öğretimi sürecinde dil ve kültür ayrılmaz bir bütündür. Bu sebepten

hedef dil ve kültürel unsurlar kitaplarda bunla metinler etkinlikler ve görseller sayesinde öğrencilere aktarılır. Böylelikle öğrenciler dili yalnızca bir iletişim aracı olarak değil bunun yanında bir kültür taşıyıcısı olduğunu anlarlar. Ders kitaplarının bütün bu sayılan işlevleri doğru bir şekilde yerine getirebilmesi için içeriklerin kaliteli ve pedagojik olarak öğrenci seviyesine uygun olması gerekir. Özellikle içindeki görsel materyallerin kullanım şeklime öğrencinin derse aktif katılmasını doğrudan etkiler.

Yapılan araştırmalarda yabancılara Türkçe öğretiminde yararlanılacak kitapların özelliklerine denilmiştir. Öğrencilerin hedeflenen dil becerilerini kazanmalarında; ders kitaplarının ulaşımının kolay olması, öğrencilerin seviyelerine uygun olması, tema ve konulara uygun içeriklerden oluşması, görsel özellikleri öğrenci çalışma kitabıyla uyumu ve ölçme değerlendirme bölümleri ile önemi daha da artmaktadır. Bu bakımdan ders kitaplarının içerdiği bilgi ve görsellerin hedef dili öğrenen kitlenin ilgisini çekmedi onları öğretilecek konulara yönlendirme de ve bilgiye kendilerinin ulaşması için uygun ortamlar hazırlama ve yönlendirmeleri ile öğretimi bireyselleştirme de aktif rol oynamaktadır (Göçer, 2007: 32).

Avrupa Ortak Diller Başvuru Metni'nde, yabancılara Türkçe öğretiminde kullanılacak kitaplarda yer alacak metinlerin, aktivitelerin ve dil bilgisel biçimlerin seçimi ve sıralanmasında detaylı ve somut kararlar alınması, kitabı kullanacak öğrenci için kitapta sunulan öğretim materyalinin öğrencinin sınıf içi, bireysel iş ve etkinliklerde öğrencinin işini kolaylaştırması, açıklama ve komutlar verilmesi gerektiği belirtilmektedir (Tok, 2013: 251).

3.2. Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler İçin Türkçe Ders Kitabı

Yabancı dil olarak Türkçe Öğretim sürecinde en yaygın kullanılan kaynak Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler İçin Türkçe Ders Kitabı'dır. Bu kitap seti hazırlanırken Avrupa Ortak Başvuru Metni (CEFR) kuralları esas alınmıştır. A1-A2-B1-B2-C1 düzeylerinde hazırlanan bu kitap setinin hedefi dil öğretim sürecinde iletişimsel yaklaşımı benimseyerek öğrencilerin hedeflenen dili günlük yaşantılarında etkin bir şekilde kullanmalarıdır.

Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler İçin Türkçe Ders Kitabı, dil becerilerini bütüncül bir yaklaşımla ele alır. Dört temel beceri olan okuma, yazma, dinleme ve konuşma becerilerini geliştirmek için çeşitli etkinlikler içerir. Bununla birlikte kitaptaki tematik üniteler, öğrencilerin dillerini geliştirmelerinin yanında kültürlerini de geliştirmelerine olanak tanır. Öğrenciler, günlük yaşamdan alınmış küçük kesitler, diyaloglar ve özgün metinler aracılığıyla hedef dile maruz bırakılır.

Yeni İstanbul ders kitabında dikkat çeken unsurlardan biri de görsel öğelerin sıklıkla kullanılmış olmasıdır. Kitapta bulunan fotoğraflar, illüstrasyonlar ve karikatürler, öğrenme sürecini destekleyici unsurlar olarak tasarlanmıştır. Yine de kullanılan bu görsellerin amaçları, dil öğretim sürecindeki etkililiği, bu süreçte öğrencilerin dil becerilerini olan katkıları hassas ve incelemeyi gerektirir. Özellikle bu çalışmanın temel odak noktası karikatürlerin niceliksel bir niteliksel açıdan değerlendirilmesidir.

3.3. Görsel İçeriklerin Ders Kitaplarındaki Yeri

Ders kitaplarının vazgeçilmez unsurlarından biri görsel içeriklerdir. Görseller öğrenme sürecinin en verimli şekilde ilerlemesine yardımcı olur. Bağlı oldukları metinleri destekler böylece konunun daha çabuk kavranmasını sağlar ve öğrencilerin dikkatini toplayarak motivasyonu arttırmış olur. Özellikle yabancı dil öğretim sürecindeki öğrenciler için kitaplarda bunların görseller anlamını bilmedikleri kelimelerin öğrenilmesinde öğrenciye katkı sağlar. Tahmin etme ve bir bağlama oluşturma yoluyla öğrenmeyi kolaylaştırır. Yabancı dil öğretim sürecinde öğrenciler ders konusunun içinde yer alan eşya ya da nesnelerle mümkün olduğu kadar çok karşı karşıya getirilmelidir. Mümkün olmayan durumlarda ise görsellerle destekleme yapılmalıdır. Öğretim sürecinde kavramların öğretimi ne kadar çok somutlaştırılırsa öğrenme de o kadar kolay olur (Pala, 2007).

Ders esnasında kullanılan görseller öğrencinin ilgisini derse çekerken öğretiminde daha etkili olmasına yardımcı olmaktadır. Demirel (2008) ders esnasında görsel ve işitsel araçların kullanımına dikkat çekmek ve

kullanımının önemini vurgulamak için bir resmin bin sözcük değerinde olduğunu altını çizmiştir.

Ders kitaplarında kullanılan görsel içerikler; fotoğraflar, çizimler, grafikler ve karikatürler gibi farklı türlerden oluşmaktadır. Kullanılan bu görselleri sadece estetik bir unsur olarak değil pedagojik bir araç olarak da değerlendirmek gerekmektedir. Öğrencinin düşünmesini yorum yapmasını ve dilsel üretim nerede bulunmasını teşvik edecek olan etkili bir görseldir.

Kitaplarda yer alan görsellerin etkileri düşünüldüğünde özel bir yere sahip olan görsellerden biri karikatürlerdir. Karikatürler eleştirel ve mizahi tarzları sayesinde öğrencilerin dikkatini çeker ve aynı zamanda öğrencilere çok katmanlı anlamlar sunar. Karikatürleri sadece görsel bir unsur olarak düşünmemek gerekir. Bu özellikleri sebebiyle aktif bir öğretim materyali olarak düşünülmelidir. Bu özelliklerine rağmen karikatürlerin ders kitaplarında yeterli sayıda yer almadığı ve dil öğretim sürecine planlı bir şekilde dahil edilmediği görülmektedir.

Ders kitaplarında kullanılan görsel içeriklerin etkili olabilmesi için bu unsurları belirli pedagojik amaçlar güdülerek seçilmesi ve bu amaçlara göre yapılandırılması gerekir. Özellikle anlam derinliğinin yüksek olduğu karikatürlerin dil becerilerini geliştirdiği düşünülerek etkinliklerde çokça kullanılması önem taşımaktadır. Etkili bir kullanım planı oluşturulduğunda görseller öğretim sürecinde pasif bir osur olmak yerine aktif bir öğrenme aracı olarak kullanılabilir. Özetle ders kitaplarında kullanılan görseller sadece destekleyici değil yönlendirici bir rolde üstlenmelidir. Bu şekilde bir kullanım mümkün olduğunda yabancı dil olarak Türkçe öğretim sürecinde daha etkili kalıcı ve anlamlı bir öğrenme mümkün olacaktır.

4. YÖNTEM

Yapılan çalışmanın bu bölümünde ayrıntılı olarak anlatılması planlanan konular; araştırmanın modeli, veri toplama süreci, incelenen materyaller ve verilerin hangi analiz yöntemi ile değerlendirildiğidir. Yabancı dil olarak Türkçe Öğretiminde kullanılan ders kitaplarında bulunan

karikatürlerin niceliksel dağılımını ve niteliksel özelliklerini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma bütüncül bir yaklaşım benimsenerek yapılandırılmıştır. Bu bağlamda yapılan araştırma, görsel unsurların pedagojik işlevini ve anlam üretme sürecini inceleyen disiplinlerarası bir bakış açısı benimsemiştir.

4.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, nitel yaklaşım çerçevesinde desenlenmiştir ve betimleyici ve yorumlayıcı niteliklere sahiptir. Nitel araştırmaların hedefi, incelenen olgunun doğal bağlama içinde derinlemesine anlaşılmasıdır. Bunu yaparken verilerin yorumlanmasına dayalı bir süreç izler. Yapılan bu çalışmada da ders kitaplarında bulunan karikatürler sayısal veriler üzerinden ele alınmasının yanı sıra içerikleri anlam katmanları ve öğretim sürecindeki işlevleri açısından da değerlendirilmiştir.

Araştırma, mevcut durumu ortaya koyarken betimsel tarama modelini kullanmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede yeni İstanbul uluslararası öğrenciler için Türkçe ders kitabında bulunan karikatürlerin seviyelere göre dağılımı kullanımı sıklığı ve yer aldığı bağlanlar tespit edilmiştir. Çalışma yorumlayıcı bir yaklaşımı da içermektedir. Bunun sebebi karikatürlerin sadece yüzeysel özellikleri ile değil; taşıdıkları anlamlar ve karışımlar bağlamında da analiz edilmesidir. Bu açıdan bakıldığında yapılan araştırmanın niteliği hem betimleyici hem de çözümleyicidir. Dil öğretim sürecinde kullanılan görsel materyalleri rolünü çok kapsamlı bir şekilde ele almaktadır.

4.2. Veri Toplama Yöntemi: Doküman İncelemesi

Araştırma süresi boyunca veri toplama yöntemi olarak kullanılan yöntem doküman incelemesidir. Doküman incelemesi basılı ve elektronik materyalleri incelemede ve değerlendirmede kullanılan sistematik bir işlemdir. Doküman incelemesi, diğer araştırma yöntemlerinde olduğu gibi anlam çıkarmak, anlayış edinmek ve ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesi ve yorumlanmasını gerektirir (Bowen, 2009). Doküman incelemesi yönteminde analitik işlem süreci, dokümanlarda bulunan verilerin tespit edilmesini, seçilmesini,

değerlendirilmesini(anlamlandırılmasını) ve sentezlenmesini içermektedir (Bowen, 2009). Kullanılan bu yöntem özellikle ders kitaplarının içerik analizi sürecinde yaygın olarak kullanılan yöntemdir.

Bu çalışmada, Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler İçin Türkçe Ders Kitabı setine ait tüm düzeylerdeki (A1–C1) kitaplar titiz bir şekilde incelenmiş ve bu kitaplarda yer alan karikatürler tespit edilmiştir. İnceleme sürecinde öncelikli olarak kitaplar sayfa sayfa taranmış, karikatür niteliği taşıyabilecek görseller belirlenmiş ve kayıt altına alınmıştır. Bu süreçte fotoğraf ve grafik gibi diğer görsel türler ile karikatür niteliği taşıdığı sayılabilen türler birbirinden ayrıştırılmıştır.

Tespit edilen karikatürler, belli kategorilere göre sınıflandırılmıştır. Bu ölçütler arasında karikatürün yer aldığı düzey, ünite içindeki yeri, kullanılma amacı ve desteklediği etkinlik türü gibi unsurlar yer almaktadır. Bu şekilde elde edilen veriler niceliksel ve niteliksel analizleri uygun hale getirilmiştir. Doküman inceleme süresi boyunca verilerin güvenilirliğini artırmak amacıyla sistematik bir tarama yapılmış ve araştırmaya konu olan tüm kitaplar aynı ölçütler dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

4.3. İncelenen Materyaller (A1–C1 Düzeyleri)

Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler İçin Türkçe Ders Kitabı setinde bulunan A1, A2, B1, B2 ve C1 düzeylerindeki kitaplar araştırmanın inceleme materyali olarak belirlenmiştir. İncelenen bu kitaplar Avrupa Ortak Başvuru Metni'nde (CEFR) bulunan ölçüt ve kurallar dikkate alınarak hazırlanmış ve farklı değil yeterlik seviyelerine uygun olacak şekilde yapılandırılmıştır.

Bu sette bulunan her bir düzey, öğrencilerin dil gelişimi aşamalarına uyacak şekilde içerik ve etkinliklerden oluşmaktadır. A1 ve A2 düzeyleri, Temel dil becerilerinin kazandırılmasını hedefleyerek oluşturulmuşken; B1 ve B2 düzeyleri nispeten daha karmaşık dil yapılarının ve iletişim yetilerinin geliştirilmesini amaçlayarak oluşturulmuştur. C1 düzeyinde ise ileri düzey dil kullanımı ve akademik yeterliliği destekleyen içerikler bulunmaktadır.

Yapılan çalışmada, söz konusu kitapların bütün düzeylerinde bulunan karikatürler kapsamlı bir şekilde analiz edilmiş ve düzeyler arasında

karşılaştırmalar yapılmıştır. Burada amaç kullanılan karikatürlerin dil düzeylerine göre nasıl değişiklik gösterdiği, hangi düzeylerde daha yoğun olduğu ve pedagojik açıdan farklılaşmasının ortaya konmasıdır. Analiz edilen materyalleri tüm seviyeleri kapsaması yapılan araştırmanın kapsamı genişletirken elde edilen bulguların daha bütüncül bir şekilde değerlendirilmesini mümkün kılmıştır.

4.4. Veri Analiz Yöntemi: Göstergebilimsel Çözümleme

Araştırmada veriler analiz edilirken gösterge bilimsel çözümleme yönteminden yararlanılmıştır. Gösterge bilimsel analiz metinsel on suları ve görsel unsurları anlamlarını çözümlemeyi amaçlayan bir yöntemdir. Bu çalışmada karikatürler analiz edilirken Roland Barthes'ın ortaya koyduğu düz anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) kavramlarından yararlanılmıştır. "Göstergebilimin konusu anlam değildir. Anlamı oluşturan yapısal ilişkilerdir. Anlamın ne olduğuna değil öncelikle anlamın nasıl yaratıldığına bakar" (Bertrand, 2000: 9).

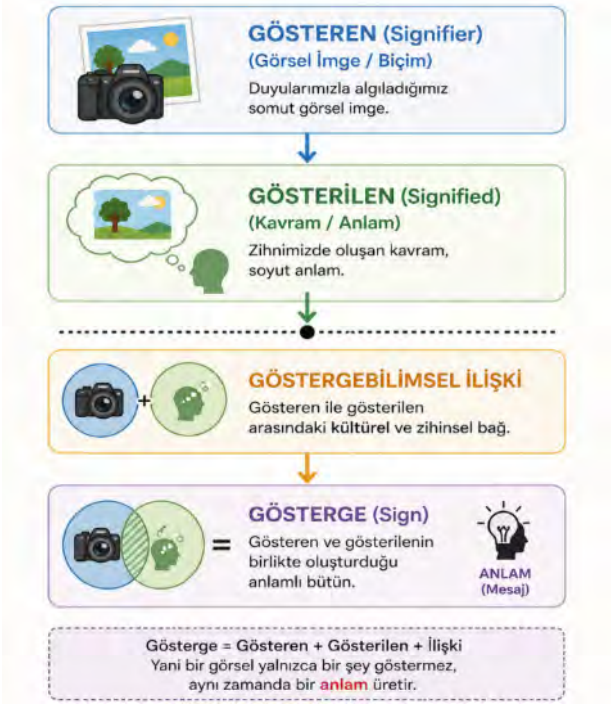
Analiz etme sürecinde karükatürlerin yüzeysel olarak sunduğu unsurlar (nesne, mekan, karakter vb) tespit edilmiş bu unsurlar düz anlam yüzeyinde tanımlanmıştır. Sonrasında bu görsellerin barındırdığı sembolik, kültürel ve ideolojik anlamlar değerlendirilmiş ve yan anlam düzeyinde yorumlanmıştır. Bu süreçdeki amaç karikatürlerin taşıdığı çok kalkmanın anlam yapısını ortaya koymaktır. Bununla birlikte ders kitabı içerisinde kullanılan karikatürlerin işlevleri de analiz edilmiştir. Karikatürlerin hizmet ettiği beceriler (okuma, yazma, konuşma ve dinleme), ilişkilendirirdiği etkinlikler ve öğrencilerin dilsel üretimine olan katkıları değerlendirilmiştir.

Analiz süresi boyunca sistematik bir yaklaşım benimsenerek karikatürlerin tümü aynı çözümleme ölçüleri doğrultusunda ele alınmıştır. Bunu yapmanın amacı elde edilen bulguların tutarlılığı ve geçerliliğini artırmaktır. Özet olarak kullanılan gösterge bilimsel çözümleme yöntemi, karikatürlerin sadece görsel bir unsur olarak görülmesinin ötesinde anlam üreten, kültürel kodlar taşıyan ve dil öğretiminde aktif rol oynayan çok katmanlı materyaller olarak ele alınmasına imkân tanımaktır.

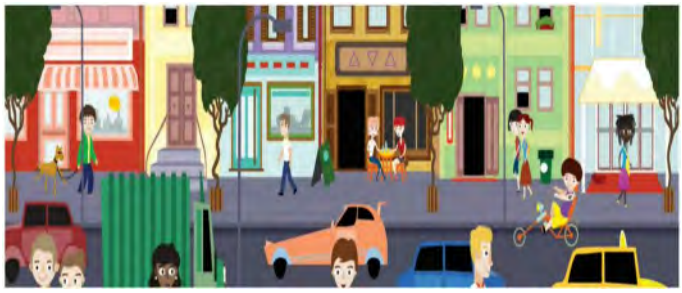
Yapay zekâ kullanımı: Araştırmada kullanılan örnek görseller ve göstergebilimsel çözümleme şemalarının hazırlanmasında OpenAI ChatGPT (GPT-5.5) ve yapay zekâ destekli görsel oluşturma araçlarından yalnızca görsel tasarım amacıyla yararlanılmıştır. Yapay zekâ, araştırmanın veri toplama, analiz ve yorumlama süreçlerine dâhil edilmemiştir. Görsellerin bilimsel doğruluğu ve nihai düzenlemeleri araştırmacılar tarafından gerçekleştirilmiştir.

5. BULGULAR

Bu bölümde Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler İçin Türkçe Ders Kitabının tüm setindeki (A1-C1) karikatürlerin göstergebilimsel analizi karikatürler gösterge bilimsel yöntemle çözümlenecektir. Çözümlemede Barthes (2012) ın geliştirmiş olduğu görsel metinlerin analizinde kullanılan göstergebilim yöntemi esas alınmıştır. Barthes'in çözümleme şeması:



Düzeyi



Karikatür 1: A1 – Sayfa 34 (Hazırlık Çalışması)

Gösterge: Günlük yaşamı yansıtan karikatür

Gösteren: Günlük konuşma bağlamı, basit diyalog, jest-mimikler

Gösterilen: Temel iletişim kalıpları, gündelik etkileşim

Düz Anlam: Karikatür, bireyler arasında basit bir iletişim durumunu göstermektedir.

Yan Anlam: Dil öğrenen bireyin, sosyal hayata katılabilmesi için gerekli olan temel iletişim becerilerinin kültürel bağlam içinde sunulduğu anlaşılmaktadır.

Çözümleme: Karikatürün düz anlamına bakıldığında, bireyler arasında geçen basit ve gündelik bir iletişim sahnesi yer almaktadır. Bu sahnede kişiler, günlük hayatta sıkça karşılaşılan selamlaşma, hâl hatır sorma ya da kısa bilgi alışverişi gibi temel iletişim kalıplarını kullanmaktadır. Jest ve mimiklerin kullanımı, iletişimin doğallığını ve samimiyetini pekiştiren unsurlar olarak dikkat çekmektedir.

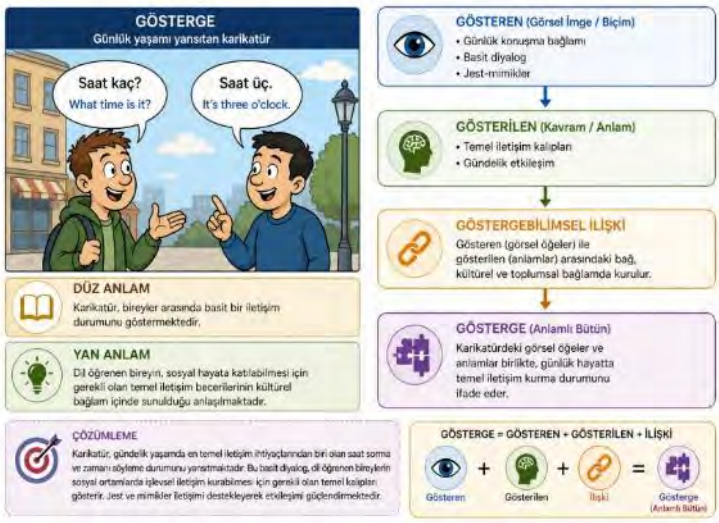
Yan anlam düzeyine geçildiğinde ise bu basit iletişim sahnesinin, dil öğrenen birey açısından daha derin bir anlam taşıdığı görülmektedir. Karikatür, yabancı dil öğrenen bireyin yalnızca dil bilgisel yapıları değil, aynı zamanda bu yapıların kullanıldığı kültürel bağlamı da öğrenmesi gerektiğine işaret etmektedir. Günlük yaşam içinde gerçekleşen bu tür etkileşimler, bireyin sosyal hayata katılımının temelini oluşturmakta; dilin iletişimsel işlevini ön plana çıkarmaktadır.

Karikatürde yer alan jest ve mimikler, sözlü iletişimi destekleyen kültürel kodlar olarak değerlendirilebilir. Bu durum, dil öğreniminin yalnızca sözcük ve dil bilgisiyle sınırlı olmadığını, aynı zamanda beden dili ve sosyal davranış kalıplarını da içerdiğini göstermektedir. Dolayısıyla

gösteren düzeyinde basit bir diyalog olarak görülen bu yapı, gösterilen düzeyinde sosyal uyum, iletişim yeterliliği ve kültürel farkındalık gibi daha kapsamlı anlamlara karşılık gelmektedir.

Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki dikkate alındığında, gündelik iletişim pratiklerinin dil öğrenme sürecinde işlevsel ve vazgeçilmez bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Bu tür etkileşimler, bireyin hedef dilde kendini ifade edebilmesini kolaylaştırmakta ve toplumsal bağ kurma becerisini geliştirmektedir. Sonuç olarak karikatür, dilin yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda bireyin sosyal dünyaya katılımını sağlayan temel bir unsur olduğunu vurgulayan bir gösterge niteliği taşımaktadır.

Çözümlemeye verilebilecek örnek:





Karikatür 2: A1 Düzeyi – Sayfa 83 (Mikrofon Sende (evet/ hayır/ tamam))

Gösterge: Karikatür + konuşma ifadeleri (evet/hayır/tamam)

Gösteren: Basit cevap kalıpları, gündelik konuşma

Gösterilen: Onaylama / reddetme / katılım

Düz Anlam: Bireyler kısa cevaplarla iletişim kurmaktadır.

Yan Anlam: Dil öğretiminde etkileşimsel iletişim becerilerinin kazandırılması hedeflenmektedir.

Ayrıca, Türkçede iletişimin doğrudan ve kısa cevaplarla yürütüldüğü kültürel kodu verilir.

Çözümleme: Karikatürün düz anlamına bakıldığında, farklı bireylerin bir araya gelerek kısa ve basit ifadelerle iletişim kurduğu görülmektedir. Konuşma balonlarında yer alan ifadeler, iletişimin temel düzeyde ve işlevsel bir biçimde gerçekleştiğini göstermektedir. Bireyler arasında geçen bu diyalog, gündelik hayatta sıkça karşılaşılan onaylama, reddetme ya da bir duruma katılım bildiren kısa cevaplardan oluşmaktadır.

Yan anlam düzeyinde ise karikatür, dil öğretimi bağlamında daha kapsamlı bir mesaj taşımaktadır. Bu tür kısa cevap kalıpları, dil öğrenen bireylerin iletişime katılabilmesi için gerekli olan en temel sözlü etkileşim araçlarını temsil etmektedir. Özellikle yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde, "evet", "hayır", "tamam" gibi ifadeler, iletişimin sürdürülebilirliğini sağlayan anahtar unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Karikatürde yer alan çok kültürlü yapı (farklı dillerde selamlaşmaların ima edilmesi), iletişimin evrensel yönüne işaret ederken, aynı zamanda her dilin kendine özgü kısa tepki kalıpları bulunduğunu da göstermektedir. Bu bağlamda Türkçede iletişimin çoğu zaman doğrudan, kısa ve net ifadeler üzerinden yürütüldüğü kültürel kodu da aktarılmaktadır. Bu durum, Türkçenin iletişimsel pragmatiğine dair önemli bir ipucu sunmaktadır.

Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiye bakıldığında, basit gibi görünen bu kısa cevap kalıplarının aslında iletişimin sürekliliğini sağlayan temel yapı taşları olduğu anlaşılmaktadır. Bu ifadeler, yalnızca dilsel birer unsur değil; aynı zamanda sosyal bağ kurma, etkileşimi sürdürme ve iletişimde aktif rol alma işlevlerini yerine getiren pragmatik araçlardır.

Sonuç olarak bu karikatür, dil öğretiminde iletişimsel yaklaşımın önemini vurgulayan bir gösterge niteliği taşımaktadır. Dil öğrenen bireyin yalnızca dil bilgisel doğruluğa değil, aynı zamanda uygun bağlamda doğru ve işlevsel tepki verebilme becerisine sahip olması gerektiğini ortaya koymaktadır.





Karikatür 3: A2 Düzeyi – Sayfa 41 (Dün Neler Yaptın?)

Gösterge: Geçmiş zaman anlatımı içeren karikatür

Gösteren: Günlük aktiviteler, zaman ifadeleri

Gösterilen: Geçmiş zaman anlatımı ve deneyim paylaşımı

Düz Anlam: Bireyler geçmişte yaptıkları eylemleri anlatmaktadır.

Yan Anlam:

Dil öğretiminde:

- anlatı kurma becerisi
- kişisel deneyimlerin paylaşımı
- sosyal bağ kurma

öne çıkarılmaktadır.

Çözümleme: Karikatürün düz anlamına bakıldığında, bir bireyin gün içerisinde gerçekleştirdiği çeşitli eylemler sıralı biçimde sunulmaktadır. Uyanma, kişisel bakım, işe gitme, çalışma ortamında bulunma, sosyal etkileşim kurma ve dinlenme gibi günlük aktiviteler, belirli bir zaman akışı içinde görselleştirilmiştir. Bu yönüyle karikatür, geçmişte gerçekleşmiş eylemlerin bir bütün olarak aktarımını göstermektedir.

Yan anlam düzeyine geçildiğinde ise bu görsel dizinin dil öğretimi açısından işlevsel bir yapı sunduğu görülmektedir. Karikatür, özellikle geçmiş zamanın öğretiminde kullanılan anlatı kurma becerisini destekleyen bir araç niteliğindedir. Bireyin gün içinde yaptığı eylemleri sıralı ve anlamlı bir bütün hâlinde ifade edebilmesi, dil öğreniminde anlatı oluşturma becerisinin temelini oluşturmaktadır. Bu durum, yalnızca dil bilgisel bir yapı öğretimi değil; aynı zamanda düşünceleri kronolojik olarak düzenleme ve aktarma becerisini de kapsamaktadır.

Ayrıca karikatürde yer alan farklı sosyal ortamlar (iş yeri, ev, sosyal etkileşim alanları), bireyin yalnızca bireysel deneyimlerini değil, toplumsal ilişkilerini de yansıtmaktadır. Bu bağlamda geçmiş zaman kullanımı, kişisel deneyimlerin paylaşılmasına imkân tanıyan bir iletişim aracı olarak öne çıkmaktadır. Birey, yaşadığı olayları aktararak karşısındaki kişiyle bir bağ kurmakta ve iletişimi derinleştirmektedir.

Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiye bakıldığında, günlük yaşamın sıradan gibi görünen eylemlerinin aslında dilsel üretim açısından

önemli bir yapı sunduğu anlaşılmaktadır. Bu tür görseller, dil öğrenen bireyin geçmiş deneyimlerini ifade edebilmesini, olaylar arasında bağ kurmasını ve anlatı bütünlüğü oluşturmasını desteklemektedir.

Sonuç olarak bu karikatür, dil öğretiminde geçmiş zaman kullanımının yalnızca bir zaman eki öğretimi olmadığını; aynı zamanda anlatı kurma, deneyim paylaşma ve sosyal bağ geliştirme süreçlerinin temel bir bileşeni olduğunu vurgulayan bir gösterge niteliği taşımaktadır.



Karikatür 4: C1 Düzeyi – Sayfa 71 (Alışveriş)

Gösterge: Tüketim ve alışveriş temalı karikatür
Gösteren: Mağaza, müşteri, satıcı, ürünler
Gösterilen: Tüketim kültürü, ekonomik ilişkiler
Düz Anlam: Bir alışveriş sahnesi sunulmaktadır.
Yan Anlam:

- Modern toplumda tüketim davranışları
- Pazarlık, tercih, karar verme süreçleri
- Kültürel alışveriş pratikleri

Çözümleme: Karikatürün düz anlamına bakıldığında, bireylerin bir mağaza ya da alışveriş ortamında ürün satın alma sürecine katıldıkları görülmektedir. Görselde müşteriler, ürünleri incelemekte, seçmekte ve alışveriş sepetine eklemektedir. Ödeme aracı olarak kredi kartı simgesinin yer alması, alışveriş sürecinin tamamlanmak üzere olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle karikatür, temel bir alışveriş sahnesini yansıtmaktadır.

Yan anlam düzeyine geçildiğinde ise karikatürün modern tüketim kültürüne dair daha kapsamlı bir anlatı sunduğu görülmektedir. Özellikle dijital mağaza görünümü, alışverişin fiziksel mekânlardan ziyade çevrim içi ortamlara taşındığını ve tüketim alışkanlıklarının dönüşüm geçirdiğini göstermektedir. İndirim, kampanya ve ürün çeşitliliğini simgeleyen ikonlar, bireylerin satın alma kararlarını etkileyen unsurları temsil etmektedir.

Karikatürde yer alan aile figürü (kadın, erkek ve çocuk), tüketimin yalnızca bireysel değil, aynı zamanda sosyal ve ailevi bir etkinlik olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum, tüketim davranışlarının kültürel bağlam içinde şekillendiğini ve bireylerin ihtiyaçlarının yanı sıra arzularının da yönlendirildiğini göstermektedir. Alışveriş sepetinin doluluğu, tüketimin sürekliliğine ve çoğu zaman gereksinim ötesi bir boyuta ulaştığına işaret etmektedir.

Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiye bakıldığında, görseldeki her bir unsurun (ürünler, ödeme araçları, indirim sembolleri) modern ekonomik sistemin işleyişine dair bir anlam taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu unsurlar bir araya geldiğinde, tüketimin yalnızca bir ihtiyaç giderme eylemi değil; aynı zamanda tercih, karar verme ve ekonomik katılım süreçlerini içeren çok katmanlı bir yapı olduğu ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak bu karikatür, bireylerin tüketim süreçlerindeki rolünü, modern alışveriş pratiklerini ve ekonomik ilişkilerin gündelik yaşam içindeki yansımalarını ortaya koyan bir gösterge niteliği taşımaktadır. Aynı

zamanda, dil öğretimi bağlamında alışveriş teması üzerinden iletişim kurma, tercih belirtme ve karar verme becerilerinin geliştirilmesine de zemin hazırlamaktadır.



TARTIŞMA

Bu araştırmada elde edilen bulgular, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan ders kitaplarında karikatürlerin hem niceliksel hem de niteliksel açıdan sınırlı bir biçimde yer aldığını ortaya koymaktadır. Özellikle incelenen Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler İçin Türkçe Ders Kitabı setinde karikatürlerin çoğunlukla yüzeysel bir görsel unsur olarak kullanıldığı, ancak göstergebilimsel anlam üretim süreçlerini harekete geçirecek biçimde yapılandırılmadığı görülmektedir.

Göstergebilimsel açıdan değerlendirildiğinde, karikatürler doğaları gereği çok katmanlı anlam yapıları barındıran güçlü göstergelerdir.

Saussure'ün (1916) gösteren–gösterilen ayrımı ve Barthes'ın (1977) düz anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) kavramsallaştırması, bu tür görsellerin yalnızca yüzeysel anlamlarını değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik katmanlarını da ortaya koymaktadır ancak incelenen ders kitaplarında karikatürlerin büyük ölçüde düz anlam düzeyinde bırakıldığı, yan anlam üretimini destekleyen pedagojik etkinliklerle ilişkilendirilmediği dikkat çekmektedir. Bu durum, karikatürlerin anlam üretme potansiyelinin pedagojik bağlamda yeterince kullanılmadığını göstermektedir.

Barthes'a (1977) göre görseller, yalnızca birer temsil aracı değil; aynı zamanda ideolojik anlamların taşıyıcısıdır. Bu bağlamda karikatürler, dil öğretiminde yalnızca dilsel değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal farkındalık geliştirme açısından da önemli bir araçtır ancak bu çalışmada incelenen materyallerde karikatürlerin çoğunlukla metni destekleyen yardımcı unsurlar olarak konumlandırıldığı ve bağımsız bir öğretim aracı olarak ele alınmadığı görülmektedir.

Dil öğretimi açısından değerlendirildiğinde, görsellerin öğrenme sürecine katkısı üzerine yapılan çalışmalar (Paivio, 1986; Mayer, 2009), çoklu temsil biçimlerinin öğrenmeyi derinleştirdiğini göstermektedir. Buna rağmen, karikatürlerin ders kitaplarında dört temel dil becerisiyle sistematik biçimde ilişkilendirilmemesi, bu potansiyelin sınırlı kullanılmasına yol açmaktadır. Özellikle konuşma ve yazma becerilerini geliştirmeye yönelik üretim temelli etkinliklerin yetersizliği dikkat çekmektedir.

Ayrıca karikatürlerin kültürel kodları yansıtma gücüne rağmen, bu yönün pedagojik olarak yapılandırılmaması, dil öğretiminin kültürel boyutunu zayıflatmaktadır. Oysa Kramsch'a (1993) göre dil ve kültür ayrılmaz bir bütündür ve dil öğretimi, kültürel anlamların da aktarımını içermelidir. Bu bağlamda karikatürler, kültürel temsil ve yorumlama açısından önemli bir araç olmasına rağmen, mevcut ders kitaplarında bu işlevin yeterince değerlendirilmediği görülmektedir.

Sonuç olarak, bu bulgular ışığında temel tartışma noktası, karikatürlerin ders kitaplarında bulunup bulunmamasından ziyade,

göstergebilimsel bir yaklaşımla nasıl kullanıldığıdır. Karikatürlerin anlam üretim süreçlerini harekete geçirecek şekilde yapılandırılması, dil öğretiminde daha derin ve etkili bir öğrenme süreci sağlayacaktır.

SONUÇ

Bu çalışma, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan ders kitaplarında karikatürlerin kullanımını göstergebilimsel bir çerçevede incelemiş ve önemli sonuçlara ulaşmıştır. Elde edilen bulgular, karikatürlerin mevcut ders kitaplarında sınırlı sayıda yer aldığını ve çoğunlukla pedagojik açıdan yeterince işlevsel kullanılmadığını göstermektedir.

Göstergebilimsel açıdan değerlendirildiğinde, karikatürler yalnızca görsel bir unsur değil; anlam üreten, kültürel kodlar taşıyan ve çok katmanlı yorumlara açık güçlü göstergelerdir (Barthes, 1977). Bu yönüyle karikatürler, dil öğretiminde yalnızca destekleyici değil, doğrudan öğretim aracı olarak kullanılabilecek önemli bir potansiyele sahiptir. Ancak bu potansiyelin ders kitaplarında yeterince kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

Dil öğretiminde etkili bir öğrenme süreci, yalnızca dil bilgisel yapıların aktarımıyla sınırlı değildir; aynı zamanda anlam kurma, yorumlama ve iletişimsel yeterlik geliştirme süreçlerini de içermelidir (Kramsch, 1993). Bu bağlamda karikatürler, öğrencilerin anlatı kurma, eleştirel düşünme, kültürel farkındalık geliştirme ve iletişimsel beceriler kazanma süreçlerine katkı sağlayabilecek önemli araçlardır.

Bu doğrultuda, ders kitaplarında karikatür kullanımına yönelik şu öneriler geliştirilebilir:

- Karikatürler, göstergebilimsel çözümleme etkinlikleriyle desteklenmelidir.
- Düz anlam ve yan anlam ayrımına dayalı etkinlikler tasarlanmalıdır.
- Karikatürler, konuşma ve yazma becerilerini geliştirecek üretim temelli etkinliklerle ilişkilendirilmelidir.

- Kültürel kodları ortaya çıkaran tartışma ve yorumlama etkinliklerine yer verilmelidir.
- Karikatürler, pasif bir görsel unsur olmaktan çıkarılarak aktif bir öğretim aracına dönüştürülmelidir.

Sonuç olarak, göstergebilimsel yaklaşımın ders kitaplarına entegrasyonu, yalnızca görsel kullanımını değil aynı zamanda dil öğretiminde anlam üretim süreçlerini de zenginleştirecektir. Bu durum, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde daha etkili, kalıcı ve çok boyutlu bir öğrenme sürecinin oluşturulmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Akaran, S., & Kocaman, İ. (2018). Karikatüre dayalı öğrenme-öğretme modelinin okul öncesi öğrencilerin konuşma ve dinleme becerilerine etkisi. *Uluslararası Eğitim Araştırmaları Dergisi, 9*(2), 105–122.

Akengin, H., & İbrahimoğlu, Z. (2010). Sosyal bilgiler dersinde karikatür kullanımının öğrencilerin akademik başarısına ve derse ilişkin görüşlerine etkisi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 29*(2), 1–19.

Aytan, T. (2013). Views of students about visuals used in Turkish language course and workbooks. *Educational Research and Reviews, 8*(15), 1256–1262. https://doi.org/10.5897/ERR12.098

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri* (M. & S. Rifat, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel serüven* (M. & S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bertrand, D. (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. Paris: Nathan.

Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal, 9*(2), 27–40.

Boztaş, E. (2017). Organ bağışı temalı sosyal afiş tasarımlarının göstergebilim yöntemi ile analizi. *İdil, 6*(37), 2521–2542.

Çakır, İ. (2006). The use of video as an audio-visual material in foreign language teaching classroom. *Turkish Online Journal of Educational Technology, 5*(4).

Çalık, T. (2001). Türkçe ders kitaplarının biçim ve tasarımı. İçinde *Konu Alanı Ders Kitabı İnceleme Kılavuzu: Türkçe 1–8*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Çeken, B., & Aypek Arslan, A. (2016). İmgelerin göstergebilimsel çözümlenmesi: Film afişi örneği. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, 11*(2), 507–517.

Çetin, E. (2012). *Karikatürler ile zenginleştirilmiş fen ve teknoloji dersinin öğrenci başarısı ve tutumları üzerine etkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Demirel, Ö. (2008). *Yabancı dil öğretimi* (4. bs.). Ankara: Pegem Akademi.

Durualp, E. (2006). *İlköğretimde sosyal bilgiler öğretiminde karikatür kullanımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Ersoy, F., & Türkan, B. (2010). İlköğretim öğrencilerinin çizdikleri karikatürlerle yansıttıkları sosyal ve çevresel sorunların incelenmesi. *Eğitim ve Bilim, 35*(156), 96–109.

Göçer, A. (2007). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde kullanılan ders kitaplarının ölçme ve değerlendirme açısından incelenmesi. *Dil Dergisi, 137*, 30–46.

Göker, Y. (2007). Karikatürün eğitimde kullanılması. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, 84*, 29–34.

Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim* (M. Yalçın, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Halis, İ. (2002). *Öğretim teknolojileri ve materyal geliştirme*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Karababa, Z. C. (2009). Yabancı dil olarak Türkçenin öğretimi ve karşılaşılan sorunlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 42*(2), 265–277.

Mayer, R. E. (Ed.). (2005). *The Cambridge handbook of multimedia learning*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Özcan, H. (2011). Karikatürlerin dil öğretiminde kullanımı. *International Journal of Curriculum and Instructional Studies*.

Pala, A. (2007). Öğrenme ve öğretim ilkeleri. İçinde Ş. Tan (Ed.), *Öğretim ilke ve yöntemleri* (ss. 31–63). Ankara: Pegem Akademi.

Saussure, F. de. (1985). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar, Çev.). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.

Savaş, S. (2009). *İlköğretim 7. sınıf Türkçe derslerinde mizah kullanımının öğrenci tutum ve başarısına etkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Zonguldak Karaelmas Üniversitesi, Zonguldak.

Tok, M. (2013). Yabancılara Türkçe öğretimi ders kitaplarındaki yazma çalışmalarının değerlendirilmesi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6*(1).

Wright, A. (1989). *Pictures for language learning*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Yalın, H. İ. (2010). *Öğretim teknolojileri ve materyal geliştirme*. Ankara: Pegem Akademi.

Yıldız, P. (2007). Görsel göstergebilimsel eleştiri kuramları bağlamında film sahnelerine yaklaşım ve ülkemizden seçilen iki örnek ile analiz çalışması. *VIII. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi Bildirileri* (Cilt 1).

Yapay Zekâ Akademik Metinlerinde Okur Yönelimli Üstsöylem: Kaçınmalar ve Güçlendiriciler

ÖĞR. GÖR. DR. HANDE ÜNVER ÖZDOĞAN*

Öz

Akademik yazım, yazarla okur arasında bilgi aktarımına dayalı bir iletişim alanıdır. Bu iletişim sürecinde yazar, bilimsel iddiasını ortaya koyarken okuyucuyu yönlendirmek amacıyla söylem içinde bir yazar kimliği ortaya koyar. Bu kimliğin görünürlüğüyse üstsöylem (metadiscourse) unsurları aracılığıyla belirlenebilmektedir. Son yıllarda yapay zekâ temelli sistemlerin akademik metin üretme kabiliyetinin artması, bu metinlerin akademik söylem özellikleri bakımından nasıl bir yapı sergilediği konusunu gündeme getirmiştir. Böylece yapay zekâ tarafından üretilen metinlerde yazar–okur etkileşiminin nasıl kurulduğu önemli bir araştırma sorusu hâline gelmiştir.

Bu çalışma, üretken yapay zekâ (ChatGPT-4) tarafından oluşturulan Türkçe akademik metinlerde, Ken Hyland'ın (2005) modelinde yer alan okur yönelimli etkileşimli üstsöylem stratejilerini, Kaçınmalar (Hedges) ve Güçlendiriciler (Boosters) kategorileri üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Zira bu iki kategori, yazarın iddiasını ortaya koyarken okura bıraktığı değerlendirme alanını veya okur üzerinde kurduğu otoriteyi göstermesi bakımından okura yönelimin merkezinde yer almaktadır. Araştırma kapsamında, sadece yapay zekâ modelleri tarafından üretilen Türk dili konulu akademik metinler analiz edilmiştir. Araştırmada ölçüt temelli amaçlı örnekleme yöntemi seçilmiştir. Bu doğrultuda örneklem, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten* dergisinde son üç yıl içinde yayımlanan makale başlıkları esas alınarak yapay zekâ tarafından üretilen makale giriş metinlerinden oluşturulmuştur.

* Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, Rektörlük Türk Dili Bölümü. hande.unver@alanya.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9281-5247.

Analiz sürecinde yapay zekânın iddiasını sunarken akademik temkinliliği gösteren kaçınma yapıları (ör. görülmektedir, söylenebilir) ile otorite kuran güçlendirici yapıları (ör. açıktır ki, şüphesiz) hangi sıklıkta kullandığı incelenmiştir. İnceleme sonucunda yapay zekânın akademik yazımda yaygın olarak görülen temkinli dil kullanımından ziyade, bilgiyi kesinleştiren ve güçlendirici ifadeleri daha sık tercih ettiği görülmüştür. Bulgular, yapay zekânın okuru fikir alışverişine dâhil edilen bir tartışma ortağı olmak yerine, bilgiyi doğrudan alan pasif bir alıcı olarak konumlandırma eğiliminde olduğunu göstermektedir. Böylece çalışma, yapay zekâ tarafından üretilen akademik metinlerde yazar-okur etkileşiminin nasıl kurulduğunu ortaya koyarak bu alanda gelecekteki araştırmalar için tartışma zemini sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: yapay zekâ, üstsöylem, etkileşimli üstsöylem, akademik yazma, söylem analizi

Reader-Oriented Metadiscourse In Ai-Generated Academic Texts: Hedges And Boosters

Abstract

Academic writing is a field of communication based on the transfer of information between the author and the reader. In this communication process, the writer constructs a particular authorial identity within the discourse in order to guide the reader while presenting a scientific claim. The visibility of this identity is largely achieved through metadiscourse elements. In recent years, the increasing capacity of artificial intelligence–based systems to generate academic texts has raised questions about how these texts reflect the characteristics of academic discourse. Thus, how author-reader interaction is established in texts generated by artificial intelligence has become an important research question.

This study aims to examine reader-oriented metadiscourse strategies in Turkish academic texts generated by generative artificial intelligence,

focusing on the categories of Hedges and Boosters in Ken Hyland's (2005) metadiscourse model. These two categories are central to reader orientation because they reveal whether the writer leaves interpretive space for the reader or asserts a stronger degree of authority over the claim being presented.

Within the scope of the research, only Turkish-language academic texts on Turkish linguistics generated by AI models were analyzed. Criterion-based purposive sampling was employed. The sample corpus consists of texts generated by AI based on article titles published in the journal *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten* within the last three years.

During the analysis, the frequency of hedging expressions indicating academic caution (e.g., *it seems*, *it can be argued*) and boosting expressions conveying certainty or authority (e.g., *it is clear that*, *undoubtedly*) was examined. The findings indicate that AI tends to prefer assertive and emphatic expressions rather than the cautious language typically associated with academic writing. These results suggest that AI tends to position the reader not as an active participant in scholarly discussion but rather as a passive recipient of information. Therefore, this study reveals how writer–reader interaction is constructed in AI-generated academic texts and contributes to the growing body of research on reader-oriented metadiscourse by offering new insights for future comparative studies.

Keywords: artificial intelligence, metadiscourse, interactional metadiscourse, academic writing, discourse analysis

GİRİŞ

Akademik yazma, bilimsel bilgi aktarımının yanı sıra yazar ile okur arasında etkileşime dayalı söylemsel bir süreçtir. Yazar, ileri sürdüğü görüşleri sunarken okuyucuyu yönlendirmek ve iddialarının kabul edilebilirliğini artırmak amacıyla çeşitli dilsel stratejilerden yararlanır. Bu stratejilerin önemli bir bölümünü üstsöylem belirleyicileri oluşturmaktadır.

Üstsöylem, metnin yazar tarafından düzenlenmesi ve okuyucu tarafından yorumlanmasında yazar varlığının bulunmasını açıklar (Vande

Kopple, 1985; Crismore vd., 1993). Aynı zamanda üstsöylem, okur ya da dinleyicinin metni anlamlandırması için metin üreticisinin çizdiği yol (Hyland, 2017, s. 17) olarak tanımlanabilir. Bir başka deyişle metnin söylemi düzenleme işlevini ya da metin üreticisinin metne veya okuyucuya karşı duruşunu açıkça kodlayan görünümlerdir (Hyland, 1998, s. 438).

Zeyrek (2002, s. 227)'e göre üstsöylem belirleyicileri metinlerde ad, eylem ve biçimbirim gibi farklı yapılarda görünüm sergilemekte ve metindeki değişimleri belirlemektedir. Üstsöylemin temelinde, dilin yalnızca metni düzenleyen ve bilgi alışverişini sağlayan bir iletişim aracı olmasının yanı sıra yazarın düşünceleri hakkında okuyucuyu bilgilendirme ve yönlendirme işlevi yer almaktadır. Bu düşünceler doğrultusunda üstsöylem, Jakobson (1980)'ın üstsöylem işlevi ile Halliday (1985, s. 271)'in üst olgu kavramına gönderim yapmaktadır (Hyland, 2017, s. 17). Üstsöylem; dil kullanımını okuyucunun gereksinimleri, anlayışı ve artalan bilgisi gibi pek çok etkeni birlikte değerlendirerek biçimlendirmekte, bu nedenle üstsöylem belirleyicileri farklı işlevlerde kullanılabilmektedir (Hyland, 2017, s. 18).

Üstsöylem üzerine yapılan çalışmalar, metin üreticisinin yalnızca bilgi aktaran bir konumda bulunmadığını, aynı zamanda okuyucunun metni anlamlandırma sürecini yönlendiren etkin bir özne olduğunu göstermektedir. Bu alanda geliştirilen farklı sınıflandırmalar içinde Hyland'ın (2005) modeli, bilgi odaklı ve alıcı odaklı etkileşimli üstsöylem belirleyicilerini birlikte ele alması bakımından en kapsamlı yaklaşımlardan biri olarak kabul edilmektedir. Özellikle alıcı odaklı etkileşimli belirleyiciler, yazarın okuyucuyla kurduğu ilişkinin niteliğini ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Buna göre çalışmanın veri tabanının çözümlenmesinde de kullanılan model Tablo 1'de gösterilmektedir.

Tablo 1: Hyland (2005)'in Üstsöylem Sınıflandırması

Ulam	İşlev	Alt Ulam	Alt İşlev	Örnekler
Bilgi Odaklı Etkileşimli (Interactive)	Okuyucuyu metinde yönlendirmeye yardım eder.	Bağlayıcılar (Transitions)	Tümceler arasındaki ilişkileri gösterir.	*ayrıca; ek olarak; ama; böylece; ve*
		Çerçeve Belirleyiciler (Frame Markers)	Söylem eylemlerine, dizilerine ve söylem aşamalarına gönderim yapar.	*sonunda; sonuç olarak; amacım; bitirmek gerekirse*
		Metin-içi Belirleyiciler (Endophoric Markers)	Metnin diğer bölümlerindeki bilgilere gönderimde bulunur.	*yukarıda görüldüğü üzere; bakınız Şekil X; 2. Bölümde*
		Tanıtlayıcılar (Evidentials)	Diğer metinlere gönderimde bulunur.	*X'e göre; Z şu biçimde açıklar…*
		Açımlayıcılar (Code Glosses)	Önermesel anlamları ayrıntılandırır.	*şöyle ki; örneğin; başka bir deyişle*
Alıcı Odaklı Etkileşimli (Interactional)	Okuyucuyu metne dâhil eder.	Kaçınmalar (Hedges)	Yazarın sorumluluğunu kısıtlar.	*olası; belki; mümkün; yaklaşık; …olabilir*
		Güçlendiriciler (Boosters)	Kesinliği güçlendirir.	*şüphesiz ki; kesinlikle; açıktır ki…*
		Tutum Belirleyicileri (Attitude Markers)	Yazarın önermeye yönelik tavrını belirtir.	*ne yazık ki; kabul etmek gerekirse; şaşırtıcı biçimde*
		Kendinden Sözetme (Self Mentions)	Yazar(lar)a açık gönderimlerde bulunur.	*ben; biz; benim; beni/bana; bizim*
		Katılım Belirleyicileri (Engagement Markers)	Okuyucu ile yazar arasında açık bir biçimde ilişki kurar.	*düşünün ki; göreceksiniz ki; dikkate alınız; not ediniz*

Bu sınıflandırmaya göre bilgi odaklı etkileşimli üstsöylem belirleyicileri, metnin yapılandırılışına gönderimde bulunarak okuyucu ya da dinleyicinin metni anlamlandırmasına yardımcı olan işaretlerdir. Alıcı odaklı etkileşimli üstsöylem belirleyicileri ise daha öznel bir nitelik taşımakta ve doğrudan yazar ya da konuşucu ile okuyucu ya da dinleyici arasında iletişim kurmaktadır (Hyland, 2005, s. 44).

Alıcı odaklı üstsöylem belirleyicileri içerisinde yer alan kaçınmalar, yazarın önermeye karşı bağlılığını ifade etmektedir. Kaçınma kullanımında sunulan ifadenin bir olgudan ziyade bir düşünce olduğu vurgulanmakta,

böylece söz konusu metne ilişkin tartışmalara açık kapı bırakılmaktadır (Crismore, Markkanen ve Steffensen, 1993, s. 50; Hyland 2005, s. 52; 2014, s. 103-104). Aynı zamanda kaçınmalar önermenin kesinliğini yumuşatarak sınırlandırmaktadır (Bayyurt ve Akbaş, 2014, s. 74). Bu bakımdan kaçınma kullanılan önermenin kesinliğinin tam olarak ispat edilmediği ve yazarın söylemini temkinli bir ifadeyle sunduğu söylenebilir.

Güçlendiriciler ise yazarın metinde çelişkili yorumları ortadan kaldırarak kesinlik belirtmesine yardımcı olmaktadır. Yazar, güçlendiriciler aracılığıyla konuya ilişkin karşıt bakış açılarını sınırlandırmakta ve kendi söylemsel kesinliğini ifade etmektedir (Hyland, 2005, s. 52-53; 2008, s. 7-8; 2014, s. 104). Kaçınmaların aksine güçlendirici kullanımında yazar, kendi varlığını daha görünür kılarak önermelerle ilgili görüşüne duyduğu güveni açık biçimde ortaya koymaktadır.

Dolayısıyla Hyland'ın modelinde yer alan kaçınmalar (hedges) ve güçlendiriciler (boosters), akademik söylemde yazarın epistemik duruşunu yansıtan temel araçlar arasında yer almaktadır. Kaçınmalar, ileri sürülen önermeyi olasılık çerçevesinde sunarak okuyucuya farklı yorumlara açık bir değerlendirme alanı bırakırken güçlendiriciler yazarın görüşüne duyduğu güveni ve söylemsel otoritesini pekiştiren kesinlik ifadeleri olarak işlev görmektedir. Bu iki ulam arasındaki denge, akademik metinlerde yazar-okur etkileşiminin nasıl kurulduğunu ortaya koyan önemli göstergelerden biridir.

Son yıllarda üretken yapay zekâ sistemlerinin akademik metin oluşturma kapasitesinin gelişmesi, bu metinlerin söylemsel özelliklerine yönelik araştırmaları artırmıştır. Buna karşın özellikle Türkçe akademik metinlerde okur yönelimli üstsöylem stratejilerini inceleyen çalışmalar sınırlıdır. Bu araştırmada, üretken yapay zekâ tarafından oluşturulan Türkçe akademik metinler Hyland'ın (2005) üstsöylem modeli çerçevesinde kaçınmalar ve güçlendiriciler açısından incelenmiştir. Araştırmanın amacı, yapay zekânın akademik iddialarını sunarken ne ölçüde temkinli bir söylem

benimsediğini ve hangi düzeyde söylemsel otorite kurduğunu ortaya koymaktır.

YÖNTEM

Çalışma, üretken yapay zekâ tarafından oluşturulan Türkçe akademik metinlerde okur yönelimli üstsöylem belirleyicilerinin kullanım özelliklerini incelemeyi amaçlayan nitel bir araştırmadır. Araştırmada tümdengelimci içerik analizi yaklaşımı benimsenmiştir. Analiz sürecinde Ken Hyland'ın (2005) üstsöylem modeli esas alınmış; modelin alıcı odaklı etkileşimli üstsöylem belirleyicileri içerisinde yer alan kaçınmalar (hedges) ve güçlendiriciler (boosters) kategorileri inceleme kapsamına alınmıştır.

Araştırmanın veri seti, Türk dili ve dilbilim alanına ilişkin 47 farklı akademik makale başlığı temel alınarak ChatGPT-4 tarafından üretilen 47 makale giriş metninden oluşmaktadır. Çalışmada ölçüt temelli amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Örneklem, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten* dergisinde son üç yıl içerisinde yayımlanan makale başlıkları esas alınarak oluşturulmuştur. Veri setindeki bütün metinler, aynı standartlaştırılmış komut kullanılarak ChatGPT-4'e ürettirilmiş ve böylece üretim sürecinden kaynaklanabilecek değişkenliğin sınırlandırılması amaçlanmıştır.

Kodlama sürecinde yalnızca epistemik işlev taşıyan güçlendirici ve kaçınma yapıları değerlendirilmiştir. Kesinlik ve güçlü iddia bildiren ifadeler *güçlendirici*, olasılık ve temkin bildiren ifadeler ise *kaçınma* belirleyicisi olarak kodlanmıştır. Derece veya yoğunluk bildiren ancak epistemik anlam taşımayan ifadeler ile yalnızca tutum bildiren yapılar analiz kapsamına alınmamıştır. Benzer şekilde {-maktadır/-mektedir} biçimbirimleri tek başına üstsöylem belirleyicisi olarak değerlendirilmemiş, kullanımları bağlam içerisinde yorumlanmıştır. Ayrıca araştırmanın amacı, hedefi veya kapsamını bildiren ve ileri sürülen önermenin kapsamını sınırlandırarak epistemik bağlılığı zayıflatan ifadeler de bağlamsal işlevleri dikkate alınarak kaçınma belirleyicisi olarak değerlendirilmiştir.

Veriler; iki araştırmacı tarafından bağımsız olarak kodlanmış, ardından kodlamalar karşılaştırılarak farklılık gösteren örnekler "sürekli karşılaştırma yöntemi" (Glaser ve Strauss, 1967) doğrultusunda uzlaşmayla yeniden değerlendirilmiştir. Kodlayıcılar arası güvenirlik oranı %93 olarak hesaplanmıştır. Son aşamada *kaçınma* ve *güçlendirici* belirleyicilerin kullanım sıklıkları belirlenmiş ve elde edilen bulgular söylemsel bağlamları dikkate alınarak nitel olarak yorumlanmıştır. Bu çalışmada amaç, mutlak frekansları ortaya koymaktan ziyade yapay zekâ tarafından üretilen akademik metinlerde öne çıkan üstsöylem kullanım eğilimlerini ve baskın örüntüleri belirlemektir.

BULGULAR

Tablo 2: Güçlendiriciler ve Kaçınmaların Frekans ve Oran Dağılımı

Kategori	Frekans (f)	Toplam içindeki oran (%)
Güçlendiriciler	386	%69,1
Kaçınmalar	173	%30,9
Toplam	559	%100

Tablo 2 incelendiğinde, yapay zekâ tarafından üretilen akademik metinlerde tespit edilen *güçlendirici* ve *kaçınma* belirleyicilerinin dağılımında *güçlendirici* stratejilerin belirgin biçimde baskın olduğu görülmektedir. Analiz kapsamında belirlenen toplam 559 üstsöylem belirleyicisinden 386'sı (%69,1) *güçlendirici*, 173'ü (%30,9) ise *kaçınma* belirleyicilerinden oluşmaktadır.

Tablo 3: En sık kullanılan güçlendirici ve kaçınma belirleyicilerinin dağılımı

Kategori	Belirleyici (Sözcük/İfade)	Frekans (f)	Yüzde (%)
GÜÇ (Boosters)	ortaya koymaktadır	28	%7.3
	belirleyicidir / önemlidir	22	%5.7
	Göstermektedir	19	%4.9
	açıkça / net bir biçimde	15	%3.9
	Vurgulamaktadır	12	%3.1
TOPLAM (GÜÇ)		**386**	—
KAÇ (Hedges)	hedeflemektedir / amaçlar	14	%8.1
	olabilir / mümkündür	11	%6.4
	Düşünülmektedir	9	%5.2
	sınırlıdır / kısıtlıdır	7	%4.1
	Eğilimindedir	5	%2.9
TOPLAM (KAÇ)		**173**	—

Tablo 3 incelendiğinde, yapay zekâ tarafından üretilen akademik metinlerde en sık kullanılan *güçlendirici* ifadelerin "ortaya koymaktadır" (f=28; %7,3), "belirleyicidir/önemlidir" (f=22; %5,7) ve "göstermektedir" (f=19; %4,9) olduğu görülmektedir. Bunları "açıkça/net bir biçimde" (f=15; %3,9) ve "vurgulamaktadır" (f=12; %3,1) ifadeleri izlemektedir.

Kaçınma belirleyicileri incelendiğinde ise en sık kullanılan yapıların "hedeflemektedir/amaçlar" (f=14; %8,1), "olabilir/mümkündür" (f=11; %6,4) ve "düşünülmektedir" (f=9; %5,2) olduğu belirlenmiştir. Bunları "sınırlıdır/kısıtlıdır" (f=7; %4,1) ve "eğilimindedir" (f=5; %2,9) ifadeleri takip etmektedir. Kaçınma stratejileri arasında epistemik belirsizlik bildiren klasik yapıların bulunmasına rağmen, bunların kullanım sıklığının güçlendirici yapılara göre daha düşük düzeyde kaldığı görülmektedir.

Tablo 4'ün analizi kapsamında giriş ve sonuç bölümleri bağımsız inceleme birimleri olarak ele alınmıştır. Makale giriş bölümlerinin metni tanıtıcı nitelik taşıyan ilk paragrafı giriş bölümü, araştırmaya ilişkin

değerlendirme ve çıkarımların yer aldığı son paragrafı ise sonuç bölümü olarak değerlendirilmiştir.

Tablo 4: Bölümlere Göre Güçlendirici ve Kaçınma Oranları

Bölüm	Ulam	Oran (%)
GİRİŞ	Güçlendirici	%81
	Kaçınma	%19
SONUÇ	Güçlendirici	%61
	Kaçınma	%39

Buna göre, yapay zekâ tarafından üretilen akademik giriş metinlerin giriş bölümünde *güçlendirici* belirleyicilerin belirgin biçimde baskın olduğu görülmektedir. Giriş bölümünde kullanılan üstsöylem belirleyicilerinin %81'ini *güçlendiriciler*, %19'unu ise *kaçınma* belirleyicileri oluşturmaktadır. Sonuç bölümündeyse *güçlendirici* belirleyicilerin oranı %61'e gerilerken *kaçınma* belirleyicilerinin oranı %39'a yükselmektedir.

Tablo 5: Güçlendiricilerde Öne Çıkan Yapısal Özellikler, Dilsel Araçlar ve Kalıp Yapılar

Yapısal Özellikler	Dilsel Araçlar	Kalıp Yapılar
Fiil temelli ve kalıplaşmış yapılar hâkim: – ortaya koymaktadır (n = 59) – göstermektedir (n = 41) – gerekli kılmaktadır/gerekmektedir (n = 35)	– özellikle (n = 45) – açık biçimde/şekilde (n = 36) – açık, net, doğrudan vb. (n = 32)	– merkezi bir rol oynamaktadır – açık bir şekilde göstermektedir – büyük önem taşımaktadır

Tablo 5 incelendiğinde, *güçlendirme* belirleyicilerinin *yapısal özellikler*, *dilsel araçlar* ve *kalıp yapılar* olmak üzere üç başlık altında toplandığı görülmektedir. Yapısal özellikler bakımından en sık kullanılan fiil temelli

yapılar "ortaya koymaktadır" (n=59), "göstermektedir" (n=41) ve "gerekli kılmaktadır/gerekmektedir" (n=35) ifadeleridir.

Dilsel araçlar arasında "özellikle" (n=45), "açık biçimde/şekilde" (n=36) ve "açık, net, doğrudan" gibi ifadeler (n=32) öne çıkmaktadır. Kalıp yapılar arasında ise "merkezi bir rol oynamaktadır", "açık bir şekilde göstermektedir" ve "büyük önem taşımaktadır" ifadelerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 6: Biçimbirimsel Gözlemler: Kaçınma Türlerine Göre Frekans ve Yüzde Dağılımı

Kaçınma Türü	Frekans (f)	Yüzde (%)
{-Abil} ile kurulan kaçınmalar	87	%50,3
Diğer kaçınma yapıları	86	%49,7
Toplam	173	%100

Tablo 6'nın verileri, kaçınma stratejilerinin 87'sinin (%50,3) {-Abil} ekiyle kurulan yapılardan, 86'sının (%49,7) ise diğer kaçınma yapılarından oluştuğunu göstermektedir. Buna göre analiz edilen toplam 173 *kaçınma* belirleyicisinde, {-Abil} ekiyle oluşturulan yapıların diğer kaçınma türlerine yakın bir oranda kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 7: Güçlendirici ve Kaçınmalarda Kullanılan Biçimbirimler

Güçlendiriciler	Kaçınmalar

{-mAktAdır}	{-Abil}
{-Acak} / {-AcAktIr}	{-mAktAdır}
{-mAlI}	*Not*: Biçimbirimler üstsöylemde bağlamsal bir görünüş çizer; eylemlerin epistemik duruşuna göre şekillenir.
{-DIr}	*Örnekler*:
{-Ir}	*düşünülmektedir (kaçınma)*
	kanıtlamaktadır (güçlendirme)

Tablo 7 incelendiğinde, *güçlendirici* belirleyicilerin ağırlıklı olarak {-mAktAdır}, {-Acak}/{-AcAktIr}, {-mAlI}, {-DIr} ve {-Ir} biçimbirimleri aracılığıyla kurulduğu görülmektedir. *Kaçınma* belirleyicilerinde ise en sık kullanılan biçimbirimlerin {-Abil} ve {-mAktAdır} olduğu tespit edilmiştir. İncelenen örneklerde "kanıtlamaktadır" ifadesi *güçlendirici*, "düşünülmektedir" ifadesi ise *kaçınma* belirleyicisi olarak değerlendirilmiştir. Buna göre aynı biçimbirimin farklı bağlamlarda farklı üstsöylem işlevleri üstlenebildiği belirlenmiştir.

TARTIŞMA

Bu araştırmada elde edilen bulgular, yapay zekâ tarafından üretilen akademik metinlerde etkileşimsel üstsöylem belirleyicilerinin kullanımında *kaçınma* ve *güçlendirici* belirleyicileri arasında belirgin bir dengesizlik bulunduğunu göstermektedir. Özellikle *kaçınma* ve *güçlendirici* belirleyicilerin kullanım sıklıkları, yapay zekânın akademik söylem oluştururken kesinlik ile temkinlilik arasında nasıl bir söylem stratejisi benimsediğine ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır.

Tablo 2'den elde edilen bulgular, yapay zekâ tarafından üretilen akademik metinlerde *güçlendirici* belirleyicilerin *kaçınma* belirleyicilerine göre belirgin biçimde baskın olduğunu göstermektedir. *Güçlendiricilerin*

toplam üstsöylem belirleyicilerinin yaklaşık üçte ikisini oluşturması, akademik söylemin kesinlik ve söylemsel otorite üzerine yapılandırıldığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık *kaçınma* belirleyicilerinin daha düşük oranda kullanılması, yapay zekânın okura yorum ve müzakere alanı bırakan temkinli söylem stratejilerine daha sınırlı ölçüde başvurduğunu düşündürmektedir. Bu bulgu, alan yazındaki genel eğilimle kısmen örtüşmekle birlikte önemli bir ayrışma noktasını da ortaya koymaktadır. Jiang ve Hyland (2025) ile Sadigzade (2026), yapay zekâ tarafından üretilen metinlerde etkileşimsel üstsöylem belirleyicilerinin genel olarak düşük düzeyde kullanıldığını; başka bir ifadeyle hem *kaçınma* hem de *güçlendirici* belirleyicilerin insan tarafından üretilen metinlere kıyasla daha seyrek görüldüğünü saptamıştır. Buna karşın bu çalışmanın bulguları farklı bir çıkarım ortaya koymaktadır. Yapay zekâ, *kaçınma* belirleyicilerini daha sınırlı kullanırken *güçlendirici* belirleyicileri belirgin biçimde tercih etmektedir. Bununla birlikte Güçlü (2025), İngilizce tartışmacı denemeler üzerine yürüttüğü çalışmada bunun tam tersi bir çıktı belirlemiş; *kaçınma* belirleyicilerinin tüm etkileşimsel belirleyicilerin yarısını oluşturduğunu ve *güçlendiricilerden* belirgin biçimde daha sık kullanıldığını ortaya koymuştur. Bu farklılık, metin türü ile hedef dilin yapay zekâ tarafından üretilen akademik söylemin üstsöylem yapısı üzerinde belirleyici bir işleve sahip olduğuna işaret etmektedir. Nitekim Türkçe tam akademik metinlerde güçlendirici belirleyiciler baskın bir görünüm sergilerken, İngilizce kısa tartışmacı denemelerde kaçınma belirleyicilerinin öne çıktığı görülmektedir.

Tablo 3'te en sık kullanılan *kaçınma* ve *güçlendirici* belirleyicilerinin dağılımı incelendiğinde, "ortaya koymaktadır", "göstermektedir" ve "belirleyicidir/önemlidir" gibi kesinlik bildiren ifadelerin öne çıktığı görülmektedir. Buna karşılık *kaçınma* söylemi daha çok "olabilir", "düşünülmektedir" ve "eğilimindedir" gibi epistemik belirsizlik bildiren yapılarla kurulmaktadır. Bu dağılım, yapay zekânın akademik söyleminde kesinlik bildiren ifadelerin yalnızca niceliksel olarak değil, kullanım çeşitliliği bakımından da baskın olduğunu göstermektedir. Özellikle "ortaya koymaktadır" ve "göstermektedir" gibi ifadelerin sık kullanımı, elde edilen

bilgilerin tartışmaya açık önerilerden ziyade doğrulanmış gerçekler olarak sunulmasına katkı sağlamaktadır.

Yapay zekânın *güçlendirici* kullanımındaki tavrı, Sadigzade'nin (2026) ChatGPT özetlerinin daha fazla yapısal belirleyici içerdiği bulgusundan ayrışmakta; etkileşimsel boyutta ise farklı bir dinamik ortaya koymaktadır. Güçlü (2025), ChatGPT tarafından üretilen tartışmacı denemelerde *güçlendirici* ifadelerin *kaçınmalara* oranla daha seyrek kullanıldığını bulmuş ve bu durumu yapay zekânın iddialı bir duruştan kaçınma eğilimiyle açıklamıştır. Oysa bu çalışmada Türkçe akademik metinlerde güçlendiricilerin baskın çıkması, söylemsel tercihin dile ve metin türüne bağlı olarak farklılaştığını göstermektedir. Benzer biçimde Shalevska (2024), ChatGPT'nin "açıkça" ve "kesinlikle" gibi *güçlendirici* ifadeleri nadiren kullandığını belirtirken, bu çalışmada elde edilen bulgular Türkçe akademik metinlerde farklı bir söylemin ortaya çıktığını göstermektedir. Öte yandan Amirjalili ve diğerleri (2024), ChatGPT'nin özgünlük, derinlik ve doğru kaynak gösterme açısından insan yazımının gerisinde kaldığını vurgulamaktadır. Bu durum, güçlendirici belirleyicilerin yoğun kullanımının epistemik derinlikten ziyade, yapay zekânın kalıplaşmış söylemsel tercihleriyle ilişkili olabileceğini düşündürmektedir.

Tablo 4'te elde edilen bulgular, yapay zekânın akademik metinlerin farklı bölümlerinde aynı üstsöylem stratejisini sürdürmediğini, bölümün işlevine bağlı olarak *güçlendirici* ve *kaçınma* belirleyicilerinin kullanım oranlarının değiştiğini göstermektedir. Makale girişlerinin giriş bölümünde *güçlendirici* belirleyicilerin oranı %81 iken sonuç bölümünde bu oran %61'e düşmekte, buna karşılık *kaçınma* belirleyicilerinin oranı %19'dan %39'a yükselmektedir. Bu durum, yapay zekânın metnin başlangıcında araştırma konusunu ve temel iddialarını daha otoriter bir söylemle sunarken, sonuç bölümünde değerlendirme ve genelleme sürecinin etkisiyle görece daha temkinli bir epistemik duruş benimsediğini göstermektedir. Bununla birlikte sonuç bölümünde de *güçlendirici* yapıların baskınlığını koruması, söylemsel

otoritenin metnin bütününe yayılan temel bir özellik olduğunu ortaya koymaktadır.

Bölümler arasında gözlenen bu söylem farkı, mevcut alan yazında doğrudan karşılığı bulunmayan özgün bir bulgu niteliğindedir. Nitekim Jiang ve Hyland (2025) ile Sadigzade (2026), yapay zekâ metinlerinde üstsöylem belirleyicilerini bölüm düzeyinde karşılaştırmamıştır. Güçlü (2025) ise konu düzeyinde bir analiz gerçekleştirerek eğitim, psikoloji ve spor gibi değerlendirmeye dayalı alanlarda etkileşimsel belirleyicilerin öne çıktığını, yiyecek-beslenme ve tarih gibi bilgi odaklı alanlarda ise etkileşimli belirleyicilerin baskın olduğunu saptamıştır. Bu çalışmada giriş bölümünde *güçlendirici* belirleyicilerin %81 gibi yüksek bir oranla öne çıkması, yapay zekânın araştırma sorununu ve alan yazınını otoriter bir çerçevede sunma eğilimiyle açıklanabilir. Bu yönüyle elde edilen bulgular, Güçlü'nün (2025) değerlendirmeye dayalı bağlamlarda gözlemlediği yüksek etkileşimsel yoğunlukla işlevsel bir benzerlik göstermektedir.

Tablo 5'te elde edilen bulgular, *güçlendirici* söylemin büyük ölçüde fiil temelli ve kalıplaşmış akademik ifadeler aracılığıyla oluşturulduğunu göstermektedir. "Ortaya koymaktadır", "göstermektedir" ve "gerekli kılmaktadır" gibi fiil merkezli yapılar ile "özellikle" ve "açık biçimde" gibi belirginleştirici dilsel araçların yoğun kullanımı, yapay zekânın kesinlik ve söylemsel otoriteyi standart akademik ifade kalıpları üzerinden inşa ettiğini ortaya koymaktadır. Buna karşılık Tablo 6'dan elde edilen bulgular, *kaçınma* stratejilerinin büyük ölçüde biçimbirimsel araçlar üzerinden kurulduğunu göstermektedir. Toplam *kaçınma* yapılarının yarısını oluşturan {-Abil} eki, epistemik olasılık ve temkinliliğin temel göstergesi olarak öne çıkarken; "düşünülmektedir", "beklenmektedir" ve "görülmektedir" gibi edilgen yapılar, temkinlilik stratejisinin sözdizimsel araçlarla da desteklendiğini göstermektedir. Böylece epistemik mesafenin, Türkçenin biçimbirimsel ve sözdizimsel olanaklarının birlikte kullanılmasıyla oluşturulduğu anlaşılmaktadır.

Bu bulgu, mevcut çalışmalardan ayrışmakta ve Türkçeye özgü önemli bir katkı sunmaktadır. Jiang ve Hyland (2025) ile Güçlü (2025), İngilizce

üzerine yürüttükleri çalışmalarda *kaçınma* stratejilerinin ağırlıklı olarak "olabilir" ve "belki" anlamı taşıyan sözcük birimler aracılığıyla gerçekleştirildiğini bildirmektedir. Güçlü (2025), ChatGPT'nin İngilizce tartışmacı denemelerde kaçınmayı büyük ölçüde kiplik fiilleri aracılığıyla kurduğunu saptamıştır. Buna karşılık bu çalışmanın bulguları, yapay zekânın Türkçede epistemik mesafeyi öncelikli olarak {-Abil} biçimbirimi üzerinden kurduğunu ortaya koymaktadır. Türkçenin biçimbirimsel özellikleriyle öne çıkan bir dil olması, yapay zekânın kaçınma stratejisinin de dile özgü biçimde şekillendiğini ve İngilizce odaklı çalışmalarda gözlenen yapılardan farklılaştığını göstermektedir. Elde edilen bulgular, üstsöylem araştırmalarında dilin tipolojik özelliklerinin göz önünde bulundurulması gerektiğine işaret etmesi bakımından önem taşımaktadır.

Tablo 7'de elde edilen bulgular, yine üstsöylem belirleyicilerinin yalnızca sözcük düzeyinde değil, biçimbirimsel ve bağlamsal düzeyde de şekillendiğini göstermektedir. Güçlendirici yapılarda kesinlik ve zorunluluk bildiren ekler öne çıkarken, kaçınma belirleyicilerinde {-Abil} eki epistemik olasılığı ifade eden temel unsur olarak kullanılmaktadır. Ayrıca {-mAktAdır} biçimbiriminin hem *güçlendirici* hem de *kaçınma* işleviyle kullanılabilmesi, üstsöylem işlevinin bağlama bağlı olarak değişebildiğini göstermektedir. Bu bulgu, Türkçede üstsöylem belirleyicilerinin yalnızca biçimbirimsel değil, aynı zamanda bağlamsal ve anlamsal bir görünüm sergilediğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, elde edilen bulgular yapay zekâ tarafından üretilen akademik metinlerde okur yönelimli üstsöylem stratejilerinin büyük ölçüde kesinlik ve söylemsel otorite ekseninde şekillendiğini, temkinlilik stratejilerinin ise daha sınırlı ve çoğunlukla biçimbirimsel araçlar aracılığıyla gerçekleştirildiğini göstermektedir. Bu durum, üretken yapay zekânın akademik söyleminin yalnızca akademik yazım standartlarıyla değil, üretim yapılan dilin yapısal özellikleriyle birlikte de biçimlendiğine işaret etmektedir.

Yapay zekânın okuru pasif konumlandırdığı yönündeki bulgular, Jiang ve Hyland'ın (2025) düşük katılım belirleyicisi oranlarına ilişkin sonuçlarıyla örtüşmektedir. Benzer biçimde Güçlü (2025), ChatGPT tarafından üretilen tartışmacı denemelerde katılım belirleyicilerinin etkileşimsel kategoriler içinde en düşük sıklıkla kullanılan birimler arasında yer aldığını belirterek yapay zekânın okurla doğrudan ilişki kurmaktan kaçındığını vurgulamıştır. Amirjalili ve diğerleri (2024) ise yapay zekânın özgün bir yazar sesi oluşturmakta yetersiz kaldığını ve okurla kurduğu etkileşimin yapay bir nitelik taşıdığını ortaya koymuştur. Bununla birlikte bu çalışmanın bulguları, okurun pasif konumlandırılmasına ilişkin farklı bir sonuca işaret etmektedir. Yapay zekâ, güçlendirici belirleyiciler aracılığıyla iddialarını kesinleştirerek okura tartışmaya açık değil, doğrulanmış bir bilgi sunmaktadır. Böylece okur, metinde tartışmaya davet edilen bir özne olmaktan çok bilgiyi alan konumunda yer almaktadır. Dolayısıyla burada söz konusu olan durum, okurun göz ardı edilmesinden ziyade söylemsel otoriteyi güçlendirmeye yönelik bilinçli bir metin stratejisi olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle elde edilen bulgular, Türkçe akademik söylem bağlamında daha önce ele alınmamış bir görünüm ortaya koymaktadır.

Tüm bunların yanı sıra yapay zekânın aynı paragraf içerisinde hem *kaçınma* hem de *güçlendirici* söylem belirleyicilerini birlikte kullandığı yapılara da rastlanmıştır. Bu kullanımdan yapay zekânın akademik söyleminde hibrit bir yapı benimsediğini çıkarmak mümkündür. Bu yapı, bir yandan kesinlik ve söylemsel otorite oluşturarak ileri sürülen görüşün güvenilirliğini pekiştirirken, diğer yandan *kaçınma* belirleyicileri aracılığıyla iddiayı zayıflatmaktadır. Dolayısıyla yapay zekâ, otorite kurma ile temkinliliği aynı söylem içinde eş zamanlı olarak yürütmektedir. Örneğin, "*Bu bulgular önemli bir ilişkiyi ortaya koymaktadır. Ancak, bu ilişkinin bağlamsal faktörlere bağlı olarak değişebileceği söylenebilir*." ifadeleri bu hibrit yapıyı açık biçimde yansıtmaktadır. İlk cümlede yer alan "ortaya koymaktadır" yüklemi, yüksek kesinlik ve güven bildiren bir güçlendirici işlev üstlenirken; ikinci cümledeki "değişebileceği" ve "söylenebilir" yapıları iddianın

kesinliğini yumuşatarak *kaçınma* söylemi işlevi görmektedir. Böylece aynı paragraf içinde önce güçlü bir bilimsel iddia kurulmakta, ardından bu iddianın genellenebilirliği sınırlandırılmaktadır. Bu durum, yapay zekânın akademik söylem üretiminde tek yönlü bir kesinlik ya da sürekli temkinlilik yerine, iki stratejiyi birlikte kullanan dengeli bir söylem yapısı benimsediğini göstermektedir. Böylece metin hem bilimsel otorite izlenimi oluşturmakta hem de akademik yazımın gerektirdiği temkinli yaklaşımı korumaya çalışmaktadır. Sonuç olarak, yapay zekâ tarafından üretilen akademik metinlerde üstsöylem belirleyicilerinin kullanımı yalnızca akademik yazım normlarının taklit edilmesiyle açıklanabilecek bir olgu değildir. Yapay zekânın akademik söylemi; üretim yapılan dilin yapısal özellikleri ile akademik söylemin beklentilerinin birlikte biçimlendirdiği çok katmanlı bir oluşum olarak değerlendirilmelidir.

SONUÇ

Bu çalışmada, üretken yapay zekâ (ChatGPT-4) tarafından oluşturulan Türkçe akademik metinlerde okur yönelimli üstsöylem belirleyicileri, Hyland'ın (2005) üstsöylem modeli çerçevesinde kaçınmalar (hedges) ve güçlendiriciler (boosters) açısından incelenmiştir. Elde edilen bulgular, yapay zekâ tarafından üretilen akademik söylemin epistemik duruş bakımından kesinlik lehine belirgin bir eğilim sergilediğini ortaya koymaktadır. İncelenen üstsöylem belirleyicilerinin %69'unu güçlendiriciler, %31'ini ise kaçınmalar oluşturmakta; bu durum söylemin büyük ölçüde kesinlik ve söylemsel otorite kurma üzerine yapılandırıldığını göstermektedir.

Araştırma sonuçları, yapay zekânın akademik iddialarını sunarken okuyucuya yorum ve değerlendirme alanı bırakan temkinli söylem stratejilerinden ziyade, bilgiyi kesinleştiren ve doğrulanmış bir gerçeklik olarak sunan güçlendirici yapılara ağırlık verdiğini göstermektedir. Bununla birlikte güçlendirici ve kaçınma belirleyicilerinin metnin farklı bölümlerinde aynı yoğunlukta kullanılmadığı belirlenmiştir. Makale giriş bölümlerinin

konuyu tanıtan giriş bölümünde güçlendirici belirleyiciler belirgin biçimde öne çıkarken, sonuç bölümünde kaçınma belirleyicilerinin kullanımında artış gözlenmiştir. Bu durum, yapay zekânın metnin işlevine göre söylem stratejisini kısmen değiştirdiğini, ancak söylemsel otoriteyi metnin bütünü boyunca koruduğunu göstermektedir.

Çalışmada ayrıca yapay zekâ söyleminin büyük ölçüde kalıplaşmış akademik ifade örüntülerinden beslendiği, fiil temelli ve formülleşmiş güçlendirici yapıların yoğun biçimde tekrarlandığı belirlenmiştir. Buna karşılık temkinlilik büyük ölçüde {-Abil} eki ve edilgen yapılar gibi biçimbirimsel araçlar üzerinden kurulmaktadır. Bunun yanında {-mAktAdır} biçimbiriminin hem güçlendirici hem de kaçınma işleviyle kullanılabilmesi, üstsöylem işlevinin yalnızca biçimbirimsel yapılara değil, bağlam ve yüklemin anlamsal özelliklerine bağlı olarak şekillendiğini ortaya koymaktadır. Bu bulgular, Türkçenin biçimbirimsel özelliklerinin yapay zekânın üstsöylem stratejilerinin oluşumunda belirleyici bir rol oynadığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Araştırmanın dikkat çekici sonuçlarından biri de yapay zekânın aynı söylem içerisinde hem güçlendirici hem de kaçınma belirleyicilerini birlikte kullanarak hibrit bir söylem stratejisi oluşturmasıdır. Bu strateji, bir yandan kesinlik ve söylemsel otoriteyi güçlendirirken, diğer yandan iddiaların kapsamını sınırlandıran temkinli yapıları da söyleme dâhil etmektedir. Böylece yapay zekâ, akademik yazımın kesinlik ve temkinlilik ilkelerini aynı metin içerisinde birlikte kullanma eğilimi göstermektedir.

Sonuç olarak yapay zekâ tarafından üretilen akademik metinler, epistemik duruş açısından kesinlik lehine baskın bir yapı sergilemekle birlikte, söylem stratejilerini üretim yapılan dilin yapısal özelliklerine ve akademik söylemin beklentilerine göre biçimlendirmektedir. Bu nedenle yapay zekâ destekli akademik yazım süreçlerinin değerlendirilmesinde içerik doğruluğu ve biçimsel yeterliliğin yanında yazar-okur etkileşimini ve epistemik duruşu şekillendiren üstsöylem stratejilerinin de dikkate alınması gerekmektedir. Bu çalışma, üretken yapay zekâ tarafından oluşturulan Türkçe akademik metinlerde üstsöylem belirleyicilerinin kullanımına ilişkin

özgün bulgular ortaya koyarak Türkçe odaklı üstsöylem araştırmalarına katkı sunmaktadır. Gelecekte yapılacak çalışmaların farklı büyük dil modellerini, farklı disiplinleri ve insan yazımıyla yapay zekâ tarafından üretilen metinleri karşılaştırmalı olarak incelemesi, üretken yapay zekânın akademik söylem stratejilerinin daha kapsamlı biçimde değerlendirilmesine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Amirjalili, F., Shafiee, S., & Moradi, M. (2024). A comparative analysis of human and ChatGPT academic writing: Implications for EFL writing instruction. *Language Teaching Research Quarterly*, 42, 38–57.

Bayyurt, Y., & Akbaş, E. (2014). Akademik metinlerde kaçınma ve vurgulayıcı ifadelerin lisansüstü öğrenciler tarafından algılanması ve kullanılması. *27. Dilbilim Kurultayı Bildiri Kitabı*. Antalya. https://doi.org/10.13140/2.1.2253.5686

Crismore, A. (1989). Talking with readers: Metadiscourse as rhetorical act. Peter Lang.

Crismore, A., Markkanen, R., & Steffensen, M. S. (1993). Metadiscourse in persuasive writing: A study of texts written by American and Finnish university students. *Written Communication*, 10(1), 39–71.

Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Aldine.

Güçlü, R. (2025). Does ChatGPT argue through structure or stance? In O. Çınar, F. Başbuğ & H. Aydemir (Eds.), *Contemporary studies in linguistics I: IMU Linguistics 15th anniversary commemorative volume* (pp. 147–169). Artsürem.

Halliday, M. A. K. (1985). *An introduction to functional grammar*. Edward Arnold.

Hyland, K. (1998). Persuasion and context: The pragmatics of academic metadiscourse. Journal of Pragmatics, 30(4), 437–455.

Hyland, K. (2000). Disciplinary discourses: Social interactions in academic writing. Longman.

Hyland, K. (2005). Metadiscourse: Exploring interaction in writing. Continuum.

Hyland, K., & Tse, P. (2004). Metadiscourse in academic writing: A reappraisal. Applied Linguistics, 25(2), 156–177.

Hyland, K. (2008). As can be seen: Lexical bundles and disciplinary variation. *English for Specific Purposes*, 27(1), 4–21.

Hyland, K. (2014). Disciplinary discourses: Social interactions in academic writing (2nd ed.). University of Michigan Press.

Hyland, K. (2017). Metadiscourse: What is it and where is it going? *Journal of Pragmatics*, 113, 16–29.

Jakobson, R. (1980). *The framework of language*. Michigan Slavic Publications.

Jiang, F. K., & Hyland, K. (2025). Rhetorical distinctions: Comparing metadiscourse in essays by ChatGPT and students. *English for Specific Purposes*, 79, 17–29. https://doi.org/10.1016/j.esp.2025.03.001

Sadigzade, Z. (2026). Metadiscourse patterns in human-written vs. generative AI-authored research abstracts: A comparative corpus-based analysis. *Acta Globalis Humanitatis et Linguarum*, 3(1), 44–54. https://doi.org/10.69760/aghel.026001005

Shalevska, E. (2024). Hedges and boosters in AI and human writing: A comparative analysis. Knowledge-International Journal, 65(5), 505-510.

Vande Kopple, W. J. (1985). Some exploratory discourse on metadiscourse. College Composition and Communication, 36(1), 82–93.

Zeyrek, D. (2002). Türkçede üst söylem belirleyicileri: Bir söylem düzeyi çözümlemesi. In S. Aydın (Ed.), *Dilbilim araştırmaları 2002* (ss. 227–242). Ankara: Dil Derneği.

Ek 1: Prompt: Yapay Zekâya Verilen Standartlaştırılmış Komut (Master Prompt)

Rol Tanımı: "Sen, Türk dili ve dilbilim alanında uzman, TRDizin, Scopus ve SSCI indeksli dergilerde pek çok yayını bulunan kıdemli bir akademisyensin."

Görev: "Sana aşağıda vereceğim makale başlığını kullanarak, akademik bir makalenin 'Giriş' (Introduction) bölümünü yazmanı istiyorum."

Başlık: "[BURAYA MAKALE BAŞLIĞINI YAZ]"

Teknik Kısıtlar ve Standartlar:

1. Dil ve Üslup: Metin, resmi ve akademik bir Türkçe ile yazılmalıdır. Cümle yapıları karmaşık ve profesyonel olmalıdır.
2. Yapı: Hyland (2005) tarafından tanımlanan akademik söylem standartlarına uygun; hem metin içi geçişleri (interactive) hem de yazarın duruşunu ve okuyucuyla etkileşimini (interactional) yansıtan bir dil kullanmalısın.
3. Atıflandırma: Metin içerisinde konuyla ilgili hem yerli hem de yabancı alan yazına uygun şekilde (Yazar, Yıl) formatında hayali veya genel kabul görmüş akademik atıflar yapmalısın.
4. Uzunluk: 400 kelime aralığında, derinlemesine bir alan yazın özeti ve problem tanımı içermelidir.
5. Dizin Uyumu: Yazacağın metin, Scopus kapsamındaki bir derginin hakem heyetinden geçebilecek akademik olgunlukta ve ciddiyette olmalıdır.

Irak-Türkman Masallarında "Don Değiştirme" (Biçim Değiştirme) Motifi

HANİM MİRZAYEVA*

Öz

Irak-Türkman masallarında don değiştirme (şekil değiştirme) – dönüşüm, yaygın olarak kullanılan geleneksel motiflerden biridir. Don değiştirme, eski mitolojik inanışlarla ve sözlü halk edebiyatının içsel kanuniyetleriyle sıkı sıkıya bağlı olan en zengin motifler arasındadır. Bu motif, masallarda olay örgüsünü harekete geçiren, kahramanların karakterini ortaya koyan ve iyi ile kötünün mücadelesini görselleştiren temel unsurlardan biridir. Irak-Türkman masallarında dönüşüm motifi, kendisini daha çok kılık değiştirme veya kıyafet değiştirme şekillerinde gösterir. Genellikle masal kahramanları kıyafetlerini değiştirerek halkın arasına karışır, onların yaşam koşullarını öğrenir, karşılaştığı insanları sınar, inanç ve sadakatlerini ölçer. Masal yaratıcıları, kılık değiştirmeyi bir araç olarak kullanarak başta hükümdarlar olmak üzere çeşitli meslek sahiplerini hakka ve adalete davet etmişlerdir. Bu yolla masallarda insanlara iyi işlerle, hayırlı amellerle meşgul olma duygusu aşılanmış; halkla iyi ilişkiler kurmaya, adalete, cömertliğe, dürüstlüğe, haklıyı haksızdan ayırt etmeye yönelik bir çağrı dile getirilmiştir.

Irak-Türkman masallarında don değiştirme motifi, sadece masalsı bir fantezi değil; hem insan ruhunun sınavlardan geçerek olgunlaşmasını, haksızlığa karşı direnişini ve eski Türk mitolojik dünya görüşünün izlerini taşıyan bir halk yaratıcılığı unsurunun hem de halkın düşünce sistemindeki her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğu inancının bir tezahürüdür. Bu durum ise masallarda biçimin (formun) geçici, özün (mahiyetin) ise değişmez olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır.

* Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Şarkiyat Enstitüsü, xanim102@icloud.com, orcid: 0009-0008-9828-4799

Anahtar sözcükler: Irak-Türkman folkloru, mitolojik tasavurlar, masal, motif, sihirli güçler, don değiştirme, dönüşme

THE MOTİF OF "SHAPE SHİFTİNG" (TRANSFORMATİON) İN IRAQİ-TURKMEN FAİRY TALES

Abstract

The motif of shape-shifting (metamorphosis) – transformation is one of the widely utilized traditional motifs in Iraqi-Turkmen folktales. Shape-shifting stands out as one of the richest motifs, closely intertwined with ancient mythological beliefs and the inner dynamics of oral folk literature. In folktales, this motif serves as a core element that drives the plot, reveals the character traits of the protagonists, and visualizes the struggle between good and evil. In Iraqi-Turkmen folktales, the transformation motif predominantly manifests itself in the form of shape-shifting or changing attire. Tale heroes generally mingle with the public by changing their clothes or forms, through which they observe their living conditions, test the people they encounter, and gauge their faith and loyalty. By utilizing shape-shifting as a narrative tool, the creators of these tales have invited various professionals, particularly rulers, to truth and justice. In this manner, a sense of engaging in good deeds and benevolent actions is instilled in individuals through the tales, while expressing a call toward establishing favorable relations with the public, as well as fostering justice, generosity, honesty, and distinguishing the right from the wrong.

The motif of shape-shifting (metamorphosis) in Iraqi-Turkmen folktales is not merely a fairy-tale fantasy; it is a manifestation of both an element of folk creativity – reflecting the maturation of the human soul through trials, its resistance against injustice, and the traces of the ancient Turkic mythological worldview – and the belief that everything within the public's cognitive system is interconnected. This circumstance, once again,

demonstrates that in folktales, form is temporary, whereas the essence remains immutable.

Keywords: Iraqi-Turkmen folklore, mythological perceptions, folktale, motif, magical powers, shape-shifting, transformation

Epik türün en yaygın türlerinden olan masalların şekillenmesinde, bu janrın ayrılmaz birer parçası sayılan bir dizi geleneksel motif yer almaktadır. Bu geleneksel motiflerden biri de dönüşüm ve kılık/kıyafet değiştirmedir. Irak-Türkman folkloru, özellikle de masal dünyası, zenginliği ve arkaik unsurları ile öne çıkmaktadır. Bu masalların en ilgi çekici ve mistik yönlerinden biri ise don değiştirme (şekil değiştirme/dönüşüm) hadisesidir.

Folklor örnekleride dönüşüm motifi yaygın bir şekilde yer almaktadır. Bu durum, söz konusu örneklerde kendisini metamorfoz (şekil değiştirme) olarak gösterir. "Şekil değiştirme, metamorfoz, form değiştirme, suret değiştirme, don değiştirme, libas (kıyafet) değiştirme, kılık değiştirme, dönüşme, başkalaşma, maskelenme gibi ifadelerle dile getirilen bu değişim ve dönüşüm, farklı dönemlerde sözlü halk edebiyatının çeşitli örneklerinde kendini göstermiştir" (2, s.167). Dönüşüm motifinin farklı biçimleri bulunmakla birlikte, Irak-Türkman masallarında en çok rastlanılanı kılık değiştirme veya kıyafet değiştirmedir. Azerbaycan masallarının poetikası üzerine araştırmalar yapan Oruc Aliyev, masallarda cild değiştirme, donun – kıyafetin değiştirilmesi konusuna dikkat çekerek şöyle yazmaktadır: "Kılık – kıyafet değiştirme motiflerine sihirli masalların yanı sıra diğer masallarda da rastlamak mümkündür. Gerçekten de belirli işleri yerine getirmek için kılık – kıyafet değiştirmek, genel olarak folklor poetikasının önemli özelliklerinden biridir" (1. s.90). Müellifin belirttiği bu yöntem, Irak-Türkman masallarında da oldukça işlektir. Örnek olarak birkaç masalı inceleyelim.

"Şah ve Pinedüz (Kunduracı)" masalında şöyle denir: *"Günlerden bir gün Şah Abbas emir verir; o akşam hiç kimse çıra (ışık) yakmayacaktır. Padişah, halkının onun emrine nasıl uyduğunu kontrol etmek ister. Akşam kılığını değiştirip*

derviş elbisesiyle veziriyle birlikte şehre çıkar. Bir evde çıra yandığını görürler. Kunduracının evine giderler. Selam verirler. Buyurun der, otururlar" (5, s.111).

"Bahlül Danende" masalında da şöyle denir: *"Harun Reşit zamanında bir gün Bahlül Danende ile kılık değiştirip pazarı dolaşırken padişahın gözüne orta yaşlı bir marangozun mahareti ilişir"* (5, s.116).

Görüldüğü gibi "Şah ve Pinedüz (Kunduracı)" ve "Bahlül Danende" masallarında Şah Abbas ve Harun Reşit'in donunu değiştirerek derviş elbisesiyle halkın arasına karışması, adaleti sağlamak ve hakikati kendi gözleriyle görmek istemelerinden ileri gelmektedir.

"Yeherçi (eyerci) Kızı" masalında şöyle denir: *"Padişah bir takım askerlerini topladı. Çin'e gitti. Padişah gittikten sonra kız da bir takım asker ve bir takım kadın topladı. Padişahın arkasından gitti. Padişahın konakladığı yerin karşısındaki nehrin etrafında çadırlarını kurdu. Elbisesini değiştirdi. Erkek elbisesi giydi. Bir gün padişah bunu satranç oynamaya çağırdı. Ne padişah bunu tanıyordu ne de o, padişaha kim olduğunu söylüyordu"* (5, s.127).

Görüldüğü gibi bu masalda da kızın erkek kıyafeti giyerek askeri sefere çıkması ve padişahla satranç oynaması, kadın aklının ve cesaretinin zaferidir. Bu durum, aynı zamanda sosyal rollerin kılık değiştirme aracılığıyla sınanmasıdır.

Irak-Türkman masallarında "don değiştirme" motifi; halkın eski inanışlarını, mitolojik tasavvurlarını ve dünya görüşünü yansıtan en ilgi çekici ve çok katmanlı unsurlardan biridir. Bu motif, esasen insanın başka bir varlığa –hayvana, kuşa veya doğaüstü bir mahluka – dönüşmesi ya da tam tersi, söz konusu varlıkların insan donuna (kılığına) girmesi şeklinde kendini gösterir. Don değiştirme hadisesi masallarda sadece fantastik bir detay değil, aynı zamanda sembolik anlam taşıyan, derin içerikli bir edebi/sanatsal araçtır.

Irak-Türkman masallarında hayvan donuna girmeye (hayvan kılığına girmeye) de sıkça rastlanır. Kahramanlar veya yardımcı karakterler, belirli bir amaç doğrultusunda hayvan cildine bürünürler. Örneklere göz atalım.

"Hain Vezir" masalında ceylan donu (postu): *"Padişah büyü yapmayı ve bazı tılsımları bilirmiş. Bu gücünü vezirine göstermek arzusuna düşer. Bir tılsım okuyarak yerde serili ceylan şekline girip sarayın bahçesinde gezmeye, otlamaya başlar. Bir süre sonra eski şekline geri döner ve gördüklerine inanamayan vezirin yanına gelir"* (5, s.44).

"Oduncu Kızı" masalında ise şehzade yılana dönüşür; bu durum, genellikle bir sınavın veya tılsımın (büyünün) sonucu olarak kendini gösterir.

"Şehzade nehrin ortalarına ulaşmıştı. Su boğazına çıkıyordu. Yine döndü; kederle, muhabbetle Gülşen'e baktı. Acıklı bir sesle ondan bu inadından vazgeçmesini rica etti:

– İsmimi söylersem başımıza felaket gelecek. Ya kısmet, belki on yıldan sonra görüştük. O da senin elinde olacak.

Gülşen dedi:

– Kim olduğunu, adını öğrenmek istiyorum. Şehzade dağların arkasından haykırdı:

– Benim adım Baznadan'dır.

Bu sırada suların arasından korkunç bir yılan peydah oldu" (5, s.59).

Irak-Türkman masallarında don değiştirme çoğunlukla sihirli güçlerin etkisiyle gerçekleşir. Bu değişim ya bir ceza, ya bir ödül ya da kahramanın geçtiği sınavların bir parçası olarak sunulur. Örneğin bazı masallarda kahraman, yaptığı bir hata yüzünden hayvana dönüşür ve ancak belirli şartları yerine getirdikten sonra yeniden insan formuna dönebilir. Bu durum, halkın adalet anlayışını, iyi ile kötünün mücadelesini ve insanın manevi olgunlaşma (tekamül) yolunu simgeler.

"Hain Vezir" masalına göz atalım:

"Fatma pencereye bakar. Kocasının sesiyle konuşan güvercini görür. Bayılır, kendine gelince güvercin durumu ona anlatır.

– Ben Mahmud'um. Vezire tılsımı (büyüyü) öğretmiştim. Bana ihanet etti. Saltanatıma ve sana göz dikti. Ben bu şekilde kaldım... .

Sen tılsımları bilirsin. İstersen kalbimi sevgiyle, dostlukla doldurabilirsin. Eskiden sen hayvan ve kuş şekline girdiğinde muhabbetimiz taşıp coşardı. Günlerce

seni kucaklamak isterdim. Şimdi bana bir şeyler oldu. Allah rızası için, eğer seni önceki muhabbetle sevmemi, geceleri sabaha kadar azizlememi (el üstünde tutmamı) istiyorsan, bir anlığına horoz şekline gir... .

Akşam olur. Fatma kocasının dediği gibi yapar. Namert vezir padişahın elbisesi içinde, onun şeklinde gelir. Sofrayı görür, sevinir. Fatma ona şefkat gösterir. Vezir şarap içer. Bu esnada Fatma kocasının dediklerini anlatır.

Vezir memnuniyetle onun ricasını yerine getirmek için kalkar, horozu keser. Sonra hiçbir şeyden şüphelenmeyerek tılsımı okur. Bu sırada güvercin yeniden eskisi gibi padişah elbisesiyle (kendi formunda) ortaya çıkar. Fatma ise kolları arasındaki horozu – yani veziri mahveder" (5, s.44).

Görüldüğü gibi sunulan örnekte dönüşüm motifinden bir ceza aracı olarak yararlanılmıştır. Masalda kötülük yapan karakter, kendi karakterine ve maneviyatına uygun bir hayvan donuna (horoz kılığına) sokulur. Burada vezirin horoza dönüştürülerek öldürülmesi, adaletin zaferi olarak kendini göstermektedir.

İrak-Türkman masallarında bir çok hallarda kiyafet değişme farklı sembollar da ifade ediyor. "Gerek İrak-Türkman, gerkse Azerbaycan folklorunda at vefalı hayvan sembolu olarak kabul edilir" (4, s.200).

Don değiştirme motifi sevgi ve sadakat temalarıyla da sıkı sıkıya bağlıdır. Bazı masallarda kahraman, sevdiği insanı kurtarmak için donunu değiştirmiş bir varlığı tanımalı ve onun büyüsünü bozmalıdır. Bu süreçte sadakat, sabır ve inanç gibi vasıflar ön plana çıkar. Donunu değiştirmiş karakterin gerçek kimliğinin gizlenmesi ise olay örgüsünde merak ve gerilim unsuru yaratır.

Bu motifin kökleri eski Türk mitolojisine kadar uzanmaktadır. Türk halklarının inanışlarında insan ile doğa arasında sıkı bir bağ mevcuttur ve bu bağ, sıklıkla dönüşüm motifleri aracılığıyla ifade edilir. Irak-Türkman masallarında da bu gelenek korunup yaşatılmıştır. Özellikle kuşa dönüşme, ceylan veya başka bir hayvan donuna girme gibi durumlar; doğayla uyumun, özgürlüğün ve ruhun serbestliğinin birer simgesi olarak karşımıza çıkar.

Irak-Türkman sözlü halk edebiyatında dönüşüm, yalnızca edebi bir araç değil; aynı zamanda eski inanç sistemlerinin, şamanizm kalıntılarının ve iyi ile kötünün mücadelesinin sembolik bir ifadesidir. Bu masallarda dönüşüm, genellikle iki amaçla gerçekleşir: cezalandırma ya da korunma/kurtulma.

"Kılık değiştirme, bildiğimiz gibi, kendini gizleyip bambaşka bir ad altında tanınmaktır" (3, s.5). Don değiştirme motifinden, masallarda sosyal ve ahlaki mesajların aktarılması için de yararlanılır. Bu araç vasıtasıyla insanın dış görünüşünün aldatıcı olabileceği, asıl değerin ise iç dünyada saklı olduğu fikri vurgulanır.

Don değiştirme motifi, dinleyiciye önemli bir hakikati aşılar: Dış görünüşe aldanma. Asıl gerçek şudur ki; yılan derisinin altında yakışıklı bir şehzade, derviş kıyafetinin altında ise kudretli bir şah olabilir. Bu motif, insanın iç aleminin dış görünüşünden daha üstün olduğunu, gerçek değerin davranışlarda ve ahlakta gizlendiğini gösterir. Bu durum ise okuyucuya veya dinleyiciye, insanları dış görünüşlerine göre değil, sergiledikleri davranışlara göre değerlendirmenin daha doğru olduğunu bir kez daha kanıtlar.

Örneklerin incelenmesi gösteriyor ki, İrak-Türkman masallarında görülen don değiştirme – dönüşüm motifi, üstlendiği çeşitli işlevler (fonksiyonlar) bakımından dikkat çekmektedir. Bu motif, masallarda eski mitolojik inanışlarla bağlantılı unsurlardan biri olmanın yanı sıra, onları içerik yönünden zenginleştiren, iyi ile kötünün mücadelesini somutlaştıran temel ögelerden biri olarak kendini göstermektedir.

KAYNAKLAR

Aliyev O. Azerbaycan Masallarının Poetikası. Bakü: Nurlan, 2001, 192 s.

Aliyeva E. Azerbaycan Folklorunda Dönüşüm Motifi (Problemin Ortaya Konuşu) / Dede Korkut (Bilimsel-Edebi Dergi), Bakü, 2016, II (59), s.166-175

İmanov (Kazımoğlu) M. Folklorda Karakterin İkileşmesi. Bakü: Elm, 2011, 228 s.

Paşayev G. Irak-Türkman Masalları. Bakü: Tehsil, 2014, 432 s.

Paşayev G. Irak-Türkmen Folkloru. İstanbul, Kerkük Vakfı, 1998, 320 s.

Romantic Hero in The Tragedy “Maral”

HUSEYN HUSEYNLİ*

Öz

Bu makale, büyük Azerbaycanlı şairi Hüseyin Cavid'in "Maral" trajedisini, imge sistemini, sembolizmini ve romantik kahramanın karakteristik özelliklerini inceliyor. Birçok özelliğiyle Azerbaycan tiyatro sanatında yeni bir yönün oluşmasına ivme kazandıran, Hüseyin Cavid'in ikinci drama eseri olan bu trajedi kadın haklarını ve genel olarak insan haklarını hiçe sayarak, maddi kaynaklarını kullanarak genç bir kadının hayatını hapishaneye çeviren bir kişiyi anlatıyor. Yazar, tüm yaratıcı çalışmalarında olduğu gibi, bu eserinde de romantik yöntemden ve romantizmin temel ilkelerinden yararlanmıştır. Çalışma, Hüseyin Cavid'in eserinde devrim, özgürlük, adalet, ruhani aşk, gereklilik, hayal ve hümanizm gibi romantizmin temel imgelerinin tezahürünü inceliyor ve eserin metafiziğini ortaya çıkarmaya çalışıyor. Ayrıca, tüm eserlerinde olduğu gibi, Hüseyin Cavid "Maral" eserinde de milliyet ve ulusal öz farkındalık konularını göz ardı etmemiştir. 20. yüzyılın ikinci on yılında yazılan eser, aynı zamanda dönemin ulusal sorunlarını da yansıtmaktadır. Dolayısıyla, çalışma Türk bilincinin belirgin gösterimini, Türk tarihine karşı kayıtsızlığı ve Türk komutanlarının kahramanlığını kayıt bulmuşdur. Ağlayan bir Türk erkeği kınanmakta ve bir Türk erkeğinin kökenini unutmaması ve zayıflık göstermemesi gerektiği vurgulanmaktadır. Ayrıca, çalışma toplumun sosyal ve insani sorunlarının yol açabileceği sonuçları da göz ardı etmemektedir. Tüm bu konuların kapsamlı bir şekilde incelenmesi ve sunulması makalenin temel görevi olarak belirlenmiştir. Dolayısıyla, Azerbaycan edebiyatının en parlak yazarlarından biri olan Hüseyin Cavid'in, 20. yüzyılın başlarında tüm Türk dünyasının şekillenmesinde etkili olduğunu bir kez daha belirtelim.

---

* Azerbaijan University. h.huseynli.1979@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4201-0798.

Anahtar sözcükler: Hüseyin Cavid, Maral, Türxan Bey, Cemil Bey, oyun, trajedi, gerçek, özgürlük, romantik kahraman, aşk, romantizm

Abstract

The article examines the tragedy of the great Azerbaijani poet Huseyn Javid "Maral", his system of images, symbolism, and the characteristic features of the romantic hero. The tragedy of H. Javid, the second drama, with its many features, gave impetus to the formation of a new direction in Azerbaijani dramaturgy. The work tells about a person who disregards women's rights, and human rights in general, using his financial resources to turn the life of a young lady into a prison. As throughout his entire creative work, the author has benefited from the romantic method and the basic principles of romanticism in this work. The study examines the manifestation of concepts such as revolution, freedom, justice, spiritual love, necessity, dream, and humanism, which are the main images of romanticism, in H. Javid's work, and attempts are made to reveal the metaphysics of the work. In addition, as in all his works, H. Javid did not ignore the issues of nationality and national self-awareness in his work "Maral". The work, written in the second decade of the 20th century, also reflects the national problems of the time. The work is characterized by a prominent portrayal of Turkic national consciousness and a profound emphasis on Turkic history and the valor of its military commanders. The author underscores the imperative for the Turkic individual to remain steadfast, maintain their ancestral identity, and reject spiritual frailty. Furthermore, the research meticulously analyzes the broader repercussions of socio-humanitarian issues within society. The primary objective of this article is to provide a comprehensive investigation of these multifaceted themes. Ultimately, the study reaffirms that Huseyn Javid, as a preeminent figure in Azerbaijani literature, played an exceptional role in shaping the collective national identity of the entire Turkic world during the early 20th century.

Keywords: Huseyn Javid, Maral, Turkhan Bey, Jamil Bey, play, tragedy, truth, freedom, romantic hero, love, romanticism

As we know, the emergence of every literary-philosophical movement is, to one degree or another, fundamentally linked to socio-economic-political crises.

For instance, after the failure of the French Revolution – itself a product of 18th-century European Enlightenment – the pervasive crisis across Europe catalyzed the rise of Sentimentalism, followed closely by Romanticism. Similarly, the global socio-economic-political-cultural crises and chaos that engulfed the world after both World Wars gave birth to new trends and intellectual currents. It is as if literature and art have ceaselessly contemplated, sought paths, and labored to purify a world despoiled by human ego and avarice.

The developments observed in Azerbaijani literature and art at the beginning of the 20th century were similarly rooted in the era's socio-economic and socio-political landscape. The refusal of the established aristocracy to accept the status quo and their aspiration to transform the socio-political environment were the culmination of a national struggle that had originated in the mid-19th century.

In this regard, the early 20th century represented an evolutionary epoch of public thought in Azerbaijan. Figures intent on reforming socio-political consciousness were active, armed with ideas capable of reshaping the existing order. Indeed, during this period, an atmosphere reminiscent of late 18th- and early 19th-century France permeated the entire Caucasus. Following the events of 1905 in Russia and the subsequent failure of the revolutionary optimism they inspired, Sentimentalism and Romanticism began to flourish even more profoundly.

As noted in literary theory,

> "Romanticism selected from the creative experiences preceding it those elements most pertaining to human emotion. In this

> endeavor, Romantics drew significantly upon the achievements of Sentimentalism. After all, Romanticism also sought to place human feeling at the core of artistic creation, and for a long period, it sought its heroes among the archetypes of the Sentimentalists." (Osmanlı 2010: 114).

It was during this specific period that Huseyn Javid embarked on his creative journey, publishing a series of compelling works. Although his second play, the tragedy "Maral", originates from domestic and social issues, the author prioritizes the human element. He brought to the stage protagonists who aspired to dismantle societal stereotypes but found themselves held captive by ignorance and the confines of everyday life. These characters struggled and attempted to shatter domestic boundaries; however, this conflict – where the primary weapons were words and ideas – demanded immense sacrifices and hardships. Through Javid, heroes who had nothing left to sacrifice but their own lives entered the realm of literature and the theatrical stage.

Observing the tragedy of life, studying it, and portraying actual death on stage signaled a new direction in Azerbaijani literature. Prior to Javid, death scenes were virtually non-existent in Azerbaijani dramaturgy. The vivid depiction of death enhances the sense of realism, cloaking the narrative in a "garment of truth." This act – which humanity eternally refuses to reconcile with – has always been considered the most poignant resolution for a literary work; a conclusion that simultaneously signals a new beginning. In this regard, Huseyn Javid can be regarded as the architect of new normative standards in Azerbaijani dramaturgy.

In M.Alioghlu's work, Huseyn Javid's Romanticism, the characters of the tragedy "Maral" are categorized as "Restless People". The researcher attempts to characterize Maral through the lens of solitude, zealotry, and the impulse to escape a grotesque reality—all typical tropes of Romanticism.

However, as you correctly argue, the primary catalyst for Maral's isolation is an ethic rooted in internal purity. The solitary Maral seeks to resolve her loneliness and helplessness by attempting to elope with Arslan

Bey. Yet, she is confronted by a formidable internal barrier: "If I stay here, Turkhan Bey's foul breath will destroy me; if I flee, the matter of honor and chastity will consume and ruin me." (Cavid II cild, 2005: 97).

By uttering these words, the protagonist prioritizes "honor and chastity" over her immediate desire for escape. She suppresses her own ego and deliberately rejects the methods of struggle employed by the forces of evil. In doing so, she chooses a path of moral resistance rather than succumbing to a solution that would compromise her spiritual integrity.

It is evident that imperfection is an inherent human element; no individual is devoid of flaws. However, certain deficiencies are less connected to innate human nature and are instead the direct result of provocation by the social environment. A significant portion of the moral failings exhibited by literary protagonists is, therefore, sociogenic in character.

Consider, for example, the brief but poignant dialogue between the young, hedonistic Arslan Bey and the honorable, romantically patriotic officer Chingiz Bey:

> "Arslan Bey (whispering into Chingiz's ear with wonder): Ah, Maral! What a Maral!.. Do not call her Maral, call her a houri of paradise...
> Chingiz Bey (indignant, yet in a low voice): Arslan! Look me straight in the eyes!...
> Arslan Bey (in a panic): Please! I beg of you.
> Chingiz Bey (in the same tone): Where did you lose your conscience?
> Arslan Bey (confused): Chingiz!.." (Cavid II cild, 2005: 73).

In this context, Chingiz Bey rightfully exhibits an aggressive reaction toward the remarks made about Maral – a married woman. This scene effectively cultivates a negative perception of Arslan Bey in the mind of the audience. It is worth noting that Javid himself initiates this negative bias in his character descriptions, labeling Arslan Bey as a "spendthrift heir of a nobleman" (mirasxor bir bəyzadə).

However, a closer examination reveals that Arslan Bey's moral deficiencies and his disregard for societal values are less an innate trait and more a product of the provocative lifestyle and mindset of individuals like Turkhan Bey – cruel, merciless figures whom society either elevates, respects, or fears. Consequently, Maral's desire to elope with Arslan Bey, or Jamil Bey's love for the betrothed Humay, should not be interpreted as a personal moral failure. Rather, these actions represent a romantic protest against a suffocating societal order.

Maral, the protagonist, is an ordinary person with an incomplete education and a limited worldview. Yet, her acute moral-ethical sensitivity, internal beauty, and devotion to nature, freedom, and justice distinguish her from the women of her era. Embodying the aesthetic principles of Romanticism through her spiritual qualities and perception of life, she exists in a state of suspension between faith and disbelief.

It is precisely this tension that drives the individual toward romantic sentiment: believing in what no one else believes, or refusing to believe in what everyone else accepts. This paradox transforms her into a true Romantic. She believes that happiness exists in a distant future and that she will eventually attain it. Simultaneously, she lacks any conviction that the ignorance, cruelty, and animalistic egoism of men like Turkhan Bey will ever be reformed. This paradox of faith and skepticism is a recurring hallmark of Javid's heroes across his entire body of work.

The second central figure of the work is undoubtedly Jamil Bey, who serves as the educated, evolved counterpart to Maral. His predicament – falling into a hopeless love for another man's fiancée – mirrors the same romantic defiance of social boundaries. While he understands that a woman of Humay's integrity would not betray her commitment, he chooses to listen to the "voice of his heart." Humay's rejection, labeling his confession as "deserving of hatred," highlights the victory of reason and honor over emotion. What justifies Jamil Bey's actions is the concept of unworthiness. Just as Turkhan Bey is unworthy of Maral, the frivolous and morally

bankrupt Shahmar Bey is unworthy of the spiritually rich Humay. This systemic "mismatch" is precisely what endears these characters to the audience; it highlights a society where the noble-hearted are tethered to the morally deficient.

The situations that arise after Jamil Bey's love is rejected are also romantically appealing. He wants to see God, he considers God smaller than his pain, the sky is covered in mourning, everywhere, everything is black. Even in his sick, powerless, weak state - like Javid's other heroes - the romantic hero dreams of flying, rising, and rising. This situation of Jamil Bey reminds us of the prison conditions of the hero of the work "Sheyda" Sheyda (Here it is also necessary to note that the word "flying" is translated as heaven in ancient Turkish belief. This should not be evaluated as an artistic taftology. Even if these are situations that are purely characteristic of a romantic hero, it is a method of revealing the truth or expressing oneself. In certain scenes, it is not entirely clear whether the hero who experiences the pain of love is dreaming or dreaming, that is, the boundaries between sleep and wakefulness, dreams and our realities have disappeared, and this and this chaos are experienced only on stage, and the imagination and action are not so confused for the reader or the viewer.

In “Maral”, Javid portrays Jamil Bey as an individual who defies societal norms with the courage to pursue his most natural desires, yet he does so without allowing artistic conventionality to fully obscure reality. While any work of art inherently relies on abstraction and symbolism, Javid ensures that this "conventionality" serves as a bridge, guiding the reader and viewer back toward the essential truths of life. By crafting characters like Jamil Bey, Sheyda, Arif, Ertogrul, and Altunsach, Javid adheres to the principle of artistic symbolism while simultaneously cloaking these figures in a "garment of credibility." He manages to make their extreme romantic gestures and metaphysical yearnings feel like a plausible reaction to the suffocating socio-political atmosphere of the time.

It is an interesting situation that Jamil Bey experienced the pain of love and went through deep shocks. Because an educated, broad-minded, open-

minded, militant person who claimed to change society went through deep shocks at the very first failure. What was the reason? Why did a young man whom everyone looked up to with hope become so devastated?

The main reason for the shock experienced by Jamil Bey is not love that has hit rock bottom, but his loneliness. He is lonely in all parameters - as a human being, as a man, and as a social individual. Because he is opposed to the order in the world with his whole being, considers most of the paradigms created by humanity until then to be empty and meaningless, and stands in a denialist position. Denialism was also the main position of romanticism. Having found a confidant, companion, and friend in the example of Humay, Jamil Bey does not give up his opposition at all, but on the contrary, he intends to strengthen his opposition and make his loneliness whole. It can be said with certainty that Jamil Bey does not feel the need for a third person in his struggle, and half - Humay is enough for him on this path. If this were not the case, then Jamil Bey could not have become a romantic hero and would not have differed in anything from Arslan Bey. Thus, it should be emphasized once again that the loneliness of the romantic hero should not be understood in a sentimental sense, as the result of a love-lover relationship. It would be more correct to understand it as a character who believes in his own unusual, unique characteristics, does not accept the imperfect order in which society is built, but at the same time is not accepted by society, and also tries to destroy the stereotypes of the society to which he is a stranger.

The reason Jamil Bey was devastated and deeply shaken by his first failure was his fear of being left alone and incomplete in the society he (or wanted to be) was.

In the tragedy of "Maral", H. Javid took the symbols that have been the subject of literature for thousands of years - beauty, loyalty, love, honor and chastity, as well as oppression, rudeness, betrayal, meanness, and egotism - out of their classical guise and skillfully created them with new shades and in the form required by the time. In other words, it was necessary to

understand the literature, which was nourished by the aesthetics of romanticism, not only as a new attitude towards classical poetic figures, artistic depictions and means of expression, but also as a new content of concepts and symbols from the classical tradition, not as shedding light on the still unilluminated aspects of nature, society, and most importantly, man. From this point of view, when characterizing the heroes of the tragedy of "Maral", it should be noted that familiar figures of Azerbaijani literature were making their way in a new form and on the level of new relationships.

One of the main nuances that attracts attention in the work is the expression of the love for Turkism and Turkish history. The scenes of Bayram's march in the first act, then Chingiz Bey's protest against Ashiq Sultan's words - "The Great Chingiz, that unshakable ruler, is the most glorious hero of our history, but no one cares about him" - and Bayram, whose eyes are filled with tears because Beypolad lost his money - "Bayram! My son, open your ears! Listen to my words and advice!.. You are a young man, this situation does not suit you. You are a Turkish son, a brave son does not forget his roots. Be a husband, a husband, do not narrow your heart!.." (Cavid II cild, 2005: 72) - are H. Javid's appeal to society in the language of his heroes. H. Javid speaks from a level of thought that our people needed more at the beginning of the 20th century. Because during the transition from ummah to nation, it was important to ensure national-spiritual awakening among both Anatolian and Azerbaijani Turks, to demonstrate the intellectual position in a rather complex and responsible time. However, it should be noted that H. Javid did not engage in excessive nationalism in all his works without exception. Both his Turkism and Islamism were far from populism. In the aforementioned episode, the heroes should be understood as a call for respect for historical figures and ancestors.

In general, the nationalism that romanticism embodies does not go beyond the framework of humanism, love for man, respect for humanity is its main weapon. In world romanticism, nationalism has also found its expression in the context of humanism.

The concept of a romantic hero should not be limited to the main hero or heroes of the work. Because in romantic works, along with characters, various artistic images are also reflected. For example, academician M. Jafar puts forward an interesting argument: "Most of Javid's dramas, being dramas of characters, are created in the form of dramas of passions to the same extent. In these works, the forces that confront and clash are primarily positive-negative characters, positive-negative passions." (Cəfər 1960: 282). If we develop the ideas of the outstanding scientist, we can say that the main images of romanticism, such as revolution, freedom, justice, love, beauty, grief, sadness, abyss, etc., act both as means that complement the romantic hero and become independent romantic heroes. In other words, the mentioned qualities cease to be the qualities of a romantic hero, they grow, encompass the text as a whole, and even go beyond the text and embrace the reader and the audience.

In general, there should always be a dialectical relationship between the artist's ability to express reality and the ability to invent a life event. That is, the artist is obliged to take into account the specifics of nature and society in order to convince the reader that the life event he invents really happened. For this, all components of the work of art must be united as a single whole, obey the artist's main idea, and, no matter how simple, show a rich person. If a real person can be portrayed or invented in a literary text, that person can express a broader meaning than the content within the text. From this point of view, in the tragedy of "Maral", the main heroes and other characters become independent text, becoming characters with their own world.

Overall, the tragedy "Maral" is a perfect stage play with its characters who are constantly falling apart, possessing inexhaustible energy, with its short dialogues that are formed with maximum compression of thought, and with the dynamics of events. The problems raised in the play remain relevant even today.

REFERENCES

Cavid Hüseyn. (2005). *Əsərləri*, beş cilddə, II cild, Bakı: Lider Yayınları.

Cəfər Məmməd. (1960). *Hüseyn Cavid.* Bakı: Azərnəşr Yayınları.

Cəfər Məmməd. (1963). *Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm*. Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası.

Əlioğlu Məsud. (1975). *Hüseyn Cavidin romantizmi*. Bakı: Azərnəşr Yayınları.

Osmanlı Vəli. (2010). *Azərbaycan romantizmi*. I cild. Bakı: Elm Yayınları.

Elmas Yıldırım'ın Muhacirlik Dönemi Şiirlerinde Türk Kimliği

ARŞ. GÖR. HÜLYA CEBİYEVA*

Konu bakımından zengin olan Türk halkları edebiyatında millî kimlik motifi de özel yere sahiptir. Tarihi çok eskilere dayanan adı geçen motif, zamanla gelişmiş, kutsal Türk birliği idesini de kapsayarak kavramsal içerik oluşturmuştur.

Geçen asrın başlarından itibaren Azerbaycan edebiyatında da Türkçülük ve Turancılık fikirleri geniş şekilde yayılmıştır. Müslüman Doğu'da ilk demokratik devlet olan Azerbaycan Cumhuriyetinin kurulması ise bu fikrin şair ve ediplerimizin yaratıcılığında daha geniş yayılarak coşkun ilhamla duyurulması ve yüceltilmesini sağlamıştır.

XX. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının görkemli simalarından Elmas Yıldırım'ın muhaceret dönemi şiir yaratıcılığında da Türk kimliği, Türkün soy kökü, tarihi, coğrafyası, ana dili, edebiyatı ve kültürünün övülmesi ve benimsetilmesi önemli yer tutmaktadır. "Türk" kelimesinin Sovyet rejimi tarafından neredeyse yasaklandığı bir dönemde şair Bolşevizm boyunduruğuna teslim olmayarak bu kelimeyi dilinden ve şiirlerinden düşürmemiş, soy köküne, millî kimliğine sahip çıkmış, verimli geçen edebî hayatı boyunca Türkçülük mefkûresinin savunmasını kendisi için hak işi saymış, esir Türk ellerinin bağımsızlıklarına kavuşması ve nihayet büyük Turan devletinin kurulması ile Türk birliyi fikrinin gerçekleşmesi yolunda mücadele vermiştir.

Çalışmada Elmas Yıldırım'ın adı geçen konuda kaleme aldığı "Kara Destan", "Yiğitlere Sesleniş", "Bırak Atım Şahlana", "Oku Bana Özümden", "Ben Kimim", "Bitmeyen Destan" ve diğer şiirleri incelenmiş, bu şiirlerde

* Azerbaycan Millî İlimler Akademisi, Nizami Gencevi adına Edebiyat Enstitüsü, Azerbaycan Muhaceret Edebiyatı Bölümü. cebiyevahulya6@gmail.com, ORCID: 0009-0002-3269-5321.

anlatılan Türk birliği fikri şairin Türk millî kimliğinden duyduğu gururun, vatan tutkusunun, soy köküne, milli ve manevî değerlere içten bağlılığının, millet sevgisinin tecessümü olduğu sonucuna varılmıştır. Türklüğe hizmet örnekleri olan bu şiirlerin her biri edebî ve estetik bakımdan da takdire şayandır.

Anahtar sözcükler: Elmas Yıldırım, muhaceret, şiir, Türk kimliği, Turancılık

Turkic Identity in The Poetry of Elmas Yıldırım During His Emigration Period

Abstract

Within the literature of the Turkic peoples, which is characterized by a rich thematic spectrum, the motif of national identity occupies a position of particular significance. With roots extending deep into history, this motif has evolved over time, acquiring a conceptual dimension by encompassing the ideal of Turkic unity.

From the beginning of the twentieth century, the ideas of Turkism and Turanism became widely disseminated in Azerbaijani literature as well. The establishment of the Azerbaijan Democratic Republic −the first democratic state in the Muslim East −further enabled these ideas to gain greater scope and to be promoted and glorified with fervent inspiration in the works of our poets and writers.

In the poetic legacy of Elmas Yıldırım, one of the prominent figures of twentieth-century Azerbaijani literature, produced during his years of emigration, the promotion and celebration of Turkic identity, the origins of the Turks, their history, geography, mother tongue, literature, and culture occupy an important place. At a time when the word “Turk” was effectively banned by the Soviet regime, the poet refused to submit to Bolshevik oppression and did not remove this word from his language or his poetry. He upheld his ancestry and national identity, regarded the defense of the Turkist ideal as a rightful cause throughout his conscious life, and struggled

for the restoration of independence of the enslaved Turkic lands and, ultimately, for the realization of the ideal of Turkic unity through the establishment of a Great Turan state.

This article examines E. Yıldırım's poems written on this subject, such as "Kara Destan", "Yigitlere Seslenish", "Birak Atim Shahlana", "Oku Bana Ozumden", "Ben Kimim", "Bitmeyen Destan" and similar works. It concludes that the ideal of Turkic unity reflected in these poems embodies the poet's pride in his Turkish national identity, his patriotism, his devotion to his roots, his love for the nation, and his loyalty to national and spiritual values. Each of these poems, which serve as exemplary manifestations of service to Turkdom, is also noteworthy from an artistic and aesthetic perspective.

Keywords: Elmas Yıldırım, emigration, poetry, Turkish identity, Turanism

GİRİŞ

Türk dünyası edebiyatında Türk kimliği motifinin tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Daha Orhon-Yenisey Yazıtları'nda kendini gösteren Türk'ün ihtişamının ifadesi ve öz-bilinç eğilimleri, zamanla daha sistemli bir nitelik kazanarak Türk halklarının edebî söz sanatında önemli bir yer tutmuştur. "Dilde, fikirde, işte birlik" şiarıyla Türk dünyasına seslenen İsmail Gaspıralı, "Ecdadımızın müşterek menşei Turan'dır" diyen büyük edip ve seçkin siyasî-toplumsal düşünür Ali Bey Hüseyinzade, "Vatan ne Türkiye'dir Türklere ne Türkistan; / Vatan, büyük ve müebbet bir ülkedir: Turan!" meşhur söyleminin sahibi Türkçü ideolog Ziya Gökalp ve diğerlerinin eserlerinde Türk kimliği ile Turan ideali yaşatılmıştır.

XX. yüzyılın ilk on yılından itibaren edebiyatımızda geniş yankı bulan Türkçülük-Turançılık fikirleri, Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte daha büyük bir coşkuyla terennüm edilmiştir. Nitekim bağımsızlığını yeni kazanmış devletin ilk başarılı adımları, hürriyet nidaları ve vatan semalarında dalgalanan üç renkli bayrak; Mehmed Hadi, Abdulla

Şaik, Aliabbas Müznib, Cafer Cabbarlı gibi romantiklere; "Ben bir Turan yolcusuyum" diyen Ahmed Cevad'a, "Ey Türk oğlu, seni Tanrı Şark'a hadi gönderdi" mısrasıyla haykıran Ali Yusuf'a ve adını anmadığımız daha birçok şair ve edip için bir ilham kaynağı olmuş, sonuçta bu fikirleri yansıtan pek çok parlak edebî örnek ortaya çıkmıştır.

Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin yıkılışından sonra Sovyet edebiyatı sahte proletarya enternasyonalizmini ve halklar dostluğunu yüceltirken, Azerbaycan muhaceret edebiyatı Türk millî kimliğine layıkıyla sahip çıkmış; Türkçülük-Turançılık ideallerinin propagandası bu edebiyatın temel temalarından biri hâline gelmiştir. Özellikle Elmas Yıldırım'ın muhaceret dönemi şiirsel mirasında, Türk millî kimliğinin başlıca unsurları arasında yer alan Türk'ün soy kökü, tarihi, coğrafyası, ana dili, edebiyatı ve kültürü gibi motifler önemli bir yer tutmaktadır.

Sovyet rejimi tarafından "Türk" kelimesinin fiilen yasaklandığı bir dönemde Elmas Yıldırım'ın Bolşevizm boyunduruğuna teslim olmayarak bu kelimeyi dilinden ve şiirlerinden düşürmemesi; soy köküne ve millî kimliğine sahip çıkması; bütün bilinçli hayatı boyunca Türkçülük mefkûresinin savunulmasını kendisi için meşru ve kutsal bir dava sayması; esir Türk yurtlarının bağımsızlıklarını yeniden kazanmaları ve nihayet büyük Turan Devleti'nin kurulmasıyla Türk birliği idealinin gerçekleşmesi uğruna kalemini adeta bir silaha dönüştürmesi, şairin mükemmel bir Türkçü-Turancı portresini ortaya koymaktadır. Şair, şiirlerinde bu kutsal ülkülere ulaşmanın yollarını göstermiş; Turan evlatlarına seslenerek yeniden mücadeleye atılabilmeleri için Türk'ün parlak zaferlerle hatırlanan tarihini gururla anmalarını ve ondan güç ve ilham almalarını istemiştir. Türk hakanlarının kazandıkları zaferler sayesinde kurdukları kudretli devletler, düşmanlara diz çöktürmeleri, kısacası Türklükle ilgili olan her şeye Elmas Yıldırım derin bir ilgi ve hayranlık beslemiş; şiirlerinde bunlardan büyük bir iftihar duygusuyla söz etmiştir. Şairin Türk birliği idealinin öne çıkarıldığı şiirlerinde, bu ülkü uğruna verilen mücadelenin ve Türklerin şanlı tarihinin terennümünün yanı sıra, söz konusu tarihten günümüze neredeyse iz

kalmamış olması da derin bir teessürle dile getirilmekte; bunun tarihî ve siyasî sebepleri ise ilgili poetik örneklerde açıklanmaktadır.

Türk karşıtlığı, gerek Çarlık mutlakiyetinin gerekse Bolşevik rejiminin hüküm sürdüğü dönemlerde yalnızca Azerbaycan'da değil, aynı zamanda diğer Türk yurtlarında da sömürgeci siyasetin temelini oluşturmuştur. Şair de pek çok şiirinde tarihe yolculuk yaparak Türklerin esaret altındaki katlanılmaz hayatını tasvir etmiş; onları kölelik durumuna sürükleyen "halklar hapishanesi"nin, yani Çarlık Rusyası ile Sovyetler Birliği'nin teşhir edilmesini amaçlamıştır.

ELMAS YILDIRIM'IN HAYATI: VATANDAN GURBETE

Elmas Yıldırım, 20. yüzyıl Azerbaycan edebiyatında kendine özgü kalemi, edebî yeteneği ve milliyetçi ruhuyla öne çıkan şairlerden biridir. 25 Mart 1907 tarihinde Bakü'nün Kala köyünde doğan şair, 14 Ocak 1952 tarihinde Malatya'nın Kale ilçesinde vefat etmiştir (Nebiyev, 2005).

Hayatı mücadelelerle geçen Elmas Yıldırım, 28 Mayıs 1918'de kurulan Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin Sovyet rejimi tarafından 27 Nisan 1920'de yıkılmasının ardından, doğduğu topraklarda görüşleri ve sarsılmaz düşünceleri nedeniyle Bolşevikler tarafından baskı ve takiplere maruz kalmış; önce Dağıstan'a, ardından Türkmenistan'a sürgün edilmiştir. Kendisinin ve ailesinin tek kurtuluş yolunu Türkiye Cumhuriyeti'ne gelmekte gören şair, nihayet 1934 yılında kardeş ülkeye ulaşabilmiştir. Türkiye, şairin yaralarını bir ölçüde sarmış, acılarını hafifletmiştir. Ancak yurt ve vatan özlemi, ömrünün sonuna kadar Elmas Yıldırım'ın yüreğinde derin izler bırakmıştır. Türkiye'nin Van, Elazığ ve Malatya gibi bölgelerinde yaşayan şair, çeşitli devlet görevlerinde bulunmanın yanı sıra edebî faaliyetlerini de sürdürmüştür (Aras, 2007).

Muhacir bir şair olarak Elmas Yıldırım'ın edebî yaratıcılığı Türkiye'de daha da olgunlaşmış ve zenginleşmiş, çok sayıda şiir ve yazı kaleme almışdır. Dönemin çeşitli milliyetçi dergilerinden "Çınaraltı", "Gök-börü", "Orhun", "Bozkurt" vs., aynı zamanda "Demokrat Malatya gazetesi ile iş

birliği yaparak eserlerini yayınlatmıştır. Şiirlerinin ana temaları arasında yurt özlemi, Türkçülük ve milliyetçilik düşüncesinin yüceltilmesi, sömürgeciliğin eleştirisi ve millî istiklal mücadelesi yer almaktadır (Elmas Yıldırım'ın Seçilmiş Şiirleri, 1953).

Elmas Yıldırım'ın Şiirlerinde Türk Kimliği Teması

Adı sembolik bir anlam taşıyan **"Kara Destan"** şiiri, Sovyet İmparatorluğu'nun yürüttüğü dehşet verici siyaset sonucunda, şairin ifadesiyle "koca Türk"ün ve genel olarak bütün Turan yurtlarının içine düştüğü acınası ve trajik durumu; buna bağlı olarak da Elmas Yıldırım'ın derin keder ve hayal kırıklığını dile getirmektedir. Yüzyıllar boyunca birbirlerine kopmaz bağlarla kenetlenmiş olan Türk milleti, Çarlık Rusyası ve daha sonra Sovyetler Birliği tarafından "ustaca" yürütülen bir siyasetle, yavaş yavaş ve çeşitli yöntemlerle birbirinden uzaklaştırılmış; onların millî kimliklerinin, tarihî köklerinin ve kültürlerinin hafızalardan ve tarih sayfalarından silinmesi için sistemli bir biçimde çaba sarf edilmiştir:

Kimse bilmez Tanrıdağın yaşını,
Duman almış Altayların başını,
Uçurmuştur baştan devlet kuşunu,
Satvetine üz çevirmiş zaman, hey...
Koca Türkün düştüğü dert yaman, hey... (Yıldırım, 1951: 4).

Kazak, Kırgız, Türkmen, Özbek ve benzeri farklı milletler olarak tarihe eklemlenmeye çalışılmıştır. Sovyet sömürgeciliğinin doğurduğu bu trajedinin acı sonuçlarını bütün Türk halkları uzun bir süre boyunca yaşamıştır. Ancak Türk boyları parçalanarak çeşitli coğrafyalara dağıtılsa, yurtları ve ocakları sahipsiz kalsa, Türk yurtlarının her köşesi keder ve elemle inlese de, Elmas Yıldırım'ın iç dünyasında gizli bir umut ışığı daima varlığını hissettirmektedir. Hayatı boyunca Türk birliği ideali uğruna mücadele eden şair, bu idealin bir gün mutlaka gerçekleşeceğine dair umudunu sürekli canlı tutmuş; son nefesinde dahi inancından ve davasından vazgeçmemiştir:

Dört bir yana dağılmış türk soyları,
Sönmüş ocak, göçüp gitmiş boyları,

Dertli-dertli akar bozkır çayları,
Saklar içten gizli ümit, güman, hey...
Koca Türkün düşdüğü gün yaman, hey... (Yıldırım, 1951: 4).

Tarihe adlarını kanla yazmış olan büyük Türk kumandanları artık kılıçsız ve kalkansız kalmış, ordularına emir veremez hâle gelmişlerdir. Elmas Yıldırım bunları dile getirmeden edemezdi. Artık Türklerin silkiniş ve ayağa kalkış zamanı gelip çatmıştır.

Şair burada Sovyetler tarafından yürütülen şiddetli baskı ve represyon dalgalarına da temas etmiştir. Muhaceret edebiyatı araştırmacılarından Nikpur Cabbarlı'nın da isabetle belirttiği üzere, *"Kendini dünyaya esir milletlerin dostu, sömürgeciliğin, dinî, millî ve ırkî ayrımcılığın düşmanı olarak tanıtan Sovyet devletinin antitürk siyasetinin bir sonucu olarak Türk halklarının maruz kaldığı emsalsiz mahrumiyetler, baskılar ve sürgünler bu şiirde yakıcı bir dille tasvir edilmektedir"* (Cabbarlı, 2014: 77–78). Türk olmanın bedelini yalnızca baskıya uğrayanlar değil, onların yakınları da son derece ağır ve acı sonuçlarla ödemiştir. Şair, aşağıdaki mısralarla özellikle Sibirya sürgünlerine dikkat çekmiştir:

Kazan, Başkurt batmış, Kırım sürülmüş,
Benim çekik gözlü yarım sürülmüş,
Konum-konşum, bütün varım sürülmüş,
Bulunur mu Sibiryada iman, hey,
Koca Türkün düşdüğü hal yaman, hey... (Yıldırım, 1951: 4).

Türkçü şair Elmas Yıldırım, aynı zamanda **"Kara Destan"** şiiriyle Türklerin şerefli geçmişine, kutsal kabul ettikleri yaşam alanlarına, sınırsız coğrafi mekânlarına ve kadim örf-adetlerine vâkıf olduğunu da ortaya koymaktadır. Şiirde adı geçen Altay ve Tanrı Dağları; Semerkant, Buhara ve Taşkent gibi kadim yerleşim merkezleri; Amuderya ve Sırderya nehirleri; Altın Orda Devleti ile ozan ve şaman gibi kavramlar, bu tespiti açıkça doğrulamaktadır.

Şiirin son bendinde şair, Türk dünyasının ayrılmaz bir parçası olan Azerbaycan'ın da imparatorluğun sömürgeci siyaseti kapsamında soykırım,

sürgün ve baskılardan muaf kalmadığını derin bir yürek acısıyla dile getirmektedir. Tarihî kaynaklardan da bilindiği üzere, söz konusu siyaset farklı dönemlerde çeşitli biçimlerde tezahür etmiştir. Azerbaycan'dan koparılarak muhaceret hayatı yaşamak zorunda kalsa da Elmas Yıldırım, vatanındaki acıklı durumdan her zaman haberdar olmuş ve bu gerçeği şiirlerinde sürekli olarak ifade etmiştir. Şairin arzuladığı, ancak ne yazık ki gerçekleşemeyen büyük Türk birliği ve Turan ideali, şiirin son bendinde derin bir hüzünle hatırlatılmaktadır:

Azerbaycan dert içinde boğulmuş,
Sevenleri diyar-diyar kovulmuş,
Ağla, şair, ağla, yurdun dağılmış,
Nerde kopuz, nerde kırık kaman, hey...
Nerde büyük vatan, nerde Turan, hey... (Yıldırım, 1951: 4)

Elmas Yıldırım'ın Türk gençliğine ve vatanın mevcut dertlerinin yegâne giderici gücü olarak gördüğü Türk milliyetçisi yiğitlere hitaben kaleme aldığı, şairin "Türkçü dostlarına armağan" ettiği **"Yiğitlere Sesleniş"** şiiri, bütünüyle her mısraıyla uyumuş, yılgın ve miskin hâle getirilmiş yiğitleri sarsmayı ve onları ayağa kaldırmayı amaçlamaktadır. Şiirin ilk bentleri, Elmas Yıldırım'ın kendi Türkçü dostlarına dertlerini açması ve talihinden yakınmasıyla karakterize edilir. Elbette bu dertler yalnızca şairin şahsına ait olmayıp, aynı zamanda vatanın ıstıraplarının ve şairin yurtsever duyarlılığının poetik bir ifadesidir.

Sonraki bentlerde ise şairin Türk erenlerini mücadeleye sevk etme ve onları ruhen diriltme yolları özellikle dikkat çekmektedir. Geçmişe yönelen şair, Türklerin şanlı tarihî mazisini hatırlatarak, bir zamanlar dünyaya nam salmış kudretli ordularını yeniden seferber etmeleri ve tekrar mücadeleye atılmaları gerektiğini telkin etmektedir:

Bakıp yüce Kafkaslardan uzağa,
Kim meydan okurdu Rusa, Kazağa.
Salıp büyük orduları tuzağa,
Kimdir yapan dört bucağa akınlar,
Siz söyleyin, siz, ey bize yakınlar (Yıldırım, 1990: 111).

***

Aç, tarih söylesin gene bir destan,
Silinsin o eski kılıçlar pastan,
Yeşil bozkırların sıyrılsın yastan.
Yiğitler, yiğitler, metin yiğitler,
Düşmanla döğüşün, çetin yiğitler (Yıldırım, 1990: 111).

Elmas Yıldırım, yiğitleri savaşa çağırırken onları kuru bir hamasetle mücadele meydanına davet etmemektedir. Yurdunu yeniden mamur ve huzurlu görmek isteyen şair, yiğitlere güç ve moral vermek amacıyla "Yolunda ilk kurban ben olacağım" demek suretiyle, onları mücadeleye yalnız göndermeyeceğini, aksine bu yolda verilecek ilk fedakârlığın bizzat kendisine ait olacağını vurgulamaktadır:

Silkin gözüm, silkin benim koçağım,
Gene çiçeklensin yurdum, ocağım.
Yolunda ilk kurban ben olacağım.
İntiqamı müthiş, kanlı yiğitler (Yıldırım, 1990: 112).

Şairin **"Bitmeyen Destan"** adlı şiiri, Türk milliyetçiliğinin aydın yüzü Ziya Gökalp'in hatırasına ithaf edilmiştir. Bu şiir ile **"Yiğitlere Sesleniş"** arasında gerek muhteva gerekse şekil bakımından belirgin benzerlikler dikkat çekmektedir. Türklerin tükenmeyen yiğitlik destanlarının gururla anılması ve kahramanları yeniden ayağa kaldırma arzusu, bu şiirin de temel temasını oluşturmaktadır:

Kalk, yiğit, kalk, yiğit, bana hemdem ol,
Bulunsun izinle kaybedilen yol.
Eski satvetinle gel içime dol,
Alayım elime demir asamı,
Gideyim, bulayım doğru yasamı (Yıldırım, 1949: 38).

"Bırak, Atım Şahlana" adlı bir diğer şiirinde de, tıpkı "Yiğitlere Sesleniş"te olduğu gibi, şairin vatan yolunda canını feda etmeye hazır olduğu açıkça görülmektedir:

Cevrine tab edersem, dağları deleceğim,

Kurban kabul ederse, yolunda öleceğim... (Yıldırım, 1942: 4).

Bozkurtçulara ithaf edilen bu şiirde Elmas Yıldırım, yine tarihî geçmişini hatırlamaktan geri durmaz; kendisini "Altayların oğlu" olarak nitelendirir ve Türk soyunun asaletinden ve yüceliğinden kaynaklanan gururunu dile getirir. Şairin önceki şiirlerinde karşılaştığımız mücadele ruhu ile Türk'ün düşmanlarına fırsat tanımama iradesi, bu şiirde de açık biçimde ön plana çıkarılmaktadır:

Ben miyim Altaylarda başı göklere değen,

Tarihi ben mi yazdım, tarih mi beni öyen,

Ben miyim şimdi böyle tevekküle baş eyen... (Yıldırım, 1942: 5).

Sovyet işgaline maruz kalmış bir halk, bu boyunduruktan ancak geçmişteki şanlı zaferlerini hatırlayıp onlardan güç alarak kurtulabilir; vatanını işgalcilerin elinden azat edebilir ve dökülen soydaş kanlarının intikamını alabilir. Esaret altında yaşamak Türklüğün ruhuna aykırı bir durumdur. Türklüğün sembolü olan Bozkurt da esareti asla kabul etmez; her daim öncü, rehber ve liderlik misyonunu üstlenir:

Zincirlere çekilsem, gideceğim ona ben,

Ya o benim olur, ya düşeceğim kana ben... (Yıldırım, 1942: 4).

***

Hangi zalim o, benim kollarımı bükecek,

Hangi kuvvet o, beni zincirlere çekecek? (Yıldırım, 1942: 5).

Türkiye Türkçesinde "**Kurt kışı geçirir ama yediği ayazı unutmaz**" şeklinde yerinde söylenmiş bir atasözü vardır. Türkler de bir kurt misali, başlarına getirilen musibetleri unutmamış; intikam için en uygun zamanı sabırla beklemiş ve düşmanlarını zelil ve perişan etmeyi başarmıştır. Ne yazık ki Elmas Yıldırım'a, Türk'ün parlak zaferini, alınmış intikamını ve özgür vatanını görmek nasip olmamıştır.

Radyodaki güzel sesli hanendeye hitaben kaleme alınmış **"Oku Bana Özümden"** adlı şiir, Türk millî kimliğini unutmak ve unutturmak istemeyen Elmas Yıldırım'ın samimi duygu ve düşüncelerini yansıtmaktadır. Şairin radyodan işittiği yabancı bir müzik, Türklükle yoğrulmuş ruhunu okşamaz:

Bıktım artık özgelerin "gazel"inden, "caz"ından,

Gel bir coşkun türkü söyle Köroğlu'nun sazından;
Ben geçemem yad uğruna öz yurdumun nazından,
Söyle, benim neyim varmış "Hicazda"da, "İsfahan"da?
Türküm, artık dileğim bu, Türk yaşamak cihanda... (Yıldırım, 1944: 4).

Elmas Yıldırım'ın bu şiirinde kullandığı Arap-Fars müzik terimleri − muğamda yaygın biçimde yer alan **Hicaz** ve **İsfahan** gibi makamlar; **Hüseynî**, **Semâî** ve **Nevâ** gibi perdeler−onun aynı zamanda müzikolojiye dair belirli bir bilgi birikimine sahip olduğunu göstermektedir. Şair için Arapça ve Farsçadan gelen söz ve musikiler yerine, halk âşıklarının sazından dökülen ezgiler ve türküler çok daha kıymetli olmakla birlikte, aynı zamanda onun başlıca ilham kaynağını oluşturmaktadır. Görüldüğü gibi, şair Türk kimliğinin köklerine yalnızca tarihe bakarak inmemektedir. Onun izlerini halk müziği sanatında aramakta ve nitekim bulmaktadır.

Tarihi bin yıllara uzanan, kadim Türk yerleşimleri olan Sivas'ın **Şarkışla**, Erzincan'ın **Kemaliye**, Erzurum'un **Pasin**, Elazığ'ın **Harput** yörelerinin adlarının anılması ise şiire hem nostaljik hem de tarihî bir derinlik kazandırarak okurda millî duyguları harekete geçirmektedir. Türklerin folklorunu ve edebiyatını sazı ve sözüyle yaşatan Köroğlular, Emrahlar, Karacaoğlanlar ise şairin yurt sevgisini katbekat artırmaktadır:

İlham alup aşıkların yurttan kopan sesinden,
Sesin gelsin Şarkışla'dan, Kemalye'den, Pasin'den;
Kat o titrek nefesine Harput'un mayası'ndan,
Olsun coşan türkülerde Karacoğlan hemrahın,
İçten doğan koşmaları cana gelsin Emrah'ın... (Yıldırım, 1944: 4).

"Acem güzeline türküler" başlıklı bir diğer poetik örnek, lirizmi ve içeriğiyle yukarıdaki şiirle örtüşmektedir. Burada "Acem güzeli" imgesi, görünüşte klasik Doğu şiirinin estetik idealini temsil etse de, şairin yorumunda bu imge yalnızca bir güzellik sembolü değildir; aynı zamanda Türk kimliğinden farklı bir kültürel ortamın ifadesi hâline gelir.

E. Yıldırım, bu örnekte Doğu poetik geleneğine ait imgelerden yararlanmakla birlikte, onları kendi ulusal kimlik anlayışı doğrultusunda

yeniden anlamlandırır. Bu bağlamda, onun kimliğinin en güçlü tezahürü, halk hafızasından süzülen türkülerdir. Türkü, yalnızca bir müzik türü değil; aynı zamanda kolektif belleğin ve halk ruhunun taşıyıcısı, kültürel öz-tasdik mekanizmasıdır. Türkü söylemek; kendini hatırlamak, unutulmamayı sağlamak ve asimilasyona karşı bir direnç geliştirmek anlamına gelir:

Bana bir türkü söyle yeşil Gilan elinden,
Dertli gönlüm hız alsın Kızıl Özen selinden.
Sazıma tel ekleyip saçlarının telinden
Bir türkü besteleyip öz yurduma salayım (Yıldırım, 1944: 24).

Şairin Acem güzeline yönelttiği hitap, özünde iki kültür arasında kurulan bir diyalogdur: biri köklere bağlılığı temsil ederken, diğeri her ne kadar cazip görünse de yabancı bir çevreyi ifade eder. Şiirdeki poetik dil de bu karşıtlığı pekiştirir. Doğu şiirine özgü metaforların yanı sıra, Türk ruhunu yansıtan sade ve içten bir üslup eşzamanlı olarak kullanılır:

Ben ne mağrur Firdevsî, ne kadir Şirazî'yim,
Ki bakıp kaş, gözüne aşka kalem çalayım.
Varıp ayaklarına diz çökmeye razıyım,
Naz ve gazme istemem, kadanı ver alayım (Yıldırım, 1944: 24).

"Türk Ressamına" şiirinin ise her mısrasında zengin bir anlam saklıdır. Şair, ressama hitap ederek Türk yurtlarının güzelliklerini ve tabiatını bir kenara bırakıp yabancı ülkelerden ilham alarak eser ortaya koymasını istememektedir. Elmas beye göre, Türk'ün şanlı tarihine, kutsal mücadelesine ve benzersiz kültürüne yönelmekle Türk'e ulaşacak, özüne dönecek, uçsuz bucaksız coğrafyanın ve dilber köşelerin tanığı olacaksın. Şiirde adı geçen Kaf Dağı, Sakarya ve Issık Gölü de bu tarihi kendi bünyesinde yaşatan esrarengiz mekânlar arasında yer almaktadır:

Gel çıkalım seninle gel, dik Kaf'ların başına,
Bakup-bakup zevk alalım toprağına, taşına,
Dalma, dostum, cennet diye İsviçre'nin düşüne,
Tablonu, çık Altaylara, mavi İssık gölden al (Yıldırım, 1943: 4).

Gök Hakan'dan Oğuz Han'a, Fatih'ten Emir Timur'a kadar uzanan tarihî zaferler zincirine, daha sonraları şanlı Türkiye Cumhuriyeti'nin

kurucusu Mustafa Kemal Atatürk sayesinde yeni bir halka eklenmiştir. Bu bakımdan, aşağıdaki mısralarda şairin Türk'ün kadim geçmişine, büyük komutan ve devlet adamlarına duyduğu saygı ve sevgi açıkça görülmektedir:

Çal fırçanı cana gelsin at üstünde Gök hakan,
Şaha kalksın atlarıyla Fatih, Timur, Oğuzhan...
Parmağınla içten yarat Atatürkten bir cihan,
Sanatına kudretini söylediğim dilden al....
İlhamını gel de bizim bu sevdalı ilden al... (Yıldırım, 1943: 4)

Elmas Yıldırım'ın Türk millî kimliğinin belirgin biçimde öne çıkarıldığı ve muhteva bakımından birbiriyle örtüşen **iki aynı adlı şiiri** de bulunmaktadır. **"Ben Kimim"** başlığını taşıyan bu şiirlerden biri *Çınaraltı* dergisinde (1942), diğeri ise *Ötüken* dergisinde (1975) yayımlanan bir makalede neşredilmiştir.

Şairin Altaylar'a yankılanan Türk'ü ve onun ordularının şerefli mazisini hatırlatması; bu zaferlerle dolu tarihî geçmişin artık yalnızca geçmişte kaldığını derin bir hüzünle dile getirmesi, her iki şiirin de temel muhtevasını oluşturmaktadır:

Bir zamanlar Altaylardan inip yeşil düzlere,
Asya'nın göbeğinde ateş yakan ben miyim?
Gök hakanından selâm götürüp denizlere,
Batı'ya taşan bir sel gibi akan ben miyim? (Yıldırım, 1942: 5).

Belirtmek gerekir ki, yukarıda **"Ben Kimim" – I** şiirinden aktarılan parçanın birinci mısrası, aynı adlı diğer şiirin IV bendinin birinci mısrası ile birebir örtüşmektedir.

Türklerin hâkimiyet kurmaya muktedir olan kudretinin yüzyıllar boyunca günümüze doğru giderek zayıfladığını dile getiren şair, hüznünü nasıl çekinmeden ifade ediyorsa, mücadeleye hazır olduğunu da aynı açıklıkla ortaya koymaktadır. Bu mücadelede Türk'ün kadim **töresinin** yeniden ihya edilmesi de şairde filizlenen başlıca arzulardan biridir. Bu bağlamda, her iki şiirin de son bendinde söz konusu Türk töresine vurgu

yapılmaktadır. Yüzyıllar boyunca kadim kanunlarıyla dünyaya hükmeden ve meydan okuyan Türkler, şaire göre, kendi yasalarından uzaklaşmakla aslında öz benliklerinden de uzaklaşmışlardır:

Söyle, ben miyim kuran ilk birlik esasını?
Söyle, ben miyim yapan Türkün tek yasasını? (Yıldırım, 1942, 5).

***

Nerde kalmış, bulup verin bana kırık asamı,
Yol alarak ufuklara gidip bulun yasamı!... (Kılıç, 1975: 15).

Bu yönleriyle şairin bazı poetik örnekleri, Türk kimliğini tebliğ etmesi; Türklerin kadim tarihine ve zengin geleneklerine yönelmesi ve bunları bütüncül bir biçimde yansıtması bakımından, diğer büyük muhacir edip ve seçkin mütefekkir **Ahmet Ağaoğlu'nun** edebî-felsefî nesrini, özellikle de onun **"Tanrı Dağında"** (Ağaoğlu, 1939) adlı eserini hatırlatmaktadır.

Nitekim söz konusu eserde kökleri derin geçmişe uzanan Türk kültürünün, törelerinin ve Türk yurdunun geniş sınırlarının tasviri, Elmas Yıldırım'ın pek çok poetik örneğinde de karşılığını bulmaktadır. Özellikle Türklerin kendi yasalarından uzaklaşması, Türk yurdunun parçalanmasına ve birlik esaslarının zedelenmesine yol açmıştır. Her iki muhacir sanatkâr da, kadim törelere yeniden dönüşün ve onlara sadakatin Türk yurtlarının kurtuluşuyla sonuçlanacağı kanaatini dile getirmektedir. Ayrıca belirtmek gerekir ki, bu düşünce Ahmet Ağaoğlu'nun **"Serbest İnsanlar Ülkesinde"** (Ağaoğlu A. 1939) adlı eserinde de farklı bir bağlamda ifade edilmiştir.

Sonuç

Görüldüğü üzere, Elmas Yıldırım'ın birçok şiirinde tezahür eden Türk birliği ideali; bu edebî şahsiyetin Türk millî kimliğinden duyduğu gururun, vatan hassasiyetinin, soy köküne bağlılığının, millet sevgisinin ve millî-manevî değerlere sadakatinin somut bir ifadesidir. Türklüğe hizmet örnekleri olan bu şiirlerin her biri, aynı zamanda estetik ve sanatsal bakımdan da dikkat çekici nitelikler taşımaktadır. Şair, Türk kimliğini yalnızca etnik bir aidiyet olarak değil, aynı zamanda manevi, kültürel ve tarihsel hafızanın bir ifadesi olarak sunar.

Gurur verici ve takdire şayan bir husus olarak özellikle vurgulanmalıdır ki, edebiyatımızda köklü bir geçmişe sahip olan ve Elmas Yıldırım'ın sanatsal yaratıcılığında da önemli bir yer edinen Türk birliği ideali, günümüzde ideolojik açıdan daha da genişleyerek siyasî, kültürel ve edebî-ilmî alanlarda gelişme göstermektedir. Nitekim 2024 yılında Sayın İlham Aliyev'in yeniden Azerbaycan Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı seçilmesinin ardından gerçekleştirilen yemin töreninde yaptığı tarihî konuşmada değindiği temel hususlardan biri de bu olmuştur: "**Bizim başka bir ailemiz yoktur. Bizim ailemiz Türk dünyasıdır… Türk Devletleri Teşkilatı'na üye olan bütün ülkelerle kardeşlik ilişkilerimiz vardır ve politikamız Türk Devletleri Teşkilatı'nı güçlendirmektir**" (Prezident İlham Aliyevin nutku, 2025: 5).

Evet, günümüzde söz konusu Teşkilat'a üye devletler arasında çok yönlü karşılıklı iş birliği başarıyla sürdürülmekte; ekonomik, siyasî, kültürel ve diğer alanlardaki ilişkiler istikrarlı biçimde geliştirilmektedir. Bütün bu gelişmeler, Elmas Yıldırım ve onun gibi milliyetçi muhacir yazarların savunduğu ve uğruna mücadele ettiği ideallerin nihayet somut biçimde hayata geçmekte olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Ağaoğlu, Ahmet. (1930), *Serbest insanlar ülkesinde*, İstanbul: Sanayii Nefise matbaası.

Ağaoğlu, Ahmet. (1939), Tanrı dağında, *Cumhuriyet*, 5259-5262.

Aras, Enver. (2007). *Hazar'dan Hazar'a Elmas Yıldırım*. Elazığ: Manas Yayınları.

Cabbarlı, Nikpur. (2014), *Azerbaycan muhaceret poeziyası (icmallar və portretler).* Bakü: Elm və tahsil.

Elmas Yıldırım'ın Seçilmiş Şiirleri. (1953). Ankara: Azerbaycan Kültür Derneği Yayınları.

Kılıç, Selahattin. (1975), Kuzey Azerbaycanlı Elmas Yıldırım, *Ötüken*, 8 (140), 13-16.

Nebiyev, Bekir. (2005), *Didergin şair.* Bakü: XXI- Yeni Neşrler Evi.

Prezident İlham Aliyevin nutku (2024) // *Azerbaycan,* 34 (9489), 2-5.

Yıldırım, Elmas. (1942), Ben kimim?, *Çınaraltı,* 37, 5.

Yıldırım, Elmas. (1942), Bırak atım şahlana, *Van,* 82, 4.

Yıldırım, Elmas. (1943), Türk ressamına, *Van,* 124, 4.

Yıldırım, Elmas. (1944), Acem Güzeline Türküler, *Orhun,* 15, 24.

Yıldırım, Elmas. (1944), Oku bana özümden, *Van,* 171, 4.

Yıldırım, Elmas. (1949), Bitmeyen destan, *Doğu,* 72-75, 38.

Yıldırım, Elmas. (1951), Kara destan, *Orkun,* 18, 4.

Yıldırım, Elmas. (1990), *Yiğitlere sesleniş*, Ankara: Azerbaycan Kültür Derneği Yayınları.

Kanon Dışı Kalan Yeraltı Edebiyatının Bir Örneği: *Bozuk Pusula* Romanında Babanın Reddi ve Babasız Kahramanlar

ÖĞR. GÖR. DR. HÜRDÜNYA AYDEMİR*

Öz

Kaynaklarda kara edebiyat, kötücül edebiyat, sokak edebiyatı gibi adlarla da anılan yeraltı edebiyatı; toplumsal düzenin dışında kalanların ya da bırakılanların sesi olarak ortaya çıkan bir edebî anlayıştır. Bu bağlamda yeraltı edebiyatı, her türlü karşı çıkışın, illegal olanın ve toplumsal kabullerin reddinin bir tezahürü olarak duygu, düşünce ve davranışlara yer verir. Gerek içerik gerekse üslup açısından kanonla bağını koparan bu anlayış, itiraz edenlerin; bir başka ifadeyle, ötekilerin sesi olarak değerlendirilebilir.

Yeraltı edebiyatı, insan gerçekliğinden yola çıkarak muhalif, marjinal ve anti-kahraman olgularıyla öne çıkan bir edebiyattır. Gerek içerik gerek dil ve üslup özellikleri bakımından türün örneklerinden biri olarak değerlendirilebilecek Ali Sinan Mutlu'nun *Bozuk Pusula* romanında karşımıza çıkan kahramanların büyük çoğunluğu erkek olup anti-kahraman özellikleri sergilemektedir. Söz konusu kahramanların ortak özelliklerinden biri, babayla kurdukları sorunlu ilişkiler ve babasızlık deneyimleridir.

Baba-oğul ilişkisi edebiyattan psikolojiye, sosyolojiden felsefeye kadar birçok disiplinde kullanılan bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Edebiyat tarihi boyunca baba figürü, yalnızca bir karakter değil; aynı zamanda otoritenin, inancın ve toplumsal düzenin simgesi olmuştur. Antik tragedyadan modern romana uzanan süreçte baba figürü hem koruyucu hem baskıcı yönleriyle ele alınmıştır. Romandaki kahramanların neredeyse

* Sakarya Üniversitesi, Türk Dili Bölüm Başkanlığı. haydemir@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002- 8067- 2952.

tamamı hem biyolojik babaya hem de metaforik anlamda temsil edilen otoriteye karşı konumlanmaktadır.

Bu çalışmada, *Bozuk Pusula* romanındaki kahramanlar; Türk ve dünya edebiyatında sıklıkla ele alınan baba, babasızlık ve babanın reddi/inkârı bağlamında incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: yeraltı edebiyatı, baba, babasızlık, anti-kahraman, Ali Sinan Mutlu

An Example of Non-Canonical Underground Literature: The Rejection of the Father and Fatherless Heroes in the Novel *Broken Compass*

Abstract

Underground literature, also referred to in various sources as dark literature, subversive literature, street literature, is a literary form that gives voice to individuals who exist outside ora re excluded from, the dominant social order. In this respect, it reflects opposition, illegality and the rejection of socially accepted norms through the expression of emotions, thoughts, and behaviors. Breaking away from the literary canon both in content and style, underground literature may be regarded as the voice of dissent and, more broadly, of the marginalized "other".

Grounded in human reality, underground literature is distinguished by its oppositional, marginal, and anti-heroic characters. Ali Sinan Mutlu's novel Broken Compass can be considered a significant example of the genre in terms of its thematic content as well as its linguistic and stylistic features. The majority of the novel's characters are male and display anti-heroic characteristics. One of their most striking common features is their problematic relationships with their fathers and their experiences of fatherlessness.

The father-son relationship has long served as an important metaphor in literature, psychology, sociology, and philosophy. Throughout literary history, the father figure has functioned not only as a character but also as a symbol of authority, belief, and social order. From ancient tragedy to the

modern novel, fathers have been portrayed as both protective and oppressive figures. The characters in Broken Compass position themselves in opposition not only to their biological fathers but also to the authority symbolically represented by fatherhood.

This study examines the characters in Broken Compass within the framework of fatherhood, fatherlessness, and the rejection or denial of the father, themes that have frequently been explored in both Turkish and world literature.

Keywords: underground literature, father, fatherlessness, anti-hero, Ali Sinan Mutlu

GİRİŞ

"Türlerin gayrimeşru çocuğu" (Demir, 2022:22) olarak da ifade edilebilecek yeraltı edebiyatı; "ana akımın ve popüler edebiyatın dışında kalmayı tercih eden, popüler edebiyatın jargonuyla konuşmayan ve hayatın ana damarlarından değil, altta kalan kılcal damarlarından beslenen bir edebiyat türü" (Öktem, 2013: 4) olarak değerlendirilebilir. Dünya edebiyatının farklı örneklerinde, İngiltere'de güçlenen Gotik romanlar, İspanyol edebiyatının pikaro romanları gibi, türün bulunduğu noktaya gelene kadar geçirdiği süreci göstermesi bakımından önemlidir çünkü tarih boyunca kara edebiyat, aykırı edebiyat, müstehcen edebiyat, muzır edebiyat, sokak edebiyatı, kötücül edebiyat gibi isimlerle anılan, bugün artık sınırları belli başlı ölçütlerle çizilmiş yeraltı edebiyatı toplumsal düzenin dışında kalanların/bırakılanların sesi olarak ortaya çıkan bir edebî anlayıştır. Bu bağlamda yeraltı edebiyatı, her türlü karşı çıkışın, illegal olanın ve toplumsal kabullerin reddinin bir tezahürüdür.

Yeraltı edebiyatının Türkiye'deki genel kabul gören tanımlarının ortak noktası ana akımın dışında kalmayı tercih etmesi, popüler edebiyatın jargonuyla konuşmaması ve hayatın ana damarlarından değil alttan akan kılcal damarlarından beslenmesi (Öktem 2005:3) ve "hem toplumsal normlarla hem de edebiyatın normlarıyla kavgalı olan, mevcut edebiyatın

sınırlarını zorlayan, reddeden" (Türkeş 2013: 38) bir edebiyat olmasıdır. Her türlü yasal düzene tavır alma, karşı çıkma, otorite tanımama yukarıda sözü edilen noktalara ek olarak ifade edilmelidir.

Söz konusu edebiyatın çerçevesi çizilirken üzerinde sıkça tartışılan ve farklı görüşler ortaya konulan bir mesele de ölçüt meselesidir. Yeraltı edebiyatı ne, neyi kapsıyor, hangi yazarlar ve eserler bu türe dâhil edilebilir ve ölçüt ne olmalıdır sorularının cevabına baktığımızda görüşlerin temelde üç noktada birleştiği görülmektedir: "Yazarın hayatının marjinalliği, eserin içerik ve biçim özelliklerinin türe uyması ve yayınlanma tekniğinin illegal olmasıdır" (Demir, 2022: 39). Üç ölçüt üzerinde farklı görüşler ve eleştiriler söz konusudur. Yazarın hayatının marjinal olması yani yazarın hayatında da bir yeraltılık durumu olması şüphesiz ki "popüler sayılan, iyi aile ilişkileri içinde yetişen, ruh hali sağlıklı olan, kendisinde çok fazla gizem barındırmayan bir yazar, yeraltı niteliklerine uygun bir eser yazdığında ve bu eser başarılı olduğunda, onu da bu edebiyatın dışında mı tutacağız?" (Sarıdoğan, 2007) sorusunu akla getirir ki cevaplanması gereken haklı bir sorudur. Bu noktada bir eserin yeraltı edebiyatına dâhil edilebilmesi için en önemli kriterin eserin taşıması gereken bazı içerik ve biçim özellikleri olduğu düşüncesindeyiz. Nitekim çalışmada ele alınan romanın yazarı Ali Sinan Mutlu, aslen bir eczacı, iki çocuk babası, yaşamını toplumsal normlara göre sürdüren, yeraltılık durumu olmayan bir yazardır. Ancak *Bozuk Pusula* romanı gerek içerik gerekse dil ve üslup açısından türün özelliklerini taşıyan bir metindir.

Yeraltı edebiyatı ötekilerin sesi olarak konuşurken insanın gerçekliğinden yola çıkarak muhalif, marjinal ve anti-kahraman olgularıyla öne çıkar. Yeraltı dünyasının insanları, genellikle topluma yabancılaşmış, yalnız, suça meyilli ve ahlaki değerleri "normal" insanlardan farklıdır. Ötekileştirilen bu insanlar, yabancılaşmayı öyle derinden yaşarlar ki kendilerini hiçbir zümreye, hiçbir topluluğa, gruba ait hissetmezler. *Bozuk Pusula* romanında karşımıza çıkan kahramanların çoğunluğu erkek ve birer anti-kahramandır. Neredeyse hepsi kumar, kaçakçılık, tefecilik gibi işlerle meşgul, defalarla çeşitli suçlardan hapis yatmış, köksüz, aile ile bağları

kopuk veya yok, illegal çevrelerinde yaşamlarını sürdüren adeta birer kaybedendir. Tüm bu özellikleri onları yeraltı dünyasının kişileri arasına yerleştirir. Nitekim yeraltı edebiyatı, söz konusu anti kahramanları "merkezine alarak onların kötücül ruhlarını ve öfkeli hikâyelerini kurmacanın odağına" (Çelik, 2020: 71)yerleştirir.

Bozuk Pusula romanında karşımıza çıkan kahramanların yukarıda sözü edilen ortak özelliklerinden belki de en önemlisi hemen hepsinin babayla kurdukları/kuramadıkları sorunlu ilişkiler ve kendi babasızlık deneyimleridir. Baba-oğul ilişkisi edebiyattan psikolojiye, sosyolojiden felsefeye kadar birçok disiplinde kullanılan bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Edebiyat tarihi boyunca baba figürü, yalnızca bir karakter değil; aynı zamanda otoritenin, inancın ve toplumsal düzenin simgesi olmuştur. Bu bağlamda romandaki kahramanların neredeyse tamamı hem biyolojik babaya hem de metaforik anlamda temsil edilen otoriteye karşı konumlanmaktadır.

Roman, her biri bir kahramanın ismi olan ve son bölümde hepsinin bir araya geldiği 6 bölümden oluşmaktadır. Beş ana kahramanın hepsinin birbiriyle ilişkisi ve soy bağı söz konusudur.

1.Osta
2.İlas
3.Panyeri
4.Hieras
5.Kanasta
6.Kaos

1. OSTA: BABA OLMAK/OLABİLMEK

İlk bölüm ve her şeyin başlangıç noktası, olayların fitilini ateşleyen kahraman Osta, Profesör Ansel ile sanat eseri kaçakçılığı yapan, tefecilerin eline düşmüş ve onlardan kaçan biridir. Ansel, emekli bir sanat tarihi profesörü ki "Tanrı onu yeryüzüne akademik kaçakçılığın adabını oluştursun diye göndermişti"r (s. 21). Profesör ile yaptığı işten alacağı para

ile borcunu kapatıp, çok sevdiği Merta ile evlenmek onunla yeni bir hayata başlamak isteyen Osta'nın hikâyesinin anlatılmaya başlanmasıyla okuyucu kendisini suçun ve illegal olanın içinde bulur. Osta, bir sanat eserini teslim almak için gittiği kenti şöyle betimler:

> "Kentin kimliği, bütün kamu personeli ve kaçakçılık yapan esnaf örtüsünün altında sahteydi. … Silahın, uyuşturucunun, kaçak hayvan ve elektronik cihazların kentte oluşturduğu mesleki terminolojinin içinde sadece insancıl eğilimlere yer yoktu. Yasadışı alışverişin kendi içinde beliren bütün incelikleri, kentteki yaşamın her alanını istila etmişti. Burası bir kentten ziyade yasadışı bir menkul değerler borsasıydı. Her türlü spekülatif manipülasyona ve ayak oyununa izin vardı". (s.20)

Böyle bir ortamda, içinde bulunduğu durumdan rahatsız olan tek karakter Osta'dır. Merta'ya çok âşık, onunla yeni bir hayata başlamak isteyen, bulaştığı tüm illegal işlere rağmen insani duygularını yitirmemiş biri olan Osta, "her şeye yeniden başlamanın bir yolu olabilseydi keşke. Başka bir yöne yürüyor olabilmenin. Tekrar deneyebilmenin" (s.25) sözleriyle hayatını sorgulamakta ve içinde bulunduğu kirli ortamdan kurtulmak istemekte "koca olmanın, baba olmanın, dahası aile olmanın kendine iyi gelen planları"nı kurmaktadır. (s.34)

Osta, son işini de tamamladıktan sonra dönüşte sevdiği kadın Merta'yı da kaçıracaktır çünkü Merta ile evlenmesine mâni durumlar söz konusudur:

> "Sevdiği kadınla evliliğini uyumsuz kılan şey, aralarındaki yaş farkından ziyade, taraflar arasında her türlü biyolojinin farklı olmasıydı. (…)" Merta, "toprak kültürüne bağlı, gelenekleri önemseyen kalabalık bir aileye mensuptu. Her şeyin ötesinde, çağlar boyu birbirini çarmıha germiş iki ayrı dinin gölgeliğinde dua eden iki insandılar. Taşranın yasalarının hüküm sürdüğü, onur ve namus adına girişilen insanlık suçlarının masum sayıldığı bir coğrafyada, aşk edebiyatıyla görmezden gelinmeleri kaçınılmazdı". (s.35)

Yeni bir hayata başlamanın planlarını kuran Osta, "yaşamayı seviyordu, daha da çok sevecekti". (s.36) Ancak Osta'nın planları

gerçekleşmez, Merta'yı da alır ancak dönüş yolunda vurularak öldürülür. Romanın iyi bir baba olma olasılığı oldukça yüksek, dönüşmek, değişmek isteyen tek kahramanı ölür. Sevdiği kadın Merta ise hamiledir ve bir erkek çocuk dünyaya getirir. Söz konusu erkek çocuk, babayla yeterince iyi karşılaşmalı olamayan baba-oğul ilişkisi içinde babanın temsil ettiği yasa, adalet, dış dünya vb. değerleri yeterince içselleştiremez (Habib, 2026) ve romanın ilerleyen bölümlerinde suça karışmış, illegal bir hayat süren, yalnız, her şeye yabancılaşmış genç bir erkek olarak karşımıza çıkar. Nitekim romandaki kahramanlar bu noktada benzerlik göstermektedir. Söz konusu kahramanların ya babaları yoktur ya da mevcut babalarıyla sağlıklı bir bağ kuramamışlardır; ayrıca bu kahramanların tamamı, yasal olanın dışında konumlanmış birer anti-kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. İLAS: BABADAN KAÇMAK/BABAYI İNKÂR

Bölüme adını veren İlas, henüz 17 yaşını doldurmamış, evde babasıyla yaşadığı sorunlar sebebiyle evden kaçan bir çocuktur. Babayla olan ilişkisi oldukça sorunlu ve travmatik olan İlas, kendisini tanımlarken babasının üzerindeki etkisini şu sözlerle dile getirir:

> "Terli, aptal ve kekeme. Yeryüzünde tek bir kişi ondaki bu kusursuz kimyayı yaratmayı başarıyordu. Bu kişi onun babasıydı". (s.44) Sonunda uzun zamandır planladığı şeyi yapar ve evden kaçar ancak "yolun tadını çıkaracağını, nihayet babasından kurtulmuş olmasının hazzını tadacağını hayal etmişti. Oysaki yanılmıştı. Bunun olmasını engelleyen, düşünmekten hep kaçtığı ama şimdi yüzleşmek zorunda kaldığı şeydi. Babası dışındaki herkesi çok özleyecekti. Annesini ve kız kardeşlerini. Babasıyla birlikte onları da terk ettiğini ilk kez gerçek anlamıyla kavradı. Kalbinin büyük, nasırlı bir el tarafından avuçlandığını sandı. Artık ağlıyordu. Sessiz ve acıyla". (s.46)

İlas, henüz 17 yaşında bir gençken her şeyi ardında bırakıp kaçtığında kırgın bir halde bir bilinmeze doğru yola çıkar. Ancak İlas'ın hikâyesinin ayrıntılarını okuyucu bir sonraki bölümde öğrenir.

İlas yolda otostop çeker ve her şeyden habersiz Osta'nın arabasına biner. Bir süre sonra yoldan Merta'yı da alırlar ve başkente doğru yol alırlar ancak Osta, bir mola esnasında vurularak öldürülür. Son sözleri "arabanın güneşliğindeki mektubu üzerinde yazan adrese götür İlas. Kimseyi bulamazsan eğer sana emanet. Çocuğa başka isim…" (s. 54) olur. Adres İlas'ı Profesör Ansel'e götürür. Profesör Osta'nın parasını İlas'a verir ve başka bir şeyin elinden gelmeyeceğini söyler. Merta hamiledir ve İlas onu bırakamaz, doğum sırasında Merta ölür ve bebeğe İlas, Hieras adını verir, onu tek başına büyütür.

3. PANYERİ: BABAYI BULMAK

İlas'ın büyüttüğü çocuk Hieras dışında bir de biyolojik oğlu olduğu bu bölümde ortaya çıkar: Panyeri. Bu bölümde İlas, artık orta yaşlarında bir yetişkin erkek olarak, Teymar nam-ı diğer Deli kimliğiyle karşımıza çıkar. Panyeri de gerçek babasının Teymar (İlas) olduğunu öğrenir.

> "Uzuna yakın boyu, ideal ölçüdeki kilosu, bir karış siyah kırçıllı sakalı, keçe gibi saçı, ayrı açılardan bakıldığında farklı iki kişiye aitmiş izlenimi veren, yüzünü ikiye bölen kemerli burnu, güçlü karakter özelliklerini açıkça belli eden uzun ve köşeli çenesiyle Yunan mitolojisinin öfkeli denizler tanrısı Poseidon'u andırıyordu. Gerçek adını kimse öğrenememişti. Tabii Rubeni dışında. O da ona asla öyle seslenmez, herkes gibi Teymar derdi. Bu ismi kendisine yine kendisi takmıştı. Hayatındaki her şeyin tek ve koşulsuz sahibi olduğunu, adını bile bir aile mirasıymış gibi taşımaktan uzun seneler önce vazgeçtiğini, ayrıca bunu bütün erkeklere tavsiye ettiğini söylerdi. Kadim Doğu dillerinde, 'bilge deli' anlamına gelen Teymar ismini böylesine hak eden başka birine rastlamak şimdilik olanaksızdı" (s. 74-75).

Rubeni, Teymar'ın en yakınındaki kişidir. Boşanmıştır; bir oğlu vardır ancak oğlu ile arasında bir ilişki yoktur. O bu ilişkiyi Panyeri ile kurduğu

manevi baba-oğul ilişkisiyle yaşamaktadır. Gerçek bir baba-oğul gibidirler. Rubeni, yaşayamadığı bu baba-oğul ilişkisini Panyeri ile kurduğu manevi bağ üzerinden sürdürmektedir. Aralarındaki ilişki gerçek bir baba-oğul ilişkisini andırır. Artık ölüme iyice yaklaşmış, ağır hastalığıyla yüz yüze olan Rubeni, Panyeri'ne tüm gerçekleri anlatır. Ona adeta babalık yapan Rubeni, gerçekleri bütün çıplaklığıyla açıklarken Panyeri ile gerçek babası arasındaki benzerlikleri de dile getirerek onun düşünmesini sağlar. Ruben'nin anlattıklarıyla Panyeri'nin gerçek babasının Yahudi tüccarın her türlü kirli işini yapan ve onun kızıyla ilişki yaşayan Teymar (İlas) olduğu ortaya çıkar.

Ancak yaşanan bütün gelişmelerin ve herkesin hayatını derinden etkileyen olayların başlangıcında yine bir baba, yani Panyeri'nin dedesi vardır. Hem kızının hem İlas'ın hem de Panyeri'nin hayatını altüst eden kişi odur. Panyeri'nin yıllarca babası sandığı o ezik ve silik avukat ise aslında dedesinin gençlik yıllarında birlikte olduğu bir kadından doğan gayrimeşru oğlu, yani Panyeri'nin üvey dayısıdır. Böylece bir babanın, diğer bütün baba-oğul ilişkilerini yok edecek ölçüde herkesin hayatına etki ettiği görülür. "Baba olmak için varoluşun üretim bandında çalışmak yetmez, zahmetli mesaisidir erkeği baba yapan şey" (s.138). Bütün gerçeklerle yüzleşen Panyeri, yıllar boyunca anlamsız bir biçimde hem korktuğu hem de içten içe hayranlık duyduğu kişinin gerçek babası olduğunu öğrendiğinde bir rahatlama yaşar; hatta dünyanın en hayranlık verici delisinin kendi babası olduğunu düşünür.

Peki, Panyeri'nin annesi nasıldır? Romanda onun için şöyle denir: "O kendini bildi bileli şarkı söylerdi. Öyle sahnede ya da dost meclislerinde değil kendi kendine, çarşıda, evde, yemek pişirirken, manzara izlerken hatta insanlarla konuşurken bile" (s.103). Panyeri'nin dedesi ise şu sözlerle anlatılır:

> "Çok zengin bir adamdı Panyeri'nin dedesi. Hem cemiyet hem de ekonomik uzantıları çok gelişkindi. Musevi cemiyetinin ileri gelen simalarından olmakla beraber önemli bir gümrük şirketi ve birçok kazançlı işletmenin de sahibiydi. Burnunun son düzlüğüne asılıp hiç düşmeyen yuvarlak gözlüğü, ince, dal gibi

> rüzgârda kırılacakmış hissini uyandıran gevrek bedeniyle daha çok huysuz devlet memurlarını anımsatıyor olsa da şaşırtıcı derecede aksi tabiatlı bir adamdı. Yanından hiç eksik etmediği asası ve başındaki siyah şapkasıyla gittiği her yeri, saygıdeğer olmanın asılsız renklerine boyardı" (s.104-105).

İronik bir biçimde, Panyeri dedesinin öldüğü gün doğar. Panyeri, kendisine karşı "her zaman soğuk ve ilgisiz bir dede" (s. 105) olan bu adamı hiçbir zaman sevmez. Annesinin dedesine karşı ilgisizliğini ve takındığı mesafeli tavrını zaman zaman abartılı bulsa da kendisi de dedesine karşı sevgi beslemez. Dedesinin anlaşabildiği ve ilgi gösterdiği tek kişi, şirketin avukatlığını yapan sıska ve kurnaz adamdır; Panyeri de uzun yıllar boyunca bu adamı babası sanır. "O sıska, animasyon faresine benzeyen adam, Panyeri'nin babasıydı. Annesinin ona dokunduğunu asla görmediği, kendisinin de aralarındaki kalıtsal benzerliği kurmayı bir türlü başaramadığı babası" (s. 106).

Teymar, yani İlas, Panyeri'ne kendi çocukluk hikâyesini anlatır ve Panyeri de onun gerçek babası olduğunu şaşkınlıkla öğrenir. Gerçek babasını bilmeden büyümüş ve kendisine baba olarak sunulan kişiyle de gerçek bir baba-oğul ilişkisi kuramamış Panyeri; boşlukta sallanan, hayatına yön vermekte güçlük çeken ve her şeyi boş vermiş bir genç adam olarak karşımıza çıkmaktadır.

İlas'ın çocukluğu ise ağır bir travmayla örülüdür. Romanda bu travma şu sözlerle aktarılır:

> "Henüz erkek olma yaşına gelmemiş bir çocuk vardı. Babası geceleri eve sarhoş geldiğinde onun yatağına girerdi. Aslında ayık geldiği çok az olurdu adamın. Çocuğun aletini eline alırdı ve henüz ergen olmamış oğluna saatlerce mastürbasyon yapardı. Evinde bir erkek çocuğuna, bir an evvel gurur duyabileceği bir şeye ihtiyaç duyuyor olmalıydı. Ve sanırım bunun için de beklemeye sabrı yok gibiydi. Kendi hayatlarıyla gurur duymayan insanların hastalıklı girişimlerinden birisiydi bu da. Sarhoş geldiği çoğu gece babası bunu tekrarlar. Bunu yaparken

> babasının istemsiz olarak uyarılmış aletinin çocuk bedenine değdiğinde hissettirdiği şeyleri bütün hayatı boyunca unutmadı çocuk. Gözleri kapalı, yarı uyuklayan bir sarhoşun oğluna kalkmış aletiydi değen. Bir daha kimsenin kendisine dokunmasına izin vermedi". (122)

Bu ağır travma nedeniyle zor bir ergenlik geçiren Teymar (İlas) "içine kapanık ama saldırgan, duygularını ifade etmeyen, ettiği zaman da kendini kaybeden bir genç adam" a (s.123) dönüşür. Babasından her zaman nefret eder; bir daha asla babasını sevmek istemez ve bu da onun bilinçli bir tercihi hâline gelir. Nitekim bu durum romanda şöyle ifade edilir:

"Uzun lafın kısası, ne yaptığının hiç farkına varamayan hasta ruhlu babasını, oğlundan karşılık göremediği her arkadaşlık girişimi deliye çevirdi. Fiziksel ve duygusal şiddete maruz kaldı ilerleyen zamanda. En sonunda çareyi evi terk etmekte buldu genç adam. Bir gün ansızın ortadan kayboldu ve aileden hiç kimse onu tekrar görmedi. Onların dünyasında kendini sonsuz dek yok etti" (s.123).

Genç İlas'ın önünde iki seçenek vardır: ya bir öfke anında babasını öldürecek ya da evi terk edecektir. O, ikinci yolu seçer. Her şeyi geride bırakır, öfkesini sırtlanarak evden ayrılır. Ancak bu öfke, hayatı boyunca her türlü kirli ve yasa dışı işle söndürmeye çalışsa da "babasıyla hiç yüzleşmediği için" bir türlü dinmez. Romanda da vurgulandığı üzere, "Her erkek babasıyla yüzleşmelidir" (s.124).

Panyeri de kendi babasıyla, daha doğrusu babası sandığı kişiyle ilişkisini düşündüğünde, hayatındaki baba figürünün ne denli silik olduğunu fark eder. Romanda bu durum şu sözlerle ifade edilir: "Bırak kendisine mastürbasyon yapmayı, göz göze geldiği bir anı bile anımsamaz, elini tutup evin yakınındaki parka kadar bile yürümemişlerdir ne bir futbol maçı ne bir sabah kahvaltısı". Panyeri'nin öfke duyabilecek kadar bile hayatında bir baba yoktur. Görünürde bir baba vardır fakat gerçekte yoktur. Nitekim onun hayatındaki rolü, "kurşun kalemle silueti çizilmiş silik bir figür"den ibarettir (s.124).

Babayla yüzleşmek, ona karşı gelmek ya da onu yok saymak aynı zamanda güce karşı alınan bir tavırdır. Romanda, "Temel vurgu, güç ile mücadele etme yöntemimizdir. Ve genç erkeklerin hayatlarındaki en temel vurgular babalar üzerinden gelir" denilmektedir (s.125). Bu noktada romandaki bütün kahramanlar için benzer bir durum söz konusudur. Kahramanlar hem babaya hem de onun metaforik anlamda temsil ettiği güce ve otoriteye karşı bir duruş sergilerken toplumsal normların dışında, yasa dışı yollarla ve yasa dışı ortamlarda varoluş mücadelesi vermektedirler. Ancak hiçbiri gerçek anlamda bir varoluş sergileyemezler; her biri, sahip oldukları bütün güce rağmen eksik ve yarımdır. Baba-oğul ilişkisindeki bu ikilem ve tamamlanmamış, yüzleşilmemiş ilişki, romanda yine Teymar'ın ağzından dile getirilir:

> "İnsanoğlunun on binlerce yıl süren yolculuğunu etkilemiş erkeklerin babaları ya yoktur ya da oğullarının hayatını berbat edemeyecek kadar erken terk etmişlerdir dünyayı. Bu erkekler ruhları özürlü hale gelmeden, zedelenmeden bütün bir yaşam tarafından özenle büyütülmüştür. Onların gerçek babaları baskı yapmayan, ne yapacaklarını söylemeyen, bütün seçimlerini onların kabiliyetine teslim eden yaşamın tanrısal koşullarıdır" (s.126).

Hz. İsa'yı, Hz. Muhammed'i, Hz. Musa'yı, Newton'u, Nietzsche'yi, Mustafa Kemal'i örnek gösteren Teymar, bu kişilerin ortak noktasının büyük çoğunluğunun baba olmamayı tercih etmiş olmaları olduğuna dikkat çeker.

Baba-oğul ilişkisinin bir başka trajik yönü de erkeklerin, ne kadar inkâr etseler de babalarına benzemekten kaçamamalarıdır. Nitekim Panyeri ile Teymar arasındaki benzerlik, birbirlerinden habersiz oldukları dönemde bile açık biçimde hissedilmektedir.

4. HİERAS: BABAYLA MÜCADELE

"İyi kalpli Osta'dan olma, güler yüzlü Merta'dan doğma berbat çocuk Hieras" (s. 90), "ilk suçunu işlediğinde on üç yaşında"dır (s.143). Sonraki yıllarda ise araba yarışından hırsızlığa, kumardan çeşitli suçlara kadar pek

çok nedenle hapse girip çıkar. Hapishaneyi adeta bir okul gibi görmekte, nam salmak, güçlenmek ve korkularını yenmek için kimi zaman kendisini yakalatmaktadır. Tüm özellikleriyle tipik bir yeraltı figürü olan Hieras'ı, İlas nam-ı diğer Teymar büyütmüştür. İlas henüz çocuk yaşta, merhametinin ve vicdanının sesini dinleyerek onu nüfusuna almış ve ağır bir sorumluluk üstlenmiştir. Kendi hayatının mahvolmasında da payı olan Hieras, küçükken Teymar'ın kendisini sevdiğini ancak sonrasında her ne olduysa bu sevgiden vazgeçtiğini ve artık ondan nefret ettiğini düşünmektedir. Hieras, gerçek babası Osta'ya karşı hissetmesi beklenen minneti Teymar'a da duymaz; zira bu bağlılık, Teymar'ın "yeryüzünde edindiği tavırla ilgili"dir (s.191). Bu yönüyle Teymar, Hieras için bir baba modelidir.

Nitekim Hieras,

> "bükülmez iradenin bütün olasılıklarını onu izleyerek öğrenmiştir. Karakterinde bulunan, kendisini saygın ve üstün yapan bütün özellikleri onu kopyalayarak edinmiş, daha üst seviyede bir nitelikle bezemiştir. Aralarındaki tek fark onun gücünü yıkıcılık ve şiddetten almıyor olmasıdır. Hieras'a göre Teymar'ın iyicil olduğu da söylenemez ancak o, her şeyin tam ortasında durabilecek kadar erginleşmiş biriydi. Ona insan bile diyemiyordu çünkü çok az böyle bir eğilimin içinde duruyordu. (…) Ondaki güç, dünyayı tanımlama ve kategorilere ayırma saplantısından kurtulmuş olmasından geliyordu. Ahlak ya da erdem, felsefe ya da kaos, sevgi ya da yıkım onun için aynı mesafede duran saçmalıklardı ve asla salt oluşu içermiyorlardı" (s.191).

sözleriyle Teymar'a duyduğu hayranlığı açıkça ortaya koymaktadır.

Baba, Hieras için "tükenmez bir yarış içinde olduğu tek kişi"dir ve yaptığı her şeyi ona kendini ispatlamak için yapmış"tır (s.191). İçten içe ondan takdir beklemekte, basit de olsa onun tarafından onaylanmak istemektedir. Tüm çocuklar gibi o da babası olarak gördüğü Teymar tarafından kabul edilmek, görülmek ve onaylanmak istemektedir. Otoritenin temsili baba tarafından kabul görmek, çocuğun birey olma

yolunda varlığının tanınması ve meşrulaştırılması anlamına gelmektedir. Ancak bunu göremeyen Hieras, benzer durumdaki diğer çocuklar gibi öfke içinde şiddetin dozunu artırarak kendisini görünür kılmaya çalışmaktadır. Her defasında görülmemek, hatta yok sayılmak ise onu giderek yıkıma sürüklemektedir. Nitekim romanın son bölümünde bütün kahramanlar bir araya gelir ve Hieras, biriktirdiği bütün bu öfkenin sonunda hayatını kaybeder.

5. KANASTA: BABASIZ VAR OLMA

Rubeni'nin oğlu, Panyeri'nin kuzeni olan Kanasta, romanda "bir Ortaçağ şövalyesi, ruhun erdemli savaşçısı" olarak tanımlanmaktadır (s.212). Kanasta, henüz on iki, on üç yaşlarındayken hayatına babasız devam etme kararı almış ve bu kararını babasıyla paylaşarak onunla ilişkisini tamamen kesmiştir. Nitekim "onun reddettiği şey babası değildi. Babasının var olma biçimiydi. Bu biçim alabildiğine kendini yok etme ve suçu örtbas etmeyle doluydu" (s.213) sözleri bu kararın arkasındaki temel gerekçeyi açıkça ortaya koymaktadır.

Kanasta'nın ailesiyle görüşmeme gerekçesi, kendi yaşamı üzerinden başkalarını onarma sorumluluğunu üstlenmek istememesidir. Romanda bu durum şu sözlerle ifade edilir:

> "Ailesine güvenmediği için almıştı onlardan sevmeyi-sevilmeyi. Mutlaka yasayı ihlal edip kendilerinden veya oğullarından bağımlılar locası kuracaklardı. Yarım insanlar sevemezdi çünkü. Ne sevebilir ne de âşık olabilirdi onlar. Sırrına ermek için tamamlanmış olmalıydı kişi. Onlara sevgi, bağlılık olarak görünen şey, müptelası oldukları acılarını unutma ya da kendini temize çekme telaşından başka bir amacı taşımıyordu" (s.222).

Bu ifadeler, Kanasta'nın aile kurumuna ve özellikle ebeveynlerinin varoluş biçimine duyduğu güvensizliği açıkça göstermektedir.

Rubeni boşanmanın ardından babalık vazifesini sürdürebilmek için elinden geleni yapmış olsa da on bir yaşındaki oğlu, kendi isteğiyle "artık hayatıma babasız devam etmek istiyorum. Bunun kimseyle ilgisi yok,

kendini suçlama" (s.88) diyerek babasıyla olan bağını tamamen koparmıştır. Kanasta bir daha da babasıyla görüşmez. Romanda onun farklılığı şu sözlerle vurgulanır:

> "Doğduğu günden beri farklı bir çocuk. Daha on bir aylıkken konuşmaya başlamış, dört yaşındayken ezberden şiir okuyacak yeteneklere erişmişti. Ülkenin en gözde okulu Ulusal Kolej'e beş yaşındayken tam burslu kabul edilmiş, yavaşlatılmış olarak on dört yaşında lise bitirme sınavlarını birincilikle vermişti. (…) Hiçbir zaman içine kapanık bir çocuk olmamıştı. Dengesiz, içine kapanık ya da beklendiği gibi anlamsız bir çocuk da değildi. Sadece kendisine ait, enteresan bir varlıktı. Dışarıdan uyarılması ya da yönlendirilmesi olanaksız insanlardandı. Çok farklıydı sadece" (s.89).

Kanasta eğitim hayatını da yine çocuk yaşta kendi isteğiyle sonlandırır. Liseden sonra hiçbir okula devam etmemiş, on dört yaşında tahsil hayatını bilinçli bir tercihle noktalamıştır. Anne ve babasıyla ilişkisini nasıl dondurduysa eğitim hayatına da aynı tavrı uygulamıştır. Kendisi için devam etmeye değer hiçbir okul bulunmadığını açıklamış; uluslararası bilim akademilerinden, özel fonlardan ve prestijli okullardan gelen bütün cazip teklifleri, kendisini tercih etmelerine neden olan aynı yetkinlik ve üslupla geri çevirmiştir. Romanda bu durum şu şekilde aktarılmaktadır:

> Kendiliğinden aldığı bir kararla liseden sonra hiçbir okula devam etmedi. On dört yaşında tahsil hayatını sonlandırdı. Babası ve annesiyle nasıl ilişkisini dondurduysa tahsil hayatına da aynı şeyi uyguladı. Kendisi için devam etmeye değecek hiçbir okul bulunmadığını açıkladı. Uluslararası bilim akademilerinden, özel fonlardan ya da prestijli okullardan gelen bütün cazip teklifleri, kendisini tercih etmelerine neden olan üslup ve yetkinlikle reddetti. O günden bu yana hayatını coşkun bir münzevi eğilim içinde aydınlanma dönemi Avrupa felsefesi, klasik müzik ve teolojiye adadı. Kendi deyimiyle, ki bu en sevdiği şairlerden olan Goethe'ni cümlesiydi, '*Hayatını hiçliğe adadığını*' ilan etti." (s.89-90)

Kanasta'nın babayı reddedişi, yalnızca biyolojik babaya yönelik bireysel bir tavır değil; aynı zamanda aileye, toplumsal aidiyete ve geleneksel bağlara yönelik bilinçli bir mesafe alış olarak da okunabilir. O, babasını reddederken aslında babanın temsil ettiği bozulmuş yaşam biçimini, eksikliği ve yarımlığı da reddetmektedir. Bu yönüyle Kanasta, romandaki diğer kahramanlar gibi babayla kurulamayan ilişkinin doğurduğu boşluğu kendi içine kapanarak, yalnızlaşarak ve dünyayla arasına mesafe koyarak yaşamaktadır.

Kanasta'nın ismi de bu varoluşsal sorgulamanın bir parçası hâline gelir. İsminin anlamını sorguladığında bunun "iskambilde yedili seriye verilen, adını da bu seriden alan bir kadın kumarı" olduğunu öğrenir (s. 239). Kanasta bu ismi "hiç" olarak yorumlar. "Kaderim çağırıyor Horatio" sözü Hamlet'e aittir ve "Kanasta figüründeki en büyük parça" da onun eseridir (s. 224). Bu bağlamda Kanasta figürü, "olmak ya da olmamak" ikilemi etrafında şekillenen, varoluş ile hiçlik arasında salınan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

6. KAOS

Romanın son bölümü, adından da anlaşılacağı üzere tam anlamıyla bir kaos ve karmaşa atmosferi içinde ilerler. Gece boyunca romanın bütün kahramanları —Teymar, Panyeri ve Kanasta— birbirlerinden habersiz biçimde Hieras'ın kumarhanesinde bir araya gelir. Hieras, yıllar önce hapishanede neredeyse ölümüne sürüklediği Bohas lakaplı bir suçlu tarafından vurularak öldürülür. Kumarhane adeta bir savaş alanına dönüşür; yaşanan kargaşa sırasında yakın arkadaşıyla birlikte orada bulunan Kanasta da hayatını kaybeder.

Böylece romandaki kahramanların zaten başlı başına bir kaos olan yaşamları, romanın sonunda somut ve fiziksel bir kaos ortamıyla birleşir. Kahramanların her birinin babayla yaşadığı ya da yaşayamadığı ilişki, onların boşlukta sallanan, aidiyet duygusundan yoksun bireyler hâline gelmelerine ve kendilerini otoritenin dışında, yasa dışı bir güç alanı içinde

var etmeye çalışmalarına yol açmıştır. Bu bağlamda romandaki baba boşluğu, yalnızca biyolojik babanın yokluğu olarak değil; gerçek babadan simgesel babaya, yani otoriteye, yasaya ve toplumsal düzene uzanan bir eksiklik alanı olarak da okunabilir. Dolayısıyla babanın yokluğu ya da reddi, kahramanların yalnızca bireysel hayatlarını değil, onların kaosa, suça ve yıkıma sürüklenmelerini de hazırlayan temel dinamiklerden biri olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Ali Sinan Mutlu'nun 2016 yılında yayınlanan ilk romanı *Bozuk Pusula*, yeraltı edebiyatına özgü suç, şiddet, yasa dışı faaliyetler, ölüm ve öldürme gibi pek çok unsuru bünyesinde barındırmaktadır. Roman başından sonuna kadar suça bulaşmış ve suçun içinde kendini var etmeye çalışan babasız kahramanların varoluşsal mücadelelerini, yıkıcı eğilimlerini ve kaçınılmaz çöküşlerini yeraltı edebiyatına özgü bir dil, üslup ve jargonla yer yer argo ve küfre varan popüler edebiyatın yadırgadığı bir dille anlatmaktadır.

Roman, yalnızca marjinal hayatların, anti-kahramanların ve yeraltı dünyasının izini sürmekle kalmamakta; aynı zamanda bu karakterlerin ruhsal ve toplumsal kırılmalarının arka planında yer alan baba figürünü, babasızlığı ve babanın reddini de temel bir mesele olarak işlemektedir. Bu yönüyle Bozuk Pusula, baba-oğul ilişkisini bireysel bir aile meselesinin ötesine taşıyarak kimlik oluşumu, aidiyet, otorite ve toplumsal düzenle kurulan ilişkinin belirleyici unsurlarından biri hâline getirmektedir. Romandaki anti-kahramanların ortak özellikleri incelendiğinde, yası dışı bir yaşam sürmelerinin yanı sıra belirgin bir aidiyetsizlik duygusu taşıdıkları görülmektedir. Kahramanların büyük çoğunluğu ya çocuk yaşta ailelerinden ayrılmış ya da babalarıyla sağlıklı bir ilişki kuramamıştır. Babasızlık ya da problemli baba-oğul ilişkileri, onların kimlik gelişimlerini ve toplumsal konumlanışlarını doğrudan etkilemiştir.

Edebiyat tarihinde baba figürü çoğu zaman otoritenin, yasanın, düzenin, inancın ve toplumsal meşruiyetin sembolü olarak karşımıza çıkar.

Bozuk Pusula romanında da baba yalnızca biyolojik bir gerçeklik değil; aynı zamanda toplumsal düzeni, yasayı, gücü ve erkek kimliğini temsil eden bir figürdür. Bu nedenle kahramanların babaya karşı geliştirdikleri öfke, uzaklık, inkâr ya da reddediş, aynı zamanda otoriteye, toplumsal kurallara ve normatif düzene karşı geliştirilen bir başkaldırı biçimi olarak da okunabilir. Ancak romandaki bu başkaldırı, özgürleştirici ya da kurucu bir direnişe dönüşmez; aksine suç, şiddet, yalnızlık, aidiyetsizlik ve yıkımla örülü bir varoluş alanı yaratır. Kahramanlar, babanın temsil ettiği düzene karşı çıkarken kendi yaşamlarını da kaotik, parçalı ve yıkıcı bir yapının içine sürüklemektedir.

Sonuç olarak *Bozuk Pusula*, baba figürünün yokluğu, reddi ya da travmatik biçimde var oluşu üzerinden şekillenen erkek kahramanlarıyla yeraltı edebiyatının temel izleklerinden biri olan yabancılaşma, aidiyetsizlik, suç ve otorite karşıtlığını güçlü bir biçimde görünür kılmaktadır. Romandaki kahramanlar, babanın yokluğunda ya da babayla kurulamayan ilişkinin gölgesinde büyüyen, bu nedenle kendilerini yasa dışı güç alanlarında, şiddette ve yıkımda var etmeye çalışan anti-kahramanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Bozuk Pusula, babayı yalnızca aile içi bir figür olarak değil, bireyin kimlik oluşumunu, toplumsal konumunu ve dünyayla kurduğu ilişkiyi belirleyen simgesel bir merkez olarak ele almakta; babasızlığın ya da babanın reddinin bireysel olduğu kadar toplumsal ve varoluşsal sonuçlarını da görünür kılmaktadır.

KAYNAKÇA

Çelik Y., S. Dilek-Topçu, Hayrunisa (2020). *Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı.* İstanbul: Hiperyayın.

Demir, Fethi (2022). *Yeraltı Edebiyatı*. İstanbul: Kopernik Kitap.

Habip, Bella (2016). "Babayı Öldürmek Mi, Babayı Yaratmak Mı? Orhan Pamuk'un Kırmızı Saçlı Kadın'ı". https://bellehabip.com/babayi-oldurmek/. (E.T. 20.04.2026).

Mutlu, Ali Sinan (2023). *Bozuk Pusula*. İstanbul: Kitapyurdu Doğrudan Yayıncılık.

Öktem, Altay (2005). "Dosya: Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı Var Mı?". *Varlık Dergisi*. S.1169. s. 3-7.

Öktem, Altay (2013). "Dosya: Edebiyatta Şiddet ve Yeraltı Edebiyatı, 'Dünyada ve Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı ve Türün Temel Özellikleri'". *Kum Dergisi*. S.71. s. 4-7.

Sarıdoğan, Koray (2007). "Yeraltı Edebiyatına Giriş ve Birer Yeraltı Edebiyatı Romanı Olarak Dövüş Kulübü ile Azil Adlı Eserlerin Karşılaştırması". https://docs.google.com//file. (E.T. 25.04.2026).

Türkeş, Ömer (2013). "Dosya: Edebiyatta Şiddet ve Yeraltı Edebiyatı, 'A.Ömer Türkeş ile Serap Telöz Söyleşti", *Kum Dergisi*, S.71. s.32-48.

Ömer Seyfettin'in Apokaliptik Anlatı Dünyası: *Beyaz Lale* Örneği

HÜSEYİN YARIM*

Öz

Bu çalışma, Ömer Seyfettin'in "Beyaz Lale" adlı öyküsünü apokaliptik kurgu çerçevesinde incelemektedir. Metinde yer alan şiddet, soykırım ve yok oluş temalarının yalnızca savaşın bir sonucu olmadığı, aynı zamanda ulusal kimlik ve kolektif bilinç oluşturma amacı taşıyan ideolojik bir kurgu olduğu ortaya konulmaktadır. Özellikle kadın bedenine yönelen sistematik şiddet, vatanın işgaliyle eşdeğer sembolik bir anlam taşımakta ve "millî kıyamet" fikrini güçlendirmektedir.

Radko karakteri üzerinden temsil edilen insan yapımı kıyamet, toplumda savunma refleksi ve millî uyanış oluşturmayı amaçlayan bir anlatı stratejisi olarak değerlendirilmektedir. Yapılan inceleme neticesinde, öyküde kadın bedenine yöneltilen "sistematik şiddetin" ve mülksüzleştirme uygulamalarının yalnızca birer savaş tasviri olmadığı, aksine vatanın işgaliyle eşdeğer, sembolik bir "millî kıyamet" temsili olduğu saptanmaktadır. Eserdeki vahşet sahneleri, bireysel değil kolektif bir yok oluşu temsil ederken, kadın bedeni ulusal onurun sembolü hâline getirilmektedir. Bu minvalde öykü, modern apokaliptik anlatıların temel özelliklerini yansıtan bir yapı sergilemekle birlikte ilahi bir son yerine insan eliyle inşa edilen seküler bir kıyamet fikrini merkeze almaktadır. Şiddetin estetik bir araç olarak kullanımı, okuyucuda sarsıcı bir etki yaratarak yalnızca tarihsel bir travmayı görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda ideolojik bir bilinç inşasına da hizmet eder. Böylece çalışmada, "Beyaz Lale" öyküsünün apokaliptik bir anlatı olarak değerlendirilebileceği, yazarın bu

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. yaimhuseyin19@gmail.com ORCID: 0009-0007-7320-1435.

kurgu aracılığıyla okuyucuyu sarsarak millî bilinç ve kolektif direniş fikrini güçlendirmeyi hedeflediği tespit edilmektedir.

Anahtar sözcükler: Ömer Seyfettin, "Beyaz Lale", apokalips, millî kıyamet, vahşet, soykırım anlatısı

Ömer Seyfettin's Apocalyptic Narrative World: The Example *of Beyaz Lale*

Abstract

This study examines Ömer Seyfettin's short story "Beyaz Lale" within the framework of apocalyptic fiction. It is demonstrated that the themes of violence, genocide, and annihilation present in the text are not merely a consequence of war, but also constitute an ideological narrative aimed at shaping national identity and collective consciousness. In particular, the systematic violence directed at the female body carries a symbolic meaning equivalent to the occupation of the homeland and reinforces the idea of a "national apocalypse."

The man-made apocalypse represented through the character of Radko is regarded as a narrative strategy aimed at fostering a defensive reflex and national awakening within society. The analysis reveals that the "systematic violence" directed at the female body and the practices of dispossession in the story are not merely depictions of war; rather, they represent a symbolic "national apocalypse" equivalent to the occupation of the homeland. While the scenes of brutality in the work represent not an individual but a collective annihilation, the female body is elevated to a symbol of national honor. In this vein, the story exhibits a structure reflecting the fundamental characteristics of modern apocalyptic narratives, yet centers on the idea of a secular apocalypse constructed by human hands rather than a divine one. The use of violence as an aesthetic tool creates a jarring effect on the reader, not only making a historical trauma visible but also serving to construct ideological consciousness. Thus, the study

concludes that the story "Beyaz Lale" can be evaluated as an apocalyptic narrative, and that the author aims to strengthen the concepts of national consciousness and collective resistance by shocking the reader through this fictional framework.

Keywords: Ömer Seyfettin, "Beyaz Lale", apocalypse, national apocalypse, atrocity, genocide narrative

GİRİŞ

Bu çalışma, Ömer Seyfettin'in "Beyaz Lale" adlı öyküsünü apokaliptik kurgu ve tür teorisi çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, metindeki kıyamet, felaket ve topyekûn yok oluş izleklerinin nasıl kurgulandığı sorgulanmaktadır. Aynı zamanda bu unsurların karakter inşası, olay örgüsü ve anlatım teknikleri üzerindeki etkisi ortaya konulmaktadır. Araştırma nitel yöntemle yürütülmektedir. İnceleme sürecinde apokalips kavramı kuramsal düzeyde ele alınmakta, ardından öyküdeki apokaliptik yansımalar metin analizi yöntemiyle tespit edilmektedir. Son aşamada ise anlatıda öne çıkan kolektif yok oluş teması genel bir değerlendirme ile ele alınmaktadır. Bu sistematik yaklaşım sayesinde metnin apokaliptik bir tür olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği tartışılmaktadır.

Çalışmanın temel amacı, Türk edebiyatında felaket ve kıyamet temalarının ulus-inşa süreciyle olan ilişkisini görünür kılmaktır. Özellikle "vahşet", "soykırım" ve "topyekûn yok oluş" gibi motiflerin ideolojik ve estetik bağlamda nasıl işlevselleştirildiği açıklığa kavuşturulmak istenmektedir. Böylece metin hem edebi hem de ideolojik açıdan ele alınmaktadır.

Konuya ilişkin literatür incelendiğinde, söz konusu öykü üzerine farklı bakış açılarıyla yapılmış pek çok çalışma bulunmaktadır. Bu çalışma doğrultusunda ise Murat Gür (2020) tarafından metnin "erkeklik ve milliyetçilik" ekseninde incelemiştir. Hülya Argunşah'ın (2024) ise "eril söylem" ve "kadın bedeni" üzerinden sembollerin yorumlanması bakımından dikkat çekici görülmüştür. Ayrıca Ahmet Özapay (2024)

tarafından gerçekleştirilen "soykırım" bağlamındaki detaylı analizler, konunun farklı disiplinlerle olan temasını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bu çalışmada ise mevcut çalışmalardan farklı olarak, metni apokaliptik kurgu bağlamında ele alarak türsel bir tartışma yürütmeyi hedeflemektedir. Bu yönüyle çalışma, hem literatüre yeni bir bakış açısı sunmayı hem de "Beyaz Lale"nin anlatısal yapısını daha kapsamlı biçimde değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

1. APOKALİPTİK TAHAYYÜLÜN TEORİK VE EDEBÎ İZDÜŞÜMLERİ

Etimolojik olarak Yunanca "uzak" anlamına gelen "*apo*" ile "örtmek" manasındaki "*kalyptein*" köklerinin birleşmesiyle oluşan bu terim, özünde bir şeyi gizliliğinden arındırarak gün yüzüne çıkarmayı ve "ifşa etme[yi]" ifade eder (Ateşli, 2024, s. 176). Kavramsal kökenleri itibarıyla apokalips, "Yunanca 'Apokalypsis' kelimesinden gelmektedir. Terim anlamıyla ise, Yahudilik tarihinde, dünyanın sonuna ilişkin konuların üzerinde durularak, kıyamete dek olacak olayların dile getirildiği edebiyatı ve bu edebiyatın ortaya çıktığı süreci ifade eder" (Keleş, 2006, s. 37). Helmut Werner ise, Yunancada "vahiy" anlamına gelen terimin, "dar anlamda dünyanın sonu hakkındaki kehanet" anlamında kullanıldığını ifade eder. (2005, s. 58). Apokalips sözcüğü zamanla dinî bir referans olmaktan çıkmıştır. Böylelikle, modern çağın travmalarıyla birleşerek, kolektif bir yıkım estetiğine dönüşmüş ve anlamsal düzeyinin boyut değiştirdiğini (yeni bir boyut kazandığını) söylemek mümkündür.

Dünyevi bir çerçeveye oturtulan modern kıyamet algısında, önü açık bir geleceğe ertelenen "tanrısal kaynaklı bir yok oluş veya son" beklentisi terk edilerek, bu algının yerini beşerî faaliyetlerin tetiklediği "insan kaynaklı fiziksel bir yok oluş" ihtimali ya da kültürel-ahlaki bir gerilemeyi ifade eden "toplumsal çöküş", "insani değerlerin yitirilmesi" ve "sanatsal-felsefi zeminde bozulma" gibi kavramlar almıştır (Gürova, 2024b, s. 608). Nitekim insanlık tarihine silinmez izler bırakan soykırımlar, kitlesel vahşetler ve

sistematik olarak uygulanan zulümler, toplumsal algı dünyasında yalnızca fiziksel bir tahribat olarak kalmamış, genellikle bir devrin kapanışı ya da topyekûn varoluşsal bir "son" olarak konumlandırılmıştır. Gürova, Foucault, Barthes, Derrida ve Fukuyama gibi modern düşünürlerin isimlerine atıfta bulunarak, "bir şeylerin 'sonunu' ilan etme[nin]" "düşünce ve edebiyat dünyasında oldukça yaygın" bir eğilim hâline geldiğine dikkat çeker (2024a, s. 38). Söz konusu "son" ilanı, sadece tarihin veya öznenin bitişini değil, aynı zamanda anlatı sanatının bu sonu nasıl kurguladığını da tartışmaya açar.

Gürova, yirminci yüzyıl süresince birbirini izleyen "kıyım, yıkım ve felaketler" zincirlemesinin, bireyleri "'dünyanın ve uygarlığın sonu mu geliyor' soru[suyla]" amansız bir yüzleşmeye ittiği ve bu kronikleşmiş durumun toplumsal bünyede derin bir "tedirginlik" doğurduğunu ifade etmektedir (2024a, s. 31). Yaşanan bu küresel sarsıntılar neticesinde, apokaliptik kaygı ve insani yıkım göstergelerinin, kaçınılmaz bir yansımayla edebiyat sahasında da geniş bir yankı bulduğu ifade edilebilir. Nitekim, Richard A. Taylor apokalips için "ister İncil'de ister İncil dışı yazılarda olsun, kendine özgü bir edebiyat türü" olduğunu belirtir. Bu doğrultuda, apokaliptik temalar, edebiyat ve sinema gibi güçlü anlatı araçları vasıtasıyla insanın "son", "yıkım" ve "yeniden doğuş" deneyimlerini estetik bir düzlemde ele almanın en çarpıcı yollarından biri olarak öne çıktığı ifade edilebilir.

İnsanlık tarihinin kolektif hafızasında yer eden bu temalar aracılığıyla, sadece fiziksel bir yıkımı değil, aynı zamanda varoluşsal bir dönüşümün de simgelendiği söylenebilir. Bu doğrultuda "kıyamet", "vahşet" ve "yok oluş" gibi temel motiflerin, özellikle ulus-inşa süreçlerinde edebiyata nasıl eklemlendiği ve bu vahşet tasvirlerinin hangi ideolojik veya toplumsal amaçlarla kurgulandığı, apokaliptik temalar aracılığıyla yorumlamak görece mümkündür. Teorik düzlemde sınırları çizilen söz konusu 'apokaliptik' çerçeve, Türk edebiyatının uluslaşma sancılarıyla birleştirildiği zaman, metinlerdeki vahşet ve yıkım tasvirlerinin çok daha stratejik bir anlama büründüğü ifade edilebilir. Bu noktada, teorik yaklaşımların edebî bir

gerçekliğe büründüğü, somut bir örneği ortaya koyan Ömer Seyfettin'in anlatı dünyasına kapı aralamak, meselenin kuramsal zeminini uygulamalı bir analizle birleştirilmektedir. İnci Enginün, Ömer Seyfettin'in anlatımında dramatik etkinin çoğunlukla insanlarda yoğun bir korku ve sarsıntı yaratan bir durumun kurgulanmasıyla sağlandığını belirtir. Denilebilir ki; okur, anlatının içine çekilerek adeta nefesini tutar. Hikâyelerin uyandırdığı bu "son derece kuvvetli dehşet duygusu", okurun zihninde kalıcılık kazanarak metnin uzun süre hatırlanmasına neden olur (2004, s. 166). Bu minvalde de apokaliptik olarak incelemeye kapı araladığı söylenebilir.

2. TARİHİN KARANLIK ODASINDA ŞİDDETİN ESTETİĞİ: "BEYAZ LALE" VE KOLEKTİF FELAKETİN SENARYOSU

Ömer Seyfettin'in "Beyaz Lale" adlı öyküsü 14 Temmuz 1330 (27 Temmuz 1914)- 22 Eylül 1330 (5 Ekim 1914) tarihleri arasında *Donanma* mecmuasında dokuz sayıda tefrika edilmiştir (Ömer Seyfettin, 2015, s. 456). Eserin kaleme alınış süreci, dünya tarihinin en kanlı dönemeçlerinden biri olan I. Dünya Savaşı'nın hemen arifesine, küresel tansiyonun yüksek noktaya ulaştığı bir zaman dilimine tekabül etmektedir. Dolayısıyla, özünde bir "millî bilinç" uyanışı gerçekleştirilmediği takdirde, bir milletin maruz kalabileceği nihai felaketlere dair distopik bir bakış açısı ortaya koyduğu söylenebilir.

Teorik düzlemde sınırları çizilen yok oluş tahayyülü, Ömer Seyfettin'in "Beyaz Lale" adlı öyküsünde tarihsel ve sosyolojik bir zemin üzerine inşa edilerek insanın insana uyguladığı sistematik şiddetin ulaştığı dehşet verici boyutlarını temsil eder. Metinde işlenen yıkım ve kıyım süreci, yalnızca fiziksel bir saldırı değil, aynı zamanda "mülksüzleştirme", ağır işkence ve sembolik aşağılama gibi onur kırıcı vahşet uygulamaları üzerinden katmanlaştırılarak okura aktarılır. Öyküde zenginlerin tüm varlıklarına zorla el konulması, kadınların fırınlarda diri diri yakılması ve Bulgar komutanı Radko'nun bir kadının bedeni ve ruhu üzerinde uyguladığı sadistçe işkenceler durumu görünür kılar. Dolayısıyla insani

değerlerin bütünüyle askıya alındığı, ahlaki pusulanın yitirildiği mutlak bir toplumsal çöküşü temsil ettiğini görmek mümkündür.

Ömer Seyfettin, apokaliptik bir kurgu aracılığıyla toplumsal farkındalığın yokluğunu, telafisi mümkün olmayan varoluşsal bir tehdit olarak betimlemektedir. Argunşah'ın "Beyaz Lale" öyküsüne ilişkin değerlendirmesinde vurguladığı üzere, Radko'nun "eylemleri ve söylemleri dönem okuyucusuna I. Dünya Savaşı'nın ilk günlerinde yeni yaşanmış Balkan deneyimini hatırlatırken muhtemel tehlikelere karşı uyarı anlamını taşı[dığını]" ve yazarın kolektif hafızayı diri tutmaya dönük bilinçli bir tutumunun göstergesi olduğu ifade edilebilir (2024, s. 141). Ömer Seyfettin'in söz konusu öyküsünde, I. Dünya Savaşı sürecinde Türk toplumunun maruz kaldığı ağır mağduriyetleri görünür kılındığını söylemek görece mümkündür. Bu doğrultuda yazar, metinde sezdirilen uyarıcı söylemin ideolojik arka planını da açığa çıkartır. Dolayısıyla eserde, savaş ve işgal yıllarına ilişkin tarihsel gerçekliklerin edebî metinlerde nasıl temsil edildiği dikkat çekicidir. Nitekim Birten Çelik'in, "Osmanlı Devleti'nin yenilgiyle ayrıldığı I. Dünya Savaşı sonrasında, 1919-1922 yılları arasında İtilaf Devletleri ordularınca işgal edilen Anadolu'da İtilaf askerî veya siviller tarafından sivil halka cinsel şiddet (tecavüz) uygulanmış ve tecavüz mağdurlarının birçoğu da öldürülmüştür" şeklindeki tespiti, dönemin travmatik boyutunu açıkça ortaya koyar niteliktedir (2023, s. 853). Her ne kadar Birten Çelik'in doğrudan Ömer Seyfettin üzerine bir incelemesi bulunmasa da söz konusu tarihsel çerçeve, yazarın özellikle "Beyaz Lale" adlı öyküsünü çağrıştırdığı söylenebilir. Söz konusu öyküde de benzer biçimde, işgal ve şiddet ortamının birey ve toplum üzerindeki yıkıcı etkileri dramatik bir yoğunlukla işlenir. Dolayısıyla, Çelik'in ortaya koyduğu tarihsel veriler, Ömer Seyfettin'in edebî dünyasında karşılığını bulan ideolojik ve duygusal zemini anlamlandırmak açısından dolaylı fakat güçlü bir referans noktası oluşturmaktadır.

Distopik bir evren içerisinde kurgulanan apokaliptik öğelerin en merkezî ve sembolik durağı ise hiç kuşkusuz öyküdeki dehşet verici fırın sahnesidir. Metinde "şehrin en büyük fırını" olarak betimlenen bu mekân,

basit bir fırın olmanın çok ötesine geçerek, içerisinde "zeytinyağı, kerpeten, ustura [ve] şiş" gibi nesnelerin bulunduğu, sistematik kıyım için tasarlanmış vahşi bir işkence düzeneğinin merkezî üssü konumundadır (Ömer Seyfettin, 2015, s. 430). Özapay söz konusu kurgusal sahneyi doğrudan "vahşetin, sadizmin ve katliamın mekânı" olarak tanımlayarak işlevsel bir hâl alır (2024, s. 920). Bu minvalde fırın imgesi ve bulunduğu mekân, toplumsal yok oluşun, medeniyet kaybının ve insanlık onurunun parçalanışını temsil eden, geri dönüşü olmayan sembolik bir yıkım enstrümanı olarak işlev görür.

2.1 Bedenin İstilası ve İnsan Yapımı Kıyamet

Ömer Seyfettin'in "Beyaz Lale" öyküsünde tasvir edilen dehşet, "yirminci yüzyılın henüz başlarında yaşanan mahşeri çalkantı ve ağır tahribat[ın]" toplum ruhunda açtığı derin yaraların oluşturduğu karanlık zemin doğrultusunda şekillenir (Gürova, 2024a, s. 32). Gür'e göre, metinde karşımıza çıkan her bir "vahşet sahnesinin arkasında, savaşın beraberinde getirdiği zorunlu göçlerin, kitlesel ölümlerin ve mutlak bir yok oluşun olduğu gerçeği asla unutulmama[lıdır]" (2020, s. 502). Bu trajik zemin üzerinde şiddetin bir diğer sarsıcı boyutu ise kadın bedeninin vahşi bir biçimde metalaştırılması ve bir "savaş ganimeti" olarak kurgulanmasıdır. Nitekim, Türk kızlarının ve kadınlarının işgalci askerler arasında pay edilmesi süreci, "düzenli" paylaşımı, metinde askerî bir idari eylemmiş gibi sunulur. Bu doğrultuda uygulanan vahşetin boyutunu daha da derinleştirdiğini ifade etmek mümkündür.

Askerler arasında çıkabilecek olası rekabeti ve düzensizliği önlemek amacıyla, mahallelerin askeri bölük dairelerine ayrılması ve her bir bölüğün kendi bölgesindeki kızları bir hafta süreyle "alıkoyması" planlanmaktadır. Komitelerce titizlikle denetlenen devriyeler eşliğinde, adeta bir devlet operasyonu ciddiyetiyle yürütülmektedir. Bu süreç, "nefislerin söndürülmesi" gibi sahte bir meşrulaştırma kisvesi altında sunulur. Ancak perde aralandığında karşılaşılan tablo, yalnızca bireysel bir saldırı değil, topyekûn bir toplumsal onur kırılmasını, zalimce bir cinsel şiddeti ve geri dönülemez bir ahlaki çöküşü temsil etmektedir. Dahası, yukarıda

betimlenen sistematik şiddetin yalnızca bireylere yönelmiş bir saldırı değil, kadının sembolik olarak vatanla özdeşleştirilmesi üzerinden 'kolektif onuru' hedef alan ideolojik bir yıkım olduğu görülebilir. Nitekim "milliyetçi söylemin, milleti erkek, vatanı ise kadın olarak tahayyül etmesi, erkeklerin vatanı bir namus meselesi hâline getirmesine neden olur" (Gür, 2019, s. 35). Argunşah da durumu destekler nitelikte; Hikâyenin "söylem alanı", "milliyetçilik akımı" çerçevesinde, "Osmanlı coğrafyasında" şekillenen "milletlerin", "Türk milletinin varlık alanına" yönelen tutumlarını odağına aldığını belirtir. Ömer Seyfettin, anlatmak istediklerini "doğrudan dile getirmeyen" bir anlatım biçimini tercih ederek, okuru sadece bir dinleyici konumuna yerleştirmez, aynı zamanda "okuyucunun düşünmesini" ve metinden "çıkarımlarını bizzat yapmasını" amaçlar (Argunşah, 2024, s. 134).

2.2. Beyaz Lale ve Apokalips

Kıyamet anlatıları, apokaliptik türün anlatı sınırları doğrultusunda ele alındığında, bu çeşit eserlerde tasvir edilen "son" kavramı, teolojik metinlerdeki ilahi bir müdahaleden ziyade, genellikle "insan eliyle (human-made)" üretilen ve yine insan tarafından icra edilen felaketlere dayanmaktadır (Gürova, 2024a, s. 38). Modern (seküler) apokalips, "iki cihan harbine, faşizmden sistematik soykırıma, nükleer bombalamalardan eşi benzeri görülmemiş yıkıcılıkta silahların kullanılmasına kadar", insanlığın bizzat faili olduğu ve dünyayı bir canlı için yaşanmaz kılan yıkımlarla vuku bulur (Gürova, 2024a, s. 32). Ömer Seyfettin'in bu öyküsü, kurbanlar arasında hiçbir yaş aralığı veya statü gözetmeksizin gerçekleştirilen topyekûn bir yok etme sürecini merkeze alması bakımından, bir "soykırım" metni olarak değerlendirilebilir. "Beyaz Lale" öyküsünde bu durum, bir başka ifadeyle "insan yapımı son", Bulgar ordusunun gerçekleştirdiği ve insan muhayyilesinin sınırlarını zorladığını söylemek görece mümkündür. Nitekim, vahşet sahneleriyle estetik ve trajik bir biçimde somutlaştırılır. Bu sahnelerin, metnin apokaliptik niteliğini en çarpıcı şekilde ortaya koyan temel noktaları ise şu şekilde detaylandırılabilir:

a. Ordu mensubu Radko'nun, fırının bulunduğu meydanda toplanan kadınların yalvarmalarına ve feryatlarına rağmen, bir annenin kucağından

kopardığı bebeği canlı canlı fırına fırlatarak katletmesi, metindeki ahlaki çöküşün ve sistematik soykırımın apokaliptik bir temsili olarak okunabilir. Bu sahnede Radko'nun sarf ettiği "Allah benden korksun..." ifadesi, sadece bireysel bir caniliği değil, aynı zamanda kutsal olanın ve vicdani olanın bütünüyle tasfiye edildiği bir "hiçlik" evresini simgelediğini ifade etmek mümkündür. Metindeki anlatım bu dehşeti şöyle somutlaştırır:

> "Çocuk daha şiddetli haykırıyor, fırının içini gürültüye boğuyordu. Radko dayanamadı. Ani bir hareketle eğildi. Bu susmayan çocuğu anasının kucağından kopardı. Fırına doğru döndü. Gözleri dönen kadın Radko'nun beline sarılıyor, 'Allah'tan kork, Allah'tan kork...' diye yalvarıyordu. Radko, bu narin kadının başına dehşetli bir yumruk indirdi. Yere devirdi ve 'Allah benden korksun…' diyerek hâlâ susmayan çocuğu ocağın içine fırlattı. Birden çocuğun sesi kesildi" (Ömer Seyfettin, 2015, s. 439).

Bu sarsıcı sahnede çocuğun sesinin birdenbire kesilmesi, sadece bireysel bir ölümün değil, Serez bölgesindeki halkın geleceğine dair umutların ve yeni doğacak nesillerin toplu sessizliğe mahkûm edilişinin apokaliptik bir temsili olarak okunabilir. Radko'nun "Biz çocukları kesmeyeceğiz. Yarının büyük adamlarını keseceğiz. Genç bir kadın, karnından on beş tane düşman çıkarabilir. Bir genç kadını yahut bir kızı öldürmek on beş düşman birden öldürmek demektir" ifadeleri ile 'canavar' yönünü ortaya koyarak 'yarının umudunu' dahi ortadan kaldırır (Ömer Seyfettin, 2015, s. 431). Bu bağlamda "canavar kavramı, görünür kılınırken 'biz' kimliğini tehdit eden unsurların, canavar bedenin eylemleri" aracılığıyla bir "ahlak çerçevesi" içinde konumlandırılmasıyla da açıklanabilir (Gür, 2021, s. 760). Ayrıca Michel Foucault'nun belirttiği üzere, modern "biyopolitik" savaşlarda düşman artık yalnızca siyasi bir rakip değil, "iktidar sorunu olarak nüfus" üzerinden tanımlanan biyolojik bir tehdittir (2002, s. 251). Bu eksenden bakıldığında, kadınların ve çocukların hedef alınması yalnızca fiziksel bir imha eylemi değil, karşı popülasyonun biyolojik devamlılığını ve kültürel genetiğini kökten kurutma girişimidir.

Zira iktidar iradesi, kendi nüfusunu "daha saf" yaşatabilmek adına ötekinin neslini ortadan kaldırmayı kendi varlığı için bir zorunluluk ve ıslah aracı olarak görür. Radko'nun kendini tanrısal bir korku nesnesi olarak konumlandırması, seküler bir kıyametin insan eliyle nasıl inşa edildiğinin en çarpıcı kanıtı olduğu iddia edilebilir.

b. Kadın bedeni üzerinde uygulanan ve kesici aletlerin kullanımıyla adeta anatomi laboratuvarını andıran bir biyolojik yıkıma dönüştürülen şiddet, öyküdeki apokaliptik dehşetin fiziksel ve psikolojik boyutlarını gözler önüne serdiği söylenebilir. Kadınların rahmine ve göğüslerine yönelik gerçekleştirilen bu "canavar[varî]" müdahaleler, iç organların dışarı fırlatılmasına kadar varan metaforlu ve detaylı anlatımıyla, şiddeti bir 'gösteri(!)' nesnesine dönüştürür. Bu minvalde, Murat Gür'ün de işaret ettiği üzere, söz konusu şiddet temsili; "öteki"nin "canavar[lığını]", "ruhsal olduğu kadar, daha çok 'bedensel' bir saldırı[yı]" merkeze alıp onu parçalayarak teşhir eden sarsıcı bir üslup üzerinden, okurun algısında derin ve yıkıcı bir etki inşa eder (Gür, 2021, s. 758).

> "Kanlı usturayı şiş ve süt dolu memelerin üstünden ufki olarak geçirdi. Sonra daha çabuk bir hareketle bu keskin ve kırmızı aleti zavallı kadının rahmine soktu. Ve yukarıya doğru o kadar hızlı çekti ki, bir anda yarılan karnından mide ve bağırsaklar, kırmızı ve kalın ip yumakları halinde dışarı fırladı" (Ömer Seyfettin, 2015, s. 441).
>
> "Kadının da ellerinden, ayaklarından birer kadına tutturuyorlardı. Sonra sıra kendisinin olan komita yaklaşıyor, çıplak ve fırlak karnının ta ortasına, göbeğin biraz aşağısına küçük kasaturayı saplıyor ve hemen çıkarıyordu. Sonra koyu kırmızı bir kan fışkıran bu küçük deliğin üzerinde nefsini köreltiyor, zavallı çırpınan, haykıran kadının karnında, kanlı bağırsaklarının arasında, hayvanlığının en şeni, en pis, en çirkin ateşlerini söndürüyordu. Ve karınlarına delik açılan kadınlar hiç yaşamıyorlar, bir iki saat içinde inleye inleye, kıvrana kıvrana ölüveriyorlardı" (Ömer Seyfettin, 2015, s. 442).

Söz konusu vahşet uygulamaları, sadece bir öldürme eylemi değil, aynı zamanda kurbanın onurunu ve kadınlığını hedef alan sistematik bir aşağılama süreci olduğu ifade edilebilir. Kadın bedeninin bu şekilde parçalanması, medeniyetin üzerine inşa edildiği tüm değerlerin "insan yapımı bir kıyamet" içerisinde nasıl un ufak edildiğini kanıtlar niteliktedir.

Öyküye ismini veren ana karakter Lale, bedenine ve ruhuna yönelik gerçekleştirilen saldırı düzleminde, komutan Radko'nun sergilediği vahşetin akıl almaz boyutlarını tecessüm ettiren en temel ve trajik unsurdur. Lale'nin içinde yaşadığı mekân, başlangıçta adeta aşılmaz surlarla hikâye edilmiştir. Dış dünyadaki tüm kötülüklerden ve karmaşadan arındırılmıştır ve bu doğrultuda metaforik bir "cennet bahçesi" olarak tasvir edilir. Ancak bu huzurlu ve dokunulmamış mahremiyet alanı, Radko'nun beraberinde getirdiği karanlık düşünceler, hayvani içgüdüler ve vahşi eylemler silsilesiyle geri dönülemez bir biçimde bozulduğunu gözlemlemek mümkündür. Radko, daha önceki kurbanları üzerinde sistematik olarak uyguladığı ve adeta bir ritüel haline getirdiği şiddet uygulamasını, bu kez saflığın ve güzelliğin vücut bulmuş hâli olan Lale'nin bedeni üzerinde yinelemeye kararlıdır.

Ömer Seyfettin, Radko'nun tüyler ürpertici tavrını, "Radko kızaran yanaklarından ısırarak, öperek, terleyen şeffaf boynunu emerek 'Seni öldürüp ne yapacağım güzel Lale' dedi" ifadeleriyle betimleyerek, şiddetin nasıl bir arzu ve 'tahakküm kurma' isteğiyle birleştiğini ortaya koyar (2015, s. 452). Devamında ise bu yıkıcı eylemi, doğrudan yırtıcı bir hayvanın kontrolsüz saldırganlığıyla özdeşleştiren anlatı, Radko için kullanılan "namusu zorla parçalanıyordu" sözleriyle 'vahşi ve yırtıcı bir canavar gibi', yaşanan durumun trajik vahametini ve insani değerlerin nasıl yerle bir edildiğini gösterir (Ömer Seyfettin, 2015, s. 452-453). Maruz kaldığı bu elem verici tecavüze ve aşağılanmaya daha fazla tahammül edemeyen, onurunun ve varlığının bu denli hoyratça çiğnenmesini kabullenemeyen Lale, içine düştüğü felaket durumundan ve apokaliptik karanlıktan kurtulabilmek adına tek çıkış yolu olarak ölümü seçer. Lale, "sarhoş gibi sallanarak açık

pencerenin önüne geçer(er). Ve bir anda gözle görülmeyecek derecede ani bir hareketle" kendini camdan aşağı bırakır (Ömer Seyfettin, 2015, s. 454). Bu intihar eylemi, aslında apokaliptik bir metinde bireyin verebileceği en son ve en keskin tepki olduğu söylenebilir. Vahşetin egemen olduğu bir dünyada, kendi bedeni üzerindeki tasarruf hakkını ölerek geri almak... Lale'nin düşüşü, yalnızca bir karakterin ölümü değil, aynı zamanda Ömer Seyfettin'in kurguladığı o "bozuk sokakların içine saklanmış gizli cennet[in]" ve dolayısıyla medeniyetin de nihai çöküşünün bir imgesi olarak görmek mümkündür (Ömer Seyfettin, 2015, s. 448). Bu doğrultuda, insanın kendi eylemleri ile kendi canına son verdiği bir sahne olarak apokaliptik kurgu bakımından nihai son olarak değerlendirmek mümkündür.

3. Kolektif Namus ve Topyekûn Yok Oluşun Anatomisi

Radko tarafından sistemli bir biçimde inşa edilen vahşet atmosferinin, Serez'deki Türk halkının trajik ve kaçınılmaz bir şekilde yok oluşuna zemin hazırladığı iddia edilebilir. Ömer Seyfettin, öyküsünde "toplumsal (…) düzeyde çatışmaların, kavgaların ve güvensizliklerin domine ettiği bir [itibarî] dünya" kurgulayarak, okuyucuyu insanlık onurunun askıya alındığı karanlık bir düzleme hapseder (Gürova, 2024a, s. 28). Bu kurgusal dünyada şiddet, sadece bir sonuç değil, aynı zamanda yeni ve dehşetli bir düzenin kurucu unsuru olarak karşımıza çıkar.

Bu çarpık düzenin merkezindeki Dimço Kaptan, Radko'yu sıradan bir asker olmanın ötesinde, Bulgarların beklediği bir "Mesih", adeta ilahi bir kurtarıcı olarak konumlandırmaktadır. Nitekim Radko'nun Dimço Kaptan'a verdiği vaazlar, "mutlak gücü" seküler bir din gibi kutsallaştırmaktadır. Yeni dünya düzeninde, evrensel düzeydeki hak ve adalet kavramları artık tüm geçerliliğini yitirmiş, yegâne meşruiyet kaynağı ise kaba kuvvet ve merhametsiz bir güç gösterisi olmuştur. 'Öteki' üzerinde mutlak bir otorite kurarak ona boyun eğdirmenin şart olduğu, yok etmeyen tarafın ise bizzat yok olmaya mahkûm kalacağı fikri, öykünün apokaliptik dinamiklerini harekete geçiren temel felsefe olarak ifade edilebilir.

Söz konusu bu "felaketin ve kıyametin", Balkanlar'daki Türk varlığı açısından mutlak ve geri dönüşsüz bir "son"u temsil ettiğini belirtmek

mümkündür. Komitacılar, kadınların, "meme, karın, bacak, baldır, saç tufanının içinde şaşırıyorlar, ne yapacaklarını bilmiyorlar, korkunç bir "sadizm" hezeyanına uğrayarak en şeni, akla gelmez fanteziler icat" etmektedirler (Ömer Seyfettin, 2015, s. 442). Gür (2020), kadın bedenine yönelik gerçekleştirilen bu sistematik saldırıların, sadece bireysel bir mağduriyet değil, kolektif bir "utanç" kaynağı olarak kabul edildiğini vurgulamaktadır. Bu sembolik eksende, vatan toprağının can bulmuş bir simgesi olarak görülen kadın bedenine yönelik her türlü tecavüz teşebbüsü, doğrudan "vatana tecavüz" ile eş değer addedilmektedir. Yine Gür'e göre "kadının cinsel namusu ile millî namus karşılıklı olarak birbirinin oluşturucu[su]" kabul edildiği için, Serez'deki Türk nüfusunun maruz kaldığı bu trajik akıbet, sembolik düzeyde Türk toplumunun 'topyekûn kıyameti' ya da 'apokalipsi' olarak tahlil edilmeye imkân tanımaktadır (2020, s. 501).

Öyküde fırına atılarak yakılan ya da tarif edilemez işkencelerle katledilen diğer isimsiz kadınlar gibi, Lale'nin yazgısı da trajik bir sonla mühürlenir. Ancak Lale'nin ölümü dahi Radko'nun içindeki "sadist" öfkeyi dindirmeye yetmemiş, o, cansız ceset üzerinde gerçekleştirdiği tecavüz eylemiyle vahşetin sınırlarını insanlık dışı, nekrofilli bir boyuta taşımıştır. Bu dehşet tablosu, literatürde "insan eliyle meydana getirilen kıyamet" olarak tanımlanabilecek sapkın ve yıkıcı davranışın en sarsıcı örneklerinden biri olarak görülebilir. Buradaki apokaliptik kurgu, Balkan coğrafyasında hayatta kalma mücadelesi veren Türk topluluklarının varoluşsal krizi üzerinden yükselir. Öykü, kadın bedeni üzerinde ortaya konan bu "sadist" tavır ve işkence uygulamaları, Türk toplumunun gerekli savunma mekanizmalarını ve millî reflekslerini geliştirememesi durumunda karşılaşacağı toplu yok oluşun, yani kaçınılmaz bir "millî kıyametin" karanlık habercisi olarak okuma imkânı sunmaktadır.

SONUÇ

Ömer Seyfettin'in "Beyaz Lale" adlı öyküsünün, apokaliptik kuramın temel sütunlarını oluşturan "soykırım", "yıkım", "vahşet", "son" ve "topyekûn yok oluş" izlekleri üzerinden çözümlenmesi, metnin derin katmanlarına bir nebze de olsa ışık tutmaktadır. Elde edilen bulgular ışığında, yazar tarafından kurgulanan yoğun şiddet atmosferinin salt bir cinayet tasviri ya da sıradan bir savaş günlüğü olmadığı, aksine, bu sahnelerin millî ve ulusal varlığın topyekûn tehdit altında olduğu bir 'son'un sembolik temsili olduğu ifade edilebilir. Öyküde kadın bedenine yöneltilen sistematik ve sadistçe saldırılar, mülkiyetin gasp edilmesi ve insanlık onurunu hedef alan işkence uygulamaları, apokaliptik literatürdeki "kaos" ve "soykırım" süreçleriyle kusursuz bir paralellik sergilemektedir. Bu bağlamda, kadın bedeni üzerinde uygulanan her türlü 'tahakküm', vatan toprağının işgaliyle eşdeğer bir sembolik anlam dünyası sunarak, bireysel trajediyi ulusal bir yasın merkezine yerleştirmektedir.

Öte yandan, Radko karakterinin şahsında vücut bulan ve merhametten bütünüyle arındırılmış olan "kuvvet dini", insan eliyle kurgulanan bu seküler apokalipsin ideolojik ve felsefi zeminini oluşturmaktadır. Lale'nin ve diğer Türk kadınlarının bedensel ve ruhsal olarak parçalanışı, ideolojik eylemin bir sonucudur ve Türk toplumunun kolektif hafızasında bir "millî kıyamet" imgesi inşa etme ve uyarı işlevi görmektedir.

Nihayetinde bu çalışma, Ömer Seyfettin'in apokaliptik bir anlatım stratejisi benimseyerek okuyucuyu en saf ve çıplak dehşetle yüzleştirerek, öyküsünü ortaya koyduğu ifade edilebilir. Yazar, kurguladığı bu karanlık dünya aracılığıyla, tasvir edilen mutlak 'son'dan kaçınmanın ve varoluşsal tehdidi bertaraf etmenin yegâne yolunun, sarsılmaz bir millî uyanış ve kolektif savunma refleksi geliştirmek olduğunu çarpıcı bir biçimde ihtar etmektedir.

TARTIŞMA

Bu çalışmanın neticesinde, Türk edebiyatında I. Dünya Savaşı sürecinde ve sonrasında gelişen savaş edebiyatının "apokaliptik" tür

çerçevede incelenmesi, literatüre katkı açısından önem arz ettiği düşünülmektedir. Bu minvalde, savaş anlatılarının sınıflandırılması ve sonrasında gelişen tartışmaların odağına Türk kültür hafızasındaki kıyamet unsurlarını yerleştirmek mümkün görünmektedir. Zira Türk edebiyatında "sonun başlangıcı" teması yalnızca modern savaşlarla sınırlı kalmayıp, kökleri Orhun Yazıtları'na kadar uzanan derin bir tarihsel sürekliliğe dahil olabileceği ifade edilebilir. Bilge Kağan'ın "Üstte gök çökmedikçe, altta yer delinmedikçe" ifadesiyle ortaya koyduğu düzenin yıkılma ihtimali, Türk anlatı geleneğindeki ilk "proto-apokaliptik"[1] uyarı olarak kabul edilebilir, ki bu noktada "devletin ve milletin bekasına" yönelik her türlü tehdit, doğrudan bir "kozmik kıyamet" ile eşdeğerliliği incelenebilir. Söz konusu arkaik tereddüt, dönemsel yazarlar tarafından, Tanzimat'tan itibaren vatanın bütünlüğüne dair duyulan endişelerle bir arada işlenmiş ve özellikle Balkan Savaşları'nın yarattığı travmatik atmosferde "vatanın elden gidişi" metaforu üzerinden somutlaştırılarak Milli Edebiyat döneminde bir kıyamet estetiğine dönüştüğü gözlemlenmiştir. I. Dünya Savaşı'nın eşiğinde, sürecinde ve sonrasında kaleme alınan metinler ise bu tarihsel sarsıntı silsilesinin kırılma noktasını teşkil ederek, sadece fiziksel bir çatışmayı değil, aynı zamanda eski dünyanın bütünüyle yıkılıp yerine belirsiz ve kaotik bir yenisinin inşa edildiği kolektif bir tecrübeyi "apokaliptik" ve/veya "post-apokaliptik" bir katarsizm düzleminde yeniden incelenmelidir. Nihayetinde bu anlatılar, tarihsel bir süreklilik arz eden "yok olma tehdidi" ile Joseph Campbell'ın teorik zeminini inşa ettiği "yeniden doğuş" mitini iç içe geçirmekte ve Türk düşünce tarihindeki döngüsel felaket algısının, apokaliptik veya post-apokaliptik olarak modern bir izdüşümü ekseninde özgün bir tartışma alanı açmaktadır.

[1] "Proto-apokaliptik, tam anlamıyla apokaliptik olarak nitelendirilebilecek aşamaya henüz ulaşmamış, yeni ortaya çıkan bir apokaliptik motif türüdür. Proto-apokaliptik, bu nedenle apokaliptik vurgunun yeni ortaya çıkan veya tohum halindeki bir biçimidir" (Taylor, 2022, Erişim Tarihi: 01.03.2026).

KAYNAKÇA

Argunşah, H. (2024), "Milliyetçilik ve Çatışma Alanı Olarak Kadın Bedeni: 'Beyaz Lale'", *Doğumunun 140. Yılında Ömer Seyfettin*. M. Aktaş (Ed.). Ihlamur Akademi Yazınları, 131-149.

Ateşli, M. (2024). Batı Resminde Dinsel ve Distopik Söylemlere İlişkin Apokaliptik İmgeler, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 60, 173-192.

Çelik, B. (2023). *Savaş ve Cinsel Şiddet (Tecavüz): 1919-1922 Yılları Arasında Anadolu'da İtilaf Devletleri İşgali, Sivil Halka Uygulanan Tecavüzler ve Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarındaki Yeri*. [Bildiri özeti] 100. Yılında Cumhuriyet'in Kadınları / Kadınları Cumhuriyeti Uluslararası Sempozyumu, İstanbul, Türkiye, https://hdl.handle.net/11511/111205.

Enginün, İ. (2004) *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları.

Foucault, M. (2002). *Toplumu Savunmak Gerekir* (Ş. Aktaş, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (1997).

Gür, M. (2020). "Beyaz Lale'de Milliyetçi Söylem, Eril Dil ve Öteki." *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin* 490-508.

Gür, M. (2021). Şık Romanında Alafrangalık Sembolizmi ve Canavarlık. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, *14*(34), 742-762.

Gür. M. (2019), *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*. Kesit Yayınları.

Gürova, E. (2024a). *Apokalips: Kıyamet Anlatıları, Edebiyat, Sinema*, Kriter Yayınları.

Gürova, E. (2024b). Hamam" ve" Fırtına" Öykülerinde Post-apokaliptik (Kıyamet Sonrası) Temsil. *Turkish Studies-Language & Literature*, *19*(2), 605-616.

Keleş, A. (2006). "Apokaliptik Hadis Edebiyatı ve Problemleri" Hilafet Benden Sonra Otuz Senedir" Hadisi Örneği. *İstem*, (7), 37-54.

Ömer Seyfettin, (2015). *Ömer Seyfettin Bütün Hikâyeleri.* N. H. Polat, (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özapay, A. (2024). Bir Soykırım Hikâyesi: "Beyaz Lale". *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, *23*(3), 914-938.

Taylor, A. T. (2022, Aralık 21) *İntroduction to Old Testament Apocalyptic Literature*. the Gospel Coalition. Erişim: 28.02.2026 https://www.thegospelcoalition.org/essay/introduction-to-old-testament-apocalyptic-literature/.

Werner, H. (2005). *Ezoterik Sözlük* (B. Atatanır, M. M. Batmankaya, D. Demirbaş ve U. Önver, Çev.). Omega Yayınları. (1991).

Engin Geçtan'ın *Kırmızı Kitap* Romanında Postmodern Anlatı ve Fantastik Kurgu

İLHAN EREN*

Öz

Modernizmin kurallarına tepki olarak ortaya çıkan postmodernizm, barındırdığı yenilikler ile sanat, felsefe, kültür, mimari, edebiyat gibi pek çok alanda değişimlere sebep olmuştur. Geleneksel kuralları tanımayan postmodernizm, kendine has tarzıyla edebiyat alanında etkili olmuştur. Postmodernizm, sanatçılara farklı bakış açıları kazandırarak özgür ortamlar sunmuştur. Ütopik düşünceler ile sınırsızlaşan sanatçıların fantastik ürünler yaratması da çok zaman almamıştır. Yazarların geçmiş edebiyat tarihlerinden esinlenerek mit, efsane ve destan gibi türleri yeniden ele alıp farklı şekillerde anlatmaları fantastik türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Her geçen gün gelişen dünyada gitgide yalnızlaşan insanların bulundukları ortamdan uzaklaşma çabaları, kendilerine has dünya oluşturma adımları fantastik düşünceleri tetiklemiştir. Hayatın olağan akışı içerisinde gerçek ile hayal arasında bazen gerçeğe yakın bazen gerçekten çok uzak olan bu anlatım şekli fantastik türünün doğmasını sağlamıştır. Türk edebiyatında fantastik türüne katkı sağlayan yazarlar arasında Engin Geçtan gelmektedir. Psikiyatrist kimliğiyle tanınan yazar, fantastik unsurlar kullanarak kendisine has postmodernist bir anlatım ortaya koymuştur.

Geçtan edebiyat alanına ilk girişini *Kırmızı Kitap* eseri ile yapmıştır. *Kırmızı Kitap* adlı eser postmodern anlatım tekniği kullanılarak fantastik kurgu ile ortaya konmuştur. Geçtan, psikolojik ve varoluşçu anlatım tekniği ile psikiyatrist kimliğini yoğurarak edebi kişiliğini oluşturmuştur. Geleneksel olay örgüsünden koparak, giriş-gelişme-sonuç kurgusunun

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Artvin Çoruh Üniversitesi. ilhan.eren55@hotmail.com, ORCID: 0009-0003-0497-9607.

dışına çıkmıştır. Postmodernizmin etkilerinden olan geri dönüşler, parçalı anlatılar, iç içe geçmiş hikâyeler romanın yapısal özelliğidir. Bu yapısal özellikler, romanın fantastik atmosferinin kurulmasında da önemli bir işlev üstlenmektedir. Yazarın bazen psikiyatri birikimine, bazen de metafizik gibi disiplinlere atıfta bulunması esere metinlerarası bir doku kazandırmıştır. *Kırmızı Kitap* romanında fantastik unsurlar; kahraman, fantastik olay/durum, zaman ve mekân değişimi gibi konularda ortaya çıkmaktadır.

Anahtar sözcükler: Engin Geçtan, *Kırmızı Kitap*, roman, postmodernizm, fantastik kurgu

Abstract

Postmodernism emerged as a reaction to the rules of modernism and has led to changes in many fields such as art, philosophy, culture, architecture, and literature through its innovations. Rejecting traditional rules, postmodernism has had a strong influence on literature with its distinctive style. It has provided artists with freer environments by offering different perspectives. Artists, influenced by utopian ideas and freed from strict boundaries, quickly began producing fantastical works. By drawing on earlier literary traditions and reworking genres such as myths, legends, and epics in new ways, writers contributed to the emergence of the fantasy genre.

In an increasingly developing world, the progressive isolation of individuals and their attempts to distance themselves from their immediate environments, as well as their efforts to construct unique personal worlds, have triggered fantastic modes of thought. Within the ordinary flow of life, this form of narration—sometimes resembling reality and sometimes diverging significantly from it in the space between reality and imagination—has contributed to the emergence of the fantasy genre. Among the authors who have contributed to the fantasy genre in Turkish literature is Engin Geçtan. Known primarily for his identity as a psychiatrist, the author has developed a distinctive postmodern narrative style by employing fantastical elements.

Geçtan's first work in literature is *Kırmızı Kitap* (*The Red Book*). The novel uses postmodern narrative techniques and presents a fantastical fictional structure. The author combines psychological and existential approaches with his experience as a psychiatrist, which shapes his literary identity. Instead of following the traditional plot structure, he moves away from the standard beginning–development–ending pattern. The novel includes postmodern features such as flashbacks, fragmented narration, and interconnected stories. These features also help create the novel's fantastical atmosphere. References to psychiatry and fields such as metaphysics give the text an intertextual quality. In *Kırmızı Kitap*, fantastical elements appear in characters, events and situations, and changes in time and space.

Keywords: Engin Geçtan, Kırmızı Kitap, romans, postmodernizm, fantasy fiction

GİRİŞ

Postmodern akımı 1950'ler itibariyle ortaya çıktıktan sonra kültür, sanat, mimari, edebiyat, felsefe, tarih ve modaya kadar pek çok alanda etki oluşturmuştur. Postmodern akımının üzerine birçok tartışmalar yaşanırken tartışmaların çoğunluğu postmodernizmin ilk ortaya çıkış zamanı ve yeri konularında olmuştur. Postmodern akımının başlangıç tarihi konusunda kimi araştırmacılar 20. yüzyıl başlarına kadar götürülebileceğini söylese de postmodernizmin ciddi bir hareket olarak ortaya çıkışının İkinci Dünya Savaşı sonrası ve özellikle de 1960'lı yıllar olduğu genel kanı olarak kabul edilir. Postmodernizmin ilk defa nerede ortaya çıktığı sorusuna cevap olarak 1960'larda New York'lu sanatçılar ve eleştirmenleri gösterebiliriz, 1970'lerde Avrupa'ya taşınıp orada Postmodernizmi geliştirilmiştir (Sarup. 1995: 158). Postmodernizm üzerine yapılan tartışmalar 80'li yıllarda hareketlidir. Altmışlı yıllarda toplumsal-bilimsel ve sanatsal ütopyalar vardı. Yetmişli yıllarda bir içe dönüş yaşanır, politikaya sırt çevrilir. 80'li yıllarda ise bilgi işlem çağındaki gelişmeler çoğulcu bir geleceği gösterir. Böyle bir ortam içerisinde postmodern tartışma ortaya çıkar ve gündemi işgal eder. (Soykan, 1993: 116).

Postmodernizmin doğuşu ve gelişiminde Jacques Derrida, Roland Barthes, Michael Foucault, Lyotard, İhab Hassan, Jorge Luis Borges gibi düşünürler ve sanatçıların ciddi katkıları olmuştur. Dünya edebiyatında İtalo Calvino, Umberto Eco, Jorge Louis Borges, Gabriel Garcia Marquez, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut gibi isimler postmodern edebiyatının öncü isimleri olarak kabul edilir. 18 yüzyılda doğan ve kökenleri mitolojiye kadar giden fantastik edebiyat: doğaüstü olayları, gerçek dışı mekânları, büyüleri, hayaletleri, ruhları ve yaratıkları içine alan bir edebi türdür. Goethe, Bürger, Umberto Eco, Maupassant, Edgar Allan Poe gibi yazarlar aklı ve gizemi karşı karşıya getirerek bu türe önemli katkılar sağlamıştır (Ertem, 2008: 11-12). Türk edebiyatında ise Oğuz Atay, Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Bilge Karasu ve Latife Tekin isimli yazarlarımız postmodern edebiyatının temsilcileri olarak gösterilir.

Postmodernizm, modernizme tepki olarak ortaya çıkışından itibaren güçlenerek hemen hemen her alanda varlığını arttırarak yoluna devam etmiştir. Yayılmacı bir karakter taşıdığı için virüs tabiriyle de bahsedilmektedir (Soykan, 1993: 117). Ortaya çıkan her yeni akımın bir önceki akımı eleştirme alışkanlığı postmodernistler içinde geçerli olmuştur. Modern sanatın zamanı öne çıkarıp geçmişi/eskiyi yıkarak yeniyi/geleceği kurma misyonu, postmodern sanatta anlamsız olarak karşılanır. Bu konuda Jameson, pastiş ve parodi yaklaşımı ile eskiyi/geçmişi algılamayı açıklar. Pastiş ile postmodernist yaklaşım, nostaljik olarak geçmiş tarzlara gönderme yapar. Parodi ile de gelenekle alay eder (Eliuz, 2016: 66). Postmodern akımının güçlenerek büyümesinden edebiyatta payına düşeni fazlasıyla almıştır. Hayatın her alanına yönelik kısıtlamaları ortadan kaldırmayı amaçlayan postmodernizm, daha rahat ve özgür bir düşünce alanı oluşturur. Böylece postmodernizm yeni söylem ve düşüncelerin doğmasında kolaylık sağlamış olur. Sanatçılar yakalamış oldukları özgür ortam sayesinde özgün çalışmalarını yapabilmiştir.

Hazırlanan özgür ortam sayesinde roman ve şiirde farklılaşmalar ortaya çıkarken teknik anlamda da değişimler yaşanmıştır. Her türlü

gelenekten koparak sanatçının ve sanatın daha özgür halde dolaştığı postmodern akım yıldan yıla etkisini daha da arttırmıştır. Postmodernizm; bireyi baskı altında tutmak amacıyla kitlelere empoze edilen gerçek ve doğru düşünceleri reddeder, bilginin doğruluğu ile ilgilenmez, derin anlama yönelirken metafizik bir düzlem oluşturur (İlkhan, 2012: 112). Postmodern anlatılar sayesinde zaman, mekân ve dil gibi en teknik konular dahi özgürleşerek farklılaşmıştır. Zaman konusunun eserlerde belirsizlik göstermesi üzerine İsmet Emre bu algıyı şöyle tarif etmektedir: *"Tıpkı, romana ait diğer unsurlarda olduğu gibi, zaman konusunda da postmodern metinlerde mekanik, belirli, ölçülebilir, hesaba kitaba gelir bir zaman anlayışının yerini, dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik, rasyonel düşüncenin belirlediği zaman anlayışının dışında bir durum vardır"* (2006: 170).

Postmodern akımının etkili olmadığı herhangi bir coğrafya ve kültürün olmadığını söylersek yanlış demiş olmayız. Bu akımın en etkili olduğu alanın Avrupa ve Amerika kıtası olduğunu söylemek mümkün. Bununla birlikte Rus edebiyatında da oldukça etkili olduğunu belirtebiliriz.

POSTMODERN ANLATIDA FANTASTİK KURGU

Fantastik kelimesinin Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre hayali ve 18. yüzyılda Fransa'da gelişen edebi tür olmak üzere iki tanımı bulunmaktadır. Hayal gücü ile yaratılmış karakter ve senaryonun oluşumu ile elde edilen fantastik metinleri ilk insanlığa kadar indirgemek mümkündür. Fantastik metinlerin varlığı her ne kadar çok eskiye dayansa da işlev bakımından parça olabilmeden öteye gidememiştir. Bazı dönemlerinde faydasız olarak nitelendirilen fantastik unsurlar özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru geri plana atılır. Türün gelişim göstermesini ve yayılım sağlamasına etki eden faktör postmodernizm olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisi ile alt üst olan düzende her türlü geleneğe karşı çıkış adımları modernizmin yerine postmodernzmi getirerek kuralsızlık kuralını yaratmıştır. Savaşın ardından yeniden oluşturulmaya çalışılan

düzende ütopik düşünceler ve her türlü geleneği reddeden fikirlerin ortaya çıkmasıyla fantastik unsurların temelleri atılmıştır.

Postmodern akımının edebiyat alanında etkin olmaya başlamasıyla daha özgür hareket alanı yakalayan yazarlar fantastik unsurlara eserlerinde daha çok yer vermeye başlamışlardır. Postmodernizmin gerçeği, ne metafiziği ne de fiziği referans olarak kabul eden bir gerçektir. Bu, kurgusal, sanal dünya'yı referans olarak alan üçüncü bir hyperreal/üstgerçektir; yani sanal gerçektir (Karaca, 2007: 81). Postmodernizm etkisiyle zaman, mekân, dil gibi konularda daha özgürce hareket edebilen yazarlar, fantastik unsurlara yer vererek anlatımlarını daha ilgi çekici hale getirmişlerdir. Gerçeklikten uzaklaşmak ve yapay bir dünya içerisinde kendisine alan açma çabasına giren okurlara alternatif kapılar açan bu anlatım şekli, okurun farklı estetik düşüncelere sahip olmasını sağlar. Fantastik unsurların ilgi çekici olması, gerçek ile gerçek dışı arasında kalarak okuru etkilemesi esere ilgi sağladığı gibi okurun eser içerisine daha çok girmesine de neden olur. Böylelikle anlam oluşumu ve aktarımı yazar endeksli değil; tamamen okur endeksli olarak okur, metne dâhil olur (Ecevit, 2006: 42). Zamanda yolculuk gibi romanın akışında ileri geri gidişler okurun zihnini açık tuttuğu gibi dikkatini üst seviyede tutmasına neden olmuştur. Bu durum okurun zihnini açarak kendisini eser içerisinde bulmasını sağlamıştır. Metne dâhil olan okur için eser daha ilgi çekici hale gelmiştir.

Fantastik edebiyat konusunda önemli tanımlamalar yapmış olan Bulgar asıllı Fransız düşünür ve eleştirmen Tzevetan Todorov fantastik için gerçekte olmayan ya da olabilecek olağanüstü, güzel, şaşırtıcı şeyler olduğunu belirtmiştir ve kararsızlık olduğunu savunmuştur. *"Kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır."* (2023, s: 31). Ona göre olaylar gerçekleşirken tekinsiz ya da olağanüstüdür. Eğer bu ikisinin arasında kalıyor ise fantastiktir. *"Bir olay, doğa yasalarına rağmen gerçekleşirse tekinsizdir. Bilmediğimiz bir şekilde gerçekleşirse olağanüstüdür. Olağanüstü ve saf tekinsizin arasında ise fantastik yer alır."* (Todorov, 2023: 47-50). Yani Todorov'a göre

eserin fantastik olabilmesi için okurun gerçek ile gerçek dışı arasında kararsız kalması gerekmektedir. Nuran Özlük *''Fantastik gerçekte var olmayan hayal gücüyle meydana getirilen sözle veya yazıyla görünürlük kazanan yani doğaüstü ve olağanüstü unsurları içine alan anlatı şeklinde karşımıza çıkmaktadır.''* (2010: 10) diyerek fantastiğin gerçek dışı uydurmalar olduğunu belirtmiştir. Fantastik, olanla gerçeküstünün çatışmasından doğan bir türdür. Yazar, yaratılan imgelerle yeni bir gerçeklik yaratır (Furby ve Hines, 2012: 185). Yapılan tanımlamalardan yola çıkarak fantastik anlatıların aslında var olmayan olay, mekân ya da zaman gibi unsurlardan oluşan anlatılar olduğunu söyleyebiliriz. Eserde geçen kurgunun geçek hayata uygun olup olmadığı okurun zihnine göre değişiklik gösterebilir.

Fantastik eserlerde temel mesele belirsizliktir. Bu belirsizlik gerçek dışıcılığın gerçeğe uyması ya da okur tarafından gerçek olarak kabul edilmesidir. Kurgu gerçek olmasa bile oluşturulan anlatımın ilgi çekici olması okuru kurgunun içine çekmede başarılıdır. Fantastik anlatımın kendine has özelliklerini kabul eden ve bilinçle kendini esere bırakan okur, eserin yaşattığı fantastik hissi ilgiyle takip ederek kendini eserin bir parçası yapar. Okur metnin hayal ürünü olduğunu bilse dahi bununla ilgili şüphe duymaz. Totorov'a göre: *"hayvanların konuştuğu bir fabl okuyan okuyucu bununla ilgili şüphe duymaz. Okur metnin alegorik olduğunu bilerek kıymetini okur fakat fantastikte okur her zaman bir kararsızlık içindedir"* (2013: 31).

TÜRK EDEBİYATINDA FANTASTİK KURGU-FANTASTİK ANLATIM

Türk edebiyatında ilk fantastik seri olarak Barış Müstecaplıoğlu tarafından yazılan *Perg Efsaneleri* adlı eser kabul edilmektedir. Bunun haricinde Saygın Ergin'in *Yedi Kartallar Efsanesi* serisi, İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*, Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı eserleri fantastik anlatı türüne örnek olarak gösterilmektedir (Üstün, 2025: 231). Ancak fantastik türün Türk edebiyatındaki gelişimi ve yaygınlaşması, tarihsel süreç içerisinde farklı düşünce akımlarının etkisi altında şekillenmiştir. Bu noktada özellikle pozitivizm akımının edebiyat üzerindeki etkisi dikkat çekmektedir.

19. yüzyılda Fransız yazar Comte tarafından pozitivizm akımı ortaya konar. Bu akıma göre gerçek bilginin kaynağı deney ve gözlem olarak belirtilir. Akımın etkisiyle fantastik düşünceler geri planda kalmıştır. Batıda meydana gelen bu yeni akım Osmanlı aydınlarını da etkileyecektir. Özellikle Fransız edebiyatını takip eden aydın kişiler fantastik unsurları bırakarak pozitivizm düşüncesi ile hareket etmiştir. Pozitivist anlayış Avrupa'da gerçekçi bir bakış meydana getirmiş ve Osmanlı aydınları da bu anlayıştan etkilenmiştir. Pozitivizmden etkilenen yazarlar eserlerini bu düşünceye göre kaleme almıştır (Olur Çeker, 2011: 33). Bununla birlikte, pozitivist düşüncenin etkisine rağmen Türk edebiyatında fantastik unsurlar tamamen ortadan kalkmamış; farklı dönemlerde ve çeşitli türlerde varlığını sürdürmüştür.

Edebiyatımızda Tanzimat'tan beri Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyelat*, Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* adlı eserlerinde fantastiğin önemli bir özelliği olan olağan dışı durumlar ve gariplikler vardır. Cumhuriyet dönemi yazarlarından Peyami Safa da eserlerinde fantastik öğeler kullanmıştır. Dünyada bulunan her milletin kendisine ait efsane, masal ve mit örneklerinde fantastik unsurlara bolca rastlanılmaktadır. Avrupa ve Asya edebiyatlarında fantastik unsurlar geçmişten günümüze kadar varlığını korumuştur. Türk edebiyatı için de bu durum farklı değildir. Edebiyatımızın önemli kaynaklarından biri olan halk hikâyeciliğinde, özellikle *Dede Korkut Hikâyeleri* içerisinde fantastik unsurlara rastlanmaktadır. Azraille mücadele eden Deli Dumrul'un yaşadıkları, Tepegöz'ün fiziksel özellikleri fantastik nitelik taşımaktadır (Olur Çeker, 2011: 27). Bunun haricinde Türk edebiyatında sözlü gelenek ürünleri olan masal, menkıbe ve mesnevi gibi türlerde olağanüstü olarak isimlendirebileceğimiz fantastik unsurların izleri görülür. Ayrıca Divan Edebiyatı metinlerinde de fantastik unsurlar bulunmaktadır.

1950'li yıllar Orhan Kemal ve Sait Faik'in hikâyelerinin etkisi ile karşılaşmaya başladığımız dönemlerdir. Özellikle Sait Faik fantastik öğeleri kullanma konusunda atmış olduğu adımla türe hareketlilik kazandıran isim

olmuştur (Dıvarcı, 2024: 30). Bu alanda Sait Faik'in Alemdağ'da Var Bir Yılan adlı eseri kuşağa öncülük eden bir eserdir. Aynı zamanda Sait Faik öykücülüğünde bir değişimi işaret eden bu kitap, düş ve gerçeği harmanlayarak fantastik öğeleri ön plana çıkaran eserdir. Sait Faik bu sayede kendinden önceki öykülerin gerçekçilik anlayışından farklı bir anlayışı sergilediği için 1950 kuşağı için yol getirici olmuştur. 1950 kuşağının önemli öykücülerinden olan Edgü, Sait Faik öykülerinden etkilendiğini şu sözlerle ifade eder: "*Dostoyevski'nin, 'hepimiz Gogol'ün Palto'sundan geliyoruz' dediği gibi ben de, benim kuşağımın öykü yazarlarının büyük bir çoğunluğu da Sait Faik'ten geliyoruz"* (Dirlikyapan, 2017: 2).

Fantastik olayların eser içerisinde yalnızca belirli bölümlerde yer alan unsurlar olmaktan çıkarak eserin bütününe yayılması ise 1980'li yılları bulmaktadır. Türk edebiyatında 1980'lerden sonra fantastik eserlerin sayısında belirgin bir artış meydana gelmiştir. Bu artışın başlıca nedenleri arasında çeviri eserlerin çoğalması, Batı kaynaklı çizgi romanların ve fantastik filmlerin Türkiye'de daha yaygın biçimde dolaşıma girmesi yer almaktadır. Söz konusu gelişmeler, Türk okurunun fantastik türle daha yakından tanışmasını sağlamış ve türe yönelik ilginin artmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreç, yerli yazarların da fantastik öğeleri daha yoğun ve bilinçli bir şekilde kullanmalarına olanak tanımıştır.

Fantastik olayların eser içerisinde birer parça olma durumundan eserin tamamına yayılması 1980'li yılları bulmaktadır. Türk edebiyatında 1980'lerden sonra fantastik eserlerin sayısında artış meydana gelir. Artışın meydana gelmesinin en başlıca nedenleri arasında çeviri eser sayılarının artması, batılı çizgi roman ve filmlerinin ülkemizde gösteriminin artması gelmektedir. Bu sayede Tür k okurunun türe alışması sağlanır. Öncelikle kültürel ortamın yeniden şekillenme sürecine girmiştir. Batıdan her geçen gün artan sayıda roman çevrilmeye başlanmış, Barbar Conan gibi fantastik çizgi romanlar ve filmler Türk okuyucusunun fantezi türüne aşina olmasını sağlamıştır (Uğur, 2011: 137). Türk edebiyatında fantezi türünün yükselişe geçmesi ile ilgili Berna Moran, şu değerlendirmeyi yapar: *"Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve 'olabilir olan'ı yansıtmak*

anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 1980'lerden bu yana gerçeklikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor." (1994: 74). Fantastik türünün yükselişi ile alakalı Önertoy'un da, *"Türkiye'de 80'li yıllarda ortaya çıkan kuşak, romanlarında fantastik bir dünya kurdular ya da gerçeği fanteziyle birlikte verdiler"* (2003: 5) şeklinde tespitleri olmuştur.

Roman okuyucularının postmodern anlayışın etkisiyle gerçek dışına, olağanüstülüğe rağbet ettiğini daha önceden yazımız içerisinde bahsetmiştik. Düşüncelerin daha özgürce ortaya konmaya başlandığı dönemde farklı düşünce ve inanç yapısına sahip insanların ortak olarak düşündükleri metafizik kuralları onları fantastik noktasında birleştirir. Yapılan sosyolojik araştırmalar, dünya insanlarının giderek daha muhafazakâr tercihler peşinde olduğunu gösteriyor. Öyle ki, herhangi bir inanca sahip olmayan ve tercih yapmayanlar dahi bir metafizik dünyanın varlığı konusunda pek çok geçerli gerekçenin olduğu üzerine fikir yürütüyorlar (Yonar, 2011: 58). Yonar bu değerlendirmesiyle fantastiğe olan ilginin artışının nedenini ortaya koyar.

Gelişen teknoloji ve değişen dünya ile birlikte toplumda meydana gelen farklılaşmalar düşünceleri ve bakış açılarını da etkilemiştir. Modernleşen dünyada yalnızlaşmanın başlaması ile birlikte bireyler kendilerine ait yalnız hayatlarında elektronik oyunlara da merak salmaya başlamıştır. 1980'li yılların insanları fantastik oyun denilen oyunlarla tanışarak fantastik türü ile ilgili bilgi sahibi olmaya başlamıştır. Toplumsal değerlerin etkisinin giderek azalmaya başladığı bu dönemde bireyler şahsi fikirlerini daha hür olarak ifade ederek kişisel hayal güçlerini öne çıkarmada kendisinden önceki kuşaktan daha başarılı olmuşlardır. Bu durum 2000'li yıllarda Türk edebiyatında fantastik türünün güçlü şekilde gelmesini sağlamıştır. 1980'li yıllarda Türkiye'de değişen ekonomik, toplumsal koşullar yeni nesillerin bireysel yaşamlar kurmalarının önünü açmış, bireysel zevklerin ve arayışların önünü açmıştır. Bu dönemde yetişen nesiller –önceki kuşakların aksine- hem istedikleri faaliyetleri yapabilecekleri imkânlara kavuşmuş, hem de toplumsal değerlerin etkisinin

giderek azalması ile birlikte kişisel hayal gücünü öne çıkarma şansını elde etmişlerdir (Uğur, 2011: 138).

KIRMIZI KİTAP ROMANINDA POSTMODERNİZM VE FANTASTİK SERÜVEN

Engin Geçtan yazarlığa 1975 yılında psikiyatri alanında yazmış olduğu *Çağdaş Yaşam ve Normaldışı Davranışlar* isimli kitabı ile başlamıştır. 1981 yılında ise *Psikanaliz ve Sonrası* isimli kitabı yayımlamıştır. Ünlü bir psikiyatr olan yazar bu alanda eser üretmeye devam ederek 1983 yılında kitleler tarafından tanınmasını sağlayan İnsan Olmak isimli kitabını yazmıştır. Yazar bu kitabı sayesinde tanınırlığını arttırarak okuyucu tarafından fark edilmesini sağlamıştır. Geçtan uzmanlık alanı olan psikiyatriden sonra 1993 yılında ilk romanı olan *Kırmızı Kitap*'ı yayımlamıştır. Bu ilk romanıyla beraber Geçtan'ın romanlarının sayısı yediyi bulmaktadır. Bunların yayımlanma yıllarına göre sıralanışı şu şekildedir: *Kırmızı Kitap* (1993), *Dersaadet'te Dans* (1995), *Bir Günlük Yerim Kaldı İster Misiniz?* (1997), *Kızarmış Palamutun Kokusu* (2001), *Tren* (2004), *Kuru Su* (2008), *Mesela Saat Onda* (2015).

Engin Geçtan edebiyat sahasında roman, anı ve deneme türünde eserler vermiştir. Edebî eserleri arasında roman türün diğerlerinden bir adım ön plana çıkmaktadır. Engin Geçtan varoluşsal temaları işlediği romanlarında postmodern anlatımı kullanmıştır ve yarattığı fantastik anlatılar ile okuyuculara gerçeküstücülüğü yaşatmıştır. Hayal gücüyle mekân ve zamanı karmaşıklaştıran yazar, psikolojik ikilem yaşayan roman karakterleri üzerinden postmodernist anlatımını güçlendirmiştir. Geçtan için önemli olan kurgudan ziyade zaman - mekân algısının aşımı ve varoluşçu anlatımdır. Geçtan'ın eserlerinde sıklıkla filozof ve terapistlerin insanın sorumluluk alma, kaygı ve yalnızlık gibi evrensel temalarına yer verilir. Geçtan, uzmanlık alanı olan psikiyatri bilimi sayesinde karakterler üzerinden temalarını işlerken karakterlerinin hikâyesini de ilgi çekici olmasını sağlamıştır.

Geçtan yer yer mizahî bir yaklaşımla ele aldığı romanlarında, kurmacanın çok çeşitli imkânlarından yararlanmıştır. Yazarın mistik doğu

dinlerinden fiziğe uzanan okumalarının bir karışımı olan anlatıları, aynı zamanda yazarın yaratıcı yönüne de vurgu yapmaktadır. Bunun yanında anlatılarını sarmal ve parçalı bir yapıda oluşturmuştur. Bu anlatılarda yazarın kendi kendisini işaret eden bir metinlerarasılık da görülmektedir. Bunun nedeni, romanların sadece postmodern olmalarından ileri gelmez. Yazar aynı zamanda kendi ülkesinin ve dünyanın renklerini göstermektedir (Oğuşgil, 2024: 22).

Geçtan'ın postmodernist romanları hakkında vurgulanması gereken en önemli noktalardan birisi de romanlarının fantastik roman kategorisinde değerlendirilebileceğidir. Geçtan'ın romanlarında sıra dışılık sıradan bir olguymuş gibi ele alınmıştır. Bu duruma ölülerin dirilmesi ve hiç ölmemiş gibi hareket etmeleri, zamanda ileri veya geri gidilmesi, mekânlar arası yapılan değişimler, tılsım, ruh, melek, şeytan gibi sıra dışı varlık ve olguların sıkça kullanılması örnek olarak verilir.

Engin Geçtan'ın ilk romanı olan Kırmızı Kitap, 1993 yılında *Kırmızı Kitabın Öyküsü* ismiyle Remzi Kitabevi tarafından basılmış. Eser 1998 yılında gözden geçirilerek Metis Yayınları tarafından yeniden basılmıştır ancak bu kez Kırmızı Kitap adıyla yayımlanmıştır. Altı baskısı yapılan kitabın son baskısı Ocak 2022'de gerçekleşmiştir. Geçtan'ın ilk romanı olma özelliği gösteren eser 208 sayfadan oluşmaktadır.

Kırmızı Kitap isimli eser, yönetmen Atıf Yılmaz tarafından filme alınmak istenmiştir. Roman, bir vesileyle Geçtan ile görüşen Atıf Yılmaz'ın dikkatini çeker ve Geçtan yönetmenin kendisini motive etmesiyle romanını tamamlamaya yönelir. Atıf Yılmaz'ın bu tasarısı gerçekleşmemekle beraber *Kırmızı Kitap* Türkiye'den ve yurtdışından başka sinemacıların da ilgisini çekmiş bir romandır. Bununla beraber kitabın filme alınması yönündeki çabalar sonuçsuz kalmıştır (Oğuşgil, 2024: 28).

Postmodern anlatının fantastik kurguyla desteklendiği *Kırmızı Kitap* romanında sayfalar ilerledikçe gizem artarken cevaplanması gereken sorular yavaş yavaş cevap bulur. Karakterlerin bir araya gelişi, birbirlerine olan yakınlıkları, ortadan kayboluş nedenleri ve yeniden ortaya çıkışları,

Roveyda karakteri ve onunla birlikte yeniden hayat bulan Arkeolog Ho ve katil Wahab'ın metafizik hayatlarının başlangıcına neden olan esrarengiz yapıya sahip kırmızı bir kitabın varlığı eseri sürükleyici yapar. Gizem ve fantastiğin bir araya geldiği bu kitap okurun zihnini dinç tutarak ilginin yüksek kalmasını sağlar.

Film çekmek için bir araya gelen ekip ve bu filme ilham kaynağı olan bir kadının gizemli hayatı romanın olay örgüsünü oluşturur. Kalabalık bir şahıs kadrosu barındıran eserde olaylar dört gün gibi kısa sürede yaşanıp bitmiştir ve her kahramanın hayat öyküsü parça parça eserde işlenmiştir.

Roveyda isimli bir kadının hayat hikâyesini filme dönüştürmek isteyen film ekibinin yeniden dünyaya gelen Roveyda ile karşılaşması şeklinde kurgulanan eser, geçmiş ve şimdiki zaman arasında kurulan köprü sayesinde romanın büyülü gerçekçilik unsurları güçlendirir. Geçmişten bilinmeyen bir şekilde şimdiki zamana gelen Roveyda sırlarla dolu biridir.

Roveyda'nın gelişi karakterin hem bireysel dönüşümünü hem de romanın metafizik zaman çizgisini ortaya koyar. Roveyda'nın kendisi içinde şimdiki zamanda tekrar ortaya çıkması şaşkınlık ve bilinmezlik barındırır. Rüveyda ile birlikte öldüğü gün üzerinde olan elbise, mavi kapılı ev, onu öldüren Wahab, Çinli arkeolog Ho gibi diğer unsurlar da yeniden var olmuştur.

Roman, yakıcı bir yaz günü film sahnesi çekimiyle başlar. Filmde oyuncular kendi isimleriyle rol alırlar. Bu durum, karakterler ile gerçek kimlikleri arasındaki bulanıklığı vurgular ve romanın büyülü gerçekçilik atmosferini güçlendirir. Böylece hem film ekibi hem de roman karakterleri aynı anda tanıtılır. Filmde işlenen olay ile karakterlerin gerçek yaşamları iç içe geçerek üstkurmaca sağlanmış olur. Bu da romanın postmodern yapısını güçlendirir.

Güvenilir bir arkadaş tarafından Roveyda'nın hayat hikâyesi senarist Lui'e anlatılır. Anlatılanlardan etkilenen Lui bunu bir film olarak çekmek ister. Lui'nin film çekme isteği geçmiş ve şimdiki zamanın yeniden yaşanmasını sağlar. Geçmişten gelen kişilerin esere giriş esrarengizliği

gizemli kitabın sırrıyla ortaya çıkana kadar tüm karakterlerin hayatına etki eder.

Roveyda karakterini birlikte rol aldığı Ra karakteriyle karıştıran Te isimli roman kahramanı olayların farklı yöne evrilmesini sağlamıştır. Te Katıldığı bir etkinlikte rol arkadaşı Ra'yı görür ve onunla konuşabilmek için peşinden gider. Ancak Te'nin Ra olduğunu düşünerek karşılaştığı kişi Roveyda'dir. Birbirinden bağımsız Roveyda ve Te isimli karakterlerin karşılaşması olayların başlamasını sağlamıştır.

Ra'nın kaybolması, Roverda'nın esrarengiz davranışları, senaryo yazarı Lui'nin nerede olduğu bilinmemesi, Komiser Halem'in olaya katılması ve diğer film karakterlerinin bu gizli sürece dâhil olmaları, cinayet, hırsızlık, hazine arayışı gibi diğer olaylar eseri sırlı bir yapıya sokar. Bu karmaşık örgü, okuyucuyu sürekli bilinmeyen ve merak edilen bir durumun içine çeker. Romanın gerilim polisiye ve fantastik unsurlarını besler.

Afro-Amerikalı Quqia ve Te tesadüfi olarak komşu olduklarını öğrenir. Onların bu karşılaşmaları yaşam ve ölüm üzerine konuşmalarıyla devam eder. Her iki karakter hayatı sorgular. Kalabalığın içinde yalnız biri olduğunu düşünen Te için gizemli bir an yaşanır. Quqia, söylentisi olan ancak gerçekliği sorgulanan o antik dehlizin yerini bilen kişi olarak Te'ye unutulmaz bir an yaşatır. Romanın fantastik unsurlarını arttıran bu kurgu ile yazar okurlarına farklı bir bakış açısı sunarak eserin sürükleyiciliğini arttırır.

Üçüncü günün sabahı, güneşin doğmaması romanın atmosferinde bir kırılma yaratır. Şehirde yaşayan insanlar anlam veremedikleri bu doğa üstü olay karşısında mutsuzluğa ve yalnızlığa sürüklenir. Şehirde sadece yağma, hırsızlık yapanlar ve Andromedia yıldızından gelecek olan gizemli varlıkların kendilerini kurtaracağını düşünen bir grup vardır. Şehirde kaos yaşanırken karakterler arasında geçen diyaloglarda da yabancılaşma ve inanç eksikliği temaları derinleşir. Yazar tarafından, duygusal olarak yoksullaşmış insan yaşamına ironik bir gönderme yapılır.

Üçüncü günün akşamı çingene kampında bütün film ekibi ve Roveyda'nın buluşması eser boyunca oluşan gizemin çözülmesini sağlar. Roveyda kendi hikâyesini ve saklanan hazinenin bulunmasını anlatarak vakayı çözüme kavuşturur. Roveyda hikâyesini bittiğinde birden bire ortadan kaybolur.

Postmodern roman özelliklerinden olan parçalı anlatım ve karmaşık olay örgüsü teknikleri ele aldığımız Kırmızı Kitap romanı için de geçerlidir. Kurgu iç içe geçmiş olayların bir araya gelmesiyle başlamıştır. Esere adını veren ve fantastik özellikler barındıran kırmızı bir kitabın etrafında gelişen olaylar esrarengiz bir yapıya sahiptir. Kitabın esrarengiz yapısı ortaya çıkmadan evvel eserde yer alan tüm şahıslar işlenerek kurgunun içine parça parça dâhil edilmiştir. Postmodernizmde çoklu anlatım tekniği olarak adlandırılan yöntemle aynı olay, zaman veya temanın farklı bakış açıları şahıslar üzerinden verilmiştir. Her karakterin hikâyesi, Kırmızı Kitap'ın varlığıyla yeniden anlam kazanır; böylece roman, çoklu anlatı çizgilerini ortak bir eksende oluşturur (Kaya, 2025: 31).

Postmodernizmin kuralları arasında yer alan üstkurmacılık tekniği yazar tarafından kusursuz olarak eserde işlenmiş. Yazar daha eserinin ilk sayfasında film çekim sahnesinden başlayarak kurmaca bir eser olduğu mesajını okura iletir. Eserde yer alan karakterlerin film sahnesinde kendi isimleri ile oynaması ise esere farklı bir yoğunluk katar. Karakterlerin gerçek hayatları ile rolleri sayfalar ilerledikçe birbiri içine girerek kurmacanın gücünü arttırır. Okur eseri okudukça kurguyla gerçek arasında kalarak karakterleri değerlendirme konusunda tereddüt yaşamaya başlar. Bazı anlar karakterlerin kendi kişiliği mi yoksa rolünün bir parçası mı olduğu konusunda ikilem yaşatır. Yazar anlatıcı şeklinde kurgulanan eser tanrısal bakış açısına sahiptir. Eser içerisinde konular felsefi düşüncelerle verilirken yazar psikolojik değerlendirmeler de yapar. Bu durum okurun da kendisini sorgulamasına neden olur. Böylece eserin okurları eserin bir kurgu olduğu gerçeğinden koparak karakterler üzerinden ölüm, yaşam, yaratılış gibi konuları kendi açısından düşünmeye başlar. Bu yönüyle Kırmızı Kitap, ''yaşamın anlamı'' arayışını hem tematik hem yapısal düzeyde işler;

karakterin yaşamla, ölümle ve yaratılışla ilgili konuşmaları, romanın postmodern yapısı içinde metafizik bir derinlik kazandırır (Kaya, 2025: 32-33).

Kırmızı Kitap romanında zaman bilinçli olarak belirtilmemiştir ancak eser içeriğinde yer alan 'setten bir gün sonra', 'iki gün sonra' gibi ifadelerle yaşanan olayların dört günlük bir dönemi kapsadığı anlaşılmaktadır. Dört günlük süre içerisinde yaşanan olayların anlatımında geri dönüşlere rastlanılmaktadır. Özellikle Roveyda karakteri üzerinden andan geriye, geriden şimdiki ana geçişler sağlanır. Roveyda'nın ölümü ve yeniden şimdiki anda geri gelişinin anlatıldığı bölümler zaman halkasını kırar. Postmodernizm eserlerde görülen zamanın doğrusal olmama durumu Kırmızı Kitap adlı eser için de geçerli olur. Romanın zaman kurgusu, yalnızca olayların sıralanışı değil, aynı zamanda varoluşsal bir arayışı da yansıtır. Bu nedenle Kırmızı Kitap'ta zaman, doğrusal bir çizgiden ziyade iç içe geçmiş halkalar biçimindedir. Hatırlama, anlatma ve yaşama anları birbirine karıştıkça, geçmiş ile şimdi arasındaki sınırlar silinir; böylece postmodern anlatılara özgü çok katmanlı bir zaman yapısı ortaya çıkar (Kaya, 2025: 43).

Hayal ve gerçeğin birbirine girdiği bir dünya oluşturan postmodern romanın kahramanları da olağanüstü özellikler gösterir. Kırmızı Kitap'ta geçmişten gelen insanlar, boyutlar arası başka ülkeye gidenler ve uzaydan kurtarıcı geleceğine inanan insan tipleri buna örnektir (Kaya, 2025: 45).

SONUÇ

Psikoloji, roman, anı ve deneme türünde eserler veren Engin Geçtan ilk roman kitabı Kırmızı Kitap'tan itibaren eserlerinde varoluşçu ve psikiyatri konularını kullanarak fantastik bir anlatım işlemiştir. Yazar, postmodernizm akımıyla kaleme aldığı roman türündeki eserlerinde kurgu ile gerçeğin sınırlarını zorlamıştır. Fantastik unsurların kullanımındaki başarısı ile yazar, okurun bilincini açık tutmasını sağlayarak eserin sürükleyici yapısını dinç tutmuştur.

Postmodernizmin etkisiyle edebiyat alanında yeni türler ortaya çıkarken bu durum farklı okur türlerinin de oluşmasını sağlamıştır. Birkaç farklı alanın ya da tekniğin kullanılmasıyla özgün eserler ortaya konarken, kurguya dahil olan ütopik düşüncelerle fantastik türü doğmuştur. Gerçek olanla olmayanın harmanlandığı bu türde okur, sadece yazarın hayal dünyasıyla sınırlı kalmaz. Bunun yanında kendi hayal gücünü de kullanarak esere şahsi dünyasında hayat verir.

Hayal kurma isteği, içinde bulunduğu şartlardan kaçma düşüncesi ile bilinmeyene duyulan merak insanın her yaşta sahip olduğu duygulardır. Teknolojinin gelişmesi ile giderek daha da yalnızlaşan insanların fantastiğe olan ilgisi türün gelişimini sağlamıştır. Psikiyatri alanında ün yapmış olan Geçtan, uzmanlığını yazı yazma becerisiyle harmanlayarak insanın iç çatışmalarını *Kırmızı Kitap* adlı eserinde işlemiştir.

Geçtan'ın klasik olay örgüsüne dayalı roman anlayışından uzaklaşarak, psikolojik ve varoluşçu bir anlatı formu oluşturmuştur. Freud ve Jung gibi psikanalistlerden etkilenmiş olan Geçtan, onların kavramlarını direkt olarak olaylara yansıtmamıştır ancak bu kişilerin görüşlerini romanın dokusuna işlemiştir. Geçtan'ın roman kişileri genellikle dış dünyaya yabancılaşmış, kimlik arayışında olan bireylerdir. Bu kişilerde bilinç dışı bastırılmış arzular, çocukluk travmalar ve geçmişle hesaplaşmalar öne çıkar. Engin geçtan'ın kırmızı kitap romanı farklı tekniklerin iç içe geçtiği çok katmanlı bir anlatım yapısına sahip olması sebebi ile postmodernist bir bakış açısıyla kurgulandığı anlaşılmaktadır. Kurgudaki mistik olaylar esere fantastik değer katmaktadır.

Postmodernist bir tutumla kurgulanan kırmızı kitapta Engin geçtan, konulara felsefi bir açılım katarak fantastik kurgunun yanında büyülü gerçekçiliğe de başvurmuştur. Karakterlerin durumları üzerinden psikolojik unsurlar da işlemiştir. Bu yönüyle Kırmızı Kitap romanı, bireyin bilinçaltı ve toplumsal çevresi arasındaki ilişkileri keşfetmeye de olanak sağlar. Eserin postmoder unsurlarla fantastik bir kurmaca olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Dıvarcı, Cemal Melik (2024). *Türk Edebiyatında Fantastik Hikâyenin Unsurları*. Yayımlanmamış Doktora tezi. Nevşehir: Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.

Eliuz, Ülkü (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul. Kesit Yayınları.

Emre, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara. Anı Yayıncılık.

Ertem C. (2008) *Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı: Yazında ve Çeviride Fantastik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Geçtan, Engin (2018) *Kırmızı Kitap*. İstanbul. Metis Yayınları.

İlkhan, İbrahim (2012). "Postmodern Edebiyatta İşlevsellik ve İnsan Unsurunun Konumlandırılması". *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 27.

Jacqueline, Furby ve Claire, Hines (2012). *Sinemaya Giriş: Fantastik*. Çev: Sena Yavuz. İstanbul. Kollektif kitap.

Kaya, Elif (2025). *Yarım Kalanların Dünyasında: Engin Geçtan'ın Roman Evreni*. Ankara: Fenomen Yayınları.

Moran, Berna (1994). *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Oğuşgil, Cansu (2024). *Engin Geçtan'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Olur Çeker, Yasemin (2011). *Cumhuriyet Dönemi Fantastik Türk Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi.

Önertoy, Olcay (2003). Romanımızda Gerçek ve Fantezi: Mustafa Canpolat Armağanı. Ankara. S:143-151.

Özata Dirlikyapan, Jale (2017). *Kabuğunu Kıran Hikâye-Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. İstanbul. Metis yayınları.

Sarup, Madan (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev. A. B. Güçlü. Ankara. Ark Yayınları.

Soykan, Ömer Naci (1993). *Türkiye'den Felsefe Manzaraları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Todorov, Tzvetan (2013). *Fantastik*. Çev. Nedret Öztokat. İstanbul. Metis Yayınları.

Uğur, Veli (2011). "Türk Edebiyatında Fantastik Roman". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (42) 133-154.

Yonar, Gönül (2011). *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri*. İstanbul. Ötüken Neşriyat.

Hz. Ali Cenknamelerinde Kahramanın Yolculuğu: Gazâvat-ı Hazret-i Alî (Millî Kütüphane, 06 HK 3768/3) Örneği

DOÇ. DR. İNAN GÜMÜŞ*

Öz

İslamiyet sonrası Türk edebiyatında cenknameler, Türklerin birlikte yaşama duygusu ile gazi dervişler arasındaki motivasyonu diri tutan, adalet ve erdem gibi kavramları kolektif bilince yerleştiren stratejik metinler olmuştur. Bu gelenek içerisinde kaynağı Türk tarihine dayanmamasına rağmen millî unsurlarla harmanlanarak geniş kitlelere ulaşan ve alp tipinden izler taşıyan Hz. Ali cenknameleri, halkın ahlak ve adalet anlayışını şekillendiren ve İslamiyet öncesi kahramanlık kodlarını yeni bir inanç sistemiyle sentezleyen bir yapıya sahiptir.

Hz. Ali cenknamelerinin halk arasında gördüğü ilgiyi, yüzyıllar boyunca yapılan istinsahlardan ve mecmua derlemelerinden anlamak mümkündür. Bu ilginin somut bir örneği olan ve Muhammed bin Ahmed tarafından derlenen, Millî Kütüphane 06 HK 3768 numaralı hikâye mecmuasında kayıtlı *Gazâvat-ı Hazret-i Alî* adlı cenkname bu çalışmanın inceleme nesnesini oluşturmaktadır. Söz konusu cenkname, Hz. Ali'nin Mukasfer'e yardım etmek için Hâver şahı Katûl'la giriştiği mücadeleyi merkeze alır. Anlatı, kılık değiştirerek düşman içine sızma veya kimliğini gizleyerek rakibiyle karşılaşma gibi geleneksel motifleri işlese de olay örgüsü bakımından özgün bir yapıya sahiptir. Hz. Ali'nin lider ve bilge kişiliğinin öne çıktığı bu mücadelede sahabeler, Zülfikar, Düldül ve Kanber de ona eşlik eder.

Hz. Ali, halk anlatılarında sahip olduğu mitik kimliğiyle kolektif bilinçte derin izler bırakmış bir kahramandır. Kolektif bilinçdışında üretilen ve toplumsal bellekte yaşatılan bu kahraman figürü, doğumundan olgunluğa uzanan süreçte olağanüstü deneyimlerle şekillenen bir yolculuk geçirir ve topluma örnek teşkil eden bir model hâline gelir. Hz. Ali

cenknamelerinde anlatılan farklı mücadeleler, yolculuk serüveninin birer parçalarıdır. Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* olarak tanımladığı monomit modeli, Hz. Ali gibi kahramanların bu mitik sürecini evrensel bağlamda yorumlayabilmek için önemli bir araç sunmaktadır. Bu çalışmada yukarıda tanıtımı yapılan cenkname metni, Campbell'ın modelindeki aşamalar dikkate alınarak incelenmektedir.

Anahtar sözcükler: Cenkname, anlatı, destan geleneği, monomit, kahramanın yolculuğu

The Hero's Journey in the Cenknames of ʿAlî: The Case of *Gazâvat-ı Hazret-i ʿAlî* (National Library, 06 HK 3768/3)

In post-Islamic Turkish literature, cenknames functioned as strategic texts that sustained the Turks' sense of communal solidarity and the motivation of gazi dervishes, while embedding concepts such as justice and virtue into the collective consciousness. Within this tradition, although their origins do not directly stem from Turkish history, the cenknames of ʿAlî, enriched with national elements and bearing traces of the *alp* type, reached wide audiences. These narratives shaped the public's understanding of morality and justice while synthesizing pre-Islamic heroic codes with a new religious framework.

The popularity of ʿAlî cenknames among the people can be observed through the numerous manuscript copies and compilations produced over centuries. A concrete example of this interest is the cenkname titled *Gazâvat-ı Hazret-i ʿAlî*, found in the story collection numbered 06 HK 3768 in the National Library, compiled by Muhammad b. Ahmed, which constitutes the subject of this study. This narrative centers on ʿAlî's struggle against Katûl, the ruler of Hâver, undertaken to assist Mukasfer. Although the text incorporates traditional motifs such as disguise and infiltration into enemy territory, it presents a distinctive plot structure. In this struggle, where ʿAlî's leadership and wisdom are foregrounded, companions, as well as Zulfiqar, Duldul, and Qanbar, accompany him.

With his mythic identity in folk narratives, ʿAlî represents a heroic model that has left deep traces in the collective consciousness. This figure, produced within the collective unconscious and preserved in social memory, undergoes a journey shaped by extraordinary experiences from birth to maturity, ultimately becoming an exemplary model for society. The cenknames of ʿAlî and the individual battles narrated within them constitute segments of this broader journey. Joseph Campbell's monomyth model, defined as *The Hero with a Thousand Faces*, provides an important framework for interpreting this mythic process of heroes like ʿAlî within a universal context. In this study, the aforementioned cenkname is analyzed in light of the stages outlined in Campbell's model.

Keywords: Cenkname, narrative, epic tradition, monomyth, hero's journey

GİRİŞ

Gaza kavramı sözlüklerde "Din uğruna yapılan savaş, İslam düşmanlarına/kâfirlere karşı girişilen mücadele ve bunun sonucunda elde edilen zafer, cihat" (Şemseddin Sami, 2006, s. 926; Devellioğlu, 2004, s. 283; Komisyon, 2009, s. 731; Kubbealtı Lugatı, t. y.) gibi anlamlarla tanımlanır. *Gazavatname* ise "büyük kumandanların hayatını, kahramanlıklarını ve savaşlarını anlatan manzum, mensur eser" (Devellioğlu, 2004, s. 283; Kubbealtı Lugatı, t. y.) anlamına gelmektedir. Bu noktada Hz. Ali ya da daha başka şahsiyetlerin cenklerine yer veren eserler de çoğunlukla gazavatname adıyla anılır.

Gazavatnameler, Türkistan sahasında geliştirilen destan geleneğinin Anadolu'daki devamı niteliğindedir. Destani halk hikâyesi formundaki bu anlatılar iki ana kaynaktan beslenir. Bir yanda Dede Korkut Hikâyeleri, Danişmendname ve Saltıkname gibi Türk tarih ve kültürüne dayanan eserler; diğer yanda ise Battalname, Hz. Ali Cenknameleri, Hamzaname, Müseyyebname ve Ebu Müslimname gibi kaynağını doğrudan Türk tarihinden almayan, İslam tarihine dayanan eserler yer alır (Demir ve

Erdem, 2007, s. 20-21). Bu iki grup, kaynak farklılıklarına rağmen ortak bir tipoloji etrafında birleşir. İslamiyet öncesi destanlardaki "alp" tipi, bu eserlerde İslami muhteva ile yeniden biçimlenerek "gazi-veli" tipine dönüşür (Kaplan, 1996, s. 112-119; Açа, 2006, s. 150-164). Bu dönüşüm, gazavatname ve cenknamelerin hem kültürel sürekliliğini hem de yeni dinî-ideolojik çerçeveye uyumunu gösteren temel unsurdur.

Anadolu'da siyasi istikrarsızlığın sonucunda vücut bulan bu anlatılar, Selçuklu Devleti'nden Osmanlı Devleti'ne geçişin, yani Anadolu'nun Türkleşme ve İslamlaşma sürecinin ürünüdür (Mattei, 2004, s. 13-14). Dönemin kaotik ortamında cenknameler; kolektif bilinci diri tutma, toplumu şekillendirme ve düzene sokma, yeni dinin esaslarını açıklama, ahlaki konularda öğütler verme, uçlardaki gazi-alplara motivasyon sağlama ve gaza yolunda heyecanı diri tutma gibi işlevlere (Gümüş, 2022a, s. 3-5) sahip olmuştur.

1. TÜRK EDEBİYATINDA HZ. ALİ CENKNAMELERİ

Cenkname ya da gazavatname olarak adlandırılan anlatıların en yaygını Hz. Ali etrafında şekillenen eserlerdir. İslam tarihinde yiğitliği, kahramanlığı ve elde ettiği başarılarla öne çıkan ve İslam'ın erken dönemdeki yayılışında büyük katkısı bulunan Hz. Ali (Ebu'l-Hasen Alî b. Ebî Tâlib el-Kureşî el-Haşimî), Hz. Muhammed'in en yakınındaki isimlerden birisidir. Hz. Muhammed'in amcası Ebu Talib ile Fatıma bint Esed b. Haşim'in oğlu olan Hz. Ali, Hz. Muhammed'in damadı ve Hulefa-i Raşidin'in dördüncüsüdür. Hicretten yaklaşık yirmi iki yıl önce (M. 600) Mekke'de doğduğu rivayet edilen Hz. Ali, küçük yaşlardan itibaren Hz. Muhammed'in yanında büyümüş ve ona ilk iman edenlerden birisi olmuştur (Fığlalı, 1989, s. 371).

Tüm İslam dünyasında büyük bir sevgiye mazhar olan Hz. Ali'nin kahramanlıklarını, adaletini ve faziletlerini anlatan hikâye, kıssa, cenkname, gazavatname, menakıpname ve destan gibi türlerde eserler ortaya konulmuştur. İlk örnekleri Arap ve Fars edebiyatlarında görülen bu anlatılar, Türk edebiyatında da güçlü bir karşılık bulmuş ve Hz. Ali, Türk

destan kahramanlarına benzer bir şekilde ele alınmıştır. Türkler, İslamiyet'i kabul ettikleri ilk dönemlerden itibaren Hz. Ali'ye duydukları bağlılığı hem müstakil eserlerde hem de farklı türlerdeki metinlerde dile getirmişlerdir. Kutadgu Bilig'den başlayarak Dede Korkut Hikâyeleri, müstakil Hz. Ali cenknameleri, Müseyyebname, Eba Müslimname, Battalname, Danişmendname, Saltukname, Hacı Bektaş Veli Menakıpnamesi, Yunus Emre Divanı gibi erken dönem eserlerinin yanında divan edebiyatı ürünlerinde ve sözlü kültürün ürünü olan efsanelerde (Demir, 2011, s. 88-102) Hz. Ali'nin kişiliği ve kahramanlıkları geniş biçimde işlenmiştir.

Cenkname yazma geleneği Türklere Arap ve Fars kültüründen geçmiş, özellikle İran sahasında kaleme alınan Hz. Ali'nin cenk hikâyeleri bu geleneğin yayılmasında etkili olmuştur. Bu bağlamda, Hz. Ali'nin devler ve ejderhalarla mücadelesini anlatan ve 14. yüzyılda İbn Hüsam tarafından yazılan Hâvername önemli bir örnek olarak öne çıkar (Mattei, 2004, s. 12). Türkler, 11. yüzyıldan itibaren Anadolu'ya taşıdıkları bu geleneği, kendi yerli motifleriyle zenginleştirerek benimsemişlerdir (Atalan, 2011, s. 47). Bu gelişimde İslamiyet öncesi Türk destan geleneği de etkili olmuş, eski destan kahramanlarıyla Hz. Ali arasında benzerlikler kurulmuştur. Nitekim Orhon yazıtlarında alplık, erdemlilik ve bilgelik gibi niteliklerle tanımlanan ideal insan tipi (Gümüş, 2016, s. 263), İslamiyet sonrasında Hz. Ali ile özdeşleştirilmiştir. Bu durum, medeniyet çevresi değişse de kültürel sürekliliğin korunduğunu göstermektedir.

Başlangıçta ozan-meddahlar tarafından anlatılan cenk hikâyeleri, yazılı kültürün yerleşmesiyle birlikte dinleyiciler topluluğu önünde okunmak üzere kaleme alınan eserler (Mattei, 2004, s. 13-14; Toprak, 2016, s. 8) hüviyetini kazanmıştır. Sonradan istinsah edilen cenknamelerin kimler tarafından istinsah edildikleri bilinse de bunların birçoğunun ilk defa kim(ler) tarafından telif edildikleri, oluşturuldukları ya da yazıya geçirildikleri bilinmemektedir. Kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre Eski Anadolu Türkçesi döneminde karşımıza çıkan cenkname yazarları ve kaleme aldıkları eserler şu şekildedir: Şeyyad İsa (13. Yüzyıl, Salsalname),

Tursun Fakih (13-14. Yüzyıl, Gazavat-ı Hazret-i Ali Kıssa-i Umman, Gazavat-ı Hazret-i Ali Kıssa-i Mukaffa ve Gazavat-ı Muhammed Hanefi), Kirdeci Ali (13-14. Yüzyıl, Destan-ı Hamame/Güvercin Destanı, Destan-ı Kesikbaş, Destan-ı Ejderha, Hikâye-i Delletü'l-Muhtel, Geyik Hikâyesi, Destan-ı İsmail), Meddah Yusuf (14. Yüzyıl, Salsalname, Yemame ve Mikdad Cenknameleri), Beypazarlı Ma'âzoğlu Hasan (14-15. Yüzyıl; Cenadil Kalesi ve Selasil Kalesi), Nakiboğlu (14. Yüzyıl; Aden Kalesi) (Çetin, 1997, s. 55-59; Çetin, 2002, s. 11-14; Mattei, 2004, s. 13-14; Kayaokay, 2021, s. 22-23; Gümüş, 2022a, s. 11-12).

2. GAZÂVAT-I HAZRET-İ ALÎ (MİLLÎ KÜTÜPHANE, 06 HK 3768/3)

Ankara Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi 06 Hk 3768 demirbaş numarasıyla kayıtlı bir risale mecmuası içerisinde yer alan Gazâvat-ı Hazret-i Alî (=GHA), toplam dört hikâyeden[1] oluşan 39 varaklık bir külliyatın parçasıdır. Nesih hattıyla ve kısmen harekeli olarak oluşturulan mecmuada, inceleme konumuzu teşkil eden GHA bölümü 21a-29a sayfaları arasında bulunmaktadır. 333 beyitten oluşan hikâye, aruzun "fâilâtün fâilâtün fâilün" kalıbıyla yazılmıştır. Mecmuanın iç kapağında yer alan "Sâhib Muhammed bin Ahmed Gaferahü Lehü" ibaresinden hareketle derleyicisinin Muhammed bin Ahmed olduğu anlaşılan eserin sonunda yer alan "1191" (M. 1777/78) tarihi, her ne kadar katalog kayıtlarında[2] son hikâyenin istinsah tarihi olarak verilse de mecmuanın genel derlenme tarihi olarak değerlendirilmektedir. Metnin dili, anlatıların oluşturulduğu dönem olan Eski Anadolu Türkçesinin özelliklerini [-(y)UbAn ulacı, -(y)IcAK ulacı, -dUrUr çekimi, +vUz kişi eki, -(y)IsAr gelecek zaman çekimi vb.) büyük oranda yansıtmaktadır (Gümüş, 2022a, s. 21-23; Gümüş, 2022b).

[1] Hâzâ Hikâyet-i Muhammed Hanefî Radıya'l-lâhu 'Anhu, Hâzâ Kitâb-ı Sa'd Vakkâs Radıya'l-lâhu 'Anhu, Gazâvat-ı Hazret-i 'Alî Kerrema'l-lâhu Vech, Hâzâ Hikâyet-i Temmîm-dârî Rahmetu'l-lâh Radıya'l-lâhu 'Anh.

[2] https://portal.yek.gov.tr/works/detail/589028.

Yapılan araştırmalar sonucunda GHA'nın, geleneksel motifleri barındırmasına rağmen olay örgüsü bakımından özgün bir eser olduğu tespit edilmiştir. Metin; Hâver/Hâverân sultanı ile yapılan cenkler, Hz. Ali'nin kimliğini gizleyerek rakipleriyle mücadele etmesi ve yoldaşlarının tacir kılığında düşman saflarına sızması gibi motifleri içermekle birlikte Hz. Ali ile Katûl adlı kâfirin mücadelesini merkeze alan kurgusuyla literatürdeki diğer örneklerden ayrılmaktadır. Metnin olay örgüsü ana hatlarıyla şu şekildedir:

Mukasfer, Hâver sultanı olan amcasının oğlu Katûl'dan kızını ister ancak Katûl, bu isteğe karşılık olarak ondan Hz. Ali'yi öldürmesini talep eder. Bunun üzerine Medine'ye giden Mukasfer, Hz. Ali ile karşılaşır fakat onun kimliğini bilmemektedir. Hz. Ali, kendisini tanıtmadan Mukasfer'i denemek amacıyla onunla mücadeleye girişir ve üstün gelir. Mukasfer'in ağlaması üzerine meseleyi öğrenen Hz. Ali, kimliğini açıklar ve Mukasfer'in isteğine ulaşması için kendisini öldürmesine izin verir. Tam bu sırada Hz. Muhammed'in duasıyla Mukasfer hidayete erer, Hz. Ali'yi öldürmekten vazgeçer ve ondan af diler. Bunun üzerine Hz. Ali, Zülfikâr'ı, Düldül'ü ve kölesi Kanber'i Mukasfer'e vererek bu emanetlerin kırk gün içinde geri gönderilmesi şartıyla Katûl'a götürmesini ve kendisini öldürdüğünü söylemesini ister. Süre dolmasına rağmen emanetler geri gelmeyince Hz. Ali, sahabelerle birlikte tüccar kılığına girerek Hâver ülkesine girer. Katûl'u İslam'a davet eder ancak bu teklif reddedilince iki taraf arasında savaş başlar. Mücadelede Hz. Ali ve yoldaşları galip gelir ve şehir Mukasfer'e teslim edilir. Hz. Ali, emanetlerini ve ganimetleri alarak Medine'ye döner. Ganimetler Hz. Muhammed'e sunulur ve onun tarafından fakirlere dağıtılır (Gümüş, 2022a, s. 24-25).

Olay örgüsü verilen GHA cenknamesi, evrensel kahraman anlatısı kalıpları çerçevesinde değerlendirilebilir. Nitekim Joseph Campbell tarafından ortaya konulan "monomit" kuramı, mit ve destan temelli anlatıların büyük ölçüde ortak bir kurguya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Campbell'a göre kahramanın macerası "ayrılma/yola çıkış,

erginlenme ve dönüş" olmak üzere üç temel aşamadan oluşan evrensel bir anlatı modeline dayanır. Hz. Ali'nin Katûl ile mücadelesini konu edinen GHA anlatısı, bu model çerçevesinde kahramanın yolculuğu aşamalarına uygun olarak incelenecektir.

3. KURAMSAL ÇERÇEVE: KAHRAMAN ARKETİPİ VE MONOMİT

Carl Gustav Jung'a göre bireysel deneyimler kişisel bilinçdışında; insanlığın ortak deneyimleri ise kolektif bilinçdışında yer alır. Kolektif bilinçdışı, doğuştan gelen ve geçmişe ait izleri barındıran, bireysel yaşantının sınırlarını aşarak tüm insanlığa ait simgelerin kendiliğinden üretildiği bir alandır (2006, s. 154-155). Her yeni nesil bir öncekinden mirası almakta ve bir sonrakine devretmektedir. Geçmişteki yaşantıların kalıntıları kolektif bilinçdışının imajları olan arketipler -mitolojik imgeler- olarak belirir. Arketipler, insanların evrensel deneyimlerinin, duygu, düşünce ve davranış kalıplarının sembolik bir hâlde ifade bulmasıdır (Fordham, 1999, s. 30). Bu çerçevede kahramanlık anlatıları, kolektif bilinçdışında yer alan arketiplerin en görünür ve işlevsel yansımalarından biri olarak ortaya çıkar. Kahraman figürü; toplumun idealize ettiği güç, cesaret, adalet ve kurtarıcılık gibi değerleri bünyesinde toplayan bir arketip olarak farklı kültür ve dönemlerde benzer anlatı kalıpları içinde yeniden üretilir. Böylece destanlar, cenknameler ve gazavatnameler gibi anlatılar, tarihî ya da edebî metinler olmanın ötesinde, insanlığın ortak bilinç katmanında yer alan kahraman arketipinin sürekliliğini ve dönüşümünü yansıtan yapılar olarak belirir.

Mitik bilince sahip insan, yaşam sırasındaki güçlükler karşısında kurtarıcı kahramanlar tasarlar. Arketipler aracılığıyla bu eylemlerin daha önce de gerçekleştirildiği düşüncesi güven oluşturur. Bu doğrultuda kolektif bilinçdışındaki arketiplerle ilintili biçimde kahraman mitosu ortaya çıkar ve kahraman, toplumu kurtaran, davranışlara örnek olan bir figür şeklinde somutlaşır. Doğumdan olgunluğa uzanan süreçte ise olağanüstü bir yolculuk yaşar (Dağ, 2017, s. 68). Bu kapsamda değerlendirilebilecek kahramanlık öyküleri, insanlık tarihinin en eski ve evrensel anlatı

biçimlerinden biri olarak kültürlerarası bir köprü işlevi görür. Joseph Campbell, bu anlatıların temelinde yatan ortak yapıyı belirleyerek kahraman figürünün evrensel döngüsünü sistematik bir biçimde ortaya koymuştur. Campbell'ın monomit adını verdiği bu kuramın çekirdek birimi *ayrılma, erginlenme ve dönüş*tür (2013, s. 42). Bu yolculuğu oluşturan ara aşamalar ise Campbell tarafından şöyle sistemleştirilir:

a. Ayrılma (Yola Çıkış): 1. Maceraya Çağrı, 2. Çağrının Reddedilişi, 3. Doğaüstü Yardım, 4. İlk Eşiğin Aşılması, 5. Balinanın Karnı (Campbell, 2013, s. 48). Bu aşamada kahraman, sıradan dünyasından çeşitli yollarla yapılan bir çağrı ile maceraya davet edilir. Bu çağrı bazen kabul edilir, bazen de reddedilerek geciktirilir. Sürecin ilerlemesi için kahraman genellikle doğaüstü bir yardım alır. Kahraman, bu çağrıya yanıt verdiğinde aşması gereken bir eşikle karşılaşır. Ardından bilinmeyen dünyaya geçişi simgeleyen ilk eşiği aşar. Bu aşama çoğu zaman sembolik bir ölüm ve yeniden doğuş (balinanın karnı motifi) ile tamamlanır (Sarıçiçek, 2013, s. 48-50; Dağ, 2017, s. 70).

b. Erginlenme: 1. Sınavlar Yolu, 2. Tanrıçayla Karşılaşma, 3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın, 4. Babanın Gönlünü Alma, 5. Tanrılaştırma, 6. Nihai Ödül (Campbell, 2013, s. 48). Bu aşamada kahraman, yeni dünyada çeşitli güçler ve güçlüklerle mücadele ederek bir dizi sınavdan geçer. Bu süreçte hem dışsal düşmanlarla hem de içsel çatışmalarla yüzleşir. Doğaüstü varlıklar, yardımcı figürler ve karşıt güçlerle karşılaşır. Tanrıça ile karşılaşma (bilgelik/ödül), baştan çıkarıcı unsurlarla mücadele ve baba figürüyle hesaplaşma gibi çeşitli sembolik aşamalardan geçerek dönüşüm yaşar. Bu aşamada kahramanın yüceltildiği ve kimi zaman tanrısal niteliklerle donatıldığı görülür. Sürecin sonunda kahraman nihai ödüle (bilgelik, güç, ölümsüzlük) ulaşır (Sarıçiçek, 2013, s. 50-53; Dağ, 2017, s. 70).

c. Dönüş: 1. Dönüşün Reddedilişi, 2. Büyülü Kaçış, 3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş, 4. Dönüş Eşiğinin Aşılması, 5. İki Dünyanın Ustası, 6. Yaşama Özgürlüğü (Campbell, 2013, s. 48-49). Bu aşamada kahraman, elde ettiği ödülü toplumuna ulaştırmak üzere geri dönmek zorundadır. Ancak dönüş

süreci de dönüşü reddetme, büyülü kaçış, dışarıdan yardım alma gibi yeni engeller ve sınavlar içerir. Kahraman, bu eşiği aşarak iki dünya arasında denge kuran bir figüre dönüşür. Buna rağmen toplum tarafından ilgisizlikle karşılanabilir veya yanlış anlaşılabilir. Geri dönen kahraman kimi zaman tanınır, kimi zaman geçirdiği dönüşüm nedeniyle tanınmaz ya da kahramanın kimliği sorgulanır. Çoğu durumda kahramanın değeri ölümünden sonra anlaşılır, ardından toplumsal hafızada yüceltilir ve hakkında anlatılar oluşturulur. Sürecin sonunda kahraman, iki dünyanın ustası hâline gelir ve "yaşama özgürlüğü"ne ulaşır (Sarıçiçek, 2013, s. 53-56; Dağ, 2017, s. 70).

Bu kuramsal çerçeve, kahraman anlatılarının belirli bir yapısal düzen içinde şekillendiğini ortaya koymakta ve farklı metinlerin ortak bir anlatı şeması üzerinden çözümlenebilmesine imkân tanımaktadır. Bu bağlamda GHA cenknamesi de Campbell'ın monomit kuramına uygun olarak evrensel kahramanlık kalıpları çerçevesinde değerlendirilebilir. Nitekim metnin olay örgüsü, kahramanın yolculuğu şemasında yer alan ayrılma, erginlenme ve dönüş aşamalarıyla örtüşen bir yapı sergilemektedir. Bu doğrultuda söz konusu cenkname, Campbell'ın monomit kuramında belirlediği aşamalar esas alınarak ve metnin sunduğu malzeme ölçüsünde incelenecektir.

4. GAZÂVAT-I HAZRET-İ ALÎ'DE KAHRAMANIN YOLCULUĞU

4.1. Ayrılma (Yola Çıkış)

Bu aşamada kahraman, sıradan dünyasından çeşitli yollarla yapılan bir maceraya davet edilir. GHA, Hz. Ali'nin bir gece kötü bir düş görüp uyanmasıyla başlar:[3]

Bir gice Tañrı Arslanı 'Alî / Katı düş gördi sehm-nâk ol velî (21a/17)

Daha sonra Hz. Ali, bu düşü Hz. Muhammed'e anlatır ve Hz. Muhammed bu düşün hayra işaret olduğunu ifade eder. Bu kısımlar bir

[3] Metin alıntılarında şu kaynaktan yararlanılmıştır: Gümüş, İnan (2022). *Bir Risale Mecmuasında Kayıtlı İki Cenkname: Hikâyet-i Muhammed Hanefi - Gazâvat-ı Hazret-i Ali. (Giriş-Dil Özellikleri-Çevriyazılı Metin-Sözlük)*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

anlamda Hz. Ali'nin maceraya atılacağının ve bu maceraya atılma sürecinde doğaüstü bir yardım geleceğinin işaretidir.

Hikâyenin devamında ilk eşiğin aşılması karşımıza çıkar. Bu bölümde Hz. Ali, Medine dışında sahrada dolaşırken olağanüstü görünüşe sahip devasa bir süvariyle karşılaşır. Süvari; Hz. Muhammed, Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve özellikle Hz. Ali hakkında sorular sorar. Medine'ye Hz. Ali'yi öldürmek amacıyla geldiğini, çünkü Hâver Sultanı Şah Katûl'un kızını alabilmesi için Hz. Ali'nin başını getirmesinin şart koşulduğunu anlatır. Bunun üzerine Hz. Ali kimliğini gizleyerek kendisini yenerse Hz. Ali'yi de kolaylıkla yenebileceğini ifade eder ve süvariyle mücadeleye girişir. Süvarinin mızrak, gürz, kılıç ve kementle yaptığı bütün saldırılar Hz. Ali tarafından kolaylıkla etkisiz hâle getirilir. Sonunda Hz. Ali galip gelir ve süvariden Müslüman olmasını ister:

Zü'l-fikâr'ı saldı başı üstine / Öyle saldı iki bölmek kasdına
Başı üstine getürdi kalkanı / Çalmaz idi hod 'Alî hergiz anı
Murâdı ol idi-kim dîne gire /Cümle îmân ehline arka ola (22b/8-10)

Yenilgi üzerine süvari ağlamaya başlar ve Şah Katûl'un kızına âşık olduğunu, ona kavuşabilmek için Hz. Ali'yi öldürmeye mecbur bırakıldığını söyler. Hz. Ali kimliğini açıklar, ellerini bağlatır ve Mukasfer adlı bu gence kendisini öldürerek muradına ermesini teklif eder:

'Alî benüm kes başum ilet 'ammuna / Tâ ki 'ammun kızını vire saña (23a/05)

Mukasfer Hz. Ali'yi öldürmek üzereyken Cebrail, Hz. Muhammed'e durumu bildirir. Hz. Muhammed'in duası üzerine Mukasfer'in gönlüne hidayet doğar, küfürden vazgeçerek Müslüman olur ve Hz. Ali'den af diler. Hz. Ali de ona Zülfikâr'ı, Düldül'ü ve Kanber'i verip Şah Katûl'a götürmesini ve kendisini öldürdüğünü söylemesini ister. Ayrıca bunların kırk gün sonra geri verilmesini şart koşar. Mukasfer, Kanber ile birlikte verilen emanetleri alarak Hâver'e doğru yola çıkar:

Süvâr kaldurdı kolın tâ kim ura / Ol sehâvet-kânı şâhı öldüre
İrdi ol şahsa hidâyet Tañrı'dan / Çâk idüben yakasın kıldı figân
Nûr-ıla toldı tamâm içi taşı / Atdı elinden kılıç dökdi yaşı
Küfri gitdi sıdk-ıla döndi Hakk'a / Çıksun ol gözüm saña egri baka

…

Yâ Mukasfer Zü'l-fikâr'ı Düldül'i / Kanber'i algıl bile döngil velî

Söyle öldürdüm 'Alî'yi bî-gümân / İşte Kanber Zü'l-fikâr Düldül nişân (23b/04-07; 23b/12-13)

Anlatının bu kısımlarında Hz. Ali'nin kendisini gizlemesi ve Mukasfer'in durumunu öğrendikten sonra onun aşkı uğruna ölümü göze almasını sembolik ölüm ve yeniden doğuş aşamalarıyla bağdaştırabiliriz. Bu yeniden doğuş, kendisi için uygun maceraları üstlenmiş olana beklenmedik bir yardım (doğaüstü yardım) sayesinde gerçekleşmiştir. Burada olaylar; Allah'ın emriyle Cebrail'in Hz. Muhammed'e durumu anlatması, Hz. Muhammed'in Mukasfer'e hidayet vermesi üzerine Mukasfer'in Müslüman olarak Hz. Ali'yi öldürmekten vazgeçmesi şeklinde cereyan etmiştir.

Hz. Ali'nin asıl maceraya çıkışına, Mukasfer'e verdiği emanetlerin süresi içerisinde geri getirilmemesi sebep olmuştur. Mukasfer Hâver'e ulaştığında büyük bir sevinçle karşılanır. Şah Katûl; vezirleri ve askerleriyle onu karşılar. Mukasfer, Hz. Ali'yi öldürdüğünü ve başını yolda bıraktığını anlatır. Ardından Zülfikâr'ı, Düldül'ü ve Kanber'i gösterir. Ancak bu emanetler ülkede huzursuzluk çıkarır. Düldül kendisini bağlamak isteyen seyisleri öldürür; Zülfikâr ise hiçbir pehlivan tarafından kınından çıkarılamaz. Bu sahnelerde Hz. Ali'ye ait nesnelerin bile kutsal ve olağanüstü güçlere sahip olduğu düşüncesi işlenmektedir:

Düldül'i hirmende geldi tutmağa / Baglayup altun katara katmağa

Şöyle urdı bir depme hirmende yâr / Saglıgından kalmadı aslâ eser

…

Bir seyis dahı aña hîle kılur / Anuñ dahı cânın teninden alur

Kırk seyis kellesin hurd eyledi / Kimse ayruk yöresine gelmedi

Şâh Katûl eydür kılıcın getürün / Ol dahı zahm urmasun ki sakınuñ

Zü'l-fikâr'ı ortaya getürdiler / Pehlevânlar yir yirin oturdılar

Muhkem kuvvet iderlerdi bunlar / Zerre deprenmez kınından Zü'l-fikâr

Kanber'e eydür Katûl al bunları / Senüñ-ile geldi sen sakla giri

Kanber Düldül'i Zü'l-fikâr'ı hemîn / Bir ev içre bunları kıldı hazîn (24a/20-21; 24b/01-07)

Tüm bu olumsuzluklara rağmen Şah Katûl sözünü tutar ve kızını Mukasfer'le evlendirir. Burada olaylar Mukasfer adına olumlu şekilde ilerler ancak emanetleri zamanında göndermemesi yeni bir aşamanın başlamasına yol açar:

Şâh Katûl'a Mukasfer ol pehlevân / Al ile güyegü oldı ol zamân
Yedi gün dügün temâşâ eyledi / Şehr halkuñ ni'metle toyuldı
Kızını virdi Katûl-ı put-perest / Toya toydı ol hoş yâr mest (24b/08-10).

4.2. Erginlenme

Bu aşamanın temel niteliği, kahramanın yeni dünyada çeşitli güçlüklerle mücadele ederek bir dizi sınavdan geçmesi ve bu sınavları başarıyla atlatarak nihai ödüle kavuşmasıdır. GHA'da bu aşamanın başlangıcını Hz. Ali'nin, Mukasfer'den emanetlerini almak üzere Hâver ülkesine gitmeye karar vermesi oluşturur. Bu karar verme sürecinde Kanber'in eşinin Hz. Ali'ye gelerek yirmi gündür Kanber'den haber alamadığını bildirmesi etkili olmuştur. Olayın devamında Hz. Ali, kırk günlük vadenin dolmasına yaklaşıldığında Kanber'i, Düldül'ü ve Zülfikâr'ı geri almak için Hâver'e gitmek üzere Hz. Muhammed'den izin ister. Bu seferde ona Amr Ma'dîkerib, Mâlik Eşter, Sa'd b. Vakkas, Talha ve Ebü'l-Muhsin gibi sahabeler katılır. Böylece anlatının "gaza" safhası, yani yeni bir dünyada yeni güçlüklerle mücadele aşaması başlar:

Gördi Kanber 'avratın ol Şîr-i Hakk / Kan döker gözden yire yagmur sebak
Kanber ehli geldi 'Alî katına / Sordı Kanber'üñ hâli ahvâline
Zü'l-fikâr'ı Düldül'i Kanber'ümi / Vaktdür kim isteyem ol yârimi
…
Beş sahâbe 'Alî ile altı yâr / Hâverân melikine bel bagladılar
Virdi destûr ol Resûl-i Girdigâr / Her biri kıldı yarak oldı süvâr
'Alî'ye virdi elini Mustafâ / Durdı bindi ol 'Aliyyü'l-Murtazâ
Medîne'den çıkup oldılar revân / Gitdiler Hâver yolına ol zamân (24b/12-17; 25a/07-10)

Yolculuk esnasında azıkların tükenmesi üzerine sahabeler arasında ekmek paylaşımı nedeniyle tartışmalar yaşanır. Amr Ma'dîkerib'in yiyeceklerini saklaması, Sa'd b. Vakkas'ın ondan ekmek istemesi ve Mâlik

Eşter'in açlık üzerine söyledikleri, destani atmosferi gündelik hayat sahnelerine indirgeyen mizahi ögelerdir. Bununla birlikte bu bölüm, kahramanın yolculuk sırasında karşılaştığı içsel ve toplumsal sınavlardan biri olarak da değerlendirilebilir. Zira kahraman "erginlenme" aşamasında yalnız dış düşmanlarla değil, yolculuğun meydana getirdiği açlık, huzursuzluk ve grup içi çatışmalarla da mücadele etmek durumundadır. Bu noktada Hz. Ali'nin araya girerek anlaşmazlığı ortadan kaldırması ve yiyeceklerin paylaşılmasını sağlaması, toplumsal düzeni koruma ve birlik sağlama konusunda da ideal lider kimliğiyle öne çıktığını göstermektedir:

'Alî eydür bir benüm hâtırum içün / Vir bir az etmek bulara kim yisün
Dördine dört etmek kısm eyledi / Her biri bir etmegi alup yidi (25b/15-16)

Kafilenin Hâver ülkesine ulaşmasıyla birlikte anlatıda Campbell'ın "erginlenme/sınavlar yolu" aşamasına karşılık gelen yeni bir süreç başlamaktadır. Hz. Ali ve yoldaşlarının şehre farklı kapılardan girerek kimliklerini gizlemeleri, kahramanın bilinmeyen dünyanın kuralları içinde hareket etmek zorunda kaldığını göstermektedir. Bu süreçte Mâlik Eşter'in pazarda çıkardığı karışıklık, kahraman grubunun yabancı bir çevrede karşılaştığı ilk toplumsal sınavlardan biri niteliğindedir. Olayın saraya kadar ulaşması ve Şah Katûl'un adamlarını göndererek onları sorgulatması, kahramanın artık doğrudan karşıt güçlerin dikkatini çektiğini ortaya koymaktadır:

Ol gün gice bile gitdiler / İrtesi Hâver mülkine irdiler
'Alî eydür bunlara her biriñüz / Şehr içine bir kapudan giriñüz
Çün giresiz togru meydâna gidüñ / Burda dagıluñ anda cem' oluñ
Her biri-si bir kapudan girdiler / Togru meydâna girüben turdılar
Mâlik Eşter gördi bir pâzâr ulu / Et etmek dürlü ni'met toptolu
Karnı açdı sundı ol-dem aşa / Dükkân issi igen sundı taşa
…
Revân oldı meydâna ol dîn eri / Şâh-ı Merdân gördi Mâlik Eşter'i
Çıka-geldi bürünmiş kalkanı / Ulu gavğâya burakmış cânı
…
Sultâna andan şikâyet kıldılar / Ne-ki gördiler hikâyet kıldılar
Şâh Katûl hükm eyledi hâciblere / Kim-dürür varuñ bunlaruñ agzuñ aran

Ne kişilerdür buları bilelüm / Aña göre biz dahı iş kılalum (25b/20-21, 26a/01-04; 26a/19-20; 26b/04-06)

Hz. Ali ve yoldaşlarının silahlarını bırakmayı reddederek saraya girmeleri, kahramanın bilinmeyen dünyada kendi kimliğini ve gücünü koruma iradesini göstermektedir. Hz. Ali'nin Şah Katûl'a selam vermemesi, onun otoritesini tanımadığını ve manevi üstünlüğünü daha ilk anda ortaya koyduğunu göstermektedir. Mukasfer'e ait altın tahta oturması ise sembolik anlamda iktidar alanına hâkim olma ve karşıt gücün otoritesini sarsma işlevi taşımaktadır. Bu durum Şah Katûl'un korkuya kapılmasıyla daha belirgin hâle gelir. Böylece kahraman, henüz açık çatışma başlamadan karşıt gücü psikolojik olarak baskı altına alır. Hz. Ali, düşman merkezinde kimliğini gizleyerek hareket etmekte, kuşatma altındaki bir ortamda hem zekâsını hem de cesaretini sınamaktadır. Sofrada yemek yememesi ve oruçlu oluşu ise kahramanın nefsine hâkimiyetini ve manevi yönünü öne çıkarır. Bu durum, Hz. Ali'nin sıradan bir savaşçıdan ziyade manevi üstünlükle donatılmış ve kutsallık atfedilen bir figür olarak sunulması nedeniyle, Campbell'ın 'tanrılaştırma' aşamasıyla ilişkilendirilebilir:

Adıñuz nedür haber vir bilelüm / Varalum sultâna ma'lûm kılalum
'Amır eydür biz kim bâzergânlaruz / Hakk virüben alıcı insânlaruz
Didiler ey tâcir-i ferhunde-re'y / Pes yiriñüzdür sizüñ girüñ sarây
…
Çün bunlar sarây katına geldiler / Kapucı silâhların almak diler
Tañrı Arslanı bulara söyledi / Gör kapucılara 'Alî ne didi
'Alî eydür bizde seyyâf yok-durur / Bir kimesne kim silâhın taşra kor
Katına her sultânuñ girdük ey yâr / Kimse bizden silâhı almadılar
…
Şâh katına girdi ol Şîr-i Hudâ / Ne selâm ve ne kelâm ve ne du'â
Şâh Katûl'a hîç 'izzet eylemedi / Kimseye hîç hayr şerr söylemedi
'Alî oturmağa bir yir istedi / Sarâyı çevçevre hep gözledi
Gördi taht yanında altun kürsî var / Kıymetli taşlarla itmişler nisâr
Ol Mukasfer kürsîsi-miş be-nâm / Kürsî üzere geçdi oturdı imâm
Şâh Katûl eydür bu nedür yâ vezîr / Bu ne edeb bu ne erkân eydi-vir
Hele ben korkdum bunlardan key katı / Katı gör yüz pehlevândur heybeti

Vezîr eydür sultâna korkma hele / Beş kişidür anlar neden ne gele
Didi-kim şâha 'Arab böyle olur / Resmî erkânı 'Arab kanda bulur
Nâ-gihân geldi Mukasfer ne görür / Kürsî üzere gördi 'Alî oturur
Hoş selâm virdi 'Alî'ye remz-ile / Andan gayrı ol selâmı kim bile
…
Ol aşlardan tatmadı hergiz 'Alî / Şâh nice-kim gündür sunmaz eli
'Alî yemez çün-ki gördi Şâh Katûl / Sordı-kim niçün ta'âmdan yemez ol
Bu ta'âmlaruñ niçün tatmaz tuzın / Didiler şâhâ oruçdur gündüzin (26b/14-16; 27a/19-21, 27b/01; 27b/08-18; 28a/07-09)

Kanber'in ve Zülfikâr'ın saraya getirilmesi, anlatının kırılma noktasını oluşturur. Zülfikâr'ın yeniden Hz. Ali'nin eline geçmesi, kahramanın sembolik gücünü ve kutsal kimliğini yeniden kuşanması anlamına gelmektedir. Ardından Hz. Ali'nin kimliğini açıklaması ve topluluğu İslam'a davet etmesi, artık gizlenme evresinin sona erdiğini ve kahramanın doğrudan yüzleşme aşamasına geçtiğini göstermektedir. Şah Katûl'un ve putperestlerin bu çağrıyı reddetmesi üzerine başlayan savaş ise "nihai sınav" niteliğindedir. Bu mücadelede Hz. Ali'nin yanında daha önce hidayete eren Mukasfer'in yer alması da dikkat çekicidir:

Şâh buyurdı anları getürdiler / İçerü şâh katına yetürdiler
Gördi çün Kanber hocasın ol-zamân / Başı-la kıldı selâmı hoş nihân
Kanber'üñ aldı selâmın Murtazâ / Zü'l-fikâr'ı dilerdi Şîr-i Hudâ
Sundı Kanber Zü'l-fikâr'ı ol-zamân / Aldı eline hemân şâh-ı cihân
Çekdi ol-dem Zü'l-fikâr'ı ol velî / Didi benüm Tañrı Arslanı 'Alî
Zü'l-fikâr-ıla bile çıkdı pür-âven / Didi-kim işidüñ ey kavm-i dûn
Bu 'Alî-dür kâtil-i küffâr bilüñ / Ne turursız turun îmâna gelüñ
Mü'min olmadı Katûl-ı put-perest / Ol Mukasfer geldi dahı bile hest
…
Düldül üzere Şîr-i Hakk oldı süvâr / Put-perestleri kırardı ne-ki-var
Ne Katûl'ı kodılar ne beglerin / Kırdılar her kim kabûl itmedi dîn
Kim îmân getürdi anı kodılar / Hâver'i mülki kâfirden yudılar
'Alî virdi ol şehri Mukasfer'e / Pâdişâh oldı ol ile şâra (28b/02-09; 28b/17-20)

Savaşın sonunda Hâver'in fethedilmesi, putperest düzenin yıkılması, kiliselerin yerine mescitlerin yapılması ve hazinelerin ele geçirilmesi ise Campbell'ın "Nihai Ödül" aşamasıyla ilişkilendirilebilir. Kahraman askerî

zaferin yanında dinî, siyasî ve toplumsal bir dönüşümü de gerçekleştirir. Böylece kahraman, erginlenme sürecini tamamlayarak hem maddi hem manevi bakımdan üstünlüğünü bir kez daha ortaya koyar.

4.3. Dönüş

Anlatının sonunda Hz. Ali ve beraberindeki gazilerin ganimetlerle Medine'ye dönmeleri, Campbell'ın "dönüş" aşamasına karşılık gelmektedir. Kahraman, çıktığı yolculukta elde ettiği maddi ve manevi kazanımları kendi toplumuna ulaştırarak dönüş eşiğini yeniden aşar. Hâver'de kazanılan zaferin ardından ele geçirilen hazinelerin Hz. Muhammed'e sunulması ve daha sonra Medine'deki fakirlere dağıtılması, Hz. Ali'nin savaşçı kimliğinin yanında adalet, paylaşım ve toplumsal düzeni sağlayan yönüyle de idealleştirildiğini göstermektedir:

Hüküm kıldı kilîsâlar yıkıldılar / Yirlerine cümle mescid yapdılar
Katûl'uñ hazînesin cevherlerin / 'Arz kıldı cümle 'Ali'ye varın
Mâlı alup Medîne'ye döndiler / Mustafâ-nuñ hazretine irdiler
Ahmed'üñ ol gün yüzini gördiler / Ol mâlı aña 'arz kıldılar
Medîne fakrlaruñ devşirdiler / Ol fukarâya kamu bahş kıldılar
Zî erenler dîn içün çalışdılar / Togrı yolla hazrete kavuşdılar (29a/01-06)

Bu bölümde Campbell'ın "iki dünyanın ustası" aşaması da dikkat çekmektedir. Hz. Ali, bir yandan savaş ve mücadele dünyasında düşmanları mağlup eden bir savaşçı/gazi kimliğiyle öne çıkarken diğer yandan Medine'ye dönerek ganimetleri toplum yararına dağıtan manevi ve ahlaki bir rehber hüviyeti kazanmaktadır. Böylece kahraman, hem savaş dünyasında hem de toplumsal-dinî düzende otorite kurabilen bir figüre dönüşmektedir. Ganimetlerin fakirlere dağıtılması ise kahramanın bireysel çıkar peşinde olmadığını, "yaşama özgürlüğü" aşamasında toplum yararını önceleyen bir bilinç taşıdığını göstermektedir.

SONUÇ

Gazâvat-ı Hazret-i Alî cenknamesi, Joseph Campbell'ın monomit kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde evrensel kahramanlık anlatısı kalıplarıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Anlatıda Hz. Ali'nin gördüğü

düşle başlayan olay örgüsü, Mukasfer'le karşılaşması ve Hâver'e yönelen hareketiyle "ayrılma/yola çıkış" aşamasını; Hâver yolculuğu boyunca yaşanan mücadeleler, kimliğin gizlenmesi, grup içi çatışmalar, saray sahneleri ve nihai savaş ise "erginlenme" aşamasını oluşturmaktadır. Hâver'in fethedilmesi, putperest düzenin ortadan kaldırılması ve ganimetlerle Medine'ye dönülmesi ise "dönüş" aşamasının evreleridir.

Metinde Hz. Ali, düşmanları mağlup eden bir savaşçı özelliğinin yanında merhamet, fedakârlık, liderlik, adalet ve manevi üstünlük gibi özelliklerle idealize edilmiş bir kahraman olarak sunulmaktadır. Mukasfer'i öldürmek yerine ona hidayet kapısını açması, yolculuk sırasında ortaya çıkan anlaşmazlıkları çözmesi, düşman sarayında stratejik biçimde hareket etmesi ve elde edilen ganimetleri toplum yararına dağıtması, onun hem maddi hem manevi alanda üstün bir figür olarak belirdiğini göstermektedir. Başlangıçta Hz. Ali'yi öldürmek amacıyla Medine'ye gelen Mukasfer, yaşadığı mücadele, vicdani sorgulama ve Hz. Muhammed'in duası sonrasında dönüşüm geçirerek İslamiyet'i kabul eder. Mukasfer'in anlatının sonunda Hz. Ali'nin yanında yer alması ve Hâver'in yönetimine getirilmesi, bu dönüşümün tamamlandığına işaret eder. Bu yönleriyle Gazâvat-ı Hazret-i Alî cenknamesi, Türk anlatı geleneğinin evrensel kahramanlık kalıplarıyla olan ilişkisini ve monomit kuramının Türk halk anlatıları üzerindeki uygulanabilirliğini gösteren önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Açа, Mehmet (2006). "Türk Destancılık Geleneğine Bütüncül Yaklaşabilme ve Alp Kavramı Üzerine Bazı Yeni Yaklaşım Denemeleri". *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*. Saim Sakaoğlu ve Ali Duymaz (Haz.). Ankara: Ötüken Neşriyat, s. 150-164.

Atalan, Mehmet (2011). *Türk Kültüründe Muhammed Hanefi Cenknâmeleri*. İstanbul: TBBD Yayınları.

Campbell, Joseph (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Çetin, İsmet (1997). *Türk Edebiyatında Hz. Alî Cenknâmeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çetin, İsmet (2002). *Tursun Fakih Hayatı-Edebî Şahsiyeti-Mesnevîleri*. Ankara: İLESAM Yayınları.

Dağ, Pınar (2017). "Yer Demir Gök Bakır ve Ölmez Otu Romanlarındaki Mitik Ögeleri Kahramanın Yolculuğu Bağlamında Okuma Denemesi". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. C. 9, S. 17, s. 61-83.

Demir, Necati (2011). "Türk Düşünce Dünyasında Hz. Ali". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*. S. 60, s. 85-104.

Demir, Necati ve Mehmet Dursun Erdem (2007). *Hazret-i Ali Cenkleri*. Ankara: Destan Yayınları.

Devellioğlu, Ferit (2004). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. İstanbul: Aydın Kitabevi.

Fığlalı, Ethem Ruhi (1989). "Ali". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 2, İstanbul: TDV Yayınları, s. 371-374.

Fordham, Frieda (1999). *Jung Psikolojisi*. Aslan Yalçıner (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Gümüş, İnan (2016). "Orhon Yazıtlarında Erdem Üzerine Söylem Çözümlemesi". *SOBİDER-Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 8, s. 254-264.

Gümüş, İnan (2022a). *Bir Risale Mecmuasında Kayıtlı İki Cenkname: Hikâyet-i Muhammed Hanefi - Gazâvat-ı Hazret-i Ali (Giriş-Dil Özellikleri-Çevriyazılı Metin-Sözlük)*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

Gümüş, İnan (2022b). "Gazâvat-ı Hazret-i Alî". *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, Ahmet Yesevi Üniversitesi. http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/gazavat-i-hazret-i-ali [Erişim Tarihi: 03.05.2026].

Jung, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji*. Ender Gürol (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Kaplan, Mehmet (1996). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kayaokay, İlyas (2021). *Yeni Bir Nüsha Işığında Eski Anadolu Türkçesi Devri Manzum Hz. Ali Cenk-Nâmeleri -Beypazarlı Ma'âzoğlu Hasan Selâsil Kalesi*

Cengi-Cenâdil Kalesi Cengi, Nakîboğlu Taceddin Aden Kalesi Cengi, Şeyyâd İsâ Salsâl-nâme- (İnceleme-Edisyon Kritik-Tıpkıbasım). İstanbul: DBY Yayınları.

Komisyon (2009). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kubbealtı Lugatı (t.y.). Gaza. https://lugatim.com/s/gaza [Erişim Tarihi: 03.05.2026].

Kubbealtı Lugatı (t.y.). Gazavatnâme. https://lugatim.com/s/GAZAVATN%C3%82ME [Erişim Tarihi: 03.05.2026].

Mattei, Jean-Louis (2004). *XVIII. ve XIX. Yüzyıllara Ait Defterlere Göre Hz. Ali Cenknâmeleri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Muhammed bin Ahmed [Der.] (1777/78). *Gazâvat-ı Hazret-i Alî*. Millî Kütüphane, 06 HK 3768/3.

Sarıçiçek, Mümtaz (2013). *Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Şemseddin Sami (2006). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.

Toprak, İsmail (2016). *Hazret-i Ali Cenkleri*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı (t.y.). *Yazma Eserler Veritabanı*. https://portal.yek.gov.tr/works/detail/589028 [Erişim Tarihi: 19.05.2026].

Ali Bey Hüseyinzade Ve Abdullah Cevdet İlişkilerinde Doğu'nun Avrupa Edebi Gelişim Konseptinden Yararlanma Programı – W. Shakespeare'in "Jül Sezar" Trajedisinin "Füyuzat" Dergisinde (1906-1907) Yayımlanması

İNCİ NECEFOVA*

Öz

Siyasi beyanları ve faaliyetleri nedeniyle kendi vatanından uzaklaştırılan Abdullah Cevdet, Avrupa'ya sığınmış ve orada da faaliyetlerini sürdürmüştür.

Abdullah Cevdet, Ali Bey Hüseynzade ile daha gençlik yıllarından itibaren yakın dostluk ilişkisi içerisindeydi. Dostuna gönderdiği çok sayıdaki mektubun içeriğinden anlaşıldığı üzere, yazar Avrupa edebiyatından çevirdiği örnekleri sıralamakta ve Ali Bey Hüseynzade'ye Avrupa edebiyatından çevirdiği eserlerin, özellikle de W. Shakespeare'in piyeslerinin "Füyuzat" dergisinde yayımlanmasını önermektedir.

Ali Bey Hüseynzade, Abdullah Cevdet ile kıyaslandığında Avrupalılaşma yolunda daha temkinli, oldukça sistemli bir program izliyordu. Abdullah Cevdet ise Avrupalılaşma konusunda daha aceleci, bu yönde daha büyük adımlarla ilerlemeye hevesli bir şahsiyetti. Bu nedenle onun yazıları ve mektupları daha coşkulu ve ifrata varılmış bir üslup izliyor.

"Füyuzat" dergisinde Abdullah Cevdet'in çeviri eserlerinin yanı sıra lirik şiirleri ve makalesi de yayımlanmıştır. Ona ait "Shakespeare 'Jül Sezar'" adlı makalede şairin W. Shakespeare hakkındaki ayrıntılı görüşleri yer almaktadır. Dönemin Avrupalı edebiyat araştırmacılarının düşüncelerinden alıntılar yaparak kendi fikirlerini dayanak göstermeğe çalışır. Bu makalede

* Qarbi Kaspi Universitesi, Filoloji ve Tercüme Mektebi, Azerbaycan Dili ve Edebiyyatı Departmanı. ORCID: 0009-0006-5849-827X.

esas olarak Abdullah Cevdet'in W. Shakespeare'e duyduğu hayranlık dolu düşüncelerine ışık tutulmuştur.

Anahtar sözcükler: *Füyuzat* dergisi, Abdullah Cevdet, W. Shakespeare, Avrupalılaşmada çevirinin rolü

Abstract

A. Cevdet, who was expelled from his homeland for his political statements and activities, took refuge in Europe and continued his career there as well.

A. Cevdet was close friends with A. Huseynzadeh when they were young. It is obvious from the content of his numerous letters to his friend that the author lists examples that he has translated from European literature and offers Huseynzadeh to publish his works translated from European literature, especially Shakespeare's works, in Fuyuzat magazine.

A. Huseynzadeh was more imperturbable and followed more systematic programm on europeanization in comparison to A. Cevdet. However, A. Cevdet is a person who is in a hurry to move towards Europeanization and is eager to take bigger steps in this direction. Therefore, his writings and letters are full of more exuberant and exaggerated pathos.

In addition to translated works, lyrical poems and articles by A. Cevdet are published in Fuyuat magazine as well. The article Shakespeare's Jules Caesar contains the poet's detailed ideas and views on Shakespeare. He tried to substantiate his personal thoughts by quoting from the opinions of European literary critics of this time. This article focuses on A. Cevdet's admirable thoughts on Shakespeare.

Keywords: Fuyuzat magazine, A. Cevdet, W. Shakespeare, the role of translation in Europeanization

GİRİŞ

"Füyuzat" dergisinin ideoloğu ve başyazarı Ali Bey Hüseyinzade idi. Dergi, yayın hayatı boyunca Hüseyinzade'nin ortaya koyduğu

"Türkleşmek! Muasırlaşmak (Avrupalılaşmak)! İslamlaşmak!" ideolojisinin ruhuna uygun bir çizgide faaliyet göstermiştir. Onun desteklediği bu üç temel ilke, Azerbaycan ve diğer Türk-Müslüman halklarının millî gelişim tarihinin hem geçmişini hem de geleceğini kapsayan geniş bir düşünce sistemi niteliği taşımaktadır. Azerbaycancılık ve modernleşme ile ilgili öyle bir mesele yoktur ki, onun fikrî kökenleri ve temel prensipleri Ali Bey Hüseyinzade'nin düşünceleri ve "Füyuzat" dergisinin faaliyetleriyle bağlantılı olmasın. Ali Bey Hüseyinzade, Türk-İslam dünyasının modernleşmeye, çağdaş dünyanın gelişmiş modellerini benimsemeye ve bunları kendi toplumsal hayatına uygulamaya büyük ölçüde ihtiyaç duyduğunu açık bir şekilde kavramıştı. Mütefekkirin ortaya koyduğu "Avrupalılaşmak!" ilkesi de tam olarak bu amaca hizmet etmekteydi. "Füyuzat" dergisi, sayfalarında yayımladığı tüm yazı ve materyaller aracılığıyla söz konusu düşünceleri yansıtmış ve yaygınlaştırmıştır. A.Hüseynzade faaliyetini kapsamlı bir şekilde araştırmış Ofeliya Bayramlı'nın da belirttiği üzere, Ali Bey Hüseynzade yalnızca Rus ve Batı Avrupa klasiklerinin — Shakespeare, Schiller, Goethe, Byron ve Çehov gibi yazarların eserlerini ana diline aktaran bir çevirmen olmamış, aynı zamanda XX. yüzyılın başlarında sömürge boyunduruğu altında bulunan Doğu halklarının millî bağımsızlık fikirlerini yansıtan metinleri de Türkçeye kazandırmıştır. [1, s.26] Füyuzatçıların Batı'ya yönelik toplumsal ve siyasal görüşleri, edebî ve estetik düşünceleri ile eleştirel değerlendirme örnekleri, dönemin ileri görüşlü ve derinlikli edebiyat ve fikir adamlarının da dikkatini çekmiştir. Bu nedenle, Azerbaycan'dan ve Azerbaycan dışından birçok aydın ve mütefekkir, Ali Bey Hüseyinzade'nin sesine ses vermiş, edebî, bedîî ve sosyal içerikli yazılarını "Füyuzat" dergisinde yayımlamıştır. Aynı zamanda: "Azerbaycan edebiyatında romantizmin geniş yayılmasına çalışan Ali Bey Hüseynzade, bu amaçla Türk romantik edebiyatının tanıtımına da büyük önem veriyor, bu edebiyatın yayımlanması ve incelenmesi meseleleriyle sürekli olarak ilgileniyordu. Eleştirmen; Abdülhak Hamid, Hüseyin Kemal, Tevfik Fikret, Mehmet Emin Recaizade

ve Abdullah Cevdet'in yaratıcılığına da aynı amaç doğrultusunda yöneliyordu." [8, s.112].

Derginin 8 Kasım 1906 tarihli 4. sayısının kapağında Abdullah Cevdet'in portresine yer verilmiştir. Söz konusu sayıda, başyazar Ali Bey Hüseyinzade'nin "Abdullah Cevdet" başlıklı kapsamlı makalesi de yayımlanmıştır. Kapakta yer alan portreye dikkat çeken Hüseyinzade, mecmuanın ilk sayısının Türk dünyasının yetiştirdiği büyük bir kahraman, hürriyet mücadelesinin öncülerinden Mithat Paşa'nın resmiyle süslendiğini; bu sayıda ise şiirlerinin ahengiyle hürriyet adına en güçlü feryadı yükselten irfanperver bir mücahidin portresini yayımladıklarını ifade etmektedir. "Abdullah Cevdet" başlıklı makalede, Abdullah Cevdet'in Ali Bey Hüseyinzade'nin şahsiyetine, sanat anlayışına ve mefkûresine duyduğu hayranlığın karşılıklı olduğu açıkça görülmektedir. Millî mücadelenin en önemli kahramanlarından biri olarak nitelendirilen Mithat Paşa ile birlikte anılan ve ona denk bir konumda değerlendirilen Abdullah Cevdet, makalede okuyuculara şu sözlerle tanıtılmaktadır: "Abdullah Cevdet kimdir ve ne eder? Kârilerimiz Abdullah Cevdet'i tanımıyorlar mı? Hayır, tanımıyorlar" [3, s. 56].

Ana kısım. XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında Türk toplumsal-siyasal ve edebî düşüncesinin tanınmış temsilcilerinden biri, "İttihat ve Terakki" Partisi'nin kurucularından, "İçtihad" mecmuasının yayımlayıcısı, doktor, şair ve çevirmen Abdullah Cevdet (1869-1932), daha öğrencilik yıllarından itibaren Ali Bey Hüseynzade ile yakın arkadaşlık ve dostluk ilişkisi içerisindeydi. Onları bir araya getiren yalnızca eğitim aldıkları kurum değildi; aynı zamanda sahip oldukları aydın fikirler, düşünce özgürlüğü ve düşünce biçimleriydi.

Siyasi beyanları ve faaliyetleri nedeniyle kendi vatanından uzaklaştırılan Abdullah Cevdet, Avrupa'ya sığınmış ve orada da faaliyetlerini sürdürmüştü. Avrupa edebiyatını derinlemesine tanıyan şair, aynı zamanda bu edebiyatı Doğu'ya taşımanın yollarını arıyordu. Avrupa'da ve Mısır'da bulunduğu dönemlerde de Ali Bey Hüseynzade ile

iletişimini sürdürüyordu. Bu iki düşünce dehası arasındaki mektuplaşmalar, yalnızca onların hayatını, eserlerini ve çağdaşlarıyla ilişkilerini incelemeye değil; aynı zamanda dönemin ve ortamın anlaşılmasına, pek çok meselenin gün yüzüne çıkarılmasına imkân sağlamaktadır.

Profesör Vilayet Guliyev, Ali Bey Hüseynzade ile Abdullah Cevdet arasındaki yakın ilişkiye kapsamlı biçimde dikkat çekmiş ve bu mektupları geniş şekilde incelemiştir. (Bu mektuplar hakkında kamuoyuna ilk bilgiyi, Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Şerife Çağın vermiştir.) Mektupları yazılış tarihlerine göre, tarih bulunmayanları ise içeriklerine göre sıralayarak tarihî değeri yüksek önemli bir çalışma ortaya koymuş V. Guliyev yazıyordu: "Değişen şartlar, siyasi fırtınalar, karşılaştıkları zorluklar ve mahrumiyetler, aralarındaki samimi dostluğa ve inanç dolu ilişkilere asla zarar verememişti. Ne yazık ki yazışmalarının çok az bir kısmı günümüze ulaşmıştır. Elimizde yalnızca Abdullah Cevdet'in mektupları bulunmaktadır. 1905-1923 yılları arasında İsviçre, Fransa ve Mısır'dan gönderilen bu mektuplar, yurttaşımızın (Ali Bey Hüseynzade'nin) Osmanlı düşünce hayatındaki yerini ve Türk aydınları arasındaki öncü konumunu ortaya koyan tarihî belgelerdir." [5, s.14]

A. Cevdet, 23 Mart 1905 tarihinde gönderdiği mektubunda, öncelikle Ali Bey Hüseyinzade ile uzun bir süre yazışamamış olmasından kaynaklanan özlem ve bekleyiş duygularından söz etmektedir. Aslında müellifin ifade etmek istediği pek çok husus bulunmaktadır; ancak içinde bulunduğu şartlar ve ortam buna elverişli değildir. Bu durumu, "Hezâr gûne sühan der dehân o leb hâmûş" (Ağızda bin türlü söz vardır; ancak dudaklar suskundur) mısrasıyla dile getirmektedir.

Mütefekkir, mektubuna "Ya Ali!" hitabıyla başlamakta ve ardından dava arkadaşı ile fikirdaşına yürüttüğü faaliyetler hakkında bilgi vermektedir. Mektuptan anlaşıldığı üzere, söz konusu çalışmaların hiçbiri şahsî nitelik taşımamakta, aksine toplumsal bir mahiyet arz etmektedir. Cenevre'de bir matbaa kurduğunu ve 16 sayfası Türkçe, 6 sayfası Fransızca olan bir mecmua yayımladığını belirten A.Cevdet, benimsediği ilkelerin

değişmediğini; değişmiş görünse bile bunun ancak daha güçlü ve daha kapsamlı bir nitelik kazanması anlamına geldiğini ifade etmektedir. Ayrıca Türklerin ve Müslümanların gelişimini sağlamak, onlara insanlığın ve medeniyetin gerçek mahiyetini anlatmak amacıyla çaba gösterdiğini, bu hedefe ulaşmak için tercüme faaliyetleri ve kitap neşrinden daha etkili bir yol görmediğini vurgulamaktadır. Bu çerçevede, Avrupa edebiyatından gerçekleştirdiği tercümelerden de söz etmekte; özellikle William Shakespeare'in Hamlet, Macbeth, Kral Lear ve Julius Caesar adlı eserlerini, ayrıca Friedrich Schiller'in Wilhelm Tell adlı eserini ve Vittorio Alfieri'nin İstibdat eserlerini tercüme ettiğini belirtmektedir.

Abdullah Cevdet'in çok sayıdaki mektubunun içeriğinden anlaşılmaktadır ki, yaşadığı önemli hayat maceralarının yanı sıra yazar, Avrupa edebiyatından çevirdiği çok sayıda klasik eserden de söz etmektedir. Onun Ali Bey Hüseynzade ile düşünceleri örtüşmektedir: modernleşme ve kendini geliştirme süreci, bu eserlerin çevrilmesi ve Batı edebiyatının tanıtılmasıyla mümkün olacaktır. Bu nedenle yakın dostuna, Avrupa edebiyatından çevirdiği eserlerin, özellikle de W.Shakespeare'in yapıtlarının "Füyuzat" dergisinde yayımlanmasını teklif eder.

Rasim Mirze "Türkçülüğün babası" kitabında Abdulla Cevderin bu teklifine olumlu yanıt veren mütefekkir hakkında şöyle yazıyor: "Ali Bey Hüseynzade, ortaya attığı "Avrupalılaşmak" sloganına her zaman sadık kalmış ve bunu faaliyetlerinin temel yönlerinden biri hâline getirmiştir. Millî, edebî ve toplumsal düşünce tarihimizde onun kadar yoğun ve verimli biçimde Batı edebiyatı, sanatı, felsefesi, bilimi, toplumsal teorileri ve bunları meydana getiren dahilerin tanıtımıyla uğraşmış ikinci bir şahsiyet bulmak zordur." [6, s.105]

Ali Bey Hüseynzade bu teklifi kabul etdikten sonra derginin birçok sayısında Abdullah Cevdet'in gönderdiği lirik parçalara ve W.Shakespeare'in *Jül Sezar* eserinin çevirilerine yer verirlir.

Azerbaycan edebiyatınada ilk kez *Jül Sezar* trajedisinin tanıtımından önce "Füyuzat"ın birkaç sayısında W.Shakespeare'in fotoğrafı

yayımlanmıştı. Derginin 18. sayısında Shakespeare'in fotoğrafı şu unutulmaz sözlerle sunulmuştu: "Homeros ve Firdevsî ile birlikte dünyanın en büyük şairlerinden olan İngiliz tragedya yazarı William Shakespeare'in tasviri." Batı edebiyatından Homeros'a, Doğu edebiyatından Firdevsî'ye denk tutulan Shakespeare'in aynı sayıda bir sonetine Ahmet Kemal tarafından yazılmış "Güzelim, açma maziyi..." adlı nazire de yayımlanmıştır.

Ali Bey Hüseynzade adeta Abdullah Cevdet'in gönderdiği hacimli çeviri eserlerin çap olunması için bir zemin hazırlıyordu. Daha sonra derginin 24. sayısındaki "Shakespeare - Jüli Sezar" başlıklı makalede, Abdullah Cevdet'in sunumuyla W.Shakespeare'ye duyduğu hayranlığını ifade eden cümleler yer almaktadır. Makalenin ardından ise *Jül Sezar* trajedisinin karakterleri ve olayların geçtiği mekanlarla ilgili açıklamalar verilmiştir. Eserin çevirisi "Füyuzat"ın 24. sayısından son sayısına kadar (28. sayı hariç; 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31 ve 32. sayılarda) tefrika hâlinde yayımlanmıştır.

Doktor Abdullah Cevdet'in bu çevirisi, "Füyuzat" dergisinde İngiliz edebiyatından çevrilerek yayımlanan ilk hacimli eserdir. Böylece, W. Shakespeare Azerbaycan edebiyatına giriş yapmış oluyordu.

Söz konusu makalede Abdullah Cevdet, Shakespeare'i Türkçeye çevirmesinin "zorunlu" nedenlerini açıklamaktadır. Ona göre bir yandan, "Shakespeare başlı başına bir dünyadır; başlı başına bir kâinattır; başlı başına bir varoluş âlemidir." Diğer yandan, herhangi bir millet hâlâ Shakespeare'i tanımıyor ve onu kendi diline çevirmemişse, bugün ahlak ve edebiyat bakımından en geri kalmış milletlerden biri olduğuna şüphe yoktur. Çünkü milletler, ilerleme düzeyleri oranında Shakespeare'i anlayabilmektedirler.

Ali Bey Hüseynzade, Abdullah Cevdet'in şahsiyetini, düşüncelerini ve yeteneğini takdir etse de, gerektiğinde onun bazı fikirlerine eleştirel yaklaşmaktan da geri durmamıştır. Ali Bey Hüseynzade, Abdullah Cevdet'e kıyasla daha "peygambervari", daha temkinli ve Avrupalılaşma konusunda

daha sistemli bir program izliyordu. Abdullah Cevdet ise Avrupalılaşma konusunda aceleci, daha büyük adımlarla ilerlemeye hevesli bir kişilikti. Bu nedenle onun yazıları ve mektupları daha coşkulu ve abartılı bir üslup içeriyor.

Abdullah Cevdet makalesinde şöyle hatırlatır: "Meşhur Voltaire ile Rus İmparatoriçesi Büyük Katerina arasında yazılmış mektupları bir zamanlar okumuştum. Bunlardan birinde Voltaire şöyle diyordu: "Türkiye parçalanmalı, Türkler yok edilmelidir, çünkü onlarda şiir ve edebiyat zevki yoktur. Bu bir iftiradır, o ayrı mesele; fakat ben şimdi neredeyse Shakespeare'i sevmeyen, Shakespeare'i takdir etmeyen milletleri yeryüzünden kaldırmalı" diyeceğim". [2, s.381]

Abdullah Cevdet'in yazısının bu yerinde Ali Bey Hüseynzade dipnotla konuya müdahale ederek onun Shakespeare'e yönelik aşırı hayranlığını eleştirir ve Tolstoy'un Shakespeare hakkındaki sert görüşlerini hatırlatır: "Almanlardan Lessing ve Gervinus'un yolunu takip eden Abdullah Cevdet Bey'in Shakespeare hakkındaki hayranlık dolu fikirleri, Rusya'nın büyük edibi Tolstoy'un aynı deha hakkında sonradan ileri sürdüğü düşüncelere tamamen zıttır. Tolstoy, Shakespeare'i öyle sözlerle kötülemiştir ki, o sözleri bir edebî derginin sütunlarında zikretmeye kalem utanır. Bununla birlikte "Füyuzat", Shakespeare'in önemini ne Cevdet kadar abartmak ne de Tolstoy kadar küçümsemek ister." [3, s.382]

Hüseyin İsrafil bu konu ile ilgili yazmışdır ki, Shakespeare'e ve onun *Jül Sezar* dramına adanmış bu makalede büyük İngiliz dramaturgunun dünya çapındaki şöhreti ve sanatı çok yüksek değerlendirilmekle birlikte, aşırı derecede abartılı ve mantık dışı sonuçlar da bulunmaktadır... Shakespeare'in ve onun gibi büyük sanatçıların insanlığın manevi-ahlaki gelişimindeki eşsiz rolüne dair değerlendirmelere şüpheyle yaklaşmak mümkün değildir. Ancak makaledeki olağanüstü abartıları ve aşırı benzetmeleri "Füyuzat" editörleri de fark etmişlerdi. [4, s.44]

Abdullah Cevdet aynı makalesinde yazıyor ki, Shakespeare insanlığa kaleler, zırhlar, demiryolları, telgraflar ve ya teleskoplar yapmayı öğretmez,

fakat Shakespeare'in öğrettiklerinin yanında bunlar sıradan oyuncaklar gibi görünür. Shakespeare insanlara insan olmayı öğretir. İnsan olan kişi "hükümdarların hükümlerine hükmeder", "gerçek insan ezelîdir" ve onun üzerinde zafer kazanmak mümkün değildir.

Burada Abdullah Cevdet'in Shakespeare'e gösterdiği büyük hayranlık ve bağlılık hakkında Türkiye'nin önemli edebiyatçısı ve düşünürlerinden Peyami Safa'nın şu sözleri akla gelmektedir: "Dr. Abdullah Cevdet, Jül Sezar tercümesinin önsözünde, Allah'a mahsus vasıfları kullanarak aynen şöyle der: 'Shakespeare'in azamet-i kibriya-yı bi-pâyânı önünde ettiğim secdelerden, ibadetlerden biri de bu Jül Sezar tercümesidir.' ... Bir insan ne kadar büyük ve hayranlığa layık olursa olsun kusursuz değildir. Tanrılaştırılamaz..." [7, s.44]

"Füyuzat" dergisinde Abdullah Cevdet'in *Jül Sezar* hakkında söylediği "Shakespeare'in sonsuz büyüklüğü önünde duyduğum hayranlık ve saygılardan biri de bu "Jül Sezar" çevirisidir." ifadesi okununca, Türkiye'de yayımlanan *Jül Sezar* çevirisinin önsözündeki şu satırlar akla gelir: "Shakespeare'in azamet-i kibriya-yı bi-pâyânı önünde ettiğim secdelerden, ibadetlerden biri de bu *Jül Sezar* tercümesidir. Cümle yapısı ve verilmek istenen düşünce büyük ölçüde benzerdir. Büyük ihtimalle bu ifade makalede de önsözdeki gibi yer almış, ancak baş editörün düzeltmesinden sonra bugünkü şekline dönüştürülmüştür. Yani "secde" ve "ibadet" kelimeleri "saygı" ve "hayranlık" sözcükleriyle değiştirilmiştir. Çünkü Ali Bey Hüseynzade'nin de belirttiği gibi, o Shakespeare'i ne Tolstoy kadar küçümsüyor ne de Abdullah Cevdet kadar göklere çıkarıyordu, dengeli bir yaklaşımı koruyabiliyordu.

Hatta Abdullah Cevdet, Shakespeare'i övmekte daha da ileri gitmek istediğini, ancak "tekfir edilmekten" korktuğunu belirtmektedir. Müslüman toplumunun geri kalmışlığını eleştirerek Batılı düşünür ve filozofları şiirlerinde ve makalelerinde sürekli yücelten, onları insanüstü varlıklar gibi gören şair, doğal olarak toplumda dinî inancının zayıflığı nedeniyle eleştirilerin hedefi oluyordu.

Shakespeare'i bu kadar yüceltmekte Abdullah Cevdet kendisini haklı görmekte, hatta Avrupalı yazarları da kendisine destek olarak göstermektedir. Makalede İngiliz yazar, tarihçi ve filozof Thomas Carlyle'ın şu sözleri yer almaktadır: "Ya Shakespeare'inizden vazgeçeceksiniz ya da Hindistan İmparatorluğu'ndan; hangisini feda etmeye razısınız deseler, biz İngilizler hiç tereddüt etmeden Hindistan İmparatorluğu'nu feda eder, Shakespeare'imizi koruruz." [2, s.382]

Abdullah Cevdet'in Shakespeare'e olan hayranlığı makale boyunca sürekli artarak devam eder. Ona göre Shakespeare bir dehadır, büyük bir hükümdardır, fetih konusunda en güçlü İngiliz ordusundan bile daha kudretlidir; milletleri etkilemek Shakespeare'in sözünün büyüsüyle daha kolaydır. Çünkü Shakespeare insan olmadan önce İngilizdi ve bu şeref İngiltere'ye yeter. Muhteşem İngiltere, İspanya donanmasını birkaç saat içinde yok etmişti. Eğer bunun tersi olsaydı ve iki büyük güç birleşip İngiltere'yi yerle bir etseydi, İngilizler ordusuz, ticaretsiz ve altınsız kalabilirdi. Ancak hiçbir güç İngiltere'yi Shakespeare'siz bırakamazdı.

"Ey hür İngiltere! Rahat ol; senin Shakespeare'in, milletlere sana saygı göstermeyi ilham etmeye devam edecektir." A.C.

Milletler ve halklardan söz açılmışken, Shakespeare'in eserlerinde biz Türklerin olumlu bir şekilde tasvir edilmediği görülmektedir. Bu bakımdan onun, Voltaire'in görüşlerine yakın bir yaklaşım benimsediği söylenebilir:

"Fırtınayla batmış Türk donanması,
Bu müjdeli haberle sevinir herkes..."
(Othello'dan) [9, s. 338]

"Hakka karşı gelmektir bu davranış apaçık,
Yoksa biz Türkiye sultanları mıyız?"
(Othello'dan) [9, s. 463]

"Edgar: İçkiye düşkün, kumarın esiri kadın cinsine Türkiye sultanlarına nefret etdiğim kadar nefret ederim."
(Kral Lear'dan) [9, s. 545]

"Azgın bir Türk gördüm bir gün Halep'te,

Kuyruğu kesilmiş bir köpek gibi öfkeliydi...”

(Othello’dan) [9, s. 463]

Bu tür örneklerin sayısını artırmak mümkündür. Shakespeare’in Türklere yönelik bu tür olumsuz ifadeleri karşısında, Türkçülük düşüncesinin önde gelen temsilcilerinden Abdullah Cevdet’in bunları göz ardı ederek Shakespeare’i büyük bir hayranlıkla yüceltmesi dikkat çekicidir. Osmanlı sultanları ve saray çevresine yönelik hicivlerin, Abdullah Cevdet’in siyasî görüşleri doğrultusunda olumlu karşılanması anlaşılabilir, ancak bir yazarın doğrudan bir milleti eleştiren veya aşağılayan ifadelere yer vermesi, üzerinde ayrıca durulması gereken bir husustur.

Shakespeare, dünya edebiyatının en önemli isimlerinden biri olup eserleri yüzyıllar boyunca evrensel ölçekte etkisini sürdürmüştür. Bununla birlikte, ne kadar büyük ve evrensel bir sanatçı olursa olsun, düşünce ve eserlerindeki eksikliklerin ya da tartışmalı yönlerin eleştirel bir bakışla değerlendirilmesi de gereklidir. Nitekim Tolstoy’un Shakespeare’e yönelik eleştirileri bu durumun önemli örneklerinden biridir. Peyami Safa’nın da belirttiği üzere, her insanın mutlaka kusurlu veya eksik yönleri bulunmaktadır. Bu nedenle hiçbir düşünür ya da sanatçıyı mutlak bir otorite olarak görmek veya kutsallaştırmak doğru değildir.

A.Cevdet, “Füyuzat” dergisinde yayımlanan “Yulius Caesar” başlıklı makalesinde, oluşturtuğu Sezar–Elizabeth–Abdülhamid üçgeni etrafında şekillenen siyasal göndermeler aracılığıyla kendi düşüncelerini Brutus’un şahsında da dile getirmektedir. Müellif, Brutus’un ağzından konuşarak zihninde taşıdığı fikirleri açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Brutus, vicdan sahibi bir cumhuriyetçi olarak tasvir edilmekte; ülkesinin şeref ve menfaatlerini kendi hayatından ve kişisel itibarından üstün tutmaktadır. Bu yönüyle halkını uyanmaya, hakkı hâkim kılmaya ve mücadele etmeye davet etmektedir:

“Brutus! Sen uyuyorsun; kim olduğunu gör. Roma ayakta kalacak mı?.. Söyle, vur, hakkı yerine getir; Brutus! Uyuyorsun, uyan!” [2, s. 383].

Bu çağrı, yalnızca Brutus'un şahsına yöneltilmiş bir hitap değil, aynı zamanda dönemin Türk ve Müslüman toplumlarına yönelik sembolik bir uyarı ve bilinçlenme çağrısı olarak da değerlendirilebilir.

A. Cevdet de Brutus'u örnek göstererek onun çağrısını kendi toplumu adına yeniden yorumlamakta ve şu sözlerle halkını harekete geçmeye davet etmektedir: "Uyuyorsanız, uyanın; söyleyin, gayret edin, hakkı yerine getirin. Brutus uyandı, Brutus konuştu, Brutus mücadele etti; Roma hür oldu" [2, s. 383].

Tragediye genel olarak bakıldığında, "Roma'yı felakete sürükleyen haksızlıklar Sezar'ın başına bu işi açtı" anlamını taşıyan ifadeler aracılığıyla William Shakespeare, Brutus'un tutumunu meşrulaştırmakta ve onun sağduyulu bir karakter olduğunu okuyucuya göstermektedir. Nitekim oyunun sonunda Antonius'un Brutus hakkında sarf ettiği sözler de bu yaklaşımı doğrulamaktadır. Antonius, respublikacılar arasında en gerçek Romalının Brutus olduğunu belirtmekte; diğerlerinin Julius Caesar'a karşı kişisel husumetleri nedeniyle suikasta katıldıklarını, buna karşılık Brutus'un yalnızca cumhuriyetçi bir vicdan anlayışı ve halkın ortak yararını gözetme düşüncesiyle hareket ettiğini ifade etmektedir. Bu değerlendirme, Brutus'un ahlaki ve siyasi duruşunun yalnızca dostları tarafından değil, rakipleri ve hatta düşmanları tarafından da takdir edildiğini göstermektedir.

Bu nedenle söz konusu eserde A. Cevdet'in idealize ettiği başlıca şahsiyet Brutus'tur. Bir noktada Kaska'nın ağzından aktarılan "Şu taraf Şark cinahıdır, değil mi, oradan şafak söküyor" ifadesine karşılık, "iḫvân-ı ictihad ve ittifak"a hitaben şu cevap verilmektedir: "Hayır, itiraf etmelisiniz, aldanıyorsunuz; şafak oradan sökmüyor, güneş oradan doğmuyor; güneş, tam kılıcını bilediğim yerden doğuyor..." Bu sözlerin ifade edildiği anda Roma için şafak sökmüş, Roma için güneş doğmaya başlamıştır [2, s. 383].

Bu ifade yalnızca bir alıntı niteliğinde olmayıp, açık biçimde halkı mücadeleye davet eden bir söylem özelliği taşımaktadır. A. Cevdet burada, dolaylı bir biçimde Türkiye için de "güneşin doğmasını" arzuladığını ifade etmektedir. "Yulius Caesar" eserinin tercümesi bağlamında genel olarak

değerlendirildiğinde, onun temel amacının Shakespeare'in düşüncelerini topluma yeniden hatırlatmak olduğu anlaşılmaktadır: "Romalılar koyun sürüsüne dönüştüğü için Sezar bir kurt olmuştu."

Müellif her ne kadar şiddet ve kan dökülmesine karşı bir tutum sergilese de, gerektiğinde "kılıcın bilenmesi"ni ve Brutus gibi vatanperver şahsiyetlerin yetişerek mücadele etmesini teşvik etmektedir. "Ey Türkler, ey Türkiye vatandaşları" hitabıyla tüm toplumu uyanışa çağırmayı amaçlayan A.Cevdet, makalesini şu sözlerle tamamlamaktadır:

"Bu muazzam, bu heybetli, bu merhametli, bu şefaat kabul etmez hakikatleri birer birer göstermek; görmeyenlere ve görmek istemeyenlere göstermek; yumuşaklıkla da şiddetle de, terennümlerle ve haykırışlarla göstermek; öldürmese de yaralayan, ölümden kurtarmasa da zillet hayatından muhafaza eden "hicaplarla" göstermek; asırlardan beri ufalanmış kayaların sağır kulaklarına söz işittirmek, ummanı kamçılayarak uykudan uyandırmak... Ah, ey muazzam şair vazifesi! Ben bu ağır ve büyük vazifenin ancak bir zerresini ifaya çalıştım, çalışıyorum, çalışacağım; yaşadıkça çalışacağım, öldükten sonra da yine çalışacağım ve o zaman daha ziyade metin bir irade ve istikbale imanla çalışacağım" [2, s. 383].

Bu çalışma gerçekten de sürmüştür; yalnız söz konusu faaliyetlerin ancak mümkün kılındığı ölçüde devam edebildiği görülmektedir. Sultan istibdadının vatanından uzaklaştırdığı A.Cevdet, "Füyuzat" dergisinde ülkesine itibar kazandıran bir edebî şahsiyet olarak takdir edilmekteydi. Mecmuanın her sayısının Yıldız Sarayı'nda büyük bir dikkatle, adeta "büyütec altında" okunduğunu Ali Bey Hüseyinzade iyi bilmekteydi. O, dostunu Doğu dünyasının tanınmış edebî şahsiyetleriyle karşılaştırarak, aynı zamanda karşı olduğu istibdat rejimine de açık bir meydan okumaktaydı. Bu tür makalelerin yayımlanması, derginin kapatılmasına yol açan temel etkenlerden biri olarak değerlendirilmektedir.

A.Hüseyinzade, Doğu İslam dünyasının yetiştirdiği kıymetli şahsiyetlerden birinin de Abdullah Cevdet olduğunu ifade etmektedir. Fransızların ona saygıyla kucak açtıklarını, kendisine sevgi gösterdiklerini,

Fransızca kaleme aldığı eserlerden yararlandıklarını ve bundan dolayı kendilerine minnet duyduklarını belirtmelerine rağmen, söz konusu şahsiyetin İstanbul'dan ve Türkiye'den uzaklaştırıldığını; Türkçe eserlerinin ise hoşnutsuzlukla karşılandığını ve "mürettep muhaliflik" damgası vurulduğunu vurgulamaktadır. Nitekim İstanbul'da Abdullah Cevdet'in adını anmak dahi büyük bir suç olarak görülmektedir. Bu durumun yalnızca Cevdet'e özgü olmayıp, benzer nitelikteki tüm "Cevdet"ler için de geçerli olduğu ifade edilmektedir [3, s. 57].

Azerbaycan edebiyatında olduğu gibi Türkiye edebiyatında da bu eserin ilk çevirmeni Dr. Abdullah Cevdet'tir. (Azerbaycan edebiyatı bağlamında ise hem ilk hem de temel çevirmen olarak yine Abdullah Cevdet öne çıkmaktadır.) "Füyuzat" dergisinin kapatılması ve çeşitli siyasi ve sosyal nedenlerden ötürü eserin Azerbaycan basınında tam olarak yayımlanmasına devam etmek mümkün olmamıştır. Derginin 32. sayısında, çevirinin sonunda eserin kitap hâlinde ayrıca basılacağı da belirtilmiştir. (Abdullah Cevdet'in planına göre, bu eserin ardından Shakespeare'den yaptığı diğer çevirilerin de Ali Bey Hüseynzade'nin desteğiyle millî basında yayımlanması, hatta bazılarının müstakil kitap olarak basılması öngörülmekteydi.) XX. yüzyılın başlarındaki siyasi ve jeopolitik koşulların, bu eserin tam ve kesintisiz biçimde yayımlanmasına imkân vermemiştir. Tarihin sonraki dönemlerinde de bu eser, Avrupa edebiyatındaki bazı yarım kalmış metinler gibi bir kenarda kalmış, geniş okur kitlelerine tam anlamıyla ulaştırılamamıştır. Bu nedenle Azerbaycan edebiyat tarihinde eserin bütünlüklü bir çeviri nüshasına rastlanmamakta, buna bağlı olarak kapsamlı inceleme ve analizler de sınırlı kalmaktadır. Genel olarak, istibdat rejimine karşı sert bir tutum ve demokratik düşünceyi esas alan bu eserin, Ali Bey Hüseynzade'den sonra da hiçbir yayınevi tarafından basılmasına teşebbüs edilmemiştir. "Füyuzat"ın kapatılması bu açıdan bir ders niteliği taşımış, yayınevleri siyasi baskıları göz önünde bulundurarak benzer metinleri yayımlamaktan kaçınmışlardır. Sovyet döneminde de eserin yarım kalan

baskısının tamamlanmasına veya yeniden yayımlanmasına imkân tanınmamıştır.

Türkiye edebiyatında bu trajedinin farklı dönemlerde yapılmış çok sayıda çeviri ve baskısı bulunmaktadır. Görüldüğü üzere, kardeş ülkede siyasi koşullardan bağımsız olarak eser, çevirmenlerin ve yayınevlerinin ilgi odağı olmayı sürdürmüştür. Bununla birlikte, Abdullah Cevdet'ten sonra yaklaşık 23 yıl boyunca esere doğrudan bir yöneliş olmamış; ilerleyen dönemlerde ise 1930'lu yıllarda, ardından 1960'lı yıllarda ve nihayet 2000'li yıllarda yeni çeviri versiyonları yayımlanmıştır.

KAYNAKÇA

Bayramlı, O. Türkler kimdir ve kimlerden ibaretdir? (Ali bey Hüseynzade) // O.Bayramlı. – Bakü: Mütercim, – 1997. – 291 s.

Cövdet, A. İfadeyi-mütercim // – Bakü: Füyuzat, – 1907, № 24, – s. 381-383

Hüseynzade, A. Abdulla Cövdet // Füyuzat, – 1906. – № 4, – s. 56-59

Hüseyn, İ. "Füyuzat" ve milli dramaturgiya problemleri // İ. Hüseyn, – Bakı: Elm, – 2007. – s. 156

Quliyev, V. Abdullah Cövdetin Ali bey Hüseynzadeye mektubları // 525-ci qezet, – 2016, – s. 14-15

Mirze, R. Türkçülüyün babası (Ali bey Hüseynzadenin fikir dünyası) // R.Mirze − Bakı: Elm, − 2000. − 172 s.

Safa, P., Din, İnkılap, İrtica, // P. Safa. – İstanbul: Ötüken neşriyat, – Mart 2023. – 235 s.

Veliyev, Ş. Füyuzat edebi mektebi // Ş.Veliyev. − Bakı: Elm ve Tehsil, − 2009. − 456 s.

W. Shakespeare, *Seçilmiş Eserleri*, 2 cilt, I. cilt, Önder Yayınları, Bakü, 2004, 733 s.

Comparative Analysis of Female Characters in The Dastans “Janyl Myrza” and “Kitabi-Dede Korkud”

JALA NAGHİYEVA*

Abstract

This study provides a comparative analysis of female characters in the Turkic epics "Janyl-Myrza" and "Kitabi-Dede Korkud." Both oral traditions reflect the ideals of Turkic society, where women are not only the guardians of the home but also active participants in historical events. In the epos "Janyl-Myrza," the central heroine is portrayed as the embodiment of devotion, honor, and courage. She doesn't limit herself to a traditional role, but demonstrates determination at critical moments, defending her native land and supporting her people in their struggle for freedom and independence. Her image demonstrates a synthesis of femininity and military prowess, emphasizing the high status of women in Turkic culture. Janil is depicted not only as a faithful companion but also as an independent hero, capable of making decisions and acting under military threat. Her heroism is demonstrated by her direct participation in the fight against enemies, demonstrating not only physical courage but also strategic thinking. In Kitabi-Dede Korkud, female characters are more diverse and multifaceted. Here, women are also portrayed as faithful wives and mothers, but their heroism is more often revealed through moral fortitude, wisdom, and the ability to inspire men to heroic deeds. However, in several episodes, women also demonstrate active participation in defense, including a willingness to sacrifice themselves and resist the enemy. Their heroism is more restrained but no less significant, emphasizing spiritual strength.

* PhD Student, Baku State University. jalakhalilova@yahoo.com, ORCID: 0009-0007-5120-829X.

Women in this epic are endowed with inner strength and strategic thinking, making them important figures in preserving social and cultural integrity. A comparative analysis reveals that in both works, the image of women goes beyond passivity: they become symbols of resistance, spiritual resilience, and heroism. The similarity between the female characters in both dastans lies in their unconditional loyalty and devotion to tribal values. In both works, women act as bearers of a moral ideal, symbolizing honor, fortitude, and a willingness to self-sacrifice. They are not secondary figures, but play a vital role in the development of the plot and the formation of heroic discourse. The differences are primarily manifested in the degree of their activity and the ways in which they display heroism. In "Janyl-Myrza," the woman acts equally with the man, participating in military action and demonstrating pronounced warrior qualities. In "Kitabi-Dede Korkud," the emphasis is shifted toward inner strength, wisdom, and moral influence, although elements of physical heroism are also present. Thus, both dastans demonstrate the high status of women in the Turkic epic tradition, emphasizing their loyalty and readiness for heroic deeds. "Janyl-Myrza" presents a more dynamic and warlike female character, while "Kitabi-Dede Korkud" emphasizes the harmonious combination of spiritual strength and the social role of women.

Keywords: “Janyl-Myrza”, “Kitabi-Dede Korkud”, female images, heroism, spiritual strength

“Janil-Mirza” ve “Kitabi-Dede-Gorgud” Dastanlarindaki Kadın Karakterlerin Karşılaştırmalı Analizi

Öz

Bu çalışma Türk destanları "Janıl-Mırza" ve "Kitabi-Dede Gorgud" destanlarındaki kadın karakterlerinin karşılaştırmalı bir analizini sunmaktadır. Her iki sözlü gelenek de, kadınların sadece evin koruyucusu değil, aynı zamanda tarihi olaylarda aktif katılımcı oldukları Türk

toplumunun ideallerini yansıtmaktadır. "Janıl-Mırza" destanında, baş kahraman, bağlılığın, onurun ve cesaretin somutlaşmış hali olarak tasvir edilmektedir. Kendini geleneksel bir rolle sınırlamayan Janıl, kritik anlarda kararlılık göstererek vatanını savunur ve halkının özgürlük ve bağımsızlık mücadelesine destek olur. Onun imajı, kadınlık ve askeri yeteneğin bir sentezini sergileyerek Türk kültüründe kadınların yüksek statüsünü vurgular. Janıl, sadece sadık bir yoldaş olarak değil, aynı zamanda askeri tehdit altında karar verebilen ve harekete geçebilen bağımsız bir kahraman olarak da tasvir edilir. Onun kahramanlığı, düşmanlara karşı mücadeleye doğrudan katılımıyla gösterilir; bu da sadece fiziksel cesareti değil, stratejik düşünmeyi de ortaya koyar. Kitabi-Dede Gorgud'da kadın karakterler daha çeşitli ve çok yönlüdür. Burada kadınlar da sadık eşler, anneler olarak tasvir edilir, ancak kahramanlıkları daha çok ahlaki metanet, bilgelik ve erkekleri kahramanca eylemlere teşvik etme yeteneğiyle ortaya çıkar. Bununla birlikte, birkaç bölümde kadınlar, kendilerini feda etme ve düşmana karşı direnme isteği de dahil olmak üzere, savunmaya aktif olarak katıldıklarını da gösterirler. Onların kahramanlıkları daha ölçülü ama aynı derecede önemlidir ve manevi gücü vurgular. Bu destandaki kadınlar içsel güç ve stratejik düşünme yeteneğiyle donatılmış olup, sosyal ve kültürel bütünlüğün korunmasında önemli figürlerdir. Karşılaştırmalı bir analiz, her iki eserde de kadın imajının pasifliğin ötesine geçtiğini ortaya koymaktadır: direnişin, manevi dayanıklılığın ve kahramanlığın sembolleri haline gelirler. Her iki destandaki kadın karakterler arasındaki benzerlik, koşulsuz sadakatleri ve kabile değerlerine olan bağlılıklarında yatmaktadır. Her iki eserde de kadınlar, onur, metanet ve özveriyi simgeleyen ahlaki bir idealin taşıyıcısı olarak hareket ederler. İkinci planda kalan figürler değillerdir, aksine olay örgüsünün gelişmesinde ve kahramanlık söyleminin oluşumunda hayati bir rol oynarlar. Farklılıklar esas olarak faaliyet düzeylerinde ve kahramanlıklarını sergileme biçimlerinde ortaya çıkar. "Janıl-Mırza"da kadın, erkekle eşit düzeyde hareket eder, askeri eylemlere katılır ve belirgin savaşçı nitelikleri sergiler. "Kitabi-Dede Gorgud"da,

fiziksel kahramanlık unsurları da mevcut olsa da, vurgu içsel güç, bilgelik ve ahlaki etkiye kaydırılmıştır. Dolayısıyla, her iki destan da Türk destan geleneğinde kadınların aşırı boyutta yüksek statüsünü göstererek, sadakatlerini və kahramanlık eylemlerine hazır oluşlarını vurgulamaktadır. "Janıl-Mırza" daha dinamik ve savaşçı bir kadın karakteri sunarken, "Kitabi-Dede Gorgud" kadınların manevi gücü ve sosyal rolünün uyumlu birleşimini vurgulamaktadır.

Anahtar sözcükler: "Janıl-Mırza", "Kitabi-Dede Gorgud", kadın imgeleri, kahramanlık, manevi güç

INTRODUCTION

The Turkic heroic epic is not only an artistic expression of the people's historical memory but also a complex system of moral, social, and philosophical ideas. Within this system, the image of women as the protector of the generation, the hero's ally, and the independent bearer of the heroic spirit occupies a special place. In the epics Kitabi-Dede Korkud and Janil Mirza, female characters are not confined to the role of secondary figures accompanying the development of male heroism; on the contrary, they form an autonomous artistic and ideological dimension that reveals the specific features of the Turkic understanding of honor, valor, freedom, and moral duty. Scholars have repeatedly emphasized that in Kitabi-Dede Korkud, the woman appears not only as the keeper of the household hearth, but also as an active participant in social and military life, capable of making fateful decisions and influencing the course of historical events.

The epic Janyl Myrza, an outstanding monument of Kyrgyz oral folk tradition, is of particular interest in the study of female heroism, since the central figure of the work is a woman-batyr who combines the traditional qualities of a defender of her clan with the traits of an independent warrior. Unlike the majority of heroic narratives, in which the woman remains merely the companion of the bogatyr, Janyl emerges as an autonomous subject of

heroic action, embodying the ideal of freedom, strength, and spiritual resilience.

A comparative analysis of the female images in these two epic monuments makes it possible to identify both the common Turkic foundations of the heroic tradition and the national and cultural particularities of the perception of women in Azerbaijani and Kyrgyz epic consciousness. The examination of these works demonstrates that female heroism within the Turkic epic system is grounded not only in physical strength or martial skill, but also in moral responsibility, wisdom, loyalty, and the ability to preserve spiritual balance amid historical upheavals.

It becomes evident that in the Turkic epic tradition, the image of woman occupies one of the central positions, reflecting not only artistic conceptions but also the social norms of nomadic society. The epics "The Book of Dede Korkud" and "Janyl Myrza" (in certain regional traditions of Kyrgyz and South Siberian epic poetry) demonstrate a complex system of gender roles in which women appear as mothers, wives, warriors, and bearers of moral authority. Contemporary research examines these texts through the lens of gender typology and feminist folkloristics, emphasizing that female characters are not merely passive figures within the narrative but actively participate in shaping the epic action.

The topic presented is relevant as it allows for a deeper understanding of the evolution of the image of women in the Turkic literary tradition. Comparing works helps identify shared cultural and historical roots. The analysis of female characters reflects the worldview characteristics of different eras. This study contributes to the preservation of the literary heritage of Turkic peoples. Female images in epic literature often reflect the social norms of their time. A comparative analysis of works makes it possible to observe changes in the role of women in society. The topic is relevant for the study of gender aspects in traditional literature. It helps reveal the symbolic meaning of female characters. The works address issues of honor, loyalty, and family values. Female characters often serve as bearers of moral

ideals. Comparative analysis allows for the identification of differences in artistic techniques. The topic is important for understanding national identity. The research contributes to the development of literary analysis. Female images reflect the interaction between culture and folklore. The relevance of the topic is linked to interest in epic traditions. It helps to study the role of women in heroic epics. Comparison makes it possible to identify both universal and unique features of these images. The topic is important for students of philology. It contributes to the intercultural comparison of literatures. Female characters reflect the spiritual values of society. The study helps to understand the features of narrative structure. The influence of oral tradition can be traced in these works.

The relevance of the topic is further strengthened by growing interest in feminist studies. It allows for the analysis of archetypal female images. Comparing works reveals the artistic richness of epic literature. The topic is important for studying the historical and cultural context. It contributes to a deeper understanding of literary symbols. Female images play a key role in plot development. The study helps to identify the connection between myth and reality. Thus, the topic has significant scientific and cultural value.

In the context of studying the Turkic epic heritage, the issue of the typological and functional features of female characters in various monuments of oral and written tradition remains insufficiently developed. Despite considerable attention given to the epic Kitabi-Dede Korkud as well as to works such as Janyl-Myrza, a comparative analysis of female images in these texts has not been systematically carried out.

Thus, the scientific problem lies in identifying similarities and differences in the artistic modeling of female characters, their socio-cultural functions, and symbolic meanings in two different epic traditions, as well as in determining their role in shaping the value-based worldview of Turkic peoples. The aim of this study is to conduct a comparative analysis of female characters in the epics Kitabi-Dede Korkud and Janyl Myrza in order to identify their typological characteristics, functional roles in the narrative

structure of the works, and their cultural and symbolic significance within the context of the Turkic epic tradition.

In scholarly literature on the "Kitabi-Dede Korkud", the following aspects are most frequently studied:

- heroic-mythological structures of the epic and the system of characters (heroes, enemies, epic conflicts);

- ethno-cultural and ideological values (kinship, tribe, statehood, unity);

- symbolism, rituals, archetypes, and collective consciousness (including female images as part of the epic system).

According to Janyl Myrza, depending on the textual variant and version, the objects of study include:

- heroism, conflicts, and events in a historical-ethnographic context;

- female characters in the epic are usually analyzed only episodically, without systematic comparison with other epics. This constitutes a key scholarly problem in the research field.

The present study demonstrates novelty in several key directions:

1. Gender focus in comparative epic studies – female images are examined not as secondary figures, but as an independent system of meanings in both epic traditions.

2. Inter-epic comparison of two different models of femininity – the comparison of "Janyl Myrza" and the "Kitabi-Dede Korkud" makes it possible to identify:

- different cultural archetypes of women (advisor, object of conflict, warrior, mother, etc.);

- differences in the social role of women across different epic models.

3. Revealing the transformation of the female image in Turkic epic tradition – the study shows how the status of women changes depending on the historical and cultural context, and how the mythological image evolves into a more socially realistic type. Female characters are also considered not

only from a literary perspective, but also as reflections of social norms, carriers of cultural memory, ideology, etc.

This work differs from others in that it:

- is not limited to the analysis of a single epic (as is the case with most studies on the Kitabi-Dede Korkut);

- does not treat female images as secondary elements of the plot;

- for the first time (or in a more systematic way) provides a comparative gender analysis of two epic traditions;

- identifies a typology of female characters and their functions within the structure of the epic.

Thus, the scientific novelty of the topic lies in the development of a comparative gender approach to Turkic epic literature, where female characters are regarded as a key element of the cultural model rather than a supporting component of the plot. This allows for a new interpretation of both "Janyl Myrza" and "Kitabi-Dede Korkud", revealing differences in conceptions of femininity, the role of women, and the social structure of traditional society.

LITERATURE REVIEW

The study of female images in Turkic epic traditions represents one of the most dynamically developing areas of contemporary humanities, since it is precisely through the analysis of gender representations that it becomes possible to reconstruct the sociocultural models of ancient Turkic society, its system of values, and the mechanisms of social organization. Within this context, particular significance is attributed to the epic monuments "Kitabi-Dede Korkud" and "Janyl Myrza", in which female characters function not only as artistic images but also as carriers of cultural codes reflecting the ideology of nomadic civilization.

Contemporary scholarly tradition (Shooshtari S. Alavi, R. Mohammadi; C. Avcı; Serkan Şen) emphasizes that in "Kitabi-Dede Korkut" the gender system is characterized by a relative balance between masculine

and feminine principles, where women often appear as active participants in epic events rather than passive objects of narration (Shooshtari, Mohammadi, 2022, pp. 115-129).

It should be noted that in foreign and Turkological scholarship, several approaches to the analysis of female characters in epics have been developed:

1. Feminist and gender criticism is represented in the works of Cevdet Avcı, who examines the epic "Dede Korkud" through the lens of gender typology and concludes that female characters perform socially functional roles within nomadic society (Avcı, 2020, pp. 117-135).

2. Structural-functional approach. In the studies of Azerbaijani scholars (for example, R. Mohammadi), it is emphasized that female characters in "Dede Korkud" serve to stabilize the social structure of the tribe, acting as guardians of morality and tradition (Mohammadi, 2022, pp. 62-73).

3. Cultural-historical school (Russian Turkology). Representatives of this school interpret the epic as a reflection of the ethnic identity of Turkic peoples, where the female image symbolizes genealogical continuity and the sacred nature of the family foundation (Paksoy, 1990, pp. 14-18).

4. Kyrgyz epic studies tradition. In Kyrgyz research (within the study of "Manas" and comparative epic studies), female images are interpreted as elements of a heroic-epic ideal combining maternal and warrior functions.

Modern studies show that in the "Kitabi-Dede Korkud", female characters demonstrate a high degree of agency (the capacity of a person to act consciously, set goals, make decisions, and influence their environment, feeling control over their own life rather than being a passive victim of circumstances. It includes self-determination, initiative, and responsibility for the outcomes of actions. This is a key skill for adaptation, career development, and personal growth). Thus, Burla Khatun, Banu Chichek, and Seljan Khatun represent the type of the "heroic woman," capable of participating in military actions and making strategic decisions.

According to the study by A. Can, women in the epic perform three key functions:

- maternal - the preservation of lineage;
- marital - maintaining social harmony;
- warrior - active participation in the defense of the tribe or clan (Can, 2023, pp. 2027-2038).

Azerbaijani researcher Ulviya Afandiyeva emphasizes that female characters are not only equal to men in a number of episodes but also often become initiators of key plot developments (Afandiyeva, 2023, pp. 32-38.).

Thus, the female image in "Dede Korkud" is multi-layered and functionally complex, which indicates a high degree of social integration of women in ancient Turkic society.

In contrast to Kitabi-Dede Korkud, the epic Janyl Myrza (widely distributed in local Turkic traditions, particularly in Kyrgyz and South Siberian folklore) demonstrates a somewhat different model of female representation. An analysis of folkloric materials shows that female characters in Janyl Myrza most often:

- function as bearers of moral instruction;
- play the role of intermediaries between the hero and the sacred realm;
- possess limited martial agency.

However, in certain variants of the epic, there exists a "female advisor" type who exerts a decisive influence on the hero's strategic decisions, which brings this epic closer to the Dede Korkud tradition.

A comparative analysis of these two major works of Turkic history and cultural dynamism allows for the identification of several key parameters:

In Dede Korkut, women demonstrate a high degree of social and military activity, whereas in Janil Mirza their activity is primarily mediated through a moral and advisory function. In Dede Korkud, female characters are capable of participating in combat on equal footing with men (Selcen Hatun, Banu Chichek), as confirmed by a number of studies (Avcı, 2020, pp. 117-135).

In Janyl Myrza, the martial function of women is virtually absent or appears only in a symbolic form. Both epics reflect a patriarchal social structure; however, Dede Korkud exhibits a more pronounced tendency toward gender balance, whereas Janyl Myrza is characterized by a predominantly hierarchical model.

In Anglophone Turkology (Paksoy, 1990, pp. 14-18; Avcı, 2020, pp. 117-135), it is emphasized that Dede Korkud should be understood as a text in which the gender system operates as a mechanism of social balance rather than domination of one sex over the other. Azerbaijani scholars (Mohammadi, Shooshtari) introduce the concept of "epic gender symmetry," understood as the functional equality of male and female roles within the narrative structure. The Kyrgyz scholarly tradition, analyzing parallel epic traditions, notes that the differences between these epics are explained by regional characteristics of nomadic culture rather than fundamentally different ideological frameworks.

Thus, a comparative analysis of Kitabi-Dede Korkud and Janyl Myrza demonstrates that female images in the Turkic epic tradition are not homogeneous, but rather constitute a complex system of cultural codes reflecting both universal and locally specific features. If in Dede Korkud woman functions as an active subject of the historical process, in Janyl Myrza she more often operates as a moral-symbolic mediator. Nevertheless, both epics share a recognition of the significance of the feminine principle in the structure of society, which allows us to speak of a deep cultural model of gender balance within the Turkic tradition.

METHODS

This study belongs to the fields of comparative-historical literary studies and gender-oriented folklore studies. Its primary methodological framework includes the following approaches:

1. *Comparative-Typological Method* - employed to identify the common and distinctive features of female representations in two epic traditions. This method makes it possible to compare:

- the typology of female characters in both epics;
- the narrative functions of female characters;
- the socio-cultural roles of Turkic women in medieval society.

Such an approach is widely applied in studies of the epics Kitabi-Dede Korkud and Janyl Myrza, where researchers analyze female archetypes and their role within the tribal social system.

2. *Historical-Cultural Method* - enables the texts to be examined within the context of Turkic traditional culture, the norms of tribal society, and the Islamized cultural environment of the Middle Ages. Through this method, the epic works Kitabi-Dede Korkud and Janyl Myrza are interpreted as reflections of the social structure and worldview of the Oghuz Turks.

3. *Gender Studies Approach* - used to investigate gender roles, representations of femininity and masculinity, as well as the power and agency of female characters. Contemporary scholarship demonstrates that in both Dede Korkud and Janyl Myrza, women are frequently portrayed as active participants in both the social and heroic spheres.

4. *Structural-Semantic Analysis* - allows for the examination of the functions of female characters within the narrative structure, the symbolic meanings of female images, and binary oppositions such as masculine/feminine and active/passive.

5. *Discourse Analysis* - applied to identify the ideological orientations of the texts, cultural codes, and the representation of female imagery in the language of the epics.

Various texts and sources are employed throughout the research process. Accordingly, the research corpus includes:

1. *Primary Texts* - the folk epic Janyl Myrza (oral tradition variants and published folklore collections),

the epic monument Kitabi-Dede Korkud (Azerbaijani and broader Turkic versions).

2. *Secondary Sources* - the following materials are used as secondary sources: academic translations of the epics (English and Russian), folklore collections, scholarly articles on the gender analysis of Turkic epics.

The following research tools are utilized:

1. *Content Analysis* - systematization of female representations and identification of recurring motifs.

2. *Data Coding* - categorization of female figures as mother, warrior, wife/beloved, advisor, and sacred female image.

3. *Comparative Tables* - used to compare character functions, actions, and symbolic roles.

4. *Interpretative Analysis* - enables the identification of the ideological functions of female characters and the reflection of the social norms of the historical period.

The research is conducted according to the following stages:

1. *Collection of Materials* - selection of episodes involving female characters and identification of key narrative lines.

2. *Classification of Characters* - grouping female representations according to typology and comparing them across the two epics.

3. *Comparative Analysis* - identification of similarities (for example, the image of the wise woman) and differences (such as active versus passive roles).

4. *Interpretation* - analysis of the cultural and social causes of these differences and examination of the gender ideology embedded in the epics.

5. *Conclusions* - development of a typology of female representations and identification of cultural models of femininity.

The chosen methodology makes it possible to reconstruct archaic gender models, trace the evolution of female representations in Turkic epic

traditions, and compare local (Janyl Myrza) and pan-Turkic (Dede Korkud) traditions. Comparative studies of Turkic epics have traditionally focused primarily on plot structures, male heroes, motifs of struggle and enmity, and the role of epics as carriers of national ideology. However, they rarely concentrate on gender models and female representations as an independent system. In other words, existing comparative scholarship lacks a comprehensive analysis of the typology of female characters, their functions (social, symbolic, and moral), and the differences in cultural models of femininity across various epic traditions.

RESULTS

This section presents the findings of a comparative analysis of female characters in the epics Kitabi-Dede Korkud and Janyl Myrza within a historical and cultural context, without interpretative commentary. Kitabi-Dede Korkud is one of the most significant monuments of Turkic epic culture, reflecting the worldview of the Oghuz tribes during the early medieval period. Researchers note that the epic evolved over several centuries and incorporated elements of ancient Turkic mythology, Islamic tradition, and the military-clan structure of nomadic society (Veliyev, 2002, Pp. 96-101; Mammadova, 2022, pp. 15-28). The structure of the work is based on a cycle of individual tales united by the figure of Dede Korkud - a sage, bard, and guardian of the collective memory of the people.

The female characters in the epic are presented as an organic part of the social and military structure of society. In the Oghuz world, a woman is not opposed to a man but is perceived as an equal participant in the collective existence of the clan. Of particular importance is the fact that the epic repeatedly emphasizes the intellectual and moral superiority of certain female characters. Thus, Banu Chichek and Burla Khatun demonstrate not only physical courage but also political wisdom, the ability to make strategic decisions, and the capacity to preserve dignity under critical circumstances.

The epic Janyl Myrza occupies a special place in Kyrgyz folklore due to the extraordinary central role of a female warrior within a patriarchal society. The historical basis of the work is connected with the era of intertribal conflicts and the struggle to preserve the independence of the Kyrgyz tribes. Unlike Kitabi-Dede Korkud, where female characters are distributed across several tales, the entire narrative structure of Janyl Myrza is centered around the heroine herself. Janyl is portrayed as an ideal batyr who surpasses men not only in martial skill but also in moral purity. She possesses all the traditional qualities of an epic hero: bravery, physical strength, strategic thinking, devotion to her people, and inner independence. At the same time, her character retains elements of feminine emotionality and compassion, which lend the figure particular artistic depth. Scholars of Turkic epic tradition has repeatedly noted that this type of heroine originates from ancient concepts of the sacred nature of the woman-protector characteristic of the nomadic culture of Central Asia.

Below are the heroic female images represented in the epics Kitabi-Dede Korkud and Janyl Myrza.

In Kitabi-Dede Korkud, the central female figure and one of the most vivid female characters is Burla Khatun. She is the daughter of Bayandur Khan, leader of the Oghuz, and the wife of Salur Kazan. Her image combines the traits of an ideal spouse, a wise ruler, and a fearless defender of the clan. During scenes of enemy attacks, Burla Khatun demonstrates not only emotional resilience but also the ability to actively resist. The most important feature of her character is her inner independence. Even in captivity, Burla Khatun preserves her dignity and refuses to submit to moral humiliation. Such an artistic detail indicates that female honor in the epic is perceived as a category of national and spiritual significance. Researchers emphasize that Burla Khatun embodies the archetype of the companion-warrior woman who shares with men not only family life but also the military fate of the clan.

Banu Chichek as the Embodiment of Female Militancy. Banu Chichek is one of the most heroicized female figures in the epic. Her relationship with

Bamsi Beyrek is based not on passive ожидание брака, but on the principle of equality and mutual recognition of strength (Sofronova & Sorokina, 2016, pp. 52-56). Before marriage, the heroine tests her suitor through competitions, demonstrating her own exceptional mastery of weapons and horsemanship. It is especially important that the authors of the epic do not regard Banu Chichek's physical strength as something unnatural. On the contrary, her martial qualities are perceived as a natural manifestation of noble human nature. This reflects the specificity of Turkic epic consciousness, within which a woman may embody heroic qualities without losing her femininity. Banu Chichek symbolizes the harmonious union of beauty, wisdom, and strength. Her image demonstrates that the ideal woman in the epic must be not only beautiful but also spiritually strong and capable of independent action.

In Kitabi-Dede Korkud, women perform a crucial moral function. It is through female characters that the epic affirms the ideals of loyalty, justice, and clan responsibility. Women often prove morally stronger than men because they are capable of preserving humanity even in times of war. This feature reflects the profound philosophical content of the epic. The female image becomes a symbol of the spiritual resilience of the people, while heroism acquires not only a military but also a moral dimension (Veliyev, 2002, pp. 96-101).

Female heroism in the epic Janyl Myrza is embodied in the actions of the central character - the young woman Janyl. The principal feature of the epic is the absolute dominance of the female protagonist. Janyl does not accompany a male hero; rather, she herself is the bearer of heroic action. Such an artistic solution sharply distinguishes the work from most Turkic epic monuments.

Janyl is portrayed as an outstanding warrior who surpasses men in archery, horsemanship, and military strategy. However, her strength never manifests itself as cruelty. On the contrary, the heroine recognizes the tragedy of war and perceives struggle as a necessary means of defending her

people. An important feature of her image is the combination of heroic strength and inner tragedy. Janyl is forced to exist in a society where female independence provokes contradictory attitudes. Therefore, her fate acquires a dramatic dimension.

In both epics, the tragic nature of female heroism constitutes a central element of the narrative. However, their tragic destinies are represented differently. In *Kitabi-Dede Korkud*, female characters are generally integrated into a system of social recognition, whereas Janyl experiences an internal conflict between heroic destiny and societal expectations. Her image reveals the complexity of the position occupied by a female warrior within a patriarchal environment.

Despite the respect accorded to her achievements, society proves unprepared to fully accept the heroine's independence. For this reason, tragedy becomes one of the most significant artistic elements of the epic. Janyl emerges as a symbol not only of strength but also of solitude. Her heroism acquires an existential character because it is connected with the constant necessity of overcoming social limitations.

At the same time, Kitabi-Dede Korkud and Janyl Myrza reveal a number of common features in their female images. Both epics demonstrate a high degree of respect for women as bearers of heroic principles. In both works, women possess the following qualities:

- martial valor;
- loyalty to the clan;
- wisdom;
- capacity for self-sacrifice;
- moral resilience;

These shared traits indicate the existence of an ancient Turkic tradition that perceived women as active participants in public life (Veliyev, 2002, pp. 96-101). In these epics, a woman is not merely a domestic figure but a subject of historical action. Research also reveals significant differences in artistic concepts. Despite their common Turkic foundation, the epics differ

fundamentally. In Kitabi-Dede Korkud, female characters are integrated into the collective system of the heroic world. Their strength exists in harmony with male heroism. Here, woman is a companion and spiritual support of the hero. In Janyl Myrza, however, the heroine acquires autonomous status. Her image is constructed around the idea of personal independence and inner freedom. For this reason, the epic assumes a more dramatic and psychologically complex character. The epics also clearly differ in their understanding of female freedom. In the Oghuz epic tradition, female freedom is manifested through harmonious participation in clan life. Banu Chichek and Burla Khatun are strong, yet their strength does not disrupt social order. Janyl, by contrast, becomes a figure who transcends traditional norms. Her independence takes on the character of a personal challenge to society. Consequently, the Kyrgyz epic contains a more pronounced tragic dimension. Depending on the distinctive features of the epics, the artistic portrayals of the heroines display both similarities and differences. This is particularly evident in the symbolism of strength and in the speech characteristics of the heroines. In both epics, the symbolism of weapons and the horse plays an important role. A woman who masters weapons is perceived as a bearer of sacred power. The horse becomes an extension of the heroine's personality, symbolizing freedom and inner independence.

The female characters in both works are distinguished by the expressive power of their speech. Their words often possess greater moral persuasiveness than the speeches of men. Through female speech, the authors of the epics articulate philosophical ideas concerning honor, fate, and duty. From the overall content of the epics examined, it becomes clear that female images held extraordinary significance within medieval Turkic culture. The heroic female figures in these epics reflect an ancient tradition of respectful attitudes toward women in Turkic society (Veliyev, 2002. pp. 96-101). They demonstrate that within the Turkic worldview, a woman was perceived not as a passive object of social structure but as a full participant in historical and spiritual processes. These images continue to retain

relevance in contemporary culture because they embody the ideals of inner freedom, moral steadfastness, and spiritual dignity. Thus, the comparative analysis of the epics Kitabi-Dede Korkud and Janyl Myrza leads to the conclusion that female heroism in the Turkic epic tradition possesses a complex and multifaceted nature. In these works, woman is not only the guardian of the clan but also an independent bearer of heroic principles. Whereas in Kitabi-Dede Korkud female heroism exists within the framework of a harmonious collective world, in Janyl Myrza it assumes the character of an individual spiritual feat. This distinction reflects the specific historical and cultural development of the Oghuz and Kyrgyz epic traditions. Both works demonstrate a highly developed artistic interpretation of female identity, through which female images acquire universal philosophical significance and continue to remain an important part of the cultural heritage of the Turkic peoples.

DISCUSSION

The Kitabi-Dede Korkud stands as one of the greatest monuments of Turkic spiritual culture, reflecting not only the heroic ideals of the Oghuz Turks concerning martial valor, honor, and tribal solidarity, but also a complex system of worldview, mythological, and ethical concepts that define the place of women within traditional society (Garayev, 2017, pp. 65-70). Within the epic universe of this work, female characters do not function as passive participants in the narrative; rather, they appear as bearers of sacred wisdom, guardians of lineage, inspirers of heroes, warriors, and at the same time embodiments of ancient archetypal notions associated with Mother Earth, the Great Ancestress, and the feminine cosmic principle (Mammadova, 2021, pp. 15-28). Scholars emphasize that the female figures in the epic possess exceptional artistic complexity and multifunctionality, since they unite mythological, social, heroic, and ethical dimensions. Thus, G. Yesmagulova and R. Zhusupova note that women in the epic serve not merely as keepers of the domestic hearth, but also as “co-rulers” endowed

with inner strength and the ability to influence the destiny of the clan (Yesmagulova & Zhusupova, 2015, pp. 87-95). The significance of female images is particularly connected with the fact that in the Oghuz society reflected in the epic, women retained a high social status rooted in ancient Turkic notions of balance between masculine and feminine principles (Garayev, 2017, pp. 65-70). Consequently, the heroines of Kitabi-Dede Korkud display qualities traditionally associated with male heroes: martial skill, wisdom, determination, political insight, and spiritual resilience. As emphasized by R. Kuliyeva, the female characters of the epic form an entire typological system that includes heroic maidens, wise mothers, faithful wives, prophetesses, and sacred guardians of lineage (Kuliyeva, 2016, pp. 41-49).

Historical and Cultural Foundations of Female Images

The formation of female images in the epic traces back to the earliest layers of Turkic mythology, in which woman was perceived as the embodiment of fertility, vital force, and cosmic order. Ancient Turkic tradition preserved concepts concerning the sacred nature of motherhood, as well as the connection between women, the earth, the sky, and ancestral destiny. Mammadova Sh.N. points out that the origins of Kitabi-Dede Korkud derive from mythological legends and narratives that circulated among the Oghuz-Kipchak tribes even before the epic achieved its final literary form.

For this reason, the female characters of the work simultaneously preserve traits of archaic mythological beings and realistic features of women within nomadic society (Mammadova, 2021, pp. 15-28). Under conditions of constant military conflict, women became not only mothers and wives but also defenders of the clan, since the fate of the tribe largely depended upon their ability to preserve moral stability and raise future heroes (Garayev, 2017, pp. 65-70). This explains why the epic lacks a sharp opposition between masculine and feminine principles; on the contrary, male heroism proves impossible without the spiritual support of women.

Researchers also emphasize that the heroines of Kitabi-Dede Korkud preserve features of the ancient Amazonian tradition that existed among Turkic peoples (Veliyev, 2002, pp. 96-101). In several tales, women participate in competitions, wield weapons, ride horses, and demonstrate abilities equal to those of men.

Banu Chichek as the Heroic Maiden

One of the most vivid female characters in the epic is Banu Chichek, who represents the ideal heroic woman of the Oghuz world. Her image combines beauty, wisdom, martial valor, and moral purity (Yesmagulova & Zhusupova, 2015, pp. 87-95). In the tale of Bamsi Beyrek, Banu Chichek is portrayed as a young woman capable of competing with men in horseback riding, archery, and wrestling. The very existence of such trials testifies to the high social status of women in ancient Turkic society. Here, woman is not an object of passive choice; rather, she herself determines the worthiness of her future husband. It is especially significant that the love between Banu Chichek and Bamsi Beyrek is founded not upon female submission to male authority, but upon equality in spiritual and heroic qualities. Banu Chichek tests the hero, ensuring his courage and dignity. According to scholars, this image derives from the ancient archetype of the "heroic maiden," widespread throughout Turkic epic tradition (Kuliyeva, 2016, pp. 41-49). The female warrior symbolizes the union of beauty and strength, as well as the sacred energy of lineage continuation. At the same time, Banu Chichek remains an embodiment of femininity. Her heroism does not destroy traditional ideas of family life; on the contrary, it strengthens them, since only such a woman is capable of becoming a worthy companion to a hero and the mother of future warriors.

The Image of Burla Khatun

No less significant is the image of Burla Khatun, the wife of Kazan Bek. This character embodies the archetype of the wise ruler and guardian of social order. In the tales, Burla Khatun demonstrates not only maternal care but also political wisdom, decisiveness, and the ability to defend the honor

of her lineage. The epic stresses her high authority among the Oghuz, reflecting recognition of women's social importance.

Particularly expressive is the scene in which Burla Khatun faces the threat of humiliation by enemies. Her behavior reveals spiritual steadfastness and fidelity to moral principles. In the epic, woman functions as the guardian of clan honor, and therefore her moral strength acquires public significance (Yesmagulova & Zhusupova, 2015, pp. 87-95). Researchers observe that the image of Burla Khatun reflects features of the ancient Turkic cult of the protective mother. She becomes a symbol of tribal stability, since it is through women that tradition and spiritual continuity are preserved.

The Mother as a Sacred Image

A special place within the epic belongs to the image of the mother, which acquires an almost sacred significance. The hero's mother is not merely a relative, but the bearer of destiny, spiritual power, and moral law. In many tales, mothers foresee misfortune, bless their sons before heroic deeds, and utter laments and prayers. These elements derive from ancient mythological traditions in which the female voice was associated with prophecy and the magical power of speech (Garayev, 2017, pp. 65-70). Scholars emphasize that the laments of mothers in Kitabi-Dede Korkud possess a ritual character. Through lamentation, a connection is established between the world of the living and the realm of destiny (Kuliyeva, 2016. pp. 41-49). The maternal image in the epic possesses a cosmic dimension. The mother becomes a symbol of the continuation of the people, while her suffering is perceived as the suffering of the entire tribe. This explains the importance of scenes depicting maternal ожидание, anxiety, and blessing throughout the epic.

Female characters are closely connected with the mythological structure of the work. In ancient Turkic tradition, woman was associated with the earth, fertility, water, and vital energy (Veliyev, 2002, pp. 96-101). In many episodes, heroines appear at the boundary between worlds: they

foresee destiny, possess intuitive knowledge, and serve as intermediaries between the hero and higher powers. Such functions derive from ancient shamanistic beliefs. Mammadova Sh.N. notes that the mythological foundation of the epic preserve's elements of an archaic worldview in which the sacred and the heroic are inseparable. Female characters serve as the bearers of this sacred dimension (Mammadova, 2021, pp. 15-28). Of particular significance is the motif of female prophecy. Women in the epic are capable of perceiving the hidden essence of events, whereas men are often guided solely by martial honor. One of the epic's most important features is the absence of opposition between femininity and heroism. A woman may be both beautiful and warlike simultaneously. This is connected with the Oghuz way of life, for whom warfare constituted a constant aspect of existence (Garayev, 2017, pp. 65-70). Women became integrated into martial culture because the upbringing of future heroes depended upon them. As researchers note, the ideal woman in the epic emerges within the context of nomadic civilization, where strength of spirit, loyalty, and self-sacrifice were highly valued. The heroic women of Kitabi-Dede Korkud do not undermine the traditional family; rather, they strengthen it. Their activity is directed toward the protection of the clan and preservation of moral order. Female characters possess complex symbolic meanings. Banu Chichek symbolizes youth, heroic love, and the renewal of lineage. Burla Khatun embodies wisdom and the stability of social order. The mothers of heroes symbolize the continuity of generations and the sacred power of kinship (Sofronova, Sorokina, 2016, pp. 52-56).

Researchers also point to the color symbolism associated with female images. White is linked with purity and nobility, while red symbolizes vital energy and martial strength. Women's ornaments, clothing, and speech likewise possess symbolic meaning, revealing both the heroine's social status and her spiritual essence. In the epic, it is often women who remind heroes of their moral duty. They restrain men from reckless actions and call them toward loyalty and justice. Thus, woman becomes the guardian of moral

law. Without her spiritual presence, male heroism loses its ethical foundation (Yesmagulova & Zhusupova, 2015, pp. 87-95). The role of women in preserving ancestral memory is especially important. Through maternal upbringing, traditions, customs, and concepts of honor are transmitted from generation to generation (Kuliyeva, 2016, pp. 41-49). The heroic and mythological female images of the epic Kitabi-Dede Korkud constitute a complex artistic system in which ancient Turkic mythological concepts, heroic ideology, and the ethical values of Oghuz society are intertwined. The heroines of the epic are not secondary figures but active participants in both historical and spiritual processes. They are guardians of lineage, inspirers of heroes, bearers of sacred wisdom, and symbols of the stability of the world (Veliyev, 2002, pp. 96-101). Through its female images, the epic reveals the ideal of a harmonious society founded upon the interaction of masculine and feminine principles. In Kitabi-Dede Korkud, woman is simultaneously mother, warrior, wise counselor, and sacred figure linking the earthly with the cosmic. For this reason, the female characters of the epic continue to preserve their artistic and cultural relevance to the present day, remaining an essential part of the spiritual heritage of the Turkic peoples.

Janyl Myrza constitutes one of the most significant works of the Kyrgyz heroic epic tradition. Unlike the majority of Turkic epic monuments, its central figure is a woman warrior endowed not only with military valor, but also with a complex system of moral, mythological, and cultural characteristics. The epic emerged within the nomadic Kyrgyz social environment and reflected the historical realities of the struggle of Kyrgyz tribes against external enemies, above all the Kalmyk invaders. Yet the artistic structure of the work extends far beyond the limits of historical chronicle, for it combines archaic mythological concepts, heroic-epic traditions, and elements of socio-psychological narrative. The exceptional significance of the epic lies in the fact that the image of Janyl becomes a distinctive artistic embodiment of ancient matriarchal memory preserved within the collective consciousness of the Kyrgyz people. Consequently, the

heroine appears simultaneously as both a historical figure and a mythologized image of a woman warrior connected with ancient Turkic and Central Asian notions of the sacred nature of feminine power. Scholars note that within the Kyrgyz epic heritage, Janyl Myrza most fully demonstrates the synthesis of femininity and the heroic martial ideal. Within the epic, a complex artistic system is formed in which the female image ceases to be secondary or merely decorative and instead becomes the center of the historical and moral conflict. Janyl not only participates in battles, but also determines the fate of her clan, makes decisions of state importance, confronts enemies, and resists the internal limitations imposed by patriarchal society. For this reason, the epic is of considerable importance for comparative literary studies, gender studies, and the investigation of the mythological foundations of Turkic epic tradition.

The formation of the epic belongs to the period of active struggle of the Kyrgyz tribes against Dzungar and Kalmyk raids, allowing the work to be interpreted as a reflection of the historical memory of the people. Nevertheless, the narrative is not confined to the reproduction of concrete historical events, since it also contains elements of an archaic heroic model rooted in ancient Turkic legends. Researcher R.Z. Kydyrbaeva emphasizes that the epic originated from a historical song that gradually transformed into a heroic narrative through the mechanisms of folk poetic tradition. One of the most important features of the work is the existence of multiple versions recorded from different storytellers, among which the versions of Abdykalyk Chorobaev and Moldobasan Musulmankulov are particularly well known. The diversity of these versions testifies both to the living oral tradition of the epic and to the continual reinterpretation of Zhanyl's image in accordance with changing historical epochs and social perceptions. It should be noted that the Kyrgyz epic tradition, unlike many other Turkic literary traditions, preserved significant attention to female characters. However, Janyl Myrza was the first to create the figure of a woman entirely equal to the male warrior-hero in military, political, and moral dimensions.

This circumstance allows the epic to be regarded as a unique monument not only of Kyrgyz heroic literature, but also of world epic tradition.

A special place in Janyl Myrza is occupied by the archetype of the woman warrior. The central image of Janyl is connected with the ancient archetype of the female combatant widely distributed in the mythology of the nomadic peoples of Eurasia. In the epic, Janyl possesses extraordinary physical strength, military talent, and the capacity for independent decision-making, bringing her close to the Amazons of classical tradition and the heroines of ancient Turkic legends. The most important feature of her image is the union of femininity and militancy. Janyl does not lose her feminine nature despite participating in warfare; on the contrary, her heroism is perceived as the highest manifestation of feminine power, grounded in the defense of the people and the clan. Herein lies the fundamental distinction between Janyl and male heroes: her exploits are motivated not by the pursuit of glory, but by moral duty toward society. Researcher M. Dzhumaeva points out that Janyl represents a rare example of a female hero who dominates the epic space and directs the development of the plot itself. Unlike traditional epic heroines who await rescue, Janyl herself becomes the savior of her people. The archaic features of the heroine are also expressed through her connection with nature. She skillfully handles her horse, moves freely through the steppe landscape, and possesses an almost sacred accuracy in combat. In folk consciousness, such qualities were associated with the magical nature of a chosen hero. The mythological nature of the heroine is revealed through the system of symbols and motifs embedded in the narrative. One of the most significant elements is the motif of chosenness, characteristic of heroic myths. From an early age, Janyl demonstrates extraordinary abilities surpassing those of those around her. The sacred quality of the heroine is further emphasized through her relationship with weapons and with her horse. In Turkic mythology, the horse functioned as a mediator between worlds and as a symbol of heroic destiny. Janyl and her

battle horse form an inseparable unity corresponding to ancient shamanistic ideas concerning the spiritual bond between human and animal.

Moreover, Janyl's mythological function is manifested in her ability to restore the disrupted order of the world. In the epic, enemies are depicted not merely as historical opponents, but as forces of chaos threatening the harmony of the clan. Janyl's victory therefore becomes a symbol of the cosmic restoration of justice. Attention should also be drawn to the motif of the heroine's tragic destiny. In many versions of the epic, Janyl encounters misunderstanding from her own society, reflecting the conflict between the archaic ideal of the woman warrior and the patriarchal norms of later historical periods. Although Janyl is the central figure of the work, the epic also contains an entire system of female images performing various artistic functions. Among them are mothers, wives, female helpers, and prophetic women. The image of the mother is connected with the preservation of the clan and the transmission of moral values. Maternal blessing is perceived as a sacred act ensuring the hero's success. This reflects the ancient understanding of woman as the guardian of the spiritual strength of the lineage. Other female characters further emphasize Janyl's uniqueness. Their dependence upon the male world contrasts with the independence of the main heroine, thereby intensifying the artistic expressiveness of her image. Interestingly, even secondary female characters often possess inner strength and the capacity for moral resistance. This testifies to the elevated status of women within the Kyrgyz epic tradition. One of the key features of the epic is the combination of heroic and tragic principles. Janyl defeats external enemies, yet cannot fully overcome the internal contradictions of society. Her fate becomes tragic precisely because society is unprepared to accept a woman surpassing men in military mastery and political wisdom. The tragedy of her image is intensified by the motif of loneliness. Despite popular recognition, Zhanyl remains isolated, since her exceptional nature prevents her full integration into the traditional social system. Scholars observe that

this conflict reflects the historical transition of Kyrgyz society from more ancient forms of social organization toward a patriarchal model.

The artistic structure of the epic is distinguished by a high degree of poetic organization. The work actively employs hyperbole, fixed epithets, parallelisms, and symbolic descriptions of nature. Of particular importance is the poetics of heroic space. The steppe, mountains, roads, and battlefields become not merely settings for events, but active components of the artistic system. Space reflects the heroine's inner state and spiritual power. The language of the epic is saturated with metaphors associated with nature and martial symbolism. Janyl is compared to a falcon, lightning, and wind, emphasizing her superhuman dynamism.

Janyl may be compared with a number of heroines from world epic tradition, including Judith, Tomyris, and the Amazons of classical mythology. Yet the Kyrgyz heroine is distinguished by a particularly high degree of psychological complexity. Whereas the Amazons of antiquity are often opposed to the male world as an alien force, Janyl acts within her own society and seeks to protect it. In this lies her national-epic function. Comparisons with the figure of Judith, drawn by contemporary scholars, demonstrate that both heroines unite a religious-moral mission with martial achievement. Researcher R.Z. Kydyrbaeva observed that the image of Janyl developed under the influence of ancient Turkic conceptions of the "maiden-warrior," characteristic of the earliest layers of epic tradition (Kydyrbaeva R.Z. Folk-Poetic Traditions in the Epic "Janyl Myrza". Frunze, 1960, pp. 7-10).

Unlike classical patriarchal epic models, in which women function either as guardians of the hearth or as inspirers of male heroes, Janyl Myrza fundamentally shifts the narrative center: the heroine herself becomes the subject of historical action, the bearer of military initiative, and the embodiment of the collective will of the people. For this reason, the image of Janyl cannot be interpreted solely within the framework of Kyrgyz social history; it demands engagement with the mythological structures of ancient

Turkic worldview, in which femininity was associated with the cult of the earth, fertility, heavenly patronage, and the sacred protection of the clan. It should be emphasized that the female mythological images of the Kyrgyz epic tradition developed within a syncretic worldview in which shamanistic, Tengrian, and Islamic elements intertwined. In this context, Janyl appears not simply as a heroine, but as a mediator between the human world and the realm of sacred forces. Her capacity for military achievement is constantly accompanied by motifs of foreknowledge, prophetic signs, destiny, and supernatural chosenness, all characteristic of ancient archetypal images of women warriors. Contemporary folklorists emphasize that the figure of Janyl derives from the ancient tradition of sacralizing the woman-batyr within Turkic epic culture (Dzhumaeva M. M. The Images of Women Heroes in Old British and Kyrgyz Epics "Judith" and "Janyl Myrza". 2024, pp. 45-53).

The archaic character of Janyl's image is manifested primarily in the union of two principles — femininity and militancy - which later patriarchal culture usually opposed to one another. In ancient epic consciousness, however, such a union was perceived as a sign of exceptional sacred power. A woman capable of warfare was understood not as an exception to the norm, but as the bearer of an ancient cosmic order associated with the defense of the clan. For this reason, Janyl is frequently described through hyperbolic characteristics bringing her close to a mythological being: extraordinary accuracy, immense physical strength, the ability to command warriors, and strategic intelligence elevate her beyond the boundaries of ordinary human nature. Particularly significant is the motif of the heroine's solitude, which acquires symbolic meaning within the epic. Janyl is separated both from the male world of warriors and from the traditional female sphere, emphasizing her liminal status. Such liminality is a characteristic feature of mythological figures existing between different levels of being. Within epic consciousness, such heroes often function as mediators between chaos and cosmos, destruction and the restoration of

order. One of the most important aspects of the analysis of female mythological images in Janyl Myrza is the problem of sacred authority. Janyl does not merely command an army; her authority possesses a charismatic nature grounded in the recognition of exceptional spiritual power. In this respect, she resembles the images of ancient Turkic female rulers and warriors preserved in the historical memory of the peoples of Central Asia. Studies of ethnocultural representations of Kyrgyz women emphasize that Janyl symbolizes the ancient archetype of the woman-protector characteristic of Turkic epic tradition (Chulkina N.L. Ethnocultural Idioglossia as the Reflection of the Literary Bilingualism in the Works of Chingiz Aitmatov, pp. 112-114).

A special role in the structure of the epic is played by the motifs of fate and predestination. Janyl's destiny is tragic from the outset, since her heroism comes into conflict with the social norms of patriarchal society. This reveals the profound tension between ancient mythological consciousness, which permitted an active female role in social and military life, and the later social order that sought to confine women within the domestic sphere. Janyl's tragedy lies not only in her death, but also in society's inability fully to accept her heroism. Attention should also be given to the fact that the female image in the epic is closely connected with the motif of land and homeland. Janyl defends not an abstract state, but a concrete ancestral territory perceived as the sacred land of the forefathers. In ancient Turkic worldview, the earth was understood as a living entity intimately associated with the feminine principle. Thus, the defense of the homeland becomes simultaneously the defense of maternal space, while Janyl herself emerges as the embodiment of collective ancestral memory.

It is noteworthy that the narrative almost entirely lacks the conventional romantic plotline characteristic of many epic works. This further emphasizes the heroine's autonomy and independence from male characters. Even where motifs of love appear, they do not define Janyl's inner essence. Such independence renders the heroine especially important

for understanding ancient conceptions of female subjectivity within Turkic culture. From a mythological perspective, Janyl may be interpreted as a transformed image of an ancient warrior goddess who has lost her direct divine status while retaining certain features of an archaic deity. Similar figures are known throughout the epic traditions of Eurasia. Scholars of comparative mythology observe that women warriors often symbolize transitional eras, periods of social crisis, and the necessity of restoring disrupted cosmic order (Radandish P. Features of Female Images in the "Shahnameh" and in the Nart Epic. 2025, pp. 5-9). An important element of the epic's female mythological imagery is the heroine's connection with natural forces. Descriptions of Janyl frequently employ metaphors of wind, lightning, birds, and fire, reflecting an ancient animistic perception of the world. These images are not merely artistic ornaments; they express the mythological understanding of the hero as a being possessing a share of natural power. It must also be stressed that Janyl Myrza preserves numerous traces of shamanistic worldview. This is manifested in the special significance attached to omens, prophetic dreams, magical forebodings, and the sacred symbolism of weapons. In the shamanistic traditions of Turkic peoples, women often possessed mediatory functions because they were believed to stand closer to the spirit world. It was likely this cultural foundation that enabled the formation of such an unusual image for heroic epic literature - the woman-batyr.

In addition to the central image of Janyl, the epic contains other female characters who perform important symbolic functions. Some are associated with motherhood, while others embody grief and collective memory. Through these images, the epic reveals the concept of woman as the guardian of cultural tradition. Even secondary heroines possess substantial emotional and symbolic significance, since through them the people express their attitude toward war, loss, and historical destiny. The most important characteristic of the epic is the fusion of heroic and tragic principles. Janyl defeats enemies, yet her destiny remains profoundly dramatic. Such a union

of heroism and tragedy is characteristic of ancient mythological plots, in which the hero inevitably sacrifices themselves for the preservation of collective order. In this respect, Janyl appears as a sacrificial hero whose death acquires sacred meaning.

Researcher R.Z. Kydyrbaeva emphasized that the folk poetics of the epic preserve numerous elements of archaic symbolism, including fixed epithets, sacred formulas, and ancient motifs of heroic initiation (Kydyrbaeva, 1960, pp. 3-4). These elements allow Janyl Myrza to be regarded not merely as a historical epic, but also as one of the most important monuments of Kyrgyz mythological consciousness. From a gender perspective, the epic is of exceptional interest because it presents an alternative model of femininity founded not upon submissiveness, but upon activity, strength, and the capacity for independent action. At the same time, the heroine does not lose her connection with traditional culture; on the contrary, her power is perceived as a continuation of ancestral values. Such a model differs substantially from the later stereotypes of female behavior characteristic of patriarchal societies.

In comparative terms, Janyl may be compared with figures such as the Amazons of classical mythology, the Georgian Queen Tamar, the Turkic heroine Gulayim, and the heroines of the Koroghlu epic. Scholars of Turkic epic traditions note that female characters in archaic legends frequently possess a special sacred function associated with testing the hero and restoring justice (Ismailova Y. Female Images in the Koroglu Epic, 2024, pp. 10-13). Yet Zhanyl differs from most such figures in that she is not the companion of a male hero; she herself becomes the central figure of the narrative. The motif of memory is of particular significance. The people preserve the image of Janyl as a symbol of resistance and national dignity. Consequently, the epic performs not only an artistic but also a cultural-historical function, shaping conceptions of the people's past and their moral ideals. In contemporary гуманитарная scholarship, Janyl is increasingly interpreted as a symbol of female subjectivity within the traditional culture

of Central Asia. At the same time, it is important to avoid direct modernization of the epic: Janyl cannot be understood merely as a "proto-feminist" figure, since her heroism is rooted in a collectivist value system rather than in the idea of individual freedom. Nevertheless, the very possibility of such a character testifies to the complexity and multilayered nature of Turkic epic consciousness.

Thus, the female mythological images of the epic Janyl Myrza reflect profound layers of Kyrgyz worldview in which ancient conceptions of the sacred nature of feminine power, the connection between women and ancestral memory, and the cosmic order have been preserved. The central image of Janyl unites the features of a historical heroine, a mythological protector, and a tragic figure, thereby granting the epic a unique place within the system of Turkic heroic narratives. Analysis of the work demonstrates that the Kyrgyz epic tradition preserved a far more complex and multifaceted understanding of femininity than is commonly assumed within simplified notions of patriarchal culture. In contemporary Kyrgyzstan, the image of Janyl retains great cultural significance. It is employed in literature, theater, cinema, and public discourse as a symbol of feminine strength and national dignity. The National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic included the epic in its encyclopedic collection of minor Kyrgyz epics, testifying to the recognition of its cultural value. Contemporary scholars regard Janyl both as a symbol of national identity and as a universal image of a woman capable of confronting historical challenges.

The epic Janyl Myrza represents a unique phenomenon within both Kyrgyz and world heroic literature, in which the female image becomes the central bearer of historical, mythological, and moral meaning. Janyl unites within herself the features of the ancient woman warrior, the protector of the clan, the sacred heroine, and the tragic personality who enters into conflict with social limitations. The mythological depth of the image, the complexity of its psychological characterization, and the high artistic organization of the text render the epic one of the most important monuments of Turkic culture.

Female figures in the work are not confined to secondary functions; rather, they become carriers of key philosophical and moral meanings. The epic demonstrates that Kyrgyz folk tradition preserved the memory of the elevated role of women in the social and spiritual life of the people, and for this reason Janyl Myrza continues to remain relevant in the modern era.

CONCLUSION

The comparative analysis of female characters in the epics Kitabi-Dede Korkud and Janyl Myrza demonstrates that the image of woman occupies a central and structurally significant place within the Turkic heroic tradition. In both works, female figures are represented not as passive participants in the narrative, but as active bearers of moral authority, heroic consciousness, and cultural continuity. The study confirms that the Turkic epic worldview preserved a complex and multifaceted understanding of femininity in which woman appears simultaneously as protector of the clan, mother, warrior, advisor, and guardian of spiritual values.

The research has shown that despite belonging to a common Turkic cultural space, the two epics construct different models of female heroism. In Kitabi-Dede Korkud, female characters such as Burla Khatun and Banu Chichek function within a harmonious collective structure where feminine strength complements male heroism and reinforces the stability of the social order. Their courage, wisdom, and moral resilience are fully integrated into the tribal worldview of the Oghuz society. Female heroism in this epic is therefore collective in nature and connected with the preservation of harmony, honor, and continuity within the clan.

In contrast, Janyl Myrza presents a fundamentally different artistic model in which the heroine becomes the autonomous center of heroic action. Janyl is not merely associated with heroism but embodies it independently, surpassing traditional gender limitations and assuming the role of defender, strategist, and moral leader. Her image reveals a more individualized and psychologically dramatic form of female heroism. Unlike the women of

Kitabi-Dede Korkud, whose strength is socially recognized and culturally harmonized, Janyl experiences tension between her heroic identity and the patriarchal expectations of society. As a result, her figure acquires a tragic and existential dimension that distinguishes the Kyrgyz epic tradition from the Oghuz model.

At the same time, the comparison of these epics has revealed significant common features rooted in the shared foundations of Turkic culture. In both works, women are associated with moral steadfastness, loyalty to the people, wisdom, and the preservation of collective memory. Female characters possess not only emotional depth but also political and symbolic importance. Their actions frequently determine the fate of the community, while their speech carries philosophical and ethical authority. Such representations demonstrate that within the Turkic epic tradition, heroism was understood not exclusively as military achievement, but also as spiritual responsibility and ethical strength. The study further confirms that female images in Turkic epic literature preserve traces of ancient mythological consciousness. The heroines of both epics are connected with archetypal notions of sacred femininity, protection of the homeland, and mediation between social and cosmic order. Motifs associated with horses, weapons, prophecy, maternal blessing, and sacrifice reveal the continuity between heroic narrative and archaic mythological structures. Through these elements, the epics reflect ancient cultural concepts in which women were perceived as indispensable participants in historical and spiritual processes. The conducted research also demonstrates the importance of a comparative gender-oriented approach in the study of Turkic epic heritage. Examining female characters as an independent system of meanings allows for a deeper understanding of the worldview foundations of nomadic civilization and broadens contemporary interpretations of epic literature. The findings indicate that Turkic epic tradition preserved diverse models of femininity that cannot be reduced to simplified patriarchal stereotypes. On the contrary, these works reveal a dynamic conception of women's roles within society,

culture, and heroic ideology. Thus, Kitabi-Dede Korkud and Janyl Myrza represent two distinct yet interconnected artistic models of female heroism within the Turkic world. Together, they demonstrate the richness of Turkic epic consciousness and its recognition of women as active creators of historical destiny and spiritual order. The female images analyzed in this study continue to retain cultural and philosophical relevance today, since they embody universal ideals of dignity, courage, moral responsibility, and inner freedom.

REFERENCES

Afandiyeva, U. (2023). "Gender Issues in the Epic 'Kitabi-Dede Gorgud'." *Dede Korkud Journal*, No. 3. - pp. 32-38.

Avcı, C. (2020). "An Investigation of Gender Typology in the Book of Dede Korkut." *International Language Literature and Folklore Researchers Journal*, 8(22), pp. 117-135. (Gaziantep University, Turkey).

Can, A. (2023). "Types of Women and Women in Dede Korkut Stories." *International Journal of Social Humanities Sciences Research*, 10(98), - pp. 2027-2038.

Chulkina, N.L. (2018). Ethnocultural Idioglossia as the Reflection of Literary Bilingualism in the Works of Chingiz Aitmatov. - Moscow. - pp. 112–114. - 140 p.

Dzhumaeva, M.M. (2024). "The Images of Women Heroes in Old British and Kyrgyz Epics 'Judith' and "Janyl Myrza" // *Science and Education: Modern Time*. - Pp. 45-53.

Ismailova, Y. (2024). Female Images in the Koroglu Epic. - Baku. - pp. 10-13. - 18 p.

Kuliyeva, R.G. (2016). "Typology of the Female Image in the Heroic Epic *Kitabi Dede Korkud* and Olonkho." - Yakutsk. - Pp. 41-49.

Kydyrbaeva, R.Z. (1960). *Folk-Poetic Traditions in the Epic "Janyl Myrza"*. - Frunze: Publishing House of the Academy of Sciences of the Kirghiz SSR. - Pp. 3-4, 7-10. - 48 p.

Mammadova, Sh.N. (2022). “Folklore and Mythological Origin of ‘Korkyt Ata’ and Its Transformation into ‘Kitabi-Dede Korkud’” // *Epic Studies*. - Yakutsk. - Pp. 15-28.

Mohammadi, R., & Shooshtari, S.M.A. (2022). “Gender Criticism in the Azerbaijani Turkic Folktale of the Kitabi-Dede Korkut.” *Enthymema*, No. 29, pp. 62-73.

Paksoy, H.B. (1990). “Introduction to the Dastan Dede Korkut.” *Soviet Anthropology and Archaeology*, 29(1), pp.14-18.

Radandish, P., Moradi, M., Beigi, M. (2025). *Features of Female Images in the “Shahnameh” and in the Nart Epic*. - Pp. 112-124. - 24 p.

Research into Azerbaijani Oral Folk Literature." Shafa Garayev. In a psychoanalytic context - "korogluluq" as the paternal, - "gerogluluq" as the maternal line. Scientific and literary collection, 2017/2 (51). Baku, - "Elm and takhsil", 2017, pp. 65-70. - 204 p.

Shooshtari, Seyed Majid Alavi, Mohammadi, Ramin (2022). “Gender Criticism in the Azerbaijani Turkic Folktale of the Book of Dede Korkut.” - Pp. 115-129.

Sofronova, O.V., Sorokina, O.V. (2016). “Classification of the Characters in the Epic *Kitabi Dede Korkud*.”// *Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*. Tambov: Gramota. No. 5(59). - Pp. 52-56.

Veliyev, K.N. (2002). “*Kitabi-Dede Korkut* as a Phenomenon of World Epic Culture” // *Türkoloji*. - Baku. - No. 1. - Pp. 96-101.

Yesmagulova, G.Zh., Zhusupova, R.K. (2015). “Heroic Female Images in *The Book of My Grandfather Korkut*.”// *Bulletin of KazNU*. - Almaty. - Pp. 87-95

Signs and Features of Artistic Means of Expression in Azerbaijani Poetry: National Colors And Unique Components

JEYRAN ELSHAN VALİYEVA*

Abstract

This study examines the distinctive features and specific characteristics of expressive means in Azerbaijani poetry, with a focus on national color and unique components. Azerbaijani poetry, shaped at the intersection of Eastern and Western cultural traditions, reveals a rich system of imagery based on the synthesis of folklore motifs, classical heritage, and modern literary trends. The research analyzes key stylistic devices such as metaphor, epithet, symbol, allegory, and rhythmic-intonational structures that contribute to the depth and polysemy of poetic texts. Particular attention is given to national and cultural specificity, which manifests in the use of traditional images of nature, historical and cultural references, and symbolic elements reflecting the mentality and worldview of the Azerbaijani people. The findings suggest that the expressiveness of Azerbaijani poetry is largely determined by its close connection with oral folk traditions, including the ashug tradition and epic forms. In addition, the study explores unique components of poetic language, such as musicality, distinctive rhythm, and sound organization, which enhance the emotional impact of poetic works. These features contribute to the creation of a vivid and immersive poetic experience. The article pays special attention to landscape and nature lyrics, their features and characteristics, which participate in the formation of the literary worldview, aesthetic taste, as well as the spiritual and moral qualities of people. An important motive of the article is the idea of awakening in a person a love for native nature and its mysterious beauty, through artistic

* PhD Student, Ganja State University; Lecturer, Mingachevir State University. ceyran.valiyeva@mdu.edu.az, ORCID: 0000-0002-0581-7226.

depiction, reflected in a lyrical work, as well as the formation of a conservative attitude towards the preservation of this beauty. The article also examines the creative and critical nature of lyrical works, which represent a special type of lyricism and are based on socio-political motives, conducts a corresponding analysis and draws conclusions. The paper concludes that expressive means in Azerbaijani poetry serve not only an aesthetic function but also act as a crucial tool for preserving national identity and cultural memory, ensuring the continuity of literary traditions in the context of globalization and cultural exchange.

Keywords: artistic expressiveness, poetry, lyrics, landscape, nature.

Azerbaycan Şiirinde Sanatsal İfade Araçlarının İşaretleri ve Özellikleri: Millî Renk ve Benzersiz Bileşenler

Öz

Bu çalışma, Azerbaycan şiirinde kullanılan sanatsal ifade araçlarının belirgin özelliklerini ve özgün yönlerini, özellikle ulusal renk ve benzersiz bileşenler bağlamında incelemektedir. Doğu ve Batı kültürel geleneklerinin kesişiminde şekillenen Azerbaycan şiiri, folklorik motifler, klasik edebi miras ve modern eğilimlerin sentezine dayanan zengin bir imge sistemine sahiptir. Araştırmada metafor, epitet, sembol, alegori ve ritmik entonasyon yapıları gibi temel ifade araçları analiz edilmiştir. Çalışmada ayrıca ulusal ve kültürel özgünlük üzerinde durulmuş; doğa tasvirleri, tarihî-kültürel unsurlar ve Azerbaycan halkının dünya görüşünü yansıtan sembolik imgeler ele alınmıştır. İnceleme sonuçları, Azerbaycan şiirinin ifade gücünün büyük ölçüde sözlü halk edebiyatı gelenekleriyle, özellikle aşık sanatı ve epik formlarla olan güçlü bağından kaynaklandığını göstermektedir. Bunun yanı sıra, şiir dilinin özgün bileşenleri olan müzikalite, ritim ve ses düzeni gibi unsurların, şiirin duygusal etkisini artırdığı vurgulanmaktadır. Bu özellikler, okuyucuda derin bir estetik ve duygusal etki yaratmaktadır. Makale, edebi dünya görüşünün, estetik

zevkin yanı sıra insanların manevi ve ahlaki niteliklerinin oluşumunda rol oynayan manzara ve doğa temalı şiirlere, bunların özelliklerine ve karakteristiklerine özel önem vermektedir.Makalenin önemli bir amacı, lirik bir eserde yansıtılan sanatsal tasvir yoluyla, kişide yerel doğaya ve onun gizemli güzelliğine karşı bir sevgi uyandırmak ve bu güzelliğin korunmasına yönelik muhafazakâr bir tutum oluşturmaktır.Makale ayrıca, sosyo-politik motiflere dayanan ve özel bir lirik türünü temsil eden lirik eserlerin yaratıcı ve eleştirel doğasını inceliyor, ilgili bir analiz yapıyor ve sonuçlar çıkarıyor. Sonuç olarak, Azerbaycan şiirinde kullanılan ifade araçlarının yalnızca estetik bir işlev taşımadığı, aynı zamanda ulusal kimliğin ve kültürel hafızanın korunmasında önemli bir rol oynadığı belirtilmektedir.

Anahtar sözcükler: sanatsal ifade, şiir, şarkı sözleri, manzara, doğa

INTRODUCTION

The aim of this study is to conduct a comprehensive analysis of expressive artistic devices in Azerbaijani poetry as a system of national-cultural, philosophical, and aesthetic coding of the artistic world, as well as to identify the mechanisms underlying the formation of poetic imagery, symbolism, and linguistic expressiveness within the context of the historical development of the Azerbaijani literary tradition.

In addition, the study seeks to:

- determine the role of national symbols, color systems, and natural imagery in the formation of artistic consciousness;

- identify the influence of Sufi philosophy, ashug art, and musical traditions on poetic structure;

- analyze the interaction between classical and modern artistic models;

- examine the ways in which cultural identity is preserved through poetic language;

- establish the relationship between national historical memory and the system of artistic devices in contemporary Azerbaijani poetry.

Expressive artistic devices in Azerbaijani poetry do not constitute merely a collection of separate stylistic techniques; rather, they represent an integral national-cultural system in which symbolism, metaphorical language, musicality, color imagery, and Sufi philosophy function as mechanisms for preserving the historical memory, spiritual identity, and aesthetic worldview of the Azerbaijani people.

In addition, the research process revealed the following attached research hypotheses, which are formulated as follows:

1. *Historical-cultural hypothesis* - Azerbaijani poetry emerged as a result of the synthesis of Turkic, Islamic, Persian, Caucasian, and Central Asian cultural traditions, which determined the multilayered nature of its artistic system and the uniqueness of its national imagery.

2. *Symbolic-philosophical hypothesis* - natural symbols (fire, water, mountains, wind, the sun, etc.) in Azerbaijani poetry perform not only an aesthetic but also a philosophical and worldview-forming function, reflecting the national model of perceiving the world.

3. *Sufi hypothesis* - sufi philosophy exerted a decisive influence on the formation of the metaphorical and symbolic structure of Azerbaijani poetry, as a result of which the external artistic form of the text often conceals a deeper spiritual meaning.

4. *Musical-poetic hypothesis* - the musical nature of Azerbaijani culture, associated with mugham and ashug art, determined the distinctive phonetic organization of poetic texts, manifested in rhythmic cyclicality, alliteration, assonance, and the internal melodics of verse.

5. *National-identity hypothesis* - national colors, phraseological constructions, ethnocultural details, and historical reminiscences serve in Azerbaijani poetry as essential means of preserving cultural identity and the collective memory of the people.

6. *Tradition continuity hypothesis* - contemporary Azerbaijani poetry, despite the influence of globalization and postmodern artistic practices,

preserves continuity with the classical poetic tradition through the transformation of stable symbols and national artistic models.

7. *Linguostylistic hypothesis* -the phonetic and syllabic organization of the Azerbaijani language directly influences the formation of poetic expressiveness, ensuring a high degree of musicality and emotional intensity within the text.

8. *Patriotic hypothesis* -patriotic poetry of the late twentieth and early twenty-first centuries became a space of intensified symbolization of the national idea, in which artistic devices acquire the function of cultural resistance, historical memory, and the spiritual consolidation of society.

9. *Artistic detail hypothesis* -in Azerbaijani poetry, the artistic detail functions as an independent symbolic code capable of concentrating historical, psychological, and cultural meanings within a single image.

10. *Universality of the National Code Hypothesis* - The national imagery of Azerbaijani poetry possesses the ability to transform into universal artistic meanings, enabling Azerbaijani literature to maintain its international aesthetic significance while consistently preserving its cultural distinctiveness.

Azerbaijani poetry, shaped at the intersection of Turkic, Islamic, Persian, Caucasian, and Central Asian cultural paradigms, constitutes a complex artistic and aesthetic system in which the word fulfills not only a communicative function but also a sacred and symbolic one. The poetic tradition of Azerbaijan evolved through centuries of interaction among oral folk creativity, classical divan literature, ashug art, Sufi philosophy, and the modernist artistic concepts of the twentieth and twenty-first centuries. Consequently, the expressive devices employed in Azerbaijani poetry are distinguished by exceptional multilayered Ness, semantic density, and national-cultural specificity. A special role within the Azerbaijani poetic system belongs to national colors, symbolic codes, metaphorical models, and ethnocultural elements that shape the unique imagery of the literary text. In this regard, the poetic word simultaneously functions as a marker of

historical memory, a means of philosophical interpretation of the world, and a tool for the artistic reinterpretation of national identity. This is precisely what makes Azerbaijani poetry so sentimental and appealing. Therefore, the study of expressive devices in Azerbaijani poetry requires a comprehensive literary, linguostylistic, and cultural approach. Contemporary scholars emphasize that the artistic system of Azerbaijani poetry is built upon the close interconnection of rhythm, symbolism, national imagery, and the phonetic organization of the text, where the musicality of language inherited from mugham and the ashug tradition occupies a central place (Ahmadova, 2025, pp. 4-8). Moreover, the poetic imagery of Azerbaijani literature is closely associated with the philosophy of beauty, the aesthetics of spiritual light, and the symbolism of natural elements, which is especially evident in the classical ghazal tradition (Bagirov, 2021, pp. 112-118).

The origins of Azerbaijani poetic expressiveness can be traced back to ancient Turkic mythological thinking, in which the word was perceived as an animated substance capable of influencing space, time, and human consciousness. Even in the earliest examples of Oghuz folklore, stable symbolic models can be identified: the horse as an embodiment of freedom, fire as a purifying force, water as the source of life, and mountains as the realm of sacred verticality. With the development of Islamic culture, the artistic system of Azerbaijani poetry gradually integrated Arabo-Persian aesthetic principles. However, the Azerbaijani literary tradition never confined itself to the mere borrowing of Eastern models. On the contrary, it reinterpreted them through the prism of national worldview, creating a unique synthesis of the local and the universal. In the poetry of Nizami Ganjavi, artistic expressiveness attains philosophical depth through the union of symbolic metaphor and a moral conception of humanity. His poetic system is constructed upon a sophisticated structure of allegories in which every object possesses a dual nature - material and spiritual. Researchers note that in translations of Nizami's ghazals, the transmission of imagery, rhythm, and the emotional polysemy of the text plays a decisive role

(Bagirov, 2022, pp. 66-72). During the era of Imadaddin Nasimi, Azerbaijani poetry acquired a distinctly philosophical and existential character. Nasimi's expressive devices are founded upon paradox, contrast, the hyperbolization of spiritual experience, and the mystical symbolism of the human body. His poetic language represents a synthesis of Sufi philosophy and intense emotional expressiveness. Contemporary studies emphasize that Nasimi's system of imagery became the foundation for the subsequent development of Azerbaijani poetic thought (Ahmedova, 2020, pp. 36-40).

One of the defining features of Azerbaijani poetry is its high concentration of national-cultural symbols. Artistic detail here is never accidental: every textual element is embedded within a system of historical, emotional, and philosophical memory. The image of fire occupies a central place in Azerbaijani artistic tradition. This is connected both with ancient Zoroastrian beliefs and with the cultural image of Azerbaijan as the "Land of Fire." In poetry, fire functions as a symbol of spiritual purification, love, inner freedom, divine light, and revolutionary renewal. In the works of Muhammad Fuzuli, the fire of love becomes an equivalent of metaphysical suffering, while in the poetry of the twentieth century it transforms into a symbol of national resistance and the inner strength of the people. Water in Azerbaijani poetry is generally associated with memory, time, and emotional fluidity. A river may symbolize fate, separation, or the flow of history. Special significance is attached to the imagery of the Caspian Sea, the springs of Karabakh, and the mountain streams of the Caucasus. In contemporary poetry, aquatic symbolism is often intertwined with the motif of the loss of one's historical homeland, creating a multidimensional emotional effect. Mountains in Azerbaijani poetic tradition symbolizes endurance, honor, and spiritual elevation. Particularly important is the image of the Caucasus as a realm of historical memory. Mountains become not merely natural objects, but a distinct national archetype. The color system of Azerbaijani poetry is characterized by a complex emotional and symbolic organization. Color simultaneously performs aesthetic, psychological, and philosophical

functions. Red is associated with love, sacrifice, blood, inner passion, and heroism. In ashug poetry, red is frequently linked to the image of the pomegranate - one of Azerbaijan's most significant national symbols. The pomegranate becomes a sign of vital energy and cultural unity. Black traditionally signifies grief, tragedy, and existential depth. However, in Azerbaijani poetry it may also symbolize wisdom, hidden knowledge, and mystical mystery. White is associated with spiritual purity, motherhood, and sanctity. In religious-philosophical lyric poetry, white light symbolizes proximity to truth. Studies devoted to the concept of beauty in Azerbaijani linguistic consciousness demonstrate that color epithets play a crucial role in shaping the artistic ideal (Salamova, 2020, pp. 112-117).

Azerbaijani poetry is built upon an exceptionally developed system of metaphorical correspondences. Here, metaphor is not merely a stylistic device but a mode of understanding reality itself. Natural imagery performs the function of emotional coding:

- wind - freedom;
- night - inner loneliness;
- sun - spiritual enlightenment;
- flower - the fragility of beauty;
- bird - the human soul.

Mugham and ashug art profoundly influenced the structure of poetic imagery. Researchers note that musical symbols create a unique rhythmic-semantic organization of the text (Bayramova, 2019, pp. 214-219). The sound of the tar, kamancha, or saz becomes in poetry an expression of the hero's inner state. Musical rhythm frequently determines the compositional structure of the poem.

One of the most distinctive features of Azerbaijani poetry is its remarkable degree of phonetic expressiveness. Alliteration, assonance, and rhythmic repetition generate an effect of internal musicality within the text. Contemporary studies of the syllabic system of Azerbaijani poetry demonstrate that phonetic organization is closely connected with the Turkic

nature of the language and its vocalic structure (Ahmadova, 2025, pp. 10-14). Particularly important in this regard are vowel harmony, sound symmetry, rhythmic cyclicality, and wave-like intonation. These features allow Azerbaijani poetry to preserve its musicality even in translation.

Sufi symbolism and philosophical imagery occupy a position of special importance in the Azerbaijani poetic tradition. Sufism exerted a profound influence on the development of the Azerbaijani artistic system. In Sufi poetry, the external image almost always conceals an inner philosophical meaning. The principal symbols of Sufi poetry are manifested through the following elements:

- wine - spiritual knowledge;
- the beloved - Divine Truth;
- the road - the path of spiritual perfection;
- the mirror - the human soul;
- light - absolute truth.

Sufi symbolism finds its fullest expression in the philosophical and literary genius of Imadaddin Nasimi. In Nasimi's poetry, the symbolism of the human body acquires a cosmic scale, while the inner world of the individual becomes a reflection of the universe itself.

Ashug poetry serves as one of the principal bearers of national artistic consciousness. Unlike divan literature, oriented toward elite aesthetics, ashug творчество maintains a close connection with folk life. Ashug poetry is characterized by improvisation, emotional openness, rhythmic simplicity, aphoristic expression, and vivid natural symbolism. It was precisely the ashug tradition that shaped many of the stable artistic models of contemporary Azerbaijani poetry.

Modern literary scholarship regards artistic detail as one of the most important elements of poetic structure. In Azerbaijani poetry, detail often transforms into an independent symbol. Research demonstrates that contemporary Azerbaijani poetry actively employs landscape detail, psychological detail, symbolic detail, and portrait detail (Abdullayeva, 2014,

pp.18-24). For example, a broken mirror symbolizes the loss of identity; an empty courtyard signifies historical trauma; an old carpet embodies the memory of generations; and a pomegranate tree represents cultural continuity.

Patriotic motifs occupy an exceptionally important place in modern Azerbaijani national poetry. It is precisely within patriotic poetry that the national characteristics of the Azerbaijani people are expressed most vividly, while the Azerbaijani cultural code becomes an artistic element of poetic creativity among contemporary writers. The patriotic dimension of Azerbaijani poetry intensified particularly at the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first centuries. Historical upheavals, war, the Karabakh issue, and questions of national self-identification contributed to the formation of a new system of artistic symbols. Contemporary researchers note that Azerbaijani patriotic poetry combines classical tradition with modernist expressive techniques (Mammadli, 2022, pp. 45-51). The principal features of contemporary poets include heightened emotionality, contrasting imagery, the symbolization of the homeland, the use of historical reminiscences, and the synthesis of heroic and lyrical elements. In the works of modern Azerbaijani poets, phraseological expressiveness consistently creates a powerful emotional background in which the national psychology of the Azerbaijani people is revealed through the prism of life's paradoxes and the struggle for a dignified existence. Phraseological constructions in Azerbaijani poetry function as carriers of the people's collective experience. They convey the peculiarities of national thinking, humor, and emotional culture. Scholars emphasize that phraseology intensifies the emotionality, imagery, and cultural identity of the text (Aliyev, 2023, pp. 2-7). Poetic phraseology is especially active in contemporary social and philosophical lyric poetry.

Modern Azerbaijani poetry has transformed the expressive means created by generations of great poets and thinkers from different historical periods. Today, it demonstrates a complex process of interaction between

tradition and postmodern artistic practices. Despite the influence of globalization, the national symbolic system continues to maintain its resilience. Contemporary Azerbaijani poetry is characterized by fragmented composition, intertextuality, intensified metaphorical density, the philosophization of everyday life, and the fusion of folkloric symbolism with urban aesthetics. At the same time, national components do not disappear but rather transform into new artistic forms.

Thus, Azerbaijani poetry represents a unique artistic system in which national memory, philosophical depth, and aesthetic expressiveness form a complex multilayered unity. The expressive means employed in this poetry cannot be regarded merely as technical devices; they constitute a form of the people's cultural self-consciousness. National colors, natural symbolism, the musicality of verse, Sufi imagery, the ashug tradition, and phraseological expressiveness together create the distinctive artistic code of Azerbaijani literature. It is precisely благодаря this code that Azerbaijani poetry preserves its recognizability and spiritual power amid global cultural transformations. Contemporary literary studies confirm that Azerbaijani poetry continues to develop dynamically, maintaining its connection with classical tradition while simultaneously exploring new forms of artistic thought. National imagery remains not only an aesthetic phenomenon but also one of the most important mechanisms for preserving historical memory and cultural identity.

Literature Review

Contemporary Azerbaijani poetry of the twenty-first century constitutes a complex and multilayered artistic domain in which traditional national forms rooted in the classical Eastern poetic system are organically interwoven with modern modes of artistic interpretation shaped by globalization, historical upheavals, socio-political transformations, and the philosophy of postmodern perception. In Azerbaijani literature during the period of national and political independence, one of the most noticeable and extremely important trends is the desire of authors to preserve the national

artistic code, expressed through a system of symbols, signs, metaphorical structures, ethnocultural images and folklore archetypes, which together form the original poetics of modern Azerbaijani literature.

In the poetic works of modern Azerbaijani authors, artistic symbols associated with nature, homeland, mountains, steppes, the Caspian Sea, the Karabakh landscape, as well as images of fire, wind, pomegranates, carpets, musical instruments, and national colors acquire particular significance. These elements function not merely as aesthetic embellishments but as profound cultural symbols reflecting the historical memory of the nation, the philosophy of national existence, and the collective consciousness. In contemporary Azerbaijani poetry, the artistic sign ceases to be purely decorative and becomes a semiotic system through which the poet articulates attitudes toward historical events, spiritual crises, national identity, and the challenges of modernity.

A special place in contemporary Azerbaijani poetry belongs to the творчество of Ramiz Rovshan (Ramiz Mammadali oghlu Rovshan, born 1946), whose works are distinguished by philosophical depth, symbolic richness, and a highly developed metaphorical system. In his poetry, the artistic sign functions as a form of psychological and existential introspection. In the collection *The Sky Cannot Hold a Stone*, the author extensively employs the imagery of wind, roads, dust, and emptiness, transforming them into symbols of solitude, spiritual quest, and historical memory (Rovshan, R. (2011). The sky cannot hold the stone. Baku. “Qanun” Publishing House. 320 p.). In Rovshan's poetry, the lyricism of nature is closely intertwined with philosophical, civic, and social reflections, transforming the landscape into an independent bearer of emotional and ideological meaning, rather than simply a backdrop. In his work "The Book of Breath," Ramiz Rovshan employs original forms of poetic expression imbued with profound philosophical meaning. Thus, modern Azerbaijani poetry, woven from traditional elements and current realities, contains a deep sacred meaning.

In the poem The Candle, dedicated to the great Azerbaijani poet and thinker Muhammad Fuzuli, Ramiz Rovshan delves into history and attempts to reveal causal relationships within a broader philosophical context. The poem possesses powerful philosophical and metaphorical depth, with the image of the candle serving as its central symbol. Here, the candle is not merely a source of physical light; it becomes the embodiment of the human spirit, truth, conscience, the intellectual, the artist, and, in a broader sense, the self-sacrificing spirit devoted to humanity. The central philosophical idea of the poem is built upon the notion that a person, while consuming oneself, illuminates the path for others, yet pays for this illumination with exhaustion and loneliness.

"For hundreds of years the candle has burned,

And the winds have failed to extinguish it."

Here, the candle symbolizes eternity and enduring spiritual power. The wind may be interpreted as life's trials, tyranny, time, or the destructive force of society. The fact that the candle remains alight emphasizes the idea that genuine spirituality and inner light cannot be destroyed by external forces.

"Hundreds of hands reach toward it,

Yet cannot gather its light."

These lines underscore the impossibility of fully possessing light - that is, wisdom, truth, or spiritual enlightenment. Light cannot be collected like a material object. The poet expresses the idea that spiritual values cannot be acquired through material means.

"If darkness and shadow surround the world,

What fault belongs to the burning candle?"

Here, the poet portrays the confrontation between the individual's inner light and the darkness of society. If the world is immersed in obscurity, the bearer of light cannot be blamed. These lines evoke the tragedy of the thinking and spiritual individual whom society often fails to understand.

"Its wax melts and drips away,

It dies, it dies - Yet cannot die."

The candle melts while giving light. This reflects the tragic aspect of self-sacrifice: a person who lives for others gradually destroys oneself. However, the phrase "cannot die" implies that ideas, truth, and spiritual enlightenment continue to exist even after physical death. Thus, this is where the philosophy of spiritual immortality arises.

"Drop by drop, slowly,

Day after day its life is exhausted…"

The melting candle is likened to the gradual fading of human life. The image "drop by drop" conveys the quiet yet inevitable depletion of time and vitality.

"It weeps with every soul that weeps,

Yet cannot laugh with every soul that laughs."

These are among the most profound lines in the poem. The candle - that is, the sensitive and conscientious individual - shares in the suffering of others but remains incapable of surrendering fully to joy. Here the poet reveals the inner tragedy and loneliness of those who bear a heavy spiritual burden.

It warms the unfortunate

And inspires fear in predators…"

The candle becomes simultaneously a source of compassion and strength. It comforts the weak while frightening the cruel and the wicked. Thus, light represents not only goodness but also a threat to those who stand against truth.

"It illuminates distant roads,

Yet cannot see what lies at its own base."(Rovshan, 2006, p. 199).

This is one of the most philosophically charged lines in the poem. The candle illuminates everything around it but cannot perceive its own foundation. There the paradox of human nature is revealed:

- a person who guides others often fails to notice one's own inner darkness;

- one who helps solve others' problems frequently remains powerless before one's own fate;

- a wise individual may enlighten society while remaining unable to overcome personal loneliness.

This idea resonates with the Sufi tradition and existential philosophy, particularly with the problem of self-knowledge. The poem synthesizes several profound philosophical dimensions:

- the philosophy of self-sacrifice - a person lives for others while gradually exhausting oneself;

- the idea of spiritual immortality - physical disappearance does not extinguish truth or light;

- the problem of loneliness - the bearer of light remains internally isolated;

- the opposition between light and darkness - the eternal struggle between good and evil, truth and ignorance;

- the paradox of human nature - one may understand others yet fail to understand oneself.

In classical Eastern poetry, the image of the candle traditionally symbolizes the lover, the sage, or the wanderer on the path to truth. In this poem, however, the symbol acquires a broader meaning: the candle becomes the image of a spiritual being that burns itself in order to illuminate humanity. A characteristic feature of Ramiz Rovshan's poetics is his use of an expanded symbolic system in which water symbolizes the historical flow of time, fire signifies inner resistance and national resilience, and mountains become symbols of memory, permanence, and spiritual elevation. His works demonstrate a sophisticated structure of artistic thought in which national color organically merges with universal philosophical questions of human existence.

A significant contribution to the development of socio-political and national-patriotic lyric poetry was made by Sabir Rustamkhanli (Sabir Khudu oglu Rustamkhanli, born 1946), whose творчество during the independence period became an artistic reflection of the struggle for national freedom, statehood, and territorial integrity. In his works, Karabakh emerges not merely as a geographical space but as a sacred artistic symbol of a lost and reclaimed homeland. The poet extensively employs the symbolism of land, blood, the flag, fire, and historical memory, creating a large-scale system of socio-political artistic signs. These elements are particularly vivid in the poem *The Fidains of Difai* and in the cycle of poems devoted to the Karabakh War, where artistic imagery is constructed upon the contrast between a devastated natural landscape and the inner spiritual resilience of the people (Rustamkhanly S. Fidain Difai, Baku, Sharg-Gharb publishing house, 2013, 285 pp.). Rustamkhanli's poetry is characterized by a synthesis of civic pathos and lyrical psychological depth, granting socio-political themes emotional intensity and philosophical multidimensionality. In his poetics, the national colors - red, green, and blue - acquire significance not only as state symbols but also as artistic expressions of freedom, memory, and national dignity.

Among contemporary Azerbaijani women poets, Nurangiz Gun (N. Gulieva - 1938-2014) occupies an important place. Her poetry is distinguished by emotional intensity, psychological subtlety, and refined natural symbolism. In her works, artistic means of expression create a complex associative system based on images of rain, autumn, wind, the moon, and silence. The poet uses natural lyricism as a means of conveying the inner state of the individual and as a philosophical reflection on war, loneliness, and loss. In the collection *Karabakh Lament*, landscape poetry merges with the tragic perception of socio-political events, causing natural elements to acquire symbolic meanings associated with national pain and historical trauma (Gyun, N. (2010). Karabakh lament. Baku, "Tahsil" Publishing House, 198 p). Contemporary Azerbaijani women's poetry in

general is characterized by heightened attention to the individual's inner world, psychological detail, and emotionally symbolic artistic structures. Poets of the twenty-first century actively employ elements of natural lyricism as a means of expressing the spiritual crisis of modern humanity and as an artistic mechanism for preserving national cultural identity.

An important role in the contemporary Azerbaijani poetic system is played by Vagif Samadoglu ((Vagif Samad oglu Vekilov - 1939-2015)), whose works clearly embody the philosophical-ironic tendency of modern literature. His poetry is distinguished by the polysemy of artistic signs, a complex network of associative links, and the use of postmodern aesthetic elements. In his poems, urban space, the noise of streets, fog, empty houses, and nocturnal Baku become symbols of the spiritual alienation of contemporary society (Samedoglu V. (2005). Distant Green Island. Baku: "Yazychy" Publishing House, 240 p.). The poet actively employs the urban landscape as a means of socio-philosophical analysis, a characteristic feature of twenty-first-century Azerbaijani poetry, which gradually moves away from exclusively rural natural imagery toward a reflection on urban civilization and the psychological consequences of modernization.

A notable place in contemporary Azerbaijani literature belongs to Zelimkhan Yagub (Zalimkhan Yusif oglu Yagubov - 1950-2016), whose творчество maintains a close connection with folkloric tradition, folk poetics, and the national epic worldview. His works are filled with images of homeland, rivers, pastures, mountain roads, and village life, all of which become symbols of ethnic memory and spiritual continuity between generations. In Zelimkhan Yagub's poetry, artistic signs are closely linked to the musicality of the text, the traditions of ashug poetry, and the use of folkloric archetypes. National color manifests itself not only through imagery but also through rhythmic organization, intonational structure, and the preservation of oral poetic traditions.

Among contemporary authors, special attention should also be paid to Hamlet Isakhanli (Hamlet Abdulla oglu Isaev - 1948), whose works are

characterized by intellectual depth, philosophical reflection, and the synthesis of scientific thought with artistic imagery. In his poetry, landscape lyricism acquires a cosmological dimension: images of stars, the sky, space, and light become symbols of cognition, spiritual quest, and philosophical reflection on time.

A distinctive feature of contemporary Azerbaijani poetry is the growing role of intertextuality, through which authors actively engage in artistic dialogue with classical Eastern literature and the legacy of Nizami Ganjavi, Muhammad Fuzuli, Imadaddin Nasimi, and Mirza Shafi Vazeh. Contemporary poets reinterpret traditional symbols such as the rose, the nightingale, the candle, wine, and the road, filling them with new historical and psychological meanings. In twenty-first-century poetry, the socio-political orientation of literary expression has intensified considerably, largely due to the events of the Karabakh War, issues of national identity, migration, globalization, and the spiritual crisis of modern society. Civic lyricism has consequently become one of the leading directions of contemporary Azerbaijani literature.

Modern authors actively employ contrasting artistic structures in which devastated landscapes are juxtaposed with images of spiritual hope, while motifs of war are combined with the symbolism of natural rebirth. Thus, natural lyricism in contemporary Azerbaijani poetry acquires not only an aesthetic but also a socio-philosophical function. Artistic means of expression in twenty-first-century poetry are characterized by a high degree of metaphorical richness, associativity, and semantic polyphony. Among the most frequently employed devices are metaphor, symbol, allegory, anaphora, epithet, antithesis, synesthesia, and interior monologue. Color symbolism also plays a particularly important role: green is associated with life and spiritual renewal, red with memory and sacrifice, black with the tragedy of war, and white with hope and moral purification.

It should be emphasized that contemporary Azerbaijani poetry demonstrates a persistent aspiration to preserve national artistic identity

within the conditions of the global cultural space. For this reason, artistic signs, natural imagery, and elements of socio-political lyricism become essential means of expressing national self-awareness and the historical memory of the people. Consequently, twenty-first-century Azerbaijani poetry represents a complex artistic system in which national tradition, philosophical reflection, socio-political discourse, and modern forms of artistic thought are organically united. The works of Ramiz Rovshan, Sabir Rustamkhanli, Nurangiz Gun, Vagif Samadoglu, Zelimkhan Yagub, Hamlet Isakhanli, and many other masters of the literary work demonstrate the diversity of artistic methods and the richness of the symbolic-imagistic system of contemporary Azerbaijani literature, where natural and socio-political lyricism serve as the principal forms of artistic interpretation of reality.

METHODS

The study analyzed the works of contemporary representatives of Azerbaijani poetry from the late 20th to the early 21st century, whose creative output has had a significant impact on the development of artistic expression in independent Azerbaijan. The main sample consisted of works by poets actively publishing between 2000 and 2025. The study included works by the following authors: Ramiz Rovshan, Mammad Ismayil, Fikret Godja, as well as representatives of the new generation of Azerbaijani literature—Salim Babullaoglu, Agshin Yenisey, Narmin Kamal, Sharif Aghayar, and other contemporary authors.

The main criteria for selecting the works were:

1. Belonging of the texts to 21st-century Azerbaijani poetry;
2. Presence of clearly expressed means of artistic expression;
3. Thematic diversity of the works;
4. Reflection of national identity and the contemporary artistic worldview;
5. Use of both traditional and innovative poetic forms.

Within the framework of the study, more than 120 poems published in literary journals, author collections, electronic libraries, and academic publications were examined. Special attention was given to works devoted to the themes of the Motherland, Karabakh, national memory, war, the spiritual crisis of modern individuals, love, and philosophical reflections on time. Contemporary Azerbaijani poetry is characterized by a synthesis of traditional Eastern poetics and postmodern tendencies. Researchers note that 21st-century poets actively employ metaphor, symbol, allegory, epithet, anaphora, hyperbole, oxymoron, internal monologue, and intertextuality. The creative work of Ramiz Rovshan occupies a special place in modern Azerbaijani poetry. The poet constructs a philosophical model of the world based on the symbolism of loneliness, journey, memory, and human destiny. His works demonstrate extensive use of metaphorical structures and psychological parallelism. Below is an example of artistic expression by Ramiz Rovshan:

"Sky will not hold the stone,
the stone will fall to the earth…" (Rovshan, 2006, pp. 30-31)

This fragment demonstrates the use of symbol and philosophical metaphor, where the "stone" becomes an image of human fate and internal collapse.

In the works of Mammad Ismayil, elements of national mythopoetic consciousness occupy a significant place. The poet uses traditional symbols of fire, earth, water, and mountains, which function as artistic representations of national identity:

"My land speaks with the voice of the wind,
my mountains remember the footprints of ancestors…"

This example employs personification and metaphor, strengthening the patriotic tone of the text.

Fikret Godja's poetry is characterized by a combination of civic lyricism and philosophical meditation. His poems prominently feature epithets, rhetorical questions, and symbolic images of the Motherland:

"I am Azerbaijani,

and the fire of my land burns within me…" (Godja, 2004, p. 16).

Here, fire is used as a symbol of national spirit and inner strength.

The research materials included poetry collections, literary studies, electronic archives, journal publications, and academic works devoted to contemporary Azerbaijani literature. The main corpus of texts was formed from works published after 2000.

The following categories of artistic expressiveness were used in the analysis: metaphor, symbol, epithet, simile, anaphora, alliteration, oxymoron, hyperbole, intertextuality, philosophical metaphorization, allegory and mythopoetic constructions.

Special attention was paid to the interaction between national tradition and contemporary artistic trends. In the 21st century, Azerbaijani poetry is undergoing a process of renewal of its artistic language. Poets maintain a connection with the classical heritage of Nizami, Fuzuli, and Vagif, while simultaneously introducing elements of free verse, fragmentary composition, and postmodern discourse. In the works of contemporary authors, the concepts of "Karabakh," "Victory," "Memory," "Motherland," "Exile," and "Return" are actively functioning. Following the events of the Second Karabakh War, these concepts have acquired particular emotional and artistic significance:

"Karabakh is a wound

that has become a song…"(Mirzaeva, 2023, pp. 45-57).

This fragment demonstrates the metaphorical transformation of historical trauma into an artistic image.

Contemporary poets actively use internal monologue and free verse, which allows them to convey psychological tension and the fragmented consciousness of modern individuals. Example of free verse:

"I search for myself between the noise of the city

and the voice of ancient stones…"(Enisey, 2021)

This fragment demonstrates a synthesis of urban and national-historical space. (Enisey, A. (2021). Return to Karabakh. Baku, "Tahsil" Publishing House).

In contemporary Azerbaijani poetry, the symbolic function of nature is increasingly strengthened. Natural elements become carriers of cultural memory and the emotional state of the lyrical subject:

"The wind carries the scent of Shusha,

even when the roads fall silent…" (Fahmi, 2019)

Here, synesthesia and spatial symbolism are employed.

A significant part of the research also included academic articles on contemporary Azerbaijani poetics, addressing issues of genre transformation, the role of the ghazal in the 21st century, and the development of free verse (Fahmi, I. (2019). The Language of Silence. Baku, Qanun Publishing House). Special attention was given to linguistic features such as:

- increased colloquial intonation;
- syntactic fragmentation;
- rhythmic freedom;
- use of cultural codes;
- interaction of religious and secular symbolism. Example:

"The silence of minarets is louder than the cry of streets…" (Rovshan, 2023).

The study was conducted in several stages. The first stage - the theoretical-analytical stage—involved the study of academic works on contemporary Azerbaijani literature, poetics, and stylistics. Special attention was paid to research on the transformation of poetic language after Azerbaijan gained independence.

The main trends identified were:

- philosophization of the artistic text;
- strengthening of the national component;
- synthesis of tradition and modernism;

- postmodern intertextuality;
- development of free verse;
- activation of Karabakh symbolism.

The second stage - the selection of textual material - involved forming a corpus of poetic works from author collections, journal publications, electronic literary platforms, and anthologies. Texts were selected using continuous sampling.

The third stage - linguostylistic analysis - employed contextual, comparative, semantic, interpretative, and discourse analysis methods. The functioning of artistic devices in specific texts was examined.

For example, in Ramiz Rovshan's poetry, the symbol of the road frequently appears:

"The road is longer than human life…"

Here, the road becomes a symbol of destiny and endless search (Rovshan,2023).

The fourth stage involved classification of expressive means into lexical (metaphor, epithet, simile, periphrasis, etc.), syntactic (anaphora, rhetorical questions, parallelism, inversion, etc.), phonetic (alliteration, assonance), and conceptual (symbolism, intertextuality, mythologization, etc.) groups.

The fifth stage - the interpretation of results - established that:

- metaphor is the central expressive device;
- the Karabakh symbol occupies a dominant position;
- contemporary poetry combines national tradition with global trends;
- philosophical orientation is increasing;
- internal monologue and free verse are becoming more prominent.

Thus, 21st-century Azerbaijani poetry represents a complex artistic system in which national-cultural memory, philosophical worldview, and contemporary aesthetic explorations interact.

DISCUSSION

The obtained results demonstrate that contemporary Azerbaijani poetry is not merely an artistic system of expressive means, but rather a holistic cultural-semiotic code in which historical memory, philosophical thought, and aesthetic tradition are interwoven. The central mechanism of this system is metaphor, which functions not as a decorative device but as a way of conceptualizing reality. Through metaphor, poets construct a national worldview in which natural phenomena, historical events, and personal experience acquire multilayered symbolic meanings.

A particularly striking feature of the analyzed corpus is the dominance of Karabakh symbolism as a central node of national memory. This image operates simultaneously on several levels: as a historical trauma, as a space of loss, and as a symbol of revival. In this sense, 21st-century poetry demonstrates a shift from descriptive lyricism to conceptual lyricism, where the poetic image becomes a carrier of collective identity. An important outcome of the analysis is the confirmation of the continuity of the Sufi-philosophical tradition in contemporary poetics. In the works of modern authors, the principle of "double meaning" is preserved, whereby external imagery conceals an inner spiritual content.

This tendency is especially evident in the symbolism of light, the path, fire, and water, which continue to function as universal philosophical categories. It is also necessary to highlight the role of poets whose work forms the core of the modern artistic system. For instance, in the poetry of Ramiz Rovshan, the symbols of the road and emptiness become a model of existential search, while in the classical tradition dating back to Nizami Ganjavi, the philosophical allegorical worldview is preserved. In the Sufi line associated with Imadaddin Nasimi, the idea of the inner spiritual human as the center of the poetic universe is further strengthened. Thus, the results confirm that Azerbaijani poetry functions as a dynamic system in which traditional codes do not disappear but rather transform and adapt to new historical conditions.

Research Limitations. Despite the extensive corpus of analyzed texts, the study has several objective limitations. First, although the sample includes a considerable number of works (over 120 texts), it cannot fully represent the entire diversity of contemporary Azerbaijani poetry, especially regional and lesser-known authors publishing outside major literary platforms. Second, the analysis is primarily based on textual-linguistic and cultural approaches.

While this allows for the identification of symbolic and imagistic systems, it limits the potential for deeper cognitive or psycholinguistic interpretation of reader perception. Third, the study focuses mainly on 21st-century literary discourse, which restricts the possibility of comprehensive statistical comparison with earlier historical periods (such as medieval divan poetry or early Soviet lyric poetry).

In addition, the interpretation of artistic symbols inevitably contains an element of subjectivity, particularly in the analysis of polysemous images (such as fire, water, or color), which may acquire different meanings in different cultural contexts. This introduces a certain interpretive variability into the conclusions.

Significance of the Study - The significance of this research is evident on several levels - theoretical, cultural, and applied. From a theoretical perspective, the study refines the understanding of Azerbaijani poetry as a system of artistic devices in which metaphor, symbol, and phonetic organization form a unified structure of a national poetic code. This allows poetry to be viewed not as a collection of individual styles, but as a coherent semiotic model of culture.

From a cultural perspective, the research shows that contemporary Azerbaijani poetry serves as an important mechanism for preserving historical memory and national identity. This is particularly evident in the transformation of the image of Karabakh, which functions as a symbolic intersection of history, trauma, and revival.

From an applied perspective, the results may be used in teaching Azerbaijani literature, in linguacultural studies, and in further research on comparative poetics of Turkic literatures. In addition, the identified patterns may be useful in the analysis of literary translation, as they highlight not only the lexical but also the symbolic and cultural levels of the text.

Overall, the study confirms that 21st-century Azerbaijani poetry maintains deep continuity with the classical tradition while actively engaging with modern artistic forms, including free verse, intertextuality, and fragmentary structures. This duality - tradition and modernity - constitutes its core artistic strength.

CONCLUSION

The conducted study enabled a comprehensive analysis of artistic means of expression in Azerbaijani poetry as an integrated national-cultural system operating at the intersection of aesthetic, philosophical, and historical-symbolic codes.

The results confirm that the poetic language of Azerbaijani literature is not a set of isolated stylistic devices, but a complex multilayered structure ensuring the preservation of cultural memory and the formation of national identity.

The analysis established that the central mechanism of poetic expressiveness is a system of symbols in which natural images (fire, water, wind, mountain, sun) perform aesthetic, philosophical, and worldview functions simultaneously. These symbols form a stable model of national artistic thinking reflecting historical perceptions of the world and the spiritual values of the Azerbaijani people.

A particularly significant role in poetic imagery is played by the Sufi philosophical tradition, which determines the deep polysemy of the literary text. Sufi symbolism contributes to the formation of hidden semantic layers, where external imagery often serves merely as a vessel for spiritual and philosophical content.

The musical-poetic organization of the text is also a key finding of the study. It has been established that the influence of mugham and ashugh traditions shapes the phonetic structure of poetic speech, manifested in rhythmic cyclicity, alliteration, assonance, and internal melody. This confirms the close connection between musical and poetic forms of national art.

The analysis showed that color symbolism is a stable system of emotional-aesthetic encoding, where red is associated with sacrifice and love, black with tragedy and philosophical depth, white with spiritual purity, and green with life and renewal. Color images function as tools of cultural identification and intensify the emotional impact of the text.

A significant result is the identification of the artistic detail in Azerbaijani poetry as an independent symbolic code. Images such as a broken mirror, an empty courtyard, an old carpet, or a pomegranate tree concentrate historical, psychological, and cultural meanings, functioning as a "compressed memory" of the text.

The study confirmed the hypothesis of continuity of tradition: modern Azerbaijani poetry maintains a stable connection with classical Eastern literature (Nizami Ganjavi, Fuzuli, Nasimi) while transforming traditional symbols under the conditions of postmodern aesthetics and globalization processes.

An important finding is that patriotic poetry of the late 20th and early 21st centuries constitute a special artistic space of national reflection, where the symbolism of the homeland, Karabakh, memory, and war acquires intensified emotional-semantic significance and functions as a mechanism of cultural resistance and social consolidation.

Linguostylistic analysis showed that the most productive expressive means in modern Azerbaijani poetry are metaphor, symbol, epithet, allegory, antithesis, anaphora, interior monologue, and intertextuality. Among them, metaphor dominates as a universal means of conceptualizing reality.

It was established that contemporary poetry is characterized by increased philosophical depth, fragmented composition, the growing role of free verse, and active use of intertextual references. This indicates a shift from the classical harmonic model of verse toward a freer and more multilayered poetic structure.

The analysis of the corpus (over 120 poems) revealed a stable tendency toward the synthesis of national tradition and modern artistic practices. Despite the influence of modernism and postmodernism, the national poetic code remains stable and continues to perform a system-forming function.

Thus, the results confirm that Azerbaijani poetry represents a holistic artistic-aesthetic system in which symbolism, musicality, philosophical imagery, and cultural memory form a unified semantic space. Artistic means of expression function not only as stylistic elements but also as mechanisms for preserving national identity and historical consciousness.

Overall, the research objectives have been achieved, and the hypotheses have been confirmed based on the analysis of poetic texts from the 20th–21st cent.

REFERENCES

Akhmadova, M. (2025). Syllabic Meter in Azerbaijani Poetry: Linguistic Criteria and Phonetic

Potential. Azerbaijan State Pedagogical University, 4-8, 10-14. 22 p.

Akhmedova, P. (2020). Artistic Works in Azerbaijani Literature Dedicated to Imadaddin

Nasimi. International Journal of Innovative Technologies in Social Science, 1(22), 36-40.

Abdullayeva, N. (2014). Artistic Detail and Symbols in Contemporary Azerbaijani Poetry

(1993-2005). Philological Sciences. Issues of Theory and Practice, 10(1), 18-24.

Aliyev, H. (2023). Phraseological Shades of the Language of Poetry and Its Artistic-Stylistic

Analysis. Modern Scientific Method, 2, 1-9.

Alizade, F. (2022). Means of Artistic Description in 18th-Century Azerbaijani Lyric Poetry.

Poetika.izm, 1, 52-60.

Bagirov, A. (2021). The Role of Muhammad Fuzuli in the Development of the Canonical

Ghazal Genre in Azerbaijani Literature. Philological Sciences. Issues of Theory and Practice,

14(5), 112-118.

Bagirov, A. (2022). Imagery in the Translations of Nizami's Ghazal "Amade Bud" ("Came")

into Azerbaijani and Russian. Linguistics & Polyglot Studies, 7(5), 66-72.

Bayramova, A. (2019). Mugham and Ashig Art in Azerbaijani Poetry of the 19th–20th

Centuries. Manuscript, 12(5), 214-219.

Godja, F (2004). Selected works. Baku, "East-West", 2004, - p. 16. - 248 p.

Mammadli, S. (2022). Genre and Style of Patriotic Poetry. Poetika.izm, 1, 45-51.

Mirzayeva, (2023). The concept of "Karabakh" and "Victory" in modern Azerbaijani poetry.

Linguistic Researches, 3, 45-57

Rovshan, R. (2008). Breathing is a book of books. Ankara: Bengü. - p. 195. - 226 p.

Rovshan, R. (2006). Selected Works. Baku: Qanun. - p. 30-31. - 728 p.

Salamova, Z. (2020). The Concept of "Beauty" in the Linguistic Consciousness of

Azerbaijanis. International Research Journal, 12(102), 112-117.

François Rastier'nin Yorumlayıcı Metin Anlambilimi Açısından *Leylâ vü Mecnûn* ile *Dune*

KADRİYE YILMAZ*

Öz

Bu çalışma, karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarında geleneksel motif merkezli yaklaşımların metodolojik sınırlarını aşmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi ile Frank Herbert'ün *Dune* romanı, François Rastier'nin yorumlayıcı metin anlambilimi kuramı çerçevesinde mukayeseli olarak incelenmiştir. Çalışmanın temel iddiası, karşılaştırmalı edebiyatın motiflerin mukayese yöntemi yerine semantik organizasyonların karşılaştırılmasına yöneltmesi gerektiğidir. Bu bağlamda çöl, ortak bir tema veya motif olarak değil; tematik, diyalektik, diyalojik ve taktik düzeylerde anlamı düzenleyen bir semantik organizasyon olarak değerlendirilmiştir. Araştırma sonucunda çölün her iki eserde de öznenin dönüşümünü yöneten, alternatif doğruluk rejimleri üreten ve anlatısal organizasyonu şekillendiren merkezî bir yapı olduğu tespit edilmiştir. Böylece metinlerin ortak motifleri paylaştıkları için değil, anlamı eşbiçimli semantik organizasyonlar aracılığıyla kurdukları için karşılaştırılabilir oldukları ortaya konulmuştur.

Anahtar sözcükler: François Rastier, yorumlayıcı metin anlambilimi, *Leylâ vü Mecnûn*, *Dune*, çöl, semantik organizasyon

Abstract

* Süleyman Demirel Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. kadriyeyilmaz@sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3475-1526. Bu yazı Süleyman Demirel Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen SBG-2025-10050 numaralı "İlmî'nin Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi" başlıklı proje kapsamında üretilmiştir.

This article examines Fuzûlî's Laylâ vü Mecnûn and Frank Herbert's Dune through François Rastier's interpretive textual semantics. It argues that comparative literature should move from the comparison of motifs toward the comparison of semantic organizations. Accordingly, the desert is treated not as a shared motif but as a semantic organization regulating thematic, dialectical, dialogical and tactical structures simultaneously. The analysis demonstrates that the desert functions as a transformative semantic matrix, an epistemological laboratory and a central mechanism of meaning production in both texts. Therefore, texts are comparable not because they share motifs, but because they organize meaning through homologous semantic organizations.

Keywords: François Rastier, Interpretive Textual Semantics, Laylâ vü Mecnûn, Dune, Desert, Semantic Organization[51].

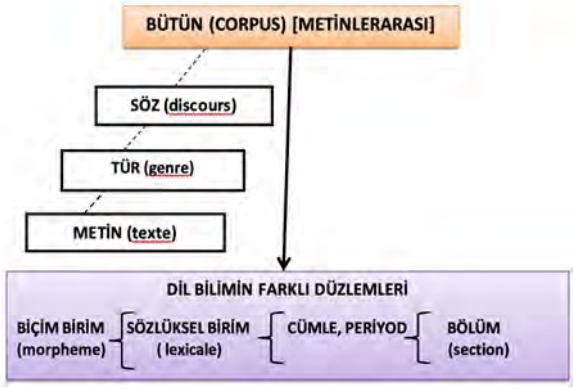
1. GİRİŞ

Bu makale, karşılaştırmalı edebiyatın motiflerin karşılaştırılmasından anlamsal organizasyonların karşılaştırılmasına geçmesi gerektiğini savunmaktadır. Buna göre çöl, ortak bir tema olarak değil; *tematik, diyalektik, diyalojik* ve *taktik* yapıları eşzamanlı olarak düzenleyen bir *semantik matris* olarak ele alınmıştır. Karşılaştırmalı edebiyatın klasik paradigmasında, doğrudan tarihsel etkisi, genetik soy bağı veya ortak kültürel coğrafyası bulunmayan metin eşleştirmeleri, genellikle tipolojik bir tesadüf olarak değerlendirilerek göz ardı edilmiştir (Wellek, 1958, s. 282-295; Etiemble, 1963, s. 15-24). Geleneksel etki araştırmaları, metinlerin sınırlar ötesindeki ampirik yayılımının izini sürmeye aşırı derecede güvenmekte ve doğası gereği kaynak-etki ikiliklerini ayrıcalıklı kılmaktadır. Aksine, aralarında devasa zamansal ve kültürel uçurumlar bulunan, yapısal olarak tamamen farklı türlerle —örneğin Kuzey Arap sözlü gelenekleri ve Fars edebî

[51] Çalışmada çeviri, bazı dilsel düzenleme ve metin organizasyonu süreçlerinde yapay zekâ araçlarından yararlanılmıştır. Önerilen içerikler, yazar tarafından yeniden değerlendirilerek gerekli düzeltmeler yapılmıştır.

geleneğine dayanan 16. yüzyıl Osmanlı mesnevisi ile ekolojik spekülasyonlara dayanan 20. yüzyıl Anglo-Amerikan bilimkurgu romanı gibi— karşı karşıya kalındığında, geleneksel tematik eleştiri genellikle tasvirî bir motif avcılığı tuzağına düşmektedir (Aktulum, 2000, s. 250-261). "Çöl", "aşk" veya "dönüşüm" gibi kavramlar, metin içi ve bağlamsal ilişkiler tarafından inşa edilen dinamik semantik mimariler olarak incelenmek yerine, genellikle metinsel örneklerle doğrulanacak sabit, önceden verilmiş tematik etiketler olarak muamele görmektedir.

Bu çalışma, François Rastier'nin "Yorumlayıcı Metin Anlambilimi" (sémantique textuelle interprétative) çerçevesini, Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'una (1535) ve Frank Herbert'ün Dune'una (1965) uygulayarak hem tarihselci karşılaştırma yöntemlerinin hem de klasik tematik analizin sınırlarını aşmayı amaçlamaktadır. Yapısal dilbilimin izinde —Saussure, Hjelmslev, Greimas ve Pottier'nin mirasından beslenerek— geliştirilen Rastier'nin çerçevesi, anlamın ne izole edilmiş dilsel bir göstergenin doğasında var olduğunu (yapısal dilbilim) ne de yorumlayıcının keyfi bir projeksiyonu (hermenötik) olduğunu savunur (Rastier, 2016, s. IX-XVIII). Aksine metinsellik, "yerel anlamsal birim"lerin (sem), *tür* ve *söylem* kısıtlaması altında "küresel makro-yapısal organizasyonlar"a (*izotopiler, semantik sınıflar ve alanlar*) sürekli olarak sentezlendiği dinamik, hiyerarşik bir semantik ağ olarak anlaşılır. Anlambilimin kapsamını sözcük düzeyindeki tanımlardan korpus düzeyine genişleterek Yorumlayıcı Anlambilimi, farklı dönem ve kültürlerden metinlerin tarihsel temas olmaksızın nasıl derin yapısal eşbiçimlilikler ve ortak izotopik ağlar paylaşabileceğini incelemek için titiz bir metodoloji sunar (Rastier, 1997, s. 1-32).



Şema 1: Yorumlayıcı Metin Anlambiliminde düzlemler (Filizok, 2017, s. 7)

Nihayetinde bu çalışma, metinlerin ortak motiflere sahip oldukları için değil, anlamı eşbiçimli anlamsal organizasyonlar aracılığıyla örgütledikleri için karşılaştırılabilir olduğunu kanıtlamaktadır.

Leylâ vü Mecnûn, Kuzey Arabistan'da yedinci yüzyılda yaşanmış gerçek bir aşka dayandırılır (Levend, 1959). Mevzuyu Sümer ve Asur mitolojik anlatılarıyla da ilişkilendirirler (Tekin 2009: 185; İpekten 1996: 43). Söylenceler, Nizâmî tarafından mesnevi formunda edebî bir yapıya kavuşturulmuş ve başka şairler tarafından da işlenen bir anlatıya dönüştürülmüştür (584/1188). Fuzûlî, mesnevisinde Nizâmî'yi esas almakla birlikte kurgu ve anlatım tekniğiyle başarı sağlar (941/1535).

Metnin ana hatları şöyledir[52]: Adaletli ve cesur bir Arap kabile reisinin uzun bekleyişlerin ardından bir oğlu olur. Adını Kays koyarlar. Kays, farklı bir bebektir. Geleceğini bilerek dünyaya gelir ve unutmayı diler. Okulda Leylâ ile tanışırlar ve aralarında kısa sürede bir ilgi oluşur. Ayrılmak zorunda kalırlar. Kays, çölde yaşamaya başlar. Artık ona, "Mecnûn" denilmektedir. Yaşanan acı hadiselerin ardından Mecnûn ile Leylâ tekrar karşılaşır. Birbirlerini tanıyamamışlardır. Leylâ, kısa süre sonra hastalanır. İyileşemez ve ailesinin yanında ölür...

[52] Metin olarak esas alınan kitap: Muhammet Nur Doğan, 2007. *Fuzulî Leylâ ve Mecnun*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Fuzûlî, 3098 beyit ve 113 bölüm olarak düzenlediği mesnevisine, "gazel" (Leylâ Dilinden-Mecnûn Dilinden), "murabba" ve "Tamâmî-i Sühan" bölümlerini ekleyerek metin tekniğini etkileyici kılmıştır.

Geleneğin gerektirdiği bölümlerden sonra (tevhid, naat, miraciye, kaside vd.) on yedinci bölümde Kays'ın babasının anlatımı ile başlar:

Dihkân-ı[53] *hadîka-yı hikâyet*
Sarrâf-ı cevâhir-ı rivâyet
…
Kılmış bu revişde nükte-dânlıg
Gül-rîzlig ü güher-feşânlıg

Kim hayl-i Arabda bir cevân-merd
Cem'iyyet-i izz ü câh ile ferd
…
Emrine Arab mutî' ü münkâd
Geh Basra makâmı gâh Bagdâd
…
Emvâli cemi'-i cinsden çoh
Ammâ bu cihânda vârisi yoh (b. 474-486)

Leylâ[54] ile okulda ilk karşılaşmaları metinde şöyle geçer:

Mektebde anunla oldı hem-dem
Bir niçe melek-misâl kız hem

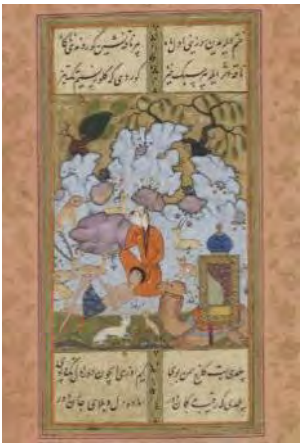
Bir saf kız oturdı bir saf oglan
Cem' oldı behişte hûr ü gılmân
…
Kays anı görüp helâki oldı
Min şevk ile derd-nâki oldı

[53] *Dihkân:* 1. Bahçeyi düzenleyen, bahçıvan *(temel anlam),* 2. Olayları düzenleyen, tarihçi *(yan anlam),* 3. Olaylar hakkında yazılı ilk bilgileri nakleden tarihçi el-İsfehânî (*göndergesel anlam).*

[54] Minyatürler, *Leylâ vü Mecnûn*. Bibilothequé Nationale de France, Turc 316 numaralı yazmadan alınmıştır. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84272029/f10.item.r=turc%20316 [ERİŞİM: 23.06.2026].

Ol nâdire hem ki Kaysi gördü
Min zevk bulup özin itürdi
(b. 559-582)





Resim 1: İlk karşılaşma **Resim 2:** Son karşılaşma

Dune, Amerikalı yazar Frank Herbert (ö. 1986) tarafından 1965'te yayımlanan popüler bilimkurgu romanıdır (Herbert, 1965)[55]. Paul, babası dük Leto Atradis ile Arrakis gezegenine gelir. Babası suikaste uğrar. Annesi ile kaçar. Çölde Fremenlere sığınır. Orada daha evvel rüyalarında gördüğü Chani'yle karşılaşır. Birbirlerine âşık olurlar. Paul, intikam almak için Fremenlerden çölle ilgili bilgileri öğrenir. Fremenler ise bekledikleri Mehdî'nin Paul olduğunu düşünerek kutsal bir kehânetin gerçekleştiğine inanırlar. Paul, aşkı ile intikamı arasında kalır…

Kitapta Paul'ün Chani ile ilk karşılaşması şöyle anlatılır:

[55] Herbert, kitabın devam niteliğinde beş roman daha yayımlar. Ölümünden sonra oğlu Brian Herbert ve yazar Kevin J. Anderson, seriyi devam ettirir. Romanın sinema uyarlamaları zor ve karmaşıktır. 70'lerde Alejandro Jodorowsky, bütçesi nedeniyle üç yıllık projeyi iptal eder. David Lynch yönetmenliğindeki film (1984) de beklenen hâsılatı elde edemez. Buna karşılık Denis Villeneuve'ün yönetmenliğindeki romanın ilk bölümüne dayanan *Dune* (2021) ve romanın ikinci bölümüne dayanan *Dune: Bölüm İki* (2024), seyirci tarafından beğeni ile karşılanır (Sticchi, 2022). [ERİŞİM: 23.06.2026].

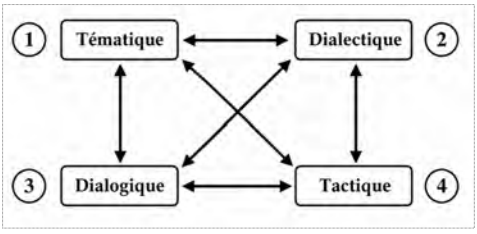
> "Paul ayağa kalktı, gizlendiği çatlağın üzerindeki ay ışığına çıktı, Fremen silahını tekrar kuşağına soktu. Dönerken kayalardan çıkan başka birisiyle yüz yüze geldi.
> Gri taşlardan da yansıyan ay ışığında, Fremen cüppesi giymiş ufak tefek birisi, kapüşonundan ona bakan, gölgeler içinde bir yüz ve cüppenin bir kıvrımından kendisine doğrultulmuş bir fırlatıcı silah namlusu gördü.
> "Ben Chani, Liet'in kızı."
> Ses canlıydı, sanki gülmek üzereydi.
> "Arkadaşlarımı incitmene izin veremezdim." dedi kız.
> Paul yutkundu. Önündeki siluet, ay ışığına doğru dönünce ince bir yüz ve siyah göz çukurları gördü. Bu yüzün aşinalığı, daha önce içine doğan sayısız görüntüdeki özellikler nedeniyle Paul'ün şaşkınlıktan dili tutuldu.
> … Ve işte o yüz karşısındaydı; ama bu, hiç de hayal ettiği gibi bir karşılaşma değildi.
> "Öfkelenmiş bir şeyh-hulud (devasa kum solucanı) kadar gürültü çıkarıyordun." dedi kız. "Ve buraya en zor yoldan çıktın. Beni izle; sana aşağıya inen daha kolay bir yol göstereceğim."
> … Bu kız! Kaderin dokunuşu gibiydi. Kendisini coşkuyla dolduran bir devinimle uyumlu bir dalgaya kapıldığını hissetti." (Herbert 1997: 570-571).

2. KURAMSAL ÇERÇEVE VE YÖNTEM

Bu çalışmanın temel metodolojik zorluğu, inceleme nesnesi olan korpusun doğasından kaynaklanmaktadır. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u ile Frank Herbert'ün *Dune*'u farklı edebî geleneklere, tarihsel dönemlere, dillere ve türlere aittir. Aralarında kanıtlanabilir bir etki, çeviri veya doğrudan bir metinsel aktarım ilişkisi bulunmamaktadır. Dolayısıyla tarihsel soy bağına dayalı bir karşılaştırma metodolojik olarak yetersiz kalacak; aşk, sürgün veya çöl gibi ortak motiflerle sınırlı bir yaklaşım ise analitik açıklamalar üretmek yerine yalnızca tasvirî paralellikler ortaya koyacaktır. Bu nedenle mevcut çalışma, metodolojik çerçeve olarak François Rastier'nin

Yorumlayıcı Metin Anlambilimi kuramını benimsemektedir. Rastier'nin teorisi, anlamı ya sözcüklerin özsel bir özelliği ya da okuyucunun tamamen öznel bir inşası olarak gören yaklaşımlardan ayrılır. Aksine anlam, metinsel bütün içindeki semantik birimlerin etkileşiminden doğan ilişkisel ve dinamik bir organizasyon olarak anlaşılır. Bu yaklaşımda analizin nesnesi izole edilmiş sözcüklerden ziyade, metin boyunca anlam üretimini yöneten semantik organizasyona kaymaktadır (Rastier, 1989; Rastier, 1997). Böylece karşılaştırmanın zemini, ortak motiflerin tespitinden çok, farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarda üretilmiş metinlerin anlamı hangi semantik örgütlenmeler aracılığıyla kurduklarının incelenmesine dayanmaktadır.

Buna göre, bu makalede benimsenen karşılaştırma birimi motif değil, semantik organizasyondur. Dolayısıyla çöl ne coğrafî bir mekân ne de yalnızca edebî bir sembol olarak ele alınmıştır. Çöl; temaların, aktörlerin, değerlerin ve yorumlama stratejilerinin eklemlendiği düzenleyici bir ilke (semantik matris) olarak muamele görmüştür. Analiz, Rastier tarafından önerilen dört yorumlayıcı oluşturucu üzerinden ilerlemektedir: *tematik, diyalektik, diyalojik ve taktik oluşturucular*.



Şema 2: Anlamsal Oluşturucular (Rastier, 1989, s. 103).

Bu bileşenler bağımsız analitik kategoriler olarak işlev görmek yerine, aynı semantik organizasyonun tamamlayıcı perspektifleri olarak ele alınmaktadır (Rastier, 1989, s. 103-109, Filizok, 2018).

3. TEMATİK OLUŞTURUCU: ANLAMSAL MOLEKÜLLER VE KURAK UZAMIN İZOTOPİK AĞLARI

Rastier'nin tematik çerçevesi içinde anlam, izole edilmiş sözlük birimlerinin içinde barınmaz; aksine, altta yatan semantik birimlerin stratejik olarak güncellenmesiyle üretilir (Rastier, 1989, s. 54-65; Rastier, 1997, s. 34-40). Dil sistemi tarafından dikte edilen değişmez sözlüksel parametreler olan *yerleşik semler* (sèmes inhérents) ile söylem tarafından atanan bağlam bağımlı konfigürasyonlar olan *eklenmiş semler* (sèmes afférents) arasında ayrım yaparak, her iki eserin de divergent (farklı yönlere sapan) ideolojik sistemleri ifade etmek için aynı coğrafî göstergeyi nasıl kullandığını çözebiliriz.

Sözlük düzeyinde, "çöl" göstergesi her iki kültürel gelenekte de nispeten sabit bir semantik çekirdek taşır. Yerleşik semleri şunlardır: /kuraklık/, /uzamsal genişlik/, /insanî yerleşimlerden yalıtılmışlık/ ve /doğal çevre/.

Fuzûlî'nin anlatısında çöl, İslâm düşüncesinin mistik kelime dağarcığına ait bir dizi eklenmiş semle hemen ve aşırı-kodlanır: /bireysel tecerrüt/, /ruhsal çile/, /yalnızlık/ ve /ontolojik hakikat/. Çöl ve su konfigürasyonlarının mikro-semantik yatırımı, protagonistin doğuştan gelen yatkınlığıyla içsel olarak bağlantılıdır. Kays, olgusal dünyaya adım atar atmaz medeniyetin normatif maddî konforlarını reddeder; doğumunu bir masumiyet olarak değil, âcil bir ontolojik sürgün olarak yorumlar:

Ol dem ki bu hâk-dâna düşdi

Hâlini bilüp figâna düşdi (b. 508)

(O an ki bu dünya çöpü/toprak kabı içine düştü; kendi trajik halini anlayıp feryat etmeye başladı.)

Burada hâk-dân (dünya/çöp kovası) leksemi, bütünüyle /varoluşsal tuzak/ ve /kirlilik/ *eklenmiş semleri*ni aktive eder ve bu durum daha sonra çölde bulunan saf temizlikle tezat oluşturur. Kays'ın bebeklik gözyaşları biyolojik değil, mistik taşma semantik özelliğinin erken bir aktivasyonudur. Su, doğal bir besinden ziyade ruhsal bir arınma aracı olarak tamamen psikolojize edilir.

Frank Herbert, aynı coğrafî göstergeyi tamamen farklı bir semantik yatırımla inşa eder. Arrakis Gezegeni, kuraklık ve yalıtılmışlık yerleşik semlerini korur, ancak söylem ona yeni eklenmiş değerler atar: /ekolojik adaptasyon/, /evrimsel baskı/, /politik güç/ ve /mesihçi kader/. Arrakis'te su, kısıtlı bir şekilde /maddî meta/ ve /evrimsel hayatta kalma/ yerleşik semleri üzerinden kodlanır ve damıtıcı giysilerin (stillsuit) matematiksel disiplini vasıtasıyla yönetilir.

> "Cüppenin altından omuz contalarına dokundu, giysiyi incelerken bir yandan da konuşuyordu. "Damıtıcı giysi, temel olarak bir mikro-sandviç, yüksek verimli bir filtre ve ısı alışveriş sistemidir." Omuz contalarını ayarladı. "Deri temas tabakası geçirgendir. Ter bunun içinden geçerek bedeni serinletir... normale yakın bir buharlaşma işlemi. Bundan sonraki iki tabaka..." Kynes göğüs ayarını sıktı, "...ısı alışveriş filamanları ve tuz yoğuşturucularını içerir. Tuz yeniden kullanılır hale getirilir."
>
> (...) Boyun bağlantısına dokundu, oradaki bölmeli bir kapakçığı kaldırdı. "Açık çölde, bu filtreyi yüzünüze; bu boruyu da, sıkıca oturmasını sağlamak için bu tıkaçlarla birlikte burun deliklerinize takın. Nefesinizi ağız filtresinden alın, burun borusu yoluyla verin. Aksamadan çalışan bir Fremen giysisiyle, Büyük Erg'te mahsur kalsanız bile günde en fazla bir yüksük dolusu nem kaybedersiniz." (Herbert, 1997, s. 214-215).

Rastier'ye göre semler, "sem molekülleri" (molécules sémiques) olarak bilinen tekrarlayan yapısal konfigürasyonlar halinde paketlenir (Rastier, 1987, s. 93-97). Her iki korpusta da en güçlü sem molekülü, *çöl ve su arasındaki diyalektik gerilim* tarafından inşa edilir. Leylâ vü Mecnûn'da, Mecnûn çöl yaban hayatına hitap ettiğinde metin, kumların fiziksel kuraklığının paradoksal olarak âşığın duygusal seliyle doyurulduğu bir sem molekülü kurar:

Yüz urdı yüzine kıldı efgân
Göz sürdi gözine oldı giryân

K'ey bâdiye-gerd ü bâd-nâverd

Nâzük bedeniyle nâz-perverd... (b. 1174-1175)

(Yüzünü yüzüne sürdü, feryat etti; gözünü gözüne sürdü, ağladı. Ey çöl gezgini, ey rüzgarlarla yarışan, o nazlı bedeniyle naz içinde büyümüş olan...)

Bu segmentte, ceylan (ahu) ve ağlayan âşık, /bâdiye-gerd/ (çöl gezgini) ve /vahşet/ (yaban hayatı) özelliklerinin /giryân/ (ağlama) özelliğiyle sentezlendiği *dinamik bir sem molekülü* oluşturur. Bu durum, suyun damıtıcı giysilerin matematiksel disipliniyle yönetildiği Frank Herbert'in Dune'u ile tam bir tezat oluşturur. Bu semantik organizasyon, Paul'ün derin çölde Chani ile ilk karşılaşmasında örneklendirilir. Herbert, Chani'nin hareketlerini defaatle bir ceylanın hareketleriyle ilişkilendirerek biyolojik zarafetin, ekolojik disiplinin ve çevresel tehlikenin bir arada var olduğu bir semantik takımyıldızı yaratır. Çöl böylece mistik bir inziva yeri olmaktan ziyade evrimsel bir laboratuvar olarak işlev görür.

"Paul çatlaktan dışarı tırmandı, yokuş aşağı kızın cüppesinin savruluşunu izledi. Kayaların üstünde danseden bir ceylan gibi hareket ediyordu. Paul yüzüne kan hücum ettiğini hissederek karanlığa şükretti." (Herbert 1997: 571).

4. DİYALEKTİK OLUŞTURUCU: AKTÖRLER, ROLLER VE DÖNÜŞÜMÜN MEKANİĞİ

Rastier'nin diyalektik çerçevesi, analitik odağı semantik durumların yapısal dönüşümlerine kaydırır. Bu çerçevede bir aktör (acteur), biyolojik veya psikolojik bireycilikten koparılır ve belirli sem moleküllerini somutlaştıran ve metin boyunca söylemsel sürekliliği sürdüren semantik bir merkez olarak yeniden tanımlanır; bir rol (rôle), bir aktörün belirli bir anlatı sekansında işgal ettiği yapısal konumu temsil eder; ve bir işlev (fonction), o rol üzerinde veya onun tarafından yürütülen durumsal dönüşümü temsil eder (Rastier, 1989, s. 65-81; Rastier, 1997, s. 41-52). Kays ve Paul Atreides arasındaki yapısal hizalanma, üç farklı diyalektik sekans boyunca değişen anlatısal konumları üzerinden belirgin bir şekilde organize edilebilir:

Sekans I: Toplumsal Düzenin Parçalanması. Kays, bir Arap kabile reisinin el üstünde tutulan vârisidir ve klanın sosyo-kültürel hiyerarşisine derinlemesine entegre olmuştur. Paul Atreides, hânedan varlığı ve imparatorluk feodal hukuku tarafından bağlanan yıldızlararası bir dükalığın vârisidir. Travmatik bir parçalanmanın —Fuzûlî'de Leylâ'dan zorla ayrılma, Herbert'te ise Atreides Hânedanı'nın yıkıcı ihânete uğraması— işlevsel müdahalesi, bu ilk kültürel denge durumunu âniden sonlandırır.

Sekans II: Çölde Eşik/Çile Süreci. Protagonistler (ana karakterler), vahşi ve doğala doğru fiziksel eşiği geçtiklerinde, çöl baskın bir diyalektik aktör olarak rolünü üstlenir. Geri döndürülemez dönüşüm, Kays'ın babası tarafından tutkusundan deontik bir kurtuluş aramak için Kâbe'nin kutsal sığınağına götürüldüğünde gerçekleşir. Kabilenin kolektif beklentilerine uymak yerine Kays, derdinin ve aşk belasının sonsuzca artması için dua ederek dinî ritüeli altüst eder:

Yâ Rab belâ-yı aşk ile kıl âşinâ meni

Bir dem belâ-yı aşkdan etme cüdâ meni (b. 1042)

(Ya Rabbi! Beni aşk belasıyla öyle içli dost et ki, bir an bile beni o aşk belasından ayrı koyma!)

Kays bu duasıyla hızla kumların haritalandırılmamış vakumuna geri göç eder. Bu durum, Dune'daki Prens Paul'ün yapısal seçimiyle tam olarak örtüşür; Atreides Hânedanı'nın çöküşünden sonra geleneksel bir resmî sığınma aramak yerine Paul, kaderini bilinçli olarak Arrakis'in ölümcül çekirdeğine teslim etmeyi seçer. Bu mutlak soyunma evresi, Fuzûlî'nin eserinin el yazması geleneğinde (BNF, Turc 316, f. 116) canlı bir şekilde somutlaştırılmıştır; burada Mecnûn'un vahşi hayvanlar arasındaki fiziksel çıplaklığı güçlü bir görsel anlambilim sunar: Elbiselerinden soyunması, kabile dil kodundan soyunmasını görsel olarak aynalar.



Figure 3: Çölde ahu-Mecnûn-avcı

Yüz urdı yüzine kıldı efgân
Göz sürdi gözine oldı giryân

K'ey bâdiye-gerd ü bâd-nâverd
Nâzük bedeniyle nâz-perverd

Sen zînet-i her gil-i zemînsen
Gül kimi latîf u¨nâzenînsen

Ey sebze-i cûy-bâr-ı vahşet
Ra'nâ semen-i bahâr-ı vahşet

Tenhâ koyma men-i zebûnı
Olgıl mana deşt reh-nümûn

Gez bir niçe gün menümle hem-râh
İnsan deyüp etme menden ikrâh (b. 1174-1179)

Sekans III: Nihai Ontolojik Mutasyon. Epistemik modalitedeki sistemik değişim, protagonistlerin babalarının ölümünün hemen ardından kozmolojik zirvesine ulaşır. Leylâ vü Mecnûn'da babanın fiziksel ölümü,

Mecnûn'un ataerkil soya olan son ampirik bağını koparır. Babası tarafından mutlak bir yoksunluk durumunda (hâk-sâr ü gam-nâk, b. 915) bulunan Kays, kozmosa hitap ederek iletişimsel rolünü insanî konuşmadan göksel matrise kaydırır:

Dönsen yine geldügün makâma
Kâbil mi düşersen ihtirâma
...
Men bir kuşem uçdum âşiyandan (b. 164, 873)
(Geldin o makama geri dönsen, saygı görmen mümkün müdür? ... Ben yuvadan uçmuş bir kuşum.)

Bu diyalektik mutasyon, onun bilgi rejimini standart insanî söylemden kozmik aydınlanmaya (marifet) dönüştürür. Bu operasyonla yapısal olarak senkronize bir şekilde, Dune'da Paul Atreides, Dük Leto'nun suikasta kurban gitmesinin hemen ardından çöl çadırında derin bir baharat kaynaklı bilişsel genişleme yaşar. Ataerkil çıpanın kaybı, Paul'ü lineer zamanı parçalayarak gelecekteki galaktik cihadın sonsuz vektörlerini gözlemlediği hyper-bilinçli bir prescience (geleceği görme) durumuna zorlar; her iki metinsel mimaride de babanın ölümü, parçalanmış sürgünleri kendi kurak evrenlerinin peygamberlerine dönüştüren kesin semiyotik tetikleyici olarak işlev görür.

5. DİYALOJİK OLUŞTURUCU: DOĞRULUK REJİMLERİ, MODALİTELER VE ÇOKLU SEMANTİK EVRENLER

Diyalojik oluşturucu (composant dialogique), tek bir metin içinde farklı semantik evrenlerin ve dünyaların bir arada var olmasını, yan yana gelmesini ve yapısal çatışmasını yönetir (Rastier, 1989, s. 82-102; Rastier, 1997, s. 34-40; Rastier, 1997, s. 52-61). Farklı *aktörlerin epistemic, deontic, boulestic ve evaluative modaliteler* aracılığıyla rakip doğruluk rejimlerini nasıl inşa ettiklerini, filtrelediklerini ve onlara nasıl meydan okuduklarını değerlendirir. Her iki metin de birbiriyle bağdaşmayan iki semantik evreni

karşı karşıya getirerek radikal bir ontolojik kırılma haritalandırır: Kabile/İmparatorluk Evreni ile Mistik/Fremen Evreni.

Bu çatışan doğruluk rejimlerini inşa etmek için hem Fuzûlî hem de Frank Herbert birincil anlatı katmanını kesintiye uğratan karmaşık parateksel ve biçimsel müdahaleler kullanırlar. Dune'da bu, her bölümün başında Prenses Irulan'ın tarihsel incelemelerine atfedilen epigrafların sistematik kullanımıyla elde edilir. Leylâ vü Mecnûn'da ise lirik kesintilerle —yani gazeller, murabbalar, Sâkî'ye yönelik tekrarlayan hitaplar ve tamâm-ı sühan bölümleriyle— organize edilir.

> "Başlangıç, dengelerin doğru olduğuna dair en hassas ihtimamın gösterileceği zamandır. Her Bene Gesserit rahibesi bunu bilir. O halde, Muad'Dib'in yaşamını incelemeye başlarken, evvela onu kendi zamanına yerleştirmeye ihtimam gösterin. O, imparator Padişah IV. Şaddam 57 yaşındayken doğmuştur. En özel ihtimamı ise Muad'Dib'i kendi mekanına yerleştirirken gösterin, Arrakis gezegenine. Onun Caladan'da doğmuş ve ilk on beş yılını orada geçirmiş olması gerçeği size yanıltmasın. Dune adıyla bilinen Arrakis gezegeni, onun ebedi mekanıdır.
> Prenses Irulan'ın yazdığı "Muad'Dib'i Anlamak"tan"

Fuzûlî, Sâkî'yi metne Rastier'nin içme sem molekülü (molécule sémique de boire) olarak adlandırdığı şeyi enjekte etmek için biçimsel bir kırıcı olarak kullanır; fiziksel sarhoşluğu /ilahî vecd/ ve /ontolojik yok oluş/ eklenmiş semleriyle aşırı-kodlar:

> *Ârâyiş-i sohbet eyle sâkî*
> *Ver bâde mürüvvet eyle sâkî*
> *...*
> *Nem var ki lâf edem özümden*
> *Mahv eyle meni menüm gözümden (b. 278, 59)*
> *(Meclisi süsle ey sâkî, şarap ver mürvvet eyle... Kendimden söz edecek neyim var benim? Beni benim gözümden mahveyle, beni benden sil!)*

Münācât (Mistik Yakarış) segmentleri aracılığıyla lineer, dünyevi aşk tamamen askıya alınır. Metin, kabilenin bir bilişsel eksiklik (delilik) olarak yargıladığı şeyin en yüksek epistemik berraklık (marifet) olarak doğrulandığı özerk bir doğruluk primi inşa eder. Mecnûn, acısından deontik bir kurtuluş için değil, onun sonsuzca yoğunlaşması için dua ederek normatif insani mantığı açıkça altüst eder ve böylece çölün fiziksel boşluğunu ilahî immanence'ın kutsal bir tapınağına dönüştürür.

Bu epistemolojik operasyon, Dune'da Paul Atreides'in Arrakis'in derin kumlarındaki derin ekolojik ve mesihçi farkındalık anlarındaki iç konuşmalarıyla doğrudan yakınsar. Tıpkı Mecnûn'un kabile arabuluculuğunu baypas etmek için Münācât'ı kullanması gibi, Paul de prescient kaderinin korkunç deontik ağırlığını kabul ettiği bilişsel bir çözülme yaşar ve kimliğini kozmik bir tarihsel dönüşüm enstrümanına dönüştürür.

6. TAKTİK OLUŞTURUCU: YORUMLAMA ZAMANININ YÖNETİMİ VE METİNSEL STRATEJİ

"Taktik bileşen" (composant tactique), semantik birimlerin metnin dilsel yüzeyi boyunca lineer dağılımını düzenler ve okuyucunun zamansal deneyimini yönetir (Rastier, 1989, s. 103-109 Rastier, 1997, s. 63-67). Dune'da taktik vektör ağırlıklı olarak proleptiktir (önceleyici); gelecekteki gerçekleri okuma şimdisine sızdırmak için Prenses Irulan'ın günlüklerini kullanır. Okuyucu, Paul Atreides'in hayatta kalıp kalmayacağına dair bir belirsizlik yaşamaz; epigraflar onun hayatta kalışını çoktan onaylamış, okuyucunun dikkatini çölün karmaşık sosyo-ekolojik ve taktik mekanizmalarına yönlendirmiştir.

Fuzûlî kendi taktik mimarisini zamansal vektörlerin tamamen farklı bir dağılımı aracılığıyla kurar ve bu stratejiyi "Sebeb-i Nazm-ı Kitâb"'ın parateksel çerçevelemesinde başlatır. Nizâmî-i Gencevî'nin tarihsel otoritesini yardıma çağırarak okuyucuya bu spesifik anlatıyı yürütmenin devasa sanatsal zorluğunu hatırlatır:

Esbâb-ı sühan neşât u nâzest

...

Der-germî-i rîg ü sahtî-i kûh

Tâ çend sühan reved be-enbûh (b. 431, 433)

(Sözün sermayesi neşe ve nazdır... Çölün sıcak kumu ve dağın sertliği arasında, söz sıkıntı içinde daha ne kadar yol alabilir?)

Taktiksel olarak bu meta-metinsel çağrı, yaklaşan korpusun kurak ve anti-romantik manzarasına dair okuyucunun beklenti horizonunu hızla hazırlar; metnin kuraklık estetiğine belirgin bir şekilde odaklanmak için standart anlatısal hazları bilinçli olarak soyacağını ihtar eder.

Leylâ vü Mecnûn içindeki Sâkî hitaplarının taktiksel işlevselliği, olay örgüsünün anlatısal gerilimiyle matematiksel ve yapısal olarak kalibre edilmiştir. Dengeli bir şekilde dağılmak yerine, "Sâkî" lekseminin frekansı yapısal krizler ve tematik tıkanma noktalarında dinamik bir şekilde artar. Mektep sekanslarından lineer olarak ilerleyen ilk entegrasyon aşamalarında (b. 450-700), Sâkî hitapları arasındaki taktik aralık kabaca 80 ila 100 beyte kadar genişler. Ancak, İbn-i Selâm'ın travmatik bir şekilde ortaya çıkışı ve kabile savaşlarının şiddetli tırmanışı üzerine (b. 701-1500), bu aralık kesin bir şekilde daralarak 30 ila 40 beyitlik yoğun bir frekansa bürünür. Sosyal evrenin dünyevî, deterministik şiddeti anlatıyı düzleştirmekle her tehdit ettiğinde, Fuzûlî sâkiye hitap eden kısa, 4 ila 8 beyitlik taktik bloklar yerleştirir (Tamâmî-i Sühan):

Sâkî getür ol mey-i mugânı

Kim unudalum gam-ı cihânı

...

Bi'llâh ne yamandur âşinâlıg (b. 724, 731)

(Sâkî, getir o muğan şarabını ki dünyanın bütün gamını unutalım... Allah aşkına, dünyaya âşina olmak ne yaman bir beladır!)

Bu bölümler yapısal analepsler (geriye dönüşler) olarak işlev görür. Olay örgüsü ne zaman dünyevî bir trajediye indirgenme riski taşısa, müellif sesi sentagmatik zaman çizgisini dondurur; okuyucuya geriye bakmasını ve

çölün anlık ıstırabını kronolojik bir romantizm olarak değil, önceden belirlenmiş bir kozmik arınma evresi olarak deşifre etmesini emreder.

7. SONUÇ VE TARTIŞMA

Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'u ile Frank Herbert'in Dune'unun François Rastier'nin Yorumlayıcı Metin Anlambilimi kuramı üzerinden karşılaştırmalı analizi, devasa zamansal, kültürel ve türsel uçurumlara sahip metinlerin semantik mimari düzeyinde yapısal olarak yakınsayabileceğini kanıtlamaktadır. Karşılaştırmanın nesnesini ampirik etki araştırmalarından veya tasvirî motif avcılığından metinselliğin içsel, sistemsel operasyonlarına kaydırarak bu çalışma, özdeş bir coğrafî ve sözlüksel çekirdeklerin — çölün— divergent edebî geleneklerde anlamı koordine eden küresel bir semantik matris olarak nasıl işlediğini örneklendirmektedir. Burada, mevcut çalışma, karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları için yeni bir metodolojik model olarak semantik karşılaştırmacılığı (semantic comparativism) önermektedir; metinlerin ortak motifleri veya tarihsel temasları paylaştıkları için değil, anlamı eşbiçimli anlamsal mimariler aracılığıyla örgütledikleri için karşılaştırılabilir olduğunu göstermektedir.

Rastier'nin dört yorumlayıcı oluşturucusunun işletilmesiyle her iki eserin ortak yörüngeleri haritalandırılmıştır: Tematik oluşturucu çölün eklenmiş semlerle aşırı-kodlanmış makro-izotopik bir merkez olduğunu; diyalektik oluşturucu kronolojik olay örgülerinin çölün insan-dışı bir aktör olarak işlev gördüğü yapısal durum dönüşümlerine söküldüğünü; diyalojik oluşturucu parateksel müdahalelerle yönetilen çok sesli doğruluk rejimlerini; ve taktik oluşturucu müelliflerin okuma zamanını yönetmek için prolepsis ve analepsis yoluyla lineer yüzey yapılarını nasıl manipüle ettiklerini deşifre etmiştir.

Bu çalışmanın teorik çıkarımları karşılaştırmalı edebiyatın daha geniş metodolojisine uzanmaktadır. Gerçek anlamda karşılaştırmalı bir araştırma, eşleştirmelerini meşrulaştırmak için tarihsel etki veya soy bağının koltuk değneğine ihtiyaç duymaz. Leylâ vü Mecnûn ve Dune tarafından

gösterildiği gibi, farklı tarihsel dönemler, uç edebî türler ve tamamen ayrı kültürel matrisler, anlamı son derece simetrik ilişkisel sistemler aracılığıyla örgütleyebilir. Metinler ortak motifleri paylaştıkları için değil, anlamı eşbiçimli anlamsal organizasyonlar aracılığıyla örgütledikleri için karşılaştırılabilirdir. Nihayetinde anlam, Rastier'in de ortaya koyduğu gibi tarih boyunca taşınan statik bir içerik değildir; dinamik, yüksek düzeyde mühendislikle inşa edilmiş bir sistemdir ve her iki şaheser de insan gerçekliğinin söküldüğü, yeniden kodlandığı ve radikal bir şekilde aşıldığı nihai, kültürlerarası bir eritme ve demirhane olarak çölü mühürlemektedir.

KAYNAKÇA

Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.

Doğan, Muhammet Nur (2007). *Fuzulî Leylâ ve Mecnun*, 5. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Etiemble, René (1963). *Comparaison n'est pas raison*. Paris: Gallimard.

Filizok, Rıza (2017). "Metin Anlam Bilimi -I -Metin Dil Bilimi ve Metin Anlam Bilimi (La Sémantique Textuelle)-". http://www.ege-edebiyat.org/wp/?p=2409& [ERİŞİM: 23.12.2017].

Filizok, Rıza (2018). "François Rastier: Metin Anlam Bilimi: 3 -Kuram ve Kavramlar Üzerine". http://www.ege-edebiyat.org/wp/?p=2562 [ERİŞİM: 23.12.2018].

Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*. Bibilothequé Nationale de France, Turc 316. Minyatür Erişim için bkz. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84272029/f10.item.r=turc%20316 [ERİŞİM: 23.06.2026].

Herbert, Frank (1965). *Dune*. Philadelphia: Chilton Books.

Herbert, Frank (1997). *Dune (Çöl Gezegeni)*. Çeviri: Taşçıoğlu, A. ve Vural, D. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

İpekten, Halûk (1996). *Fuzûlî: Hayatı, Sanatı, Eserleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Levend, Agâh Sırrı (1959). Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Hikâyesi. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Rastier, François (1987). *Sémantique interprétative*. Paris: Presses Universitaires de France.

Rastier, François (1989). *Sens et textualité*. Paris: Hachette.

Rastier, François (2016). « Préface à l'édition de 2016 ». *Sens et textualité*. 2e éd. augmentée. Limoges: Lambert-Lucas, XI-XIX.

Rastier, François (1997). *Meaning and Textuality*. (Frank Collins & Paul Perron, Trans.). Toronto: University of Toronto Press.

Sticchi, Francesco. "Desert Power: The Eerie and Disenchanted Philosophical Landscape of Denis Villeneuve's *Dune: Part One*." *Cinergie – Il Cinema e le Altre Arti*, 22 (2022): 90–102. https://www.researchgate.net/publication/361607307_Desert_Power_Disenchantment_Misrecognition_and_Geo-Philosophy_in_Denis_Villeneuve's_Dune_Part_One [ERİŞİM: 23.06.2026].

Tekin, Gönül (2009). "Divan Edebiyatındaki Bazı Motiflerin Mitolojik Kökenleri". Türklük Bilgisi Araştırmaları / Journal of Turkish Studies, 33(2), 45-68. Harvard: Harvard University.

Wellek, René (1958). *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press.

Subordinate Complex Sentences with Predicate Clauses in the Language of Azerbaijani Folklore Materials

ASSOC. PROF. KONUL DANZIYEVA[*]

Abstract

The article deals with the types of predicate subordinate clauses used infrequently in the language of Azerbaijani folklore materials. Azerbaijani folklore materials are among our national artistic values that embody the existence and spiritual world of the people. One of the sentence structures widely used in the Azerbaijani language is the subordinate complex sentence. Subordinate complex sentences are syntactic units formed by the subordination of two or more clauses. One of the components of such sentences is grammatically independent, while the other depends on it. In subordinate complex sentences, the main clause forms the structural framework of the sentence and also expresses its overall content. The subordinate clause, on the other hand, is connected to the main clause and usually explains or clarifies one of its members.

In subordinate complex sentences, the subordinate clause is linked to the main clause through various means. According to the means of connection, subordinate complex sentences are classified as asyndetic, analytic, synthetic, and analytic-synthetic. The subordinate clause explains precisely this pronominal-pattern predicate. This feature is also confirmed by subordinate complex sentences with predicate clauses found in the language of folklore materials. In the second type of predicate subordinate clauses used in folklore materials, the subordinate clause precedes the main clause and is connected to it by various connective words. Thus, both types of predicate subordinate clauses are used infrequently in the language of

[*] Lankaran State University. denziyevakonul@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1650-4778.

folklore materials. This is likely due to the structural features of the sentence, as well as the fundamental function of the predicate in sentence formation.

Keywords: Azerbaijani language, Turkic languages, subordinate clause, folklore

Azerbaijani folklore materials are among our national artistic values that embody the existence and spiritual world of our people. "This treasure began to take shape in ancient times, accompanied various socio-political formations, came into contact with different worldviews and beliefs, and has reached our present day" (Nabiyev, 2015, p. 3).

All the subtleties and beauties of our language are also reflected in folklore materials. These beauties and subtleties are, naturally, expressed through sentence structures. One of the sentence structures widely used in the Azerbaijani language is the subordinate complex sentence. Subordinate complex sentences are syntactic units formed by the subordination of two or more clauses. "Subordinate complex sentences are distinguished by the strength of semantic and grammatical connections between their components" (Kazimov, 2007, p. 301).

One of the components of such sentences is grammatically independent, while the other depends on it. The independent component is called the main clause, and the dependent component that explains it is called the subordinate clause. "When determining the main and subordinate clauses, it is not the meaning of the sentence but its form and structure that are taken as the basis. The semantic load may be distributed among the components in different ways: sometimes it falls more on the main clause, sometimes on the subordinate clause, and sometimes it is distributed equally between them" (Kazimov, 2007, p. 303).

In subordinate complex sentences, the main clause forms the structural framework of the sentence and also expresses its overall content. The subordinate clause, on the other hand, is connected to the main clause and usually explains or clarifies one of its members.

Subordinate complex sentences vary in structure. In some cases, the main clause precedes the subordinate clause; in others, the subordinate clause comes first. In subordinate complex sentences, the subordinate clause is linked to the main clause through various means. According to the means of connection, subordinate complex sentences are classified as asyndetic, analytic, synthetic, and analytic-synthetic.

In subordinate complex sentences, the subordinate clause either functions in place of an omitted member of the main clause or explains a member expressed by a pronominal pattern in the main clause. From this perspective, subordinate clauses are divided into types corresponding to sentence members: subject, predicate, object, attribute, and others. One of these types is the subordinate complex sentence with a predicate clause. The predicate is the main member of the sentence and expresses an action or a quality. A predicate subordinate clause explains and clarifies the predicate of the main clause when it is expressed by a pronominal pattern. Since the predicate is the principal and essential member of the sentence, the use of a pronominal pattern as the predicate in the main clause of such subordinate complex sentences is obligatory. The subordinate clause explains precisely this pronominal-pattern predicate. This feature is also confirmed by subordinate complex sentences with predicate clauses found in the language of folklore materials. For example: *My second condition is that you must put a millstone on each arm and race with my daughter. (İkinci şərtim odu ki, hər qoluna bir dəyirman daşı taxıb gərək qızımnan ötüşəsən. (3, p. 9) A hero is one who brings back what he has taken.* (İg*id odur ki, apardığını gətirsin*). (2, p. 355) *Our only solution is that we go and somehow persuade him to come here.* (*Əlacımız budu ki, gedib onu bir cür təvəqqeynən bura gətirək)* (Azerbaijani Fairy Tales, 2003 p. 121) etc. In these predicate subordinate complex sentences, the pronominal patterns *odur* ("it is that") and *budur* ("this is") function as predicates in the main clause and are explained by the subordinate clause.

Characterizing these features of predicate subordinate clauses, Ə. Abdullayev writes: "Predicate subordinate clauses were included in

Azerbaijani school grammars starting from 1951. It is stated there that the predicate subordinate clause explains the predicate of the main clause expressed by the demonstrative pronouns *budur, odur, belədir* ('it is so'), *elədir* ('it is like that'). Approximately the same information about predicate subordinate clauses has continued in school grammars to this day" (Abdullayev, 2007, p. 182).

According to the connective means and the position of the main and subordinate clauses, predicate subordinate clauses are divided into two types. In the first type, the main clause precedes the subordinate clause, and the subordinate clause is connected to the main clause either by the conjunction *ki* or by intonation. For example: *My third condition is that you must bring me the large pearl that the son of the king of snakes plays with in his mouth. (Üçüncü şərtim də odu ki, ilanlar padşahının oğlunun ağzında oynatdığı yekə ləli gərək mənə gətirəsən*). (Azerbaijani Fairy Tales, 2005, p. 9). *My first piece of advice is this: do not give the enemy the first opportunity.(Birinci sözün budu: ilk fürsəti düşmənə vermə*). (Azerbaijani Fairy Tales, 2005, p. 171). *My second advice is this: do not trust everyone you know. (İkinci sözüm budu: hər tanıdığın adama inanma)*. (Azerbaijani Fairy Tales, 2005, p. 171*) My third advice is that you should not stay alone outside at night. Üçüncü sözüm budu ki, gecə çöldə tək qalma).* (Azerbaijani Fairy Tales, 2005 p. 171) etc.

In the second type of predicate subordinate clauses used in folklore materials, the subordinate clause precedes the main clause and is connected to it by various connective words. For example: *"Whoever jumps his horse from this side of the ditch to the other, the girl is his. (Hər kim atını xəndəyin bu qırağından o biri qırağına sıçratsa, qız onundur)*. (Azerbaijani Fairy Tales, 2005, p. 135*) Whatever his thought is, that is also his speech. (Fikri nəysə, zikri də odur)*. (Proverbs, 1985, p. 623) *Whatever you find each day, that is it.* (*Hər gün nə tapsan, odur*). (Proverbs, 1985, p. 659)

Since in these examples the subordinate clause is connected to the main clause by both a connective word and the suffix *-sa*[2], they are called analytic-synthetic subordinate complex sentences with predicate clauses. In the

subordinate clauses of these sentences, the connective words *kim* ("who") and *nə* ("what") correspond to the words *onundur* ("it is his") and *odur* ("that is") used as predicates in the main clause.

Thus, both types of predicate subordinate clauses are used infrequently in the language of folklore materials. This is likely due to the structural features of the sentence, as well as the fundamental function of the predicate in sentence formation. One of the main members of the sentence, the predicate plays a key role in constructing the sentence and expressing completeness of thought. Therefore, in the main clause of subordinate complex sentences with predicate clauses, pronominal patterns necessarily function as predicates and are explained through the subordinate clause.

REFERENCES

Abdullayev, A.Z. Subordinate Complex Sentences in Modern Azerbaijani. Baku, "Maarif Publishing House", 1974, p. 418 .

Proverbs. Baku, Yazıçı, 1985, p. 690 .

Azerbaijani Fairy Tales. In five volumes. Vol. I. Baku, "Şərq-Qərb", 2005, p. 360.

Azerbaijani Fairy Tales. In five volumes. Vol. III. Baku, "Şərq-Qərb", 2005, p. 296.

Azerbaijani Fairy Tales. In five volumes. Vol. V. Baku, "Şərq-Qərb", 2005, p. 304.

Kazımov, Q.Sh. Modern Azerbaijani Language. Syntax. Baku,"Təhsil", 2007, p.496.

Nabiyev, A. Azerbaijani Folk Literature, Book I. Baku, "Çıraq", 2015, p. 640.

Kerbelâ'i Kazım Ordubadî'nin Kâtibi Olduğu Dilbilimine Ait Elyazmaları

ARŞ. GÖR. KUBRA VELİYEVA*

Öz

Azerbaycan'ın yanı sıra Yakın ve Orta Doğu'nun bilim ve kültürünün incelenmesinde elyazmalarının önemli bir yeri vardır. Bu tür elyazmalarının toplanması, araştırılması, yayımlanması ve tanıtılması yönünde Azerbaycan Milli İlimler Akademisi (AMİA) Nahçıvan Bölümü Elyazmaları Fonu'nda önemli çalışmalar yapılmıştır. Fon'da korunan eserler arasında Arap dili gramerine ait hem elyazmaları hem de basılı kitaplar özel bir yer tutmaktadır. Bu örnekler içerisinde Kerbelâ'i Kazım ibn Kerbelâ'i Ağa Saleh Ordubadî'nin kâtibi olduğu *Sarf-ı Mîr* elyazması dikkat çekmektedir.

Sunumda, AMİA Nahçıvan Bölümü Elyazmaları Fonu'nda muhafaza edilen ve Kerbelâ'i Kazım Ordubadî'nin kâtipliğiyle yazılan *Sarf-ı Mîr*, *Tasrîf* ve *Avâmil* adlı elyazması koleksiyonu araştırmaya konu edilmiştir. Araştırma sırasında elyazmasının paleografik özellikleri, yapısı ve içeriği bilimsel temelde analiz edilmiştir. Elyazmasının Arap dili gramerinin temel alanları olan sarf ve nahiv ilimlerini kapsadığı belirlenmiştir. Her üç bölümün dil özellikleri, terminolojik yapısı ve açıklama yöntemleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Elyazmasının paleografik özelliklerinin incelenmesi, kendi döneminin kitap kültürü, yazı tekniği ve hat sanatı hakkında belirli bir fikir oluşturmaktadır.

Yazarın ulaştığı sonuca göre, bu elyazması araştırmacılar ve Arap dili öğrenenler için önemli ve değerli bir bilimsel kaynak olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte eser, XIX. yüzyılda Nahçıvan'ın bilimsel ortamının seviyesi

* AMİA Nahçıvan Bölümü Elyazmaları Fonu. kubra.valiyeva@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-5557-494X.

ve gelişim yönleri hakkında da kapsamlı bir bakış açısı oluşturması bakımından özel bir öneme sahiptir.

Anahtar sözcükler: elyazması, Arap dili, "Sarf-ı Mîr", "Tasrîf", "Avâmil", Kerbelâ'i Kazım Ordubadî, Nahçıvan

Manuscripts On Linguistics Written By Karbalai Kazim Ordubadi's Scribe

Abstract

Manuscripts play an important role in the study of the history of science and culture of Azerbaijan, as well as that of the Near and Middle East. Considerable work has been carried out in the Manuscripts Fund of the Nakhchivan Branch of Azerbaijan National Academy of Sciences (ANAS) regarding the collection, study, publication, and promotion of such manuscripts. Among the works preserved in the fund, manuscripts and printed books on Arabic grammar occupy a special place. Within these examples, the manuscript "Sarfi-Mir", written by the scribe of Karbalai Kazim ibn Karbalai Agha Saleh Ordubadi, attracts particular attention.

The report examines the manuscript collection titled "Sarfi-Mir", "Tasrif", and "Awamil", preserved in the Manuscripts Fund of the Nakhchivan Branch of ANAS and written under the scribal supervision of Karbalai Kazim Ordubadi. During the research, the paleographic features, structure, and content of the manuscript were analyzed on a scientific basis. It was determined that the manuscript covers the main branches of Arabic grammar, namely sarf (morphology) and nahw (syntax). The linguistic features, terminological structure, and methods of explanation of all three sections were comparatively studied. The analysis of the manuscript's paleographic features provides certain insights into the book culture, writing techniques, and calligraphic art of its period.

According to the author's conclusions, the manuscript can be considered an important and valuable scientific source for researchers and

for those studying the Arabic language. At the same time, the work is also of particular significance in forming a comprehensive understanding of the level and developmental directions of the scientific environment of Nakhchivan in the 19th century.

Keywords: manuscript, Arabic language, "Sarfi-Mir", "Tasrif", "Awamil", Karbalai Kazim Ordubadi, Nakhchivan

GİRİŞ

Günümüzde Arapçanın öğrenilmesi açısından klasik Arapça ile kaleme alınmış önemli eserler büyük önem taşımaktadır. Diğer bilim dallarının yanı sıra, Arap dili gramerine ilişkin eski matbu eserler ve yazma eserlerin muhafaza edildiği başlıca bilimsel merkezlerden biri, Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Nahçıvan Bölümü Elyazmaları Fonudur. *"2005 yılından itibaren faaliyet gösteren AMEA Nahçıvan Bölümü Elyazmaları Fonunda tarih, dilbilim, edebiyat bilimi, astronomi, fıkıh, mantık, matematik, tıp, coğrafya ve ayrıca edebî eserler alanlarına ait eski yazma ve matbu eserler muhafaza edilmektedir"* (Halilov vd., 2025, s. 3).

Fondda Azerbaycan Türkçesi, Arapça, Farsça, Türkçe, Özbekçe ve diğer dillerde 600'den fazla kadim yazma ve matbu eser muhafaza edilmekte olup, bunların 80'den fazlasını yazma eserler oluşturmaktadır. *"Çeşitli ülkelerde farklı dönemlerde ortaya çıkan yazı ve yazma eser geleneği, bilimin ve eğitimin yaygınlaşmasına, insan zekâsının gelişmesine önemli ölçüde katkı sağlayan başlıca unsurlardan biri olmuştur. Her milletin Orta Çağlarda meydana getirdiği maddî kültür mirası içerisinde yazma eserler en seçkin yere sahip kültür varlıkları arasında yer almaktadır"* (Şerifli, 2011, s. 61).

Fondda muhafaza edilen dil bilimi alanındaki yazmalar arasında Arap dili gramerine tahsis edilmiş eserler özel bir yer tutmaktadır. Bu yazma eserler arasında en dikkat çekici örneklerden biri *Sarf-ı Mîr* adlı eserdir.

İncelemeye konu edilen bu yazma eser, hem paleografik hem de üslup özellikleri bakımından dikkat çekici niteliklere sahiptir. Eserin yazı üslubu, yapısal düzeni ve derkenar notları, onun yalnızca teorik bir kaynak olarak

değil, aynı zamanda eğitim-öğretim amacıyla da kullanıldığını göstermektedir. Bu yönüyle yazma eserin hem şekil özellikleri hem de muhtevası bakımından incelenmesi ayrı bir önem taşımaktadır.

SARF-I MÎR'İN YAZMA VE MATBU NÜSHALARI

Sarf-ı Mîr eserinin yazma ve matbu nüshaları, Azerbaycan'ın yanı sıra Türkiye, İran, Hindistan, Pakistan, Birleşik Krallık, Özbekistan ve diğer Orta Asya ülkelerindeki kütüphane ve yazma eser koleksiyonlarında muhafaza edilmektedir.

Azerbaycan'da tespit edilen *Sarf-ı Mîr* nüshalarından yazma olanı, bir mecmua içerisinde Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Nahçıvan Bölümü Elyazmaları Fonunda (Cürcânî, 1227/1812); matbu nüshası ise Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Muhammed Fuzûlî Adına Elyazmaları Enstitüsünde (Cürcânî, 1271/1855) muhafaza edilmektedir.

Bu nüshalar paleografik, metinbilimsel ve filolojik açıdan önemli bir bilimsel değere sahiptir. *Sarf-ı Mîr* eserinin farklı dönemlere ait yazma ve matbu nüshalarının günümüze ulaşmış olması, eserin geniş bir coğrafyada yaygınlık kazandığını ve Orta Çağ medrese eğitim sisteminde temel ders kitaplarından biri olarak kullanıldığını göstermektedir.

SARF-I MÎR YAZMASININ PALEOGRAFİK VE KODİKOLOJİK ÖZELLİKLERİ

Eski yazma ve matbu eserlerin paleografik ve kodikolojik özelliklerinin incelenmesi, söz konusu eserlerin ortaya çıktığı dönemin, yazı üslubunun, kullanılan materyallerin ve metnin aktarım geleneğinin tespit edilmesi açısından önemli bir bilimsel değer taşımaktadır. *"Fondaki Arapça yazma ve matbu eserler karakteristik paleografik özelliklere sahiptir"* (Halilov, 2021, s. 5).

İncelenen yazma eserin başlıca paleografik ve kodikolojik özellikleri aşağıda sıralanmıştır:

Tertibatı: sade

Dili: Arapça ve Farsça

Hattı: nesih ve nestalik

Mevzusu: sarf, tasrif ve avamil

Başlangıcı: "كتاب صرف مير"

Bitişi: "كتبه العبد الحقير كربلای كاظيم ابن مرحوم كربلای اقا صالح اوردوبادی. هر كه خواند دعا طمع دارم. زانكه من بندۀ كنه كارم".

Hacmi: 105 varak

Ebadı: 17×21 cm

Yazı alanı: 15×9 cm

Satır sayısı: 10

Şifre: B-183/334

Cildi: kumaş kaplı karton cilt

Sarf-ı Mîr yazması Elyazmaları Fonu'nda B-183/334 şifresi altında muhafaza edilmektedir. Eser, Hicrî kamerî 1227 (1812) yılında Kerbelâî Kâzım ibn Kerbelâî Ağa Sâlih Ordubâdî tarafından istinsah edilmiştir. *"Kerbelâî Kâzım Ordubâdî 'nin Naxçıvan'ın kadim bölgelerinden biri olan Ordubad şehrinden olduğu tespit edilmiştir. Eserin sonunda yer alan tarihe dayanarak Kerbelâî Kâzım Ordubâdî'nin XIX. yüzyılın ilk yarısında, yaklaşık 1810-1860 yılları arasında yaşamış ve faaliyet göstermiş olduğu tahmin edilmektedir"* (Veliyeva, 2020, s. 174; Veliyeva, 2024, s. 314).

Yazma eser, sade ancak işlevsel bir kumaş kaplı karton cilde sahiptir. Cilt, dekoratif çiçek motifleriyle süslenmiş olup dönemin yerel kitap ciltleme geleneklerini yansıtmaktadır. Aşınma izleri, eserin uzun süre kullanıldığını ve orijinalliğini büyük ölçüde koruduğunu göstermektedir. Bu tür ciltler özellikle XVIII–XIX. yüzyıllarda, yerel (Kafkasya, İran ve Osmanlı etkisi taşıyan) kitap üretim çevrelerinde yaygın olarak kullanılmıştır.

İncelenen yazma eser, bünyesinde üç bağımsız eseri (*Sarf-ı Mîr*, Tasrîf ve *Avamil*) bir araya getiren mecmua niteliği taşımaktadır.

> "Orta çağ kâtip ve hattatları ile filologları, belirli amaçlar doğrultusunda farklı müelliflere ait eserleri bir veya birden fazla

> cilt hâlinde bir araya getirerek yazma derlemeler oluşturmuşlardır. Bu derlemelere şairlerin şiirleri, nesir eserleri ya da âlimlerin ilmî çalışmaları dâhil edilmiştir. Bazı durumlarda ise tek bir yazma mecmuada hem nazım hem nesir hem de ilmî eserlere rastlanmaktadır. Öğretim amacıyla düzenlenen yazma derlemelerine çoğu zaman hacmi küçük ders kitapları da kaydedilmiştir" (Şerifli, 2011, s. 78).

Yazma eserde sayfalama, geleneksel Doğu paginasyon (folyasyon) sistemi esas alınarak yapılmıştır. Elyazmanın toplam hacmi 104 varaktır. İçerik üç bağımsız bölümden oluşmaktadır: *Sarf-ı Mîr* (46 varak), *Tasrîf* (22 varak) ve *Avamil* (36 varak).

Sarf-ı Mîr bölümü 2-92 varak (folio) aralığını kapsamaktadır. *Tasrîf* bölümü 93-135 varak arasında yer almaktadır. *Avâmil* bölümü ise 136-206 varak aralığında devam etmekte ve yazma eser bu bölümle sona ermektedir. Bu tasnif, yazmanın kompozit (mecmua) karakterini doğrulamakta ve metinlerin ayrı ayrı yapısal birimler hâlinde bir araya getirildiğini göstermektedir.

Yazma eser, Arapça ve Farsça olarak kaleme alınmıştır. Mecmuada yer alan *Sarf-ı Mîr* adlı eserde gramer kuralları ve teorik meselelerin şerhi Farsça olarak verilmiş, bu açıklamaların izah sürecinde Arapçanın söz varlığı, morfolojik kalıpları ve örnekleri kullanılmıştır. *Sarf-ı Mîr*'den farklı olarak *Tasrîf* ve *Avâmil* eserleri ise bütünüyle Arapça olarak telif edilmiştir.

İncelenen yazmanın paleografik analizi, metnin klasik Doğu yazı geleneğine uygun biçimde istinsah edildiğini göstermektedir. Yazmada kullanılan kâğıt el yapımı olup lifli bir yapıya sahiptir. Kâğıdın yüzeyi tamamen düzgün değildir; bazı kısımlarda mürekkebin hafifçe dağılmış olması bu durumu teyit etmektedir. Kâğıdın rengi zamanla sarımsı-kahverengi bir tona dönüşmüş olup, bu durum oksidasyon süreciyle ilişkilendirilebilir. Sayfalarda çeşitli lekeler, kararmalar ile kenarlarda yıpranma ve kopmalar gözlemlenmektedir. Bu durum, yazma eserin uzun süre kullanıldığını göstermektedir.

Yazı türü esas itibarıyla nesih hattına yakın olmakla birlikte, bazı grafik özellikleri bakımından yerel kâtip üslubunun etkisi de açıkça hissedilmektedir. Harflerin biçimi genel olarak açık ve okunaklıdır. Bununla birlikte, bazı durumlarda hızlı yazımdan kaynaklanan nedenlerle hat unsurlarının sadeleştirildiği ve belirli grafik kısaltmalara başvurulduğu görülmektedir.

Aynı yazma eserde farklı yazı türlerinin görülmesi, onun tek bir zamanda değil, aşamalı bir süreç içerisinde şekillendiğini göstermektedir. Bu durum, yazma eserin yoğun biçimde kullanıldığını ve sürekli başvurulan bir ilmî kaynak niteliği taşıdığını ortaya koymaktadır.

Diyakritik işaretlerin (noktalar ve harekeler) kullanımı tutarlı bir özellik göstermemektedir. Bazı kelimelerde bu işaretler eksiksiz olarak verilmişken, diğer bazı örneklerde kısmen veya tamamen ihmal edildiği görülmektedir. Bu özellik, yazma eserin daha çok alanında uzmanlaşmış bir okuyucu kitlesine hitap ettiğini göstermektedir.

Yazmada başlıca iki renk mürekkep kullanılmıştır: siyah ve kırmızı. Siyah mürekkep ana metnin yazımında kullanılmış olup zamanla koyu kahverengi bir tona dönüşmüştür. Bu durum, mürekkebin demir-meşe mazısı (demir-gale) içerikli olduğunu tahmin etmeye imkân tanımaktadır. Kırmızı mürekkep ise başlıkların, terimlerin ve önemli hususların vurgulanması amacıyla kullanılmıştır. Bu renk ayrımı, metnin daha kolay anlaşılmasına hizmet eden didaktik bir özellik taşımaktadır.

Yazmada yer alan *Kitâb-ı Sarf-ı Mîr*, *Tasrîf* ve *Avâmil* adlı eserlerin her birinin başında eser adlarının kırmızı mürekkeple yazılmış olması, bunların rubrik (başlık) işleviyle verildiğini göstermektedir. Bu durum, müstensihin metnin yapılandırılmasına hususi bir ehemmiyet atfettiğini ve başlıkları görsel olarak ayırt edilebilir kılmak amacıyla kırmızı mürekkeple vurguladığını ortaya koymaktadır.

Yazmanın paleografik tahlili, onun tek bir yazı geleneğine değil, farklı yazı üsluplarının bir arada kullanımına dayandığını göstermektedir. Nitekim ana metin, profesyonel bir müstensih tarafından nesih hattıyla

düzenli ve özenli bir şekilde istinsah edilmiş; sonraki dönemlerde ise okuyucular veya öğrenciler tarafından sayfa kenarlarında ve derkenar notlarında talik (nestalik) hattı kullanılmıştır.

Satırlar genel olarak düzgün ve birbirine paralel şekilde düzenlenmiş, satır aralıkları ise sabit tutulmuştur. Bu durum, müstensihin yazı tekniğinde belirli bir yetkinliğe sahip olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, bazı bölümlerde satırların sıklaşması ve hafif eğilim göstermesi, yazının kesintisiz ve dinamik bir şekilde icra edildiğine işaret eden paleografik özellikler arasında yer almaktadır.

Metin içerisinde ve sayfa kenarlarında derkenar notlarının bulunması, yazma eserin eğitim amacıyla kullanıldığını göstermektedir. Söz konusu notlar, yazı üslubu ve mürekkep özellikleri bakımından ana metinden kısmen farklılık göstermekte olup, bunların sonradan eklendiğini düşündürmektedir. Derkenar notlarının varlığı, yazma eserin aktif biçimde kullanıldığını ve üzerinde çalışıldığını ortaya koymaktadır.

Sarf-ı Mîr yazması ve eseri, kırmızı mürekkeple yazılmış "كتاب صرف مير" ifadesiyle başlamaktadır [Görsel 1]. Tercümesi: "Sarf-ı *Mîr* Kitabı".



Görsel 1. "Sarf-ı Mir" yazmasının ve eserinin ilk sayfası.[1]

Yazmanın sonunda kâtip tarafından kaleme alınmış bir kolofon kaydı yer almaktadır. Metin, Arapça-Farsça karışık yazı geleneğine uygun olarak düzenlenmiş olup istinsah tarihini, kâtibin kimliğini ve dinî-ahlakî içerikli bir dua formülünü ihtiva etmektedir:

"این کتاب روز شنبه تمام شد بتوفیق خدای لا یَنام. کتبه العبد الحقیر کربلائی کاظم ابن مرحوم کربلائی آقا صالح اوردوبادی. هر که خواند دعا طمع دارم. زانکه من بندهٔ گُنهکارم" .

Tercümesi: "Bu kitap, uyumayan (daima uyanık olan) Allah'ın yardımıyla bir cumartesi günü tamamlanmıştır. Bu eseri, aciz kul Kerbelâî Kâzım, merhum Kerbelâî Ağa Sâlih Ordubâdî'nin oğlu yazmıştır. Her kim bunu okursa kendisinden dua etmesini rica ederim. Zira ben günahkâr bir kulum" [Görsel 2].



Görsel 2. "Sarf-ı Mir" yazmasının son sayfası.

[1] Not: Bu makalede kullanılan tüm görseller, Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Nahçıvan Bölümü Elyazmaları Fonunda muhafaza edilen "Sarf-ı Mîr" yazma nüshasından alınmıştır.

Paleografik açıdan metinde Arapça ve Farsçanın birlikte kullanılması, kâtip formüllerinin standartlaşmış bir yapıya sahip olması ve kolofon kaydının metnin sonunda yer alması, eserin klasik yazma kitap geleneğiyle uyumlu olduğunu göstermektedir. Ayrıca okuyucudan dua talep edilmesi, klasik yazma eser geleneğinde yaygın olarak rastlanan dinî ve ahlakî nitelikli bir formül olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.1. "Sarf-ı Mîr" eseri

Mecmuada yer alan ilk eser *Sarf-ı Mîr* adını taşımaktadır. Bölümün başlangıcında metin, kırmızı mürekkeple yazılmış "كتاب صرف مير" ibaresiyle sunulmakta, ardından "Bismillâhirrahmânirrahîm" (Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla) ifadesiyle devam etmekte ve herhangi bir mukaddimeye yer verilmeksizin doğrudan Arap dilinin morfoloji (sarf) konularının açıklanmasına geçilmektedir. Metnin içeriğinden anlaşıldığı üzere bu bölüm, klasik Arap gramerinin sarf kısmını kapsamaktadır ve

بدان أيدك الله تعالى في الدارين كه كَلِمَاتِ لُغَتِ عَرَب بَر سِه گونَه اَست. اسم است، فعل است، " حرف"

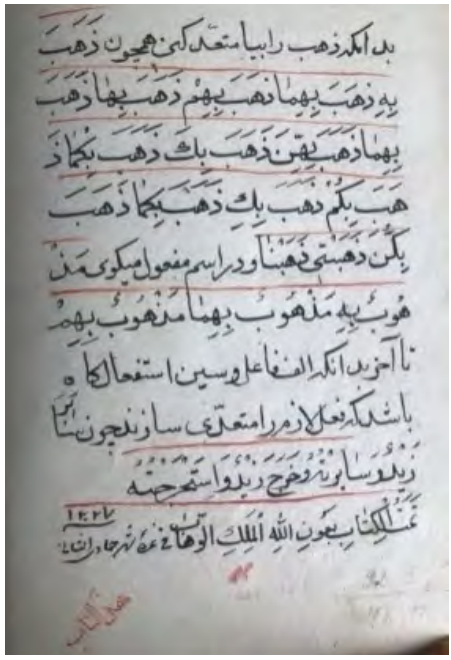
ifadesiyle başlamaktadır.

Tercümesi: ""Bil ki, Allah Teâlâ seni her iki dünyada (dünya ve ahirette) muvaffak kılsın (kuvvetlendirsin), Arap dilindeki kelimeler üç çeşittir: isim, fiil ve harf" (Cürcânî, 1227/1812, s. 2). Daha sonra yazmada isim ve fiillerin morfolojik özellikleri sistemli bir şekilde açıklanmış, bunların çeşitli türleri ve çekim biçimleri örnekler üzerinden ortaya konulmuştur. *"Sarf-ı Mîr eserinde ana metinler Farsça, dilbilgisi terimleri ise Arapça olarak verilmiştir"* (Veliyeva, 2018, s. 48).

Kerbelâî Kâzım ibn Kerbelâî Ağa Sâlih Ordubâdî, *Sarf-ı Mîr* bölümünü şu ifadeyle sona erdirmektedir:

"تمّ الكتاب بعون الله الملك الوهّاب في غرة شهر جمادى الثانية سنة ١٢٢٧".

Tercümesi: *"Kitap; el-Melik el-Vehhâb olan Allah'ın yardımıyla hicrî 1227 yılının (milâdî 1812) Cemâziyelâhir ayının ilk gününde tamamlanmıştır"* (Cürcânî, 1227/1812, s. 92; Görsel 3).



Görsel 3. "Sarf-ı Mîr" eserinin son sayfası.

2.2. "Tasrîf" eseri

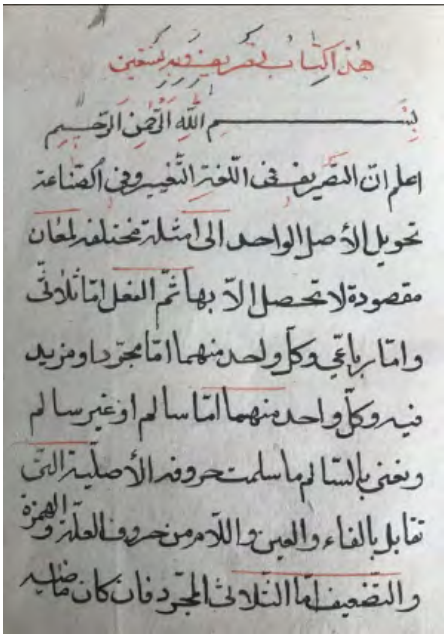
Yazmanın ikinci eseri *Tasrîf* adını taşımaktadır. Bu bölümün başında kırmızı mürekkeple "هذا الكتاب تصريف و به نَستَعين" ibaresi yazılmıştır. Tercümesi: *"Bu, Tasrîf kitabıdır ve Allah'tan yardım dileriz"* (Veliyeva, 2021, s. 49; Görsel 4).

İslamî kaynakların çoğunda olduğu gibi bu kitap da "Bismillâhirrahmânirrahîm" ("Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla") ifadesiyle başlamakta ve bir mukaddimeye yer verilmeden doğrudan Arap dilinin morfoloji (sarf) bölümüne geçilmektedir.

Kerbelâî Kâzım ibn Kerbelâî Ağa Sâlih Ordubâdî, yazma eserin "Tasrîf" bölümüne şu ifadeyle başlamaktadır:

"اِعْلَمْ أَنَّ ٱلتَّصْرِيفَ في ٱللغةِ التغييرُ، وفي ٱلصِّنَاعةِ تحويلُ ٱلأصلِ الواحدِ إلى أمثلةٍ مختلفةٍ لِمَعَانٍ مقصودةٍ لا تحصلُ إلا بها". Tercümesi: "Bil ki tasrif (sarf), sözlükte değiştirmek demektir; ıstılahî (terim) anlamda ise bir kökün, ancak

kendileriyle elde edilebilecek muhtelif manaları ifade etmek üzere kastedilen farklı kalıplara dönüştürülmesidir". ""*Sarf-ı Mir" bölümünden farklı olarak "Tasrîf" bölümünde yalnızca terimler değil, esas metin de Arapça kaleme alınmıştır"* (Veliyeva, 2019, s. 202; Veliyeva, 2022, s. 155).


هذا كتاب التصريف في ثلثين

بسم الله الرحمن الرحيم

اعلم ان التصريف في اللغة التغيير وفي الصناعة

تحويل الأصل الواحد الى امثلة مختلفة لمعان

مقصودة لا تحصل الا بها ثم الفعل اما ثلاثي

واما رباعي وكل واحد منهما اما مجرد او مزيد

فيه وكل واحد منهما اما سالم او غير سالم

ونعني بالسالم ما سلمت حروفه الأصلية التي

تقابل بالفاء والعين واللام من حروف العلة والهمزة

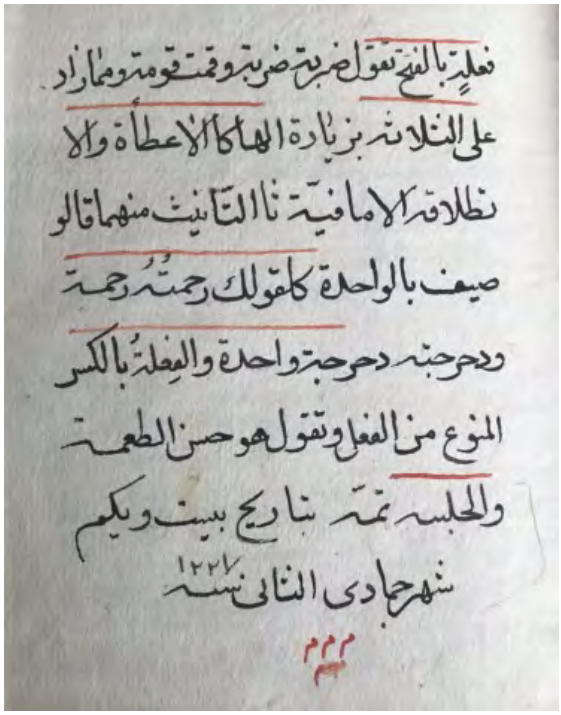
والتضعيف لها الثلاثي المجرد فان كان ماضيه

Görsel 4. "Tasrif" eserinin ilk sayfası.

Kerbelâî Kâzım ibn Kerbelâî Ağa Sâlih Ordubâdî, yazmanın *Tasrîf* bölümünü şu ifadeyle sona erdirmektedir [Görsel 5]:

"وَالجَلْسَةُ تَمَّتْ بِالتَّارِيخِ بيستويكم شَهْرِ جُمَادَى الثَّانِي سَنَةَ ١٢٢٧ هـ.ق"

Tercümesi: *"Bölüm, Hicrî 1227 yılının Cemâziyelâhir ayının 21'inde tamamlanmıştır"* (Cürcânî, 1227/1812, s. 135).



Görsel 5. "Tasrif" eserinin son sayfası.

2.3. "Avâmil" eseri

Yazmanın üçüncü kısmı *Avâmil* bölümüne aittir. Bu bölüm Arapça kırmızı mürekkeple "هَذَا ٱلكِتَابُ عَوَامِلُ وَبِهِ نَسْتَعِينُ" cümlesiyle başlamıştır. Tercümesi: *"Bu, "Avâmil" kitabıdır ve Allah'tan yardım dileriz"* (Cürcânî, 1227/1812, s. 136; Görsel 6). Eserde geniş bir mukaddimeye yer verilmemiş; yalnızca Besmele, hamdele ve salveleden oluşan kısa bir girişten sonra doğrudan gramer konularına geçilmiştir:

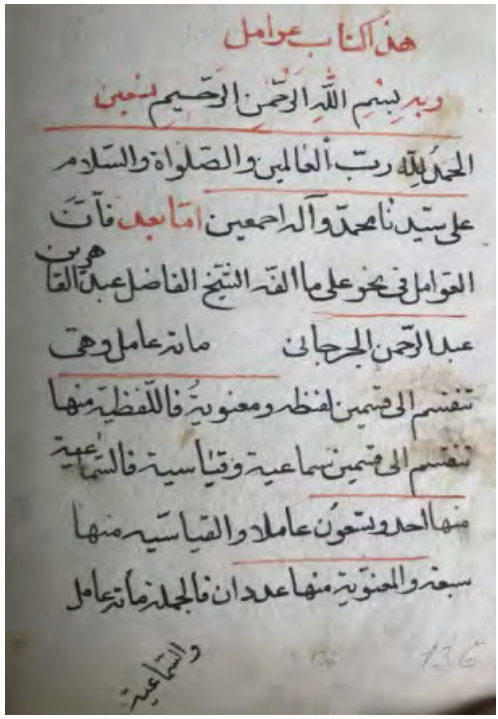
"بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمٰنِ ٱلرَّحِيمِ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَالَمِينَ وَٱلصَّلَاةُ وَٱلسَّلَامُ عَلَىٰ سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ وَآلِهِ أَجْمَعِينَ".

Tercümesi: *"Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla. Hamd, âlemlerin rabbi olan Allah'a mahsustur. Salât ve selâm efendimiz Muhammed'e ve onun bütün ailesine olsun"* (Cürcânî, 1227/1812, s. 136).

Daha sonra yazmada gramer konularının sunumuna yönelik giriş şu cümleyle başlamaktadır:

"اَمَا بَعْدُ فَإِنَّ الْعَوَامِلَ فِي نَحْوٍ عَلَى مَا أَلَّفَهُ الشَّيْخُ الْفَاضِلُ عَبْدُ الْقَاهِرِ بْنُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ الْجُرجَانِيُّ مِائَةُ عَامِلٍ وَ هِيَ".

Tercümesi: *"Bundan sonra nahivdeki amiller, şeyh Abdülkāhir b. Abdürrahmân el-Cürcânî tarafından tertip edildiği üzere yüz amilden ibarettir ve bunlar şunlardır"* (Cürcânî, 1227/1812, s. 136; Görsel 6).



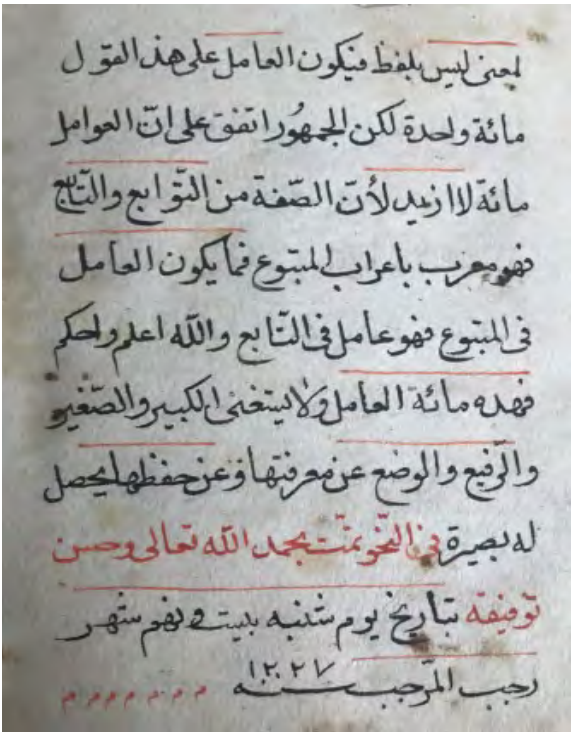
Görsel 6. "Avâmil" eserinin ilk sayfası.

Metnin tercümesinden anlaşılmaktadır ki bu kısım, klasik Arapçanın sentaks / nahiv amilleri (avâmil) bölümünü kapsamaktadır. *""Sarf-ı Mir" bölümünden farklı olarak, yazmanın "*Tasrîf*" bölümünde olduğu gibi, "Avâmil" bölümünde de terimlerin yanı sıra esas metinler Arapça olarak sunulmuştur"* (Veliyeva, 2024, s. 316).

Kerbelâî Kâzım b. Kerbelâî Ağa Sâlih Ordubâdî, yazmanın *Avâmil* bölümünün sonunu; bazı kısımları kırmızı, bazı kısımları ise siyah mürekkeple yazılmış, Arapça-Farsça karışık nihai bir tarih kaydı içeren şu ifadelerle bitirmektedir:

"فِي النَّحْوِ تَمَّتْ بِحَمْدِ ٱللَّهِ تَعَالَى وَحُسْنِ تَوْفِيقِهِ بِالتَّارِيخِ يَوْمُ شنبه بيستو نهم شَهْرِ رَجَبِ ٱلْمُرَجَّبِ سَنَةَ ١٢٢٧."

Tercümesi: *"Yüce Allah'a hamd ve şükür olsun! O'nun lütuf ve muvaffakiyeti ile nahiv kitabı cumartesi günü, mübarek Recep ayının 29'unda, hicri 1227 (milâdî 1812) yılında tamamlanmıştır"* (Veliyeva, 2024, s. 316; Görsel 7).



Görsel 7. "Avâmil" eserinin son sayfası.

3. "SARF-I MÎR" YAZMASININ ÜSLUP VE İÇERİK ÖZELLİKLERİ

Yazmanın dili, klasik ilmî üsluba uygun olup Arapça ve Farsça kökenli terimlerin yaygın kullanımıyla karakterize edilmektedir. Metnin leksik yapısı büyük ölçüde dilbilimsel ve gramer terminolojisine dayanmakta olup, bu durum eserin uzmanlık gerektiren bir niteliğe sahip olduğunu göstermektedir.

Sentaktik açıdan metin, karmaşık ve çok bileşenli cümle yapılarıyla dikkat çekmektedir. Cümlelerde açıklayıcılık ve tutarlılık ön planda olup, bu özellik klasik Doğu ilmî geleneğinin karakteristik niteliklerinden biridir.

Yazmada gramer konuları belirli bir sıra dâhilinde ele alınmış ve sistemli bir şekilde açıklanmıştır.

Metnin yapısında başlık ve alt başlıkların belirgin şekilde ayrılması dikkat çekmektedir. Bu amaçla kırmızı mürekkebin kullanılması, metnin mantıksal bölümlere ayrıldığını göstermektedir. Ayrıca bazı kısımların altının çizilmesi veya özel işaretlerle vurgulanması, okuyucunun dikkatini temel hususlara yöneltmeyi amaçlamaktadır.

Derkenarlarda (hâşiyelerde) yer alan notlar, üslup açısından önemli bir işleve sahiptir. Bu notlarda ek açıklamalara, terimlerin izahlarına ve zaman zaman alternatif görüşlere yer verilmektedir. Bu özellik, metnin yalnızca teorik değil, aynı zamanda öğretim amaçlı bir nitelik taşıdığını da göstermektedir.

Genel olarak yazma eser, didaktik ve açıklayıcı bir üslupla kaleme alınmıştır. Müellif (veya kâtip), konuyu açıklamaya, okuyucuya aktarmaya ve anlaşılır kılmaya özel önem vermiştir. Terimlerin izah edilmesi, metnin sistemli bir şekilde yapılandırılması ve derkenar notlarıyla zenginleştirilmesi, eserin ilmî ve pedagojik bir karakter taşıdığını göstermektedir.

Yazmada sarf ilmine ilişkin kurallar ile nahiv ilmine ait olan "âmiller", sade ve anlaşılır bir dille açıklanmıştır. Gramer meseleleri özlü ve sistematik bir biçimde ele alınmış, konular arasındaki mantıksal bütünlük korunmuştur. Eserde her konu önce bir başlık altında verilmiş, ardından örneklerle ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

3.1. "Sarf-ı Mîr" eseri

Sarf-ı Mîr kitabı, Arap dilinin morfolojisine (sarf ilmine) tahsis edilmiş klasik bir gramer eseridir. Eserde gramer konuları yirmi dokuz bölüm hâlinde sistemli bir şekilde ele alınmıştır.

Yazmada Arapça kelimelerin yapısı, aslî ve zâid harflerin tespiti, isim ve fiillerin mücerred ve mezîd türleri ile bunların çeşitli kalıp ve biçimleri sistematik olarak açıklanmaktadır. Eserin ilk bölümlerinde isim ve fiillerin sülâsî, rubâî ve humâsî türleri, aslî ve zâid harfleri ayırt etme yöntemleri,

ayrıca sahih, misal, ecvef, nâkıs, lefîf, mehmûz ve mudaaf fiil gruplarının özellikleri izah edilmektedir. Yazmada her gramer kuralı Arapçadan seçilmiş örnekler temelinde açıklanmış, kelime yapısında meydana gelen fonetik ve morfolojik değişiklikler ayrıntılı biçimde ele alınmıştır.

Yazmanın temel kısmı, fiillerin çekimine, zaman şekillerine ve çeşitli bâbların incelenmesine ayrılmıştır. Bu bölümde mâzî, muzârî, emir ve nehiy şekillerinin oluşum kuralları, ma'lûm ve meçhul fiiller, lâzım ve müteaddî fiiller ile sülâsî ve rubâî fiillerin temel bâbları ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır. Bunun yanı sıra eserde masdar, ism-i fâil, ism-i mef'ûl, ism-i zaman, ism-i mekân ve ism-i âlet gibi türemiş yapıların teşkil kuralları da ayrıntılı olarak açıklanmaktadır. Yazmada çeşitli fiil türlerinin çekim kuralları örnekler üzerinden izah edilmiş, Arap dilinin morfolojik sistemi bir bütün hâlinde ortaya konulmuştur.

Yazmanın incelenmesi sonucunda, eserin müellifinin "Mîr Seyyid Şerif" adıyla tanınan Arap dili, kelâm ve fıkıh âlimi Ebü'l-Hasan Fahreddin Ali b. Muhammed el-Hüseynî el-Cürcânî el-Hanefî (740/1340–816/1413) olduğu tespit edilmiştir. *"Cürcânî, 740/1340 yılında Cürcân yakınlarındaki Tâkü köyünde dünyaya gelmiş, Hz. Peygamber'in neslinden gelmesi sebebiyle 'Seyyid Şerif' unvanıyla şöhret bulmuştur"* (Sadreddin, 1993, s. 134).

Döneminin önde gelen âlimlerinden biri olan Cürcânî, kelâm, Arap dili ve edebiyatının yanı sıra felsefe, mantık, astronomi, matematik, fıkıh, hadis, tefsir ve tasavvuf alanlarında da faaliyet göstermiş, bu ilim dallarına dair çok sayıda eser kaleme almıştır. İlmî otoritesi ve geniş bilgi birikimi sebebiyle "allâme" unvanıyla tanınmıştır.

Çeşitli ilim dallarına ait yaklaşık yüz eserin müellifi olan *"Cürcânî'nin Arap dili ve edebiyatı alanında kaleme aldığı eserler arasında "Sarf-ı Mîr", "et-Taʿrîfât", "Şerhu'l-İzzî", "Şerhu'l-Kâfiye" ve "Hâşiye alâ Şerhi'l-Kâfiye" önemli bir yer tutmaktadır"* (Sadreddin, 1993, s. 136). Onun eserleri asırlar boyunca medreselerde ders kitabı olarak okutulmuş ve İslâm eğitim geleneğinde müstesna bir konum kazanmıştır. Bu bağlamda *Sarf-ı Mîr*, Arap dilinin

morfolojik sistemini kapsamlı bir şekilde yansıtan önemli bir öğretim ve ilmî kaynak olarak dikkat çekmektedir.

3.2. "Tasrîf" eseri

Tasrîf yazması, Arap dilinin morfolojik yapısını ve dilin çekim (fleksiyon) özelliklerini konu edinmektedir. Müellif, esere tasrîf ilminin tanımı ve amacını açıklayarak başlamaktadır. Daha sonra sülâsî ve rubâî, mücerred ve mezîd, ayrıca müteaddî (geçişli) ve lâzım (geçişsiz) fiillerin türlerini ve bâblarını örneklerle izah etmektedir.

Eser beş fasıldan ibarettir. Birinci fasılda mâzî ve muzârî fiiller, bunların ma'lûm (etken) ve meçhul (edilgen) türleri, emir fiili, tekit nûnları, ism-i fâil ve ism-i mef'ûlün çekim kuralları açıklanmaktadır. İkinci fasıl mudâaf fiillere ve idgam meselelerine adanmıştır. Üçüncü fasılda mu'tell (illetli) fiiller ve bunların çeşitli türleri (misâl, ecvef, nâkıs, lefîf vb.) geniş bir biçimde şerh edilmektedir. Dördüncü fasılda mehmûz fiillerin özellikleri ve çekim kuralları açıklanmaktadır. Beşinci fasılda ise ism-i zaman, ism-i mekân, ism-i âlet ve sülâsî mücerred fiilin mastarı ile ilgili kurallar izah olunmaktadır.

Yazmanın mukaddimesinde (giriş kısmında) fiiller sülâsî ve rubâî olmak üzere iki gruba ayrılmakta, bunların mücerret ve mezîd formaları gösterilmektedir. Daha sonra sülâsî mücerret ve mezid ile rubâî mücerret ve mezîd fiillerin bâbları, mastar formaları ve çekim örnekleri sunulmaktadır. Müellif, müteaddî (geçişli) ve lâzım (geçişsiz) fiillerin özelliklerini açıklamakta, lâzım fiillerin çeşitli yollarla müteaddî fiile dönüştürülme yöntemlerini göstermektedir.

Sonraki bölümlerde mâzî ve muzârî fiillerin türleri, bunların ma'lûm (etken) ve meçhul (edilgen) şekilleri, emir ve nehiy sigaları, tekit nûnları ile ism-i fâil ve ism-i mef'ûlün yapılış kuralları ele alınmaktadır. Bunun yanı sıra mudâaf, mu'tell (illetli) ve mehmûz fiillerin çekim özellikleri ile i'lâl, idgam ve ibdâl olayları ayrıntılı biçimde açıklanmaktadır. Eserin son kısmında ise ism-i zaman, ism-i mekân ve ism-i âletin yapım kuralları, ayrıca sülâsî mücerred fiilin masdarından merre (birlik) ve nev'(tür) bildiren

şekillerin türetilmesi hakkında bilgi verilmektedir. Yazmada tasrif ilminin temel konuları, kurallar ve örnekler aracılığıyla sistemli ve tutarlı bir şekilde izah edilmiştir.

"Yazmanın temelini oluşturan 'Tasrif' eserinin müellifi, tanınmış Azerbaycanlı âlim İzzeddin Zencânî'dir (?-1262)" (Veliyeva, 2022, s. 154). Zencânî, Azerbaycan'ın Zencan bölgesinden olup ilmî faaliyetlerini ağırlıklı olarak Tebriz'de sürdürmüştür. Arap dilinin sarf, nahiv, leksikoloji (sözlük bilimi), meânî ve beyân ilimleri sahalarında temayüz etmiş âlimlerden biri olan Zencânî'nin sarf ilmine tahsis ettiği bu eser, "el-İzzî fi't-Tasrîf", "et-Tasrîfü'l-İzzî" ve "el-Mebâdî fi't-Tasrîf" adlarıyla da tanınmaktadır. Eser üzerine Seyyid Şerif Cürcânî, Sa'deddin Teftâzânî ve Ali el-Kārî el-Herevî gibi âlimler tarafından şerhler kaleme alınmıştır. Klasik Arap morfolojisinin temel kaynaklarından biri kabul edilen bu eser, günümüze kadar ilmî değerini korumayı sürdürmüştür.

3.3. "Avâmil" eseri

Avâmil yazmasında ağırlıklı olarak Arapçanın sentaks (söz dizimi) bakımından amil-ma'mul (yönetim) ilkeleri şerh edilmektedir. Burada harf-i cerler, amil-i müşebbehe bi'l-fiiller (fiile benzeyen harfler), nasb ve cezm edatları, şart aletleri, nida ve istisna vasıtaları, nâkıs fiiller, mukārebe fiilleri, medih ve zem fiilleri, ef'âl-i kulûb (kalp fiilleri); ayrıca fiil, mastar, ismi fail, ismi meful, sıfat-ı müşebbehe, izafet ve diğer gramer konuları geniş örneklerle açıklanmaktadır. Müellif yüz amil esasında Arapçada kelime ve cümle ögelerinin gramatikal ilişkilerini veciz (özlü) fakat sistematik bir şekilde sunmuştur.

"El-Avâmilü'l-Mie" eseri, nahiv ilminin en meşhur ders kitaplarından biri olup amil-ma'mul ilişkilerini sistematik bir şekilde açıklamaktadır. Eser, meşhur Arap dil bilimci ve belâgat âlimi Abdülkāhir el-Cürcânî tarafından kaleme alınmıştır. Müellif eserde amilleri lafzî ve manevî olmak üzere iki gruba ayırmış; lafzî amilleri ise semâî ve kıyasî amiller şeklinde tasnif etmiştir. Bu özelliğinden dolayı eser, asırlar boyu medreselerde nahiv öğretiminin temel kaynaklarından biri olarak kullanılmıştır.

SONUÇ

Yapılan araştırma, *Sarf-ı Mîr*, *Tasrîf* ve *Avâmil* eserlerini bir araya getiren bu yazmanın, klasik Doğu gramer geleneğinin sistemli bir şekilde yansıtıldığı önemli bir mecmua olduğunu ortaya koymuştur. Söz konusu nüsha, bölgede teşekkül etmiş ilmî-medrese çevresinin öğretim uygulamalarını ve gramer bilgisinin aktarım mekanizmasını somut biçimde gözler önüne sermektedir.

Paleografik ve kodikolojik özellikler (nesih ve talik hatlarının paralel kullanımı, rubrikasyon sistemi, kolofon kayıtları, derkenarlar ve malzeme özellikleri), yazma eserin yüksek düzeyde organize olmuş bir kitap kültürü çerçevesinde istinsah edildiğini ve uzun süre ilmi-öğretim amacıyla kullanıldığını ortaya koymaktadır.

İçerik bakımından eserlerde sarf ve nahiv ilimleri sistemli, düzenli ve didaktik bir üslupla ele alınmış, gramer kuralları örnekler aracılığıyla açıklanmıştır. Bu durum, yazmanın yalnızca bir metin derlemesi değil, aynı zamanda işlevsel bir öğretim materyali olduğunu da ortaya koymaktadır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, incelenen yazma eser, Azerbaycan yazma mirasında klasik Arap gramerinin korunması ve aktarılması açısından önemli bir ilmî kaynak niteliği taşımakta; metin bilimi, paleografi ve dilbilim araştırmaları için değerli veriler sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Cürcânî, E. M. S. Ş. (1227/1812). *Kitâbu Sarf-ı Mîr* [Yazma]. AMEA Nahçıvan Bölümü Elyazmaları Fonu (Demirbaş No: B-183/334, 208 s.). Nahçıvan, Azerbaycan.

Cürcânî, E. M. S. Ş. (1271/1855). *Kitâbu Sarf-ı Mîr* [Taş baskı]. AMEA Muhammed Fuzûlî Adına Elyazmaları Enstitüsü (Fon No: IX-517, 61 s., 21 cm). Bakü, Azerbaycan.

Sadreddin, G. (1993). Cürcânî, Seyyid Şerif. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 8, ss. 134-136). TDV Yayınları.

Şerifli, K. (2011). *Mətnşünaslığın nəzəri əsasları* [Metinbilimin Teorik Esasları]. Bakı: Nurlan.

Veliyeva, K. (2018). Kerbelâyi Kazım Ordubadî'nin "Sarf-ı Mîr" yazması hakkında. *Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Muhammed Fuzûlî Adına Elyazmaları Enstitüsünün İlmî Eserleri, 7*(2), 46–53.

Veliyeva, K. (2019). Kerbelâyi Kazım Ordubadî'nin "Sarf-ı Mîr" yazmasının "Tasrîf" bölümü hakkında bazı notlar. *AMEA Nahçıvan Bölümünün Haberleri (Sosyal ve beşerî bilimler serisi), 15*(1), 201–205.

Veliyeva, K. (2020). Kerbelâyi Kazım Ordubadî'nin "Avamil" yazmasının paleografik özellikleri ve ilmî önemi. *AMEA Nahçıvan Bölümünün İlmî Eserleri (sosyal ve beşerî bilimler serisi),* 16(1), 174-178.

Veliyeva, K. (2021). "Tasrîf" yazmasında fiil meseleleri. *Azerbaycan MEA Muhammed Fuzûlî Adına Elyazmalar Enstitüsünün İlmî Eserleri,* 12(1), 48-55.

Veliyeva, K. (2022). Elyazmaları Fonunda muhafaza edilen "*Tasrîf*" yazmasında isim konularının incelenmesi. *"Nahçıvan" Üniversitesinin İlmî Eserleri (İktisat, filoloji, tarih, coğrafya, pedagoji ve psikoloji, matematik),* (2), 153-161.

Veliyeva, K. (2024). Nahçivan El Yazmaları Fonu'nda Muhafaza olunan "Avâmil" El Yazması. *Söylem 3. Uluslararası filoloji sempozyumu bildiri tam metinleri* (ss. 311-331). Muğla, Türkiye.

Halilov, F. (2021). Değerli yazma ve matbu eserler [Ön söz]. İçinde: F. Eylazov ve K. Veliyeva, *Ərəbdilli əlyazma və çap kitablarının kataloqu* [Arapça yazma ve matbu eserler kataloğu] (ss. 4-7). Nahçıvan: Tusi.

Xəlilov, F., Vəliyeva, K. və Eylazov, F. (2025). *Naxçıvan Əlyazmalar Fondundakı Fars, ərəb və türkdilli əlyazma və çap kitablarının kataloqu*. Naxçıvan: Elm.

Halilov, F., Veliyeva, K. ve Eylazov, F. (2025). *Naxçıvan Əlyazmalar Fondundakı fars, ərəb və türkdilli əlyazma və çap kitablarının kataloqu* [Nahçıvan Elyazmaları Fonu'ndaki Farsça, Arapça ve Türkçe yazma ve matbu eserler kataloğu]. Nahçıvan: Elm.

Nevʿîzâde Atâyî'nin "Heft Han" Mesnevisinde Sembolik Sayılar ve Tasavvufi Düşünce

LALE HAYDAROVA *

Öz

Nizami Gencevi, Doğu edebiyatında derin felsefî ve manevî içeriğiyle öne çıkan "Hamse"'si aracılığıyla yalnızca Azerbaycan'da değil, bütün İslam medeniyetinin poetik düşünce yönünü belirleyen büyük bir sanatkâr olarak kabul edilmektedir. Onun "Heft Peyker" adlı mesnevisi, özellikle insanın manevî olgunluğa doğru gerçekleştirdiği yolculuğu semboller aracılığıyla ifade eden en yetkin eserlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Nizâmî'nin bu eseri, sonraki yüzyıllarda pek çok klasik şair için estetik ve manevî bir ilham kaynağı olmuş, özellikle Osmanlı edebiyatında derin izler bırakmıştır.

Bu bağlamda XVII. yüzyılın tanınmış Osmanlı şairlerinden, mesnevi ve divan şiirinin önemli temsilcilerinden biri olan Nevizade Atayi özel bir dikkat çekmektedir. Yedi Osmanlı sultanının hüküm sürdüğü bir döneme tanıklık eden Atâyî, meşhur "Heft Han" mesnevisinde hem tasavvufî dünya görüşünü hem de Celveti tarikatının manevî etkisini poetik bir dille ifade etmiştir. Şairin eserlerinde Celvetiyye öğretisine özgü harf sembolizmi, ilahî isimlerin zikri ve sayıların metafizik anlamı gibi unsurlar önemli bir yer tutmaktadır.

Atâyî'nin özellikle "yedi" sayısına yaptığı vurgu tesadüfî değildir. "Heft Han" mesnevisinin ana yapısı yedi hikâyeden oluşmakta olup, bu yapı eserin hem poetik hem de felsefî düzleminde sembolik bir anlam taşımaktadır. "Yedi" sayısı, hem İslam kozmogonisi hem de tasavvuf düşüncesinde kemâlin, mertebeli manevî yükselişin ve ilahî vuslata giden yolun sembolü olarak kabul edilmektedir. Atâyî bu sayıyı yalnızca biçimsel

* Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Nizami Gencevi adına Edebiyat Enstitüsü. lalehidaytqizi@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6706-180x.

bir unsur olarak değil, aynı zamanda ruhânî yolculuğun ve manevî olgunlaşmanın simgesi olarak kullanmış, böylece "Heft Han"'ı hem poetik hem de mistik bir metin düzeyine yükseltmiştir.

Bu çerçevede söz konusu makale, "Heft Han" mesnevisinde sayıların poetik ve felsefî işlevini ortaya koymayı amaçlamakta, aynı zamanda Atâyî'nin tasavvuf estetiğine dayanan sanatsal düşünce dünyasının temel özelliklerini incelemeyi hedeflemektedir.

Anahtar sözcükler: Nizami Gencevi, Nevizade Atayi, "Heft Han", tasavvuf, sayı sembolizmi

Symbolic Numbers and Sufi Thought in the Masnavi "Haft Khan" by Nevizade Atayi

Abstract

Nizami Ganjavi is one of the greatest figures of Eastern literature, whose "Khamsa" distinguished by its profound philosophical and spiritual depth, defined the direction of poetic and intellectual thought not only in Azerbaijan but throughout the entire Islamic cultural sphere. Among his works, the masnavi "Haft Paykar" ("Seven Beauties") is regarded as one of the most perfect allegorical representations of the human journey toward spiritual perfection. This masterpiece of Nizami became a source of moral and aesthetic inspiration for many classical poets in the subsequent centuries and left a profound imprint on Ottoman literary tradition as well.

In this regard, the seventeenth-century Ottoman poet Navizade Atayi one of the prominent representatives of the masnavi and divan poetic traditions deserves particular attention. Having witnessed the reigns of seven Ottoman sultans, Atayi reflects both the Sufi worldview and the spiritual influence of the Jalwatiyya order in his celebrated masnavi "Haft Khan" ("Seven Stages"). His poetic expression integrates key elements characteristic of Jalwatiyya teachings, such as the symbolic value of letters,

the invocation of the Divine Names, and the metaphysical significance of numbers.

Atayi's emphasis on the number seven is by no means accidental. The central structure of "Heft Khan" consists of seven distinct tales, which together form a symbolic and philosophical framework. In both Islamic cosmology and Sufi thought, the number seven signifies perfection, the gradual ascent of the soul, and the mystical journey toward divine union. By employing this number not merely as a poetic motif but as a spiritual and metaphysical symbol, Atayi elevates "Heft Khan" into a text of both poetic beauty and mystical depth.

Thus, the present study aims not only to analyze the poetic and philosophical functions of numerical symbolism in "Heft Khan", but also to reveal the essence of Atayi's artistic imagination shaped by Sufi aesthetics and metaphysical thought.

Keywords: Nizami Ganjavi, Navizade Atayi, "Haft khan", Sufism, number symbolism

GİRİŞ

Nizami Gencevi, Doğu entelektüel geleneğinde şiirsel düşüncenin felsefi derinliğini estetik mükemmellikle birleştiren en seçkin şahsiyetlerden biridir. Onun "Hamse" adıyla bilinen ve beş mesneviden oluşan külliyatı, Orta Çağ Doğu edebiyatında insanın manevi olgunlaşması, ahlaki arınması ve aşkın metafizik mahiyeti gibi temel temaların şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

"Hamse"nin dördüncü eseri olan "Heft Peyker", gerek içerik gerekse yapı bakımından klasik Doğu şiirinde insanın manevi yolculuğunu simgeleyen en yetkin irfani-poetik örneklerden biri olarak kabul edilmektedir.

Nüşabə Araslı ise araştırmalarında bu meseleye özel bir dikkat çekmektedir:

> "Nizaminin Yaxın Şərq ədəbiyyatına gətirdiyi məzmun və forma yenilikləri, onun Şərq bədii təfəkkür tarixində əbədiləşdirdiyi yüksək ideallar türk klassik ədəbiyyatında, hətta "Xəmsə" mövzularından kənar yazılmış bir çox bədii nümunələrdə belə öz əksini tapmış, onların müəlliflərini Nizami ədəbi məktəbinə mənsub etmişdir." (Araslı, 1980: 195).

Nizami Gencevi'nin "Hamse" adlı eserler külliyatının dördüncü mesnevisi olan "Heft Peyker", irfanî ve felsefî konulara tahsis edilmiş olup hem İslam dünyasında hem de Türk klasik şiirinde geniş bir etki alanı meydana getirmiştir. Nizami'nin bu eseri, sonraki dönemlerde pek çok sanatkâr tarafından nazire şeklinde taklit edilmiş ya da yeni yorumlarla kaleme alınmışdır. Böylece "Heft Peyker" geleneği klasik Doğu edebiyatında önemli bir edebî ekole dönüşmüştür (Mecidoğlu, 1941: v 17).

Bu eserde Nizami Gencevi, hükümdar Behram'ın yedi renkli kubbelerde geçirdiği manevi sınavlar aracılığıyla ruhun nefsânî sınırlamalardan kurtularak ilahî idrake ulaşmasını sanatsal bir üslupla tasvir etmiştir. "Heft Peyker"'in bu kavramsal kurgusu, sonraki yüzyıllarda birçok Osmanlı ve Fars şairi için ilham kaynağı olmuş, farklı edebî ve felsefî yorumlar çerçevesinde yeniden ele alınmıştır.

Nizami Gencevi'nin eserinde yedi sayısını tercih etmesi tesadüfî değildir. Yedi sayısı, eski çağlardan itibaren dünyanın farklı medeniyetlerinde, özellikle Çin, Yunan, Mısır, Hint ve Türk mitolojilerinde mistik ve kutsal bir sayı olarak kabul edilmiştir. Çünki 7-lik sistemi astral-kosmik universum olaraq bir sıra qədim Şərq mədəniyyətlərinin müştərək faktı idi (Rzasoy, 2021: 164).

XVII. yüzyılın önde gelen mesnevi ve divan şairlerinden biri olan Nevizade Atayi de Nizami Gencevi'nin poetik mirasının takipçilerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Atayi, Nizami'nin "Heft Peyker" eserine nazire olarak kaleme aldığı "Heft han" mesnevisinde klasik biçim ve üslup özelliklerini korumakla birlikte, konu ve düşünce bakımından daha farklı, manevi, etik ve tasavvufî yönelimli bir poetik alan meydana getirmiştir.

Şair bu eserinde Nizami'nin estetik modelini manevi tecrübe ve ruhsal yolculuk bağlamında yeniden kurgulamış, böylece Osmanlı edebî düşüncesinde platonik aşkın manevi ve felsefî yorumuna yeni bir yön kazandırmıştır. İslamın əsaslarına sıx bağlı olan Nizami Gəncəvinin yaradıcılığında sufizmin Allaha məhəbbət anlayışı başlıca yer tutur və şairin mövqeyi həm də bir çox özünəməxsusluğu və dinin möhkəm əsaslarına bağlılığı ilə təsəvvüfdən seçilir (Allahverdiyeva, 2017: 57).

Nevizade Atayi, kültürlü bir aile ortamında dünyaya gelmiş, mükemmel bir eğitim almış ve döneminin ilimlerine derinlemesine vâkıf olmuştur. Arapça ve Farsçayı ana dili olan Türkçe kadar iyi bilen şair, bu dillerin edebî, dinî ve felsefî kaynaklarından kendi eserlerinde ustalıkla yararlanmıştır (Donuk, 2017: 64).

Atayi'nin eserlerinde yer alan çok sayıda Kur'an ayeti, hadis ve klasik Arap ile Fars şiirine yapılan göndermeler, onun ansiklopedik bilgisini ve geniş entelektüel dünyagörüşünü yansıtmaktadır.

Nevizade Atayi, ömrünün büyük bir bölümünü Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli şehirlerinde kadı olarak görev yaparak geçirmiştir. Bu görev, ona yalnızca idarî ve hukukî faaliyetlerde bulunma imkânı sağlamakla kalmamış, aynı zamanda farklı bölgelerin sosyo-kültürel ortamını, halkın dinî inançlarını ve manevi değerlerini yakından tanıma fırsatı da vermiştir.

Atayi, farklı toplumsal tabakalardan insanların yaşam tarzlarını, dünya görüşlerini ve manevi eğilimlerini gözlemleyerek insan tabiatının derinliklerine nüfuz etmiş, elde ettiği bu birikimi kendi eserlerinde sanatsal ve felsefî bir düzleme taşımayı başarmıştır.

Bu tecrübeler sonucunda Nevizade Atayi'nin eserlerinde yalnızca soyut tasavvufî ve felsefî düşünceler değil, aynı zamanda gerçek yaşam gözlemlerine dayanan manevî ve psikolojik motifler de geniş ölçüde yansımıştır. Şairin bu yönü, onun sadece teorik irfanî düşünceyle yetinmediğini, aynı zamanda içinde bulunduğu sosyal çevreyi ve insan davranışlarını derinlemesine gözlemlediğini göstermektedir.

Özellikle "Heft han" mesnevisinde yer alan karakterler, sınavlar ve manevi yolculuk tasvirleri, şairin farklı bölgelerde edindiği hayat tecrübelerinin edebî ve sembolik bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda eserdeki "sınav" motifi yalnızca alegorik bir yapı olarak değil, aynı zamanda insanın iç dünyasını, psikolojik durumlarını ve varoluşsal arayışlarını ifade eden çok katmanlı bir anlam sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nevizade Atayi, "Heft han" mesnevisinde Celvetiyye tarikatına mensup temel prensipleri ve manevî esasları edebî bir anlatım çerçevesinde derinlikli biçimde yansıtmıştır. Şair, eserde tarikatın yalnızca teorik-doktrinel yönünü aktarmakla yetinmemiş, aynı zamanda bu öğretileri sembolik ve alegorik bir anlatım sistemi içerisinde yeniden kurgulamıştır.

Eserin beyitlerinde Celvetiyye'nin tasavvufî dünya görüşünü şekillendiren temel kavramlar "zâhir olma (celvet)", ilahî aşka yöneliş, nefsin terbiye edilmesi ve bâtınî arınma gibi hususlar sistematik bir şekilde ele alınmaktadır. Bu kavramlar, yalnızca dinî-ahlakî öğretiler olarak değil, aynı zamanda insanın içsel dönüşüm sürecini ifade eden çok katmanlı bir manevi gelişim modeli olarak sunulmaktadır.

Bu bağlamda Nevizade Atayi'nin eseri, Celvetiyye düşüncesini estetik bir forma dönüştürerek tasavvufî deneyimi şiirsel bir anlatı düzlemine taşımaktadır.

İslam düşünce tarihinde Kur'an-ı Kerim ve hadis literatürüne dayanan çeşitli tasavvufî ekoller, zaman içerisinde gelişerek birbirine yakın olmakla birlikte belirli ideolojik ve pratik farklılıklar taşıyan çok sayıda tarikat ve sûfî hareketin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu tasavvufî oluşumların her biri, İslam'ın manevî özünü farklı yorumlama biçimleriyle ele almış, ancak genel itibarıyla ruhun arındırılması, nefsin terbiye edilmesi ve ilahî hakikate yönelme gibi temel prensipler etrafında birleşmiştir.

Anadolu coğrafyasında teşekkül eden tasavvufî gelenekler arasında Bayramiyye tarikatı önemli bir yere sahiptir. Bu tarikat, XIV. yüzyılda Hacı Bayram Veli'nin manevî liderliği ve öğretisi doğrultusunda ortaya çıkmış,

hem halk kitleleri hem de saray çevresi üzerinde derin bir etki alanı oluşturmuştur (Ünal, 2012: 96).

Bayramiyye tarikatı her ne kadar köken itibarıyla Halvetiyye tarikatı ekolünün bir kolu olarak kabul edilse de, Hacı Bayram Veli'nin geliştirdiği özgün yaklaşım ve yorumlar sayesinde Anadolu'da teşekkül eden ilk millî-Türk tasavvuf tarikatlarından biri olarak değerlendirilmiştir. Bu yönüyle tarikat, hem dinî hem de kültürel açıdan Anadolu tasavvuf geleneğinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır (Yılmaz, 1990: 182).

Xəlvətilik islam tarixində ən çox qolları olan, ən böyük coğrafi əraziyə yayılan bir təriqətdir. Xəlvətilər bu təriqətin kökünün Həzrəti Məhəmməd və Həzrət Əliyə dayandığına inanırlar (Məmmədli, 2016: 40).

Celvetiyye tarikatı, ilk aşamada Bayramiyye tarikatı tasavvuf geleneğinin bir kolu olarak ortaya çıkmış, ancak zamanla kendine özgü ideolojik prensipleri, manevî öğretisi ve toplumsal etki alanı sayesinde müstakil bir tasavvuf yolu olarak teşekkül etmiştir. Bu sürecin kurumsallaşmasında XVII. yüzyılda yaşamış olan büyük sûfî âlim ve maneviyat önderi Aziz Mahmud Hüdayi'nin önemli bir rolü olmuştur. Hacı Bayram Veli`nin halifelerinden Hızır Dede`den feyiz alan Üftade`nin halifesi Aziz Mahmud Hüdayi`nin (ö. 1628) kurduğu Celvetiyye tarikatı da, Bayramiyye`nin bir kolu olarak kabul edilmiştir. (Tek, 2015: 73)

Onun faaliyetleri sayesinde Celvetiyye tarikatı yalnızca Osmanlı saray çevresinde değil, aynı zamanda geniş halk kitleleri arasında da büyük bir nüfuz kazanmıştır. Böylece söz konusu tarikat, Osmanlı toplumunda sadece bir tasavvufî oluşum olarak değil, aynı zamanda devlet ve toplum hayatının manevî yönelimlerini şekillendiren önemli bir düşünce ve kültür odağı olarak kabul edilmiştir (Kemikli, 2006: 72).

"Cəlvət" kelimesi Arapça kökenli olup çok katmanlı bir anlam alanına sahiptir. Bu kavram "vatanından ve ailesinden uzak düşmek, gurbet hayatı yaşamak", "kılıç veya ayna gibi nesnelerin pasını temizlemek" ve "açıkça görünmek, zahir olmak" gibi farklı anlamları ifade etmektedir. Etimolojik açıdan değerlendirildiğinde bu terim, hem fiziksel bir uzaklaşmayı hem de

manevi arınma ve hakikatin ortaya çıkma sürecini simgeleyen bir anlam içeriğine sahiptir.

Bu bakımdan Celvetiyye tarikatı adında da hem zahirî hem de bâtınî (manevî) arınma düşüncesinin sembolik olarak yansıtıldığı görülmektedir. Tarikatın temel öğretisi, bireyin iç dünyasını arındırarak ilahî hakikate yönelmesini esas alan bir tasavvuf anlayışı üzerine kuruludur.

Nitekim Celvetiyye, tam anlamıyla Sünnî karaktere sahip bir tasavvuf yoludur ve Sünni İslam'ın ortodoks ilkeleriyle herhangi bir çelişkiye düşmeden tasavvufun manevi değerlerini geliştirmeyi amaçlamıştır. Bu yönüyle Celvetiyye, hem şer'î kurallara bağlılığı hem de içsel arınmayı esas alan dengeli bir tasavvuf anlayışını temsil etmektedir.

Nevizade Atayi için "celvet" kavramı yalnızca bir tarikat adı olmanın ötesinde, insanın manevî olgunluğa doğru açık bir şekilde yönelmesini, başka bir ifadeyle bâtınî âleminin zahire çıkmasını ifade etmektedir. Bu bağlamda "celvet", bireyin içsel arınma sürecini tamamlayarak hakikatin görünür hâle gelmesi anlamını da taşımaktadır.

Bu bakımdan "Heft han" mesnevisi yalnızca irfanî bir mesnevi olarak değil, aynı zamanda Celvetiyye tarikatı öğretisinin şiirsel bir yorumu ve tasavvufî prensiplerinin poetik bir ifadesi olarak da değerlendirilebilir.

Şairin poetikasında zahirî ve bâtınî değerler birbirini tamamlayan iki temel unsur olarak ele alınmaktadır. Eserde yer alan her bir aşama, yani yedi "han", müridin manevî yolculuğunda kat ettiği bir mertebeyi temsil eder.

Bu noktada Nevizade Atayi, "Heft han" mesnevisinde Celvetiyye tarikatının temel hedeflerinden biri olan insanın kemale ermesi ve ilahî hakikate ulaşma yolunu poetik semboller aracılığıyla okuyucuya aktarmıştır. Şair, eserinde tasavvufî düşüncenin soyut kavramlarını edebî bir dil ve sembolik anlatım yoluyla somutlaştırarak derin bir manevî tecrübenin şiirsel ifadesini ortaya koymuştur.

Atayi'nin beyitlerinde sıkça karşılaşılan "zâhir" ve "bâtın", "aşk" ve "marifet", "nefs" ve "ruh" gibi karşıt fakat birbirini tamamlayan kavramların birlikte kullanılması, Celvetiyye'nin tasavvufî ve felsefî

sistemine uygun bir düşünce yapısını yansıtmaktadır. Bu kavramsal karşıtlıklar, eserde insanın içsel dönüşüm sürecini ve manevî olgunlaşma merhalelerini açıklayan sembolik bir yapı oluşturmaktadır.

Oldı eh-i salaha cümle sala

Kopdı her hayda savt-ı hayy-ı ala (Karacan, 1974: 154).

(Bütün mahlûkat hayra ve salaha, yani doğru yola yönelmiş, her tarafta ise "El-Hayyü'l-A'lâ'nın — yüce ve diri olan Allah"ın — sesi yükselmiştir)

Beyitte Atâyî, tasavvuf poetikasına özgü kozmik harmoni ve ilahîleştirilmiş tabiat motiflerinden yararlanmaktadır. 'Ehl-i salâha cümle salâ olmak' ifadesi, beşerî ve tabiî varlığın birlikte ilahî nizama dâhil olmasını, yani "salâh" kavramı çerçevesinde manevi ıslah ve Hakk'a yönelme sürecini sembolize etmektedir. Bu durum, tasavvufta 'tekvînî zikir' olarak adlandırılan anlayışla da örtüşmektedir. Buna göre kâinatın her bir zerresi Allah'ı zikretmekte ve O'nun varlığını tasdik etmektedir.

İkinci mısrada kullanılan "savt-ı hayy-ı a'lâ" ifadesi, Allah'ın "el-Hayy" (daima diri olan) sıfatına bir göndermedir. Burada "sesin yükselmesi" yalnızca fizikî bir seda anlamına gelmeyip, bütün varlığın ilahî varlığa yönelen ruhânî uyanışını ve dirilişini de ifade etmektedir. Bu beyit, Atâyî'nin tasavvufî düşüncesinde zahir–batın, sükûnet–hareket ve varlık–yokluk dualizmini estetik bir biçimde bir araya getirmektedir.

Şairin "Heft Han" mesnevisinde yer alan derin irfanî ve tasavvufî anlamları yansıtan örneklerden biri olarak aşağıdaki beyte dikkat çekilebilir.

Seherün bab-ı feyzi açıldı

Zerre-veş halk taşra yayıldı (Karacan, 1974: 139).

(Sabahın feyiz kapısının açılmasıyla birlikte, zerre misali varlıklar dış âleme yayılmıştır)

Bu beyit, tasavvuf edebiyatına özgü manevi uyanış ve ilahî nurlanma motifini ifade etmektedir. Sufi düşüncesinde "sabah", ruhun uyanışa erdiği ve ilahî nurun kalbe tecelli ettiği anı sembolize eder. "Feyiz kapısının

açılması" ise Hakk'ın lütuf ve rahmetinin insan kalbine nüzul etmesi, yani manevi tecelli ile dolması anlamında kullanılmıştır.

İkinci mısrada geçen 'zerre-veş halk taşra yayıldı' ifadesi, mevcudatın ilahî nurun tecellisiyle canlanmasını ve varlığın bütünüyle Allah'ın varlığıyla kuşatılmasını ifade etmektedir. Burada "zerre" (toz zerresi, nur zerresi) kavramı, insan ruhunun ilahî nura olan bağlılığını göstermektedir. İnsanlar zerreler misali olup "şems" olan Hakk'tan yayılan ışıkla varlık kazanmaktadır

Bu beyit aynı zamanda Celvetiyye öğretisinin temel felsefî ilkeleriyle de örtüşmektedir. Celvetiyye anlayışında "celvet", Hakk'ın nurunun insanın bâtınından zâhire çıkması, yani manevî âlemin toplum ve varlık içinde tecelli etmesi anlamına gelir. Atâyî'nin bu edebî ifadesi, söz konusu tarikatın "bâtınî nurun zâhire çıkması" düşüncesini poetik bir dille yansıtmaktadır.

Bir diğer beyte bakalım:

Çünki la şeklidür yediye rakam

Cümlesi fi`l-hakika ayn-ı adem (Karacan, 1974: 118).

Atâyî, yedi rakamının "lâ" (لا) formunda olması ile bu manevi sürece işaret etmektedir. "Lâ" burada inkâr merhalesini sembolize eder. Celvetiyye müridi için "lâ" merhalesi, varlığa bağlayan bütün maddî ve nefsânî bağların inkâr edilmesidir. Bu merhaleyi geçen mürid, "celvet" makamına, yani Hakk'ın nurunun bâtından zâhire tecelli ettiği mertebeye ulaşır. Böylece "yedi rakamı", Celvetiyye öğretisindeki manevî basamakları, yani müridin kendi iç dünyasında kat ettiği yedi ruhî mertebeyi de sembolize etmektedir.

Büyük Celvetî mutasavvıfı İsmail Hakkı Bursevî, "lâ" kavramını Celvetîlik bağlamında şu şekilde açıklamaktadır: Kelime-i tevhid zikri, nurun kazanılıp varlık kazanması ve zulmetin ortadan kalkarak yok olması içindir. İnsanın sol tarafı, Allah'ın yüceliği ve azametiyle perdelenmiş olup karanlık (sırlı) bir yön taşımaktadır. Sağ tarafı ise O'nun cemalinin tecellisiyle açıklık (zuhûr) ve nur makamıdır. Bu sebeple Kelime-i Tevhid zikrine sol taraftan başlanmalı, yani "lâ" kelimesiyle soldan hareket edilip

“ilâhe” ile sağa yönelinmeli ve bundan doğan “illallah” ile tekrar sol tarafa dönülmelidir. Zira “lâ” inkârı ifade etmekte ve karanlıkla ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle nurun kaynağı olan sağ taraf, sola da pay vererek her iki yönü aydınlatmaktadır (Bursevi, 2019: 95).

İkinci mısrada yer alan “Cümlesi fi’l-hakika ayn-ı ʿadem” ifadesi, Celvetiyye felsefesinin temel ilkesi olan “fenâ fi’llah” (Allah’ta yok olma) anlayışıyla örtüşmektedir. Celvetiyye müridi için gaye, mutlak anlamda “yok olmak” değil, yokluk vasıtasıyla Hakk’ta varlığa ermektir. Atâyî, bu derin metafizik düşünceyi edebî bir üslupla ifade etmektedir.

“Böylece ‘Heft Hân’ mesnevisindeki bu beyitler, Celvetiyye’nin manevî mahiyetini nefsin yokluğu aracılığıyla ilahî varlığa ulaşma ve bâtınî nurun celvet hâlinde zâhire çıkması düşüncesini poetik bir biçimde yansıtmaktadır. Atâyî, Celvetiyye öğretisini felsefî bir sistem olarak değil, estetik ve sembolik bir dil içinde, edebî imgeler aracılığıyla sunmuştur. Bu özellik, ‘Heft Hân’ı yalnızca irfanî bir mesnevi olarak değil, aynı zamanda tasavvufî düşüncenin edebiyatta tezahürünün poetik bir modeli olarak değerlendirmeye imkân vermektedir.

Harflerin anlamlandırıldığı bir diğer beyte bakalım:

Adedi zaya çün muvaffikdur

Ana zayid denilse layikdir səh (Karacan, 1974: 118).

(Yedi rakamı, ebced hesabına göre “zâ” (زا) harfine (7) tekabül ettiğinden, ona “zâyid” (artan, eklenen) denilmesi yerinde görülmektedir)

Bu beyit, Atâyî’nin rakamların irfânî anlamı ve yokluk felsefesi üzerine kurduğu poetik düşüncenin bir devamı niteliğindedir. Şair burada “aded” (sayı) kavramını yalnızca matematiksel bir gösterge olarak değil, varlığın mertebelerini ve manevî seyrin basamaklarını ifade eden sembolik bir unsur olarak ele almaktadır.

SONUÇ

Tasavvuf motiflerine Nevʿizâde Atâyî’nin “Heft Hân” mesnevisinin hemen hemen bütün bölümlerinde rastlamak mümkündür. Ancak bu

durum, müellifin ciddi anlamda bir Celvetiyye şeyhi ya da aktif bir sûfî tarikat mensubu olduğunu göstermemektedir. Atâyî, eserlerinde Celvetiyye ilkelerine edebî ve felsefî bir ilgiyle yaklaşmış olmakla birlikte, onun hayatı ve şahsiyetine dair kaynaklarda tarikat kurallarına sistemli biçimde bağlı bir mürid olarak tanımlandığına dair bir bilgi bulunmamaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, Atâyî'nin Celvetiyye'ye yaklaşımı daha çok dönemin manevî ve kültürel ortamından kaynaklanmaktadır. XVII. yüzyılda Celvetiyye tarikatı, Osmanlı entelektüel çevresinde, özellikle İstanbul ve Bursa gibi merkezlerde yaygınlaşmışdır. Edebiyat ve sanat alanında etkili bir düşünce sistemi olarak kabul görmüştür. Atâyî'nin "Heft Hân" adlı eserinde bu etkinin izlerine rastlanması, onun dönemin manevî eğilimlerine edebî bir cevap verme çabası olarak değerlendirilebilir.

"Heft Hân" mesnevisindeki tasavvufî kavram ve semboller — "aşk", "fenâ", "adem", "nûr", "visâl" ve diğer belirli ölçüde Celvetiyye düşüncesiyle örtüşse de, eserin bütünüyle tarikat merkezli bir metin olarak değerlendirilmesi doğru değildir. Atâyî, bu sembolleri bireysel manevî tecrübenin edebî ifade araçları olarak kullanmaktadır. Bu yönüyle tarikatlara özgü doktriner ilkeleri aktarmaktan ziyade, tasavvufî fikirlerin estetik bir yorumunu ortaya koymaktadır.

Netice itibarıyla, "Heft Hân" mesnevisinde Celvetiyye etkisinden söz etmek mümkündür, ancak bu etkinin bir tarikat mensubiyetinden ziyade, dönemin tasavvufî-estetik atmosferinin poetik bir yansıması olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır. Atâyî'nin eseri, tasavvuf edebiyatının kavram ve terminolojisinden beslenmekle birlikte, bu unsurları bağımsız bir poetik-felsefî sisteme dönüştürerek klasik Osmanlı edebiyatında hümanist-irfanî düşüncenin seçkin bir örneğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Allahverdiyeva, Z. (2017). Klassik Azerbaycan edebiyyatına dair tadkikler. Bakü, Elm ve təhsil.

Araslı, N. (1980). Nizami və Türk edebiyyat. Bakü: Elm.

Bursevi, H.İ. (2019). Kitâbü`n-Netîce Bursevî' nin Vâridâtı ve Şerhleri. (haz: Ali Namlı). İstanbul: İmak Ofset Basım Yayın.

Karacan, T. (1974). Nev'îzâde Atâyî, Heft-Hvân Mesnevisi: İnceleme-Metin, Ankara: 1974. Sevinç matbaası

Kemikli, B. (2005) Aziz Mahmud Hudayinin Muhiti ve Himayeciliği üzerine bazı değerlendirmeler, Üsküdar Sempozyumu III: Azîz Mahmud Hüdâyî Uluslararası Sempozyum Bildirileri.

Memmədli, N. (2016). Seyyid Yahya Şirvani ve Halvetilik, Bakü

Nev'îzâde, A. (2017). Hadâ'iku'l-hakā'ik fî Tekmileti'ş-şakā'ik: Nev'îzâde Atâyî'nin Şakā'ik zeyli (Haz: S. Donuk Cilt 1). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Rzasoy, S. (2021). Nizaminin "Yeddi güzel" poemasında mif, folklor ve tasavvuf. Bakü. Elm ve təhsil.

Tek, A. (2015). Ankaranın Gönül Sultanı Hacı Bayram Veli. Ankara: Deyanet işleri Başkanlığı Yayınları.

Ünal, M. (2012). Tasavvuf tarihi içinde Celvetilik. Sosyal Bilimler Dergisi. № 26.

Yaşaroğlu, M. (1940-1941). Nevizade Atayinin "Heft Han" Mesnevisinin İstinsah İzah ve Tahlili. İstanbul: Turkoloji Birinci Displin Tezi.

Yılmaz, H.K (2005). Aziz Mahmud Hüdayi ve Celvetiyye Tarikati. İstanbul: Erenköy: Erkam Yayınları.

Çalıkuşu Romanının Yapısalcı Çözümlemesi

LEYLA ŞEN*

Öz

Edebi metinlerin çözümlenmesinde kullanılan kuramsal yaklaşımlar, metnin derin yapısını, anlam örgüsünü ve anlatı düzenini ortaya koymada önemli bir işlev üstlenir. Bu yaklaşımlardan biri olan yapısalcılık, kökeni dilbilime dayanan ve daha sonra edebiyat incelemelerine uyarlanan etkili bir çözümleme yöntemidir. Yapısalcı kuram, bireysel yaratımdan ziyade metni oluşturan yapıların, dizgelerin ve öğeler arasındaki ilişkilerin belirleyici olduğunu savunur. Bu bağlamda Ferdinand de Saussure'ün göstergebilim temelli dil anlayışından hareketle, edebi metinler de kendi iç yasaları doğrultusunda işleyen sistemler olarak ele alınır. Bu çalışmada, yapısalcı kuramın temel kavramları ortaya konulmuş ve bu kuramsal çerçevenin Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu romanına uygulanabilirliği incelenmiştir. Roman; karakterler, olay örgüsü, anlatı zamanları, ikili karşıtlıklar ve metinsel yapı açısından değerlendirilerek yapısalcı yöntemle çözümlenmiştir. Böylece metnin yalnızca içerik düzeyinde değil, onu oluşturan yapısal ilişkiler ağı üzerinden anlam kazandığı gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Türk dili ve edebiyatı, yapısalcılık, Rus biçimciliği, dilbilim, *Çalıkuşu*

A Structuralist Analysis of the Novel Çalıkuşu

Abstract

Theoretical approaches used in the analysis of literary texts play a significant role in revealing the deep structure, semantic organization, and narrative order of a text. One of these approaches, structuralism, is an effective method of analysis that originated in linguistics and was later adapted to literary studies. Structuralist theory emphasizes not individual

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Artvin Çoruh Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. lyl.sen.leyla@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0590-1193.

creativity but the determining role of the structures, systems, and relationships among the elements that constitute the text. In this context, drawing on Ferdinand de Saussure's semiotic understanding of language, literary texts are regarded as systems that operate according to their own internal rules. In this study, the fundamental concepts of structuralist theory are outlined, and the applicability of this theoretical framework to the novel Çalıkuşu by Reşat Nuri Güntekin is examined. The novel is analyzed through a structuralist approach in terms of its characters, plot, narrative time, binary oppositions, and textual structure. Thus, it is argued that the meaning of the text emerges not only at the level of content but also through the network of structural relations that constitute it.

Keywords: Turkish language and literature, structuralism, Russian formalism, linguistics, *Çalıkuşu*

GİRİŞ

Edebi metinlerin çözümlenmesi, yalnızca içerik düzeyinde bir okumayla sınırlı kalmayıp; metnin derin yapısını, düzenleyici ilkelerini ve anlam üretme mekanizmalarını ortaya koyan kapsamlı bir süreci gerektirir. Bu süreçte kullanılan kuramsal yaklaşımlar, metnin hangi ölçütlere göre ve nasıl analiz edileceğini belirleyen yöntemsel bir çerçeve sunar. Bu yaklaşımlar arasında yapısalcılık, metni kendi iç işleyişi içinde kavramayı amaçlayan ve bu yönüyle diğer kuramlardan ayrılan önemli bir yaklaşım olarak öne çıkar. Yapısalcılık, yalnızca edebiyat incelemeleriyle sınırlı bir düşünce sistemi olmamakla birlikte, özellikle 1960'lardan itibaren Avrupa'da güçlü bir etki yaratmış ve kısa sürede edebi eleştirinin temel başvuru kuramlarından biri hâline gelmiştir (Eagleton, 2014).

Yapısalcılığın çıkış noktası, dilin yalnızca göstergelerin toplamı olmadığı; aksine, birbiriyle ilişkili bir dizge içinde örgütlenen bir yapı olduğu fikrini temellendiren Ferdinand de Saussure'ün dilbilim anlayışına dayanır. Saussure, dili anlamlandırma sürecini mümkün kılan şeyin tarihsel gelişim değil, göstergeler arasındaki karşıtlık ve ilişkiler olduğunu belirtmiş;

bu nedenle dilin yapısını artzamanlı değil, eşzamanlı bir bakışla incelemeyi önermiştir (Saussure, 2011). Saussure'ün gösteren-gösterilen ayrımı, anlamın tek tek ögelerden değil, bu ögeler arasındaki ilişkiler ağından doğduğu fikri, daha sonraki dönem yapısalcı düşünürler için kuramsal bir temel oluşturmuştur. Bu noktada yapısalcılık, edebi metinleri de tıpkı dil gibi kendi içinde tutarlı, anlamını içsel ilişkilerle kuran bir sistem olarak değerlendirmiştir. Moran'ın (1991) belirttiği gibi, yapısalcı yaklaşımda anlam, metnin dışında aranmaz; metni oluşturan ögeler arasındaki işlevsel bağlantılar aracılığıyla ortaya çıkar.

Yapısalcılığın edebiyat alanına taşınmasında Rus biçimciliği önemli bir geçiş noktasıdır. Biçimciler, Roland Barthes, edebiyatın esas gücünün gerçekliği yansıtmasından değil, "özel bir biçimde düzenlenmiş bir dilsel yapı" olmasından kaynaklandığını savunmuştur. Bu yönüyle yapısalcı yaklaşım, eserin yazınsallığını oluşturan şeyin içerik değil, biçimsel örgütlenme olduğunu vurgulayan biçimcilerin görüşlerinden beslenmiştir. Böylece, edebi metnin incelenmesinde yazarın biyografisi, psikolojisi, tarihsel dönem koşulları gibi dışsal unsurlar geri plana itilmiş; metnin anlamını belirleyen temel unsurun, metnin kendi iç ilişkileri olduğu kabul edilmiştir (Akerson, 2012, 165).

Yapısalcı kuramın edebiyata uygulanmasında rol oynayan en önemli isimler arasında Gérard Genette, A. J. Greimas, Claude Bremond ve Tzvetan Todorov bulunmaktadır. Bu kuramcılar, anlatıyı çözümlemeye yönelik çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Örneğin Todorov, bir anlatının karakterler, eylemler ve nitelikler gibi temel birimlerden oluştuğunu ileri sürerken Genette anlatı çözümlemesini "düzen, süre ve sıklık" kavramlarıyla sistemleştirmiştir. Greimas ise anlatıdaki işlevsel unsurları "eyleyenler modeli" üzerinden açıklamış ve özne-nesne ilişkisini anlatının temel dinamiği olarak ele almıştır (Greimas, 1983). Bu yöntemler, edebi metnin yüzeysel olay örgüsünün ötesine geçerek, anlatının nasıl işlediğini ortaya çıkaran güçlü analitik araçlar sunar.

Bu çalışmanın amacı, öncelikle yapısalcı kuramın temel özelliklerini ve metodolojik ilkelerini açıklamak; ardından bu kuramsal çerçeveyi Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu romanına uygulamaktır. Çalıkuşu, yoğun olay örgüsü, karakter dönüşümleri ve anlatı yapısının katmanlı yapısı nedeniyle yapısalcı çözümleme için elverişli bir metindir. Romanın kesitlere ayrılması, olayların dönüştürücü noktalarının (izlencelerin) belirlenmesi ve Greimas'ın eyleyenler modeline göre ilişki ağının çözülmesi, metni metin dışı unsurlara başvurmadan anlamlandırma olanağı sunmaktadır. Yapısalcılığın eşzamanlılık ilkesi doğrultusunda roman; yazarın hayatı, tarihsel dönem veya toplumsal bağlam gibi dışsal faktörler dikkate alınmaksızın, yalnızca kendi içsel tutarlılığına ve yapısal örgütlenmesine göre değerlendirilmiştir. Böylece çalışma, çalıkuşu romanının yapısalcı yöntemle nasıl farklı bir perspektiften okunabileceğini göstermeyi amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi esas alınarak hazırlanmıştır. Araştırmanın inceleme nesnesini Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu romanı oluşturmaktadır. Çalışmada, yapısalcı edebiyat kuramı temel alınmış; roman yalnızca metnin kendi iç yapısı dikkate alınarak incelenmiştir. Bu doğrultuda yazarın yaşamı, eserin yazıldığı tarihsel dönem ve toplumsal koşullar gibi metin dışı unsurlar değerlendirme kapsamına alınmamıştır.

Çözümleme sürecinde Ferdinand de Saussure'ün yapısal dilbilim anlayışı, Tzvetan Todorov'un anlatı modeli, Gérard Genette'in anlatı çözümleme yöntemi ile A. J. Greimas'ın eyleyenler modeli kuramsal çerçeveyi oluşturmuştur. Roman; kesitleme, anlatı izlenceleri, eyleyenler modeli, ikili karşıtlıklar ve eşzamanlılık ilkesi doğrultusunda incelenmiş; elde edilen bulgular yapısalcı kuramın temel kavramları çerçevesinde değerlendirilmiştir.

1. YAPISALCI YAKLAŞIM VE ANLATI ÇÖZÜMLEME İLKELERİ

Yapısalcılık, XX. yüzyılın ikinci yarısında başta dilbilim olmak üzere birçok sosyal bilim alanını etkileyen ve edebiyat incelemelerinde metin merkezli bir yaklaşım geliştiren önemli kuramsal akımlardan biridir. Yapısalcı kurama göre bir edebi metnin anlamı, yazarın yaşam öyküsünde ya da tarihsel koşullarda değil, metni oluşturan unsurlar arasındaki ilişkiler bütününde aranmalıdır. Bu nedenle yapısalcılık, metni kendi içinde işleyen bağımsız bir sistem olarak değerlendirir (Moran, 1991).

Yapısalcılığın kuramsal temelleri, Ferdinand de Saussure'ün yapısal dilbilim anlayışına dayanmaktadır. Saussure, dili birbirinden bağımsız göstergelerin toplamı olarak değil, karşılıklı ilişkiler içerisinde işleyen bir dizge olarak tanımlamıştır. Ona göre anlam, tek tek göstergelerden değil, göstergelerin birbirleriyle kurduğu ilişkilerden doğmaktadır (Saussure, 2011). Bu yaklaşım, daha sonra edebiyat kuramına uyarlanmış ve edebi eserlerin de kendi iç düzeni bulunan yapılar olduğu kabul edilmiştir.

Yapısalcı edebiyat eleştirisinin gelişmesinde Rus Biçimcilerinin önemli katkıları bulunmaktadır. Biçimciler, edebi metni değerli kılan unsurun gerçekliği yansıtması değil, dilsel ve biçimsel örgütlenmesi olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu anlayış, yapısalcılığın metin merkezli yaklaşımının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Böylece edebi incelemelerde yazarın biyografisi ve tarihsel koşullar yerine metnin iç yapısını oluşturan ilişkiler ağı ön plana çıkmıştır (Eagleton, 2014).

Yapısalcı anlatı çözümlemelerinin gelişiminde Tzvetan Todorov, Gérard Genette ve A. J. Greimas önemli kuramcılar arasında yer almaktadır. Todorov anlatıyı belirli yapısal birimlerden oluşan bir sistem olarak değerlendirirken, Genette anlatı zamanını düzen, süre ve sıklık kavramlarıyla açıklamıştır. Greimas ise karakterleri bireysel özelliklerinden çok anlatıdaki işlevleri bakımından ele almış ve eyleyenler modelini geliştirmiştir. Bu modelde özne, nesne, gönderici, alıcı, destekleyici ve engelleyici olmak üzere altı temel anlatısal işlev bulunmaktadır (Greimas, 1983).

Yapısalcı çözümlemede önemli kavramlardan biri de kesitleme yöntemidir. Kesitleme, anlatıyı olay örgüsündeki kırılma noktalarına göre bölümlere ayırarak yapısal dönüşümleri görünür hâle getirir. Bunun yanında anlatı izlenceleri, öznenin hedefe ulaşma sürecindeki dönüşüm aşamalarını; ikili karşıtlıklar ise anlatının anlamını oluşturan temel gerilim alanlarını ortaya koymaktadır. Bu araçlar sayesinde metnin yüzey yapısının ötesine geçilerek derin yapısı açıklanabilmektedir.

Bu çalışmada da Çalıkuşu romanı, yapısalcı kuramın söz konusu ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmiş; romanın anlatı yapısı, karakterler arasındaki işlevsel ilişkiler ve olay örgüsünün yapısal düzeni metin merkezli bir bakış açısıyla çözümlenmiştir.

2. ÇALIKUŞU ROMANININ YAPISALCI ANALİZİ

2.1. Romanın Özeti

Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu romanının merkezinde yer alan Feride, küçük yaşta hem annesini hem de babasını kaybeden, bu nedenle erken yaşta yalnızlıkla yüzleşmek zorunda kalan bir genç kızdır. Babasının ölümünden önce yaptığı son iyilik, Feride'yi iyi bir eğitim alabilmesi için Fransız kız okuluna yazdırmasıdır. Feride'nin hareketli, canlı ve yerinde duramayan kişiliği okul çevresinde kısa sürede dikkat çeker ve bu enerjik hâli ona "Çalıkuşu" lakabının takılmasına neden olur. Feride'nin bu adı benimsemesi, onun ilerleyen yıllarda da yaşam enerjisi ve mücadeleci ruhu ile iç içe gelişen karakterinin bir sembolüne dönüşür.

Feride yaz tatillerini besime teyzesinin köşkünde geçirirken teyzesinin oğlu Kamran ile yakınlaşır. Başlarda masum bir çocukluk dostluğu olarak başlayan bu ilişki, Feride'nin zamanla Kamran'a duyduğu romantik hisleri fark etmesiyle başka bir boyut kazanır. İkilinin duyguları karşılıklıdır ve nihayetinde evlenmeye karar verirler. Ancak bu karar hemen hayata geçirilmez; çünkü Kamran mesleki gelişimi için Avrupa'ya gider ve orada dört yıl kalır. Bu süre boyunca Feride okulunu bitirir, olgunlaşır ve Kamran'ın dönüşünü heyecanla bekler. Kamran geri döndüğünde düğün

hazırlıkları başlatılır fakat bu hazırlıklar Feride'nin hayatını kökten değiştirecek bir kırılma noktasına dönüşecektir.

Düğünden kısa bir süre önce, hiç tanımadığı bir kadın Feride'nin karşısına çıkar ve elindeki mektubu ona okumasını ister. Mektupta Kamran'ın Avrupa'da bulunduğu yıllarda münevver adlı bir kadınla ilişki yaşadığı açıkça yazmaktadır. Bu ihanet karşısında büyük bir yıkım yaşayan Feride, derin bir hayal kırıklığı içindedir. Bu andan sonra Kamran'a dair tüm sevgi ve güveni altüst olur. Feride hiçbir açıklama duymaya bile tahammül edemez; Kamran'a nefretini belirten kısa bir not bırakarak evi terk eder ve böylece romanın ikinci büyük eksenini oluşturan Anadolu yolculuğu başlar.

Feride, yaralarını sarmak ve kendi hayatını kurmak amacıyla Anadolu'da öğretmenlik yapmaya karar verir. İlk görev yeri olan Zeyniler köyü, Feride'yi kötü koşullarıyla karşılar; okul olarak kullanılan yer neredeyse bir ahırdan bozmadır ve eğitim için uygun bir ortam olmaktan uzaktır. Feride burada yalnızca mekânsal zorluklarla değil, köy halkının önyargıları ve sosyal sıkıntılarıyla da mücadele etmek zorunda kalır. Bu süreçte onun iç dünyasında önemli bir değişim yaşanır; daha önce korunaklı bir aile ortamında yetişmiş olan Feride, yaşam mücadelesinin gerçek yüzüyle tanışır.

Zeyniler köyünde Feride'nin hayatına giren en önemli kişilerden biri munise adlı kız çocuğudur. Munise'nin annesi başka bir adamla kaçmış, babası ise bu durumun utancı ve öfkesiyle çocuğu döverek cezalandırmıştır. Küçük yaşta ağır travmalar yaşayan Munise, Feride'nin şefkatli yaklaşımıyla kendini güvende hissetmeye başlar. Munise'nin kırılganlığı Feride'nin annelik duygularını harekete geçirir ve Feride onu evlatlık edinecek kadar güçlü bir bağ kurar. Böylece Munise, Feride'nin yalnızlığını hafifleten, ona yeniden hayata tutunma gücü veren bir figüre dönüşür.

Bu köye yeni atanan bir diğer önemli karakter ise Doktor Hayrullah Bey'dir. Hayrullah bey, kültürlü, zarif ve iyi niyetli bir adam olarak Feride'nin hem dostu hem de akıl hocası konumuna gelir. Aralarındaki ilişki romantik bir bağdan ziyade bir baba-kız yakınlığı şeklinde gelişir. Ancak

Zeyniler'deki öğretmenlik uzun sürmez; okulun fiziksel koşullarının uygunsuzluğu nedeniyle müfettiş tarafından kapatılması üzerine Feride ve Munise Bursa'ya taşınır.

Bursa'da Feride'nin güzelliği hemen dikkat çeker ve bu durum çeşitli yanlış anlamalara ve dedikodulara yol açar. Özellikle Şeyh Yusuf Efendi, Feride'ye derin bir ilgi duyar fakat Feride bu duygulara karşılık vermez. Şeyh Yusuf'un hastalanması sonrası halk Feride'yi suçlar ve onun uğursuzluk getirdiğine inanır. Okulun müdüresi de baskılar nedeniyle Feride'nin gitmesini ister. Böylece Feride, Bursa'dan ayrılıp Çanakkale'ye geçer. Ancak burada da benzer toplumsal baskılar ve yanlış anlaşılmalarla karşılaşır. Çanakkale'de yaşadığı sıkıntılar onun ruhsal dayanma gücünü zorlamaya başlar ve bir süre sonra İzmir'e gitmeye karar verir.

İzmir'de yaşadığı yeni deneyimler de Feride'ye huzur getirmez. Güzelliği sürekli yanlış algılanır, çevredeki kişiler tarafından dedikodu konusu yapılır ve Feride her gittiği yerde dışlanarak yalnızlaşır. Tüm bu zorlukların ardından Feride son bir umutla Kuşadası'na gider. Burada, Zeyniler köyünden tanıdığı Doktor Hayrullah Bey ile yeniden karşılaşması hayatında yeni bir kırılma noktası olur. Kuşadası'nda Munise'nin ölümü, Feride'nin ruhunda derin bir yara açar. Bu acı karşısında Feride'ye en büyük desteği Hayrullah Bey verir ve aralarındaki bağ daha da güçlenir.

Kuşadası'nda dolaşan dedikoduları susturmak ve Feride'nin toplum baskısından korunmasını sağlamak amacıyla ikili, kâğıt üzerinde bir evlilik yapar. Aralarındaki ilişki romantik değildir; tam anlamıyla koruyucu bir baba–kız ilişkisi niteliği taşır. Feride günlük tutmaya devam eder ve Hayrullah Bey, Feride'nin yazdığı bu günlükleri okuyarak onun acılarını, umutlarını ve iç dünyasını daha iyi anlar. Hastalığı ilerleyen Hayrullah Bey, ölümün yaklaştığını fark eder ve Feride'ye son bir vasiyet bırakır: Ölümünden sonra bir zarfı Kamran'a ulaştırmasını ister.

Hayrullah Bey'in ölümü üzerine Feride yeniden İstanbul'a, ailesinin yanına döner. Zarfı Kamran'a ulaştırmayı Müjgan'a emanet eder. Feride tam yola çıkmak üzereyken Kamran karşısına çıkar. Feride'nin yaşadığı tüm

acıları, Hayrullah Bey'in yazdıklarını ve Feride'nin günlüğünü öğrenmiştir. Kamran'ın, Feride'den habersiz bir şekilde nikâhlarını kıydırmış olduğu ortaya çıkar. Böylece roman, Feride ile Kamran'ın yıllar süren ayrılığın ardından yeniden bir araya gelmesiyle tamamlanır.

Yapısalcı açıdan değerlendirildiğinde roman, başlangıçtaki düzenin ihanet olayıyla bozulması, öznenin yeni bir düzen arayışına yönelmesi ve yaşanan dönüşümlerin ardından yeni bir dengenin kurulması biçimindeki anlatı şemasını izlemektedir. Bu yönüyle Çalıkuşu, yapısalcı çözümleme açısından güçlü bir anlatı yapısına sahiptir.

2.2. Kesitleme

Yapısalcı kuramda kesitleme, bir anlatının yüzey yapısını oluşturan olay akışının, mantıksal ve zamansal dönüşüm noktalarına göre belirli parçalara ayrılmasıdır. Böylece metinde meydana gelen eylemler, birbirini izleyen bağıntılar şeklinde açıkça görülür hale gelir. Çalıkuşu romanı, Feride'nin kişisel dönüşümü ekseninde ilerleyen, yer değiştirmelerin, kırılmaların ve ilişki değişimlerinin öne çıktığı bir yapıya sahiptir. Bu nedenle romanda olay örgüsünü kesitlere ayırmak, hem anlatının temel ritmini hem de yapısal düzenini ortaya çıkarmak açısından önemlidir.

Kesit 1: Feride'nin, Kamran'ın ihanetini öğrenmesi

Bu ilk kesit, anlatının başlangıç dengesini bozan temel kırılma anıdır. Feride'nin evlilik hazırlıkları yaptığı, mutluluğun eşiğindeyken Kamran'ın geçmişte bir ilişki yaşadığını öğrenmesi, onun hem duygusal dünyasında hem de yaşam rotasında köklü bir değişikliğe neden olur. Yapısalcı bakış açısından bu kesit, anlatının "dönüştürücü olay"ını oluşturur.

Kesit 2: Feride'nin evi terk ederek Anadolu'ya gitmesi

İhanet sonrası Feride'nin kaçma, uzaklaşma ve kendine yeni bir düzen kurma çabası ikinci kesiti meydana getirir. Bu bölümde öznenin (Feride) anlatı boyunca sürdüreceği yolculuk belirginleşir. Metin, ev içi düzenin bozulup yeni bir düzen arayışına geçilmesiyle yeni bir anlatı eksenine kayar.

Kesit 3: Anadolu'daki yaşam ve Hayrullah Bey ile yakınlaşma

Üçüncü kesitte Feride'nin öğretmenlik deneyimleri, karşılaştığı zorluklar ve Hayrullah bey ile kurduğu güven ilişkisi anlatının duygusal ve işlevsel ağırlık merkezini oluşturur. Bu kesit, anlatının hem aksiyon hem de karakter inşası bakımından en gelişkin bölümlerindendir.

Kesit 4: Hayrullah Bey'in Feride'nin günlüğünü okuması

Bu kesit, anlatı içinde bilgi düzeylerinin değiştiği, yeni anlam katmanlarının açıldığı bir yapısal dönüm noktasıdır. Hayrullah Bey'in günlüğü okuması, karakterin eylemlerinin yönünü değiştirdiği gibi, anlatıda gizli kalmış duygusal derinlikleri de açığa çıkarır.

Kesit 5: Hayrullah Bey'in vasiyeti ve Feride'nin Kamran'a dönmesi

Hayrullah Bey'in ölmeden önce Feride'den Kamran'a bir mektup ulaştırmasını istemesi, anlatının yeniden eski düzene dönüş sinyallerini barındıran bir aktarımdır. Feride'nin bu vasiyeti yerine getirmek için yola çıkması, başlangıç durumuna geri dönüşün işaretlerini verir.

Kesit 6: Feride'nin Kamran'ın bulunduğu eve varması

Feride'nin eski çevresine dönüşü, metindeki ayrılma ve birleşme hareketlerinin tamamlandığı noktaya işaret eder. Bu kesit yapısal olarak anlatının kapanış halkasını oluşturur.

Kesit 7: Kamran'ın feride ile nikâhlanması

Son kesit, bozulan düzenin yeniden kurulmasıdır. Anlatı başlangıçta var olan dengeyi yeni bir biçimde yeniden kurar. Romanda anlatı sonlanırken, tüm kesitler öznenin dönüşümünü tamamladığı bir ana bağlanır.

2.3. Anlatı İzlenceleri

İzlence, Greimas'ın anlatı çözümlemelerinde temel kabul edilen, bir öznenin belirli bir hedef doğrultusunda geçirdiği dönüşümleri ifade eden yapısal süreçlerdir. Çalıkuşu romanında izlenceler, Feride'nin hem duygusal hem toplumsal hem de mekânsal dönüşümünü belirleyen temel hareket noktalarıdır. Her izlence, anlatıda bir dönüm noktasına, yani olay örgüsü içinde dengeleri değiştiren bir gelişmeye tekabül eder.

İzlence 1: İhanet mektubunun okunması ve kaçış

Bu izlence, Feride'nin Kamran ile kurduğu düzenin bozulduğu ve öznenin yeni bir hedefe yöneldiği ilk kırılmadır. Bu olaydan sonra Feride'nin amacı artık mutluluk değil, hayal kırıklığından kaçmak ve kendi başına bir yaşam kurmaktır.

İzlence 2: Feride'nin Hayrullah Bey ile tanışması

Bu tanışma Feride'nin yaşam yolculuğunda yeni bir destekleyicinin ortaya çıkmasını sağlamış, öğretmenlik deneyiminin şekillenmesine doğrudan etki etmiştir. Anlatıdaki destekleyici eyleyenlerin işlevi bu noktada belirginleşir.

İzlence 3: Evlatlık edinme ve evlilik kararı

Munise'nin evlat edinilmesi ve daha sonra Hayrullah Bey ile yapılan kâğıt üzerinde evlilik, Feride'nin hayatında hem koruyucu bir duygusal alan hem de toplumsal baskılara karşı bir savunma mekanizması oluşturur. Bu izlence, öznenin toplumsal düzlemi gereği gerçekleştirdiği zorunlu bir dönüşümdür.

İzlence 4: Günlüğün okunması

Günlüğün okunması, anlatıda saklı anlamların ortaya çıktığı bir "iç aydınlanma" izlencesidir. Hayrullah Bey, Feride'nin iç dünyasını öğrenerek kendi kararlarını yeniden biçimlendirmiştir.

İzlence 5: Feride'nin mektubu Kamran'a ulaştırması

Bu bölüm, öznenin tamamlaması gereken son görevdir. Feride burada anlatısal olarak "arabulucu özne" rolünü üstlenir.

İzlence 6: Kamran'ın nikâh kararı

Son izlence, anlatıda yeni bir düzenin kurulmasıdır. Kamran'ın Feride'yi yeniden eş olarak kabul etmesi, başlangıçtaki düzenin farklı koşullarda yeniden kurulmasını sağlar.

2.4. Eyleyenler Modeli

Greimas'ın eyleyenler modeli, anlatıdaki karakterleri psikolojik özellikleri üzerinden değil, işlevleri üzerinden sınıflandırır. Dolayısıyla çalıkuşu romanında da karakterler belirli anlatısal roller üstlenir. Aşağıda bu roller genişletilerek yeniden yorumlanmıştır:

Özne: Feride

Anlatının merkezindeki özne Feride'dir. Onun temel amacı mutluluk, aidiyet ve sevgi arayışıdır. Ancak bu hedef zaman içinde değişiklik gösterebilir: başlangıçta Kamran ile bir evlilik, sonrasında ise bağımsız bir yaşam kurma arzusu ön plana çıkar.

Nesne: mutluluk / aidiyet / Kamran ile birliktelik

Feride'nin ulaşmak istediği temel şey bir "tamamlanma" hâlidir. Yapısalcı okuma açısından bu nesne değişkenlik gösterse de öznenin nihai amacının düzen ve huzur olduğu söylenebilir.

Gönderici: mektup, ihanet bilgisi, kader, toplumsal baskılar

Özneyi harekete geçiren unsurlar arasında ihanet mektubu belirleyici bir yer tutar. Bunun yanında toplumsal sınırlar da özneyi sürekli yer değiştirmeye ve kendini kanıtlamaya zorlar.

Alıcı: Feride, Kamran, çevresindeki aile bireyleri

Öznenin nesneye ulaşması durumunda bundan yarar sağlayacak kişi çoğu zaman Feride olsa da, Kamran ve aile çevresi de bu sonucun alıcısı konumundadır.

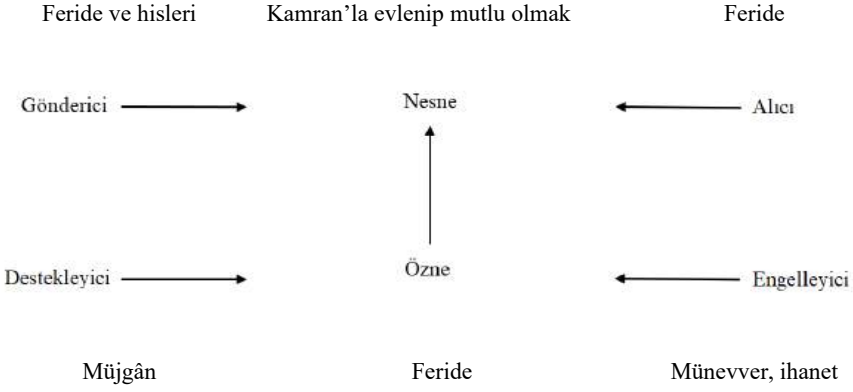
Destekleyiciler: Hayrullah Bey, Müjgân, Munise

Hayrullah Bey güçlü bir destekleyici rol oynar. Müjgân ise hem bağ kuran hem de Feride'nin dönüşüne aracılık eden bir eyleyendir. Munise, Feride'ye manevi güç sağlayan bir unsurdur.

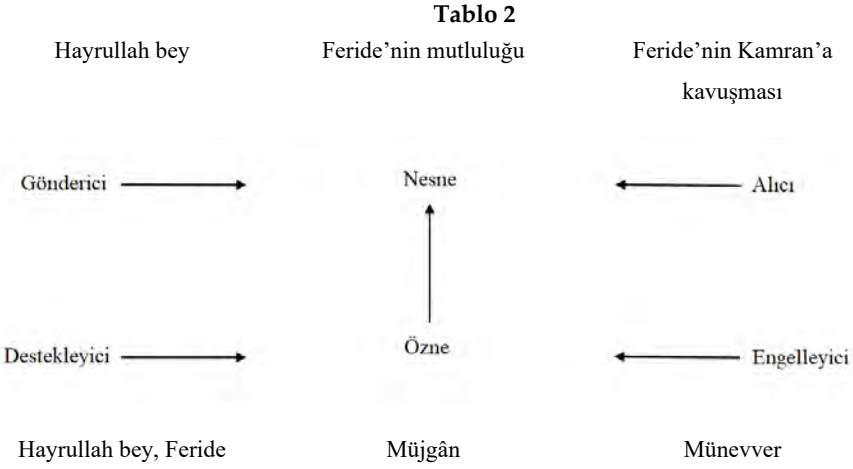
Engelleyiciler: Münevver, dedikodular, toplumsal normlar

İhanet durumu ve toplumun Feride'ye yönelik baskıları anlatıda önemli engelleyicilerdir. Bu model sayesinde romanın çatışma düzeni daha sistematik bir biçimde görünür hâle gelmektedir.

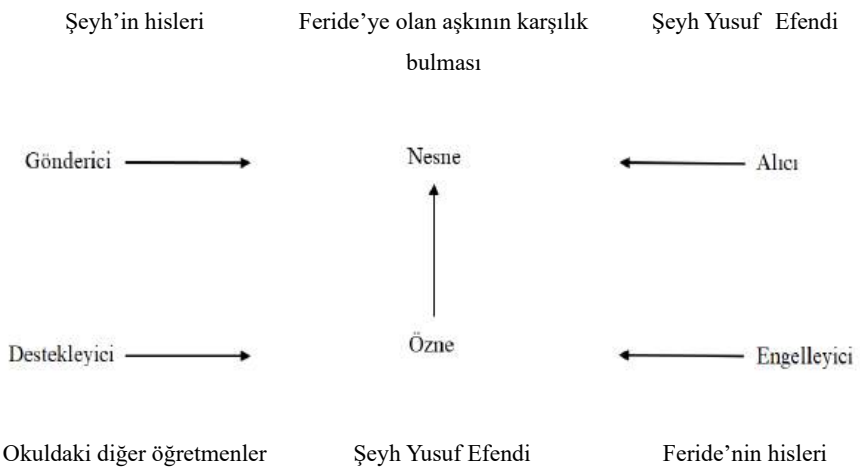
Tablo 1



Tablo 2



Tablo 3



2.5. Eşzamanlılık İlkesi

Yapısalcı kuramda eşzamanlılık ilkesi, bir edebi metnin yalnızca kendi içsel düzeni, yapısı ve öğeleri temel alınarak çözümlenmesini öngörür. Bu bakış açısına göre bir metni anlamak için onun yazıldığı tarihsel dönem, yazarın yaşam öyküsü, toplumsal koşullar ya da psikolojik arka plan gibi dışsal unsurlara başvurmak gereksizdir; çünkü metnin anlamı, kendi içinde kurduğu dizgeler ve bu dizgeler arasındaki ilişkiler yoluyla ortaya çıkar. Dolayısıyla anlatıyı oluşturan olaylar, kişiler, karşıtlıklar, dönüşümler ve anlatısal işlevler, yapısalcı çözümlerin merkezine yerleşir.

Çalıkuşu romanı da bu çerçevede incelendiğinde, metnin dışında kalan hiçbir bilgiye ihtiyaç duyulmadan ele alınmış; yalnızca romanın sunduğu içsel yapı üzerinden kesitler, izlenceler ve eyleyenler belirlenmiştir. Feride'nin yolculuğu, karşılaştığı engelleyiciler ve destekleyiciler, anlatının ritmini belirleyen kırılma anları tamamen metnin kendi bağlamı içinde değerlendirilmiş; Reşat Nuri Güntekin'in hayatı, dönemin Anadolu gerçekliği ya da cumhuriyet öncesi toplumsal koşullar bu çözümlemeye dâhil edilmemiştir.

Bu yaklaşım, yapısalcılığın temel amacını açık biçimde yansıtır: metni açıklamak için metnin kendisinden başka hiçbir şeye başvurmamak. Böylece *Çalıkuşu*, yalnızca kendi kurduğu düzen, olay örgüsü, karakterler arası ilişkiler ve yapısal bütünlüğü çerçevesinde okunmuş; anlatının içsel mekanizmaları, dönüşüm noktaları ve işlevsel unsurları eşzamanlı bir çözümleme ile ortaya çıkarılmıştır. Bu durum, yapılan çözümlemenin yapısalcı kuramın yöntemine bütünüyle uygun olduğunu gösterirken, aynı zamanda metnin kendi iç dizgesinin ne kadar sağlam bir yapı üzerine kurulduğunu da ortaya koymaktadır.

2.6. İkili Karşıtlıklar ve Anlatı Yapısı

Yapısalcı kuramın en önemli kavramlarından biri olan **ikili karşıtlıklar**, bir metnin derin yapısını anlamaya yarayan temel unsurlardır. Lévi-Strauss'un antropolojik çözümlemelerinde geliştirdiği bu kavram, Barthes ve Todorov gibi yapısalcı eleştirmenler tarafından anlatı çözümlemelerine uyarlanmıştır. Yapısalcı düşünceye göre edebi metinler, anlamı tek başına taşıyan bireysel sembollerle değil; **karşıtlık ilişkileri** üzerinden kurulan bir dizgeyle üretirler. Bu nedenle metnin değerler sistemi, karakterlerin işlevleri ve olay örgüsünün ilerleyişi büyük ölçüde bu karşıtlıklar arasındaki gerilim üzerinden şekillenir. *Çalıkuşu* romanı da yapısalcı bir okuma ile incelendiğinde, Feride'nin anlatı boyunca sürekli olarak karşıt uçlar arasında hareket ettiği, bu geçişlerin ise romanın ana yapısal iskeletini oluşturduğu görülmektedir.

Romanın ilk önemli karşıtlıklarından biri **şehir/taşra** karşıtlığıdır. Feride'nin İstanbul'daki eğitimli, Batılılaşmış çevreden Anadolu'nun köy ve kasabalarına doğru uzanan yolculuğu, yalnızca mekânsal bir hareket değil, aynı zamanda iki farklı kültürel dizgenin karşılaştırılmasıdır. İstanbul, düzeni, alışkanlığı ve bilinen yaşamı temsil ederken; Anadolu feride için belirsizlik, farklı değer sistemleri ve sınanma alanı anlamına gelir. Yapısalcı açıdan bakıldığında, Feride'nin dönüşümü bu iki karşıt alan arasındaki geçişte görünür hale gelir. Olay örgüsü, taşranın zorlukları ile şehrin güvenli

yapısı arasındaki gerilimi sürekli canlı tutar ve böylece Feride'nin karakter gelişimi bu karşıtlık üzerinden inşa edilir.

Bir diğer temel karşıtlık **gelenek/modernlik** ikiliğidir. Feride'nin Fransız okulunda yetişmiş, özgürlükçü, bireyci tavrı; Anadolu toplumunda hâkim olan muhafazakâr, ataerkil düzenle sık sık çatışır. Feride'nin kadın kimliği üzerinden maruz kaldığı baskılar, dedikodular ve toplumsal sınırlamalar modern birey anlayışıyla çelişir. Bu karşıtlık, metnin ilerleyişinde sık sık olaylara yön veren bir unsur hâline gelir. Örneğin Feride'nin yalnız bir kadının toplum tarafından sürekli sorgulanması, modern kimliğiyle gelenek arasında sıkışmasını yapısalcı bakışla görünür kılar. Barthes'ın belirttiği gibi, anlatıdaki anlam, bireysel bir niyetten ziyade metnin oluşturduğu bu tür karşıtlıkların örgüsüyle ortaya çıkar (Barthes, 1977).

Romanın bir başka belirgin karşıtlığı **iç dünya/dış dünya** ayrımıdır. Feride'nin günlüğü, onun iç dünyasını, duygusal kırılmalarını ve düşünsel süreçlerini aktaran bir alan oluşturur. Buna karşılık romanın dış dünyası, olayların sosyal gerçekliği, mekânsal hareketlilik ve toplumsal baskıları içerir. Yapısalcılık açısından bu iki alan arasındaki ilişki, anlatının ritmini belirler. Feride iç dünyasında güçlü, kararlı ve bağımsız görünürken; dış dünyada çoğu kez yalnız bırakılan, yanlış anlaşılan ve sınanan bir figüre dönüşür. Bu ikilik, Greimas'ın eyleyenler modelinde öznenin içsel hedefleri ile dışsal engeller arasındaki karşıtlık olarak da okunabilir.

İkili karşıtlıkların en belirgin olanlarından biri de **düzen/düzensizlik** ikiliğidir. Romanın başında feride ve Kamran'ın evlilik hazırlığı bir "başlangıç düzeni" niteliğindedir. İhanetin ortaya çıkması bu düzeni bozar ve Feride'yi düzensiz, arayış dolu bir yolculuğa sürükler. Hayrullah Bey'in ölümü ve vasiyetin yerine getirilmesi ise yeniden bir düzen kurmaya yönelik adımlardır. Yapısalcı anlatı kuramına göre bir hikâyenin var olabilmesi için düzenin bozulması ve sonrasında yeni bir düzenin kurulması gereklidir (Todorov, 1971). *Çalıkuşu* tam da bu şemaya uyarak ilerler.

Son olarak, romanda **erkek/kadın** karşıtlığı toplumsal işlevler üzerinden yapılandırılmıştır. Feride, toplumun kadınlara biçtiği edilgen, bağımlı ve uyumlu rolü reddeder. Buna karşın romandaki pek çok erkek karakter (doktorlar, müdürler, Şeyh Yusuf Efendi, bürokratlar) sosyal düzenin temsilcileri olarak karşımıza çıkar. Bu karşıtlık yalnızca toplumsal bir eleştiri sunmakla kalmaz, aynı zamanda anlatının ilerlemesini sağlayan yapısal çatışmayı oluşturur.

Dolayısıyla *Çalıkuşu*, ikili karşıtlıklar üzerine kurulu bir anlatı dizgesi sunar. Metnin anlamı, Feride'nin bu karşıtlıklar arasında gerçekleştirdiği geçişler ve bu geçişleri mümkün kılan olay örgüsüyle ortaya çıkar. Yapısalcı açıdan bakıldığında romanın tematik gücü, bireysel hikâyeden değil, **karşıtlıkların kurduğu derin yapıdan** kaynaklanır.

SONUÇ

Yapısalcılık, edebi eserleri yüzeysel anlam katmanlarının ötesine taşıyarak, eserin derinlikli mimarisini ve öğeler arası ilişki ağını açığa çıkarmayı hedefleyen sistematik bir inceleme biçimidir. Bu kuramsal çerçeve, metni bütüncül bir sistem olarak ele alır ve anlamın, eserin kendi içinde kurduğu dizgesel ilişkiler aracılığıyla üretildiğini öne sürer. Bu nedenle, yapısalcı analiz yöntemi, yazarın yaşam öyküsü, eserin ortaya çıktığı tarihsel dönem veya sosyo-kültürel koşullar gibi dışsal verileri inceleme sürecine dahil etmez; tüm açıklamalar, sadece metnin içsel düzeni esas alınarak gerçekleştirilir.

Bu çalışma dahilinde, Reşat Nuri Güntekin'in çalıkuşu romanı, bu yapısalcı perspektifle değerlendirilmiştir. Analiz, romanın yüzeyinde baskın olan duygusal eğilimlerin ötesindeki yapısal mekanizmaları ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda, metin öncelikle anlamlı kesitlere ayrılmış; olay örgüsündeki kritik değişim noktaları izlencelerle belirlenmiş ve karakterlerin anlatıdaki işlevsel rolleri Greimas'ın eyleyenler şeması kullanılarak çözümlenmiştir.

Elde edilen bulgular, Çalıkuşu'nun sıklıkla sadece romantik bir kalp kırıklığı ve firar hikayesi olarak algılanmasına karşın, aslında çok daha karmaşık ve düzenli bir anlatısal örgüye sahip olduğunu göstermektedir. Feride'nin serüveni, yapısalcı anlatı modeline paralel olarak başlangıçtaki denge durumunun bozulmasıyla başlar. Ardından, öznenin (Feride) yeni bir düzen arayışına girmesi, çeşitli engellerle yüzleşmesi, yardımcı figürlerin ortaya çıkması ve nihayetinde yeni bir dengeye ulaşmasıyla ilerler. Feride'nin coğrafi değişimleri, tanıştığı sosyal çevreler ve deneyimleri, onun dönüşümünü sağlayan kilit yapısal süreçlerdir. Destekleyici eyleyenler (Hayrullah Bey, Munise, Müjgân) ile engelleyici eyleyenler (Münevver, dedikodular, sosyal baskı) arasındaki etkileşim, anlatının ilerlemesini sağlayan dinamik bir denge yaratır. Bu çerçevede, romanın anlamı, karakterlerin duygusal gelgitlerinden ziyade, bu duyguların anlatı bütünü içindeki işlevselliği ile belirginleşir.

Sonuçlar, yapısalcılık metodunun, çalıkuşu gibi güçlü bir şekilde karakter odaklı eserlerde bile metni çözümlemede yeterli ve etkili bir kuramsal araç olduğunu kanıtlamaktadır. Yazarın hayat hikayesi, dönemin sosyo-kültürel yapısı veya okurun duygusal yorumlarına başvurmadan yalnızca metne odaklanıldığında, romanın tutarlı, düzenli ve işlevsel bir yapıda olduğu açıkça görülmektedir. Çalıkuşu romanı üzerindeki bu inceleme, metnin iç yapısının anlam üretme kapasitesini gözler önüne sererek, yapısalcı çözümlemenin açıklayıcı gücünü bir kez daha teyit etmektedir.

KAYNAKÇA

Akerson, F.E. (2012). *Edebiyat ve Kuramlar.* İstanbul. İthaki Yay.

Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı: Giriş* (T. Birkan, çev.). Ayrıntı Yay.

Genette, G. (1980). *Narrative discourse: an essay in method*. Cornell University Press.

Greimas, a. J. (1983). *Structural semantics: an attempt at a method*. University of nebraska press.

Kandilci, M. B.(2016).*Adalet Ağaoğlu Öykülerini Yapısalcı Anlayışla Çözümleme Deneyimi.* Eskişehir. Yüksek Lisans Tezi.

Moran, B. (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul. Cem Kültür.

Prince, G. (1982). *Narratology: the form and functioning of narrative*. Berlin: Mouton.

Rimmon-Kenan, s. (1983). *Narrative fiction: contemporary poetics*. Routledge.

Saussure, f. De. (2011). *Genel Dilbilim Dersleri* (b. Vardar, çev.). Multilingual Yay.

Uç, H. (2006). *Ansiklopedik Roman Eleştiri Terimleri*. Ankara. Bizim Büro Basım Evi.

Atayi'nin Leyla ve Mecnun Mesnevisinde Redif, Kafiye ve Vezin Özellikleri

MASUMA RZAYEVA*

Öz

Bu çalışma, Azerbaycanlı şair Atayi'nin "Leyla ve Mecnun" mesnevisinin poetik yapısını Nizami Gencevi geleneği ile karşılaştırmalı bir perspektiften ele almaktadır. Nizami'nin "Hamse"si Doğu edebiyatında derin bir etki yaratmış, özellikle "Leyla ve Mecnun" konusu sonraki şairler için önemli bir ilham kaynağı hâline gelmiştir. Atayi de bu geleneğe bağlı kalarak aynı konuyu işlemiş olmakla birlikte, eseri bazı biçimsel farklılıklar göstermektedir. Araştırma, Atayi'nin mesnevisini aruz vezninin remel bahri içinde kaleme aldığını ortaya koymaktadır. Bu durum, Nizami'nin kullandığı hezec bahri ile farklılık arz etmektedir. Eserde hem ana metin hem de yer verilen gazellerin büyük bir kısmı aynı vezinle yazılmış olup, bu özellik klasik mesnevi geleneğiyle kısmen uyum göstermektedir. Eserde redif, kafiye ve veznin çeşitli biçimleri ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Atayi, cinaslı kafiye, zül-kafiyeteyn ve iç kafiye gibi poetik unsurlardan yararlanarak eserin ritmik ve estetik yapısını güçlendirmiştir. Kafiye yalnızca ses uyumu sağlayan bir unsur değil, aynı zamanda anlamı pekiştiren bir işlev de üstlenmektedir. Bunun yanı sıra mesnevide mahlas kullanımına da dikkat çekilmektedir. Şair, bazı gazellerin makta beyitlerinde kendi mahlasını kullanmış, eserin farklı bölümlerinde ise çeşitli mahlas formlarını tekrarlamıştır. Sonuç olarak Atayi'nin "Leyla ve Mecnun" mesnevisi, hem klasik geleneğe bağlılığı hem de bazı yapısal yenilikleriyle XV. yüzyıl Azerbaycan edebiyatında geçiş niteliği taşıyan önemli bir poetik örnek olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar sözcükler: Nizami Gencevi, Atayi, "Leyla ve Mecnun", poetika, mesnevi

---

* Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Nizami Gencevi adına Edebiyat Enstitüsü. mesume92@hotmail.com, ORCID: 0009-0003-4031-993X.

The Features of Radif, Rhyme and Meter In Atayı̇’s “Leyli And Majnun” Mathnawi

Abstract

This study examines the poetic structure of the Azerbaijani poet Atayi’s “Leyla and Majnun” masnavi in a comparative perspective within the tradition of Nizami Ganjavi. Nizami’s “Khamsa” exerted a profound influence on Eastern literature, and in particular, the theme of “Leyla and Majnun” became an important source of inspiration for later poets. Atayi also adheres to this tradition by addressing the same subject, however, his work exhibits certain formal differences. The research demonstrates that Atayi composed his masnavi in the ramal meter of the aruz prosody system. This distinguishes his work from Nizami’s use of the hazaj meter. Both the main text and the majority of the embedded ghazals in the work are written in the same meter, which partially aligns with the classical masnavi tradition. The study provides a detailed analysis of various forms of radif, rhyme, and meter in the work. Atayi employs poetic devices such as pun-based rhyme (cinas), double rhyme (zu̇l- kafiyeteyn), and internal rhyme, thereby enhancing the rhythmic and aesthetic structure of the text. Rhyme is not merely a phonetic device but also serves to reinforce meaning. In addition, the use of the poetic pseudonym (mahlas) is noteworthy in the masnavi. The poet includes his pen name in the closing couplets of some ghazals and repeats various forms of his makhlas throughout the work. In conclusion, Atayi’s “Leyla and Majnun” masnavi is considered an important poetic example of 15th-century Azerbaijani literature, representing a transitional phase through its adherence to the classical tradition alongside certain structural innovations.

Keywords: Nizami Ganjavi, Atayi, "Leyli and Majnun", poetic, mathnawi.

GİRİŞ

Nizami Gencevinin ölümsüz eserleri, yazıldıkları dönemden itibaren tüm milli coğrafi sınırları aşarak dünyanın birçok ülkesinin şair ve mütefekkirlerinin daima dikkat odağında olmuştur. Onun meşhur "Hamse"si muhabbetle okunmuş, çeşitli dillere tercüme edilmiş, incelenerek takip edilmiştir. Şairin "Hamse"sine dahil olan mesnevilere pek çok nazire yazılmış, onun "Leyla ve Mecnun" mevzusunda çeşitli Doğu dillerinde güzel sanat örnekleri ortaya konmuştur. Bu bakımdan aynı adlı esere müracaat eden şairlerden biri de Azerbaycan şairi Atayi'dir.

Atayi'nin "Leyla ve Mecnun" mesnevisinin günümüze ulaşan bölümleri, eserin poetik özelliklerini belirlemeye imkân vermekte ve onun Orta Çağ Azerbaycan edebiyatında yaygın olan aruz vezniyle kaleme alındığını göstermektedir. "Divan şiirinde aruz ölçüsü başlıca ritm araçıdır. Nazımda uzun veya kısa, kapalı veya açık hecelerin ahenkli dizilerine dayanan aruz sisteminden önce Türk metriği, accentual syllabique sisteme, yani vurğulu hece sayısına dayalıydı" (Macit, 2005: 71). Atayi de bu geleneğe bağlı kalarak eserini aruz vezninde kaleme almıştır. Bildiğimiz üzere klasik dönemde yazılan mesnevilerin büyük çoğunluğu, aruz vezninin hezec bahri içinde yer alan ve "Leyla ve Mecnun hecezi" olarak adlandırılan *mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün* kalıbında yazılmıştır. Nizami Gencevi de "Leyla ve Mecnun" eserini bu vezinle kaleme almıştır. Ancak Atayi, eserinin başında Nizami'den etkilendiğini belirtmesine rağmen "Leyla ve Mecnun" mesnevisini bu bahirde değil, aruzun remel bahri içinde yer alan "üç bölümlü tam eksik remel" adı verilen üçüncü kalıpta (*fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün*) yazmıştır. Dikkat çekici nokta şudur ki, Türkçe yazılmış "Leyla ve Mecnun" eserleri arasında bu kalıba yalnızca Hakiri ve Atayi'nin eserlerinde rastlanmaktadır. Bu konuyla ilgili Ataemi Mirzeyev şöyle yazmaktadır:

> "Farsça edebiyatta herhangi bir konuda yazılan ilk eser hangi aruz kalıbında yazılmışsa, sonraki eserlerde de genellikle aynı kalıp korunmuştur. Bu açıdan yalnız Nizami Gencevi'nin "Leyla ve Mecnun" mesnevisini hatırlamak yeterlidir. Bilindiği üzere Nizami Gencevi bu eseri hezec bahri içinde yer alan on birinci tür "üç bölümlü kırık kısa eksik hezec" (mef'ûlü mefâ'ilün

> fe‘ûlün) kalıbında yazmıştır. “Leyla ve Mecnun” konulu eser yazan sonraki şairler de bu ölçüyü korudukları için, hezecin bu türü “Leyla ve Mecnun hecezi” olarak adlandırılmıştır. Ancak görüldüğü üzere Hakiri’nin “Leyla ve Mecnun” mesnevisi bu gelenekten ayrılmaktadır. Çünkü eser ve içindeki tüm gazel ile dörtlükler de remel bahriyle kaleme alınmıştır” (Mirzeyev, 2016: 11-12).

Atayi’nin “Leyla ve Mecnun” mesnevisinde beş gazel örneği bulunmaktadır. Bunlardan dördü eserle aynı vezinde kaleme alınmıştır. Söz konusu gazellerden birine dikkat edelim:

Ey menim köng-	lüm güni nol-	mış digil
Gül yangaqla-	rung neden sol-	mış digil
fA’ilAtün	*fA’ilAtün*	*f’Ailün*

Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki, XV. yüzyıla kadar kaleme alınmış mesnevilerde yer alan şiir örnekleri, eserin bütünüyle aynı bahirde yazılmıştır. Ancak XV. yüzyılda bu gelenek bozulmuştur. Anadilli epik şiiri geniş biçimde inceleyen araştırmacı Ataemi Mirzeyev bu hususta şöyle belirtir:

> “Fuzuli’nin ″Leyla ve Mecnun″una kadar aruz vezninde kaleme alınan bütün anadilli mesneviler hangi bahirde yazılmışsa, onlarda yer alan gazel ve murabba gibi lirik şiir türleri de aynı bahirle yazılmıştır. Ancak Fuzuli’nin ″Leyla ve Mecnun″unda ana metin hezec bahriyle yazılmışken, esere dahil edilen lirik şiirler farklı bahirlerde kaleme alınmıştır” (Mirzeyev, 2016: 12).

Fuzuli ile yaklaşık aynı dönemde yaşayan Atayi’nin ″Leyla ve Mecnun″unda da benzer bir durum görülmektedir. Eserde yer alan 31 beyit, hezec bahrinin ikinci türü olan *mefâ‘îlün mefâ‘îlün fe‘ûlün* kalıbında yazılmıştır. Bu beyitlerden on üçü gazel örneğidir. Söz konusu dizeleri inceleyelim:

Gel ey can e-	tibar itme	cihana
Bega itmez	ne dervişe	ne xana
mefA’İlün	*mefA’İlün*	*fe’Ulün*

Göründüğü üzere, yukarıdaki örnek hezec bahrinin ikinci türünde kaleme alınmıştır.

Eserde gazellerin sonunda şairin mahlas kullanması temel özelliklerden biridir. Bilindiği gibi bazı şairler gazellerini mahlas kullanmadan da yazmışlardır. Ancak bunlardan farklı olarak ″Leyla ve Mecnun″ mesnevisini ilk kez anadilde kaleme alan XVI. yüzyıl şairi Hakiri Tebrizi, aynı adlı eserinde yer alan gazellerden yalnızca üçünün makta beytinde

"Misli-Məcnun sən camalı Leyliyə
Bu Həqiri valehü heyrandurur
***
Ey Həqiri, ol ləbi-şirin üçün
Kuhkən bol, nalәvü fəryad qıl
***
Bilməzəm səndən kimə dad edəyim
Ey Həqirinin günün zar edən eşq" (Mirzeyev, 2020: 776).

büyük şair Fuzuli ise ″Leyla ve Mecnun″ eserinde kaleme aldığı 24 gazelin her birinin makta beytinde kendi mahlasını zikretmiştir.

Hakiri ile aynı bahirde eser kaleme alan Atayi'nin gazellerinde de benzer bir durum gözlemlenmektedir. Şair, beş gazelinden yalnızca ikisinin makta beytinde mahlasına yer vermiştir:

Ey yuzaq yollar biligi nahvesi
Ey Atayinüng dilegi xandasang (Atayi, v.20)
***
Sübh ü şam qayqu yutanım bir digil
Ey Atayi derde salan bir digil (Atayi, v.21)

Ancak şair yalnızca gazellerle yetinmemiş, eserin birçok bölümünde kendi mahlasını da kullanmıştır. Mesnevide toplam 23 kez "عطای (عطایی)", 2 kez "عطا", 2 kez "عطاوغلی" ve 1 kez "قول عطای" mahlaslarına rastlanmaktadır.

Mesnevilerde yer alan türlerden biri de kıtadır. Kıtayı diğer klasik nazım türlerinden ayıran temel özellik, ilk beytin kafiyelenmemesi ve son beyitte genellikle şairin mahlasının kullanılmamasıdır. Kıtalar iki beyitten

on beyite kadar değişen uzunlukta olabilir. Mesnevilerde ise çoğunlukla iki beyitlik kıtalara rastlanmaktadır. Bu nedenle kıta, zaman zaman rubai ile karıştırılmaktadır. Ancak rubai kendine özgü vezin sistemiyle farklılık göstermektedir. Atayi de ″Leyla ve Mecnun″ eserinde iki beyitten oluşan bir kıta kaleme almıştır:

Xani ne ki, devran gelüb devran döne
افتد بر سر همایونک بر سرم
Nevmid itme ya kerimi-kirdgar
Çün sening dergahınga men rehberem (Atayi, v.47)

Leyla'nın evlendiği haberini Mecnun'un öğrendiği epizotta, onun Leyla adını feryatla anması ve Allah'a yönelerek umutsuzluğa düşmemesi için yakarması tasvir edilmiştir. Devranın değişkenliğinden söz edilen beyitte Mecnun, başına gelen bu durumu ilahi takdirin bir tezahürü olarak kabul eder. Buradaki "nevmid itme" ifadesi umutsuzluğa kapılmamak anlamını taşır. Zira Allah "kerim" ve "kirdgar" gibi rahmet ve kudret sıfatlarıyla anılmaktadır. Tasavvufi bir anlam taşıyan "senin dergahına men rehberem" ifadesi ise onun bütün varlığıyla Hakk'a yöneldiğini göstermektedir. Buradaki "rehber" anlayışı, kalbin ve benliğin tamamen ilahi dergaha bağlanması anlamında kullanılmaktadır.

Ritim ve ahenk oluşturan unsurlardan biri de kafiyedir. Kafiye, okunabilirliği sağlamak ve ritim oluşturmakla birlikte, aynı zamanda şiire özel bir estetik güzellik kazandırır. Edebiyatta kafiyeye farklı tanımlar verilmiştir. "Dizelerin sonunda veya dize içinde ses bakımından birbirine uygun, fonetik olarak uyumlu ve şiire özel bir güzellik, ahenk ve açık bir form kazandıran kelimeler" kafiye olarak adlandırılır (Mirahmedov, 1998: 45). Kafiyeye yalnızca kelime ve ses tekrarı olarak bakmak doğru değildir. "Kafiye, şiirde ahenk ve ritim oluşturduğu gibi, aynı zamanda anlamın güçlendirilmesine de katkı sağlar. Diğer bir açıdan ise kafiye, şairin sanat kudretini ortaya koymasına imkan verir. Nitekim şairler bu poetik unsurun farklı türlerine başvurarak ritim bakımından daha estetik örnekler ortaya koymaya çalışmışlardır" (Hümbetova, 2025: 130).

Atayi'nin edebi yaratıcılığı bu açıdan özel bir ilgi uyandırmaktadır. Mesnevi formunda yazılmış ″Leyla ve Mecnun″ eserinde şair, çeşitli kafiye türlerinden yararlanarak ahenkli ve akıcı bir edebi metin ortaya koymuştur. Atayi'nin edebi mirasında zül-kafiyeteyn, iç kafiye ve cinaslı kafiye gibi kafiye türlerine rastlanmaktadır.

Atayi'nin edebi yaratıcılığında birkaç cinaslı kafiye örneğine rastlanmaktadır. "Bir edebiyat terimi olarak cinâs, yazılış ve okunuş bakımında aynı ya da benzer olan kelimelerin bir arada kullanılmasıyla yapılan söz sanatıdır" (Coşkun, 2010: 252). Bilindiği üzere, cinaslı kafiyede kelimelerin söyleyiş ve yazılışları aynı, ancak anlamları farklıdır. Bu kafiye türünün kullanımı, şairden özel bir yetenek ve ustalık gerektirir. Atayi'nin eserinde rastlanan cinaslı kafiyeyi inceleyelim:

Geldi ana yetdi Mecnun **dağına**
Dağlanupdır **dağı** oğlı **dağına** (Atayi, v.100)

Burada Mecnun'un bulunduğu dağa annesinin gelip onu gördüğü ve bağrının yandığını ifade ettiği anlatılmaktadır. Bu bağlamda "dağ" kelimesi cinaslı kafiye oluşturmaktadır. Birinci mısrada Mecnun'un yaşadığı mekanı ifade ederken, ikinci mısrada "dağlanmak" (yanmak, yaralanmak) anlamında kullanılmaktadır. Bilindiği üzere klasik edebi türlerden biri olan tuyuğ, cinas kafiye üzerine kuruludur. Atayi'nin mesnevide cinaslı kafiyeye yer vermesi, dikkat çekici ve takdir edilesi bir özellik olarak değerlendirilebilir.

Kafiye türlerinden biri zül-kafiyeteyndir. Buna "çift kafiye" de denmektedir. Adından da anlaşılacağı üzere, iki kafiye örneğinin bulunması durumunda bu tür örnek "çift kafiye" olarak adlandırılır. Örneği inceleyelim:

Ey Atayi kim ki **yola getmedi**
Çölde galdı heç **meqama yetmedi** (Atayi, v.96)

Verilen örnekte "yola"–"meqama" ve "getmedi"–"yetmedi" kelimeleri kafiye oluşturmakta ve zül-kafiyeteyn (çift kafiye) meydana getirmektedir. "Bazı şiirlerde mısra sonundakı kafiye dışında, birbirine

paralel olarak yapılmış iç kafiyeler de bulunur. İki kafiyeli şiirlere zu-kafiyeteyn (iki kafiyeli) denir. Bu iki kafiye hemen arka arkaya olabileceği gibi aralarında başka kelimeler de bulunabilir" (Saraç, 2012: 141).

Edebiyatta kafiye genellikle dizenin sonunda yer alır. Ancak bazen dizenin başında ve ortasında da kafiyeye rastlanmaktadır. Bu kafiye türüne iç kafiye (dahili kafiye) denir. Atayi'nin edebi yaratıcılığında da iç kafiye örnekleri görmek mümkündür:

Men **dura bilmedim** atam yüzine
Yox **diye bilmedim** anam (onung) sözine (Atayi, v.45)

***

Beyle **gördi** Mecnun ebdal xalını
Songra **sordı** anası ehvalını (Atayi, v.98)
Verilen örnekte "dura bilmedim", "diye bilmedim", "gördi" ve "sordı" kelimeleri iç kafiye örneği teşkil etmektedir.
Çeşmi daim eşqilen giryan idi
Bağrı daim **derdilen büryan** idi (Atayi, v.30)

Gösterilen örnek, poetik sanatlar açısından özellikle dikkat çekicidir. Burada "çeşmi-bağrı", "eşqilen-derdilen", "giryan-büryan" kelimeleri kafiye uyumu oluşturmaktadır. Diğer önemli bir husus ise burada kullanılan hacib adlı poetik sanatla ilgilidir. "Bazı şairler, şiirin asıl kafiyesinden önce bağımsız bir kelime kullanır ve bunu şiirin sonuna kadar tüm beyitlerde tekrar ederler. Bu tür kelimelere hacib denir" (Ahmedov, 2016:43). Bu örnekte "daim" kelimesi hacib sanatına örnek teşkil etmektedir.

Klasik edebiyatta önemli bir yer tutan poetik unsurlardan biri de rediftir. "Şiirde dizenin sonunda, kafiyeden sonra gelen kelime veya ifade" (Mirahmedov, 1998: 181) redif olarak adlandırılır. 2122 beyitten oluşan ″Leyla ve Mecnun″ eserinde tek kelimeden oluşan redif örneklerine rastlanmaktadır. Örnekleri inceleyelim:

Ey menim könglüm güni nolmış **digil**
Gül yengaqlarıng neden solmış **digil**
Ey menim canım perası **söylegil**
Qayqulu könglüm qerası **söylegil** (Atayi, v.21)

***

Mecnun eydir ey qera başım **menim**
Ey qera başım içim daşım **menim** (Atayi, v.120)

Görüldüğü üzere "digil", "söylegil" ve "menim" kelimeleri tek kelimeden oluşan redif örnekleridir.

Atayi, eseri kaleme alırken beyitleri zaman zaman Farsça ve Arapça olarak da sunmuştur. Mesnevide 28 beyit Farsça, 2 beyit ise Arapça yazılmıştır. Bunun dışında dört beyitin birinci mısrası Farsça, ikinci mısrası ana dilde, üç beyitin birinci mısrası ana dilde, ikinci mısrası Farsça, bir beyitin ise birinci mısrası Arapça, ikinci mısrası ana dilde kaleme alınmıştır.

> ″Şair, eserin bazı mısra ve beyitlerini Farsça ve Arapça yazmış olsa da onun ana dil edebiyatıyla olan bağını inkar etmek mümkün değildir. Dönemin edebiyatında başka dillere başvurma oldukça yaygın bir durumdur. Nitekim Atayi'nin amacı, Nizami gibi Farsça söz söyleme kudretine sahip olduğunu göstermek de olabilir. Çünkü yalnızca Şah İsmail Hatayi'nin değil, hatta Hakiri'nin dilinde de görülen Farsça gramatik unsurlar ve mısralar, Atayi ile karşılaştırıldığında daha sınırlı bir yer tutmaktadır″ (Araslı, 2002: 66).

SONUÇ

Sonuç olarak Atayi'nin "Leyla ve Mecnun" mesnevisi, yalnızca Nizami Gencevi geleneğinin bir devamı değil, aynı zamanda şairin özgün poetik üslubunu ortaya koyan önemli bir edebi örnektir. Eserde aruz vezninin farklı kullanım biçimleri, gazel ve kıta örnekleri, kafiye çeşitleri, redif ve poetik sanatlar aracılığıyla Atayi'nin klasik Azerbaycan edebiyatındaki sanat kudreti ve estetik anlayışı açık biçimde kendini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Araslı, Nüşabe (2002). *Azərbaycan-türk şe'rində ilk "Leyli və Məcnun" və onun türk ənənələrinə bağlılığı*. Bakü: Elmi Araşdırmalar: (elmi nəzəri məqalələr toplusu), III sayı

Coşkun, Menderes (2010). *Sözün büyüsü Edebi sanatlar*. İstanbul: Dergah

Ahmedov, Ahmedağa (2016). *Qafiyətül-kafiyə*. Bakü: Elm ve tehsil

Hümbetova, Pari (2025). *Məsihi Təbrizinin lirikası*. Bakü: Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi.

Kul Atayi. *Leyla ve Mecnun*. Prof. Dr. Nüşabe Araslının şahsi koleksiyonundaki yazmanın fotokopisi

Macit, Muhsin (2005). *Divan Şiirinde Ahenk Unsurları*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Mirahmedov, Aziz (1998). *Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğət*. Bakü: Azerbaycan ensiklopediyası.

Mirzeyev, Ataemi (2020). *Həqiri (XVI əsr)*. Bakü: Azerbaycan edebiyatı tarihi (XIII-XVI. yüzyıllar) III cilt.

Mirzeyev, Ataemi (2016). *Azərbaycan epik şeirinin təşəkkül dövrü*. Bakü: Elm ve tehsil.

Saraç, Yekta (2012). *Eski Türk Edebiyatına Giriş: Biçim – Ölçü*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.

The Turkish Edition of E. M. Forster's *Maurice*: A 'Queer' Case of Freedom in A Muslim Country[1]

MELİS ECEM UZUN*

As one of the greatest British writers of the twentieth century, E. M. Forster has been claimed by many to be the authentic voice of their generation for his novels *A Passage to India* (1924) and *Maurice* (1971), both of which have long enjoyed classic status. Conceived in 1913 and 1914, but published posthumously in 1971 at his request, the latter belongs to an age that knew almost nothing of what today we call 'LGBTQ+ fiction'; an age in which both the notion and the action of homosexuality were considered taboo—be it on theological, ethical, political, or social grounds. Remarkably, in Turkey, a translation of *Maurice* was published as early as 1994, when the public was obliged to think or to appear to think against itself, and police prosecutions were increasingly at work throughout society. How did this controversial book, with its frank examination of physical love between men, come to be authorised in Turkey at that time? How did its blasphemous content slip past the conventional Islamic beliefs in the Turkey of 1990s? Was the Turkish version softened or self-censored by the publishing company in order not to tamper with Islam? This article does not, of course, pretend to put an end to the argument over to what extent homoeroticism is tolerable in Muslim communities. It does two things, however, rather well. First, it sheds light on the impact of diverse Western secular influences within the central lands of Islam, namely Turkey. Secondly, and principally, it serves to

[1] This study is partially based on my final project entitled "The Turkish Edition of E. M. Forster's *Maurice*: A 'Queer' Case of Freedom in A Muslim Country", which was written in 2025.

* Yeditepe Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Çeviribilimi Bölümü, Lisans Öğrencisi, melisecem.uzun@std.yeditepe.edu.tr, Orcid: 0009-0001-1153-9349

eradicate the popular myth that the Ummah wouldn't attempt to accept human nature.

Keywords: E. M. Forster; *Maurice*; homosexuality; Islam; Turkey; censorship in translation

E. M. FORSTER'IN *MAURİCE* ADLI ESERİNİN TÜRKÇE ÇEVİRİSİ: MÜSLÜMAN BİR ÜLKEDE ALIŞILMADIK DERECEDE ÖZGÜRLÜK

Yirminci yüzyılın önde gelen İngiliz yazarlarından biri olan E. M. Forster, ikisi de uzun yıllar birer klasik sayılan *A Passage to India* [1924, *Hindistan'a Bir Geçit* (çev. 1984)] ve *Maurice* [1971, *Maurice* (çev. 1994)] adlı romanlarıyla pek çok kişi tarafından neslin orijinal temsilcisi olarak görülmüştür. 1913 ve 1914 yıllarında kaleme alınan ancak Forster'ın isteği üzerine ölümünden bir yıl sonra 1971'de yayımlanan *Maurice*, bugün 'LGBTQ+ edebiyatı' dediğimiz alanın var olmadığı, eşcinsellik düşüncesi ve de pratiğinin dinsel, ahlaki, siyasi ve sosyal bağlamda tabu sayıldığı bir döneme aittir. *Maurice*'in Türkçe çevirisinin, halkın kendi özüne aykırı düşünmeye ya da öyle görünmeye mecbur bırakıldığı ve kovuşturmaların toplumun her alanına sirayet ettiği 1994 gibi erken bir yılda yayımlanması dikkat çekicidir. Erkekler arasındaki cinselliği açıkça ele alan bu tartışmalı kitabın 1990'lı yılların Türkiye'sinde yayımlanmasına nasıl izin verildi? Dine hakaret sayılabilecek içeriği, geleneksel İslami inançları nasıl atlattı? Türkçe baskı, İslam'la çakışmaması amacıyla yayınevi tarafından yumuşatıldı ya da sansürlendi mi? Elbette bu çalışma, Müslüman toplumlarda eşcinselliğin ne kadar kabul edilebilir olduğu tartışmalarına son noktayı koymayı iddialamıyor. Bununla birlikte, iki hususta kayda değer bir yetkinlik gösteriyor. İlk olarak, Batı'nın dünyevi görüşlerinin başta Türkiye olmak üzere İslam merkezleri üzerindeki etkilerine ışık tutuyor. İkinci ve esas olarak ise, Ümmet'in insan doğasını kabul etmeye yanaşmayacağı rivayetini çürütmeye çalışıyor.

Anahtar Sözcükler: E. M. Forster; *Maurice*; eşcinsellik; İslam; Türkiye; çeviride sensör

> Şâri', insanın bir fiilini zemmeder veya ondan nehyeder veya onun terk edilmesini teşvik ederse onun bundan muradı ve maksadı, söz konusu fiilin külliyen ihmal edilmesi veya kökünden sökülüp atılması, fiilin vücuda gelmesine esas teşkil eden (tabiî huyların, vasıfların ve) kuvvetlerin muattal hâle getirilmesi değildir. Onun maksadı, o filleri ve kuvvetleri hak olan hedeflere yöneltmek için son haddine kadar gayret sarf etmektir. Tâ ki, bütün maksatlar hak ve hedef bir olsun.
>
> — İbn Haldun
> *Mukaddime* (1982)
> (Çeviren: Süleyman Uludağ)

Introduction

> 'Excuse my mistakes, re-alise my limitations. Life is not easy as we know it on earth.'
>
> — E. M. Forster
> *A Passage to India* (1989)

In reading E. M. Forster, I argue, his homosexual orientation ought to be the background of his life and literary repertoire; its wallpaper.[2] As is (fe)maleness. And (non)nativeness. And blackness/whiteness. As Jeanette Winterson, whose lesbianism does not define nor confine her, puts it in *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* with reference to Virginia Woolf:

> I see no reason to read into Woolf's work the physical difficulties of her life. If I said to you that a reading of John Keats must entertain his tuberculosis and the fact that he was common and short, you would ignore

[2] As suggested by the Russian scholar and poet Lev Loseff in *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Russian Literature*, eloquent readings of such works are enabled 'by factors which lie outside the text—by the knowledge of the reader' (Loseff, trans. 1984, p. 39). In his study 'Translating Queer Texts in Soviet Russia: A Case Study in Productive Censorship', Brian James Baer reasons that the 'individual reader's knowledge is shaped in fundamental ways by the interpretive community to which s/he belongs', and '[these] produce patterns of reception based on established hermeneutic practices [. . .] such as [. . .] reading literary works in light of a (homosexual) author's biography, as with, for example, Proust, Gide and Wilde [. . .]' (Baer, 2010, p. 25).

> me. You should ignore me; a writer's work is not a chart of their sex, sexuality, sanity and physical health (Winterson, 1997, p. 97).

When the 2005 edition of *Maurice* was published in Penguin Classics it presumably went into the Gay/Lesbian section—either because Forster was gay or because being gay is part of what the book is about. Given 'what' he is (an oppressive phrasing, I am aware), that would be fine by Forster, though by asserting that *Maurice* is a portrait of the artist as a mere androphilic, the publishing house misread an essential aspect of the novel: *Maurice* is for anybody and everybody—all of his books are for anybody and everybody.

The echo he carries to his grave is the echo that distinguishes him from all other men; it
is his author-self, his author-nature, for ever present and for ever praised.

Michel Foucault in *The History of Sexuality* volume one sets out to impart the disharmony between homoeroticism and the sexual morality of Christianity:

> Up to the end of the eighteenth century,[3] three major explicit codes—apart from the customary regularities and constraints of opinion—governed sexual practices: canonical law, the Christian pastoral, and civil law. They determined, each in its own way, the divison between licit and illicit. [. . .] On the list of grave sins, and separated only by their relative importance, there appeared debauchery (extramarital relations), adultery, rape, spiritual or carnal incest, but also sodomy, or the mutual 'caress'. As to the courts, they could condemn homosexuality as well as infidelity, marriage without parental consent, or bestiality. What was taken into account in the civil and religious jurisdictions alike was a general unlawfulness. Doubtless acts 'contrary to nature' were stamped as especially abominable, but they were perceived simply as an extreme form of acts 'against the law'; they were infringements of decrees which were just as sacred as those

[3] And certainly throughout the next two centuries, hence Forster's decision not to publish *Maurice* in his lifetime.

> of marriage, and which had been established for governing the order of things and the plan of beings (Foucault, trans. 1998, pp. 37-8).

It is this Christian sense of sinfulness that our heroes—i.e. Clive and Maurice—fight against in *Maurice* and tragically, conceding defeat, and with a mixture of pride and self-loathing, they turn away from their convictions, for 'between [their] temperament and that religion there is a secular feud. No clear-headed man can combine them' (*Maurice*, 2005, p. 60).

How, then, did a translation of *Maurice*, a maiden if unorthodox book, get published in the Turkey of 30 years ago? Did its homoerotic content not clash with the conventional Islamic views of the country? Was publication of the full text allowed or did the censors propose deletions or redactions to hinting passages?

This paper wishes to clarify the myths surrounding Eastern sexuality, as well as address the issues listed above. Thankfully the old assumptions about Muslims are slowly being killed off, and I would be more than glad to be part of the change.

A last point: This article is directed at anybody and everybody.

The Picture of E. M. Forster

Edward Morgan Forster (registered as 'Henry' and, to his mother's dismay, christened 'Edward') was born in London on New Year's Day in 1879. The fatherless boy spent his childhood in the society of three particular women: his mother, Alice Clara Whichelo ('Lily'), his maternal grandmother Louisa Graham, and his paternal great-aunt Marianne Thornton ('Monie'), whose memory he had come to love by the time that he wrote her biography.

About the age of fourteen, after initial schooling at Kent House in Eastbourne, Forster was sent to Tonbridge, a public school which provided education at low fees to those living within ten miles of Tonbridge Church, as a dayboy. Half a century later, reflecting on his schooldays, he was to say that it was 'the unhappiest time of his life', for 'it hindered him from

discovering how lovely and delightful and kind the world could be' (*The Spectator*, 1933).

In the year 1897, he went up to King's College, Cambridge, to read classics (later staying on for a fourth year to read history). Never before had he landed in a community deeply rooted in the interdependence not only between one undergraduate and another, but between un-dergraduates and dons; and for the remainder of his life, as Forster noted in his 1938 essay 'What I Believe', personal relationships were to constitute 'something comparatively solid in a world full of violence and cruelty' (Forster, 1939, p. 6).

During his first year, and by slow degrees, he progressed towards a lifelong friendship with Goldsworthy Lowes Dickinson, to whom he got introduced through his aunt Laura. He joined the society known as 'the Apostles', of which Alfred Tennyson was one of the earliest members; its function had been defined by philosopher Henry Sidgwick as 'the pursuit of truth with absolute devotion and unreserve by a group of intimate friends'. The most significant transformation of Forster in his undergraduate years, however, was a companionship with a fellow-scholar and -Apostle, Hugh Owen Meredith (the 'H.O.M.' to whom *A Room with a View* was dedicated), for, as P. N. Furbank, in his *E. M. Forster: A Life*, puts it, it led to 'two grand discoveries of his youth' (Furbank, 1978, p. 98): The collapse of his faith in Christianity, and his adoption of 'the Greek view of life' (the expression is also the title of Dickinson's 1896 non-fiction), or rather, his conversion into 'an unspeakable of the Oscar Wilde sort', if I may quote the pithy phrase by Forster himself (*Maurice*, 2005, p. 159). This, the first of his Uranian[4] love

[4] The term has its origins in Plato's *Symposium*, in which Pausanias, an outspoken pleader of homosexuality and the long-standing *erastes* (the 'active lover') of the notoriously effeminate Agathon, argues that those who are inspired by the Love which goes with Heavenly Aphrodite (*Aphrodite Urania*), who 'has no female strain in her, but springs entirely from the male', as opposed to Common Aphrodite (*Aphrodite Pandemos*), who is the product of the union of Zeus and Dione, 'are attracted towards the male sex [. . .] their intention is to form a lasting attachment and a partnership for life' (Plato, trans. 1951, pp. 46-7).

affairs (1902-3–?), remained, by mutual consent, unconsummated, but, be that as it may, its impact on him was, as Furbank says,

> immense and epoch-making; it was, he felt, as if all the 'greatness' of the world had been opened up to him [. . .] and for the moment it seemed to him as though all the rest of his existence would not be too long to work out the consequences (Furbank, 1978, p. 98).

Of the two of them, it was Meredith who took the lead and laid down the lines on which their affair, that forbore the carnal, should proceed, and Forster gladly tolerated his reverence for convention until the end; his trust in H.O.M. was so complete he regarded him, mystically, in effect, as a saviour.

Having studied classics and history, and with a half-proposed scheme of becoming a writer on his mind and a small private income in his pocket,[5] he decided to postpone embarking upon a career, and a few months after coming down from Cambridge, set off for Italy. It was there, at Ravello, that the first fruits of his 'The Story of a Panic' presented itself, and forty-five years later he was to describe the occasion in the introduction to his *Collected Short Stories* as followed:

> The opening item, 'The Story of a Panic', is the first story I ever wrote and the attendant circumstances remain with me vividly. After I came down from Cambridge [. . .] I travelled abroad for a year, and I think it was in the May of 1902 that I took a walk near Ravello. I sat down in a valley, a few miles above the town, and suddenly the first chapter of the story rushed into my mind as if it had waited for me there. I received it as an entity and wrote it out as soon as I returned to the hotel. But it seemed unfinished and a few days later I added some more until it was three times as long; as now printed (Forster, 1954, p. 5).

A new narrative patterned after his Italian experience in the course of the Easter holiday of 1903. The work in question was 'The Road from Colonus',

[5] The large sum of £8.000 Monie left in trust for Forster paid for his maintenance and education and, as he later said, 'made my career as a writer possible'.

a story of a spirited defence of a common pursuit of truth, which 'hung ready for me in a hollow tree not far from Olympia'.

That same year, in the most propitious of circumstances, every prospect of publication opened up for Forster through a new periodical, the *Independent Review*, founded and edited by a group of his Cambridge friends. In his biography of G. L. Dickinson (1962), he speaks of it as 'a light rather than a fire, but a light that penetrated the emotions'.

By the spring of 1904, in a cramped flat in South Kensington, he was working away at early versions of three novels, one of which was later to become *Where Angels Fear to Tread*. Yet it was in further aspects a truly unfulfilled life: What he had built with H.O.M. was, no doubt, unlike any other; but he yearned for more, he yearned for physical intimacy, and he would not attain it for some more years. In 1906, a second love affair—different in kind, but equal in depth—entered his life, when he met and grew fond of Syed Ross Masood, a young and fine-looking Indian/Muslim patriot[6] whom he coached in Latin at Lily's suggestion. Characteristically expansive and honey-tongued, a lover of terms of endearment, and as a means of expressing his gratitude for his visit to Oxford, Masood wrote in a letter addressed to Forster (22 November 1908):

> My very dear Forster,
>
> Centuries may pass, years may turn into 2000 centuries and you never hear from me & you are not to think that the great affection, the real love & the sincerest admiration that I feel for you has in any way diminished. Your coming to Oxford & your giving me the opportunity of seeing something of you & of having you all to myself for some time & the patience with which your good nature has suffered you to be bored by me, have all made me very very grateful to you indeed. Life is unfortunately

[6] Masood was the only grandson of Sir Syed Ahmed Khan (1817-98), a celebrated Indian reformer, jurist, and author, founder of the Muslim Anglo-Oriental College at Aligarh, and hailed by his biographer as 'the foremost Mohammedan in India'. Having inhereted his affinity for Islam from his grandfather, 'Ah, that I had lived 250 years ago,' Masood would sigh, 'when the oriental despotisms were in their prime' (Furbank, 1978, p. 143).

> too short to allow one or to give one the chance of making friends of persons like you; & the day the sympathy that I know you have & that you feel for me diminishes ever so little will be a day which should be mourned by me during all my lifetime [. . .] etc (Furbank, 1978, pp. 167-8).

Forster was overwhelmed by the wording of the epistle, according to Furbank, till he remembered what religion Masood practised: 'He's not that sort—no one whom I like seems to be.' Two Forsters are in evidence here. One, when speaking of 'that sort of people', doesn't leave himself out, and contrasts 'them' (himself included) with 'normal men' (an absurd word, because it assumes homoeroticism to be an anomaly, but let's use it). The other underlines the inherent incompatibility between the breach of ethics that, to quote the legal formula, 'no people anywhere have ever committed before' (*The Qur'an*, 2009, *7*:80) and the religion itself. The extent to which the era's conception of homosexual behaviour coincides with or differs from the Islamic view would only become clear however from a longer comparative study than this Introduction allows (and a less partisan one than has occasionally been written).

A Room with a View came out on 14 October 1908, and, like its predecessor *The Longest Journey*, it attracted wide press coverage, though not all for the right reasons; 'The characters are as clear and salient as a portrait by Sargent,' the *Daily Mail* put it, whereas *Outlook* was severely critical, saying:

> The heroine is one of those uncomfortable girls who cannot make up their minds. She is kissed on all possible occasions, and without provocation, by the uncouth George Emerson, and these osculatory overtures as often unsettle her intentions. We do not share the disquiet of her family when at last she decides to marry George; indeed we are grateful to the young man for taking her off our hands (Furbank, 1978, p. 170).

Nonetheless, a more disparaging review of Forster was offered by Edmund Gosse, after the publication of *Howards End* in 1910, and in a letter (27 December 1910) printed in the *Life and Letters of Sir Edmund Gosse*.

> I hardly remember such another disappointment, and I try to analyse why, when *Where Angels Fear to Tread* was so very promising, and when *A Room with a View* seemed to advance that promise, *Howards End* makes one fear that no good thing will come of these anticipations. I think it is due to the author's having listened to the people who (may have) said that he should give more 'story', and that he should be coarse in morals, and that he should coruscate in style. But these three things are not native to him, and so the man who gave us before such delicate and faithful studies of character, and who wrote so simply, now produces a book (which has many details of merit, but) which, taken as a whole, is sensational and dirty and affected [. . .].
>
> If I were asked to point to a passage which combined all that prose fiction should not be—lurid sentimentality, preposterous morals, turgid and sickly style—I do not think I could point to anything worse than the closing chapters of *Howards End* [. . .].
>
> And I am now going to read a few chapters of Mrs. Gaskell to take the taste of *Howards End* out of my mouth [. . .] (Charteris, 1931, pp. 320-1).

As an Englishman previously unfamiliar to Indians, Forster was well armed with a divers course of reading when, in October 1912, he embarked for India for the first time. He had read Valentine Chirol's *Indian Unrest*, Ramsay MacDonald's *The Awakening of India*, the memoirs of the Emperor Babur, Kalidasa's epic poem *Sakuntala*, and the religious classic *Bhagavad Gita*.[7] As further preparation, and thinking this might prove useful in India, he had taken riding lessons from Leonard Woolf, and inspected Lady Herringham's copies of the Ajanta frescoes.[8] Lastly, in a letter dated 25 August 1912, he had assured his publisher Edward Arnold that 'I expect to have an interesting time and penetrate into queerish places' (Stallybrass,

[7] Masood's many friends were Muslims; but a personal bond with Tukoji Rao III or 'H.H.' (His Highness), as Forster would call him, the young Hindu Maharaja of the princely state of Dewas, was forged in 1907 through a Cambridge contemporary, namely Malcolm Lyall Darling.

[8] P. N. Furbank suggests that Lady Herringham's subsequent lunacy—in which she believed she had bred the enmity of Indians for intruding into the caves—may contain 'the germ of Mrs Moore's breakdown' in *A Passage to India* (Furbank, 1978, p. 216).

1978, p. 9). His first impression of the East, however, wasn't entirely favourable: 'No minarets, only one dome, and the statue of Lesseps pointing with one hand to the canal and holding strings of sausages in the other' (Furbank, 1978, p. 223).

Hasty generalizations notwithstanding, the effect of the country on Forster was to transform his life and work, distance him from his youth; it gave his writing a whole range of emotional tones which he would otherwise not have had.

Soon afterwards he returned to Weybridge, England, and between September 1913 and July 1914 he produced the first draft of *Maurice*, which was the direct result of a visit that Forster paid to Edward Carpenter—'a socialist who ignored industrialism and a simple-lifer with an independent income and a Whitmannic poet whose nobility exceeded his strength'—and Carpenter's 'comrade'[9] George Merrill at Milthorpe. As Forster reports the episode in the terminal note that he appended to the novel in September 1960, at one point Merrill touched him on the behind:

> The sensation was unusual and I still remember it, as I remember the position of a long vanished tooth. It was as much psychological as physical. It seemed to go straight through the small of my back into my ideas, without involving my thoughts. If it really did this, it would have acted in strict accordance with Carpenter's yogified mysticism,[10] and would prove that at that precise moment I had conceived (*Maurice*, 1971, p. 219).

[9] Carpenter was also 'a believer in the Love of Comrades, whom he sometimes called Uranians' (Terminal Note), and the author of numerous books, among them *Homogenic Love* (1895), *Ioläus: An Anthology of Friendship* (1902), and *The Intermediate Sex* (1908).

[10] As Colm Tóibín notes in the introduction to the Sceptre edition of the novel, Forster equated Carpenter with 'a religious teacher: "It depended on contact and couldn't be written down on paper, and its effect was to increase one's vitality, so that one went away better able to do one's work. One's own work not his; it was an influence, not a doctrine. It suggested the direct transference of power"' (Tóibín, 2024, Introduction section, para. 13).

What he had conceived was *Maurice*—a narrative about the love of men, overt and unfudged; a novel dedicated 'To a Happier Year';[11] a text intermittently revised;[12] and a work restricted to private circulation over the next half-century.

His reasons were various. First and foremost, to bring out a work of fiction that underlined Forster's sexual difference as the driving force behind his creativity would have meant risking his earlier novels being re-interpreted in the England of 1914. As Forster described *Maurice* in a letter to his confidante Florence Barger (26 June 1914), 'unpublishable until my death or England's', his concern was one that George Steiner shared in 'Under the Greenwood Tree' in the *New Yorker*: 'The very centrality of *Maurice* in Forster's private life and work [. . .] may narrow or specialize the sum of his achievement' (Steiner, 1971, p. 158).

Its critical reception in 1971, a year after his death, proved that their anxieties had been ill-founded. Reviewing *Maurice* in the *Financial Times* in October 1971, 'Will it affect his reputation? Very little I fancy. With committed Forsterians, and there are plenty, not at all,' observed Charles Percy Snow, whereas Walter Allen justifiably commented in the *Daily Telegraph* (7 October 1971):

> The novel will not, I think, cause anyone to change his notions of Forster as a man or of his stature as a novelist. If it had come to us anonymously, it would have been recognisably Forster's.

Having decided to give up all hope of creation, Forster was working as a cataloguer at the National Gallery when the 1914-18 war broke out. 'The more valuable paintings were being put in store,' Furbank tells us. 'Thus [. .

---

[11] Forster never says which the 'Happier Year' was, though he relates the dedication in the terminal note: 'I dedicat-ed it "To a Happier Year" and not altogether vainly. Happiness is its keynote [. . .] the lovers get away unpunished
[. . .] and the only penalty society exacts is an exile they gladly embrace.'

[12] In his critical analysis entitled *Modern Novelists: E. M. Forster*, Norman Page asserts that subsequent revisions 'have been made as late as 1960, at which time Forster wrote on the cover the words "Publishable—but worth it?"' (Page, 1988, p. 118).

.] if he were killed by bombs, he would die, appropriately, among second-rate paintings' (Furbank, 1978, p. 260). As a pacifist, he then refused to fight and instead went to Alexandria, Egypt, where he spent three years working as a medical orderly for the Red Cross. At the end of January 1919, and once again back at England, he was active as literary editor for the left-wing newspaper the *Daily Herald*.

Forster revisited India in 1921; and on June 1924, fourteen years after the appearance of his previous novel, *A Passage to India*, which was to be the last long-form fiction[13] he would put to press in his lifetime (and dedicated 'To Syed Ross Masood and to The Seventeen Years of Our Friendship'), was published to great acclaim. He did not, however, stop writing, and his body of printed work, years before his death, was a long one. Among them: three travel memoirs (*Alexandria: A History and A Guide* [1922], *Pharos and Pharillon* [1923] and *The Hill of Devi* [1953]); a series of lectures published as *Aspects of the Novel* (1927) and *The Development of English Prose between 1918 and 1939* (1945); two biographies, one of G. L. Dickinson (1934) and one of Marianne Thornton (1956); two collections of essays (*Abinger Harvest* [1936] and *Two Cheers for Democracy* [1951]). Nonetheless, 'Forster's literary activity since 1924', as Frederick Cambell Crews put it in *E. M. Forster: The Perils of Humanism*, 'can strike us only as a series of footnotes, however brilliant, to a career whose real center lies in the first decade of the twentieth century' (Crews, 1962, p. 3).

Contrary to Forster's prediction,[14] the Wolfenden Report,[15] prepared in 1957 by the Committee on Homosexual Offences and Prostitution in Great

---

[13] Forster's last published work of fiction in his lifetime was *The Eternal Moment* (1928), a second collection of short stories.

[14] 'Unfortunately [homosexual sex] can only be legalized by Parliment, and [. . .] consequently the Wolfenden recommendations will be indefinitely rejected, police prosecutions will continue and Clive on the bench will continue to sentence Alec in the dock. Maurice may get off' (Forster, 1960, Terminal Note).

[15] *the Wolfenden Report*: This study, named after the Committee's chairman Sir John Wolfenden, the father

Britain, was passed into law in 1967, when he was nearly ninety,[16] resulting in the partial decriminalisation of sodomitical acts between men in England and Wales.

Forster died on 7 June 1970, in Coventry, at the home of his intimates Robert and May Buckingham,[17] whom the responsibility fell into. And the ceremony was held just as he wished: Without speeches and hymns and religious observances, for 'those who base their conduct upon what they are rather than upon what they ought to be, always must throw [Christianity] over in the end' (*Maurice*, 1971, p. 60).

On the Nobleness of Love in *Maurice*

My fellow countrymen and women, I have noticed, fall usually into two strongly opposed groups: In the one group are those whose love is reprobate and inherently subordinate. They devalue the spiritual and Hellenistic in preference to love of any one body, at all events for life. It's physical beauty they're after. In the other are those whose intent is to consummate a lifelong affair with the richness of abstinence. Their first need is to prevent any association between the body and soul, for it could enable

---

of Jeremy Wolfenden, who self-identified as queer, recommended that homosexual activity between consenting adults over the age of twenty-one in private be no longer a criminal offense. Lucklessly, by the time the report became law in 1967, Jeremy Wolfenden was long dead.

[16] 'I should have been a more famous writer if I had written or rather published more, but sex has prevented the latter [. . .],' Wendy Moffat quotes in her *E. M. Forster: A New Life* from what he called his 'Sex Diary'. 'When I am 85 how *annoyed* I am with Society for wasting my time by making homosexuality criminal' (Moffat, 2010, p. 319).

[17] Robert 'Bob' Joseph Buckingham, a police constable, aged twenty-eight when he was introduced to fifty-one-year-old Forster on the day of the Oxford versus Cambridge boatrace in 1930, was to fall 'very violently in liking' (Furbank, 1978, p. 167) with him over time. Even May, Buckingham's wife, would come to accept the possibility that her husband and Forster had been lovers: 'I now know that he was in love with Robert and therefore critical and jealous of me and our early years were very stormy [. . .],' she was to write after his death in 1975. 'Over the years he changed us both and he and I came to love one another, able to share the joys and sorrows that came' (Kheraj, 2022).

them to transcend the worldly and pursue truth. Only a few discerning souls seem capable of reconciling the supposedly contradictory facets of he who twists *erōs*[18] and *philía*[19] together into love, passionate but temperate.

The importance Maurice Hall attached to the realm of sex and his consciousness of self would lead one to think that he fell into this third class; though this hadn't always been the case. It really began—his quest for a sort of masculine utopia, that is—we may say, at the late age of twenty. Perhaps his sense of wonder—overstimulated as it had been by his upbringing among women and if not by the privileges 20th-century Cambridge offered—predisposed him at that time to new sensibilities.

Durham: he is only one of several men who comprise the second group. He accepts in himself 'the impulse that destroyed the City of the Plain', but 'slipping past the Bible rather than opposing it', elects to 'cultivate [this desire] in such ways as will not vex either God or Man' (*Maurice*, 1971, pp. 59-60). Foucault in the second volume of *The History of Sexuality* brings up likewise:

> In the *Symposium* and the *Memorabilia*, Xenophon presents a Socrates who [. . .] disqualifies the love of the body in his own person, makes love of the soul the true love and seeks in friendship (*philía*) the principle that gives value to every relation (*synousia*).[20] [. . .] to join love of the soul to love of the body is not sufficient; one must rid every attachment of its physical dimensions (when one loves 'the body and the soul at the same time,' it is the first that will dominate, and the fading of youth causes friendship itself to wither away);[21] one should follow the example of Socrates and shun all contact, forgo the kisses that are likely to hinder the soul, and even take

[18] *erōs*: The Greek word for 'erotic love'. It aims at nothing beyond sensual gratification.

[19] *philía*: Literally 'loyal affection'. It marks a significant transition from physical to inter-psychic love and from the crudest primal passion to a marriage of noble minds with no physical manifestation at all.

[20] Xenophon, *Symposium*, VIII, 12; VIII, 25; VIII, 13.

[21] Ibid., VIII, 14.

> care that one's body doesn't touch another's, and doesn't feel its 'bite'[22] (Foucault, trans. 1992, pp. 233-4).

'Why,' asks Winterson in *Love*, 'would you not want love to include sex?' (Winterson, 2017, p. 6) Well, is that not enough of an answer?

I think intimacy is overrated.

That's a line from my first novel, as yet unfinished, because the body does indeed lie.

Comparison of Two *Maurice*s

'Sexuality in Moslem society is surrounded by myths. [. . .] Modern Western opinion still abounds with prejudices about Eastern sexuality.' *Sexuality and Eroticism Among Males in Moslem Societies* is prefaced by the preceding note (Schmitt & Sofer, 1992, xiii). ILGA-Europe's Rainbow Index (2025), which ranked Turkey third to last among 49 countries in terms of LGBTQ+ human rights, provides a case in point, to name but one example. For the purposes of illustration, some of the highest-grossing LGBTQ+ films in Turkey are listed below:

[22] Ibid., IV, 26; see also *Memorabilia*, I, 3.

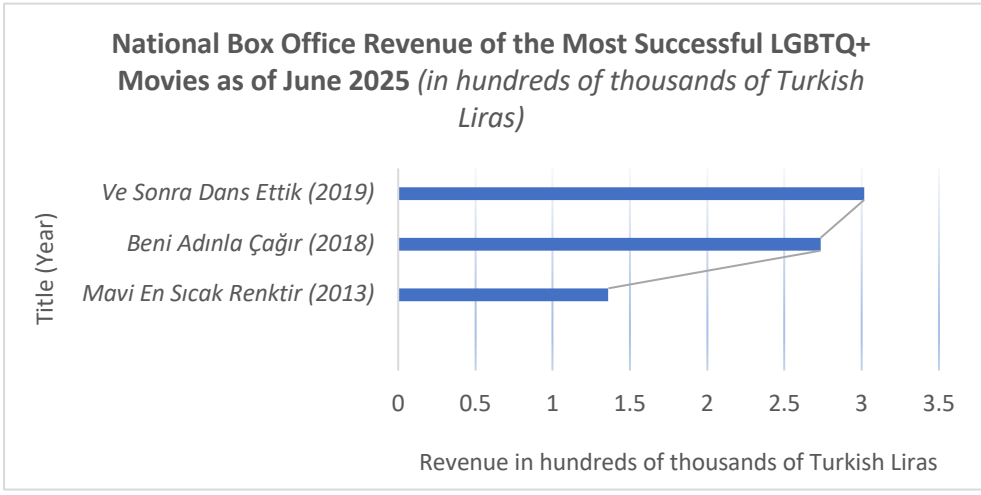


Figure 2 ***Most successful LGBTQ+ films in Turkey at the national box office as of 2025***

Considering that revenue is proportionate to the number of cinema viewers, one may observe a steadily growing interest over the years in films centred around LGBTQ+ themes.

After this infographic, one might question whether this degree of latitude extends to translation as well. As soon as *Maurice* was published in Britain in 1971, it attracted the attention of foreign publishers and translators. In 1973, a French version by Nelly Shklar was released in Paris under the title *Le Retour à Penge*. Editorial Planeta, a well-regarded publishing house from Barcelona, was authorised to publish this daring novel in Spanish the same year. Turkey might be perceived as having lagged far behind the times vis-à-vis France and Spain, but things are otherwise. Table 1. challenges the assumption that translations in countries with alleged 'freedom', like Norway, which occupies the 9th position in the Rainbow Index, necessarily appeared much earlier than in more 'oppressive' societies.

Table 1. Incomplete list of published translations of *Maurice*

Title	Translator	Publisher/Language	Year
Moris	**Voudouris, Nikos**	**Kastaniōtīs/Greek**	**1988**
Môrisu		**Husôsya/Japanese**	**1994**
Maurice	**Kataoka**	**Iletişim/Turkish**	**1994**
Maurice	**Sinobu**	**Pax/Norwegian**	**2003**
Maurice	**Ülkü, Sadri**	**Jitro/Czech**	**2005**
	Formo, Tone		
	Nenadal, Radoslav		

Note. Adapted from *Translations of Forster*, by K. Fordoński and H. Zimmermann, 2017 (http://society.emforster.de/database /translations-of-forster). CC-BY-NC-SA.

In September 1994, twenty-three years after its publication in English, a large and prolific publishing company from Istanbul, Iletişim, released a Turkish edition of *Maurice*. The translation of the text was done by Sadri Ülkü.

Going through the many scenes in which Maurice enjoys the company of his friend Clive Durham, the expository references to the sympathy that he feels for Clive, to their one-day escapade to Ely, to the way they caress one another are accurately rendered in Turkish. A demonstrative example is the will-they-won't-they between Clive and Maurice at the end of Chapter 9:

> Now Durham stretched up to him, stroked his hair. They clasped one another. They were lying breast against breast soon, head was on shoulder, but just as their cheeks met someone called 'Hall' from the court, and he answered: he always had answered when people called (2005, pp. 47-8).

> Bu kez Durham ona uzanıp saçlarını okşadı. Birbirlerine sarıldılar. Bir süre göğüs göğüse yattılar, birinin başı ötekinin omzundaydı, ne var ki

> yanakları birleştiğinde dışarıdan birileri 'Hall' diye seslendi, o da yanıt verdi: insanlar onu ne zaman çağırsa kesinkes yanıt verirdi (2000, p. 54).

Second, in Chapter 10, after Clive voices a secret Maurice can never acknowledge, is there a scene in which part of the title character—the doomful, despairing, pessimistic part of him—confronted by a society where homosexuality is rarely avowed, feels that the life he had known has been obliterated. Grand or brevet, bold or quitter, he was always the captain of his own ship, the manifestor, the one steering the wheel. In the here and now, his sovereignty and dignity as a man is at stake, and there is no Archimedean point:

> He would not—and this was the test—pretend to care about women when the only sex that attracted him was his own. He loved men and always had loved them. He longed to embrace them and mingle his being with theirs. Now that the man who returned his love had been lost, he admitted this (2005, p. 51).

The Turkish translator did not leave out any detail of the emotional and sexual awakening Maurice experienced through Clive:

> Kadınlarla ilgiliymiş gibi yapmayacaktı—asıl sınav da buydu—onu çeken tek cins kendi cinsiydi çünkü. Erkekleri seviyordu ve hep onları sevmişti. Onlara sarılmak ve kendi varlığını onlarla özdeşleştirmek istiyordu. Kendi aşkına yanıt veren erkeği yitirdiği şu an, bunu itiraf ediyordu (2000, p. 58).

It is also gladdening that, despite the explicit representation of mutuality from both parties, nothing is lost in the Turkish version of Chapter 12:

> 'Maurice…'
>
> 'Clive…'
>
> 'Hall!' he gasped, fully awake. Warmth was upon him. 'Maurice, Maurice, Maurice…
>
> Oh *Maurice*—'
>
> 'I know.'
>
> 'Maurice, I love you.'
>
> 'I you.'
>
> They kissed, scarcely wishing it. Then Maurice vanished as he had come, through the window (2005, p. 63).

'Maurice…'

'Clive…'

'Hall!' diye haykırdı nefes nefese, tamamen uyanıktı. Ateş basmıştı yanaklarına. 'Maurice, Maurice, Maurice… Oh, *Maurice*—'

'Biliyorum.'

'Maurice, seni seviyorum.'

'Ben de seni.'

Fazla arzu etmemelerine rağmen öpüştüler. Sonra Maurice, geldiği gibi, pencereden yok oldu (2000, p. 70).

Finally, the love scene between the boys in the middle of the novel, in Chapter 16, clearly serves
as a fine example of a faithful and complete translation:

> When the ladies retired Clive said, 'Maurice, you look sleepy too.' Maurice took the hint, and five minutes afterwards they met again in the study, with all the night to talk into. They lit their pipes. It was the first time they had experienced full tranquillity together, and exquisite words would be spoken.
> [. . .]
>
> 'I can give points to a picture, I dare say,' said Maurice, having glanced at the Michelangelo. 'Clive, you're a silly little fool, and since you've brought it up I think you're beautiful, the only beautiful person I've ever seen. I love your voice and everything to do with you, down to your clothes or the room you are sitting in. I adore you' (2005, pp. 77, 79).
>
> Kadınlar çekildiğinde Clive, 'Maurice, uyku gözünden akıyor senin de,' dedi. Maurice imayı anladı ve beş dakika sonra çalışma odasında buluştular, konuşmak için önlerinde tüm bir gece vardı. Pipolarını yaktılar, birlikte ilk kez tam bir sükunet duygusunu paylaşıyorlardı, çok güzel sözler söyleyeceklerdi.
> [. . .]

> 'Ne yalan söyleyeyim, doğrusu resimden anlarım,' dedi Maurice Michelangelo'ya bir göz atarak. 'Clive, sen küçük bir budalasın ve konu açıldığına göre söyleyebilirim ki bence çok güzel olan sensin, gördüğüm en güzel insansın. Sesine, giysilerine ve içinde oturduğunn odaya varana kadar senle ilgili her şeyi seviyorum. Sana tapıyorum' (2000, pp. 85, 87).

Conclusion

Maurice is autobiographical in so much as Forster wrote himself the world he wanted to find. And it is about many things: first love, awakening love, love as the map, the shaper of who we are. Love as 'the night-haunter, the blood-hunter' (to borrow a locution from *Love*), love as the heart's rack, the foe of ease. And the failure of love. But there are limits, and as Fatima Mernissi puts it in *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Muslim Society*, 'if supressed or used wrongly, [aggression and sexual desire] can destroy [the Muslim] order'. Indeed, a Moroccan proverb says,

> Love is a complicated matter
> If it does not drive you crazy, it kills you.

Muslims have been present in Western countries for hundreds of years; however, Islam is still perceived as extremist, misogynist, terrorist, and frighteningly anti-homosexual. But I am no theologian, and would like to give the floor to one. Mohammad Ilyas discusses these issues at length in *Beyond the Myths: Diving Deep into the Reality of Islâm:*

> [Misinformation] doesn't require evidence—only repetition [. . .] no faith or race should be defined by the worst among them. Just as Christianity is not judged by Timothy McVeigh, and Buddhism is not blamed for extremist violence in Myanmar, Islam should not be defined by the action of a few misguided individuals. [. . .] real understanding requires questioning our own assumptions (Ilyas, 2025, pp. 10-11).

The present-day concept of men tragically torn between two poles—disciple and disbeliever, inclusive and illiberal, heterosexual and deviant—does not, evidently, differ markedly from the 1900s concept. But it is

changing. It has to. I am glad that 'The Turkish Edition of E. M. Forster's Maurice: A "Queer" Case of Freedom in A Muslim Country' is one of the catalysts.

References

Allen, W. (1971). 'The Least of Forster'. *Daily Telegraph*.

Baer, B. J. (2010). 'Translating Queer Texts in Soviet Russia: A Case Study in Productive

Censorship', *Translation Studies, 4*(1), 21–40. https://doi.org/bpmtqq

Box Office Türkiye. (n.d.). *Box Office Türkiye*. https://boxofficeturkiye.com/

Burcin. (2022). *Abū Nuwās.* LGBTI News. https://news.lgbti.org/abu-nuwas/

Charteris, E. (1931). *Life and Letters of Sir Edmund Gosse.* Harper & Brothers Publishers.

Crews, F. C. (1962). *E. M. Forster: The Perils of Humanism*. Princeton University Press.

Douglas, A. B. (1990). 'Two Loves'. *'Two loves' & Other Poems : A Selection*. Bennett & Kitchel.

Fordoński, K., & Zimmermann, H. (2017). *Translations of Forster*. International E. M. Forster

Society. http://society.emforster.de/database/translations-of-forster

Forster, E. M. (1933). 'Breaking Up'. *Spectator*.

Forster, E. M. (1939). 'What I Believe'. The Hogarth Press.

Forster, E. M. (1954). *Collected Short Stories*. The Penguin Group.

Forster, E. M. (1962). *Goldsworthy Lowes Dickinson*. Hodder & Stoughton.

Forster, E. M. (1989). *A Passage to India*. Harcourt Brace Jovanovich.

Forster, E. M. (2000). *Maurice*. (S. Ülkü, Trans.). Iletişim. (Original work published 1971)

Forster, E. M. (2005). *Maurice*. The Penguin Group.

Forster, E. M. (2024). *Maurice.* Sceptre.

Foucault, M. (1992). *The History of Sexuality, Volume 2: The Use of Pleasure*. (R. Hurley, Trans.). The Penguin Group. (Original work published 1984)

Foucault, M. (1998). *The History of Sexuality, Volume 1: The Will to Knowledge*. (R. Hurley,

Trans.). The Penguin Group. (Original work published 1976)

Furbank, P. N. (1978). *E. M. Forster: A Life.* Harcourt Brace Jovanovich.

Ibn Khaldûn. (1958). *The Muqaddimah: An Introduction to History.* (F. Rosenthal, Trans.).

Bollingen Foundation. (Original work published 1857)

ILGA-Europe. (2025). *2025 Rainbow Map*. https://rainbowmap.ilga-europe.org/

Ilyas, M. (2025). *Beyond the Myths: Diving Deep into the Reality of Islâm*. (n.p.).

Loseff, L. (1984) *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Russian Literature*. (J. Bobko, Trans.). Verlag Otto Sanger. https://doi.org/10.2307/2499274 (Original work published 1984)

Moffat, W. (2010). *E. M. Forster: A New Life*. Bloomsbury Publishing.

Page, N. (1987). *Modern Novelists: E. M. Forster*. Macmillan Education.

Plato. (1951). *Symposium*. (W. Hamilton, Trans.). The Penguin Group. (Original work published 1513)

Schmitt, A., & Sofer J. (Eds.). (1992). *Sexuality and Eroticism Among Males in Moslem Societies.* Harrington Park Press.

Sullivan, M. (2020). *'The Lavender Song' English Translation*. Lyrics Translate. https://lyricstranslate.com/en/das-lila-lied-lilac-song.html

The Qur'an. (2009). (T. Khalidi, Trans.). The Penguin Group.

Winterson, J. (1997) *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery.* Vintage.

Winterson, J. (1999). Introduction. In: Swift, J. *Gulliver's Travels.* Oxford University Press.

Winterson, J. (2007). *Love.* Vintage.

Yûsuf İdrîs'in Öykülerinde Toposların İzleri: Erhas Leyâlî, Ummu'd-Dunyâ ve Hamsu Sâât Üzerine Bir İnceleme

ÖĞR. GÖR. MERVE ZEYREK*

Öz

Bu çalışmada, Mısırlı edebiyatçı Yûsuf İdrîs'in Erhas Leyâlî isimli kısa öykü mecmuasında yer alan ilk kısa öykü Erhas Leyâlî, onuncu öykü Hamsu Sâât ve on ikinci öykü Ummu'd-Dunyâ topos kuramı çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmanın amacı, mekânsal toposların öyküdeki karakterlerin psikolojik durumlarını taşıyan, toplumsal ilişkilerini barındıran ve ideolojik yönelimlerini şekillendiren birer anlatı unsuru olduğunu ortaya koymaktır. Nitel araştırma yönteminin benimsendiği çalışmada, öncelikle öykülerdeki toposların fiziksel özellikleri, karakterlerle ilişkileri ve sembolik anlamları analiz edilmiştir. Ardından bu toposların anlatı içindeki işlevleri ve öykülerin anlam dünyasına katkıları değerlendirilmiştir.

Yapılan inceleme sonucunda, ilk öykü olan Erhas Leyâlî'deki toposları oluşturan dar sokağın, köy meydanının ve evin, yoksulluğun ve kaçışsızlığın yeniden üretildiği döngüsel yapıyı oluşturduğu görülmüştür. Diğer öykü Hamsu Sâât'te ise hastanenin, koridorların ve ameliyat odasının, siyasal baskıyı ve kriz duygusunu yoğunlaştıran bir topos sistemi üzerine kurulduğu izlenmiştir. Bir diğer öykü Ummu'd-Dunyâ'da ise hareketli bir yapı arz eden geminin, farklı toplumsal kesimden karakterleri, ortak bir bekleyiş etrafında birleştiren geçici bir topos olarak kurguya eklendiği tespit edilmiştir. İskenderiye'nin görünmesiyle ise bu bekleyiş yerini ideolojik bir üst-mekân olarak Mısır'a bırakmıştır.

* Gümüşhane Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü. merveozer4229@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1635-7325.

Sonuç olarak İdrîs'in incelenen üç öyküsünde toposların yalnızca anlatının geçtiği yerler olmadığı anlaşılmıştır. Yapılan inceleme neticesinde, öykülerdeki toposların psikolojik gerilimleri üreten, toplumsal eleştiriyi taşıyan ve öykülerin anlam örgüsünün inşa edilmesinde işlevleri olan dinamik yapılar olduğu ortaya çıkmıştır.

Anahtar sözcükler: Arap Edebiyatı, Yûsuf İdrîs, topos, mekân, toplumsal eleştiri, yabancılaşma

Abstract

In this study, the first short story *Erhas Leyâlî*, the tenth story *Hamsu Sâât*, and the twelfth story *Ummu'd-Dunyâ* from the short story collection *Erhas Leyâlî* by Egyptian writer Yûsuf İdrîs are examined within the framework of topos theory. The aim of the study is to demonstrate that spatial topoi serve as narrative elements that convey the psychological states of the characters, contain their social relationships, and shape their ideological orientations. Adopting a qualitative research method, the study first analyzed the physical characteristics of the topoi in the stories, their relationships with the characters, and their symbolic meanings. The functions of these topoi within the narrative and their contributions to the stories' semantic world were then evaluated.

The analysis revealed that the topos in the first story, *Erhas Leyâlî* - comprising the narrow street, the village square, and the house- constitutes a cyclical structure that reproduces poverty and the sense of inescapability. In the other story, *Hamsu Sâât*, it was observed that the hospital, its corridors, and the operating room are built upon a topos system that intensifies political oppression and a sense of crisis. In yet another story, *Ummu'd-Dunyâ*, it was determined that the ship -which possesses a dynamic structure- is incorporated into the narrative as a temporary topos that unites characters from different social strata around a shared sense of waiting. With the appearance of Alexandria, this waiting gives way to Egypt as an ideological super-space.

In conclusion, it has been understood that in the three stories by Idris examined here, topoi are not merely the settings where the narrative unfolds. As a result of the analysis, it was found that the topoi in the stories generate psychological tensions.

Keywords: Arabic Literature, Yûsuf İdrîs, topos, place, social criticism, alienation

GİRİŞ

Topos kavramı, Yunanca "yer" anlamına gelir (Çelgin, 2010, s. 661). Topos kavramını, Aristoteles geliştirmiştir. Aristo, bu kavramı somut nesnelerin gerçekte ve fizikte "nerede" olduğu sorusuna cevap aramak adına üretmiştir (Alper, 2025, s. 81). Edebiyat incelemelerinde yapı unsurlarından biri olan toposlar,[23] tekrar eden anlam kalıplarını, ortak motifleri ve anlatı içinde yerleşik bir iç düzeni taşıyan yapıları ifade etmek için kullanılır. Modern anlatı kuramlarına göre toposlar, sadece ölçülebilir ve niceliksel kronosun (Hall, 1989, ss. 183-186; Harman, 2017, s. 15; Sayar, 2025, s. 96) ölçtüğü fiziksel alanlar değildir (Tekin, 2001, ss. 160-163; Ertuğrul ve Köhnetarfun, 2025, s. 59) Aksine, kairosu yani anlamlı ânı (Hall, 1989, ss. 183-186) yaşayan çok katmanlı birer psikolojik deneyim alanlarıdır (Bedevî, 1975, s. 196; Bachelard, 1984, ss. 5-6; Ahmed, 2018, ss. 229-231). Toposlar, aynı zamanda düşünsel temayı taşıyan, anlatı boyu yinelenmesiyle leitmotif özelliği taşıyan unsurlardır (Çetişli, 2021, s. 134; Şahin, 2022, ss. 46-47; Sazyek, 2023, s. 272) Bununla birlikte toposlar, edebî malzemeye konu olan kişileri, karakterleri ve tipleri yönlendiren ve onların da toposları biçimlendirdiği karşılıklı işleyen düzeneklerdir. Bal, böyle toposlara "algılanan mekân" (Bal, 2024, ss. 174-175) ismini verir. Algılanan toposlar, içinde bulunanların üç duyusunu devreye sokarlar. Bunlar: görme, işitme ve dokunma duyularıdır (Bal, 2024, s. 174). Bu açıdan toposlar, anlatının derin

[23] Bu çalışma boyunca topos kavramı mekân anlamında kullanılmıştır.

yapısını işleyen ve okurun yer algısını yönlendiren kurucu unsurlardan biri olarak kabul edilir.

Mısırlı edebiyatçı Yûsuf İdrîs, modern Arap edebiyatında kısa öykü türünü tematik ve estetik düzlemde dönüştüren başlıca yazarlardan biridir. İdrîs, ilk dönem öykülerinde toplumsal eleştiriyi merkeze alan gerçekçi bir çizgi izlemiştir (el-Havârî, 1971, ss. 385-386; Hafez, 2003, s. 47). Kurgu inşâsında Guy de Maupassant, Ernest Hemingway, Franz Kafka ve Anton Çehov gibi yazarlardan etkilenen müellif, sonraki kısa öykülerinde kendisini sürekli yenileyerek okur karşısına çıkmıştır (Amr, 1982, s. 249; Hafez, 2003, s. 48; Ürün, 2018, s. 114). Zamanla yazarın öykü temaları psikososyal bir alana yönelmiş; bireyin iç dünyası ile bastırılmış arzuları anlatının merkezine taşınmıştır. Bu yönüyle eserleri, hem toplumsal yapıyı hem de insan bedeninin ve bilincinin görünmeyen katmanlarını da görünür kılan metinler niteliği taşımıştır.

Bu çalışmada, İdrîs'in *Erhas Leyâlî* isimli mecmuasında yer alan ilk kısa öykü *Erhas Leyâlî*, onuncu öykü *Hamsu Sâât* ve on ikinci öykü *Ummu'd-Dunyâ*'daki toposların izleri sürülmüştür. Nitekim, çalışma boyunca yapılan literal taramada, yazarın üzerine yapılan çalışmaların çoğunluğunun, eserlerindeki toplumsal eleştiriyi, karakter çözümlemelerini ve dil kullanımını ön plana çıkardığı görülmüştür. Mekânların ise çoğu zaman yardımcı bir unsur olarak değerlendirildiği izlenmiştir. Bu çerçevede, çalışmanın temel problemi İdrîs'in öykülerinde toposun nasıl bir anlatı unsuruna dönüştüğü ve farklı öykülerde hangi ortak işlevlerle kullanıldığı sorusudur.

Çalışmanın temel amacı, seçilen öykülerdeki toposların öyküler içindeki belirleyici rolünü karşılaştırmalı bir biçimde ortaya koymaktır. Ayrıca mekân unsuru olarak değerlendirilen örüntüleri topos kavramı çerçevesinde incelemektir. Çalışma sürecinde, nitel metin çözümlemesi yöntemi benimsenmiştir. Çalışma, İdrîs'in yalnızca yukarıda belirtilen öyküleri ile sınırlandırılmıştır. Buna göre ulaşılan sonuçlar, yazarın bütün öykü evreninin ortak eğilimleri değildir. Yalnızca seçilen öyküler üzerinde

belirginleşen ortak bulgulardır. Seçilen öykülerdeki toposların izleri, aşağıdaki başlıklar altında çözümlenmiştir.

1. KISA ÖYKÜLERİN TANITIMI

Çalışmada toposları incelenen üç öykü, İdrîs'in 1954 yılında yayınladığı ilk kısa öykü mecmuası olan *Erhas Leyâlî*'de yer alır. Mecmuanın ilk basımı aynı yıl Dâr-u Rûz el-Yûsuf matbaasında yapılmıştır. Bu çalışmada ise Müessesetu'l-Hindâvî'nin 2019 yılında yayınladığı dijital formatı esas alınmıştır (İdrîs, 2019). Aşağıda, önce öykülerin kısa özeti verilmiş ve başlık-içerik ilişkisi değerlendirilmiştir. Ardından öykülerdeki toposlar incelenmiştir.

1.1. Erhas Leyâlî

Erhas Leyâlî, *Erhas Leyâlî* isimli mecmuanın ilk öyküsüdür. 155 sayfalık mecmuanın 5 sayfasını bu öykü oluşturur (İdrîs, 2019, ss. 7-11).

1.1.1. Özet ve İsim-İçerik İlişkisi

Erhas Leyâlî'de, yoksul bir köy hayatında yaşadığı ve altı çocuklu kalabalık bir aileye sahip olduğu anlaşılan Abdulkerîm'in bir gece boyunca yaşadığı öfke ve çaresizlik anlatılır. Yatsı namazından sonra camiden çıkan Abdulkerîm, çocuklarla dolu dar sokaklarda hem yürür hem de etrafına küfürler saçar: *"Abdulkerîm'in ağzından küfür hortumları büyük bir şiddetle akmaya başlar; köyün babalarına, analarına çarpar, yoluna çıkan Tantavî'ye ve onun atalarına da uğrardı"* (İdrîs, 2019, s. 7). Yürüyerek köy meydanına çıktığında karanlık, bataklık kokusu ve gecekondular arasında dolaşır. Eve gitmek istemez ancak kahveye gitmeye de parası yoktur. Oyalanacak bir yeri olmayınca da eve dönmek istemese de mecburen döner. Karısının yanına uzanır, aylar sonra yeni bir çocuk daha doğar. Böylece Abdulkerîm'in kaçmaya çalıştığı sefalet ve kalabalık aile düzeni sürmeye devam eder.

Öykünün başlığı, içeriğiyle doğrudan ilişkilidir. İdrîs, öyküde geceyi dinlenme ve huzur zamanı olan bir anlatı unsuru olarak kurgulamaz. Gece, özellikle başkarakter Abdulkerîm tarafından boşa tüketilen ve değersizleştirilmiş bir zaman dilimidir. Gecenin sonunda eşiyle olan

birlikteliğinden de yeni bir çocuğun olması, bir umut vadetmez sadece mevcut yükü artırır: *"Sonra kadınlar her zamanki gibi ona yeni bir oğul müjdeliyorlardı"* (İdrîs, 2019, s. 11). Bu nedenle başlığın, insan hayatının sıradan bir yoksulluk döngüsünde sıkıştığı dünyayı ironik bir şekilde yansıttığı söylenebilir.

1.1.2. Kişiler Dünyası ve Tema

Öykünün başkarakteri, Abdulkerîm'dir. Öyküde yoksulluk, öfke ve çaresizlikle tanımlanır. Fiziksel tasviri karikatürize ve groteskdir:[24]

> "Küçük kara deliklerle dolu uzun ve kemerli burnundan homurdanır, burnunu çekerdi. Ağzını sımsıkı kapattığından, sarıya çalan bakır renkli yüzünün derisi büzülürdü…Dengesini bozan şey ise, sokağa girer girmez kalın ve şişkin bacaklarının ortadan kaybolmuş gibi olmasıydı. Altları öylesine çatlamış, büyük ve yayvan ayaklarının yerini artık seçemezdi ki, çatlak neredeyse çiviyi yutacak kadar derindi; başı bile görünmezdi" (İdrîs, 2019, s. 7).

Öyküdeki diğer karakterlerden Abdulkerîm'in karısı, öyküde ismi verilmeyen ancak olay örgüsünün ilerlemesinde etkin bir rolü olan yardımcı karakterdir (Çetin, 2021, s. 167). Köydeki bekçi Tantâvî ise Abdulkerîm açısından tam bir antagonist karakterdir.[25] Aslında Abdulkerîm'in öfkesini

---

[24] Grotesk kavramı, İtalyanca *grotta* kelimesine dayanır ve klasik estetiğin ideal güzellik anlayışına karşı gelişen bir ifade tarzıdır. Bir tür değil, bedeni, karakteri ve anlamı kusurlu, çarpıtılmış ve maddî yönleriyle öne çıkaran estetik bir yaklaşımdır. Grotesk çoğu zaman abartı, aşırılık ve deformasyon üzerinden kurulur. Ancak temel amacı yalnızca büyütmek değildir. Güzellik ile çirkinlik, düzen ile kaos gibi zıtlıkları görünür kılmaktır. Bu yapı özellikle bedenin sınır bölgelerine yönelir. Yeme, içme, cinsellik ve doğurma gibi yaşamsal işlevler öne çıkarılır. Böylece kutsal ve ideal olan maddî düzleme indirilir; bedenin dönüştürücü ve ihlâl edici gücü vurgulanır (Edgren, 1937; Kayser, 1963, ss. 182-183, 188; Thomson, 1972, s. 6; Mcelroy, 1989, ss. 1-2; Bahtin, 2005, ss. 7, 53-54; Aktulum, 2020, s. 12; Şen, 2020, s. 167; Ergeç, 2021, ss. 45-46; Kılıçkaya, 2022, s. 145).

[25] Türkçede karşıt kahraman, karşıt güç, antagonist veya hasım kahraman olarak adlandırılan bu karakter tipi, düşünsel ve fiilî düzlemde başkarakterin karşısında konumlanır. Genellikle olumsuz niteliklerle temsil edilir. Öyküde çatışmanın sürdürülmesi ve olay örgüsünün düğümlenmesi bakımından işlevsel bir unsurdur. Her ne kadar bazı yaklaşımlarda kart karakterle ilişkilendirilse de karşıt figür, engelleyici işlevini somut eylemler üzerinden

başlatan kişi odur. İkram ettiği çay, görünüşte bir jest gibi dursa da Abdulkerîm'in erişemediği zevkleri hatırlattığı için çatışma doğurur. Abdulkerîm, karşılaştığı tüm can sıkıcı durumlarda onu ve ikram ettiği çayı hatırlayarak ağız dolusu beddualar ve küfürler eder: *"Ömrü boyunca da Tantâvî'de yalaya yalaya içtiği o bardak gibisini bulamayacaktı. Allah canını cehenneme atsın Tantâvî, ey Zübeyde'nin oğlu!"* (İdrîs, 2019, s. 10). Bu nedenle Tantâvî, öyküde fiilen az görünse de psikolojik etkisi büyüktür. Abdulkerîm'in diyaloglarda yer almayan ve tek tek karakter olarak değil de isimsiz bir topluluk olarak öyküye eklenen çocukları ise kolektif karakterlerdir.[26] Çocuklar öyküde, Abdulkerîm'in ruhunu sıkıştıran ve geçim sıkıntısına sebep olan karakterler olarak sunulurlar: *"Sonunda evinin ortasında karar kıldı. Kapıyı arkasından sürgüleyip kapattı, karanlıkta sürünerek fırının kubbesi yanına dağılmış çocuklarının üzerinden aştı. Dudaklarını şapırdattı; hem onlardan hem karanlıktan inliyordu. İçinden de, kendisine tuğla bile yiyecek altı boğaz nasip eden kadere sitem ediyordu"* (İdrîs, 2019, s. 11).

Sonuç olarak, İdrîs'in kişiler dünyasını kurarken bireysel psikolojilerden ziyade toplumsal koşulları dikkate aldığı görülür. Başkarakter Abdulkerîm etrafında şekillenen karakter sistemi, yoksulluk, nüfus baskısı, erkek öfkesi ve sınıfsal mahrumiyet ekseninde işler. Ancak İdrîs, bu işleyişin merkezine yerleştirdiği Abdulkerîm'i trajik bir karakter[27]

gerçekleştirmesi yönüyle kart karakterden ayrılır (Stevick, 1988, s. 185; Bourneur & Quellet, 1989, s. 153; Çetişli, 2021, s. 92; Sazyek, 2023, ss. 241-243).

[26] Kolektif karakter, anlatıda tekil bir kişi yerine merkezî karakter işlevi üstlenen bir topluluğu ifade eder. Bu yapı, çift, geniş aile, özel ilgi grubu, taraftar topluluğu ya da benzeri sosyal kümelerden oluşabilir ve anlatısal düzlemde tek bir karakter gibi işlev görür (Morris ve Dunn, 1995, s. 59; Kipling, 2016, s. 4).

[27] Trajik karakter, mutluluktan felakete sürüklenen kişidir. Aristoteles'e göre ahlaken üstün ve soyludur; ancak yıkımına kötülük değil, bilmeden yaptığı hata (hamartia) neden olur. Bu hata onu insani kılarken aynı zamanda yüceltir. Trajik yapı çoğu zaman iki yüksek değerin çatışmasından doğar. Bu nedenle trajik karakter, yazgı ile sorumluluk arasında sıkışan ve değer çatışmaları içinde eyleyen kişidir (Kuçuradi, 1966, s. 50; Aristoteles, 1987, ss. 42-43; Vernant ve Naquet, 2012, s. 17; Yüksel, 2017, ss. 39-40; Kayabaşı ve Öztürk Çetindoğan, 2022, ss. 537-368).

olarak sunmaz. Abdulkerîm, çocuklarla çocuk olmasıyla, hemen her şeyden ürpermesiyle ve çocuklarının dünyaya gelmesinin aslında kendi bilincinden doğan bir eylem olduğunu kavrayamamasıyla sıra dışı ve trajikomiktir: *"Abdulkerîm, hâlâ her gece, elleri arkasında, burnunu çekerek, onların yerden mi gökten mi çıktığını anlamaya çalışıyor; geldikleri o deliği arıyordu*" (İdrîs, 2019, s. 11). Abdulkerîm, bu yönüyle modern Arap gerçekçiliğinde görünür olan "küçük insan" tipinin belirgin örneklerindendir.

Mizah ile trajedinin birlikte sunulduğu öykünün ana teması, *yoksulluk döngüsündeki bireyin çaresizliği ve bu çaresizliğin yeniden üretimi*dir. Abdulkerîm'in öykü zamanını oluşuran gece boyunca hissettiği öfke, sıkışmışlık hâli ve eve mecburî dönüşü, bireysel iradenin toplumsal bir ekonomik yokluk karşısında nasıl etkisiz duruma düştüğünü gösterir. Çocukların sürekli *"karınca ordusu gibi"* (İdrîs, 2019, s. 11) çoğalması, sefaletin nesilden nesile aktarılan bir yapıya dönüştüğünü simgeler. İdrîs, bu öyküde de toplumun sosyal yapısını karakterleri konuşturarak eleştirir. Çünkü çocuklar, kendi hür iradeleriyle dünyaya gelmezler ve yoksulluk kabul edilmesi zorunlu olan, kuşaktan kuşağa aktarılması engellenemeyen bir yaşam koşulu değildir.

1.2. Hamsu Sâat

Hamsu Sâât, *Erhas Leyâlî* isimli mecmuanın onuncu öyküsüdür. 155 sayfalık mecmuanın 9 sayfasını bu öykü oluşturur (İdrîs, 2019, ss. 57-65).

1.2.1. Özet ve İsim-İçerik İlişkisi

Hamsu Sâât isimli öykü, 1936-1952 yılların Mısır ve Sudan kralı olarak hüküm süren I. Fârûk (Bilge, 1995, s. 177) devrindeki siyasal baskı atmosferinde, acil serviste çalışan bir doktorun beş saatini anlatır. İsmi verilmeyen doktor, acil serviste otururken birden bir suikast vakası gelir. Suikasta uğrayan, I. Fârûk sıkıyönetimine karşı mücadele veren subaylardan biri olan Abdulkâdir'dir: *"Ben de içimde bir ateşin yandığını hissettim. O günlerde Fârûk'un yönetimi altındaydık. Sıkıyönetim vardı. Karanlık ve öfke Mısır'ın üzerine çökmüş, insanların kalplerine yuva yapmıştı"* (İdrîs, 2019, s. 58). Olaylar dizisine göre Abdulkâdir sırtından vurularak gece yarısı hastaneye

getirilir: *"O da aynı tok, derin ve çınlayan sesle devam etti: Karanlıkta öldürdüler beni… Ateş ettiler… Buradan, sırtımdan"* (İdrîs, 2019, s. 58). Doktor, hemşire ve diğer hastane görevlileri yoğun bir çabayla onu kurtarmaya çalışırlar. Kan nakilleri yaparlar, müdahaleleri sürdürürler. Umut hep vardır ama umutsuzluk da. Giderek artan iç kanama, solunum sıkıntısı, bütün çabaları yerle bir eder. Beş saatin sonunda Abdulkâdir ölür. Öyküde, yalnızca bir subayın ölüm hikâyesi anlatılmaz. Öykü, zorlu siyâsî koşullardaki tıbbî çabanın sınırlarını gösteren bir anlatıdır. Ayrıca insan dayanışmasını ve ölüm karşısındaki acziyeti gösteren bir hikâyedir.

Öykünün başlığı, öykü zamanının çerçevesini doğrudan belirler. Ancak başlığa da ad olan bu beş saat, yalnızca kronolojik bir zaman dilimini ifade etmez. Nitekim metinde bu süre nicel bir sayıyı ifade etmekten ziyade yoğunlaşmış bir insanlık tecrübesine dönüşür. Doktor için bir meslek sınavı, hastane ekibi için bir dayanışma alanı, yaralı subay Abdulkâdir için ise ölüm ile yaşam arasındaki son eşiktir. Anlatıcı, beş saatin taşıdığı tüm bu olayları ve duygudurumlarını "sanki bir ömür tükendi" duygusuyla yaşar. Başlık, aynı zamanda zamanın göreceli yönünü de öne çıkarır. Abdulkâdir'i iyileştirmek için yapılan müdahale süresinde saatler ilerlese de oradakiler için zaman ağırlaştıkça ağırlaşır, saniyeler uzar, umut ile kayıp arasındaki bekleyişin derinliği herkeste yeni izler oluşturur: *"Zaman ağır ağır akıyordu. O beş saat içinde öyle çok şey yaşandı ki sanki bir ömür geçmişti"* (İdrîs, 2019, s. 63). Sonuç olarak başlığın hem öykünün yapısal zamanını hem de içerikteki psikolojik yoğunluğu başarılı bir biçimde yansıttığı söylenebilir.

1.2.2. Kişiler Dünyası ve Tema

Öyküde iki başkarakter vardır: anlatıcı olan genç doktor ve Abdulkâdir. Doktor, hem olayların içinde bir karakterdir hem de her şeyi görebilecek konumda olan bir gözlemcidir. Bu nedenle homodiegetik anlatıcı[28]-karakter konumundadır. Genç doktor, öykünün girişinde mesleğini rutinleşmiş ve duygulardan arınmış bir mekanik düzen olarak

[28] Anlatıcının öykü içinde bir karakter olarak yer aldığı anlatı yapısıdır (Genette, 1980, ss. 122-125; Jahn, 2015, s. 18; Yivli, 2020, s. 12).

görür: *"Bu oda, içindeki her şeyi defalarca görmüştüm; artık bıkıp usanmıştım. Yerde dağılmış pamuk, gazlı bez parçaları, kurumuş kan lekeleri… Hemşirenin az önce odanın bir köşesine gizlediği kırık termometre… Her şey…"* (İdrîs, 2019, s. 57). Ancak subay Abdulkâdir'in gelişiyle, bir dönüşüm geçirir. Asıl mottosu hayat kurtarmak olan mesleğine karşı etik ve politik bir duyarlılık kazanır. Bu da onu değişen, dönüşen ve derinleşen yuvarlak bir karakter (Forster, 1985, s. 108; Sağlık, 2010, s. 54; Kiyânî, Husâmbûr ve Dâdbûr, 2013, s. 2436; Bervînî, Rûşenfikr ve Kâhe, 2014, s. 52; Mackay, 2019, s. 117; Güner, 2021, ss. 313-322) kılar.

İkinci başkarakter Abdulkâdir, yaralı olarak anlatıcının görev yaptığı acil servise gelir. Fiziksel tasviri, güçlü, heybetli ve son derece "Mısırlı" bir beden üzerinden yapılır: *"Yüz hatları dikkatimi çekti. Onda öyle bir Mısırlılık vardı ki, insana kendi Mısırlılığını yeniden hatırlatıyor, onu yeniden sevdirecek cinsten bir Mısırlılık… Esmerdi. Öyle bir esmerlik ki dikkatle bakınca berraklığında, Nil kıyılarında medeniyet kurmuş o görkemli güneş ışınlarının tarihini görürdünüz"* (İdrîs, 2019, s. 58). Abdulkâdir'in dostları tarafından sırtından vurulmuş olmasını söylemesi, trajediyi derinleştirir: *"Kesik nefesleri gerildi. Boğazını bir kâbus sıkıyormuş gibi konuştu: "Evet… Ali… O alçak beni karanlığa sürüklüyor… Oysa dostumdu… Hain dostum… Ama bir iyileşeyim… Bir iyileşeyim de onlara…"* (İdrîs, 2019, s. 60). Bu trajedi, ölüm sürecinin acıyla geçen beş saate yayılmasıyla ve karakterin bedeninin çöküşüyle dramatik bir yoğunluk kazanır. Abdulkâdir bu durumda, suikast sebebiyle yaralanan herhangi bir subay olmanın ötesine geçerek mazlum Mısır ülkesinin simgesine dönüşür.

Öykü boyunca doktora yardım eden hemşireler, diğer doktorlar ve hademeler, olay örgüsüne katkı sunmaları açısından öykünün yardımcı karakterleridir. Özellikle hademelerden birinin Abdulkâdir'in ölüm anında üzerine kapanırken söylediği şu sözler, hastanede sınıf, rütbe ve mesafe farklarını silen bir duygusal yoğunluk yaşandığını gösterir: *"Hademe oksijen tüpünü bir yana itti, Abdulkâdir'in üstüne kapandı. Hıçkırarak, erkekçe ve kaba sesiyle insanın içini söken bir ağlayışla şöyle diyordu: "Ah sevgilim… Ah*

kardeşim…" (İdrîs, 2019, s. 65). Hademe, hissettiği ve hissettiğini göstermekten çekinmediği bu duygularla, halkın saf duygusunu temsil eden güçlü bir yardımcı karakter örneği sunar.

Öyküde, Mısır'ı 1936-1952 yıllarında yöneten ve zorbalığıyla halkı usandırdığı anlaşılan I. Fârûk ve yönetimi, doğrudan sahnelerde görünmeseler de antagonist karakterlerdir. Öyküdeki suikast olayının temel çatışmasını kuran, bu karakterlerdir. Öyküdeki siyasal baskı rejimi, ihanet, suikast ve karanlık, onların etrafında somutlaşır: *"Ben de içimde bir ateşin yandığını hissettim. O günlerde Fârûk'un yönetimi altındaydık. Sıkıyönetim vardı. Karanlık ve öfke Mısır'ın üzerine çökmüş, insanların kalplerine yuva yapmıştı. O güne kadar bana hep araba kazalarının kurbanları, tramvay altında kalanlar, kavga eden azılıların yaralıları gelirdi. Bu ise kurşunla vurulmuş olarak gördüğüm ilk yaralıydı"* (İdrîs, 2019, s. 58).

Öykünün ana teması, *ölüm karşısında yapılan dayanışması ve ölümün eşitleyici gücü*dür. Beş saat süren müdahale sürecinde doktorlar, hemşireler ve hademeler bir yaralıyı yaşatmak için mücadele ederler. Ancak tüm teknik imkânların kullanılmasına rağmen ölüm engellenemez. Ölüm herkese, rütbenin, gücün ve beden kudretinin sonunda anlamını yitirdiğini anlatır. Nitekim herkes ölüm karşısında eşittir.

1.3. Ummu'd-Dunyâ

Ummu'd-Dunyâ, *Erhas Leyâlî* isimli mecmuanın on ikinci öyküsüdür. 155 sayfalık mecmuanın yaklaşık 12 sayfasını bu öykü oluşturur (İdrîs, 2019, ss. 71-82).

1.3.1. Özet ve İsim İçerik İlişkisi

Ummu'd-Dunya, Avrupadan Mısır'a ve Irak'a dönen farklı toplumsal kesimlere mensup yolcuların İskenderiye'ye yaklaşan bir gemide geçirdikleri son geceyi anlatır. Gemide ressam, öğretmen, prens hizmetkârları, hukuk doktoru ve çeşitli yabancı yolcular bulunur. Her biri kendi arzuları, kaygıları ve beklentileriyle meşguldür. Gece boyunca bireysel konuşmalar sürerken, sabahleyin Mısır kıyılarının görünmesiyle tüm farklılıklar birden bire ortadan kalkar. Yolcular, ülkelerine dönüş

duygusu etrafında ortak bir heyecana bürünür. İdrîs, öyküde özellikle yedi Mısırlı yolcunun coşkusunu doruğa çıkarır. Vatana dönüşün coşkusunu taşıyan şu cümleler, bu doruğun kelimelere yansıdığı anları aktarır:

> "Vallahi bizim memleket bu işte! Oh be yiğitler! Sa'dullah ise Avad Efendi'ye soruyordu: Geldik mi Amca Avad? Geldik, ey Ebü's-Suud. Bu Mısır mı Amca Avad? Vallahi Mısır be kardeşim. Yaşadık da gördük ha? Gördük. Dünyanın anası? Dünyanın anası! Ve vardık ha? Avad Efendi etrafında duranlara dönüp inanamaz bir hâlde baktı. İçinde gençliğinin coşkusunun geri geldiğini hissetti. Her yanı sevinçle dolmuştu. İnsanların ağızlarından yükselen sözleri işitiyordu: Mısır… Egypt… Egitto… L'Égypte… İskenderiye… Kahire… Alex…" (İdrîs, 2019, s. 80).

"*Ummu'd-Dunyâ*/ dünyanın anası", Arap kültüründe genelde Mısır, özelde ise Kahire için kullanılan bir addır. Bu adlandırmanın sebebi, Mısır'ın tarihî merkeziliğinin, bereketinin ve medeniyetinin simgesel olarak yüceltilmesidir. Öyküde, yolcuların İskenderiye kıyısını görür görmez yaşadığı coşku, bu sembolik anlamı doğrular. Başlık, yalnızca coğrafi olarak bir mekânı temsil etmez. Duygusal bir aidiyet merkezini de ifade eder. Nitekim farklı sınıf ve karakterdeki Mısırlılar, gemide dağınık bireyler iken vatanın görünmesiyle ortak bir kimlik etrafında birleşirler. "*Ummu'd-Dunyâ*" sözü de bu kapsayıcı ana-yurt imgesini güçlendirir. Sonuç olarak başlık ile içerik arasında doğrudan bir uyum olduğu söylenebilir. Başlık, öykünün merkezinde oturan gurbet, dönüş ve vatan sevgisi temasını yoğun bir biçimde yansıtır.

1.3.2. Kişiler Dünyası ve Tema

Ummu'd-Dunyâ'da, tek bir başkarakterden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü öykünün merkezinde her biri merkezî konumda yer alan yedi karakter vardır. Bu karakterler, ülkelerine dönen yedi Mısırlıdır. Bu nedenle kişiler dünyasının kolektif bir karakter yapısıyla kurulduğunu söylemek gerekir. Başkarakterler, farklı sınıf, meslek ve dünya görüşlerinden gelseler de ortak paydaları "Mısırlı" olmalarıdır. Final

sahnesinde İskenderiye ufukta görününce tüm bu bireysel farklılıklar yok olarak hepsi aynı aidiyet duygusunda birleşir.

Başkarakterler ve öyküdeki varlıkları şöyledir: ilk olarak, Mısırlı ressam. İç dünyasının güçlü olduğu anlaşılan adam tam bir melankoliktir. Gemideki varlığı, genç bir kıza olan tutkusuyla kurulur. Ressam kızı, bütüncül bir estetik unsur olarak algılar. Bu nedenle o, tam bir güzelliği temaşa eden sanatçı tipidir: *"Bu, ay gibi bir yüz, ceylan gözleri, kiraz tanesi dudaklar, çıkık bir göğüs ya da düzgün bacaklar güzelliği değildi. Parçaları ne kadar büyüleyici olursa olsun, hayranlık uyandıran bir güzellik de değildi. Bu güzellik, eşsiz bir musiki ezgisi gibiydi; insan, içindeki dehayı ancak onu bütünüyle dinlediğinde, bütünüyle kavradığında ve içinde yaşadığında hissederdi"* (İdrîs, 2019, s. 72). Ressam, tüm bu duygularına rağmen genç kıza olan ilgisini paylaşmakta pasif kalır. Yalnızca bakmakla yetinir. İkinci olarak: öğretmen. Öğretmen ressamın aksine dışa dönük, konuşkan ve insan ilişkilerine açık bir karakterdir. Gemideki herkesle tanışmak için fırsat kollar. Üçüncü başkarakter: hukukçu. Yurt dışında doktora yapmış olan bu yolcu, eğitimli elit sınıfı temsil eder. Buna rağmen, getirdiği hediye kutularını ve gümrük masrafını düşünür. Bu karakterde, yüksek kültür ile küçük hesaplar yan yana verilir. Dördüncü karakter: Şeref Usta. Aşçı olan adam, bedensel hareketliliği, yüksek sesi ve şakacı tavrıyla halkın enerjisini temsil eder. Tombul Rum kadına duyduğu arzu, mizahî bir çizgide işlenir. Rum kadın onun için bir arzu nesnesidir[29] ancak üzerinde taşıdığı belli olan muhafazakarlık kisvesi, arzularına karşı koymasına yardımcı olur:

> "Aynı sırada Şeref Usta yatağında uzanmıştı. Sırtının altında yanar gibi bir ateş vardı. Eli bıyığıyla oynuyor, akşam yemeğinde kendisine gülümseyen tombul Rum kadının

[29] Arzu nesnesi, anlatıda istenen, ulaşılmak arzulanan ve çoğu zaman edilgen konumda bulunan unsurdur. René Girard, geliştirdiği "üçgen arzu modeli"nde arzunun her zaman doğrudan oluşmadığını belirtir. Buna göre bazı metinlerde kahraman ile arzu nesnesi arasında doğrudan ilişki kurulur; bazı metinlerde ise kahramanın arzusunu yönlendiren üçüncü bir unsur, yani dolayımlayıcı devreye girer. Böylece arzu nesnesi, anlatıdaki çatışma ve yönelimin merkezinde yer alır (Girard, 2001, s. 45; Kuzu, 2009, s. 261).

> tebessümünü tartıp biçiyor, her yönden düşünüp duruyordu. İçini çekerek: "Ah, insan onu elde etse..." dedi. Avad Efendi namazını bitirip selam verdi ve ona ne dediğini sordu. Şeref Usta cevap vermedi. Çünkü o anda zihninde tam düğün gecesindeydi; kapı kendisiyle o kalçalı kadın üzerine kapanmıştı. Sonra etrafında dolaşıp duran ve gitmek bilmeyen bir düşünceden Allah'a sığındığını fark etti. Gözlerinin son gördüğü şey, kalabalığın sıkışıklığı, insanların itişip kakışması ve önünde duran kadındı. Düşünceyi kovamadan, Allah'a sığınmayı tamamlayamadan uyku bastırdı" (İdrîs, 2019, s. 77).

Beşinci karakter: Avad Efendi. Prensin kahvecisi olan Avad Efendi, namaz, temizlik ve fetva meseleleriyle meşgul dinî hassasiyeti olan biridir. Bu hassasiyet öyküde, abartılı ölçüde sunulduğundan hafif ironik bir tipleme taşır: *"Ama onu meşgul eden, içini daraltan ciddi bir mesele vardı: Namazlarını yatağın çarşafı üzerinde kılıyordu. Yolculuk boyunca hep öyle kılmıştı. Ama o çarşafın temiz olduğundan nasıl emin olabilirdi? Gemideki insanların temizlikten, taharetten haberleri bile yoktu"* (İdrîs, 2019, s. 75). Altıncı karakter: Hâmid. Öyküdeki kaygılı, emekçi karakterdir. İskenderiye'ye götürdüğü lüks arabayı çizdirir ve araba tutkunu prensin öfkesinden korkarak işini kaybetme endişesi yaşar. Yedinci karakter: Seyis Sâdullah. Sâdullah, öyküdeki saf umut karakterdir. Maaşının tamamıyla bir takım elbise alır ve bütün mutluluğunu ona bağlar. Elbiseyi ara sıra kutusundan çıkararak giyer ve okşayarak yeniden kutusuna yerleştirir. Tüm bunları, efendi olma arzusuyla yapar.

Yukarıdaki başkarakterlerin yanı sıra, Mısırlıların kimliğini görünür kılan başka yabancı karakterler de vardır: Pietro, Alman turist, Rum kadın, yaşlı Yunan ve diğerleri, öyküdeki fon karakterlerdir.[30]

[30] Fon karakter ya da fon kişi, anlatıda dekoratif işlev üstlenen yardımcı kişilerdir. Tiyatro ve sinemadaki figüranlara benzer biçimde, çevreyi ve toplumsal atmosferi görünür kılar, olayların sunumuna katkı sağlarlar. Ancak olay örgüsünün gelişiminde belirleyici bir sorumluluk taşımazlar (Aktaş, 1991, s. 139)

Öykünün ana teması, *vatan hasreti* ve *yurda dönüşün duygusal coşkusu*dur. Öyküdeki yedi Mısırlı başkarakterin ortak paydası, memleketleri olan Mısır'a dönüş arzusudur. Gemi yolculuğu boyunca bireysel kaygılar ön plana çıksa da Mısır kıyıları göründüğünde hepsi aynı heyecanda birleşir: *"Yaşasın Mısır be yiğitler, vallahi yaşasın Mısır! Allah aşkına, bizim ondan başka neyimiz var be kardeşler! Vallahi onun bereketi olmasa bir soğana bile değmeyiz! Allah, işte bu bizim memleketimiz, bizim memleketimiz be adamlar, değil mi?!"* (İdrîs, 2019, s. 81). Pasajdaki sözler, vatan özleminin ve sevgisinin öyküdeki ortak duygu merkezi hâline gelişini gösterir.

2. ÖYKÜLERDEKİ TOPOSLARIN TESPİTİ VE ANALİZİ

2.1. *Erhas Leyâlî*'de Toposlar

Erhas Leyâlî'de mekânsal kurgu, başkarakter Abdulkerîm'in hareket ettiği sınırlı ve tekrar eden alanlar üzerinde inşâ edilir. Öyküde belirginleşen başlıca mekânsal toposlar; *dar sokak, köy meydanı, gölet ve çevresi ve başkarakterin evi*dir. Öykünün olay örgüsü, dar sokaktan meydana, oradan eve uzanan döngüsel bir mekân hareketi üzerine kuruludur. Bu alanlar, birbirinden kopuk değildir. Aksine, aynı sıkışmışlığın farklı tezahürleri olarak işlev görürler.

2.1.1. Fiziksel Özellikler

Dar sokak, anlatının başlangıcında yer alan şu pasajla, öyküdeki ana toposlardan biri olur: *"Abdulkerîm dört rekâtı alelacele kılar kılmaz camiden sıvışır, dar sokağa dalardı"* (İdrîs, 2019, s. 7). Bu sokağın,*"Kırıntı gibi çocuklarla dolu"* (İdrîs, 2019, s. 7). olması, sokağın genişlemeye kapalı, sıkışmış ve harekete izin vermeyen bir yapı sunduğunu gösterir. Bu daralma, yalnızca mimarî ve fiziksel bir daralmayı ifade etmez. Aynı zamanda mekânın yoğunluk ve tıkanma üreten bir organizasyon biçimine sahip olduğunu ortaya koyar.

Dar sokak ile köy meydanı arasındaki geçiş, girişik mekân tasvirinin[31] belirgin bir örneğini oluşturur. Sokaktan çıkarak ulaşılan köy meydanı, fiziksel olarak yüzeyde geniş bir mekân olarak sunulsa da anlatıcının şu sözleri ile açık mekânın da işlevsel olarak kapalı niteliğe bürünebileceğini gösterir: *"Arı kovanı gibi uğuldayan o sokağı arkasında bırakıp da köyün ortasındaki göleti çevreleyen geniş meydana çıkınca, Abdulkerîm gerçek bir rahatlama duydu. Önünde engin bir karanlık uzanıyordu. Alçak, kararmış evler orada burada yuvalanmış gibiydi. Önlerinde duran gübre yığınları, uzun zamandır terk edilmiş mezarlara benziyordu"* (İdrîs, 2019, s. 8). Bu durum, mekânlar arasında net sınırların bulunmadığını ve dar ve kapalı alanların, geniş ve açık alanlara sirayet ederek bütüncül bir sıkışma atmosferi oluşturduğunu gösterir.

Meydanın merkezindeki gölet ve çevresinde yer alan bataklık, fiziksel mekânın[32] çürüme ile ilişkili özelliklerini pekiştirir. Bataklıktaki suyun paslı olarak tesvir edilmesi ve çevredeki gübre yığınlarının ölmüş insanları taşıyan birer mezara benzetilmesi, mekânın canlılıktan uzak, kirli ve bozulmuş bir çevre olarak kurgulandığına işarettir: *"Bataklıktaki paslı su kokusu, kıvrılmış burun delikleriyle birlikte dolaşıp duruyordu. O anda burnunun deliklerini tıkayan bir sıkıntı hissetti; yumruğunu daha da sıktı, kamburu arttı, neredeyse abasını göletin kenarına fırlatacaktı. Kulağı ne bir ses, ne bir hareket, ne de bir civciv ötüşü işitiyordu. Sanki mezarlığın ortasındaydı; oysa burası, içinde bunca Allah'ın kulu bulunan bir kasabaydı"* (İdrîs, 2019, s. 8). Bu çürümüş alan, mekânın hem görsel olarak hem de duyusal düzeyde algılandığını gösterir.

---

[31] Girişik mekân tasviri, mekâna ilişkin unsurların ve o mekânda gerçekleşen olayların kronolojik akış içinde, zamansal boyutla birlikte sunulmasıdır. Bu tür tasvirlerde anlatının akışı kesintiye uğramaz; mekân, hareket ve zamanla kaynaşarak devingen bir yapı kazanır. Mekânsal betimlemenin ritimli oluşu, anlatının genel ritmine katkı sağlar. Ayrıca somut nesnelerin ayrıntılı biçimde verilmesi, olay örgüsünün görselleştirilebilir bir düzlemde ilerlemesine imkân tanır (Genette, 2010, s. 100; Ğarâyise ve eş-Şeyh, 2022, ss. 115-119; Sazyek, 2023, s. 175).

[32] Fizik mekân, içinde yaşadığımız dünyaya ait somut alanları ifade eder (Çetin, 2021, ss. 138-139).

Son topos Abdulkerîm'in evi öyküde, dar, kalabalık ve düzensiz yapısıyla dikkat çeker. Ev, öyküde, fiziksel sıkışmışlığın en yoğun hissedildiği alan olarak öne çıkar: *"Kapıyı arkasından sürgüleyip kapattı, karanlıkta sürünerek fırının kubbesi yanına dağılmış çocuklarının üzerinden aştı"* (İdrîs, 2019, s. 11). Çocukların, fırının kubbesi yanına dağılmış olması, ev mekânının hem hacimsel hem de düzensiz yerleşimini gösterir. Ev, aynı zamanda Abdulkerîm ve eşi için pratikleşmiş bir mekândır.[33] Eve dönüş, dinlenme ya da sığınma amacıyla değil, yinelenen bir davranış kalıbı olarak cinsel birlikteliğin gerçekleştiği bir eylem alanı olarak kurgulanır. Nitekim öykü zamanındaki gecenin ardından yeni bir çocuğun doğması, bu döngüsel tekrarın kaçınılmaz sonucunu gösterir: *"Abdulkerîm, elbiselerini çıkarırken ve olacaklara hazırlanırken şöyle dedi: Allah, bütün bunlara sebep olanın evini yıksın! Aylar sonra kadınlar her zamanki gibi ona yeni bir oğul müjdeliyorlardı. O ise kendini, zamanın sonunda gelmiş yedinci çocukla avutuyordu, o da ötekiler gibi yeryüzünün tuğlalarını dolduracak kadar yiyip bitiremeyecekti güya"* (İdrîs, 2019, s. 11). Bu durum, evin aynı davranış kalıplarının yeniden üretildiği ve yoksulluğun sürekli olarak inşâ edildiği bir mekân olduğunu gösterir. Dolayısıyla ev, yaşamın biyolojik ve toplumsal olarak yeniden üretildiği pratikleşmiş ve cinsel bir mekân işlevi görür.

2.1.2. Psikolojik İşlevler

Öyküdeki mekânlar, başkarakter Abdulkerîm'in ruh hâlinin doğrudan yansıdığı birer psikolojik alanlar[34] olarak kurgulanır. Dar sokak,

[33] Michel de Certeau bu durumu "pratikleşmiş mekân" kavramıyla açıklar. Buna göre mekân, yalnızca fiziksel bir yapı değil; gündelik pratikler, eylemler ve kullanım biçimleri aracılığıyla anlamlandırılan ve sürekli yeniden üretilen "yaşanan" bir alandır (De Certeau, 1984, s. 117).

[34] Mekân, insan varoluşunun ayrılmaz bir unsurudur; birey mekân içinde konumlanır ve onun tarafından kuşatılır. Anlatıda estetik derinlik, mekânın karakterler üzerindeki etkisi ve onların psikolojik durumlarını açığa çıkarmasıyla belirginleşir. Bu nedenle mekân, yalnızca olayların arka planı olmaktan çıkarak, karakterlerin ruh hâlleriyle etkileşim kuran etkin bir anlatı öğesine dönüşür. Psikolojik mekân ise karakterlerin iç dünyasını yansıtan, ruhsal durumlarını görünür kılan ve varoluşsal deneyimlerini şekillendiren bir "içsel uzam"dır. Bu bağlamda mekân, fiziksel bir yer olmanın ötesinde; duyguların, korkuların,

Abdulkerîm'in öfkesini ve sıkışmışlık duygusunu taşır. Sokakların çocuklarla dolu yapısı ise onun tahammülsüzlüğünü artırır. Köy meydanı ise fiziksel olarak geniş bir alan olmasına rağmen "mezarlık" olarak algılanarak boşluk ve yabancılık hissi uyandırır. Ev içi mekân ise Abdulkerîm için kaçınılmazlık duygusunu temsil eder. Çünkü yeniden bir çocuk dünyaya getirmeye karşı direnç göstermez, psikolojik olarak teslim olarak döngüye yeniden girer. Bu bağlamda mekânlar, başkarakterin öfke, sıkışmışlık, tahammülsüzlük, yabancılık ve kabulleniş duygudurumlarını aşamalı olarak üreten psikolojik toposlar hâline gelir.

2.1.3. Sembolik İşlevler

Öyküde yer alan toposların işlevsel anlamları ve ait oldukları sembol kategorileri dikkate alınarak aşağıdaki Tablo 1'de sistematik biçimde çözümlenmiştir:

Topos	Sembol Türü	Öyküdeki İşlevi/Anlamı
Dar sokak	Fiziksel Sembol	Başkarakterin hareket alanını sınırlayan, yoksulluk ve kalabalık üzerinden sürekli bir şekilde sıkışmışlık üreten mekân işlevi görür.
Köy meydanı	Çerçeve Sembol	Fiziksel olarak açık ve geniş olsa da mezarlığa benzetilmesiyle sahte özgürlük, içsel bir boşluk ve yabancılaşma hissi üretir.
Gölet ve çevresi	Alegorik Sembol	Çürümeyi, durağanlığı ve toplumsal çözümeyi temsil eder.
Ev	Cinsel Mekân Sembolü	Çocuk dünyaya getirilerek yoksulluğun yeniden üretildiği o yerdir. Aynı zamanda başkarakterin kaçamadığı döngüsel kader mekânıdır.

Tablo 1: *Erhas Leyâlî* İsimli Öyküde Yer Alan Toposların Sembolik İşlevleri

aidiyetin ve yabancılaşmanın dışavurum alanı olarak işlev görür (Ahmed, 2018, ss. 229-231; Bachelard, 1984, ss. 5-6; Bedevî, 1975, s. 196).

2.1.4. Değerlendirme

Öyküdeki mekânsal toposlar, bütüncül olarak incelendiğinde fiziksel, psikolojik ve simgesel olarak üç katman hâlinde iç içe geçtiği görülür. Alt düzeyde fiziksel daralma ve çürüme, orta düzeyde ise psikolojik sıkışma ve yabancılaşma, üst düzeyde ise bu deneyimlerin simgesel anlamları yer alır. Abdulkerîm'in camiden dar sokağa, oradan köy meydanına ve gölete, nihayetinde eve uzanan hareketi, her gece aynı biçimde tekrarlar. Bu rota bir yere ulaşmayı değil, değişmeyen yaşam koşulları içinde aynı kaderin yazgısına gitmeyi temsil eder. Bu bağlamda mekân, hem fiziksel bir alanı hem de Abdulkerîm'i sürekli aynı sonuca götüren kapalı ve döngüsel bir sistem olarak işlev görür.

Bununla birlikte, öyküdeki tüm toposlar fiziksel olarak farklı görünse de ortak biçimde daralma, sıkışma ve kapanma hissi üretir. Toposlara dair yapılan analiz sonucunda, mekânların yalnızca olayların geçtiği zeminler olmadığı, başkarakter Abdulkerîm'in psikolojisini biçimlendiren ve toplumsal koşulları yeniden üreten kurucu bir sistem işlevi gördüğü tespit edilmiştir.

2.2. *Hamsu Sâat*'te Toposlar

Hamsu Sâât isimli öyküde toposların kurgusu, kapalı ve denetim altındaki alanlar üzerine kurulur. Öyküde belirginleşen ana topos: *hastane*dir. *Ameliyat odası* ve *hastane koridorları* ise ana toposta yer alan mikro mekânlardır.

2.2.1. Fiziksel Özellikler

Öykünün ana toposu hastane kapalı, yoğun ve müdahale odaklı bir üst mekândır. Anlatıcı tarafından bu hastanenin Kasru'l-Aynî[35] olduğu anlatılır: "*Oda, Kasru'l-Aynî kadar eskiydi*" (İdrîs, 2019, s. 57). Hastane, fiziksel

[35] Kasru'l-Aynî, Kahire Üniversitesi Tıp Fakültesi ve ona bağlı eğitim hastanelerini kapsayan entegre bir sağlık ve eğitim kurumudur. Kahire'nin Manial el-Ravda bölgesinde yer alan bu yapı, Mısır'da kurulan ilk tıp fakültesi olma özelliğini taşır. Muhammed Ali Paşa döneminde 1827 yılında kurulan fakülte ile birlikte, "Kasru'l-Aynî Hastaneleri" olarak anılan eğitim hastanelerini de bünyesinde barındırır (Qasr El Aini, 2026).

olarak bireyin hareketini sınırlandıran bir yapı arz eder ve sessizliğiyle belirginleşir: *"Kendimi toparlayamadan sedye odaya süzüldü. Tam aynı anda hastanenin sessizliğini yukarı katlardan gelen uzun, gür bir çığlık yırttı geçti"* (İdrîs, 2019, s. 58).

Ameliyat odası, daralan ve yoğunlaşan bir diğer alandır. İçinde bulunan teknik unsurlar, onun tamamen müdahaleye uygun olarak düzenlendiğini gösterir. Ancak bu fiziksel yapı sabit değildir. Algısal olarak değişiklik gösterir. Aşağıdaki pasajda yer alan şu sözler, mekânın hacim olarak değil yoğunluk üzerinden sıkıştığını gösterir: *"Saniyeler arasındaki mesafe açıldı. Oda daraldı. Nefes alamaz hâle geldik"* (İdrîs, 2019, s. 65). Bu daralma, odada bulunan insanların bedenlerinin, seslerinin ve teknik ekipmanların üst üst oluşturduğu bir daralmadır. Oda, öyküde aynı zamanda canlı bir organizma gibi hareket eden fiziksel bir yapıya dönüştürülür. Nitekim anlatıcının şu sözleri, onu sabit bir topos olmaktan çıkarır: *"Sonra bütün odanın soluk alıp verdiğini fark ettim; sanki ateşli bir hastanın ciğeriydi"* (İdrîs, 2019, s. 31).

Odanın "*bembeyaz duvarları"* (İdrîs, 2019, s. 60) gibi görsel tasvirlerin yanında, işitsel unsurları da taşır: *"…kaynayan su kazanının vızıltısı, yükselen buharın hışırtısı…"* (İdrîs, 2019, s. 60). Bu çok katmanlı yapı, fiziksel mekânın duygusal olarak algılanmasını daha da sıkıştırır. Ayrıca Abdulkâdir'in kanının zemine kadar damlamasına dair yapılan şu tasvirler, mekânı temiz ve steril bir alan olmaktan çıkarır. Artık oda toposu kontrol edilemeyen bir fiziksel çözülme alanına dönüşür: *"Başımı kaldırıp beşinci şişedeki kanın kalanına baktım. Cihazdan yaralının damarlarına akıyor, damarlar onu o deliğe sürüklüyor, benim elimin kapatamadığı yerden dışarı taşıyor, sonra kalın damlalar hâlinde odanın sert zeminine düşüyordu"* (İdrîs, 2019, s. 62).

Öyküdeki mikro mekânlardan hastane koridoru ise fiziksel olarak uzun ve soğuk bir yer olarak tasvir edilir: *"Bir sessizlik oldu. O sırada uzun koridordan bize doğru kayan sedyenin tekerleklerinden yükselen iniltiye benzer sesi dinliyorduk. Soğuktu, sonunda yokluk ve kayboluş bulunan uzun bir koridorun soğukluğuydu"* (İdrîs, 2019, ss. 57-58).

2.2.2. Psikolojik İşlevler

Öyküdeki ana topos olan hastane ve onun bünyesindeki mikro mekânlar olan oda ve koridor, karakterlerin psikolojik gerilimini iki düzeyde etkiler. Hastane, toplumsal bir mekân[36] olmasıyla özellikle anlatıcı olan genç doktor başta olmak üzere diğer görevlileri belirli roller ve işlevler içinde konumlandırır. Doktor, hemşire ve hademeler arasındaki iş bölümü, öyküdeki karakterlerin bireysel hareket alanını sınırlar. Bu da kolektif bir baskı atmosferi oluşur.

Bu toplumsal çerçeve içinde yer alan oda ise içselleştirilmiş bir mekân[37] olarak doğrudan öyküdeki psikolojik sıkışmayı derinleştirir. Nitekim, anlatıcının pasajda geçen ifadeleri, toposların hem fiziksel hem de tarihsel bir yorgunluk ve tükenmişlik duygusu taşıdığını gösterir*:*

> "Yüksek arkalıklı sandalyede oturuyordum. Önümde, benden önce burada çalışan doktorların adlarını kazıdığı yıpranmış masa duruyordu. Oda, Kasru'l-Aynî kadar eskiydi. İçindeki her şeyi defalarca görmüştüm; artık bıkıp usanmıştım. Yerde dağılmış pamuk, gazlı bez parçaları, kurumuş kan lekeleri… Hemşirenin az önce odanın bir köşesine gizlediği kırık termometre… Her şey… Hatta orada yatmakta olan kondüktörden yükselen iniltiler bile. Böbreğini sıkan o dev gibi

[36] Toplumsal mekân, bireylerin ve grupların sosyal ilişkiler içinde ürettiği, dönüştürdüğü ve yeniden anlamlandırdığı dinamik bir etkileşim alanıdır. Fiziksel bir yer olmanın ötesinde; ekonomik, kültürel ve politik ilişkilerin iç içe geçtiği, gündelik pratiklerle sürekli yeniden üretilen bir yapıdır. Bu yönüyle toplumsal mekân, toplumun kendini ifade ettiği, ilişkilerini kurduğu ve kimliğini inşa ettiği işlevsel bir ağ niteliği taşır (Foucault, 2006, s. 317; Lefebvre, 2019, ss. 111-113; Soja ve Çetin, 2019, s. 20; Stavrides, 2016, s. 102).

[37] Gaston Bachelard'ın *The Poetics of Space* adlı eserine göre mekânın içselleştirilmesi, fiziksel mekânın öznenin bilinç ve bilinçdışı düzeyinde psikolojik bir varoluş alanına dönüşmesidir. Ev, oda, mahzen ve çatı gibi unsurlar yalnızca mimari bölümler değil; belleğin, arzunun ve düşlemin yerleştiği içsel odaklardır. Bu nedenle insan kendini zamansal akıştan ziyade mekânsal sabitlenmeler içinde tanımlar; "mekân sıkıştırılmış zamanı içerir." Bu süreçte mekân, dışsal bir nesne olmaktan çıkarak benliğe taşınır ve "içsel uzam" hâline gelir. Böylece mekân, koruyucu ve kimlik kurucu bir işleve sahip olur (Bachelard, 1994, ss. 8-12, 25, 226).

> sancıyı henüz uyuşturamamış bir iğne yapmayı yeni bitirmiştim" (İdrîs, 2019, s. 57).

Pasajda anlatılan yerde dağılmış pamuklar, gazlı bez parçaları, kurumuş kan lekesi ve kırık termometre gibi unsurlar, mekânın düzensizliğini ve yıpranmışlığını görünür kılar. Aynı zamanda genç doktorun hem zihinsel hem de bedensel yorgunluğunu pekiştirir. Nitekim Abdulkâdir için çalınan acil zilinin ardından zihninden geçen ifadeler, bu yorgunluğu doğrudan teyit eder: *"Bu zil sesi herkes için bir anlam taşırdı; içinde yürekleri geren bir korku, sinirleri titreten bir ürperti saklıydı. Çünkü bu ses, ölmekte olan ya da birazdan ölecek bir insan demekti. Ama doktorlar için başka bir anlam taşırdı: iş demekti. Düşüncelerinde ipliğin iğneye geçirilmiş hâlini, temizlenmiş deriyi, iyot kokusuna karışarak yükselen anestezi kokusunu ve acı çeken bir insanın boğuk hırıltısını uyandırırdı"* (İdrîs, 2019, s. 57). Bu durum, odanın insanı barındıran bir çevre olmaktan çıkarak genç doktorun ruhsal durumuyla örtüşen bir deneyim alanına dönüştüğünü gösterir.

2.2.3. Sembolik İşlevler

Öyküdeki toposlar, taşıdıkları işlevsel anlamlar ve bağlı oldukları sembolik kategoriler esas alınarak aşağıdaki Tablo 2'de düzenli ve sistematik bir biçimde analiz edilmiştir:

Topos	Sembol Türü	Öyküdeki İşlevi/Anlamı
Hastane	Toplumsal Sembol	Çalışan olarak bulunanların belirli roller içinde konumlandırıldığı, bedenin denetlenip müdahaleye uğradığı kurumsal ve toplumsal bir düzeni temsil eder.
Ameliyat odası	Psikolojik Sembol	Mekânın karakterler tarafından içselleştirilerek psikolojik sıkışmaya dönüştüğü alanı temsil eder.
Koridorlar	Eşik Sembolü	Belirsizliği, bekleyişi ve yönsüzlüğü simgeler. Yaşam

	ile ölüm arasındaki geçiş sürecini temsil eder.

Tablo 2: *Hamsu Sâât* İsimli Öyküde Yer Alan Toposların Sembolik İşlevleri

2.2.4. Değerlendirme

Öyküdeki toposlar incelendiğinde, olaylar zincirinin iç içe geçmiş üç temel topos üzerine inşa edildiği görülür. Bu mekânların en çevreleyicisi, hastanedir. Hastane, karakterleri kuşatan toplumsal bir mekân olarak dış çemberde yer alır. Ameliyat odası ise çekirdek konumdadır ve psikolojik yoğunlaşmanın merkezidir. Koridorlar ise birer geçiş alanıdır ve ara katmanı oluştururlar.

Ameliyat odası, öykünün gelişme bölümünde artık düzenli ve steril bir yapı olmaktan çıkar. Kaosun merkezi olur. Dağınık nesneler ve kan izleri, mekânın çözülmesini ve müdahalenin sınırlarını temsil eder. Koridor ise yalnızca fiziksel bir geçiş alanı değildir. Aynı zamanda belirsizlik üreten eşik bir topostur.

Öyküdeki iç içe topos yapısında yer alan oda, aynı zamanda mekânın tarihsel birikimini ve yaşanmışlıkların tekrarlanması yoluyla yıpranmasını temsil eder. Yıpranmış masa yüzeyi, mekânın eskiden bu yana taşıdığı yükü somutlaştırır. Öykü zamanında genç doktorun ameliyat odasında yaşadığı deneyim ise hem fiziksel hem de psikolojik bir döngüsel yapı sunar. Mücadele, sıkışmışlık, yabancılaşma ve tükenmişlik aşamaları, aynı topos içinde yinelenen psikolojik süreci temsil eder.

2.3. *Ummu'd-Dunyâ'*da Toposlar

*Ummu'd-Dunyâ'*da mekânsal kurgu hareket hâlindeki ancak sınırları belli olan bir ana mekân etrafında inşâ edilir. Öyküde belirginleşen bu ana topos: *gemi*dir. Gemide bulunan *restoran*, *kamaralar* ve *güverte* ise mikro mekânlardır. Öykünün büyük bir bölümü, yolcuların bir araya geldikleri restoranda geçer. Diğer mikro mekânlar, bu merkezî alanı tamamlayan geçiş alanları olarak işlev görür.

Bununla birlikte öyküde fiziksel olarak herhangi bir olay zincirini taşımasa da sürekli ima edilen başka bir topos vardır: Mısır. Mısır, öyküde

doğrudan anlatı mekânı olmasa da karakterlerin aidiyetlerini, kimliklerini ve kültürel konumlarını belirleyen üst seviye bir anlam alanı olarak öyküye hizmet eder. Bu yönüyle Mısır, fiziksel bir mekândan ziyade, tasavvur edilen ve ideolojik düzlemde kurulan bir topostur. Bu bağlamda öyküdeki mekânsal yapının bir yandan hareketli bir karakter arz eden gemi üzerinde somutlaşırken bir yandan da bu sisteme yön ve anlam veren soyut bir üst mekân olan Mısır ile birlikte çok katmanlı bir yapı kazandığını söylemek gerekir.

2.3.1. Fiziksel Özellikler

Öyküdeki ana topos olan geminin içinde yer alan restoran, parlak, düzenli ve yapay biçimde temizlenmiş bir iç mekân olarak sunulur. Bu sunum, öykünün başlangıcındaki şu sözlerle yapılır: *"Üçüncü mevki restoranında, son akşam yemeğinde ortama tuhaf bir hava hâkimdi. Işık güçlü ve göz kamaştırıcıydı; ışığın dakikaları sanki sayısız parçalar hâlinde her şeyin üzerine dökülüyor, traşlı ve pürüzsüz yüzlü garsonların çehrelerini, beyaz örtüleri, kaşıkları ve tertemiz cam bardakları parlak ve zarif gösteriyordu; sanki hepsi ışık suyuyla cilalanmış gibiydi"* (İdrîs, 2019, s. 71). Bu düzenli görünümün içinde Mısırlı yedi başkarakterin ve diğer yabancı yolcuların konuşmaları, restoranın fiziksel olarak nefes aldıran yapısına rağmen psikolojik olarak sınırlı ve kontrollü bir atmosfer oluşturduğunu gösterir:

> "Buna rağmen yolcuların konuşmaları alçak sesli bir fısıltı hâlindeydi. Konuşmaların çoğu sabah erken saatlerde İskenderiye'ye varış, ardından öğleden sonra Beyrut'ta yolculuğun sona ermesi etrafında dönüyordu. Bir kısmı da deniz, deniz tutması ve önceki iki gün boyunca kamaralarında yatıp ne hareket edebilen ne de yemek yiyebilenler üzerineydi. Bu fısıltılar ve tebessümler arasında yolculardan bazıları bakışlarını salonun içinde gezdiriyor, her şeye gözleriyle veda ediyor, birbirlerine de sessizce veda ediyorlardı. Çünkü alıştıkları, benimsedikleri yüzlerden ayrılacak olmanın içlerinde hafif bir sızısı vardı" (İdrîs, 2019, s. 71).

Gemideki bir diğer mikro topos olan güverte, yemekten sonra yolcuları taşıyan alandır: *"Son akşam yemeğinde hemşehrilerine sert sert bakıyor, onların tasasız gönüllerini ve dertsiz kahkahalarını kıskanıyordu. Akşam yemeği bitti. Yolcular yavaş yavaş restoranın önündeki güverteye çıktılar. Kimi korkuluğa yaslandı, kimi sendeleyerek yürüdü, kimileri de oturdu. Dünya büyüleyiciydi. Yıldızlarla dolu, yıldızlardan daha güzel olmayan bir karanlık… Ve karanlıkla çevrili, karanlıktan daha güzel olmayan yıldızlar…"* (İdrîs, 2019, s. 76). Bu pasajdan, güvertenin restoranın kapalı atmosferinden sonra dış dünyaya açılan eşik bir mekân olduğu anlaşılır. Güverteden bakan anlatıcı gözü, gemiyi şu sözlerle tasvir ederek mekânın görsel ve işitsel yoğunluğunu artırır: *"Denizin uğultusu kulaklara doluyor, sanki gecenin ardındaki bilinmez yerlerde yaşayan milyonlarca azap çekmiş boğazdan yükseliyordu. Gemi motorunun titreşimi her şeyi sarsıyor, hiç kesilmiyordu. Halatlara kadar uzanan beyaz boya ve sayısız ışıklar ise gemiyi, karanlıkta yüzen kocaman bir avizeye çeviriyordu"* (İdrîs, 2019, s. 76).

Kamaralar ise bireysel içe çekilme alanlarıdır. Yolcular kamaralarda kendi arzuları, kaygıları ve hesaplarıyla baş başa kalır. Ressamın yatağında aşık olduğu kızla konuşma hayali kurması, Avad Efendi'nin namaz ve temizlik endişesiyle meşgul olması, Hâmid'in prensin arabasındaki çizik üzerine düşünmesi ve hukuk doktorunun koli hesabı, kamaraların taşıdığı ruhsal yoğunluklardır.

Öykünün sonunda nihayet görünen Mısır ve İskenderiye, önce ufukta belirir: *"Ufuk biraz kararda, sonra uzun gri bir çizgiyle aydınlandı"* (İdrîs, 2019, s. 79). Ardından toprak görünür: *"Bakın! İşte Mısır, Maria! İşte İskenderiye!" Gözler sesin geldiği yere çevrildi. Eski bir sandığın üstünde duran İtalyan bir anne vardı. Şaşkın ve telaşlıydı; bir kızını kucağına almıştı, ötekiler ise bağırıyor, eteğini çekiyor, onu çimdikliyorlardı. Kadın bir yandan ufkun sonunda beliren ve yavaş yavaş toprağa dönüşen çizgiyi görmek istiyordu"* (İdrîs, 2019, s. 80). Finalde ise İskenderiye bütün çıplaklığıyla görünür: *"İskenderiye artık bütün ufku kaplamıştı. Gözün sınırlarına sığmayacak kadar büyük görünüyordu. Onun yanında gemi ise suyun üstünde yüzen ölü bir sardalya gibiydi"* (İdrîs, 2019, s. 81).

Bu aşamalı kavuşma, Mısır'ın fiziksel bir topos olarak yavaş yavaş belirginleştiğini ancak aidiyet duygusunu harekete geçiren üst bir toposa dönüştüğüne işarettir. Böylece öyküdeki fiziksel toposların izleri, restoranın kapalı iç düzeninden güvertenin açık gözlem alanına, oradan da Mısır kıyısının geniş görünümüne doğru ilerleyen katmanlı bir yapı kazanır.

2.3.2. Psikolojik İşlevler

Öyküdeki toposlar, anlatının psikolojik atmosferini kuran temel unsurlardandır. Özellikle geminin restoranı, dışarıdan düzenli ve aydınlık bir alan olarak sunulsa da içsel olarak yoğun bir tedirginlik üretir. Restoran toposunun bu çift katmanlı yapısı: *"Işık güçlü ve göz kamaştırıcıydı; ışığın dakikaları sanki sayısız parçalar hâlinde her şeyin üzerine dökülüyor, traşlı ve pürüzsüz yüzlü garsonların çehrelerini, beyaz örtüleri, kaşıkları ve tertemiz cam bardakları parlak ve zarif gösteriyordu; sanki hepsi ışık suyuyla cilalanmış gibiydi"* (İdrîs, 2019, s. 71). ifadeleriyle kurulur. Hemen ardından ise yüzeysel bu düzenin altında yatan psikolojik gerilim şu sözlerle anlatılır: *"Buna rağmen yolcuların konuşmaları alçak sesli bir fısıltı hâlindeydi"* (İdrîs, 2019, s. 71). Bu bağlamda restoran, dış düzene ile insan ruhundaki huzursuzluk arasındaki karşıtlık üzerinden psikolojik kırılmaların yaşandığı bir alana dönüşür. Aynı zamanda her ne kadar toplu bir fiziksel yapı arz etse de yolcuların içe kapanmasıyla yalıtılmış bir mekândır. Mısırlı Ressam'a dair anlatılan şu pasajla, karakterin içindeki mücadelenin hissedilmesi kolaylaşır: *"Gerçi İtalya'dan dönen ressam, her zamanki köşesinde oturmuş, dalgın dalgın yemeğini yavaşça çiğnerken pek Mısırlıya benzemiyordu. Ama öyleydi; hem de özellikle Hüseyniye mahallesindendi. Son akşam yemeğinde de yine içine kapanıktı ve hâlâ aklını başından alan genç kıza bakıp duruyordu"* (İdrîs, 2019, s. 71).

Toposlardan gemi, yolcular için bekleyiş psikolojisini taşıyan bir mekândır. Çünkü hepsinin ortak hedefi, Mısır'a ulaşmaktır. Bu bekleyişin verdiği heyecan geminin her bir karışında hissedilir. Kavuşma anı ise bekleyişin izlerini siler ve yerini büyük bir sevince bırakır: *"Bu Mısır mı Amca Avad? Vallahi Mısır be kardeşim. Yaşadık da gördük ha? Gördük. Dünyanın anası? Dünyanın anası! Ve vardık ha?"* (İdrîs, 2019, s. 80).

Öte yandan, öyküdeki toposlar bastırılmış şehvetlerin ve cinsel dürtülerin açığa çıktığı psikolojik bir zemin olarak da işlev görür. Mısırlı karakterlerden Şeref Usta'nın gemideki bir kadınla yaşadığı fiziksel temasın ardından yaşadığı zihinsel dönüşüm, geminin karakter üzerindeki etkisini daha çok belirginleştirir: *"Tam o sırada gemi yana yatınca kadın neredeyse ona yapışacak gibi olmuş, daha doğrusu sağ kalçası onun böğrüne çarpmıştı"* (İdrîs, 2019, s. 75). Pasajda anlatılan sıradan bir temas, karakterin bilinçaltında yoğun bir şehvet dürtüsünü harekete geçirir. Bu şehvet duygusu, daha sonra kadını görünce verdiği bedensel tepkileri beraberinde getirir: *"O andan beri kadını her görüşünde başındaki saçlar diken diken oluyor, hatta bütün vücudunun tüyleri ürperiyordu"* (İdrîs, 2019, s. 75). Şeref Usta'nın hisleri, giderek yoğunlaşır ve gemi artık onun için Mısır'a kavuşmasını kolaylaştıran bir araç olmaktan çıkar. Gemi, bastırılmış arzuların hayal yoluyla serbest kaldığı psikolojik bir kaçış toposuna dönüşür:

> "Aynı sırada Şeref Usta yatağında uzanmıştı. Sırtının altında yanar gibi bir ateş vardı. Eli bıyığıyla oynuyor, akşam yemeğinde kendisine gülümseyen tombul Rum kadının tebessümünü tartıp biçiyor, her yönden düşünüp duruyordu. İçini çekerek: Ah, insan onu elde etse... dedi. Avad Efendi namazını bitirip selam verdi ve ona ne dediğini sordu. Şeref Usta cevap vermedi. Çünkü o anda zihninde tam düğün gecesindeydi; kapı kendisiyle o kalçalı kadın üzerine kapanmıştı. Sonra etrafında dolaşıp duran ve gitmek bilmeyen bir düşünceden Allah'a sığındığını fark etti" (İdrîs, 2019, s. 77).

Yukarıda pasajda karakterin Allah'a sığındığını fark etmesi, şehvet ile dinî bilinç arasındaki çatışmayı görünür kılar. Böylece gemi toposu, arzunun, suçluluğun ve bastırma mekânizmasının da üretildiği bir psikolojik alan işlevi kazanır.

Sonuç olarak, öyküdeki toposların karakterlerin kaygılarını, bekleyiş psikolojilerini ve içe kapanışlarını görünür kılan bir psikolojik zemin oluşturduğu tespit edilmiştir. Öyküdeki mekânlar, anlatının ağırlığını

taşımakla birlikte, huzursuzluk, bekleyiş, yalnızlık ve şehvet gibi yoğun duyguların bir araya geldiği birer psikolojik yansıma alanlarıdır.

2.3.3. Sembolik İşlevler

Öyküdeki toposlar, işlevsel anlamları ve bağlı bulundukları sembol kategorileri esas alınarak aşağıdaki Tablo 3'te sistematik bir şekilde analiz edilmiştir:

Topos	Sembol Türü	Öyküdeki İşlevi/Anlamı
Gemi	Geçiş Sembolü	Gemi, içindekileri Mısır'a ulaştırmak için hareket eden hareketli bir geçiş mekânıdır. Yolculuk ve varış beklentisi, bir geçiş hâlini simgeler.
Restoran	Karşıtlık Sembolü	Restoranın ambiyansı önce göz kamaştırıcı olarak sunulurken daha sonra yolcuların fısıltı hâlindeki konuşmaları anlatılır. Bu surumda restoran, bir iç huzursuzluğu temsil eder.
Kamara	Kapalı Sembol	Bireyin içine çekildiği, zayıflıklarının ortaya çıktığı ve dış dünyadan koptuğu kapalı bir mekânı temsil eder.
Güverte	Temas Sembolü	Yolcuların birbiriyle yaşadığı fiziksel temas, güverteyi, bedensel yakınlaşmanın simgesel alanına dönüştürür.

Tablo 3: *Ummu'd-Dunyâ* İsimli Öyküde Yer Alan Toposların Sembolik İşlevleri

2.3.4. Değerlendirme

Öyküdeki toposlar incelendiğinde, mekânsal kurgunun iki katmanlı bir yapıda kurgulandığı görülür: hareket hâlindeki gemi ve ideolojik bir üst topos olan Mısır. Toposların izleri değerlendirildiğinde, bu ilişkinin sadece bir sahne olmadığı anlaşılır. Somut ve soyut düzlemde yer alan her iki topos da mekânın anlam üreten sistemini ön plana çıkarır. Gemi, kendi içinde

mikro toposları olan bir evrendir. Güvertesi, restoranı ve kamaraları, konumsal sınırlılığı temsil eder. Bu mekânların tasviri, öyküdeki karakterlerin pskilojik gerilimlerini yansıtan canlı birer yapıyı teşkil eder.

Mikro toposlar, gemi ana toposunun içindeki halkalar olarak, hareketin sürekli ertelenen bir merkez etrafında döndüğünü vurgular. Bu dönüş, gemiyi bekleyiş mekânı kılar. Bekleyişin çok yakında kavuşmaya dönüşeceğini ise ufukta beliren çizgi müjdeler. O anda gemi, merkezî konumunu kaybeder. Anlatıcının şu sözleri, kavuşmanın yaklaşmasıyla geminin anlamını yitirdiğini anlatır: *"İskenderiye artık bütün ufku kaplamıştı. Gözün sınırlarına sığmayacak kadar büyük görünüyordu. Onun yanında gemi ise suyun üstünde yüzen ölü bir sardalya gibiydi"* (İdrîs, 2019, s. 81). Böylece üst topos Mısır'ın ortaya çıkışı, ana topos geminin işlevini sona erdirir.

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında yapılan topos çözümlemelerine göre incelenen ilk öykü *Erhas Leyâlî*'de İdrîs, mekânı karakterle doğrudan ilişkili bir biçimde inşâ eder. Başkarakter Abdulkerîm'in bedensel yük altında eğilmiş formu, toposların fiziksel alanlar olmak dışında aynı zamanda yoksulluk, öfke ve sıkışmışlığın somutlaştığı yaşam alanları olduğunu pekiştirir. Öyküdeki dar sokak, köy meydanı ve ev arasında kurulan döngüsel hat, Abdulkerîm'in ilerleme kaydettiğini ifade etmez. Aksine sürekli aynı kader alanında oradan oraya savrulduğunu gösterir. Böylece öyküdeki toposlar, kaçışsızlığı organize eden kapalı birer sistem hâline gelir.

İncelenen diğer öykü *Hamsu Sâât*'te İdrîs, karakter ile topos arasındaki ilişkiyi merkezîleştirir. Genç doktorun Abdulkâdir'in hastaneye gelişine kadar mesleğinden soğuduğunu ifade eden tavırları, Abdulkâdir'in gelişiyle değişir. Abdulkâdir, genç doktor için etik bir uyanış kapısını açar. Böylece karakterler, mekânın ürettiği baskı içinde var olmakla kalmazlar, o baskının anlamını taşıyan temsilî figürlere dönüşürler. İdrîs, öykü boyunca baskının mekânsal olarak örgütlenmesini katmanlı bir yapıda sunar. Bu yapıda,

hastane dış çemberi oluşturur. Koridorlar ise eşik mekânlardır. Ameliyat odası is bu sistemin merkezinde yoğunlaşan psikolojik çekirdektir. Böylece mekân, dıştan içe doğru artan bir basınç sistemi kurar ve karakterlerin deneyimini kuşatan çok yönlü bir topos yapısına dönüşür.

İncelenen son öykü *Ummu'd-Dunyâ*'da İdrîs mekânları, toposların etkilediği ve onların da toposlara anlam verdiği kolektif karakterler üzerinden kurar. Ana topos olan gemide, gurbet duygusu bireysel ayrımlarla mekâna yerleştirilir. Aslında duyulan özlem Mısır'adır. Ancak kolektif karakterlerin tamamı için bu kavuşma, başka anlamlar taşır. Onları bir noktada eriten ise bekleyiş duygularıdır. Geminin içindeki mikro alanlar, bu varışı taşıyan ve sürekli dönen kapalı bir sistem olarak işler. Geminin fiziksel hareketine rağmen psikolojik durum sabittir: bekleyiş. İskenderiye'nin ufukta belirmesiyle birlikte ise bu sabite kırılır. Gemi ana topos olma işlevini yitirir ve yerini ideolojik üst-mekân olarak Mısır'a bırakır. Böylece öykünün topos yapısı, hareketli bir bekleyiş alanından anlamın sabitlendiği bir varış mekânına doğru çözülür.

KAYNAKÇA

Ahmed, B. (2018). Ehemmiyyetu'z-Zamân ve'l-Mekân fî'l-Ameli'l-Kıssasî min Manzûri'n-Nakdi'l-Edebî'l-Muâsır. *Câmiat-u Tâhirî Muhammed Beşşâr*, (17), 223-235.

Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktulum, K. (2020). Sanatsal Bir Biçim Olarak Grotesk Nedir? *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, *2*(1), 1-35.

Alper, Ç. (2025). Aristoteles'te Yerin Topolojik Gücü. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, (23), 80-98.

Amr, M. A. (1982). *El-Kıssatu'l-kasîra fi'l-edebi'l-Mısriyyi'l-hadîs*. Kahire: Dâru'l-Meârif.

Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Bachelard, G. (1984). *Cemâliyyâtu'l-mekân*. (G. Helesâ, Çev.). Beyrut: el-Muessesetu'l-Câmiîyye li'd-Dirâsâti ve'n-Neşri ve't-Tevzî.

Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. (M. Jolas, Çev.). Boston: Beacon Press.

Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Ç. Öztek, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Bal, M. (2024). *Anlatıbilim Anlatı Kuramına Giriş*. İstanbul: Albaraka Yayınları.

Bedevî, A. (1975). *Medhalun cedîdun ile'l-felsefe*. Küveyt: Vekâletu'l-Matbûât.

Bervînî, H., Rûşenfikr, K. ve Kâhe, A. R. (2014). Binâu'ş-Şahsiyyeti fî Rivâyeti Necmetu Ağustos li-Sunillâh İbrâhîm. *Mecelletu İdâat Nakdiyye fi'l-Edebiyîne'l-Arabi ve'l-Fârisi*, *4*(14), 51-68.

Bilge, M. L. (1995). Fârûk. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*.

Bourneur, R. ve Quellet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*. (H. Gümüş, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çelgin, G. (2010). Επιφανη-epifani. *Eski Yunanca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çetin, N. (2021). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Basım Yayın Pazarlama.

Çetişli, İ. (2021). *Metin Tahlillerine Giriş/ 2 Hikâye Roman Tiyatro*. Ankara: Akçağ Basım Yayın Pazarlama.

De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press.

Edgren, H. (1937). Grotta. *An Italian and English Dictionary: With Pronunciation and Brief Etymologies*. New York: Henry Holt and Company.

el-Havârî, M. (1971). *Âlâmu'l-edebi'l-Arabiyyi'l-muâsır*. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.

Ergeç, Z. (2021). Ruh Üşümesi Romanında Karnavalesk Unsurlar ve Grotesk Beden İmgesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, *5*(1), 41-56.

Ertuğrul, E. ve Köhnetarfun, S. M. (2025). İntibah'ın Yapısalcı Yöntemle Analizi. *Anlatıbilim Uygulamaları 1* içinde (ss. 41-65). İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Forster, E. M. (1985). *Roman Sanatı*. (Ü. Aytür, Çev.). İstanbul: Adam Yayınları.

Foucault, M. (2006). Von anderen Räumen. J. Dünne ve S. Günzel (Ed.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* içinde . Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse An Essay In Method*. (J. E. Lewin, Çev.). Cornell University Press.

Genette, G. (2010). *Anlatının Söylemi*. (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Girard, R. (2001). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebi Yapıda Ben ve Öteki)*. (A. E. İldem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Güner, A. O. (2021). Edebiyat İncelemelerinde "Tip" Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu ve "Fatih-Harbiye" Kişileri. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (51), 311-332.

Ğarâyise, N. ve eş-Şeyh, E. b. (2022). Delâletu'l-Mekân fî'l-Ameli'l-Kısasî min Manzûri Nakkâdi's-Serd. *El-Kâriu li'd-Dirâsati'l-Edebiyye ve'n-Nakdiyye ve'l-Luğaviyye*, *5*(2).

Hafez, S. (2003). Modern Arap Kısa Öyküsü (II). *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, *10*, 76-96.

Hall, E. T. (1989). *The Dance of Life: The Other Dimension of Time*. New York: NY: Anchor Books, Doubleday.

Harman, G. (2017). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Pelican, an imprint of Penguin Books.

İdrîs, Y. (2019). *Erhas Leyâlî*. Kahire: Müessesetu'l-Hindâvî.

Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*. (B. Dervişcemaloğlu, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kayabaşı, Ş. ve Öztürk Çetindoğan, M. (2022). Shakespeare'in Kral Lear, Macbeth ve III. Richard Tragedyalarında Trajik Kahraman ve Kötü Adam. *SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, *15*(29), 536-559.

Kayser, W. (1963). *The Grotesque in Art and Literature*. (U. Weisstein, Çev.). Bloomington: İndiana University Press.

Kılıçkaya, D. (2022). Adnan Özyalçıner'in "Yük" ve "Asfalt" Hikâyelerinde Grotesk / Gotik Masal Ögeleri / Motifleri. *Topkapı Sosyal Bilimler Dergisi*, *1*(2), 143-168.

Kipling, T. (2016). *The Collective Protagonist: Multiple Points of View and the Search for Truth in Familial Narratives*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Washington Üniversitesi, Washington Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Kiyânî, H., Husâmbûr, S. ve Dâdbûr, N. (2013). Dirâsetun nakdiyyetun fî tavzîfi'l-istircââti fî kıssati'n-nebî Yûsûf. *Mecelletu Dirâsâtin fi'l-Luğati'l-Arabiyyeti ve Âdâbihâ*, (14), 145-170.

Kuçuradi, İ. (1966). *Max Scheler ve F. Nietzsche'de Trajik Olan*. İstanbul: Yankı Yayınları.

Kuzu, F. (2009). Réne Girard'ın "Üçgen Arzu Modeli" Perspektifinde Fuzûlî'nin "Leylâ vü Mecnûn" Adlı Eserinin İncelenmesi. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *12*(22), 260-267.

Lefebvre, H. (2019). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Mackay, M. (2019). *Roman Nedir?* (F. Akdoğan Özdemir, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Mcelroy, B. (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: St. Martin's Press.

Morris, A. ve Dunn, M. (1995). *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition. Twayne's Studies in Literary Themes and Genres*. New York: Twayne.

Sağlık, Ş. (2010). *Popüler Roman-Estetik Roman*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Sayar, R. (2025). Obje Felsefesine Dair Bir Deneme: Kronos ve Kairos Arasında Topos Olarak Demlik. *Van İlahiyat Dergisi*, *13*(22), 91-104.

Sazyek, H. (2023). Geriye dönüş. *Roman Terimleri Sözlüğü Roman Sanatından Yüz On Terim*. Ankara: Hece Yayınları.

Soja, E. W. ve Çetin, Y. (2019). *Postmodern Coğrafyalar. Eleştirel Toplumsal Teoride Mekânın Yeniden İleri Sürülmesi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Stavrides, S. (2016). *Müşterek Mekân. Müşterekler Olarak Şehir*. (C. Saraçoğlu, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Stevick, P. (1988). *Roman Teorisi*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.). Ankara: Gazi Üniversitesi Yay.

Şahin, V. (Ed.). (2022). *Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Şen, E. (2020). Pertev Naili Boratav'ın derleyip yayımladığı masalların grotesk ögeler açısından incelenmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Eğitim Kültür Dergisi*, *9*(1), 166-179.

Tekin, M. (2001). *Roman Sanatı 1 Romanın Unsurları* (20. bs.). İstanbul: Ötüken Yayınları.

Thomson, P. (1972). *The Grotesque*. London: The Critical Idiom Series.

Ürün, A. K. (2018). *Modern Arap Edebiyatı*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Vernant, J. P. ve Naquet, P. V. (2012). *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*. (S. Tamgüç, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yivli, O. (2020). Anlatıcı Sorunsalı. *Söylem Filoloji Dergisi*, *5*(1), 8-20

Yüksel, A. (2017). *William Shakespeare Yüzyılların Sahne Büyücüsü*. İstanbul: Habitus Yayınları.

https://www.wikipedia.org/ (Erişim 30 Mart 2026).

Zamansal Göstergelerin Anlatı ve Söylemdeki İşlevi: Tahar Ben Jelloun'un *Işığın Kör Edici Yokluğu* Romanının Gérard Genette ve Dominique Maingueneau Ekseninde İncelenmesi

RÜMEYSA MERYEM ÇELEBİ[*]
PROF. DR. NURTEN SARICA[**]

Öz

Tahar Ben Jelloun, *Işığın Kör Edici Yokluğu* romanında Kral II. Hasan döneminin "Kurşun Yılları" olarak anılan baskı ortamında, 1971'deki başarısız darbe girişiminin ardından tutuklanan mahkûmların 18 yıllık hapis deneyimini gerçek bir tanıklığa dayanarak kurgusal bir dile aktarır. Roman, parçalı bir zaman kurgusuna sahiptir. Romanda mutlak karanlık, yalnızca fiziksel bir yoksunluk olarak değil; zamansal algının, öznel kimliğin ve varoluşsal süreklilik duygusunun temel belirleyicisi olarak işlev görür. Işık ve zamanın eş zamanlı yokluğu, anlatıcıyı hem kronolojik hem de dilsel açıdan parçalanmış bir özne konumuna sürükler. Bu doğrultuda çalışma, söz konusu romanda zamansal kurgunun anlatı ve söylem düzeyinde nasıl kurulduğunu ele almayı amaçlamaktadır. İncelemede iki temel kuramsal çerçeve bir arada kullanılmaktadır. Gérard Genette'in anlatıbilimsel kategorileri aracılığıyla metindeki kronolojik sapmalar ve yinelemeli anlatım biçimleri çözümlenmiş, Dominique Maingueneau'nun söylem analizi yöntemiyle ise anlatıcının "şimdi" ve "geçmiş" arasında kurduğu zamansal geçişler ile zamansal göstergelerin öznenin varoluşsal konumlanmasındaki işlevi incelemiştir. Çalışmanın temel bulgusu, hapishane edebiyatında

[*] Yüksek Lisans Öğrencisi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fransız Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. rcelebi08@posta.pau.edu.tr, ORCID: 0009-0008-1947-8326.
[**] Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. nsarica@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4043-827X.

zamanın salt bir arka plan unsuru olmadığı; aksine anlatının hem yapısal hem de tematik eksenini oluşturduğudur. Romanda mutlak karanlık, gündelik zamansal göstergeleri ortadan kaldırır. Bu göstergelerden yoksun kalan anlatıcı, zamanı artık dışarıdan değil içeriden kurmak zorunda kalır. Sonuç olarak zaman, romanda hem bir baskı aracı hem de anlatıcının ona karşı geliştirdiği bir direniş biçimi olarak işlev görür. Bu makale, Tahar Ben Jelloun'un metnini Fransız anlatıbilimi ve söylem kuramı geleneğiyle ilişkilendirerek zamanın hem dilsel bir gösterge hem de anlatısal bir yapı unsuru olarak nasıl işlediğini inceleyen özgün bir okuma sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar sözcükler: Tahar Ben Jelloun, anlatıbilim, söylem çözümlemesi, hapishane, zaman

The Function of Temporal Signs in Narrative and Discourse: An Analysis of Tahar Ben Jelloun's Novel *The Blinding Absence of Light* through the Lens of Gérard Genette and Dominique Maingueneau

Abstract

In his novel *The Blinding Absence of Light*, Tahar Ben Jelloun draws on firsthand accounts to depict, in fictional form, the 18-year prison experience of those arrested after the failed coup attempt of 1971, which is set against the backdrop of the repressive climate known as the "Lead Years" during the reign of King Hassan II. The novel employs a fragmented narrative structure. In the novel, absolute darkness functions not only as a physical absence, but also as a fundamental determinant of temporal perception, subjective identity, and the sense of existential continuity. The simultaneous absence of light and time puts the narrator in the position of a subject fragmented both chronologically and linguistically. In this perspective, the study aims to examine how temporal structure is constructed in the novel in terms of the narrative and discursive levels. The analysis uses two primary theoretical frameworks in combination. Chronological deviations and

repetitive narrative forms in the text have been analyzed through Gérard Genette's narratological categories, while Dominique Maingueneau's discourse analysis method has been used to examine the temporal transitions the narrator establishes between "now" and "past," as well as the function of temporal markers (déictiques) in the subject's existential positioning. The central finding of this study is that time is not just a background element in prison literature; it forms both the structural and thematic axis of the narrative. In the novel, absolute darkness eliminates daily temporal signs. Deprived of these signs, the narrator is forced to construct time not from within but from the outside. As a result, time functions in the novel both as an instrument of oppression and as a form of resistance developed by the narrator against it. This article aims to present an original reading that explores how time operates as both a linguistic sign and a narrative structural element by relating Tahar Ben Jelloun's text to the tradition of French narratology and discourse theory.

Keywords: Tahar Ben Jelloun, narratology, discourse analysis, prison, time

GİRİŞ

Fas asıllı yazar Tahar Ben Jelloun, 1944 yılında Fas'ta Berberi kökenli bir ailede dünyaya gelmiştir. İlköğrenimini Arapça ve Fransızca karışık bir eğitim sisteminde tamamlayan yazar, 1963 yılında Tanca'da felsefe okumaya başlamış, ancak 1965 yılında Arapça eğitiminin Faslılaştırılmasına karşı çıkan öğrenci protestolarına katıldığı gerekçesiyle tutuklanarak bir askeri kampta hapsedilmiştir. Erken yaşta yaşanan bu deneyim, yazarın otoriteye ve adaletsizliğe bakışını derinden şekillendirmiş, 1968'de göç ettiği Fransa'da Paris Üniversitesi'nde tamamladığı sosyal psikoloji doktorası ve uzun yıllar göçmen işçilerle çalıştığı psikoterapistlik mesleği, eserlerinde karakterlerin iç dünyasını derinlemesine analiz edebilmesine zemin hazırlamıştır. Şiirsel bir düzyazıyı gerçeküstücülükten beslenen bir anlatımla birleştiren Ben Jelloun'un eserleri, kimlik ve göç, ırkçılık, beden ve

cinsellik, adalet ve hafıza gibi temalar etrafında şekillenir. 1987'de *La Nuit sacrée* ile Goncourt Ödülü'nü kazanan yazar, bu ödülü alan ilk Faslı yazar olmuştur.

Bu çalışmanın odağındaki eser, Ben Jelloun'un 2001 yılında Éditions du Seuil'den yayımladığı *Cette aveuglante absence de lumière* (*Işığın Kör Edici Yokluğu*) adlı romandır. Bu romanı ile 2004 yılında Dublin Impact Uluslararası Edebiyat Ödülü kazanmıştır. Roman, Fas tarihinin en travmatik dönemlerinden biri olan "Kurşun Yılları"na (yaklaşık 1960-1990) ve özellikle 10 Temmuz 1971'de Kral II. Hasan'ın yazlık sarayı Skhirat'a düzenlenen başarısız darbe girişimine dayanır. Bu girişime katıldıkları gerekçesiyle yargısız cezalandırılan yüzlerce insandan 58'i, çöle inşa edilmiş Tazmamart cezaevine gönderilmiştir. Devlet bu mahkûmların varlığını resmen hiçbir zaman kabul etmemiş, ailelerine öldükleri haberini vermiştir. Ben Jelloun, hayatta kalan tutsaklardan Aziz Binebine'in tanıklığından hareketle gerçek bir travmayı kurgusal bir anlatıya dönüştürmüştür. Anlatıcı-kahraman Salim'in sesinden, çölün ortasında yeraltında inşa edilmiş, 3 metreye 1,5 metrelik, ayakta durmanın imkânsız olduğu zifiri karanlık bir hücrede geçirdiği 18 yılı, hücre arkadaşlarının birer birer ölüşünü, açlığı, susuzluğu, akrep istilasını ve tüm bunlara rağmen hayata tutunma çabasını aktarmıştır.

Bu çalışmanın çıkış noktası, romanın başlığında da vurgulanan ifadeyle, ışığın kör edici yokluğu, işaret edilen durumun salt fiziksel bir yoksunluktan ibaret olmadığı düşüncesidir. Mutlak karanlık, bireyi gün, gece, mevsim gibi gündelik zamansal göstergelerden mahrum bırakır. Bu yoksunluk, öznenin kendini zaman içinde konumlandırma, geçmiş-şimdi-gelecek arasında bir süreklilik kurma ve böylece kimliğini sürdürme imkânını da ortadan kaldırır. Nitekim Ben Jelloun, bu romanda önceki eserlerinde görülen yoğun şiirsel dilden büyük ölçüde uzaklaşarak yalın, kuru ve doğrudan bir anlatım benimser. Bu üslup tercihi anlatılan dehşetin gerçekliğini güçlendirirken, romanın parçalı zaman kurgusu, anıların ve ölümlerin doğrusal olmayan biçimde iç içe geçen yapısı, anlatıcının zamansal bilincinin nasıl yeniden örgütlendiğini de görünür kılar. Romanın

anlatıcısı, dışsal zaman göstergelerinden yoksun kaldığı andan itibaren zamanı içeriden, belleğin, bedenin ve dilin imkânlarıyla yeniden inşa etmek zorunda kalır.

Bu karmaşık zamansal kurguyu ve özneyi çözümlemek amacıyla çalışmada iki kuramsal çerçeve bir arada kullanılmaktadır. Bir yandan, Gérard Genette'in Anlatının Söylemi (Figures III) adlı çalışmasında geliştirdiği anlatıbilimsel kategoriler aracılığıyla öykü zamanı ile anlatı zamanı arasındaki uyumsuzluklar, geriye dönüşler (analepse), ileriye sıçramalar (prolepse) ve yinelemeli anlatım biçimleri incelenmektedir. Diğer yandan, Dominique Maingueneau'nun söylem analizi yaklaşımı ve anlatıcının söyleminde yer alan zamansal göstergelerin işlevini ortaya koymaktadır. Bu iki yaklaşımın bir arada kullanılması, zamanın romanda yalnızca bir anlatı tekniği değil, aynı zamanda öznenin varoluşsal konumlanışını belirleyen söylemsel bir mesele olarak ele alınmasına imkân tanımaktadır. Çalışmanın temel çıkarımı, hapishane yazımı bağlamında zamanın salt bir arka plan unsuru olmaktan çıkıp anlatının hem yapısal hem de tematik eksenine dönüştüğüdür. Işığın O Kör Edici Yokluğu romanında ise zamanın bir yandan tutsağı ezen bir baskı aracı, diğer yandan da öznenin kendini yeniden kurma ve hayatta kalma çabasının dayanağı olan bir direniş biçimidir. Bu bağlamda makale, Tahar Ben Jelloun'un gerçek bir tanıklığı dönüştürdüğü bu metni Fransız anlatıbilim ve söylem kuramıyla ilişkilendirerek, zamanın hem dilsel bir gösterge hem de anlatısal bir yapı unsuru olarak işleyişine dair özgün bir okuma sunmayı hedeflemektedir.

YÖNTEM

Bu çalışmada sözü edilen romanı incelemek için iki kuramsal yöntem kullanılmıştır. Bu kuramsal yöntemin ilkini Gérard Genette'in Figues III'de bahsettiği anlatıbilim kategorileri oluşturmaktadır. Genette, anlatı zamanını incelerken üç temel ilişkiyi birbirinden ayırır: "ordre" (sıra), "durée" (süre) ve "fréquence" (sıklık) (Genette, 1972, s. 77-182). Öykü zamanı ile anlatı zamanı

arasındaki bu çoklu ilişki, anlatının bir zamanı başka bir zamana çevirme işlevini görünür kılar. (Genette, 1972, s. 77)

Öykü düzeyindeki olay sırası ile anlatı düzeyindeki sunuluş sırası arasındaki her türlü uyuşmazlığı "anachronie" olarak adlandırır ve bu kategoriyi ikiye ayırır: "prolepse" (ilerideki bir olayın önceden anlatılması) ve "analepse" (anlatının bulunduğu noktadan önceki bir olayın sonradan anlatılması) (Genette, 1972, s. 82). Süre (*durée*) kategorisi ise öykü zamanı ile anlatı zamanı arasındaki hız ilişkisini ele alır. Genette bu kategori altında dört temel anlatı biçimini tanımlar: öykü zamanının anlatı zamanına yaklaştığı "scène" (sahne), uzun bir öykü süresinin kısa bir anlatımla geçildiği "sommaire" (özet), öykü zamanının durduğu ve anlatının betimlemeyle ilerlediği "pause" (durak) ve öykü zamanından bir dilimin hiç anlatılmadığı "ellipse" (boşluk) (Genette, 1972, s. 123-144). Sıklık (fréquence) kategorisine gelindiğinde Genette, bir olayın öyküde bir kez gerçekleşip anlatıda birden çok kez işlendiği durumu "récit répétitif", buna karşılık tekrarlanan/benzer olayların tek bir anlatımla özetlendiği durumu ise "récit itératif" olarak tanımlar (Genette, 1972, s. 147).

Çalışmanın ikinci kuramsal ekseni, Dominique Maingueneau'nun söylem analizi yaklaşımıdır. Maingueneau, bir sözcenin anlamının yalnızca dil sistemine değil, gerçekleştiği "sözceleme" (*énonciation*) durumuna bağlı olduğunu vurgular ve Jakobson'dan hareketle bu durumu işaretleyen dil birimlerini "embrayeurs" (kaydırıcılar/şifterler) olarak adlandırır; bu birimlerin işlevi ifadenin yapıldığı duruma göre şekillendirmek olarak tanımlanır (Maingueneau, 1990, s. 3). Bu kaydırıcıların zamana ilişkin olanları "hier", "aujourd'hui" gibi "déictiques temporels"dir (zamansal göstergeler) ve bunların anlamının sabit olmayıp sözceleme anına göre değiştiği belirtilir (Maingueneau, 1990, s. 4).

Söylem analizinin kavramlarından olan “éthos”, Aristoteles'in retorik geleneğinden hareketle Maingueneau tarafından yeniden tanımlanır. Éthos, konuşmacının ya da yazarın söylemi aracılığıyla inşa ettiği kimlik imgesidir; dışarıdan atfedilen bir nitelik değil, söylemin kendisinden doğan bir

kimliktir. Konuşmacı bunu doğrudan dile getirmez ancak seçtiği sözcükler ton ve söylem biçimi aracılığıyla belirli bir kimlik imgesi kurar. Öte yandan éthos yalnızca konuşanı değil, co-énonciateur'ü yani okuyucuyu da inşa eder. Metin, onu kimin okuyacağına dair bir beklentiyi de içinde taşır (Maingueneau, 1990, s. 75-76).

Scénographie yani sahneleme, bir söylemin kendini hangi söyleme durumundan üretiyormuş gibi sunduğunu tanımlar. Söylem, bu sahneden üretildiğini iddia ederek söylenebilir kılınır, sahne de yalnızca bu söylemi gerektirdiği için var olduğunu kanıtlar (Maingueneau, 2021).

Son olarak "interdiscours" kavramı, hiçbir söylemin boşlukta üretilmediğini ortaya koyar. Maingueneau'ya göre her söylem daha önce söylenmiş söylemlerin izlerini taşır, onlara yanıt verir ya da onları dönüştürür (Maingueneau, 2021). Bu, bireysel metinler arasındaki alıntı ilişkisinden farklı olarak daha yapısal bir kavramdır.

Bu iki kuramsal çerçevenin bir arada kullanılması, çalışmanın temel çıkarımını yöntemsel olarak temellendirmektedir. Zaman bu romanda arka planda değil, her şeyin etrafında döndüğü bir eksendir. Hem anlatının nasıl kurulduğunu hem de bu anlatının içinde kimin konuştuğunu ve konuşan öznenin nasıl dönüştüğünü doğrudan belirleyen bu eksen, iki kuramsal çerçevenin neden birlikte kullanılması gerektiğini göz önüne sermektedir. Genette zamanın nasıl anlatıldığını gösterir, Maingueneau ise bu anlatının kimin sesi olduğunu sorar.

BULGULAR

"Depuis la nuit du 10 juillet 1971, je n'ai plus d'age. Je n'ai ni vieilli, ni rajeuni. J'ai perdu mon age." (Jelloun, 2001, s. 15)

"10 Temmuz 1971 gecesinden beri yaşım yok, ne ihtiyarladım ne gençleştim. Yaşımı yitirdim." (Jelloun, Çev. Akgerman, 2023 s. 12)

İkinci bölümün açılış cümlesi olan bu ifade, anlatının içinde bulunduğu "şimdi"den geriye, kesin bir tarihsel noktaya yapılan bir atlamadır. Bu tarih, anlatı için hem bir başlangıç hem de bir kırılma noktası

işlevi görür. Salim'in, başkahraman ve anlatıcı, "şimdi"si bu gece üzerinden tanımlanır. Anlatının belirleyici referans noktasını geçmişe yerleştirir. 1971'den anlatının "şimdi"sine uzanan on sekiz yılı tek bir olumsuz ifadeyle geçer. Öykü zamanından büyük bir dilim anlatıda hiç yer kaplamaz, adeta sıfırlanır (Genette, 1972, s. 139-140). Ama buradaki sıradan bir atlama değil, biyolojik zamanın askıya alındığını bildiren felsefi bir durumdur denebilir. "Yaş" kavramının yitirilmesi, toplumsal kimliğin de yitirilmesi demektir. Çünkü yaş, öznenin zaman içindeki konumunu belirleyen temel sosyal göstergedir. Salim'in bu cümlelerle yaptığı şey, hem Genette anlamında zamanı anlatısal olarak yeniden kurmak hem de Maingueneau ışığında yeni bir "şimdi" tanımlamaktır. 1971 gecesi, onun için biyolojik zamanın durduğu andır.

"Il donnerait l'heure trois fois par jour, juste pour que nous puissions nous orienter mentalement dans le trou noir, et avoir l'illusion que nous avions la maitrise du temps. [...] Il etait devenu le calendrier et l'horloge." (Jelloun, 2001, s. 44)

"Saati günde üç kez söylesindi, karanlık delikte zihinsel olarak yönümüzü bulmamız ve zamana hâkim olduğumuz duygusunu korumamız için. […] Takvim ve saat olmuştu." (Jelloun, Çev. Akgerman, 2023 s. 39)

Günde üç kez tekrarlanan bir eylem, tek bir anlatım cümlesiyle özetlenir. Bu yinelemeli yapı rastlantısal değildir, tutsaklığın temel özelliği olan tekdüzelik, anlatısal düzeyde de kendini gösterir. Bu hapishane zamanının kendisidir. Her gün diğeriyle neredeyse aynıdır. Mekandaki zamansal göstergelerin yokluğu, insanı zamanı artık zihinden takip etmeye, üretmeye sürükler.

"Le voyage avait dure tellement d'heures que j'avais renoncé à compter le temps." (Jelloun, 2001, s. 34)

"Yolculuk o kadar uzun sürmüştü ki zamanı hesaplamaktan vazgeçmiştim." (Jelloun, Çev. Akgerman, 2023 s. 31)

Bu cümle daha Tazmamart hapishanesine varmadan önceki deneyimi anlatır. Anlatının "şimdi"sinden bakıldığında bir geriye atlama vardır. Başka bir deyişle, anlatının ana zamanından da geriye gider. Cümlede

aktarılan bu uzunluk, geçen sürenin ne kadar olduğunu belirsiz bırakır. Burada anlatı zamanı özetlenir, geçen saat ya da gün tek bir cümlede sıkışıp kalır. Ama bu bir ihmalden değil, öznenin bilinçli olarak bundan vazgeçmesinden kaynaklanır. Anlatıcı, zamanı ölçmeyi bırakmıştır. Ve bu da bir vazgeçişten dolayı değil, öznenin bunu yapmaya karar vermiş olmasından kaynaklanmaktadır denebilir.

"La nuit n'etait plus la nuit, puisqu'elle n'avait plus de jour, plus d'étoiles, plus de lune, plus de ciel. Nous étions la nuit." (Jelloun, 2001, s. 11)

"Gece artık gece değildi, çünkü ne gündüzü ne yıldızı ne ayı ne de göğü vardı. Biz kendimiz geceydik." (Jelloun, Çev. Akgerman, 2023, s. 9)

Gece ifadesi bu cümlede son derece karmaşık bir gösterge izi taşır. Aslında "gece" zaman içinde konumlanmış bir göstergedir. Gündüze göre, güneşin yokluğuna göre anlam kazanır. Ama alıntı tam da bu göstergenin çöküşünü gösterir. Gündüz yoksa gece de yoktur, zaman göstergesi boşlukta kalmıştır.

"Nous n'avions plus de nom, plus de passé et plus d'avenir." (Jelloun, 2001, s. 19)

"Artık ne adımız ne geçmişimiz ne de geleceğimiz vardı." (Jelloun, Çev. Akgerman, 2023, s. 16)

Geçmişe dönüş ve geleceğe sıçrama anlatısal hareketlerdir ama burada anlatıcı bu hareketlerin artık imkânsız hale geldiğini gösterir. Geçmiş ve gelecek yalnızca yaşanmaz, kavramsal olarak da yitip gider. Özne bu iki yönde hareket edebilmek için önce bir "şimdi"ye ihtiyaç duyar ama bu "şimdi" artık geçmiş ve geleceğe bağlı değildir. Ne öncesiyle ne sonrasıyla bağlantısı olan bir belirsizliktir. Anlatıcı yalnızca belirli bir zaman dilimini değil, zamanın kendisini anlatı dışına iter.

"Aujourd'hui lumière unique [...] Sans passé sans lendemain [...] repetaient les autres apres moi, certains le disaient en arabe: bila madi bila ghad. […] convaincus qu'ils avaient ete ecrits pour nous." (Jelloun, 2001, s. 97)

"Bugün tek ışık […] Geçmişsiz geleceksiz […] diye tekrarlıyorlardı benim ardımdan, kimileri de Arapça söylüyordu. Bizim için yazılmış olduğuna inanarak […]" (Jelloun, Çev. Akgerman, 2023, s. 90)

Paul Eluard'ın şiirini söyledikleri bu alıntı, artık söylenmeye başladığı anda onların sesine dönüşüyor. Bir söylem, kendinden önceki söylemlerin izlerini taşır, onları dönüştürür ve kendi bağlamında yeniden üretir. Éluard'ın bu dizeleri Tazmamart hücresine girdiğinde artık Éluard'a ait değildir, tutsakların ortak varoluşsal dilinin bir parçası haline gelir.

"Se souvenir, c'est mourir. J'ai mis du temps avant de comprendre que le souvenir était l'ennemi." (Jelloun, 2001, s. 29)

"Hatırlamak, ölmek demek. En büyük düşmanın hatıralar olduğunu anlamam biraz uzun sürdü." (Jelloun, Çev. Akgerman, 2023, s. 25)

Analepse kavramı, anlatıcının "şimdi"sinden geçmişe yaptığı bilinçli bir geri dönüştür. Ama burada anlatıcı tam tersini ilan eder: geçmişe dönmek ölümdür. Geçmişe dönmenin varlık koşulu, geçmişin hatırlanabilir ve anlatılabilir olması reddedilir. Bu, anlatıbilimsel açıdan son derece paradoksal bir andır. Roman boyunca geçmişe dönen anlatıcı, burada kendisinin düşmanı ilan eder. Hatırlama anlatıcının en büyük tehdididir. Geçmişi hatırlamak acıyı yeniden yaşatır ve öldürür, bu yüzden hayatta kalmak için geçmişten kopmak zorunludur.

"S'en tenir à l'instant immuable [...] m'a sans doute sauvé la vie." (Jelloun, 2001, s. 45)

"Değişmez anla yetinmeli […] kuşkusuz hayatımı kurtarmıştı." (Jelloun, Çev. Akgerman, 2023, s. 41)

Anlatı düzeyinde bu cümle, Genette'in varsayımsal "degré zéro"suna, yani öykü zamanı ile anlatı zamanının tam örtüştüğü en yakın noktadır. Ama buradaki "şimdi" takvimsel değil varoluşsaldır. Geçmişi hatırlamayı ve geleceği örgütlemeyi reddeden, anda olmaya kadar veren bir öznenin durumu. Burada anlatıcı ne geçmişi ne geleceği, anı kendisini seçer. Öznenin bilinçli tercihine dayanır. Zamansal gösterge, öznenin iradesince sabitlenmiştir.

"Le temps n'a plus de sens. Il me paraît particulière ment long et avoir pour fonction de paralyser les bras et les mains. Quand, au bout de plusieurs heures, je réus sis à introduire ma main dans ma bouche, je m'arrête un instant pour jouir de ma petite victoire." (Jelloun, 2001, s. 70)

"Zamanın hiçbir anlamı yok. Bana alabildiğine uzamış ve tek işlevi kolları ve elleri felç etmekmiş gibi geliyor. Saatler sonra elimi ağzımın içine sokmayı becerdiğimde, küçük zaferimin tadını çıkartmak için bir an öylece duruyorum." (Jelloun, Çev. Akgerman, 2023, s. 64)

Saatler boyunca süren çaba, neredeyse gerçek zamanlı olarak hissettirilen bir yoğunlukla aktarılır. Ardından öykü zamanı durur. Zafer anı, tüm o saatlerin ağırlığıyla eşdeğer bir ağırlık kazanır. Sürenin bu dönüşümü zamanın hücrede nasıl çarpıtıldığını biçimsel olarak da somutlaştırır. Alıntının ilk cümlesi, romanın zamansal göstergesel çöküşünü en soyut düzeyde gösterir ama bu pasajın asıl göstergesel yoğunluğu "saatler sonra" ve "bir an" ifadelerindedir. Bu iki zaman göstergesi keskin bir karşıtlık kurar: "saatler sonra" uzun, belirsiz, ağır bir zaman dilimi, "bir an" ise nokta gibi, keskin. İkisi aynı alıntı içinde yan yana gelince zamanın hücredeki çarpıtılmış işleyişi zamansal düzeyde de görünür hale gelir. Saatler küçülmüş, an büyümüştür.

"À la place, il y avait le silence. Il tombait soudain sur nos regards aveugles. Il nous enveloppait, se posait telle une main apaisante sur nos épaules. Même quand il était lourd, chargé encore de poussière, il me faisait du bien." (Jelloun, 2001, s. 73)

"Yerini sessizlik alıyordu. Kör gözlerimizin üzerine ansızın iniyordu. Bizi sarıp sarmalıyordu, rahatlıcı bir el gibi omzumuza dokunuyordu. Gülle gibi ağır ve hala toz duman içinde olduğu zaman bile, bana iyi geliyordu." (Jelloun, Çev. Akgerman, 2023, s. 67)

Anlatı, sessizliği anlatmak için yavaşlar, genişler, neredeyse kendisi de sessizleşir. Biçim ile içerik örtüşür. Anlatıcı sessizliğin ağır olduğunu, toz yüklü olduğunu kabul eder. Bu Salim'in karakterini gördüğümüz süre boyunca taşıdığı çelişkiyi kabullenme kapasitesini gösterir: güzel olan çirkin

olabilir, ağır olan rahatlatabilir, geçmişi unutmak iyi hissettirebilir. Anlatıcı sessizliği bir nesne gibi, bedensel bir varlık gibi betimler. Bu kişileştirme, sessizliği pasif bir yokluk olmaktan çıkarıp aktif bir özne haline getirir. Ve zamanın anlamsızlaştığı yerde ses de anlamsızlaşır.

SONUÇ

Bu çalışma, Tahar Ben Jelloun'un Işığın Kör Edici Yokluğu romanını Gérard Genette ve Dominique Maingueneau çerçevesinde incelemiş, romanın zamansal sorunsalını hem yapısal hem de söylemsel düzeyde çözümlemeyi amaçlamıştır. Bulgular, çalışmanın temel çıkarımını doğrular niteliktedir. Romanda zaman, salt fiziksel bir yoksunluğun ürünü değil, öznenin varoluşsal konumlanışını belirleyen söylemsel bir meseledir. Mutlak karanlık, anlatıcıyı yalnızca gün, gece ve mevsim gibi nesnel zaman göstergelerinden mahrum bırakmakla kalmaz. Aynı zamanda "geçmiş", "gelecek" ve "bugün" gibi zamansal göstergeler, dışsal gerçeklikle bağlantılarını yitirdikçe anlamsızlaşır. Anlatıcı bu boşlukta zamanı içeriden, kendi söyleminin "şimdi"sine yaslanarak yeniden kurmak zorunda kalır.

Genette'in anlatıbilimsel kategorileri, bu yeniden inşa sürecinin yapısal boyutlarını açığa çıkarmaktadır. Sıra kategorisi açısından bakıldığında, romanın geriye dönüş ağırlıklı bir yapı sergilediği ve bu yapının anlatıcının geçmişle kurduğu çelişkili ilişkiyi yansıttığı görülmektedir. Süre kategorisi açısından ise anlatı hızının belirgin biçimde durak ve boşluğa yöneldiği, öykü zamanının sıkıştırıldığı ya da tamamen dondurulduğu saptanmaktadır. Saatler tek bir cümleye sığarken, bir an tüm bir alanı doldurabilmektedir. Sıklık kategorisi açısından da romanın yinelemeli yapılarına yoğun biçimde başvurduğu dikkat çekmektedir. Tutsaklık deneyiminin tekdüzeliği ve travmatik anların birikimli geri dönüşü, bu yinelemeli anlatım biçimiyle hem tematik hem de sözdizimsel düzeyde somutlaşmaktadır.

Maingueneau'nun kavramları ise bu yapısal çözümlemeyi söylemsel bir derinlikle tamamlamaktadır. Anlatıcının kimliği, roman boyunca tutarlı

bir ses taşır. Abartısız, hesap veren, ağırlığı kabul ederek ona rağmen anlam üreten bir tanıktır bu. Bu ses ne kahramanlık taşır ne de bu çöküşe teslim olur. Küçük zaferleri küçük olarak adlandırır, sessizliğin ve zamanın ağır olduğunu söyler ama yine de iyi hissettirdiğini ekler.

Bu iki kuramsal çerçevenin kesişiminde ortaya çıkan en temel bulgu şudur: Sözü edilen romanda zamanın çöküşü doğrusal bir yıkım değil, dönüşümlü bir yeniden inşa sürecidir. Zaman önce yitirilmiş, ardından bir sese aktarılmış, bedenle özdeşleştirilmiş, terk edilmiş, gecenin kendisi olmuş, kimlikle birlikte silinmiş, yeni bir dil doğurmuş ve son olarak karanlığın içinde anlam bulmuştur. Her yıkım yeni bir direnişi, her siliniş yeni bir dili beraberinde getirmiştir. Bu süreç, hapishane edebiyatı bağlamında zamanın salt bir arka plan unsuru olmadığını, buna karşılık anlatının hem yapısal hem tematik eksenini oluşturduğunu ve öznenin kendini yeniden kurmasının temel mekânına dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Son olarak şunu vurgulamak gerekir ki Ben Jelloun, Aziz Binebine'in tanıklığından hareketle yalnızca bir tarihi belgelememiş, aynı zamanda dilin ve anlatının insan için ne anlam ifade ettiğini sorgulamıştır. Tazmamart'ın karanlığında zaman yitirilmiş, ses anlam kazanmış, sessizlik teselli olmuş ve söz, hayatta kalmayı mümkün kılmıştır. Roman, bu anlamda yalnızca bir hapishane anlatısı değil, dilin ve zamanın insanı nasıl hem yok ettiğinin hem de yeniden kurduğunun tanıklığıdır.

KAYNAKÇA

Genette, G. (1972). *Figures III.* Paris: Editions du Seuil.

Jelloun, T. B. (2001). *Cette aveuglante absence de la lumière.* Paris: Editions du Seuil.

Jelloun, T. B. (2023). *Işığın O Kör Edici Yokluğu.* Çev. Gönül Akgerman. İstanbul: Sia Kitap.

Maingueneau, D. (1990). *Eléments de linguistique pour le texte littéraire.* Paris: Bordas.

Maingueneau, D. (2021). *Discours et analyse du discours.* Armand Colin.

Silence and Mimicry as Feminist Devices in Margaret Atwood's *The Penelopiad* (2005)

DR. ÖĞR. ÜYESİ MİNE SEVİNÇ KAYAHAN*

Abstract

Margaret Atwood's *The Penelopiad* (2005) is often regarded as a feminist reclamation of women's silenced voices in the epic tradition. This paper argues that the novel's most significant contribution lies not in what it says but in the way it structures the very act of speaking itself, achieved through an unweaving of the plot, the narrative, and the genre. This paper reads Penelope's act of weaving and unweaving as the novel's central metaphor. Drawing on Hélène Cixous's theory of écriture féminine, the paper argues that Atwood's act of rewriting Homer's epic 'from within' mirrors Penelope's act of unweaving the shroud as an act of creation through destruction. Turning to Luce Irigaray's concept of mimicry, this paper revisits Penelope's strategic silences and omissions not as a failure of voice but as a so-conscious performance of the role of an obedient, uncertain wife, which exposes and undermines the patriarchal expectations behind it. Just as Penelope dismantles the shroud nightly, the novel dismantles the epic tradition 'from within', proposing unwriting and silence as a feminist postmodern mode of creation. Furthermore, with a mock-trial of Odysseus by the hanged maids, the novel not only imitates legal and epic genres so precisely but also reveals the historical silencing of violence against women's bodies. Thus, the interplay of silence and parody creates a sustained practice of écriture féminine, which is integrated at the level of the novel's form itself. Therefore, *The Penelopiad* does not simply tell women's stories, but it structurally enacts their resistance.

Keywords: Margaret Atwood, *The Penelopiad*, écriture féminine, silence, mimicry, Cixous, Irigaray

---

*Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, msevinc@mehmetakif.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8844-4233.

Margaret Atwood'un *The Penelopiad* (2005) Adlı Romanında Feminist Araçlar Olarak Sessizlik ve Mimikri

Öz

Margaret Atwood'un *The Penelopiad* (2005) adlı romanı, çoğunlukla destansı gelenekte susturulmuş kadın seslerinin feminist bir geri kazanımı olarak değerlendirilmektedir. Bu makale, romanın en önemli katkısının ne söylediğinde değil, konuşma eyleminin kendisini yapılandırma biçiminde yattığını öne sürmektedir; bu yapılandırma, olay örgüsünün, anlatının ve türün bir tür "sökülmesi" aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bu makale, Penelope'nin dokuma ve söküm eylemini romanın merkezi metaforu olarak okumaktadır. Hélène Cixous'nun écriture féminine kuramına dayanarak makale, Atwood'un Homeros destanını "içeriden" yeniden yazma eyleminin, Penelope'nin kefeni sökmesini yıkım yoluyla yaratma eylemi olarak yansıttığını savunmaktadır. Luce Irigaray'ın mimikri kavramına yönelerek, bu makale Penelope'nin stratejik sessizliklerini ve eksiltmelerini bir ses yoksunluğu olarak değil, itaatkâr ve kararsız eş rolünün son derece bilinçli bir performansı olarak yeniden değerlendirir; bu icra söz konusu rolün ardındaki ataerkil beklentileri açığa çıkarır ve zayıflatır. Tıpkı Penelope'nin geceleri kefeni sökmesi gibi, roman da epik geleneği "içeriden" sökmekte; böylece çözmeyi ve sessizliği feminist postmodern bir yaratım biçimi olarak önermektedir. Bunun yanı sıra, asılan hizmetçiler tarafından Odysseus'a yönelik düzenlenen sahte dava ile roman, yalnızca hukuki ve epik türleri son derece isabetli biçimde taklit etmekle kalmayıp kadın bedenlerine yönelik şiddetin tarihsel olarak susturulmasını da gözler önüne sermektedir. Böylece sessizlik ve parodinin etkileşimi, romanın biçimsel düzeyine işlemiş sürekli bir écriture féminine pratiği oluşturmaktadır. Dolayısıyla *The Penelopiad*, yalnızca kadınların hikâyelerini anlatmakla kalmayıp onların direncini yapısal olarak da sahnelemektedir.

Anahtar sözcükler: Margaret Atwood, *The Penelopiad*, écriture féminine, sessizlin, mimikri, Cixous, Irigaray

The Penelopiad (2005) is a retelling of Homer's *Odyssey* from the perspectives of Penelope and her twelve hanged maids. As a postmodern feminist rewriting of one of the founding texts of Western literature, the novel has attracted substantial critical attention. Coral Ann Howells (2008, p. 59) reads it as a "herstory for modern readers" that relocates the epic from grand narratives of war to "the micronarratives of women at home" (p. 63), while Kiley Kapuscinski (2007, p. 42) argues that it demonstrates "the enduring relevance of myth" in exploring judicial responses to violence against women. Raluca-Andrea Petruş (2024, p. 90) observes that Atwood uses postmodernist devices to reconstruct Penelope's image, empowering previously marginalised characters by presenting events through their own perspectives and Reingard Nischik (2020, p. 262), situating the novel in the context of myth and gender in Canadian culture, argues that Atwood's rewriting "works against the traditional binary images of gender groups" and demonstrates individual and gender identities as "an ongoing process, variable, explorative, and multiple". Yet while this scholarship productively engages with the novel's thematic recovery of silenced voices, relatively less attention has been paid to the formal and structural mechanisms through which Atwood's novel performs its feminist politics. This paper contends that *The Penelopiad*'s most radical intervention lies deeper in how the story is built.

The novel's structural logic is one of perpetual undoing, or rather aptly unweaving. Just as Penelope dismantles the burial shroud nightly to delay patriarchal demands, this paper will argue that Atwood dismantles the Homeric epic from within, creating a sustained practice of *écriture féminine* at the level of novelistic form. This argument is developed through three interlocking readings. First, the paper reads Penelope's unweaving through Hélène Cixous's theory of *écriture féminine* as a mode of creation through

destruction. Second, it analyses Penelope's strategic silences and omissions through Luce Irigaray's concept of mimicry as the deliberate, self-conscious inhabitation of the patriarchal feminine role as a form of resistance. Third, it examines the theatrical interventions of the twelve hanged maids as a Cixousian chorus, focusing particularly on the mock-trial as a site where Irigarayan mimicry transforms into structural resistance. Together, these three strategies constitute what this paper calls a structural *écriture féminine*, specifically a feminist poetics integrated not into individual moments but into the architecture of the text itself.

Where Homer presents a single, authoritative truth, *The Penelopiad* presents Penelope's and the maids' competing versions of events, none of which can be taken as absolute. This narrative indeterminacy is not a limitation but a political strategy for the novel. Penelope herself announces it in the novel's opening lines: "Now that I'm dead I know everything" (2005, p. 1), a statement Nischik (2020, p. 263) reads as ironic, "indirectly targeting the traditional view that myths tell of fundamental, timeless truths". And at the novel's ending, Penelope characterises both herself and Odysseus as "proficient and shameless liars of long standing" (Atwood, 2005, p. 173), making a self-aware declaration that no single narrative, including her own, holds uncontested authority. What Atwood achieves, then, is not the replacement of one truth with another but the exposure of truth itself as a narrative construction in which women have historically had no part.

Hélène Cixous's foundational claim in "The Laugh of the Medusa" (1976) that women must reclaim writing as a bodily and political act resonates throughout this novel. According to Cixous, writing has historically been "one with the phallocentric tradition" (1976, p. 879), a site in which women's repression has been perpetuated through "the mystifying charms of fiction." Women's writing must therefore not merely add to this tradition but rupture it: it must both "break up, to destroy" and "foresee the unforeseeable, to project" (1976, p. 876). A feminine text, Cixous insists, is

"volcanic": it brings about "an upheaval of the old property crust, carrier of masculine investments" (1976, p. 886).

This framework illuminates the central structural metaphor of *The Penelopiad*. In the absence of Odysseus, Penelope claims to be fulfilling her duty to her family by weaving a burial shroud for her father-in-law, only to unravel the shroud at night and delay her promise of marriage to the suitors. In Homer's Odyssey, Penelope's act of weaving and unweaving, known as "Penelope's web", is portrayed as a clever strategy of feminine cunning. It reflects her uncertainty as a wife waiting for her husband's return from war. By deceiving her suitors, she keeps them in suspense until Odysseus arrives, which places her actions within the context of patriarchal duty. In Atwood's retelling, however, the gesture acquires an explicitly meta-literary dimension. When Penelope dismantles the shroud nightly, she performs an act of creation through destruction, unmaking the patriarchal meanings and resisting the expectations the shroud's existence represents in the *Odyssey*. Atwood's (2005, p. 2) narration frames Homer's portrayal of Penelope's so-called loyalty to her husband as "a stick used to beat other women with", the "official version" that has functioned, like the woven shroud, as a monument to an ideology she did not choose. Thus, the nightly unweaving serves as her refusal to let that ideology stand.

Penelope's famous trickeries against the suitors, as well as the patriarchal system, are "recalled and explained in greater detail" in Atwood's version, with "others, unnoticed in Homer's version, for the first time brought to light" (Saroj, 2021, p. 180). What is significant is that it also serves as an undoing: as Penelope's version fills in the gaps of Homer's narrative, the original epic's appearance of completeness and authority is dismantled. As Gerardo Rodríguez (2015, p. 23) observes, Penelope's weaving "points at Penelope's potential to weave an alternative version that simultaneously unweaves or discredits the patriarchal one". Therefore, the narrative act and the physical act are formally identical since both are created by destroying.

Significantly, in Atwood's version, Penelope does not unweave alone. She involves her twelve youngest maids, who are later hanged by Odysseus, in the nightly task. Working behind locked doors by torchlight, the act of unweaving becomes a collaborative subversion as Penelope reports: "In the flickering light of the torches our daylight faces were softened and changed, and our daylight manners. We were almost like sisters. In the mornings, our eyes darkened by lack of sleep, we'd exchange smiles of complicity, and here and there a quick squeeze of the hand. Their 'Yes ma'ams' and 'No ma'ams' hovered on the edge of laughter, as if neither they nor I could take their servile behaviour seriously" (Atwood, 2005, p. 16). Penelope's words show how a patriarchal duty is transformed into a secret, sisterly act of resistance. Maya Zalbidea (2024, p. 55) draws on this collaborative dimension as a feminine encounter in which the maids' testimonies function as a "transport-station of trauma", transmitting their experience across generations of readers. However, I would rather point out the fact that how a seemingly patriarchal task is reclaimed as the epitome of Cixous's *ecriture feminine*. Cixous envisions women's language as a communal task, one that "does not contain, it carries. It does not hold back, it makes possible, giving the voice to the language of 1000 tongues which knows neither enclosure nor death" (Cixous, 1976, p. 889). The unweaving behind closed doors enacts exactly what Cixous calls a feminine language, one that multiplies rather than constrains, generates solidarity rather than hierarchy between Penelope and the maids.

The choice of narrative form also reinforces this meta-literary unweaving. Penelope speaks in oral storytelling, what she calls a "low art" (Atwood, 2005, pp. 3–4), considering it the mode of "old women, maidservants and children." As Nischik notes (2020, p. 267), this reflects Atwood's broader project of focusing on domestic life and the value of the everyday, "rather than on extraordinary war and travelling adventures". However, I would argue that Atwood fulfils the Cixousian demand that women write "the unheard-of songs" of their own experience (Cixous, 1976,

p. 880), bringing women "to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies" (Cixous, 1976, p. 875) by elevating oral storytelling, which is the preferred form among women, from the margins of literary discourse to its centre and disrupting the position of epic as a masculine form of writing.

In a similar vein, Irigaray's concept of mimicry illuminates what Penelope does within the text at the level of voice and self-presentation. In *This Sex Which Is Not One* (1985), Irigaray argues that women can resist the patriarchal symbolic order not by simply rejecting the roles assigned to them but by inhabiting those roles with deliberate, exaggerated self-consciousness. According to Irigaray (1985, p. 76), mimicry involves "assumption of the feminine role deliberately," converting "a form of subordination into an affirmation" by making the mechanisms of that subordination visible. The woman who plays her role with conscious excess hence remains "elsewhere", operating from a position that the patriarchal order cannot fully account for or contain.

Penelope's narrative in *The Penelopiad* is thus a sustained exercise in precisely this kind of mimicry. Throughout the novel, she performs the role of a faithful, modest, and uncertain wife. She admits to having "kept [her] mouth shut" and choosing not to "ask awkward questions," opting to provide the "happy endings" her husband and society expected (Atwood, 2005, p. 2). She describes herself as having been handed over to Odysseus "like a package of meat" and performing the role of the "quintessential faithful wife." In the Odyssey, Penelope's actions are viewed as reinforcing the responsibilities of a patriarchal wife. Yet Atwood consistently reframes this performance through an ironic, retrospective narration that makes the gap between role and consciousness unmistakable. Al Omari and Jum'ah similarly observe that Penelope "recognizes her role in radically questioning Odysseus' version of the story" (2014, p. 2559), bravely confessing details to the reader "she could not have voiced during her lifetime" in the patriarchal world she inhabited.

Yet the most vivid instance of Irigarayan mimicry occurs when Penelope's father chases her departing chariot, begging her to stay. The scene is loaded with patriarchal expectation: a daughter is supposed to defer, to weep, to perform the grief of the separation of the bride from her house. Irigaray argues that mimicry involves a woman deliberately assuming her assigned feminine role, thereby making the assumption itself a form of subversion. What Penelope does in this moment is an enactment of mimicry. She pulls down her veil; an act history records as a "statue… to the virtue of Modesty" (Atwood, 2005, p. 43). The gesture is read by those around her as the ultimate sign of feminine submission. But Penelope reveals that the veil concealed her laughter at the absurdity of a father who had once tried to drown her and who now begs for her affection. The veil, the central prop of the "masquerade" of femininity and modesty, becomes a tool of private, resistant amusement. What patriarchy interprets as silence and modesty, Penelope performs as laughter and mockery. This performance is then revealed to be the "disruptive excess" Irigaray identifies in mimicry: the gap between the role performed and the consciousness performing it, a gap that is invisible to those who need the performance to be sincere, and entirely visible to the woman who knows it is not. Thus, Penelope does not resist the patriarchal script; instead, she follows it perfectly, and it is in that perfection that her resistance lives.

Penelope's silences serve a similar purpose. When Odysseus returns disguised as a beggar, she suspects his identity almost immediately, noting his "barrel chest and those short legs" (Atwood, 2005, p. 134). Yet she "didn't let on [she] knew," understanding that "it's always an imprudence to step between a man and the reflection of his own cleverness" (ibid). By performing ignorance deliberately, she retains control of the situation: it is *she* who sets the "test of the bow" on her own terms, while allowing Odysseus to believe he is the one directing the events. While not posing a direct threat to Odysseus's authority, her intentional subversion and manipulation of events operate at a level unrecognised by the patriarchal

order, thereby granting her a certain degree of control. Her mother's advice to "behave like water" suggests flowing around obstacles rather than confronting them directly, accurately reflecting Irigarayan mimicry in Penelope's actions (Atwood, 2005, p. 108).

Where Penelope's mimicry operates through the strategic management of a single, ironic voice, the twelve hanged maids enact a different but complementary feminist strategy: the disruption of the epic's authority through multiplicity. Cixous argues that there is no "typical woman" but rather an "infinite richness of individual constitutions" (Cixous, 1976, p. 876). The maids embody this heterogeneity by refusing to speak in a single narrative register. As Nischik (2020, p. 265) observes, their sections are always headlined "A Chorus Line," a phrase "significantly linking modern musical theater with the ancient Greek chorus", and their interventions range across nursery rhyme, sea shanty, ballad, anthropology lecture, drama, and videotaped mock-trial.

The formal presentation of the maids with multiple voices poses a structural challenge to the patriarchal authority in Homer's epic. Zalbidea (2024, p. 58) similarly observes that the maids' chorus poems, written in lowercase letters and without punctuation, constitute a formal manifestation of *écriture féminine*: the lowercase letters signal "their intention to avoid hierarchies" and embody Cixous's description of feminine writing as characterised by "disruptions in the text, such as gaps, silences, puns".

The maids are also crucially defined by their bodies. Cixous directs women to "write your self" and insists that "your body must be heard" (Cixous, 1976, p. 880). The maids have the most tangible presence in the novel, both haunted by and haunting others with the physical reality of their execution. The phrase "our bare feet twitched" (Atwood, 2005, p. 17) recurs throughout as their bodily refrain. Zalbidea (2024, p. 58) argues that the maids insist on being recognised as "real flesh and blood" and "real pain," refusing to be turned into "pure symbol" or "feminist claptrap". This focus on bodily specificity, rather than symbolic abstraction, aligns with Cixous's

ideas because it defies the phallogocentric tendency to reduce women to ideas, archetypes, or myths.

The maids' chorus functions as a site of intersectional resistance, challenging the socioeconomic structures that underpin their marginalisation in the epic tradition. This exploitation is most visible in the "pitiable end" (Atwood, 2005, p. xiii) of their hanging, where they are executed not for their own actions, but for being entangled in the domestic power struggles between Penelope and Odysseus. As the maids recount, they were forced to scrub the blood of their own dead paramours before being hanged by the very men who had the spear and the word at their command. Consequently, the novel exposes the intersection of gender and class oppression, suggesting that "there is no possible female empowerment while there are privileged classes" (Zalbidea, 2024, p. 56). This intersectional framework reinforces the argument that the maids' chorus serves both as a Cixousian disruption of phallogocentrism and a direct challenge to the class hierarchies that enforce women's silencing.

The mock-trial chapter titled "The Chorus Line: The Trial of Odysseus, as Videotaped by the Maids" is the novel's most theatrically explicit site of structural resistance. By deploying the formal conventions of a twenty-first-century legal proceeding to judge an ancient crime, Atwood creates a temporal dislocation that is itself the point. Kapuscinski (2007, p. 42) argues that the trial demonstrates "the enduring relevance of myth and its utility in providing readers with a means to explore and critique the effectiveness of judicial responses to violent acts [against] women". Ultimately, this anachronism does not signal progress; rather, it reveals the distance between formal justice and its reality for women across three thousand years.

While Penelope attempts to frame herself as a victim of the epic tradition, the trial scene highlights her active role in upholding the patriarchal hierarchies that rendered the maids' bodies disposable. The Defence simply dismisses the maids' deaths as a "regrettable but minor incident" involving "slaves" who had "sex without permission" (Atwood,

2005, p. 168), that is, sex without the permission of their master, even though the sex in question was rape. Nischik (2020, p. 265) notes that the judge acquits Odysseus of the murders of the suitors on the grounds of "self-defence", while the execution of the maids is regarded as negligible. At the trial, when Penelope is asked by the judge whether she punished the maids, though she initially expresses distress, claiming that "They were like the daughters [she] never had" (Atwood, 2005, p. 181), she ultimately normalises rape as "a deplorable but common feature of palace life" (ibid). By failing to separate herself from Odysseus even when confronted with the full record of his violence (Zalbidea, 2024, p. 61), Penelope reveals her own complicity in their exploitation. Thus, her allegiance to her own class and status is exposed, undermining her claims to contest the very patriarchal norms that destroy the maids.

This paper has argued that *The Penelopiad*'s most significant feminist contribution is not its recovery of silenced voices per se, but the structural sophistication with which it performs that recovery. By reading Penelope's unweaving and strategic silences, along with the maids' theatrical interventions and the mock-trial through Cixous's theory of *écriture feminine* and Irigaray's concept of mimicry, this paper has demonstrated that the novel enacts feminist resistance at the level of form rather than merely content. Consequently, *The Penelopiad* does not simply tell women's stories. It structurally enacts their resistance. And in doing so, it confirms Cixous's most insistent claim that a feminine text is "volcanic," bringing about "an upheaval of the old property crust" through the power of its own insurgent form (Cixous, 1976, p. 884). Penelope's web, perpetually dismantled and perpetually rewoven, is never finished. That, finally, is the point.

REFERENCES

Al Omari, Kifah, and Hala Jum'ah. "Language Stratification: A Critical Reading of Margaret Atwood's *The Penelopiad* According to Mikhail

Bakhtin's Concept of 'Heteroglossia.'" *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 4, no. 12, 2014, pp. 2555–2563.

Atwood, Margaret. *The Penelopiad*. Canongate, 2005.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." Translated by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875–893.

Howells, Coral Ann. "'We can't help but be modern': *The Penelopiad*." *Once Upon a Time: Myth, Fairy Tales and Legends in Margaret Atwood's Writings,* ed. By Sarah A. Appleton, 2008, pp. 57-72.

Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter, Cornell University Press, 1985.

Kapuscinski, Kiley. "Ways of Sentencing: Female Violence and Narrative Justice in Margaret Atwood's The Penelopiad." *Essex Human Rights Review*, vol. 4, no. 2, 2007.

Nischik, Reingard M. "Myth and Intersections of Myth and Gender in Canadian Culture: Margaret Atwood's Revision of the Odyssey in *The Penelopiad*." *ZAA*, vol. 68, no. 3, 2020, pp. 251–272.

Petruş, Raluca-Andreea. "A Postmodernist Rewriting of Homer's Penelope: Margaret Atwood's *The Penelopiad*." *Romanian Journal of English Studies*, vol. 21, 2024, pp. 89–97.

Saroj G.C. "Reclamation of the Narrative for the Silenced Voice in Margaret Atwood's *The Penelopiad*." *Literary Studies*, vol. 34, 2021, pp. 177–191.

Zalbidea Paniagua, Maya. ""We Had No Voice": Class Inequality Through *Écriture Féminine* in Margaret Atwood's *The Penelopiad*." *Impossibilia*, vol. 27, 2024, pp. 51–63.

Kemal Tahir'in Yorgun Savaşçı Romanında Labirentleşen Mekân Algısı

MURAT KORKUTAN[*]

DOÇ. DR. NURAY 3. KARAKAYA[**]

Öz

Bu bildiri, Ramazan Korkmaz'ın "Romanda Mekânın Poetiği" başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu kuramsal çerçeveden hareketle, Türk edebiyatının Cumhuriyet dönemi roman ve hikâye türlerinde başarılı eserler kaleme almış olan Kemal Tahir (1910- 1973)'in, Yorgun Savaşçı romanında mekânın anlatı içerisinde işlevini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada nitel metin çözümlemesi yöntemi benimsenmiş; roman, mekân–birey–toplum ilişkisi ekseninde değerlendirilmiştir. İncelemede, romanda yer alan mekânların yalnızca olayların gerçekleştiği fiziksel alanlar olmadığı; bireyin ruhsal dünyasını, tarihsel belirsizlik karşısındaki yön kayıplarını ve ideolojik gerilimlerini yansıtan temel anlatı unsurları olarak kurgulandığı ortaya konulmuştur. Kemal Tahir, Yorgun Savaşçı romanında mekânı, karakterlerin iç dünyasıyla doğrudan ilişkilendirerek tarihsel kırılma dönemlerinde bireyin yaşadığı çözülmeyi belirginleştirir. Mekân, bu bağlamda bireyi kuşatan, daraltan, acı veren ve yönsüzleştiren bir yapı hâline gelirken; aynı zamanda anlam üretimine doğrudan katılan dinamik bir anlatı öğesi olarak işlev görür. Romanda mekânın labirentleşen yapısı, karakterlerin hem fiziksel hareket alanlarını sınırlar hem de onların ruhsal sıkışmışlıklarını derinleştirir. İnceleme sonucunda, Yorgun Savaşçı romanında mekânın dekoratif ya da temsili bir unsur olmaktan çıkarılarak fiziksel, ruhsal ve sembolik boyutlarıyla anlatının kurucu bileşenlerinden biri hâline getirildiği tespit edilmiştir. Bu yönüyle bildiri, Yorgun Savaşçı romanında mekânın bireysel çözülme ile tarihsel kırılmayı aynı anlatı

[**] Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. nuray.3karakaya@beun.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2406-1065.

düzleminde buluşturan, ideolojik ve estetik anlam üretimine doğrudan katılan temel bir yapı unsuru olduğunu savunmaktadır.

Anahtar sözcükler: Kemal Tahir, *Yorgun Savaşçı*, mekân algısı, Türk romanı, labirentleşen mekân

The Perception of Space As A Labyrinth in Kemal Tahir's Novel *The Tired Warrior*

Abstract

Drawing on the theoretical framework proposed by Ramazan Korkmaz in his study "The Poetics of Space in the Novel," this paper aims to examine the function of space within the narrative of Yorgun Savaşçı by Kemal Tahir (1910–1973), a prominent figure of Turkish literature who produced influential works in the novel and short story genres during the Republican period. The study employs a qualitative textual analysis method and evaluates the novel within the axis of the space–individual–society relationship. The analysis demonstrates that the spaces represented in the novel are not merely physical settings in which events take place, but are constructed as fundamental narrative elements that reflect the individual's inner world, loss of orientation in the face of historical uncertainty, and ideological tensions. In Yorgun Savaşçı, Kemal Tahir directly associates space with the characters' inner lives, thereby rendering visible the fragmentation experienced by the individual during periods of historical rupture. Within this framework, space becomes a structure that surrounds, constricts, inflicts suffering, and disorients the individual, while simultaneously functioning as a dynamic narrative component that actively participates in the production of meaning. The labyrinthine configuration of space in the novel not only restricts the characters' physical mobility but also intensifies their psychological confinement. As a result of the analysis, it is determined that in Yorgun Savaşçı, space is transformed from a decorative or representational element into one of the constitutive components of the

narrative through its physical, psychological, and symbolic dimensions. In this respect, the paper argues that space in Yorgun Savaşçı functions as a fundamental structural element that brings individual disintegration and historical rupture together on the same narrative plane, directly contributing to ideological and aesthetic meaning-making processes.

Keywords: Kemal Tahir, *Yorgun Savaşçı*, perception of space, Turkish novel, labyrinthine space

GİRİŞ

Edebî eserin temel kurucu unsurlarından biri olan mekân, geleneksel anlatılarda çoğunlukla olayların geçtiği ve karakterlerin hareketlerine zemin hazırlayan statik bir arka plan olarak değerlendirilirken, modern ve çağdaş roman kuramlarında bu edilgen konumunu aşarak kurmaca dünyanın ideolojik, estetik ve psikolojik katmanlarını biçimlendiren etkin bir unsur hâline gelmiştir. Ramazan Korkmaz, *Romanda Mekânın Poetiği* adlı çalışmasında mekânın bu kurucu niteliğini vurgulayarak onun yalnızca coğrafi ya da fiziksel bir sınır değil, bireyin ruhsal topoğrafyasını, toplumsal aidiyetlerini ve varoluşsal gerilimlerini belirginleştiren sembolik bir anlam alanı olduğunu belirtir. Korkmaz'ın teorik yaklaşımında mekân ile bireyin iç dünyası arasında diyalektik bir ilişki bulunur. Birey mekânı biçimlendirirken mekân da bireyin algısını, sıkışmışlık duygusunu ve özgürleşme imkânlarını belirler. Bu nedenle edebî bir metinde mekânın çözümlenmesi, aynı zamanda karakterlerin ruhsal ve zihinsel haritalarının da açığa çıkarılması anlamına gelir.

Kemal Tahir, Cumhuriyet dönemi Türk romanının en üretken ve özgün yazarlarından biridir. Türk edebiyatında toplumsal ve tarihsel meseleleri derinlemesine sorunsallaştıran yazar, mekânı dinamik ve işlevsel boyutlarıyla kurgulayan en yetkin isimlerden biri olarak öne çıkar. Onun külliyatında mekân, bireysel kaderlerin, toplumsal dönüşümlerin ve tarihsel kırılmaların kesiştiği kurucu bir anlatı ögesi niteliği taşır. Yazarın önemli eserleri arasında yer alan *Yorgun Savaşçı*, Mütareke döneminin kaotik

atmosferinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı ile Millî Mücadele'nin filizlenişi arasındaki sancılı ara dönemi merkeze alır. Roman, yalnızca askerî ve siyasî bir düzenin altüst oluşunun anlatmakla yetinmez aynı zamanda tarihsel belirsizlik içinde yönünü kaybetmiş, ideolojik ve ruhsal gerilimlerle kuşatılmış bireyin çözülüşünü ve yeniden var olma çabasını da işler. Kemal Tahir, bu tarihsel kırılma döneminin yarattığı kaosu ve yönsüzleşmeyi okura aktarırken mekân kurgusunu birincil bir anlatı aracı olarak kullanır.

Yorgun Savaşçı romanında karşımıza çıkan mekânlar, karakterlerin iç dünyasındaki daralma, acı ve tekinsizlik hissiyle doğrudan eklemlenmiştir. Romandaki fiziksel alanlar, tarihsel belirsizliğin ve ideolojik çatışmaların ağırlığı altında adeta bükülerek "labirentleşen" bir yapıya bürünür. Bu labirentvari mekân kurgusu, karakterlerin hareket alanını fiziksel olarak sınırlandırmanın ötesinde, onların ruhsal sıkışmışlıklarını, kimlik krizlerini ve uğradıkları bireysel çözülmeyi yansıtan sembolik bir işlev üstlenir. Mekân artık bireyi sarıp sarmalayan güvenli bir sığınak değil; onu kuşatan, daraltan, yabancılaştıran ve çıkışsızlığa mahkûm eden dinamik bir yapı hâlindedir.

Bu çalışmada, nitel metin çözümlemesi yöntemi benimsenerek *Yorgun Savaşçı* romanındaki mekânlar; mekân–birey–toplum ilişkisi ekseninde ve Ramazan Korkmaz'ın "Romanda Mekânın Poetiği" başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu kuramsal parametreler doğrultusunda incelenecektir. Bildirinin temel amacı; romandaki mekânların dekoratif veya temsili bir unsur olmanın ötesine geçerek, fiziksel, ruhsal ve sembolik boyutlarıyla anlatının kurucu bileşenlerinden birine nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktır. Bu bağlamda çalışma, Kemal Tahir, *Yorgun Savaşçı* romanında mekânı; bireysel çözülme ile tarihsel kırılmayı aynı anlatı düzleminde buluşturan, ideolojik ve estetik anlam üretimine doğrudan katılan estetik bir yapı unsuru olarak nasıl kurguladığını temellendirmeyi hedeflemektedir.

1. KURAMSAL ÇERÇEVE: RAMAZAN KORKMAZ'IN MEKÂN POETİĞİ

Edebî metinlerin çözümleme pratiklerinde uzun süre olay örgüsü ve karakter kurgusunun gerisinde, edilgen bir unsur olarak değerlendirilen mekân, modern anlatı teorilerindeki mekânsal dönemeç (*spatial turn*) ile kurmaca dünyanın kurucu ve dinamik bir ögesi olarak yeniden konumlandırılmıştır. Edebiyat teorisinde mekânı sadece fiziksel bir coğrafya ya da olayların üzerinde cereyan ettiği bir sahne olarak görmeyi reddeden yaklaşımlar, onun insan bilinci ve varoluşuyla kurduğu diyalektik ilişkiyi inceler. Türk edebiyat bilimi içinde mekânın bu poetik ve varoluşsal boyutunu sistemli bir kuramsal modele oturtan Ramazan Korkmaz, *Romanda Mekânın Poetiği* başlıklı çalışmasında, mekân olgusunu ontolojik bir bakış açısıyla ele almaktadır. Korkmaz'a göre, düz anlam düzeyinde gerçeğin aktarımını sağlayan fiziksel mekân algısının aksine, anlatı türlerindeki mekân kurgusaldır. İçinde yaşayan insanların bakış açıları, algı kapasiteleri ve duyusal dünyaları doğrultusunda sürekli yeniden üretilerek tinsel bir oluşun zeminini hazırlar.

Arapça "olma, var olma, vücut bulma" anlamlarına gelen *kevn* kökünden türeyen mekân sözcüğü, etimolojik kökeni itibariyle de varoluşsal bir söylemi içermektedir. Korkmaz, Richard Sennett'ın "İçler gözlenebilseydi, mekân çözümlemelerine gerek kalmazdı" ifadesinden hareketle, modern anlatıda mekânı "sorunsal ben"in zamanın sonsuz akışında tutunmak üzere dünyada konumlandığı, kendine ait kıldığı bir uzam olarak tanımlar. Epik anlatılarda mekân yalnızca olayın üzerinden geçtiği topoğrafik bir "vestiyer" işlevi görürken, dramatik karakteri merkeze alan roman yapısında karakterin açımlandığı ve algılandığı bir değer boyutuna yükselir. Bu doğrultuda Korkmaz, tahkiyenin ağırlıkta olduğu eserlerdeki nesnel karakterli "çevresel mekânlar" ile kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan anlam üretici "algısal mekânlar" arasında kesin bir ayrım yapmaktadır.

Korkmaz'ın kuramsal modelinde algısal mekânlar, karakterlerin psiko-sosyal durumlarına ve iç dünyalarındaki yönelimlere bağlı olarak iki ana grupta incelenmektedir:

1) Ontolojik Daralma (Labirentleşen Dünya ya da Kapalı ve Dar Mekânlar): Bu kategoride kapalı ve dar kavramları fiziksel mimariyi değil, anlatı karakterinin ruhsal durumunu ve mekânı algılama biçimini imlemektedir. Karakterin zaman, mekân ve kendi benliğiyle çatışma hâlinde olduğu bu durumlarda mekân, insanı ezmek isteyen karşı güçlerin sembolik bir göstergesine dönüşür. Kişinin kendini sıkışmış hissettiği bu alanlarda mekân, dıştan içe doğru akan bir kum saati gibi tüketici bir nitelik kazanarak karakteri zamanla ve kendi zihnindeki çıkmazlarla yüzleştirmektedir. Yolunu kaybeden bir çocuk için ormanın ya da yenik bir komutan için savaş alanının birer labirente dönüşmesi, mekânın fiziksel genişliğinden bağımsız olarak öznenin yön duygusunu ve ontolojik güvenliğini yitirmesinden kaynaklanır. Labirentleşen mekânlar, bireyin benliğini parçalayabilecek büyüklükte bir tazyik üreterek mutsuz bilincin trajik tükeniş öyküsünü yapılandırır.

2) Ontolojik Genişme (Sınırları Sonsuza Açılan Açık ve Geniş Mekânlar): Karakterin kendisiyle, çevresiyle ve evrensel ritimle uyum içinde olduğu huzur ve güven alanlarıdır. İçtenlik değerini barındıran bu mekânlar, koruyucu ve geçirgen nitelikleriyle varlığın içten dışa doğru akmasını ve esenlik bulmasını sağlar. Tıpkı halk arasındaki "iki gönül bir olursa samanlık seyrangâh olur" ifadesinde olduğu gibi, fiziksel olarak dar bir alan, karakterin duyusal dünyasındaki düzelmeler ve içtenlik atfıyla genişleyerek bir dünyaya dönüşebilmektedir.

Ramazan Korkmaz'ın poetiğinde mekân ile birey arasındaki bu ilişki kesinlikle determinist (çevrenin insanı mekanik olarak şekillendirdiği) bir çizgide ilerlemez. Mekân, bireyin psikolojik algısıyla sürekli bozuma uğratılan, dönüştürülen ve yeniden anlamlandırılan göreli bir kavrayışa bağlıdır. Karakterin yaşadığı sosyo-psişik sarsıntılar, iç aydınlanmalar ya da ideolojik gerilimler mekân algısını doğrudan değiştirebilmektedir. Bu yönüyle, başlangıçta huzur veren geniş bir sığınak olarak algılanan bir mekân, yaşanan içsel kırılmalar ve artan gerilim unsurları neticesinde insanı nefessiz bırakan kapalı bir labirente dönüşebilmektedir. Dolayısıyla

Korkmaz'ın kuramı, roman çözümlemelerinde coğrafi unsurların nesnel bir dökümünü yapmayı değil karakterlerin mekâna yansıyan öykülerini fenomenolojik, göstergebilimsel ve psikolojik katmanlarıyla okumayı gerekli kılmaktadır.

2. ROMANIN KİMLİĞİ

Kemal Tahir'in 1965 yılında yayımlanan ve yazarın nehir roman niteliği taşıyan tarihsel kurgularının merkezinde yer alan *Yorgun Savaşçı*, Türk roman geleneğinde Millî Mücadele'yi ve Cumhuriyet'in kuruluş sancılarını sorunsallaştıran en karakteristik yapıtlardan biridir. Eser, Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik ayrıldığı ve 30 Ekim 1918 tarihinde Mondros Mütarekesi'ni imzaladığı tarihsel eşikten başlar; 1920 yılında Anadolu'da düzenli ordunun kurulma aşamasına kadar geçen yaklaşık iki yıllık kaotik bir "ara dönemi" konu edinir. Kemal Tahir, bu tarihsel kesiti salt kronolojik ya da belgesel bir yaklaşımla aktarmak yerine; devletin çöküşü, otorite boşluğu ve işgal gerçeği karşısında Osmanlı aydınının, özellikle de İttihatçı subay kadrosunun yaşadığı kimlik krizlerini, ideolojik yarılmaları ve varoluşsal tıkanmaları merkeze alan bir kurgu inşa eder.

Romanın merkez figürü olan Yüzbaşı Cemil, yenilgiyle sonuçlanan bir savaşın ardından İstanbul'a dönen hem rütbeleri hem de tarihsel misyonu elinden alınmış "yorgun" bir savaşçıdır. Cemil'in şahsında somutlaşan bu yorgunluk sadece uzun süren cephe savaşlarının getirdiği fiziksel bir bitkinliği değil aynı zamanda bağlamını kaybetmiş bir ideolojinin, yıkılan bir imparatorluğun ve belirsiz bir geleceğin yarattığı zihinsel ve ruhsal çöküşü ifade eder. Eser, bu yönüyle iki ana eksen üzerine kuruludur: Birinci eksen, mütareke İstanbul'unun yılgın, tekinsiz ve teslimiyetçi atmosferinde gizlenmeye ve hayatta kalmaya çalışan subayların bireysel çözülmeleridir. İkinci eksen ise, bu çözülmenin içinden filizlenen, Anadolu'ya geçişle birlikte yönünü bulan ve yerel direniş odaklarını birleştirerek ulusal bir harekete dönüştürmeyi hedefleyen yeniden var olma mücadelesidir.

Kemal Tahir'in romancılığında *Yorgun Savaşçı*'yı özgün kılan temel nitelik, resmi tarih söyleminin sınırlarını aşarak dönemin sosyo-politik gerçekliğini diyalektik bir tartışma alanına dönüştürmesidir. Yazar; halkın savaşa karşı mesafeli duruşunu, eşrafın ve yerel güç odaklarının çıkarlarını, kurumsal yapıların işlevsizleşmesini ve aydın kadronun halkla olan kopukluğunu eleştirel bir süzgeçten geçirir. Anlatı, tek boyutlu bir kahramanlık anlatısı olmaktan çıkarak; kuşatılmışlık, güvensizlik ve yönsüzlük sarmalındaki insanın trajik duruşunu yansıtan epik-dramatik bir yapı kazanır. Dolayısıyla *Yorgun Savaşçı*, hem ele aldığı tarihsel kırılma anının derinliği hem de bu kırılmanın birey üzerindeki psiko-sosyal etkilerini işleme biçimiyle, edebiyat sosyolojisi ve metin çözümleme çalışmaları için çok katmanlı bir inceleme nesnesi niteliğindedir.

Yorgun Savaşçı, 19 Nisan 1960 ile 2 Eylül 1961 tarihleri arasında *Vatan* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1965 yılında Remzi Kitabevi tarafından kitap olarak yayımlanmıştır. Eser, kısa sürede büyük ilgi görmüştür. 1968 yılında Cumhuriyet gazetesinin düzenlediği Yunus Nadi Armağanı'na layık görülmüştür. Kemal Tahir'in notları, yazarın romanın alımlanışı konusunda temkinli bir tavır taşıdığını düşündürür. Kemal Tahir, bir yandan eserin niteliğine güvenirken, öte yandan anlaşılamayacağını; *"Bu yıl Yorgun Savaşçı'yı bastıracağım. Kötü roman değil… Anlaşılacağını sanmıyorum. Benim için kitaplarımın anlaşılamaması, yanıp yakılma konusu olmadı hiçbir zaman… Sonuna kadar beni anlayan bir dünyada yaşamak belki de biraz tatsız olurdu" (Tahir, 2016, s. 48)* düşünür. Yazarın "anlaşılmama" endişesi, Kemal Tahir'in vefatından sonra eserin sinema uyarlaması etrafında gelişen tartışmalarla daha belirgin bir nitelik kazanmıştır. Halit Refiğ tarafından aynı adla sekiz bölümlük bir dizi olarak hazırlanan uyarlamanın yapımcılığını Ömer Serim üstlenmiştir. Çekimlerine 11 Aralık 1979'da başlanan yapım, 1981 yılında tamamlanmıştır. Ancak eser, 12 Eylül döneminde yaşanan müdahaleler nedeniyle Türkiye kültür tarihinde istisnai bir olayın parçası olmuş; filmin yakılması, romanın ve yazarın düşünsel çerçevesinin nasıl tartışmalı

biçimde alımlandığını belirten çarpıcı bir örnek olarak hafızalara kazınmıştır.

Roman, yayımlandığı tarihten itibaren uzun yıllar tartışılmış ve etkisini korumuştur. Bu süreklilik, eserin farklı dönemlerde çeşitli yayınevleri tarafından yeniden basılmasında da görülür. Remzi Kitabevi ile başlayan yayım serüveni, daha sonra Bilgi Yayınevi, Tekin Yayınevi, An Yayınevi, İthaki Yayınları ve Ketebe Yayınları tarafından sürdürülmüştür. Bu durum, *Yorgun Savaşçı* romanının Türk edebiyatındaki kalıcı yerini ve okur nezdindeki devamlı karşılığını göstermektedir.

Yorgun Savaşçı, Millî Mücadele'nin başlangıç evresini, İttihatçı kadroların deneyimleri ve bu dönemin toplumsal-siyasal gerilimleri üzerinden işleyen tarihsel bir romandır. Kemal Tahir'in İstanbul'un işgal yıllarını anlattığı *Esir Şehir* dizisindeki tarihsel duyarlılık, bu romanda daha belirgin ve yoğun bir biçimde öne çıkar. Eserde, Mondros Mütarekesi sonrasından 1920 yılının ortalarına uzanan süreç savaş yorgunluğunun giderek direniş iradesine dönüşmesi ekseninde anlatılır. Bu dönüşüm, çocuk yaşta asker olmuş bir Osmanlı subayı ve İttihatçı bir figür olan Yüzbaşı Cemil'in kişisel hikâyesi etrafında somutlaştırılır. Böylece roman, yalnızca bir tarih kesitini aktarmakla kalmaz aynı zamanda çözülüş ile yeniden kuruluş arasındaki geçişin birey üzerindeki etkilerini de belirgin bir biçimde işler.

3. LABİRENTLEŞEN DÜNYA YA DA KAPALI VE DAR MEKÂNLAR

3.1. Yalnızlık, Yorgunluk ve İlk Mekânsal Daralma

'Cehennem' lakaplı Yüzbaşı Topçu Cemil, uzun yıllar askerlik yapmış bir Osmanlı subayıdır. Osmanlı Devleti'nin ardı ardına yaşadığı yenilgiler ve başkentin işgal edilmesi, Cemil'in hem toplumsal çevresiyle hem de kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişkiyi derinden sarsar. Roman boyunca onun kalabalıklar içindeki yalnızlığı ve giderek ağırlaşan yorgunluğu, mekân tasvirleri aracılığıyla işlenir.

Bu doğrultuda Selime Hanım'ın köşkü, Cemil'in iç sıkıntısını taşıyan ilk önemli alanlardan biridir. Nitekim romanda, Cemil'in İstanbul'a döndükten sonra üstünden atamadığı tükenmişlik şu sözlerle ifade edilir: *"İstanbul'a geldi geleli üstünden bir türlü atamadığı yorgunluk, sanki dinlendikçe artıyordu"* (s. 17). Bu ifade, dinlenmenin dahi rahatlatıcı olmadığı bir ruh hâline işaret eder. Aynı bağlamda köşkün penceresinden izlenen manzara da Cemil'in iç dünyasıyla uyumlu bir nitelik kazanır: *"Karlar, kurşun renkli gökte, kömürleşmiş kâğıt parçaları gibi savruluyor, üstüne kara karlar yağan bir dünya, doğup büyüdüğü bu mahalleyle beraber yavaş yavaş yabancılaşıyordu"* (s. 18). Burada renkler, hava durumu ve çevrenin yabancılaşması, yalnızca bireysel ruhsal çözülmeyi değil, toplumsal sarsıntıyı da Cemil'in bakış açısından yansıtır.

3.2. Saklanma Mekânı Olarak Köşk ve Labirentleşen Atmosfer

Cemil hakkında arama kararı bulunması nedeniyle Halil Paşa ve Patriyot Ömer'le birlikte Doktor Münir Bey'in evinde saklanmak zorunda kalması, mekânın işlevini daha da belirginleştirir. Bu noktada ev, güven sağlayan bir sığınaktan çok, daralan ve çıkışsızlaşan bir yapıya dönüşür. Ramazan Korkmaz'ın labirentleşen mekân kavramı da bu durumu açıklamak açısından elverişlidir. Korkmaz'a göre belirleyici olan, fiziksel boyutlardan çok karakterin ruhsal durumu ve mekânı algılama biçimidir: *"fiziksel boyutlar değil, anlatı karakterinin o andaki ruhsal durumu, bağlamı ve mekânı nasıl algıladığı asıl belirleyici unsur"* (Korkmaz, 2021, s. 14).

Doktor Münir Bey'in köşkünde dışarıdaki yağmur, deniz ve gökyüzü tasvirleri, Cemil ile arkadaşlarının ruhsal sıkışmışlığıyla birleşir. Yağmurun sürekliliği ve çevrenin renksizleşmesi, işgal altındaki İstanbul'da saklanmak zorunda kalan karakterlerin umutsuzluğunu yoğunlaştırır. Cemil'in pencereden dışarı bakarken karşılaştığı manzara bu atmosferi açık biçimde taşır:

> "Cemil birden usanarak, okuduğu kitabı -Juln Vern'in Dünyanın Ucundaki Fener adlı romanını- kapattı. Pencereye döndü. Üç günden beri azalıp çoğalmadan aralıksız yağan yağmur

> kesilmişti ama, dışarda her şey, su toprak, ağaç, gökyüzü iliklerine kadar sırılsıklamdı, umutsuzdu. Denizin kurşunisi, bulutların koyu grisine iyice karışmış, arada incecik bir çizgi bile kalmamıştı. Kıyıdan ötesi su değildi de, sanki dünyanın ucundaki uçurumda" (s. 136).

Benzer bir algı Doktor Münir Bey'in denize bakışında da görülür. Onun için deniz, tanıdık ve canlı bir unsur olmaktan çıkar; silik, renksiz ve belirsiz bir yüzey hâline gelir: "Deniz ne kadar renksiz… Bulut gibi… Böyle havalarda denize hiç benzemiyor da, yandan çarklı vapurlar bulutların üstünde yüzüyorlarmış gibi insanı şaşırtıyor" (s. 137). Böylece mekân, yalnızca Cemil'in değil, çevresindeki diğer kişilerin de ruhsal durumlarını yansıtan ortak bir sıkışma alanına dönüşür.

3.3. Baskın Sonrası Derinleşen Çıkışsızlık

Cemil'in Neriman'la evlendiği gece kaldığı köşke baskın yapılması, mekânın karanlık ve tehditkâr niteliğini daha da artırır. Bu bölümde dış dünyanın sessizliği, yağmur bulutları ve karanlık, başkişinin iç gerilimiyle birleşir: *"Gece yağmur bulutlarıyla sıkıntılıydı. Karanlıktı. İnsanı kuşkulandıracak garip bir sessizliği vardı (…) Yaşlı bir gemi gövdesini acımasızlıkla döven iri dalgalar gibi kızgınlık yüreğine vuruyor, şakak damarlarında zonkluyordu" (s. 152-153).* Bu anlatımda mekân, yalnızca olayın geçtiği yer değildir; Cemil'in ruhsal baskısını derinleştiren etkin bir unsur hâline gelir.

Nitekim romanda yer alan *"Hem ruhuyla hem de etiyle kemiğiyle yorgundu" (s. 155)* ifadesi, Cemil'in yorgunluğunun yalnızca bedensel değil, zihinsel ve duygusal düzeyde de ağırlaştığını gösterir. Baskından sonra apar topar evden çıkmak zorunda kalan Cemil, sığınabileceği tek yer olarak Doktor Münir Bey'in Erenköy'deki köşkünü düşünür. Ancak oraya vardığında Patriyot Ömer, Halil Paşa ve Doktor Münir Bey'in tutuklandığını, evin de basıldığını öğrenir. Böylece beklediği sığınak ortadan kalkar ve Cemil bir kez daha mutlak yalnızlıkla karşı karşıya kalır. Bu yalnızlık, romanda şu sözlerle dile getirilir:

> "Cemil, on yedi yaşındayken kapatıldığı Taşkışla'nın yeraltı hücresinde bile bu kadar umutsuz bir yalnızlık duymamıştı. Şu

> anda gidecek hiçbir yeri, yapacak hiçbir işi yoktu. Ne önü denizdi ne ardı tren yolu… Burada, dilini bildiği insanlarda oturmuyordu sanki… Çevresini düşmanlar bile çevirmiş değildi artık…" (s. 157).

Bu mekân anlatımı, Cemil'in bir gece içinde bütün dayanak noktalarını yitirdiğini açık biçimde ifade eder. Böylece roman, labirentleşen mekânı yalnızca fiziksel kuşatılmışlık üzerinden değil; güven duygusunun, aidiyetin ve yön tayin etme imkânının ortadan kalkması üzerinden de kurar. Sonuç olarak bu bölümde mekân, Yüzbaşı Cemil'in yorgunluğunu, yalnızlığını ve tarihsel belirsizlik karşısındaki çözülüşünü taşıyan temel anlatı unsurlarından biri olarak işlev görür.

3.4. Kasımpaşa ve İstanbul: Çöküş Atmosferinin Mekâna Yansıması

Romanda Kasımpaşa semtine ilişkin tasvirler, mütareke döneminin toplumsal ve tarihsel yıkımını yoğun bir sembolik çerçeve içinde aktarır. Bu bölümde semt, yalnızca fiziksel bir çevre olarak değil; çöküş, çözülme ve yabancılaşma duygularının toplandığı bir alan olarak kurgulanır. Özellikle *"üç milyon ölü, imparatorluğu beş yıl kemikleri üstünde tuttu"* ifadesi, mekânın tarihsel felaketle iç içe geçtiğini düşündürür. Deniz metaforunun deniz olma niteliğini yitirmesi, Kasımpaşa'nın Cemil'in algısında labirentleşen ve daralan bir çevreye dönüşmesiyle ilişkilidir. Bu tasvir şu alıntıda belirginleşir:

> "Kasımpaşa, sulusepken karın altında, suya düşmüş köpek yavrusu gibi ıslaktı. Yarı beline kadar çamura gömülmüş, sanki titriyordu. Deniz bile denizlikten çıkmış, çamur dolu bir çukura dönmüştü. Bu cıvık çamurun üstündeki bütün tekneler karaya oturmuşa benziyorlardı. Karşı kıyı, çalımlı kubbelerine, dimdik minarelerine rağmen büyük depremlerin yıkıntı kümeleri gibiydi. "Üç milyon ölü, İmparatorluğu beş yıl kemikleri üstünde tuttu. Deprem öyle derinden geldi ki, aylardır üst üste yığılan bu kemikleri hâlâ aynı hızla çöküyor." (…) şu anda, iskeletlerin meydana getirdiği kemik yığınlarının altından sanki çıkmaya uğraşıyorlar, soludukça hava yerine kemik tozu yutuyorlardı" (s. 86-87).

Benzer bir sembolik yoğunluk, romanın genel İstanbul tasvirlerinde de görülür. İşgal altındaki şehir, yalnızca siyasî denetimin değil; güvensizlik, takip edilme duygusu ve sürekli tehdit hâlinin de mekânsal karşılığı hâline gelir. Bu yönüyle *Yorgun Savaşçı* ile *Esir Şehrin İnsanları* arasında İstanbul'un ve semtlerinin kuruluşunda belirgin bir yakınlık vardır. Her iki romanda da şehir, tarihsel sarsıntının birey üzerindeki baskısını taşıyan bir çevre olarak değerlendirilir. Bu çerçevede şu ifadeler dikkat çekicidir:

> "Her sokağında insan avı var bu temeline tükürdüğüm İstanbul şehrinin, bugün… Her pencerede bir insan avcısı pusuya yatmış…" (s. 40).
>
> "Rüzgâr dinmiş, kar, Mütareke İstanbul'unun eskiliğini, paramparça karışıklığını, pisliğini geçici olarak örtmüştü" (s. 51).

Bu alıntılarda İstanbul, geçici örtülmelerin ardında dağınıklığını ve huzursuzluğunu koruyan bir şehir olarak belirir. Böylece kent mekânı, savaş sonrası çözülmenin ve toplumsal güvensizliğin taşıyıcısı olur.

3.5. Şerif Paşa Konağı ve Subay Barınma Evi

Yüzbaşı Cemil'in Şerif Paşa Konağı'ndaki subay barınma evinde saklandığı bölümde mekân, yenilmişliğin ve korunaksızlığın yoğunlaştığı bir alana dönüşür. Konak, işlevi gereği barınma ve güvenlik sağlaması beklenen bir yer olmasına rağmen romanda bunun tersine, baskı ve çözülme duygusunu derinleştiren bir çevre olarak yer alır. Özellikle yağmur figürü, bu bölümde fiziksel çevrenin ötesine geçerek tehdit, aşınma ve çökme duygusunu taşıyan bir unsur niteliği kazanır:

> "Yağmur yağıyordu, bardaktan boşanırcasına… Sağnaklar sağnakları kovalamakta, sanki gri tülden kat kat perdeler savrulmaktaydı. Ağaçlar silinmiş, demir parmaklıklı kapı bile görünmez olmuştu. Yağmur öyle yükleniyordu ki bu gidişle ahşap konağı eritip çökertecekti" (s. 204).
>
> "Yağmur aralıksız yağıyordu. Subay barınma evine sığınanlar birer ikişer gelmeye başlamışlardı. Bunlar, yenilmiş Osmanlı İmparatorluğu ordusunun en korkunç döküntüleriydi. Ceketlerinin boş kollarını ceplerine sokmuş çolaklar (…)

> Anadolu, dünyanın ucundaki uçurum gibi kapkaranlıktı" (s. 207).

Bu bölümde konak, koruyucu bir sığınaktan çok, devletin ve ordunun içine düştüğü çözülmüşlüğü çağrıştıran bir mekân niteliği taşır. Barınma evi işlevini yerine getiremeyen bu yapı, içeride bulunan kişilerin kırılganlığını ve geleceğe ilişkin belirsizliğini yoğunlaştırır.

3.6. Arkeoloji Müzesi: Tarih, Yorgunluk ve Çıkmaz

Romanın ilerleyen sayfalarında Arkeoloji Müzesi, yalnızca bekleme sahnesinin geçtiği bir yer değildir; Osmanlı'nın askerî ve kültürel geçmişi üzerine düşünmenin zeminine dönüşür. Yüzbaşı Cemil burada eski silahları, zırhları ve kıyafetleri incelerken, imparatorluğun tarihsel yorgunluğu ile kendi kişisel çıkmazı arasında bir ilişki kurar. Bu bölüm, geçmişin bir müze vitrini içinde donmuş hâliyle şimdi arasındaki mesafeyi duyumsatan güçlü bir mekân düzeni içerir:

> "Buraya ilk defa geliyordu. Eski kilisenin serin loşluğunda, sıra sıra duran çeşitli eski silahlarla ilk dakikalarda pek ilgilenemedi. Örme zırhlar, kalkanlar, tulgalar, yarım saate bir atan battal tüfenkler, şimdinin topları, ağır mitralyözleri karşısında ne kadar güçsüz kalmıştı. Topuzları, gürzleri, uzun mızrakları, kargıları, savaş baltalarını dalgın dalgın gözden geçiriyor, arada bir, içine düştüğü çıkmazdan nasıl sıyrılacağını düşünerek dalıyordu" (s. 184).
>
> "Çağını çoktan geçirmiş, sıra sıra uslu uslu yatan bu silah ölüleri, tüfengin yüz yıllardan beri ne kadar az değiştiğini gösteriyordu" (s. 185).
>
> "Önceleri tüfeği de kılıç gibi düşmanlardan iyi kullanan yeniçeriyi, iğneli tüfeklerin serptiği fındıklar nasıl şaşırtmış, çaresizlikle kim bilir nasıl öfkelendirmiş, sonra da bir daha toplama gücü bırakmamacasına nasıl yıldırmış…" (s. 185).
>
> "Eğerler, başlıklar, üzengiler Osmanlıların başından beri savaşta bile rahatlarına ne kadar düşkün olduklarını gösteriyordu. Askeri Rüştiye'den beri Osmanlıların kılıklarını yadırgamış, yüzyıllarca dünyayı titreten savaşçılara karı giyimlerini

> yaraştırmamıştı. Bunun da biraz lapacılıktan, biraz da giyimli yatmak zorunluluğundan ileri geldiğini şimdi anlıyordu. Gâvur giyimi pantolon karşısında yeniçerinin irkilmesi, içinde rahat edemeyeceğine inandığından olmalıydı" (s. 185).
>
> "Ağları yerlere sürünür şalvarlar giyen Malatya, Urfa, Mardin, Maraş, Antep erkeklerinin askerde pantolona ne kadar zor alıştıklarını, nasıl acemilik çektiklerini biliyordu. Evet, bütün değişmeler, değiştirmeler zordu. Hele insanların kendi yaşayışlarından gelmiyor, kendisini yavaş yavaş kabul ettiriyorsa…" (s. 185).

Bu alıntılar, Cemil'in müze içinde yalnızca tarihî nesnelere bakmadığını; aynı zamanda Osmanlı askerî geleneğinin dönüşümünü ve modernleşme sorunlarını da düşündüğünü ortaya koyar. Müzedeki nesneler, geçmişe ait kalıntılar olmanın ötesinde, tarihsel kopuşun ve uyumsuzluğun tartışıldığı bir çerçeve oluşturur.

Aynı bölümde müzenin sinema kısmı ve avludaki çınar ağacı da Cemil'in algısında rahatsızlık uyandıran unsurlar olarak öne çıkar. Özellikle çınar ağacı etrafındaki anlatım, avlunun huzur veren bir alan değil, tarihsel şiddetin izlerini taşıyan tekinsiz bir çevre olarak kurulduğunu düşündürür:

> "Avlu çırılçıplaktı. Sert mayıs güneşi bu çıplaklığı, sanki toprağın derisini yüzmüş gibi artırıyordu. Betonla desteklenmiş çınar gövdesine doğru yürüdü. Gövdenin içi büsbütün çürümüş, yalnız kabuğu kalmıştı. Bu çınarın bütün değeri, dallarına, kafasız insan gövdelerinin bacaklarından gövdesiz insan kafalarının saçlarından asılmasıydı. Cemil buna neden bu kadar önem verildiğini, bu kanlı rezilliğin nasıl bir anlayışla bizde korunması lazım gelen antika sayıldığını bir türlü anlayamadı. Ancak müzelerden çıkınca duyulan gerçek yorgunlukla, kanlı çınarı çeviren betona oturdu. Cigara tatsızdı. Boş bir hayvan pazarına benzeyen bu saray avlusunda güneşin de, baharın da hiçbir anlamı kalmamıştı" (s. 187).

Bu sahnede avlu, geçmişin şiddetini bugüne taşıyan bir alan niteliği kazanır. Böylece Arkeoloji Müzesi, tarihsel hafızanın yükü ile başkişinin

ruhsal yorgunluğunu bir araya getiren çok katmanlı bir mekân olarak değerlendirilir.

3.7. Anadolu'daki Kasaba ve Köy Mekânları: Akhisar, Kumkuyucak ve Bursa

Romanın ilerleyen bölümlerinde Akhisar, Kumkuyucak ve Bursa gibi mekânlar, savaş yorgunluğu içindeki toplumun ruh hâlini taşıyan çevreler olarak dikkat çeker. Bu alanlarda çamur, karanlık, sis, yağmur ve boşluk gibi unsurlar öne çıkar; mekânlar, yalnızca coğrafi bir fon değil, tarihsel dağılma ve yönsüzlük duygusunun anlatısal karşılığı hâline gelir. Akhisar'a ilişkin tasvirlerde kasabanın fiziksel görünümü ile toplumsal çözülme arasında açık bir bağ kurulur:

> "Akhisar kasabası, yarısına kadar ıslanmış kerpiç duvarları, çamurlu kaldırımlarıyla yeni çıkmış yaşlı bir mandaya benziyordu" (s. 252).
>
> "İzmir yolunun kurulmuş derme çatma karşılama takının boyalı kâğıtları paçavraya dönmüş, mavili aklı yabancı bayraklar, bütün dalgalanma güçleri yağmurla akıp gitmiş gibi sarkmıştı" (s. 252).
>
> "Sokak gittiği yere kadar bu bayraklarla süslüydü. Hangi evlerin Türk, hangi evlerin Rum olduğunu bir şeylerden seçip ayırmaya çalıştı. Rumların artık Türklerden korkmadıkları için alacalı bezleri asmaları ne kadar iğrençse Türklerin de korktukları için aynı işi yapmaları da iğrençti" (s. 252).

Akhisar'daki telgraf odası ve askerlik şubesi de benzer biçimde terk edilmişlik, çözülme ve tehdidi taşıyan mekânlar olarak kurulmuştur. Telgraf odasının kötü kokuyla ilişkilendirilmesi ve askerlik şubesinin neredeyse boş bir durumda bulunması, kurumsal yapının dağılmışlığını ve güven duygusunun zayıfladığını düşündürür:

> "Şube reisinin odasında bir küçük masayla iki tahta iskemleden başka eşya yoktu. Duvarların sıvası yer yer dökülmüş, döşeme tahtalarının arası ikişer parmak açılmıştı. Masanın üstü toz içindeydi. Cigara tablası, binbaşının bıraktığı gibi izmaritlerle dolu duruyordu" (s. 257).

> "Koyu kül rengi bulutlar büsbütün alçalmış, yağlı bir duman halinde evlerin bacalarına sürünmeye başlamıştı. Islak bandıralar, Afrika bitkilerinin dikenli geniş yaprakları gibi sallanıyor, bu düşman sokağa bir Afrika ormanının kuşkulu kımıldanışını veriyordu" (s. 291).

Kumkuyucak köyünde ise karanlık içinde yalnızca cami ile muhtar odasında ışık bulunması, dağılmışlık ortamı içinde sınırlı merkezlerin kaldığını düşündürür. Bu yönüyle köy mekânı hem belirsizliği hem de kısıtlı dayanma noktalarını birlikte taşır:

> "Akhisar'dan esen akşam rüzgârı sertleşip serinlemişti. Tepeye gene kara bulutlar kümeleniyor, oturdukları yüksekçe harman yerinden Manisa'ya giden toprak yolu alacakaranlığa benzer bir kalın sis örtüyordu" (s. 336).
>
> "Ortalık kararıyor, köy gittikçe karanlığa gömülüyordu. Yalnız Camide, bir de komutanla Halit Paşa'nın oturduğu muhtar odasında ışık yanmıştı" (s. 336).

Bursa tasvirlerinde de benzer bir sessizlik, ıssızlık ve çöküş duygusu sürdürülür:

> "Bursa'ya yatsı ezanı okunurken girdiler. Sokaklarda kimseler yoktu. Sulusepken bir şey yağıyor, insanları evlerine saklanmış şehri, sular altında kalmış eski zaman kasabasının kalıntısına benzetiyordu" (s. 385).
>
> "Bursa karanlıktı, ıssızdı. Ne bekçi ne polis vardı, ne de bir küçücük fener ışığı… Hafif bir nisan esintisi hiçbir şeyi hışırdatmadan yüzlerine sürünüyordu" (s. 437).

Sonuç olarak bu bölümdeki mekânlar, romanın anlatı yapısında edilgen bir fon olarak kalmaz. Kasımpaşa'dan Bursa'ya uzanan çizgide her çevre, tarihsel kırılmayı, toplumsal çözülmeyi ve Yüzbaşı Cemil'in ruhsal sıkışmışlığını taşıyan etkin bir anlatı bileşeni niteliği kazanır.

SONUÇ

Bu çalışmada Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanı, Ramazan Korkmaz'ın mekân poetiği çerçevesinde incelendiğinde, romandaki

mekânların yalnızca olayların geçtiği fiziksel çevreler olmadığı; bireysel çözülme, tarihsel kırılma ve toplumsal dağılma süreçlerini aynı anda taşıyan kurucu anlatı unsurları olarak kurgulandığı anlaşılmaktadır. Çalışma boyunca ele alınan örnekler, özellikle "labirentleşen mekân" kavramının romanın mekânsal örgüsünü açıklamak bakımından son derece elverişli olduğunu ortaya koymaktadır. Çünkü *Yorgun Savaşçı*'da mekân, nesnel ve durağan bir arka plan olmaktan çıkarak, karakterlerin ruhsal durumlarına göre daralan, ağırlaşan, yabancılaşan ve yön duygusunu zedeleyen bir algı alanına dönüşmektedir.

Romanın merkez kişisi Yüzbaşı Cemil'in yaşadığı yorgunluk, yalnızlık, güvensizlik ve yönsüzlük duyguları, mekân tasvirleri aracılığıyla sürekli derinleştirilir. Selime Hanım'ın köşkü, Doktor Münir Bey'in evi, baskın sonrası sığınılacak yerlerin ortadan kalkması, Kasımpaşa'nın çamurlu ve yıkıntılı görünümü, işgal altındaki İstanbul'un tehditkâr sokakları, Şerif Paşa Konağı'nın koruyucu olmaktan uzak yapısı, Arkeoloji Müzesi'nin geçmişin yükünü taşıyan atmosferi ve Anadolu'daki kasaba-köy tasvirleri Cemil'in iç dünyasındaki daralmayı farklı düzeylerde pekiştiren çevreler olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda romanda mekân, başkişinin yalnızca içinde bulunduğu ortamı değil, aynı zamanda tarih karşısındaki konumunu, kaybedilmiş aidiyet duygusunu ve geleceğe dair belirsizliğini de taşımaktadır.

İncelenen mekânların ortak özelliği, Mütareke döneminin siyasal ve toplumsal çözülüşünü bireysel algı düzeyinde yoğunlaştırmalarıdır. Başka bir deyişle Kemal Tahir, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü yalnızca tarihsel olaylar, askerî yenilgiler ya da siyasî gelişmeler üzerinden anlatmaz; bu çöküşü, insanın içinde yaşadığı çevrenin niteliğini değiştirerek duyumsatır. Çamur, kar, sis, yağmur, karanlık, boşluk, sessizlik ve yıkıntı gibi unsurlar, romanın farklı bölümlerinde tekrarlanarak mekânsal atmosferin temel bileşenlerine dönüşür. Böylece okur, tarihsel kırılmayı yalnızca bilgi düzeyinde değil, duyusal ve psikolojik düzlemde de deneyimler. Bu yönüyle *Yorgun Savaşçı*, tarihsel roman estetiğini çevresel

ayrıntılarla güçlendiren, atmosfer kurma becerisi yüksek bir metin olarak dikkat çeker.

Ramazan Korkmaz'ın mekânı öznenin ruhsal durumu ile ele alan yaklaşımı, *Yorgun Savaşçı*'nın çözümlemesinde güçlü bir açıklama zemini sunmaktadır. Çünkü romanda kapalı ya da dar mekânlar, yalnızca mimari sınırları nedeniyle değil; kişilerin umutsuzluk, korku, baskı, yenilgi ve yabancılaşma duygularıyla ilişkili olarak daralmaktadır. Bu nedenle söz konusu mekânlar, ontolojik daralma kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde daha anlamlı hâle gelmektedir. Roman boyunca Cemil'in bulunduğu hemen her çevre, onun ruhsal yorgunluğu arttıkça daha tehditkâr, daha kapalı ve daha çıkışsız bir nitelik kazanır. Bu durum, mekânın karakter psikolojisinin pasif bir yansıması değil; anlatının anlam üretimine doğrudan katılan etkin bir yapı unsuru olduğunu düşündürmektedir.

Sonuç olarak *Yorgun Savaşçı*, mekânı sadece dekoratif bir unsur olarak kullanan bir roman değildir. Aksine Kemal Tahir, mekânı tarihsel belirsizliğin, toplumsal çözülmenin ve bireysel yorgunluğun taşıyıcısı hâline getirerek romanın temel anlam katmanlarından birini bu yapı üzerinden kurmaktadır. Bu yönüyle eser, hem Türk romanında tarihsel kırılma dönemlerinin anlatımı bakımından hem de mekân merkezli metin çözümlemeleri açısından zengin bir inceleme alanı sunmaktadır. İnceleme sonunda ulaşılan temel yargı *Yorgun Savaşçı* romanında mekân, bireyin iç dünyası ile toplumun tarihsel kaderi arasında kurulan en güçlü bağlardan biridir. Dolayısıyla romanın estetik ve düşünsel derinliği, büyük ölçüde bu çok katmanlı mekân kurgusundan beslenmektedir.

KAYNAKÇA

Tahir, Kemal (2016). *Sanat-Edebiyat 4*. Haz. Cengiz Yazoğlu. İstanbul: İthaki Yay.

Tahir, Kemal (2022). *Yorgun Savaşçı*. İstanbul: İthaki Yay.

Tahir, Kemal (2023). *Notlar/Mektuplar*. Haz. Cengiz Yazoğlu. İstanbul: Ketebe Yay.

Korkmaz, Ramazan (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yay.

Korkmaz, Ramazan ve Veysel Şahin (Ed.). (2021). *Romanda Mekân "Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler"*. Ankara: Akçağ Yay.

Terry Eagleton'ın 'Biçim ve İdeoloji' Perspektifinden Sevgi Soysal'ın 'Şafak' Romanına Bir Bakış

MURAT TATAR*

Öz

Marksist estetik ve edebiyat kuramı alanında yaptığı çalışmalarla öne çıkan ünlü İngiliz edebiyat eleştirmeni Terry Eagleton, bir eserin içinde yaratıldığı toplumun tarihi özelliklerinden bağımsız olarak açıklanmaması gerektiğini düşünür. İçinde var olduğu tarihsel sürecin; toplumsal, kültürel, ekonomik, siyasi, coğrafi özelliklerinden bağımsız olarak incelenmeye çalışılan bir edebî yapıt, kendisini belirleyen dinamiklerden yoksun kalacağından hiçbir zaman yeterli bir şekilde analiz edilemeyecektir. Bu anlamda, 12 Mart 1971 Muhtırası Türkiye'nin yakın tarihi açısından bir dönüm noktası sayılabilir. Toplumun birçok alanında önemli izler bırakmış olan bu süreç, doğal olarak o dönemde kaleme alınan edebî eserlerin biçim ve içeriği üstünde de etkili olmuştur. Bu dönemde roman türünde verilen eserler, '12 Mart romanı' diye tanımlanmakta ve bu tarihi olay bağlamında değerlendirilmektedir. Bahsi geçen dönemde eserler yazan sanatçılardan biri de Sevgi Soysal'dır. Soysal'ın yapıtları, Türkiye'nin 12 Mart sürecinde yaşadığı birçok olay ve durumun tanığı olarak edebiyat tarihimizde önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada, Sevgi Soysal'ın 1975 yılında yayımladığı Şafak adlı romanı Terry Eagleton'ın Marksist estetikte biçim ve ideoloji ile ilgili savları dâhilinde incelenmiştir. Bu doğrultuda, araştırma modeli olarak kuram temelli metin analizi yöntemi kullanılmıştır. Romandaki; olay, zaman, mekân ve kahramanlar Marksist estetikle Terry Eagleton'ın biçim ve

* Doktora Öğrencisi, Çukurova Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. MEB Türkçe Öğretmeni. uuzunmurat00@gmail.com, ORCID: 0009-0000-0006-861X.

ideolojiye dair fikirleri kapsamında ele alınmıştır. Yapıtın biçim ve içeriğindeki Marksist estetik unsurları tespit edilmiş ve bunlar Terry Eagleton'ın kurama dair kavramlarıyla yorumlanmıştır. Romandaki tarihi arka plana dikkat edilerek eserin Terry Eagleton'ın Marksist estetikle ilgili fikirleri çerçevesinde değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Sonuç olarak, Şafak romanının Terry Eagleton'ın biçim ve ideolojiyle ilgili fikirleri bağlamındaki zengin içeriği ortaya konulmuştur.

Anahtar sözcükler: Marksist estetik, biçim, içerik, ideoloji, 12 Mart

A Look At Sevgi Soysal's Novel *Dawn* From Terry Eagleton's 'Form and Ideology' Perspective

Abstract

Terry Eagleton, a renowned British literary critic known for his work in Marxist aesthetics and literary theory, believes that a work should not be explained independently of the historical characteristics of the society in which it was created. A literary work that is attempted to be examined independently of the social, cultural, economic, political and geographical characteristics of the historical process in which it exists will never be adequately analyzed because it will be deprived of the dynamics that define it. In this sense, the March 12, 1971 Memorandum can be considered a turning point in Turkey's recent history. This process, which left significant marks on many areas of society, naturally also affected the form and content of literary works written during that period. Works in the novel genre produced during this period are defined as 'March 12 novels' and are evaluated in the context of this historical event. Sevgi Soysal is one of the artists who wrote works during this period. Soysal's works hold an important place in our literary history as witnesses to many events and situations experienced by Turkey during the March 12 period. This study examines Sevgi Soysal's novel Dawn, published in 1975, within the framework of Terry Eagleton's arguments on form and ideology in Marxist aesthetics. Accordingly, the theory based textual analysis method was used as the research model. The events, time, place and characters in the novel

were analyzed within the context of Marxist aesthetics and Terry Eagleton's ideas on form and ideology. The Marxist aesthetic elements in the form and content of the work were identified and interpreted using Terry Eagleton's theoretical concepts. By paying attention to the historical background of the novel, the aim was to evaluate the work within the framework of Terry Eagleton's ideas on Marxist aesthetics. In conclusion, the rich content of the novel Dawn within the context of Terry Eagleton's ideas on form and ideology has been revealed.

Keywords: Marxist aesthetics, form, content, ideology, March 12

GİRİŞ

Apaydın (2022)'a göre Marksizm, kendinden önceki felsefi bakış açılarından farklı bir biçimde dünyayı anlamaktan ziyade dünyayı değiştirmeyi hedefleyen diyalektik materyalist bir felsefedir. Bu savunuya göre Marksizm, toplumu üretimsel dinamiklere dayalı bir bileşen olarak kabul etmekte ve bu dinamiklerdeki değişimlerin toplumun bütün unsurlarına yayıldığını benimsemektedir (Apaydın, 2022, s. 32). Eagleton (2021) ise Marksizmi, insan toplumlarına ve onların dönüşüm pratiğine ilişkin bilimsel bir kuram olarak tanımlar. Yazara göre, Marksizm anlatısı insanların kendilerini sömürü ve baskıdan kurtarma mücadelesine dair bir hikâyedir. Bu bağlamda Marksist eleştiri; insanlığın çeşitli zamanlarda, toplumlarda yaşadığı düşünceler ve duygular olan ideolojileri anlamaya çalışan çok daha geniş çerçeveli kuramsal bir analizin parçasıdır (Eagleton, 2021, s. 9). Eagleton (2021), Marksist fikirlerin zamana direnip Marksist siyasal pratikten daha uzun bir süre hayatta kaldığını belirterek bu durumun Marksist eleştiri mirasına zenginlik ve verimlilik olarak yansıdığını belirtir. Edebiyatı kendisini ortaya çıkaran tarihsel koşulların etkisi bakımından ele almayı önceleyen Marksist eleştiri; değerini yalnızca hedeflerini siyasal eylemde gerçekleştirip gerçekleştirememesinden değil sanat eserlerini ne şekilde kavramaya çalışıp, çözümleyip, açıklandığından alır (Eagleton, 2021, s. 7).

'Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal İdeolojik Yapının Yeri' adlı makalesinde Marksist estetiğin edebî üretimle ve bu üretimin yapıldığı süreçle olan bağını inceleyen Gürsel (2020), Engels'in Balzac'ın *'İnsanlık Komedyası'* eserini realitenin büyük bir kıvancı olarak gördüğünü belirtir. Marx'ın; meta, sermayeci toplum ve dini, siyasi dinamikler arasında kurduğu ilişkinin edebiyata da yansıdığını belirten Gürsel (2020), onun kapital bir toplumda bireyin kendisini değişim değeri taşıyan nesneler olarak gördüğünü ifade eder. Marx ve Engels'ten yola çıkarak Plehanov, Lukacs, Goldmann ve Fischer gibi kuramcıların Marksist eleştiriye katkılarını Gürsel (2020) şu şekilde aktarır: Plehanov, toplumsal sınıflarla sanat eseri arasındaki ilişkiyi direkt olarak inceler. Lukacs ve Fischer ise edebî üretimi belli bir bütünlükle ele alır. Lenin'in Tolstoy'un eserlerini Rus devriminin bir yansıması olarak belirtmesi bize bu bütünselliği anlamlandırmak açısından önemli bir fikir verebilecektir.

Lukacs, 19. yüzyıl realist yazarlarıyla sermayeci toplum arasında kayda değer bir ilişki kurmuştur. Hegelci estetikten yola çıkarak geliştirdiği roman kuramı önemlidir (Gürsel, 2020, s. 9). O, realizmin izlenecek bir yol olarak diğer yöntemlerden önde gelmesi gerektiğini savunur. Marks ve Engels'ten etkilenimlerini Balzac'ın romanlarındaki karakterler üzerinden geliştirmeye çalışan kuramcı, bu kişilerin toplumsal-ideolojik oluşumla ilgisini diyalektik açıdan analize çalışmıştır. Lukacs'tan sonra Lucien Goldmann'ın Marksist eleştiride önemli bir aşama olduğunun altını çizen Gürsel (2020), onun oluşumsal yapısalcılık kurgusunun ve toplumsallık ilkesinin değerini aktarırken Goldmann'ın Hegel, Marx ve Lukacs düzleminde bir bakışa sahip olduğunu ifade eder. Yazar, Lukacs'ın; soyut idealizmin romanı, tinsel roman ve eğitsel roman tipolojisinin Goldmann'ın kendi roman kuramına etkisini ve burjuvanın tarihiyle romanın geçirdiği tarihsel sürecin paralelliğini ortaya koymaya çalıştığını belirtir.

Bireylerin toplumsal ilişkilerini belirlemekte çok da özgür olmadığını ifade eden Eagleton (2021); maddi mecburiyetlerin, iktisadi faaliyet şekillerinin dönüşüm süreçlerinin, tabiata sınırlar çizilmesinin ortaya çıkan

sanat yapıtlarına, edebî üretime dolaysız olarak yansıyacağını aktarır. Ona göre, eserlerle içinde var oldukları ideolojik evrenler arasındaki girift ilişkiyi çözümleyebilmek gerekir. Herhangi bir yazın ürününü tam anlamıyla analiz edebilmek için onları politika, ekonomi gibi alanlarla ilişkilendirmek şarttır. Kaldı ki sanatçılar bireysel somut kavramlarını ortaya koyup, öznel bir bakış açısıyla tarihi sürece tepki vererek toplum içinde yer bulacaklardır. Antik toplumlarda burjuva toplumlardaki gibi kapitalist ve doyumsuz bir üretim-tüketim ağının olmadığı hâlde o dönemin sanat eserlerinden hâlâ çok fazla etkilenmemiz konusuna da değinen Eagleton, Marx'ın o toplumlarla olan tarihsel bağlantımızın bunu sağladığını ve her dönemin kendine has özelliklerinin o dönemin bireylerinde var olduğuna dikkat çektiğini ifade eder. Brecht ise antik eserlerden aldığımız hazzın bizi kendimize yaklaştırdığını belirtir (Eagleton, 2021, s. 25-26).

1. EAGLETON VE MARKSİST ELEŞTİRİ

Eagleton (2021)'a göre, Marksist eleştiriyi, Marksizmin öncüsü olan Marx ve Engels'ten bağımsız düşünmek zordur. Bu iki isim her ne kadar siyasal ve iktisadi alanda ün yapmış olsalar da bu durum onların edebiyatla olan bağlarını yok sayacağımız anlamına gelmemektedir. Özellikle Marx'ın edebiyatla bağının çok güçlü olduğuna değinen Eagleton (2021) onun; Laurence Stern'e öykünerek başlayıp yarıda bıraktığı bir roman denemesinin, tiyatro eserlerinin ve şiirlerinin olduğunun altını çizer.

Eagleton (2018)'a göre Marksist eleştiri batıda edebiyat toplumbilimi olarak bilinen kavramdan ötesiyle ilgilenir. Bu durum da Marx ve Engels'in sanat ve edebiyata dair görüşlerinin dağınık ve parçalı olmasına yol açar. Marksist edebiyat teorisi üzerine önemli çalışmalar yapmış olan yazar, bu teorinin başlıca bileşenlerini aşağıdaki başlıklar altında yapılandırır. Aşağıda bu başlıklar açıklanmıştır:

I. Genel Üretim Tarzı: Bu üretim tarzı, bir toplumda ortaya konulan metalarla ilişik kuvvetler ve o toplumun kendi ilişki dinamiğinin toplamıdır. Eagleton (2018), büyük çaptaki her sosyal birleşimin kendine has bir üretim

tarzı olduğunu iddia eder ve onun bu üretim tarzını 'genel' diye nitelendirmesinin sebebi bu biçimi 'Edebi Üretim Tarzı'ndan ayırabilmektir.

II. Edebi Üretim Tarzı: Belli bir toplumsal oluşumda ortaya çıkan edebî yapıtla ilgisi bulunan kuvvetlerin ve sosyal dinamiklerin toplamı olan Edebi Üretim Tarzı; bir toplumda belli bir dönemde var olan edebî yapıtların biçim ve içeriğinin o dönemin sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel ve askeri birçok dinamiğinin yansıması olduğu gerçeğini anlayabilmemiz açısından önemlidir. Eagleton (2018) konuyla ilgili şunları söyler:

> Her Edebi Üretim Tarzı üretim, dağıtım, değiş-tokuş ve tüketim yapılarından meydana gelir. Üretim, bir dizi üretici ya da bir dizi üreticiyi, üretim malzemeleri, araçları ve tekniklerini ve ürünün kendisini öngörür. (...) Öyleyse, edebi üretime ilişkin özgül toplumsal ilişkiler bu üretici güçlerle birleşir. (...) Bir Edebi Üretim Tarzı'nın karakterinin, bizzat edebi ürünün önemli bir kurucu unsuru olduğuna işaret etmek önemlidir. (...) Bir Edebi Üretim Tarzı'nın, metnin karakterinin yalnızca dışsal bir sınırlamasından ziyade, içsel bir kurucu unsuru olduğunu belirtmek şu an için yeterlidir (Eagleton, 2018, s. 52-54).

III. Edebi Üretim Tarzı ile Genel Üretim Tarzı'nın İlişkileri*:* Eagleton (2018)'a göre, Edebi Üretim Tarzı'nın üretim kuvvetleri, Genel Üretim Tarzı eliyle meydana getirilir. Edebî üretim alanında kullanılan temel ürünlerin ve vasıtaların Genel Üretim Tarzı'nda bir görevi ortaya koyduğunu kaydeden eleştirmen, Edebi Üretim Tarzı'ndaki toplumsal dinamiklerinin ise Genel Üretim Tarzı'nın toplumsal dinamikleri tarafından tasarlandığına vurgu yapar. Sanatçının okuyucularıyla, yayınevi ve dağıtıcılarıyla içinde yaşadığı toplumun baştan şart koştuğu kurallar içerisinde iletişim kurabileceğini belirten yazar, bu toplumsal ilişkilerin ürünün niteliklerine direkt olarak yansıdığının altını çizer.

IV. Genel İdeoloji: Genel İdeoloji'nin Genel Üretim Tarzı tarafından belirlendiğini kaydeden Eagleton (2018)'a göre, bu ideoloji bir egemen ideolojidir. Yani bir toplumun kendi içindeki potansiyel kuvveti kullanarak ortaya koyduğu bir meta, aslında o toplumdaki hâkim bakış açısının da

doğal bir yansıtıcısı olacaktır. Söz konusu olan eğer bir edebî eser ise bağlı olduğu toplumun Genel İdeolojisi'nden bağımsız düşünülemez. İngiliz eleştirmen bu durumu şunları ekleyerek açıklığa kavuşturmaya çalışır: "Egemen bir ideolojik oluşum; belli maddi aygıtlarla gerçekleştiği ve maddi üretim yapılarına ilişkin olduğu için, bireysel öznelerin toplumsal koşullarıyla ilişkilerini, egemen toplumsal ilişkilerin yeniden üretimine katkıda bulunan "gerçek"e ilişkin bu yanlış algılamaları teminat altına alacak biçimde yansıtan görece tutarlı bir dizi değer, temsil ve inanç "söylem"inden oluşur." (Eagleton, 2018, s. 60).

V. Genel İdeoloji ve Edebi Üretim İlişkileri: Eagleton (2018), Edebi Üretim Tarzı'nın üstünde biçim ve içerik anlamında Genel İdeoloji etkisine değinerek bu etkinin edebî yapıta; kültürel, politik ve dil kullanımı alanında tesirlerinin olduğunun yadsınamayacağını ifade eder. Eagleton (2018), *Şafak*'ta üstünde çokça durup burayla ilintilendireceğimiz bu durumla ilgili şunları söyler:

> Dil, yani en masum ve kendiliğinden ortak malı, gerçekte siyasal tarihin felaketleriyle yaralanmış, yarılmış ve bölünmüş, üstüne emperyalist, milliyetçi, bölgeci ve sınıfsal savaşın kutsal emanetleri saçılmış bir topraktır. Dilsel olan, her zaman aslında siyasal-dilseldir, sömürgeci fatihin mağlup devletle, ulus-devletin ulus-devletle, bölgenin ulusla, sınıfın sınıfla savaştığı bir alandır. (...) Edebiyatın ideolojik işlevinin -yani üretim tarzına özgü toplumsal ilişkileri yeniden üretmedeki işlevinin- en çok gözle görülür olduğu yer de işte bu aygıttır. Anaokulundan üniversiteye dek, edebiyat, egemen ideolojik oluşumun algılanabilir ve simgesel biçimlerine bireyleri katmak bakımından can alıcı bir araçtır (Eagleton. 2018, s. 61-63).

VI. Yazarın İdeolojisi: Eagleton (2018), bu terimle sanatçının Genel İdeoloji'yle yaşamı arasındaki bağlantıyı kastettiğini anlatmak ister. Bu bağlantı ise; toplumsal sınıf, cinsiyet, millî kimlik, dini algı ve yetişilen dini ortam, coğrafi konum gibi birçok başlıktan etkilenecektir. Yazara göre; Genel İdeoloji ve Yazarın İdeolojisi bazı açılardan koşut bazı açılardansa tezatlık

gösterebilir. Fakat sanatçının kendi ideolojisiyle içinde bulunduğu ortamın ideolojisinin benzer olması, o sanatçının o toplumsal sınıfın şartlarına bire bir uyduğu anlamına gelmeyeceği gibi bunu aksi de mümkün olabilir. Yani sanatçı, içinde yetiştiği toplumun hâkim ideolojisiyle uyuşmazlık gösterip ona karşı bir duruş sergileyebilir ama aynı sanatçı o toplumun dini, coğrafi ve millî bir üyesi olması bakımından topluma hâkim düşünce tarzıyla benzer yönlere sahip de olabilir. Eagleton (2018) bu ilişkiyle ilgili şunları ekler:

> Yazarın İdeolojisi, Genel İdeoloji ile birleştirilemez; "metnin ideolojisi"yle de özdeşleştirilemez. Metnin ideolojisi yazarın ideolojisinin bir "anlatımı" değildir: "genel" ideolojinin estetik bir işlenişinin ürünüdür; genel ideoloji de kendi payına yazara ilişkin ve biyografik etkenlerin bir üstbelirlenimince işlenir ve "üretilir". Öyleyse, Yazarın İdeolojisi, daima Genel İdeoloji içinde bulunan belli bir üstbelirlenmiş konumdan yaşandığı, işlendiği ve temsil edildiği biçimiyle Genel İdeoloji'dir (Eagleton, 2018, s. 66-67).

VII. Estetik İdeoloji: Estetik İdeoloji'nin edebî bir eserin de içinde bulunduğu birçok alt başlıktan meydana gelen, kompleks bir yapı olduğunu dile getiren Eagleton (2018), bu kavramın kültürel ideolojinin bir bölümü olarak Genel İdeoloji'nin kapsamında bir görev ve mana taşıdığına vurgu yapar. İngiliz eleştirmene göre Estetik İdeoloji; ahlaki, dini, millî, coğrafi ve kültürel bağlamda bir toplumdaki egemen düşünce yapısının içinde kendine has estetik bir alana sahiptir.

VIII. Estetik İdeoloji, Genel İdeoloji ve Edebi Üretim Tarzı'nın İlişkileri: Genel İdeoloji ile Edebi Üretim Tarzı arasındaki bağlantıya isim verebilmek amacıyla bir 'Edebi Üretim Tarzı ideolojisi'nden bahsedilebileceğini söyleyen Eagleton (2018); Genel Üretim Tarzı'nın Genel İdeoloji'nin ortaya çıkmasına ve aynı zamanda hâkim bir Edebi Üretim Tarzı'nın da meydana gelmesine katkıda bulunduğunu ifade ederek bunların arasında süreksiz bir yeniden üretme ilişkisinin bulunduğunu belirtir. Okuma eyleminin, belli bir düşünsel temele sahip bir eserin fikirsel anlamda analiz edilmesi olduğuna dikkat çeken yazar, bir sanatçının

toplumun birçok farklı sınıf veya meslek grubundan olabileceğini, buna paralel olarak belli bir düşünsel altyapıya sahip edebiyat eserininse birçok kod barındırabileceğini öne sürer. Ünlü eleştirmen durumla ilgili şu tespiti yapar:

> Edebi üretim güçleri ve ilişkileri, Genel Üretim Tarzı tarafından belirlenmeleriyle, birbirinden farklı edebi türlerin olanaklılığını sağlar. Örneğin, roman ancak bir Edebi Üretim Tarzı'nın belli bir gelişim aşamasında üretilebilir; fakat bu potansiyelin tarihsel olarak etkinleştirilip etkinleştirilmemesi, tek başına Edebi Üretim Tarzı tarafından değil, Genel İdeoloji ve Estetik İdeoloji ile olan kesişimince belirlenir (Eagleton, 2018, s. 69).

IX. Genel İdeoloji, Estetik İdeoloji ve Yazarın İdeolojisi'nin İlişkileri: Bir edebî metindeki farklı sanatsal ögelerin, çeşitli bakış açılarının ve tarihi arka planların sonucunda meydana gelebileceğini savunan Eagleton (2018), bu durumda dâhi düşünsel yapısının eserin kendisiyle koşut olamayabileceğini kaydeder. Çünkü bir yapıtın sahip olduğu ideolojik temel, organik bir bağa sahip olduğu Edebi Üretim Tarzı'nın çağdaşlığına ya da eskimeye yüz tutmuşluğuna biçimsel ya da muhteviyat anlamında mahkûm olmak zorunda değildir. Bir sanatçı 'eski' şekil özelliklerine bağlı kalarak 'yeni' eserler üretebilir. Böyle bir denklemde yazarın ideolojisi bir yandan Edebi Üretim Tarzı'nın bir yandan da aktif olarak bağlı bulunduğu estetik düşüncenin öncüsü olabilir. Yazar kendini düşünsel anlamda eğer gerçekten yetkin hissediyorsa -ki bu da birçok değişkene bağlıdır- belli edebî üretim biçimlerini görmezden gelirken bazılarına eserinde yer açabilir (Eagleton, 2018, s. 71).

X. Metin: İngiliz eleştirmen, son olarak bu başlıkta bundan önce bahsettiğimiz kavramların bir sonucu olan metinle ilgili şunları dile getirir: "Edebi metin, yukarıda şematik biçimde serimlenen unsurlar veya oluşumların özgün bir üstbelirlenmiş kesişiminin ürünüdür. Metin, bu kesişim tarafından kendi ön koşullarını etkin biçimde belirleyecek şekilde kurulur – en çok ideolojiyle ilişkilerinde gözle görülür olan bir etkinliktir bu." (Eagleton, 2018, s. 71).

Marksist eleştiri; bir eserin yalnızca nasıl yayınlandığını, işçi sınıfından bahsedip bahsetmemesini konu etmez, onu bütüncül bir bakış açısıyla yani muhteva ve şekil olarak ele almaya çalışır. Eagleton (2021)'a göre, bu biçem ve anlam özel bir tarihin ürünü olarak düşünülmelidir. Edebî yapıtlar üretildikleri zamanın izini taşımalı ve o dönemin şartlarına göre değerlendirilip analiz edilmelidir. Fakat bu bakış açısını Marx kendi estetik düşüncesi üstünde önemli bir etkisi olan Hegel'den almıştır (Eagleton, 2021, s. 18). Marx'ın Hegel etkilenimi üzerinden başlayan Marksist estetiğin ana tarihsel zincirini şöyle kurabiliriz: Hegel, Marx-Engels, Plehanov, Lukacs, Fischer, Goldmann.

Marx ve Engels'in *'Alman İdeolojisi'* eserindeki önemli bölüm Marksist estetiği anlamlandırabilmemiz açısından önemlidir. Onlar, bilincin yaşamı değil yaşamın bilinci belirlediğini öne sürerken bir toplumdaki maddi ilişkilerin pratik hayattaki; dil, düşünce, kavram ve zihinsel üretim üstündeki etkisini belirlemeye çalışırlar. Böylece karşımıza emek gücünü oluşturan proletarya yani toplumun, eserin altyapısı ve sonra da ideolojik egemen sınıfın, yasa koyucuların meydana getirdiği üstyapı çıkar (Eagleton, 2021, s. 18-19). Marksizm için toplumun üstyapısının bir parçası olan sanatta, bu kavramlara bağlı olarak toplumdaki hâkim fikirler hâkim düşünceleri meydana getirmektedir. Bunun sonucunda da sanat toplumun ideolojisinin bir parçası olacaktır. Eagleton (2021), konu edilen sürecin sonucunda edebî ürünleri anlamanın, bir bölümü haline geldiği toplumsal süreci anlamak olduğunu ifade eder. Rus Marksist eleştirmen Plehanov bu fikre paralel olarak, bir dönemin toplumsal bakışının o dönemin toplumsal ilişkilerine koşullandırıldığını, bunun sanat ve edebiyat tarihinde net bir şekilde görüldüğünü aktarır (Eagleton, 2021, s. 20). Böylece Marksist estetikte Hegel'den Plehanov'a yani 1700'lerden 1900'lere bir akışı yakalamış oluruz.

2. MARKSİST ESTETİKTE BİÇİM VE İÇERİK

Eagleton (2021), Marksist eleştirinin edebî biçimciliğe edebiyatı tarihi bağlamından soyutlayıp estetize etmesi nedeniyle karşı olduğunu belirtir.

Önemli Marksist kuramcılardan Lukacs, edebî eserdeki asıl toplumsal unsurun biçimde görüldüğünü söyler (Eagleton, 2021, s. 35). Marx ise biçim ve içeriğin dengesinden taraftır. O, şeklin içeriğe ait bir şekil olmadığı sürece bir kıymetinin olmadığını savunur. Eagleton (2021) burada devreye girip, Marksist eleştirinin biçim problemini politik muhtevayı öne çıkararak askıya aldığını öne sürer. Tartışmanın özündeki diyalektik dikkatlerden kaçmamalıdır. Biçim, içeriğin ürünü olmakla birlikte aynı zamanda içeriğe karşılık veren bir unsurdur.

Marksizme göre bir toplumun maddi içeriğinin, üretim yöntemlerinin yani altyapının biçimlerinin üstyapınınkileri belirlediği gerçekliğinden yola çıkarsak sanatta da içeriğin biçimi yönlendirdiği sonucuna varabiliriz. Buna karşılık ünlü Amerikan Marksist eleştirmen Jameson, biçimin üstyapı alanında içeriksiz şekilde yön bulduğunu öne sürerek dikkatleri üzerine çeker (Eagleton, 2021, s. 37). Ona göre; post-endüstriyel kapitalizmin yeni üretim ve örgütlenme şekilleri Marksizmin öncelediği tarihi bağlamdaki devamlılığı koparmış, medyaya ve reklama dair büyük yatırımlar sınıfsal hiyerarşiyi kitlelerin gözünün önünden alıp toplumun derinlerine saklamıştır. Bu da toplumu yaşama ve varlığa dair sorgulamalardan uzaklaştırarak illüzyonlarla dolu bir hayal âlemine itmiştir (Jameson, 2023, s. 16).

Marksist estetiğin yapıtaşlarını oluşturan Hegel; Eagleton (2021)'a göre biçim ve içeriğin birbirini karşılıklı var ettiğini savunur. Marksist eleştiri ise sonuç olarak şekil ve muhtevayı diyalektik anlamda ilişkili görse de içeriğin biçimi yönlendiren bir unsur olduğunu ileri sürer. Buna bağlı olarak Eagleton (2021), aşırı Marksistlerle birlikte 1930'ların C. Caudwell gibi İngiliz Marksist eleştirmenlerinin biçim ve içeriğe dair olan sınırlı bakışlarıyla edebî eserleri analiz ederken sınıf mücadelesi ve ideolojiyi kanun hükmünde görmelerini eleştirmiştir.

Edebî eserde realizmi ve realizmin tarihle bağlantısını temel alan Lukacs, Jameson (2023)'a göre Batı orta sınıf felsefe geleneği tarafından es geçilmiş bir düşünürdür. Lukacs'ı dönemlere ayrıştırmak yerine bütüncül

olarak düşünmek gerektiğini belirten Jameson (2023); onun ilk döneminde Hegel'in izinden giderek romana burjuva epiği dediğini, sonrasındaysa Marksizmin felsefesini temel alarak en büyük sanatçıların hayatın tamamını kavrayanlar ve onu yeni bir yaratı olarak ortaya koyabilenler olduğunu savunduğunu aktarır. Bu noktada biçim ve içerik arasındaki diyalektik ilişkiye temas eden Lukacs, metnin tarihselliğinin ve sanatçının bunu ustaca yansıtabilmesinin önemli olduğunu vurgularken içeriğin biçimin başarısına temel oluşturduğunu anlatmaya çalışır. Marksist estetikte biçim ve içerik ilişkisini sanayi öncesindeki ve sonrasındaki toplumları karşılaştırarak izah etmeye çalışan Jameson (2023), şöyle bir çözümleme yaparken Marksist estetiğin 'temel kanunu' olan eserin içinden çıktığı toplumu ve zamanı yansıtması özelliğini açımlar. Ona göre sanayi öncesindeki toplumda dolaysız bir kavranabilirlik hâkimdir. Çünkü toplumun yapısından dolayı biçim ve içerik direkttir. Sanayi dönemi toplumundaysa dolaysız kavranabilirlik kayba uğramıştır ve bu da biçim ve içerikte sembolizme sebep olur (Jameson, 2023, s. 150). Sonuç olarak toplumun yapısı ve nesne kullanımı karmaşıklaştıkça simgesel anlatım iyice gelişir. Yazara göre, doğal güçlerin yerine tamamıyla insanın eline geçen bireysel çevre ve dünya, insanileşmeye devam ettikçe bu sürüp gidecek ve metnin anlamlı sessizliklerinden doğan boşluklar bir yandan metnin ne olduğundan ziyade ne olmadığını ele verirken bir yandan da onu tamamlanamaz kılacaktır.

3. SEVGİ SOYSAL'A DAİR

1960 sonrası Türk edebiyatının önemli yazarlarından olan Sevgi Soysal, kısa hayatına önemli birçok eser sığdırmayı başarmış ve döneminin edebî anlamda sembol isimlerinden biri olmuştur. 30 Eylül 1936'da dünyaya gelen Soysal, ilkokulu Ankara'da Mimar Kemal İlkokulunda, liseyi ise Kız Lisesinde bitirir (Arslan, 2022). 1952'de buradan mezun olduktan sonra Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesinde Arkeoloji Bölümüne yerleşen sanatçı, dönemin Ferit Edgü, Orhan Duru, Erdal Öz, Ahmet Oktay ve Güner Sümer gibi önemli isimleriyle bir araya gelmeye başlar. Yaşamı

artık sanatla şekillenmeye başlayan yazar, *Değişim* dergisinde yazılarının yayımlanmasıyla edebiyat çevrelerince de iyice tanınır hâle gelir. Yüce (2007), sanatçının; *Değişim* dergisiyle birlikte *Dost*, *Yelken*, *Ataç*, *Yeditepe* gibi mecralarda da yazılarının yayımlanmasının yanında Soysal'ın Max Frisch'in *Andorra* ve Franz Kafka'nın *Mezar Bekçisi* oyunlarını Türkçeye çevirdiğini de ekler.

1962'de *Tutkulu Perçem*'i yayımlayarak ilk öykü kitabını ortaya koymuş olan sanatçı, Yüce (2007)'ye göre dönemin sanat dünyasından; Turgut Özakman, Adalet Ağaoğlu ve Nezihe Meriç gibi isimlerle de ilişki kurmuştur. TRT'de önemli görevler üstlenirken bir yandan da edebî üretimlerine devam eden Soysal, 1968'de *Tante Rosa*'yı kaleme alır. 1970'te çıkan romanı *Yürümek* ile Türk edebiyatında büyük yankı uyandıran sanatçı, TRT Sanat Ödülleri Yarışması'nda ödül alsa da bu eser 12 Mart döneminde 'müstehcenlik' sebebiyle toplatılacak ve yazar TRT'den ayrılacaktır (Aykanat, 2024, s. 37). Ömrünün geri kalan bölümü tutukluluk, cezaevi, sürgün ve hastalıklarla geçen, bu süreçte; cezaevinde Brecht'in *Beş Paralık Roman* kitabını çeviren, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanıyla 1974'te Orhan Kemal Roman Armağanı'nı alan, 1975'te *Şafak'ı* yazıp cezaevi anılarını *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* başlığıyla kitaplaştıran Soysal'ın hayatıyla ilgili Arslan şunları ekler:

> Sevgi Soysal 1971 yılında kimliksiz dolaşmak ve sıkıyönetime karşı gelmekten tutuklanır. TRT' deki işinden de çıkarılmıştır. Tutukluluğundan sonra bir ajansda çalışmaya başlayan Soysal bir gün arkadaşı ile sohbet ederken anlattıklarının orduya hakaret içerdiğinden ötürü yeniden tutuklanır ve Adana'ya sürgüne gönderilir. Sekiz ay gibi bir süre Yıldırım Bölge'de kalır ve sürgün süresince de iki buçuk ay Adana'da kalır. 1971 yılında ikinci çocuğu Defne'yi dünyaya getiren Soysal, 1975 yılında ise üçüncü çocuğu Funda'yı dünyaya getirir. Kanser belirtilerinin görülmesi üzerine ameliyat olur. İyileştiği yönündeki gelişmeler sonucunda Sevgi Soysal taburcu edilir fakat 25 Ağustos 1976 günü doktorundan kanseri atlatamadığını öğrenir. Tedavi için

> Londra'ya eşi Mümtaz Soysal ile giderler. Tüm uğraşların sonucunda bir ümidin kalmadığını gördükten sonra Türkiye'ye döner ve 22 Kasım 1976 tarihinde hayata veda eder (Arslan, 2022, s. 43).

Soysal'ın öykülerini topladığı *Barış Adlı Çocuk* 1976'da yayımlanırken, *Politika* gazetesine yazdığı yazılarsa 1977'de *Bakmak* adıyla okurlara sunulur. Sanatçının hayatının son döneminde kaleme aldığı *Hoş Geldin Ölüm*'ü tamamlamasına ömrü maalesef yetmemiştir.

4. *ŞAFAK* VE 12 MART ROMANI

Sevgi Soysal'ın 1975'te yayınlanan romanı *Şafak*, bir 12 Mart romanı olarak kabul edilir. 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası döneminde, Adana'ya siyasi sürgün olarak gönderilen Oya'nın katıldığı bir yemek daveti sonrasında, sofradaki diğer kişilerle birlikte polisin yaptığı baskın sonucu gözaltına alınıp geçirdiği bir geceyi anlatan roman üç bölümden meydana gelir: *Baskın, Sorgu* ve *Şafak*. İlk bölümde Maraş göçmeni bir işçi ailesinin evine konuk olan Oya'nın evin bulunduğu mahalleye ve buradan yola çıkarak Adana'daki sınıfsal çatışmalara dair yaptığı çözümlemelere iç monologlar, tekrarlar ve bilinç akışı şeklinde tanık olunur. Ataerkil aile düzenine ve işçi evindeki yaşam koşullarına odaklanan bu bölümün ardından Oya, Mustafa ve Ali başta olmak üzere kahramanların ve güvenlik otoritelerinin arasındaki ilişkiye eğilen ikinci bölümde birey ve iktidar arasındaki çatışmalar çıplak bir şekilde gözler önüne serilir. 12 Mart döneminin karanlık atmosferiyle, tutukluların maruz kaldığı fiziksel ve zihinsel tutumun anlatıldığı bu bölüm, Oya'nın daha önceki tutukluluk anılarıyla birleşince okurun karşısına dönem Türkiye'sinin panoramik bir görüntüsü serilmektedir. Tutukluların herhangi bir dayanak olmadan, keyfî bir şekilde gözaltına alındıklarını anladığımız son bölüm ise Oya'nın serbest bırakılmasından sonra yürüdüğü Adana sokaklarındaki manzarayı, sermaye ve iktidar ilişkisini, bireyin maruz kaldığı eylemlerden sonra hayata dair geliştirdiği refleksi aktarır.

Atasü (2025), *"Romanımız Romancılarımız"* isimli kitabında Soysal'a ayırdığı bölümde Murat Belge'nin *Şafak*'ı Marksist bir estetiğin ürünü olarak değerlendirdiğini vurgulamıştır. Sanatçının bu eserde dönemin toplumsal olaylarını ve sınıfsal yapısını kahramanlar üstünden başarılı bir şekilde aktardığına dikkat çeken Naci (1990), *Şafak*'ın 12 Mart dönemini anlatan önemli çalışmalardan biri olduğunu, romanda işçi sınıfına mensup kişilerle küçük burjuva kahramanların ustalıkla betimlendiğini vurgular. Alver (2015), 1970-1980 arasında siyasi nedenlerle cereyan eden olaylarda binlerce insanın hayatını kaybettiğinin düşünüldüğünü belirtir. Bu noktada '12 Mart romanları' kavramını tanımlamaya çalışan yazar şunları dile getirir:

> 12 Mart 1971 askerî müdahalesinin öncesi ve sonrasında yaşananları ele alarak, 1980'e kadar olan zaman diliminde, aşırı sağ ve sol görüşlü aktivistlerin birbirleriyle ve devletin güvenlik güçleriyle olan kavgalarını ele alan, 1970'ler Türkiye'sinin bilinmeyen yanlarına edebî bir perspektiften bakıp kültürel hafızasını tutan, bu döneme etkili bir dille ayna tutmaya çalışan eserlere genel bir ifadeyle '12 Mart Romanları' denmektedir. Kaos ve kargaşanın, aşırı şiddetin, devlet tarafından kendi halkına uygulanan baskının had safhada olduğu bir döneme ışık tutması sebebiyle bu romanlar, paha biçilmez değere sahip yazılı kaynaklardır (Alver, 2015, s. 247).

Moran (2023), 12 Mart romanına dair yaptığı incelemede bu dönem eserlerinin bahsettiği problemlerin Anadolu hakkındaki romanların dile getirdiği problemlerle paralel olduğuna değinir. Buna sebep olarak, Anadolu'yla ilgili romanları var eden politik ve toplumsal şartların şehir merkezlerine taşınıp bir başkaldırıya dönüşmesini gösteren yazar; *Yaşar Kemal*, *Orhan Kemal*, *Fakir Baykurt*, *Kemal Bilbaşar* gibi sanatçıların eserlerindeki 'haksız düzen, sömürülen köylü, kurtarıcı' üçgenindeki sömürülen kesimin 12 Mart'tan önce değişip ülke toplumuna, egemen kuvvetin ise ağadan burjuva sınıfına dönüştüğüne vurgu yapar. Yönetici sınıfın 1960'lı yıllarla birlikte kuvvetlenen, gençlik eylemleriyle kendini iyice hissettiren dönem solunu 12 Mart'ta büyük bir şiddetle bastırdığını

vurgulayan Moran (2023); tutuklanan, hapse atılan, işkence gören ve asılan bireylerin sesinin edebiyatta yankılanmamasının mümkün olmadığının altını çizerek, 12 Mart sürecini anlatan romanların bu sebeple kaleme alındığını söyler. Araştırmacı, şu eserlerin 12 Mart dönemini konu edinen romanlar olarak öne çıktığını ekler: "Erdal Öz, *Yaralısın* (1974); Çetin Altan, *Bir Avuç Gökyüzü* (1974); Füruzan, *47'liler* (1974); Tarık Dursun K., *Gün Doğdu* (1974); Sevgi Soysal, *Şafak* (1975); Samim Kocagöz, *Tartışma* (1976); Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi* (1979)." (Moran, 2023, s. 13). 12 Mart döneminin her ne kadar teorik bir inceleme sahası olsa da sanatsal bir araştırma alanı olma özelliği de gösterdiğini kaydeden Belge (1976), bu zaman diliminin toplum hayatını bu kadar etkileyip de sanat eserlerine yansımamasının mümkün olamayacağını savunur. Bu görüş, çalışmamızın bir eserin ortaya konduğu zaman dilimiyle bir bütün olduğu fikrini de destekler niteliktedir. Belge (1976)'nin dikkatimizi çektiği asıl nokta ise şudur: "12 Mart sonrasının şu birkaç yılı içinde yazılan çok sayıda edebi ürün, doğrudan doğruya 12 Mart'la ilgili olmasa da, bu olayın politik titreşimlerinin etkisini taşıdı ve yansıttı. Türkiye'de yazılagelen 'politik roman', 12 Mart sonrasında yeni bir aşamaya yükseldi (Belge, 1976, s. 8).

Turan (2010), 12 Mart romanlarının temel niteliklerini; tema, konu, karakter ve şekil bağlamında ele alarak bu eserlerin ortak noktalarını belirlemeye çalışır. Yazara göre, bu eserlerin hepsinde sömürü düzenine bir başkaldırı olmakla birlikte romanlar; ülkedeki muhalefete yapılan haksızlığı, egemen sınıfın kapitalist politikalarına karşı durmaya çalışan bireyleri ve onların yenilgilerini konu edinir. Bu eserlerdeki başkahramanların var olan düzenin değişmesini isteyen kişiler olduğuna dikkat çeken Turan (2010), bu kahramanların ideallerinin ellerinden alınmasından dolayı yaşadıkları zihinsel ve fiziksel buhranın onları yer yer edilgen tipler hâline getirdiğini öne sürer.

5. SEVGİ SOYSAL'IN 'ŞAFAK' ROMANININ TERRY EAGLETON'IN 'BİÇİM VE İDEOLOJİ' PERSPEKTİFİNDEN İNCELENMESİ

Sevgi Soysal'ın 12 Mart Muhtırası'nın ardından ilan edilen 'sıkıyönetim' dönemi Adana'sında geçen bir geceyi anlattığı bu eser; Marksist estetik temelli bir yaklaşımla, İngiliz eleştirmen Terry Eagleton'ın bir edebî üretimdeki 'biçim ve ideoloji' ilişkilerine dair fikirleri bağlamında incelenecektir.

5.1. Baskın Bölümünde 'Biçim ve İdeoloji' İlişkisi

Bu kısım, her ne kadar *Baskın* bölümüne ait olan incelemeleri içerse de buradaki bazı değerlendirmelerin eserin diğer parçalarındaki unsurlarla ilişkilendirileceğini de belirtmek gerek. Bu anlamda, eserin ilk paragrafı ile diğer iki bölümün başlangıcında anlatılanların gerek tarihi gerekse coğrafi ve ekonomik anlamda yazıldığı dönemi yansıtması önemlidir. Bölümlerin başında yer alan ifadelerde görülen sınıfsal hiyerarşiye dair betimlemeler eserin hammaddesini oluşturmaları bağlamında büyük önem taşır. *Şafak*'ın kaleme alındığı dönem Türkiye'sinin ve dolayısıyla Adana'sının ekonomik özelliklerinin ve dinamiklerinin eserin biçimine doğrudan yansıması, Genel Üretim Tarzı'nın Edebi Üretim Tarzı'na dönüşmüş olduğunu kanıtlar niteliktedir. *Baskın*'ın girişinde karşılaştığımız manzara şu şekildedir: "Adana kentinin, villalar, cennet benzeri bahçeler, tam lüks ve tam konforlu apartmanlarla bezenmiş merkezinden Öte Geçe'deki gecekondulara dek cömertçe paylaştığı tek şey parlak güneş ve mevsim yağmurları; berekete dönüşene kadar. Kenar mahallelerde bereketin yok izi; ne portakal, ne palmiye ağaçları, ne güneyin o güzelim çiçekleri, ne de kalın, etli yapraklı süs bitkileri." (Soysal, 2024, s. 17).

Şimdi de eserin ikinci bölümü olan *Sorgu*'ya bakalım. Burada ise yazar Adana'nın sokaklarına değil bir *"üstyapı"* manzarasına odaklanır. Hem kentin emniyet güçlerinin hem de sermaye sahiplerinin Muzaffer Bey'in salonundaki briç masasında toplanması ve bu kişilerin yaşadıkları kentteki *"altyapı"*yı yönlendiriyor oluşu eserin biçim ve içeriğine etki eden

unsurlardan biridir. Özellikle Zekâi Bey'in emniyetteki tahakkümü ve Muzaffer Bey'in müdürü olduğu fabrikadaki davranışları bir iktidar temsili olarak görülebilir. Dolayısıyla burada, Genel Üretim Tarzı'nın eser üzerindeki yansıması dikkat çekmektedir. Çünkü, bir toplumda belli bir dönemde ortaya çıkan üretim biçimleri o toplumda kaleme alınan edebî eserleri şekil, konu ve üslup bakımından doğrudan tesiri altına alabilecek güçtedir. *Şafak* romanındaki tarihsel bağlamın; politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel dinamiklerin bir araya gelerek oluşturduğu atmosfer eserin hemen her satırında göze çarpmaktadır. Buna bağlı olarak son bölümün neredeyse ortalarına kadar okuyucuya detaylarıyla anlatılan Adana'nın gün doğumu çehresi kentte yaşanan sınıfsal uçurumu gözler önüne sermektedir. Kuyumcu kepenklerinin inikken Küçük Saat'in günlük hareketine başlamış oluşu zaman kullanımının da hiyerarşik bir yapısı olduğunu anlamamızı sağlar. Patronların zaman algısıyla proleter sınıfınki bir olmayacaktır. Bir edebî biçimdeki dikkat çeken ilerlemelerin ideolojideki büyük dönüşümlerden kaynaklandığını belirten Eagleton (2021)'ın bu görüşü eserin bölüm başlangıçları başta olmak üzere genelinde de geçerli gibi görünmektedir. Son bölümün girişindeki şu ifadeler üretim biçimleri, içerik ve ideoloji arasındaki bağlantıyı görebilmemiz açısından önemlidir:

> Adana'nın sevecen, ılık sonbahar güneşi Atatürk Bulvarı'ndaki on iki katlı apartmanların ardından doğuyor. Güneşi bekleyen yok burda, ev içlerini sıpsıkı kapanmış kepenklerle güneşten koruyanların yeşertecekleri bir şey yok. Güneş Çukurova'daki görevini bitirdi çoktan. Pamuk ırgatları tarlalara salındı. Kepenklerle sabahtan korunan yatak odalarında şafağa koşturan beyler var. Az sonra Chevrolet İmpala arabalarına kurulup pamuklarının başına gidecekler (Soysal, 2024, s. 170-171).

Başkahraman Oya'nın siyasi sürgün olarak Adana'ya yollanması, eserin ilerleyen sayfalarında da anlayacağımız üzere geçmişte Ankara Merkez Cezaevi ile Askeri Tutukevi'nde kalmış olması; romanda Oya'dan sonra en fazla öne çıkan isim olan Mustafa'nın ise hapishaneden henüz tahliye olup Adana'ya gelmesi, bunların yanında romanın bir baskınla

başlıyor oluşu kuşkusuz 12 Mart döneminin yapıta doğrudan bir yansımasıdır. Yani roman boyunca Marksist estetiğin tarihi bağlam-eser ilişkisi sürekli hissedilir durumdadır. Hâkim düşünce yapısının aygıtları Adana'da bir sofra başındaki insanlara yok yere baskın yapıp onları gece boyunca zihinsel ve fiziksel şiddete tabi tutacaktır. Eagleton'ın, eser incelemesine geçmeden önce verdiğimiz maddelerinden sonuncusuna baktığımızda Soysal'ın eserinin dinamiklerini belirleyen ön koşulların kaynağını bulmak zor olmayacaktır (bu şartlar, daha önceki başlıklarda verildiğinden burada tekrara düşmemek adına ayrıca belirtmeyeceğiz). Bütün bu ön koşullar Adana'nın coğrafi, dilsel ve ekonomik özellikleriyle birleşince karşımıza çıkan eser eleştirmenin şu şemasını buraya aktarma gerekliliğini ortaya çıkarır: *"tarih → ideoloji → edebi metin"* (Eagleton, 2021, s. 78).

Bir edebî eserin toplumdaki genel düşünce yapısıyla olan ilişkisinin o düşünce yapısını tarihin kendisiyle bağını açığa çıkaracak şekilde var ettiğini ifade eden Eagleton (2018)'ın bu düşüncesi romana dair tespitlerimizin referans noktalarından bir diğeridir. Buna ek olarak; *Şafak*'ın dönem Türkiye'sinin sadece politik, toplumsal, ekonomik vb. bir yansıması olduğunu düşünmek onun bazı biçimsel özelliklerini gözden kaçırmak olacaktır. Şafak, 12 Mart Türkiyesi'nin bir aktarımı olmakla birlikte barındırdığı; iç monologlar ve bilinç akışlarının yanında zamansal olarak bir gece sürmesi, öne çıkan kahramanların geçmişinin sürekli geriye giderek açımlanması, dönemin sadece politik ortamına değil de bunun yanı sıra bireyin iç dünyasına da odaklanması, şimdide geçen diyalogların iç konuşmalarla paralel ilerlemesi, özellikle ilk bölümde sürekli tekrar eden baskın yapıldığı ve bardağa koyulan rakının şişeye geri konulduğu hakkındaki cümleden sonra bir kahramanın iç dünyasına tanık oluşumuz gibi birçok biçimsel özelliğiyle 1970'ler Türkiye'sindeki modernist yönelimlerin de bir örneğidir. *Oğuz Atay* ve *Leyla Erbil* gibi yazarların bu dönemde eserler verdiği unutulmamalıdır. Bu açıdan, Marksist estetiğin, bir eserin içinde bulunduğu edebî üretim biçimlerinin, yönelimlerinin,

akımlarının da ürünü olduğu savı Soysal'ın romanı için de geçerlidir denebilir.

İlk bölümde, Maraşlı Ali'nin yeğenleriyle birlikte Çukurova'nın bereketli topraklarına göç etmesi, dönemin köyden kente göç yoğunluğunu imleyen bir unsurdur. Ali bir fabrika işçisiyse de onun desteğiyle okuyan Hüseyin'in avukat, Mustafa'nınsa matematik öğretmeni oluşu eserde bu iki kişinin 'çemberi kırma'sı olarak nitelenir. Bu çemberin sınıfsal bir çember olduğu açıktır. Hüseyin ve Mustafa ırgatlıktan orta sınıfa yükselmiştir. Genel Üretim Tarzı'nın bir yansıması olarak nitelenebilecek bu unsur, sınıfsal toplum yapısının Edebi Üretim Tarzı'na iz düşümüdür. Ardından eserde Mustafa'nın iç konuşmalarıyla tanık olduğumuz cezaevi ve işkence günleri, roman sonuna kadar süren ve sürekli farklı hâllerine rastladığımız 12 Mart günlerinin yankısıdır. Bu durum ve karakterlerin iç monologlar yaparak sık sık geçmişe götürülüp okura tanıtımı, Yazarın İdeolojisi'nin metne Genel İdeoloji ve Genel Üretim Tarzı'yla bağlantılı olarak girişi açısından önemlidir. Çünkü metin bunların bir bütününü ihtiva etmektedir. Bu denklemde Mustafa karakteri incelememiz için kilit bir noktada durur. Devrimci ve mert kişiliğiyle öne çıkan kahramanın Hüseyin'e uzun süredir görüşmediği eşi Güler'i soramaması, bununsa eserde, erkek olma durumuna bağlanması kahramanın ne kadar 'aydın' bir kişi olursa olsun toplumun bazı dinamiklerinden kaçamayacağını ifade eder. Yazarın İdeolojisi başlığında değindiğimiz bu durum Genel İdeoloji'nin de bir parçasıdır. Erkek egemen toplumun etkileri eserde sürekli karşımızdadır. Yazar, bir 12 Mart anlatısı ortaya koyarken erkeğin kadına bakışını; hem üstyapının hem de altyapının gözünden sunmayı ihmal etmez. Erkeklerin okutulmasının öncelik olması, Ali'nin evinde mutfakta sadece kadının bulunması, Mustafa'nın eşi Güler'in İstanbul'dan Urfa'ya gelince yaşadığı zorluk dönemin toplumsal cinsiyet anlayışının eserde yer buluşuna örnektir. Eserin çok yönlülüğünün bir ispatı sayılabilecek olan bu unsurlar, romanın Marksist estetikle bağdaşması adına dikkat çekicidir.

Bereketli toprağında sürekli göç alanları açan, Sıkıyönetim'le birlikte ev baskınlarının sıradanlaştığı, fabrikaların sınıf uçurumunu tetiklediği ve sürekli betonlaştığını gördüğümüz Adana, tarihi bağlam gibi mekânın da esere arka plan olmasının kanıtı sayılabilir. Çünkü Marksist estetiğe göre, bir dönemin sahip olduğu bütün önemli değişkenler içinde yaratıldığı eserin biçimine ve içeriğine doğrudan etki edebilecek güce sahiptir. Hüseyin'in bölüm ortalarından sonra kurduğu şu cümle bu duruma örnek olarak verilebilir: "Bizim Kahramanmaraşlı proleter akrabalar, anarşistlikten de olsa, hapse düşmüş amca oğullarını bu gece ağırlayacaklar..." (Soysal, 2024, s. 43). Sonrasında geçen şu konuşmalar ise ülkedeki bir başka konunun esere yansıması olarak görülebilir. Genel İdeoloji, edebî üretime sirayet etmiş ve bu da eserin içeriğinde yer tutmuştur. "Hüseyin'in münasebetsizliği Oya'ya da geçti. Ansızın Mustafa'ya dönüp, "Siz de Alevi misiniz?" diye soruverdi. (...) Büsbütün kızdı Hüseyin'e. Durmadan Maraşlılık'tan söz etmese olmaz. Akrabalarının Alevilik'inden de söz ederdi boyuna. "Aleviler horlananı daha da bağırlarına basarlar." (Soysal, 2024, s. 43).

Türkiye'de 70'li yılların getirdiği kutuplaşmanın bir odadaki diyaloglar üzerinden verilmesi, bunun mezhep düzeyinde bile esere yansıması bir başka Marksist estetik ögesi olarak sayılabilir. Sıkıyönetim ikliminin, bunun karşısındaki kimselerin 'anarşik' diye nitelendirilmesinin baskının hemen öncesinde Ali'nin oğluyla Hüsrev'in diyaloğuna yansıması dönem atmosferinin çocukları bile etkilediğinin bir kanıtı olmakla birlikte; çocukların konuşmalarının baskını haber vermesi ve hâlihazırda okurun bunu metnin başından beri bilmesi eserin modernist tarafıyla açıklanabilir. Bölümün sonunda polis memuru Abdullah'ın evi kapıyı kırarak basınca: "Ben polisim. İstediğimi, istediğim yere götürürüm." (Soysal, 2024, s. 69) demesi ise dönemin otorite tahakkümünün eserin içeriğine net bir aksidir. Genel İdeoloji açısından bir anarşist yuvası basılmış, 'operasyon' başarıyla tamamlanmıştır.

5.2. Sorgu Bölümünde 'Biçim ve İdeoloji' İlişkisi

Bu bölümü incelemeye başlamadan önce Murat Belge'nin *Marksist Estetik-Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme* adlı çalışmasındaki *İdeolojinin Ögeleri ve Eklemleme* bölümüne göz atmakta fayda var. Zira, Belge (1997)'nin ideoloji ve sınıfsallık üzerine söyledikleri inceleme alanımızın netleşmesi ve derinleşmesi anlamında önemli bir işlev görebilir. Belge (1997), konuyla ilgili şunları söyler:

> (...) Ama bu bireysel ve geçici durumları aştığımızda, ideolojinin bu kadar keyfî olmadığını; her zaman belli bir mantığı, sistematiği olduğunu da görüyoruz. Buna dayanılarak, genellikle, "sınıf ideolojisi"den söz edilmiştir. Sınıflı toplumun "yanılsama"sından söz ederken Caudwell'in dayandığı temel anlayış da (başka birçok Marksist gibi) budur. Bu anlayışa göre, egemen sınıf, hayatı kendi çıkarlarına göre yorumlar: Bu yorumlama, bize o sınıfın ideolojisini verir. Sınıfın "egosantrik" bakışını yansıttığı için gerçekliğin "yanılsamalı" bir imgesini verebilir, ancak bu niteliğiyle, görüşün sahibi sınıfı da gerçeklikten uzaklaştırır; ne var ki, bu sınıf toplumda egemen olduğu için, kendi görüşünü egemenliği altına aldığı sınıflara da kabul ettirir. Böylece egemen sınıfın yanılsaması, bütün toplumun yanılsaması haline gelir (Belge, 1997, s. 262).

Bu alıntıdan yola çıkarak, Zekâi Bey briç masasındayken ona bir müjde gibi işe yararlılığını kanıtlarcasına anarşist yakaladığını haber veren ama azarlanan Abdullah'ın durumunu, onun albayın yanında olduğunu söyleyince amirinin derhâl geleceğini söylemesinin nedenini daha iyi çözümleyebiliriz. Sınıfsallığın kapitalist toplumlarda insanın olduğu hemen her yere sindiğini söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Bu bakımdan kamu kurumları da egemen düşünce yapısının temsilcileri olarak bu işlevi var oldukları andan itibaren doğal olarak edinirler. Özellikle sıkıyönetim zamanları, ast-üst zincirinin en fazla öne çıktığı süreçler olmaya adaydır. Zekâi Bey'in ciddi ve sert tutumunun altındaki çok önemli bir şey olmadıkça işini savsaklayan tutumu, egemen sınıfın alt sınıflara dayattığı bir yanılsama olarak görülebilir. Bunun yanında iki şube müdürünün yaptığı bu konuşma,

dönemin dışarıdan korku saçan ama diğer yandan yetkililerin çoğunun pek de bir şey bilmediği emir-komuta silsilesinin haricinde, Genel İdeoloji'nin etiketler üzerinden ilerlediğinin de belirtisidir. Diyebiliriz ki, Estetik İdeoloji'nin Genel İdeoloji ve Edebi Üretim Tarzı ilişkisi üzerinden eserin içeriğinde büyük bir yer tutması bu bağlamda çok da şaşırtıcı sayılmaz.

Bu bölüm; Oya, Mustafa ve Ali'nin gece ilerledikçe fiziksel ve zihinsel açıdan daha da yıprandıklarını gördüğümüz, sorgu sözcüğünden kastın sadece polis sorgusu değil bölüm ilerledikçe kahramanların kendi içsel sorgularının da olduğunu anlamaya başladığımız ve özellikle Oya'yla Mustafa'nın cezaevi anılarına tanık olduğumuz bir parça olma özelliğini taşır. Bütün bu zaman imgelerinin ve içsel konuşmaların sorgulamalar, çağrışımlar ve hatırlamalarla ilerlemesi, Oya'nın hücresine geldiğinde kendini 'kafkaesk' bir esinle tespihböceği gibi hissetmesi romanın modernist yanlarını bir kez daha ortaya koymaktadır. Daha önce de dediğimiz gibi, bu niteliklerin kaynağının da yapıtın Türk edebiyatında üretildiği dönemin olabileceği konusu bizi Tunalı (2019)'nın Ficsher'den yola çıkarak yaptığı açıklamaya getirir. Bir sanat eserinin anlatısının hedefi dâhilinde, içinde var olduğu toplumun birçok ögesini barındıracağına değinen yazar şöyle devam eder:

> Her sanat yapıtının varlığında, tüm bir toplum, bütün toplumsal ilişkileriyle yansır. Bunun için bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir. Marksist teoriye göre, sanata ister istemez toplumsal açıdan bakmak gereğindeyiz. Çünkü sanatın gidişi bir genel diyalektiğin özel bir yansıması olduğuna göre, sanatı genel tarihsel-toplumsal gelişmenin dışında düşünmemiz olanak dışıdır (Tunalı, 2019, s. 195).

Oya, Zekâi Bey'in odasın girmeden Ali'ye işkence edilmeye başlanır ve ardından Ali'ye sorgu esnasında kendisiyle ilgili sorular sorulurken

kendisine 'orospu' dendiğini duyar. Genel İdeoloji'nin karşısında duran herkesin düşman olarak algılandığı bir ortamda kadının payına düşen yakıştırmanın orospu olması Genel İdeoloji'nin eril zihniyeti hakkında bir sezi sağlamasının yanında, 12 Mart sürecine damga vuran işkencelerin eserin ön planında yer alması bizi yine dönem-eser ilişkisinin içeriğe tezahürü fikrine yöneltir. Oya'nın iç sesinin Ali'yi bir "işçi ve Maraşlı bir yaban" olarak etiketlemesi ise Genel İdeoloji'nin alt gruplarındaki çatışmaların yapıta sirayet etmesi olarak okunabilir. Egemen güçlerin karşısında dursalar da sınıfsallık açısından bu bariyerlerin aşılmasının ne kadar kolay olduğu gerçeği düşündürücüdür. Öğretmen ve çevirmen Oya, içinde bulunduğu anın buhranıyla Genel İdeoloji'nin kendisine dayattığı anlayışa bir anlığına da olsa yenilmiş ve bir işçiyi ötekileştirmiştir. Bunun yanında Oya'nın karakola gelince kendisi hakkında ne düşünüldüğünü irdeleyip durması ve başkalarının yargısına değer vermeye alışmış hâli hâkim fikirlerin birey üzerindeki etkilerini görebilmemiz bakımından kayda değerdir. Zekâi Bey ve Oya arasındaki diyaloğun ilerledikçe çoğunluk-azınlık ya da konumları itibarıyla sınıfsal karşıtlığın simgesine dönüşmesi, bunun metnin üslubuna tesiri gözlerden kaçmaz. Devamında, Zekâi Bey'in Oya'ya uyguladığı şiddetin şehvet de içerdiğinin belirtilişi, egemen ideolojinin altyapıyı üstünde her eylem uygulanabilecek bir nesne olarak gördüğünün ifadesiyse de sıkıyönetim döneminin baskıcı tutumuna da bir örnektir. Tutuklular üzerinde hemen her eylemi mübah gören anlayış Zekâi Bey'in şu cümlesinde vücut bulur: "*Sorgu sual demeden topunuzu kurşuna dizmeli.*" (Soysal, 2024, s. 88). Bölüm boyunca şiddeti artarak devam edecek olan şiddet sahneleri ve imgeleri, bu kez de 'cop' ile belirecektir. Otoritenin dolayısıyla erkekliğin bir simgesi olarak karşımıza çıkan cop, Oya'da çağrışımlar yaratıp bilinç akışıyla onu birden geçmişe ve iç konuşmalarıyla o zamanlardaki diyaloglara götürecektir. Sema'ya uygulanan şiddet, Menekşe'yle olan konuşmalar ve onun hayat hikâyesi, Deniz Gezmiş'ten söz açılması tarihin eserin biçim ve içeriğine doğrudan etkileri olarak düşünülebilir.

Bütün bunlara ek olarak metinde karşımıza çıkan, Eagleton'ın Genel İdeoloji ve Edebi Üretim Tarzı'nın İlişkileri bağlamında değindiğimiz "*dil*" kullanımının; sınıfsal, coğrafi, ideolojik ve kültürel bir imge olarak sunumu özellikle Ali, Kürt Firdevs, Menekşe gibi romanda yerel ağızlarıyla konuşan kahramanlar vasıtasıyla daha fazla dikkat çeken bir hâl alır. Bu önemli konuyla ilgili Belge (1997)'nin Etienne Balibar'dan yaptığı alıntı şu şekildedir: "Eğer dil (langue) sınıf ayrımlarına ve mücadelesine karşı "kayıtsız"sa, bundan sınıfların da dile karşı "kayıtsız" oldukları anlamı çıkmaz. Tersine dili, kendi antagonizmalarının alanında, yani sınıf mücadelelerinde, belirli bir biçimde kullanışlı hale getirirler." (Belge, 1997, s. 304). Bu konudaki fikirlerini aktarmaya devam eden yazarın tespitleri, çalışmamızın dil ile ilgili kısmını aydınlatabilmek açısından önem teşkil eder. Bu görüşler, yöresel ağızlarıyla konuşan kahramanların esere niçin böyle yansıtıldıkları sorusuna cevap olabilmenin yanında, otoritenin kullandığı dilin nedenselliğini aydınlatabilmek bağlamında da mühimdir. Eagleton'ın da "*dilin sınıfsallığı*" üzerinde durduğunu aktaran Belge şöyle ekler: "Macherey de aynı fikirdedir. Ulusal dilin ortak olduğunu, ara eğitimin hiyerarşik yapısı içinde değişik toplumsal gruplara değişik okur-yazarlık düzeyleri uygun görüldüğü için, her toplumsal grubun genel dil içinde erişebileceği belli bir dilsel imkân olduğunu ve dolayısıyla dilin kendisinin hiçbir zaman masum olmadığını söyler." (Belge, 1997, s. 304-305).

Yatak mülkiyetinin cezaevinde sınıfsal bir öneme sahip olması, iğneci Ahmet'in şırıngasının 'fallus'a dönüşmesi nesnelerin cop örneğinden de hatırlayacağımız üzere eserdeki imgesel rolleri ve bunların modernist bir biçimde kullanılmaları Estetik İdeoloji ve Edebi Üretim Tarzı'nın eserin içeriğine etkisi olarak da düşünülebilir. Oya'nın karakolda anılarındaki insanlara zihninde farklı bir yol, farklı bir gelecek hayal etmesiyse yine eserin yazıldığı dönemin yazınsal niteliklerinin romandaki kahramanlara nasıl sirayet ettiğinin fark edebilmek için fırsat sunar. Güllü'nün şu sorusu romanın yazıldığı tarihle bağının ortaya koyabilmek açısından kayda değer durur: "Niye ağlıyon gı? Dostun Denizgili astılar diye mi?" (Soysal, 2024, s.

115). Devamında, Oya'nın kendi kendine şunları söylemesi ise incelememizdeki, edebî eser ve ortaya çıktığı dönemle olan sıkı ilişkiyle insan ve yaşadığı zaman dilimi arasındaki bağın ne denli koşut olduğu durumunu verebilmek adına dikkat çeker: "Bir insanı değiştirmek tek bir insan işi değildir. Bu bir düzen, bir çevre, bir coğrafya konusudur, diye cevaplıyor kendisini." (Soysal, 2024, s. 116-117). Sonrasında karşımıza çıkan Kürt Firdevs adlı kahraman; yukarıda değindiğimiz dil kullanımı konusunda, sermaye ve işçi sınıfı arasındaki ilişkiyi yansıtabilmek anlamında, erkek egemen toplumda kadının yerini coğrafi ve tarihsel koşullarla ilintilendirebilmek adına göz ardı edilemeyecek kadar mühimdir. Genel Üretim Tarzı'nın Genel İdeoloji'ye ve onun da Edebi Üretim Tarzı'na dönüşmesinin canlı bir örneği olan Kürt Firdevs'in; erkeğe soru sormanın doğru olmadığını düşünmesi, "malin adamların"ndan bihaber olması ve erkekler tarafından aldatılıp tuzağa düşürülmesi onu eserin inceleme konusu olan kavramlarının bir temsilcisi yapmaktadır. Batı'daki patron ve sermaye sahibi, Suriye sınırında "malin adami"na dönüşse de sömürülen yine bireylerin emeği olacaktır. İşçi ve kapital sahipleri ilişkisinde olduğu gibi Kürt Firdevs de "agalari" tanımamaktadır. Marksist estetiğin önemli bir parçası olan, *bir eserdeki biçim ve içerik arasındaki diyalektik bağa* birçok karakterde olduğu Kürt Firdevs'de de rastlarız.

Yönetici sınıfla sermaye sahipleri arasındaki bağlantı, kapitalist sistemin olmazsa olmaz şartıdır. Genel Üretim Tarzı egemen güçlerle iş birliği yapmadıkça toplum üstünde hâkimiyet kurması zorlaşacaktır. Başka bir deyişle "*üstyapı*" arasındaki birlik, çıkar ilişkileri majör bir seviyede bozulmadıkça "*altyapı*"ya daha fazla çalışma saatiyle emek sömürüsü olarak sirayet edecek, sonuçta kazanan "*artı değer*" olacaktır. Eagleton (2021)'ın *Marx ve Engels*'in *Alman İdeolojisi*'ndeki bir bölümden yaptığı alıntıyla konuya daha geniş bir perspektiften bakalım:

> Düşüncelerin, kavramların ve bilincin üretimi her şeyden önce doğrudan doğruya insanların karşılıklı maddi ilişkilerine, gerçek yaşamın diline bağlıdır. İnsanın kavraması, düşünmesi ve

> karşılıklı zihinsel ilişkileri, bu noktada onların maddi davranışlarının doğrudan akışı olarak ortaya çıkar. (...) Etten kemikten bir insana ulaşmak için insanların ne söylediklerinden, hayal ettiklerinden, kavradıklarından ne de tanımladığı, düşünüldüğü, hayal edildiği, kavrandığı biçimiyle insandan yola çıkılır; daha ziyade gerçekten etkin insandan yola çıkılır. (...) Bilinç, yaşamı belirlemez; yaşam, bilinci belirler (Eagleton, 2021, s.18-19).

Bir ideolojinin egemen sınıfın fikirlerinin kesinlikle açık bir tezahürü olmadığını, tam tersine onun dünyevi bir karmaşaya ve tezatlığa sahip olduğunu vurgulayan Eagleton (2021)'ın perspektifinden ve yukarıda bahsedilenlerden yola çıkarak; eserdeki Zekâi Bey'in sigarasını Uluslararası Endüstri ve Ticaret Bankası Müdürü İsmet Bey'in yılbaşında hediye ettiği çelik küllükte söndürmesi sahnesinin ifade ettiklerini daha net anlayabiliriz. Hatta onun Mustafa ile olan diyaloğundan Mustafa'nın onunla konuşurken düşündüklerine kadar iktidarın toplum üzerinde oluşturduğu algının eserin biçimiyle içeriğine yansıması olduğunu düşünmek pek de yanlış sayılmayacaktır. Suçluluğuna ikna edilmiş bireyler, suçlayanlar tarafından her çeşit kötü muameleye açık hâle getirilecektir. Mustafa'nın geçmişte tanık olduğu işkenceler ve kurduğu şu cümle bu durumun kanıtı gibidir: "Demek bizler de, giderek suçluluğumuza inandırılmışız. Bir şeyler yapmak suçmuş gibi. Yapmamak suçsuzlukmuş gibi." (Soysal, 2024, s. 125). Suç ve suçlu temelinde devam eden Zekâi Bey ve Mustafa diyaloğunda Genel İdeoloji'nin emniyetteki temsilcisi diye kodlayabileceğimiz polis memurunun zihniyetinin toplumdaki hâkim bakışla uyuşması dikkat çekicidir. Zekâi Bey'in şu ifadeleri bahsi geçen durumun sanat eserinde vücut bulması bakımından aktarılmaya değer bir yapıdadır: "Ulan cahil mi sandın beni? İşçileri toplayıp burjuva murjuva, diye nutuk atmanın manası ne peki? Ne olacak, işçileri burjuvalara kışkırtmak. İhtilal yaptırmak." (Soysal, 2024, s. 135). Zekâi Bey'in ise metinde Akdeniz Sanayi'nin patronu ve Çukurova'nın sahiplerinden görülen Turgut Sabuncu'dan kumar masasında azar yemesi "*üstyapı*"daki sınıfsallığın bir başka açık örneğidir. Onun bu olayı

Mustafa'ya bir öfkelenme malzemesi olarak kullanması, üstelik buna tutukluyla konuşurken iç monoloğu esnasında karar verişi dönemin otorite temsillerinin eserin biçimini şekillendirmesinin ispatı olarak sunulabilir. Zekâi Bey'e: "Sizi niçin besliyoruz ha?" (Soysal, 2024, s. 136) diyen Turgut Sabuncu'nun ona gönderdiği hediyeler, Genel İdeoloji'nin yapıttaki diğer yankıları olmakla birlikte Eagleton (2023) duruma Marx'tan yaptığı alıntıyla açıklık getirmeye çalışır: "İnsanlar yaşamlarındaki toplumsal üretimin içinde iradelerinden bağımsız olarak belirli ilişkilere girerler; bunlar, maddi üretim güçlerinin gelişiminin verili bir aşamasına uygun düşen üretim ilişkileridir. Bu üretim ilişkilerinin bütünü toplumun iktisadi yapısını oluşturur; bu gerçek temelin üstüne hukuki ve politik üstyapı çıkar ki, bu da sosyal bilincin belirli biçimlerine tekabül eder." (Eagleton, 2023, s. 139). Zekâi Bey'in Mustafa'ya ifadesini yazması için uzattığı kalemin üstünde 'Made in USA' yazmasıyla ifade kâğıdında 'Türkiye Cumhuriyeti' damgasının bulunması ve Mustafa'nın o kalemi kullanmayıp kendi kalemiyle ifade vermesi yukarıda bahsettiğimiz durumla alakalıdır. Buna ek olarak, bölümün sonuna doğru Mustafa'nın kendisiyle hesaplaşmasını içeren iç monologları, 12 Mart romanlarının 'hesaplaşma' izleğiyle ilişkilendirilerek dönem-eser bağıntısıyla açıklanabilir. Bu hesaplaşmaların gece ilerledikçe şiddetlenmesi ve kahramanın buna paralel olarak gece uzadıkça aklını kaçırdığını düşünmesi, onun bilinci ve eserdeki zaman akışının birlikteliğiyle açıklanabilir.

5.3. Şafak Bölümünde 'Biçim ve İdeoloji' İlişkisi

Bölümün girişindeki Adana tasviriyle dikkat çeken ve bununla kentteki sınıfsal çelişkileri gözler önüne seren yazarın dönemin maddi üretim ilişkilerini bütün çıplaklığıyla tasvir edişi incelememizin başında değindiğimiz bir konuydu. Metindeki üç bölümün de bir coğrafyadaki "*üstyapı*" ve "*altyapı*" panoramasını henüz başlangıçlarında sunup geri kalan sayfalardaki anlatıyı bu manzaranın üstüne inşa etmesi kayda değerdir. Zamanın sınıfsal kullanımınınsa metnin aynı zamanda başlığı olan *Şafak* sözcüğüyle sembolize edilmesi, Genel Üretim Tarzı'nın önce Edebi Üretim

Tarzı'na sonra da Metin'e yansıması olarak görülebilir. Karataş köylülerinden bekçi Hayati'nin bir "*altyapı*" üyesi olarak park meydanında duran heykelin elindeki başağı bir türlü tanımlayamamasıysa egemen ideolojilerin bireyleri çeşitli üretim ve tüketim araçlarıyla sınıfsal yabancılaşmaya sevk etmesi diye tanımlanabilir. Marksist estetiğe göre, içinde üretildiği tarihsel bağlam ve coğrafyanın bir ürünü olan yapıt fikri; bölümdeki şu paragrafla eşleştirilebilir:

> 149., 131., 141. Sokak'taki, çamurla sıvanmış tahta parçalarından oluşan evlerin günü ilerledi. Tavuklar, horozlar, donsuz, çükleri ortada bebelerle kadınlar ev içlerinde. Çırçır fabrikalarında çalışan talihliler işsizlerin hasetleri sırtlarında, çamur birikintilerinden atlaya atlaya sokaklarda. Bir jet uçağı havada. Bakkal köşesinde tozlanmış hurmalardan kalkan sinekler köşe başındaki açık helada pike yapıyorlar. Bakkal, Filiz akın posterinin önüne koydu tahta iskemlesini. Lastik, düğme, tarak, kolonya alıcıları doldurdular dükkânı (Soysal, 2024, s. 177).

Bölümün ilerleyen sayfalarında karşılaştığımız, Akdeniz Sanayi Fabrikası Müdürü emekli Albay Muzaffer Bey'in hem sermayeci hem de askeri bakışı kendinde toplaması onu "*üstyapı*"nın simgesi hâline getiren bir etmendir. Bir yandan iş yerinde askeri bir düzen kurmaya çalışıp bir yandan da üretimi elinde bulunduran kuvvetlere hizmet etmeye uğraşan Muzaffer Bey'in iç konuşmalarından sunacağımız şu kesit onu tanımlayabilmek açısından faydalı olacaktır:

> Çalışma adabı yok bu memlekette. Kimse emeğinin hakkıyla yetinme derdinde değil. Avantadan, kolaydan kazanmak istiyor hepsi. İşçiler işlerini benimsemiyorlar. Bu fabrika ne iş yapar, memlekete ne gibi hizmetlerde bulunur, yurt kalkınmasında ne gibi bir önemi haizdir? Hiç umurlarında değil. Var mı yok mu, tazminat, ücret, sigorta, emeklilik, şu, bu... (...) Bu memlekette her işin başına asker getireceksin, bak nasıl yürür işler (Soysal, 2024, s.178).

Muzaffer Bey'in söylemlerin eserdeki dönem esintileri olduğu aşikârdır. Askerlerin yönetimi ele aldığı bir yerde emekli bir albayın her işin

başına kolluk kuvveti getirilmesini istemesi pek de şaşırtıcı değildir. Buna Genel İdeoloji'nin hâkimiyetini sürekli perçinlemeye çalışması olarak da bakılabilir. Dönem Türkiye'sinin birçok sorununun başlığının eserde kahramanlaşmış hâli olan Muzaffer Bey, Genel Üretim Tarzı'nın Edebi Üretim Tarzı'na yansıyışının önemli bir parçasıdır. Bu sırada, karakolda dayak yiyen Ali'nin ertesi gün fabrikaya gittiğinde günlüğü kesilecektir. Ali, hem siyasi hem de kapital sermayeden darbe yiyen bir karakter olarak bu bölümde de boy gösterecektir. Onun, yüzünün gözünün dağılmasına, falakaya yatırılıp sırtına binilerek tuzlu suda yürütülmesine tanık oluşumuz eserin üretildiği dönemi yansıtışının realist bir tarafı olarak yorumlanabilir. Bilinci henüz bulanıkken sırf Maraşlı diye kendine eziyet edenlere 'kardaş' demesi, onun coğrafyasındaki kabileci algının metinde yer edişine bir örnektir. Onun büyüdüğü yerlerin Genel İdeolojisi, Ali'nin işkence görse bile eğer bunu yapan hemşehrisiyse onu hoş karşılamasını buyurur. Böyle bir detayın eserin içeriğinde var oluşu dikkatlerden kaçmamalıdır.

Gecenin bir saatinde keyif çatıyorken aranıp emniyete gelen ama tutuklanan kimselerin karakolda kalması için hiçbir delil bulamayan Zekâi Bey, 12 Mart Sıkıyönetimi'nin istediğine zulmedebilen baskıcı ortamını şu cümlelerle açıklarken romanın ortaya çıkış sebebinin var olduğu tarihi bağlamla derin ilişkisini gözler önüne serecektir:

> Hem baskın yaptırıp hem sanıkları salıverdirten Sıkıyönetim'e, kof çıkacağı belli olan baskını ciddiye alıp buraya geldiği için kendine, özellikle Abdullah'a kızıyor. (...) Zekâi Bey, evin hangi nedenle basılmış olduğunu kavrayamamıştı bir türlü. Akla yakın gelen tek neden, sıkıyönetim sürgünü olan Oya'ya gözdağı vermek, sıkıyönetimden yeni tahliye olmuş Mustafa'nın bundan sonrası için gözünü korkutmak (Soysal, 2024, s. 192).

Abdullah'ın, tutuklamalarının mükâfatlandırılmaması bir yana amiri tarafından naklinin istemiyle tehdit edilmesi, hâlihazırdaki görevineyse tanıdıkları vasıtasıyla gelmiş olduğunu öğrenmemiz; onun bir 'orta sınıf' olarak işini kaybetme korkusuna vurgu yaparken, diğer taraftan ülkedeki liyakatsiz ortama da göndermedir. "Torpili olmayan kim ne olmuş ki bu

olsun?" (Soysal, 2024, s. 197) ifadesi Genel İdeoloji'nin bir ülkenin iç işlerindeki işleyişine vurgusu olarak yorumlanabilir. Bu sırada egemen düşünce yapısının bir ürünü olan Zekeriya, 12 Mart'ın korkak ve silik bireylerinden biri olarak eserdeki yerini almıştır. Salıverilirken: "Kurbanın olayım, abi... Abi, bokunu yiyim, abi..." (Soysal, 2024, s.198) diyen fakat emniyetten uzaklaşırken, öz güveni yerine gelerek eşrafına 'kominist'leri nasıl yakalattığını anlatmanın hayalini kuran Zekeriya, otoritenin "*altyapı*" üstündeki etkisi olarak değerlendirilebilir. Bu sırada, Hüseyin'in içinden: "Ya 141'den tutuklarlarsa?" (Soysal, 2024, s. 200) diye geçirmesi dönemin hukuk sisteminin esere tezahürüdür.

Romanın bitimine yaklaşırken tutukluların tahliyesi sırasında küçük aralıklarla geçen şu iki cümle; emek-sermaye çatışmasını ve kapital üretim merkezleri olan fabrikaların egemen güçlerle paralel olan başat rolünü sunması bağlamında kayda değerdir: "Saatler ayarlı ve kurallı makinelerdir." (Soysal, 2024, s. 206) ve "Adana fabrikaları devletten beter." (Soysal, 2024, s. 208). Ayrıca, işçinin sermayenin bir metası olarak görülmesi ve otoritenin 12 Mart gibi dönemlerde gölgesinin her yerde hissedilmesi durumu, Genel Üretim Tarzı'nın Edebi Üretim Tarzı'na geçişi bağlamında eserde şu şekilde vücut bulur: "Sanki Ali'nin evi, Muzaffer Bey'in müdürlük yaptığı fabrikanın bir parçası. Sanki Muzaffer Bey, Ali'nin evinin de müdürü. Fabrikanın herhangi bir işçisinden çok Muzaffer Bey'in özel bir eşyası olan Ali onun mülkiyet hakkına tecavüz etti sanki." (Soysal, 2024, s. 219).

Eserin sonunda, tahliye olduktan sonra 12 Mart döneminin tutuklamalarına, şiddetine ve daha birçok eziyetine tanık olmuş; yorulmuş, beklentisiz bırakılmış, hırpalanmış ve idealleri elinden alınınca boşluğa düşmüş bir Oya'yla karşılaşırız. Güneş yükselirken özgürlük kavramını sorgulamaya başlayan kahramanın bölümün başında tasvir edilen manzaranın içinde yürürken turist sanılması, onun topluma ne kadar yabancılaştığının göstergesi olmakla birlikte; etraftaki pamuk işçilerinin yerel ağızlarıyla konuşmalarının verilmesi, eserde tekrar tekrar karşılaşılan

dilin biçime bir sosyal sınıf belirtisi olarak yansıyışının sembolüdür. Politik ve hukuki katmanlardan oluşan "*üstyapı*"nın ümitsizleştirdiği Oya içinse, özgürlük artık pek de mümkün görünmeyecektir.

SONUÇ

Şafak'ın çok uzun bir eser olmasa da titiz bir şekilde hazırlanmış yoğun bir roman olduğunu söyleyen Belge (1976), şunları ekler:

> Hepimizin hayatı açısından önemli ve geçerli nice birçok konu, birçok sorun var içinde. Öyle ki, bunlardan herhangi biri üzerine uzun uzun düşünebilir, sayfalarca yazabilirsiniz. Bu, bir edebiyat eserinin bence kazanabileceği en büyük başarılardan biri -bizi hayat üstüne bilgilerimizi yoklamaya, yeniden gözden gözden geçirmeye zorlaması. Öte yandan, Şafak'ın yalnız edebiyat üretimi sınırları içinde de bir önemi var. Biçiminin, tekniğinin, kısaca yapısının getirdiği yenilik diyebiliriz buna (Belge, 1976, s. 35).

Gümüş (2024) ise, Soysal'ın yapıtı *Şafak*'ın Türkiye'nin siyasal sürecinin bir ürünü olduğuna değinerek eserin özellikle üstünde durulması gereken iki niteliğinin olduğunun altını çizer. Bu niteliklerden ilkinin, 12 Mart gibi sıkıntılı ve hareketli bir zamanın edebî bir esere önemli bir beceri örneği gösterilip, samimiyet ve özenle yansıtılması olduğunu öne süren yazar; ikincisininse sürecin doğurduğu kişilerin bireysel problemlerinin cesur ve yenilikçi bir biçimde ele alınması olduğunu kaydeder. Esere bu açıdan bakınca Soysal, sadece Oya ve Mustafa'nın değil memur Abdullah gibi yan karakterlerin içsel çatışmalarını da ustalıkla yansıtmıştır. Romanda adı geçen birçok kişinin iç monoloğuna rastlanması, Belge (1976)'nin söz ettiği yoğunluğun ve Gümüş (2024)'ün dile getirdiği özenin pek de yanlış olmadığını gösterir niteliktedir.

Politik sahada birleşik ve tutucu düşünce yapılarının ortadan kaldırılmasının devrimciler açısından her zaman mühim bir hedef olduğunu öne süren Eagleton (2018), Türkiye özelinde bakacak olursak *Şafak*'ın ortaya çıktığı koşulların birkaç sene öncesinde cereyan eden gençlik hareketini

imliyor gibidir. Bu ifadesinden sonra estetik ve ideoloji arasındaki pratiğe değinen eleştirmen şöyle der: "Estetik alanda bu tür ideolojilerin yok edilmesi, yalnızca edebi geçmişe ilişkin bilimsel bilgi için değil, geleceğin materyalist estetiği ve sanatsal pratiklerinin üzerine inşa edilebileceği temelin sağlanması açısından da zorunludur." (Eagleton, 2018, s. 185-186). Eagleton (2018)'ın zorunluluk olarak kastettiği durum, Türkiye'de her ne kadar farklı bir yankı bulmuş olsa da yazarın metin ve ideoloji arasındaki ilişkiye dair saptamaları *Şafak*'ın hem sanatsal hem de ideolojik bağlamda daha iyi kavranabilmesi anlamında bir ipucu olarak görülebilir. Hâlihazırda üretilmiş olan dil araçlarının, sembollerin ya da hükümlerin ve bunların üretiminin estetik ideolojinin ilerleyişiyle başarıldığını aktaran eleştirmen, eserin ideolojiyle hakiki bağının ise bu ilerleyişin kendisiyle olan çarpımında belirdiğini vurgular. Metnin şeklini çevreleyen vasıtalar kaynağıyla eserin bizzat kendisi ve ideolojisi arasında evrilebilecek bir bağ oluşturulabileceğini aktaran Eagleton (2018)'a göre bu bağ, yeşerdiği düşünce yapısının çizgilerini kavrayabilmemizi sağlar. İngiliz eleştirmen konuyla ilgili Althusser'den şu alıntıyı yapar:

> Her ne kadar sanatın ideolojiyle ile ilişkisi bütünüyle özel ve özgün ise de, gerçek sanatı ideolojiler arasında saymam... Sanat (sahici sanattan söz ediyorum, vasat yahut vasatın altındaki yapıtlardan değil) bize dar anlamıyla bir bilgi vermez, dolayısıyla bilginin (modern anlamıyla bilimsel bilgi) yerini tutmaz, ama sanatın bize sunduğu şey, yine de bilgiyle özgül bir ilişki yürütür. Bu ilişki, bir özdeşlik değil, farklılık ilişkisidir. Açıklayayım. Sanatın ayırıcı niteliği, gerçekliğe gönderme yapan bir şeyi 'görmemizi', 'algılamamızı', 'hissetmemizi' sağlamasıdır... Sanatın görmemizi sağladığı şey... ideolojidir, sanatın kendisinden doğduğu, içinde yıkandığı, sanat olarak içinden sıyrılıp çıktığı ve göndermede bulunduğu ideolojidir (Eagleton, 2018, s.94-95).

Yukarıda yapılan alıntının ardından Belge (1976)'nin, metnin başkahramanlarından Oya ve Mustafa'yla ilgili düşünceleri kahramanların

romanda bulundukları konumu anlamlandırabilmek bağlamında önemli olabilir:

> «Kendisini merkez yapmaya alışmış Ben» öyle sanıyorum ki Şafak'ın çıkış noktası. Roman boyunca işlenen tema ve böylece roman boyunca kaydedilen gelişme de, bu alışkanlığın kırılması. Kitabın iki ana kişisi olduklarını söyleyebileceğim Oya ve Mustafa, apayrı dünyaların insanları (gerek toplumsal çevre, gerekse kişisel formasyon bakımından). Ama her ikisinin paylaştıkları durum bu. Kendini merkez yapma alışkanlığını önce kavramak ve sonra onu eleştirmeye başlamak. Roman sona erdiğinde, bu sürecin verdiği meyvaları henüz görmüyoruz. Ama süreç, her nesnel süreç gibi, büyük bir kaçınılmazlıkla ortaya çıktığına göre, romanın bittiği yerde, sürecin olumlu meyvalarının alınmaya başlanacağını tahmin edebiliriz (Belge, 1976, s. 35).

Marksist eleştirinin bir toplumdaki ekonomik şartları ve sınıfsal çatışmaları esas aldığını belirten Moran (2021), onun getirdiği açıklamaların genel bir perspektif belirlemek açısından çok faydalı ve öğretici olduğunu ifade eder. Marksist eleştirinin; sosyal inşayı, sınıfsal hiyerarşiyi, birbirine koşut olan kuvvetleri ölçüt olarak benimsediğinin altını çizen yazar, belirtilen kavramların estetik ölçüler olmadığını ve yapıtı yalnızca toplumsal ve siyasi düşünceler bağlamında ele almanın bu eleştiriye itiraz edilebilecek bir nokta oluşturduğunu öne sürer. Eagleton (2021) ise Marksist eleştirinin kendi üretim şeklini geliştirmek zorunda olduğuna değinerek bu mecburiyeti, günümüzü anlamlandırabilmek için toplumların emperyalizmle olan savaşının tarihiyle edebiyatın ilişkisinin analiz edilmesi, daha iyi bir toplum için de daha iyi eserler ortaya konulması gerekliliği bağlamında gerekçelendirir.

Bir edebî eserin ortaya çıktığı toplumun ve zamanın ürünü olduğunu konu edinen Marksist estetik, kuşkusuz edebiyat kuramlarının içinde önemli bir yer edinmiştir. Çünkü bir okurun, elindeki yapıtın üretildiği dönemden ve o dönemin dinamiklerinden bihaber olması eseri yeterince

anlamlandıramamasına sebep olacaktır. Bu anlamlandırma sürecinde Marksist eleştiri, her ne kadar eksiksiz bir açımlama yapamayacaksa da okurun esere karşı önemli bir perspektif oluşturmasına yardım edecektir. *Şafak* ise bu noktada önemli yer tutar. Eserin hem Türkiye'nin yakın siyasi tarihinde yaşanan bir kırılma noktasına yaslanması hem de ortaya çıktığında Türkiye'de dönem yazınının modernist bir yönelim gösteriyor oluşu onu biçimi ve içeriği açısından etkilemiştir. Eagleton (2021)'ın, bir metinde biçimin içeriğin ürünü olduğunu ama buna karşılık biçimin de içeriğe karşılık verdiğini söylemesi *Şafak*'ın bu etkilenimini daha net anlamamızı sağlayabilir. Buna ek olarak İngiliz eleştirmenin; tarihi süreçlerin ideolojinin, ideolojinin de metnin yeşermesine olan tesirine vurgu yapması dikkat edilmesi gereken diğer bir söylem olacaktır. Marksist eleştirinin bir eser meydana gelirken biçim ve içeriğin birbirini diyalektik bir bağla kavradığını söylediğini dile getiren Eagleton (2021) açısından, 'biçim ve ideoloji' ilişkisi her ne kadar daha kompleks gibi görünse de bütün bu dinamiklerin yazarın kimliğinin de katkısıyla yapıtı var ettiği söylenebilir.

İngiliz eleştirmen Terry Eagleton'ın Marksist estetik ve edebiyat kuramı temelinde 'biçim ve ideoloji' ilişkisine dair savlarından yola çıkarak Sevgi Soysal'ın *Şafak* adlı romanını incelediğimiz bu çalışma, eserin biçimsel ve ideolojik anlamdaki bağlantılarını var olduğu tarihi sürecin dinamiklerini göz önüne alarak ortaya koymayı hedeflemiştir.

KAYNAKÇA

Alver, A. (2015). 12 Mart Romanları Şafak ve Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'nda Devlet ve Birey İlişkisi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 35, 247-266.

Apaydın, M. (2022). *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*. Şahin, V. (Ed.), *Marksist Eleştiri Kuramı* (s. 31-87). Ankara: Akçağ Yayınları.

Arslan, K. (2022). *1950 Sonrası Türk Romanında Köyden Kente Göç: Latife Tekin, Sevgi Soysal ve Adalet Ağaoğlu Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi.

Atasü, E. (2025). *Romanımız Romancılarımız*. İstanbul: Sanat Kritik Yayıncılık.

Aykanat, F. (2024). *Sevgi Soysal'ın Eserlerinde Erkeklik Kurguları*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Belge, M. (1976). 12 Mart Romanlarına Genel Bir Bakış. *Birikim Dergisi*, 12, 8-1

Belge, M. (1976). Şafak Üstüne. *Birikim Dergisi*, 17, 35-42.

Belge, M. (1997). *Marksist Estetik-Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Eagleton, T. (2018). *Eleştiri ve İdeoloji: Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eagleton, T. (2021). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eagleton, T. (2023). *Marx Neden Haklıydı?*. İstanbul: Yordam Kitap

Gürsel, N. (2020). Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal/ İdeolojik Yapının Yeri. *Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*. 349, 3-18.

Jameson, F. (2023). *Marksizm ve Biçim*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Moran, B. (2021). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, B. (2023). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Naci, F. (1990). *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Soysal, S. (2024). *Şafak*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tunalı, İ. (2019). *Marksist Estetik*. Ankara: Fol Yayınları.

Turan, M. (2010). *12 Mart'ın Türk Romanına Yansıması*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Yüce, S. (2007). *Sevgi Soysal'ın Hayatı ve Edebî Eserleri*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Philippe Forest'in *Sarinagara*'sında Zaman Kurgusu

ARŞ. GÖR. MUSTAFA ABDULKADİR ÖZBEK[*]
PROF. DR. ERTUĞRUL İŞLER[**]

Öz

Zaman, anlatı kurgusunun temel öğelerinden biri olarak, yüklendiği işlev bağlamında önemli bir konuma sahiptir. Bu özelliğiyle metin çözümlemesinde okura oldukça geniş bir alan sunar. Zira, zaman öğesi anlatının diğer temel öğelerinin işlevlerinin ve özelliklerinin anlaşılmasına da katkıda bulunur. Zaman unsurunun bu kapsayıcılığından hareketle, çalışmamızda, Philippe Forest'ın *Sarinagara* adlı romanında, zamanın anlatı kurgusu içindeki rolünü ve diğer öğelerle ilişkisini ortaya çıkarmayı amaçlamaktayız. Geleneksel anlatı yapılarında zaman, çoğunlukla anlatıcının bulunduğu bir "şimdi" etrafında şekillenmekte, geçmişe ya da geleceğe ait olaylar anlatının merkezinde yer alan bu zamansal noktaya bağlı olarak verilmektedir. Ancak *Sarinagara*'da bu türden sabit ve belirlenebilir bir zaman algısının olmadığı gözlemlenmektedir.

Bu çerçevede çalışmamızı, Genette'in yaklaşımından yararlanarak, anlatının merkezinde yer alan bir zaman düzleminin yokluğunda zamansal göstergelerin nasıl kurgulandığı ve anlatısal bütünlüğün hangi yapısal ilkeler üzerinden sağlandığı sorusu etrafında şekillendirmeye çalıştık. Romanda farklı tarihsel ve anlatısal düzlemlere ait zamansal göstergelerin bir arada bulunduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Japon şair Kobayashi Issa, yazar Natsume Sōseki ve fotoğrafçı Yōsuke Yamahata'nın yaşamlarına anlatmaya odaklanan anlatıcının, bakış açısıyla anlatı içindeki rolünü ve bu farklı zamansal göstergeleri neden ve nasıl araya getirdiğini irdeledik.

---

[*] Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü. maozbek@pau.edu.tr, ORCID: 0009-0000-1213-1786.

[**] Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü. eisler@pau.edu.tr, ORCID:

Yazarın, *Sarinagara*'da, geleneksel anlatılarda olduğu gibi merkezi, çizgisel ve hiyerarşik bir sunum tarzını değil, anlaşılması güç, karmaşık ve parçalı anlatıların yer aldığı zamansal göstergeleri kullanmayı tercih etmesi okura, zaman kurgusunu farklı açılardan okuma ve değerlendirme imkânı sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: Philippe Forrest, *Sarinagara*, zaman kurgusu, Gérard Genette, anlatı yapısı

TEMPORAL CONSTRUCTION IN PHILIPPE FOREST'S *SARINAGARA*

Abstract

Time, as one of the fundamental elements of narrative construction, holds an important position in relation to the function it assumes. In this respect, it offers a broad field for textual analysis. Indeed, the element of time also contributes to understanding the functions and characteristics of other fundamental components of the narrative. Based on this comprehensive nature of time, this study aims to reveal its role within the narrative structure of Philippe Forest's *Sarinagara* and its relation to other elements. In traditional narrative structures, time is generally shaped around a "present" in which the narrator is situated, and events belonging to the past or the future are presented in relation to this central temporal point. However, it is observed that there is no fixed or clearly defined conception of time in *Sarinagara*.

Within this framework, drawing on Genette's approach, this study has been structured around the question of how temporal markers are constructed in the absence of a central temporal framework within the narrative, and through which structural principles narrative coherence is maintained. The novel presents temporal markers belonging to different historical and narrative layers existing together. In this context, the study examines the role of the narrator who focuses on presenting the lives of the Japanese poet Kobayashi Issa, the writer Natsume Sōseki, and the

photographer Yōsuke Yamahata within the narrative perspective, as well as how and why these different temporal markers are brought together. In *Sarinagara*, the author's preference for using temporal markers characterized by complex and fragmented narrative forms, rather than a central, linear, and hierarchical mode of presentation as found in traditional narratives, offers the reader the possibility of interpreting and evaluating the construction of time from different perspectives.

Keywords: Philippe Forest, *Sarinagara*, temporal structure, Gérard Genette, narrative structure

GİRİŞ

Philippe Forest, 1962 Paris doğumlu çağdaş Fransız romancı, denemeci ve Nantes Üniversitesi'nde Fransız edebiyatı alanında görev yapmakta olan bir akademisyendir. İlk romanı L'Enfant éternel ile 1997'de Prix Femina du premier roman ödülünü, bu çalışmada incelenen Sarinagara ile 2004'te Fransa'da çağdaş edebiyat alanında verilen önemli ödüllerden biri olan Prix Décembre'ı kazanmıştır. (Wikipédia, 2026).

Sarinagara, 2004 yılında Gallimard tarafından yayımlanmıştır. Roman, her biri otuz bir kısa bölüm içeren, Kobayashi Issa, Natsume Sōseki ve Yōsuke Yamahata adlı Japon sanatçılar etrafında kurulan üç ana bölümden oluşur. Roman kişilerinin anlatı boyunca yaşadığı kayıplar, tuttukları yas, ürettikleri sanat eserleri ve tanıklık yaptıkları olaylar (bunun gibi bazı izlekler) bize isimlerin rastgele seçilmediğini gösterir.

Çalışmanın kuramsal yaklaşımının belirlerken, Gérard Genette'in anlatının yapısı üzerindeki fikirlerinden yararlanmayı yeğledik. Genette'e göre, öykünün gerçekleştiği zaman ile anlatıdaki öyküleme zamanı birbirinden farklıdır. Bu bağlamda anlatıcı, her zaman kronolojik bir düzen kullanmak zorunda olmamakla birlikte, olayları anlatırken yeğlediği anlatma biçemine göre değişiklikler yapabilir. Zaman algısını yeniden düzenleyebilir. Genette, anlatı zamanını düzen (ordre), süre (durée) ve sıklık (fréquence) olmak üzere üç başlık altında ele alır. Düzen (ordre), olayların

kronolojik dizilişi ile anlatıdaki veriliş sırası arasındaki ilişkiyi açıklarken, süre (durée) ise anlatının hızıyla ilgilenerek, bir olayın ya da dönemin anlatıda ne kadar yer kapladığını göstermeye yarar; örneğin uzun yıllar birkaç kelime ya da satırla dile getirilirken bir saatlik bir zaman dilimi sayfalarca betimlenebilir. Genette, anlatıdaki bu özellikleri, duraklama (pause), özet anlatı (sommaire), kısaltma/atlama (ellipse), gösterme (scene) olarak adlandırır. Bu romanda anlatıcının zaman kurgusunu daha çok düzen ve süre kavramları etrafında biçimlendirdiği gözlemlenir.

YÖNTEM

Gérard Genette'in anlatı söylemi (Discours du récit) yaklaşımı, öykünün gerçekleştiği zaman ile metne aktarılış yöntemi arasındaki farklılıkları çözümlemeye fayda sağlar. Anlatıcının zaman üzerindeki müdahalelerini ve kurgusal tercihlerini somutlaştıran bu söylem çözümlenirken, düzen (ordre), süre (durée) ve sıklık (fréquence) olmak üzere üç temel nosyon esas alınır. İnceleme kapsamında başvurulan kavramların teorik çerçevesi şu şekildedir;

Düzen (Ordre): Olayların kronolojik sırası ile öyküdeki sunum sırası arasındaki ilişkiyi inceler. Anlatıcı, zamanı düz bir çizgide ilerletmek yerine geçmişe dönüşler (analepse) veya geleceğe uzanan geçişlerle (prolepse) kronolojik dizilimi yeniden şekillendirebilir. (Genette, Figures III, 1972, s. 77)

Süre (Durée): Süre, öyküdeki olayların gerçekleşme zamanını ve bunların metinde ne kadar yer kapladığını, yani anlatının hızını / ritmini inceler (Genette, Figures III, 1972, s. 122). Genette, kronolojik yapı ile anlatı hızı arasındaki bu ritim farklarını dört temel hareket üzerinden açıklar ve örneklendirir;

Kısaltma/Atlama (Ellipse): Öyküdeki belirli bir zaman diliminin metinde hiç anlatılmadan geçilmesidir. Anlatı hızının yüksek olduğu bu teknikte, zamanın ilerlemesine karşın öyküde belli başlı bölümler atlanarak anlatılır (Genette, Figures III, 1972, s. 127). Bir karakterin çocukluğundan yetişkinliğine geçilirken aradaki on yıllık dönemin metinde hiç anılmaması

ya da sadece "Aradan uzun yıllar geçti" ifadesiyle geçiştirilmesi bu duruma verilebilecek örneklerden biridir.

Özet Anlatı (Sommaire): Bir kişinin çocukluk, gençlik, yaşlılık dönemi veya uzun yıllar süren bir savaşta başına gelen olaylar ve ortaya koyduğu mücadelesi gibi geniş zaman dilimlerine yayılabilecek olayların hızlı ve yoğunlaştırılmış bir biçimde verilmesidir (Genette, Figures III, 1972, s. 130).

Sahne (Scène): Hikâye zamanı ile anlatı zamanının birbirine eşitlendiği, olayların diyaloglar veya anlık eylemlerle sunulduğu bölümlerdir (Genette, Figures III, 1972, s. 141).

Duraklama (Pause): Olay akışının tamamen durmasına rağmen anlatının betimlemeler veya yorumlar üzerinden ilerletildiği anlardır. (Genette, Figures III, 1972, s. 133). Örneğin; kişi bir odaya girdiğinde her şeyin tamamen durdurulup odadaki eşyaların, duvarda asılı bir tablonun, kapıların, pencerelerin, yerdeki parkelerin ya da masanın üzerinde duran bir fotoğraf karesinin anlatılabilecek tüm detaylarıyla sayfalarca betimlenmesidir.

Sıklık (Fréquence): Öyküde gerçekleşen olayların sayısı ile anlatıda kaç kez kullanıldıkları arasındaki ilişkiyi inceler (Genette, Figures III, 1972, s. 145).

Genette'in yaklaşımına ek olarak, Roland Barthes'ın *L'obvie et L'obtus'*te açıkladığı okunabilir görsel (l'obvie) kavramı "Fotoğrafçı Yosuke Yamahata'nın Hikâyesi" başlıklı üçüncü bölümdeki görsel ögelerin incelenmesini desteklemesi amacıyla yardımcı yöntem olarak kullanılmıştır.

Okunabilir görsel (l'obvie) kavramı, kişinin kim olduğu fark etmeksizin, bir görsele ilk kez bakıldığında herkes için aynı olan, yalnız bir anlamın akla gelmesidir. Bu durumu Barthes, akla gelen ilk düşüncenin yoruma kapalılığı ve görselin doğrudan vermek istediği ana mesajın derin yorumlara girilmeden ilk bakışta kavranan en net ve nesnel boyutu olması diye açıklar. (Barthes, 1982, s. 46-48).

GELİŞME

1. Şair Kobayaşi İssa'nın Hikâyesi

Romanın Kobayaşi İssa'ya ayrılan bölümünde zaman, düz bir kronolojiye göre ilerlemez. Forest, İssa'nın yaşamını baştan sona düzenli bir biyografi biçiminde anlatmak yerine farklı zamanları, takvimleri, çocukluk ve yetişkinlik gibi evreleri ve tarihsel göndermeleri bir araya getirir. Bu yapı Genette'in düzen kavramı üzerinden okunabilir. Çünkü olayların anlatıdaki dizilişi, gerçek kronolojik akışla tam olarak örtüşmez. Bu durumu romandan alınan bir kesit destekler niteliktedir;

> Kobayaşi İssa 1763'te doğar. Beşinci ayın beşinci gününde, der Japon takvimleri. Adı İssa değil, Yataro'dur. İssa, yirmi dokuz yaşında seçtiği isimdir. Şiirlerinden biri, bunun ilkbahar başlangıcında gerçekleştiğini belirtir. Efsane, onun Kobayaşi İkyo adını almayı da düşünmüş olduğunu aktarır. Ya da Nirokuan Kikumei. İsim değiştirmenin onun için, şiir tapınağındaki yeniden doğuşun belirtisi olduğunu söyler İssa (Forest, 2006, s. 16).

Başlangıç İssa'nın doğumuyla yapılır fakat hemen ardından çocukluk ve daha sonra yirmi dokuz yaşında seçtiği şair adı, mevsimsel bir zaman ve efsaneleşmiş bilgiler verilir. Böylece birden fazla dönemde geçen zaman aynı paragraf içinde birleşir. Genette'in düzen kavramı ile bakıldığında kronolojik bir başlangıçtan ziyade, farklı zamanlarda yaşanan olayların, anlatının aynı bölümünde bir araya getirilmesin söz konusu olduğu söylenebilir.

Bu parçalı yapı, romanın ilerleyen sayfalarında, İssa'nın çocukluk ve gençlik dönemine geçildiğinde daha açık hâle gelir;

> Kimse kendi ömrü hakkında hiçbir zaman hiçbir şey bilemez. İssa 1763'te doğar. Annesi öldüğünde iki, babası Yagobei, Satsu adlı yeni bir eş aldığında yedi yaşındadır. Doğduğu kasaba Kaşivabara'yı terk ettiği, Şinano (şimdi Nagano) vilayetini ardında bırakıp, (bugün tokyo adını verdiğimiz) Edo yoluna koyulduğu ve ona hınç duyan üvey annesi yüzünden kovulmuş olduğundan, orada tabii ki kâtiplik ya da memurluk yapmak zorunda kaldığı zamansa on dört yaşındadır. Bunu izleyen on

> yıldan geriye hiçbir iz kalmamıştır. Yitip giden koskoca bir roman demektir bu (Forest, 2006, s. 18).

Bu pasajın önceki bölümle doğrudan ilişkili olduğu, anlatının yeniden 1763 yılına dönmesiyle belirgin hale gelir. İssa'nın iki, yedi ve on dört yaşlarında yaşadığı olayların kesitlerinin kısa geçişlerle aktarılması nedeniyle zaman düzenli biçimde ilerlemez. Doğum, çocukluk, aile ilişkileri, kasabadan ayrılış ve Edo'ya gidiş birkaç cümle ile birbirine bağlanır. Düzen kavramı burada olayların anlatıda kronolojik sıra ile değil, seçilmiş anlar aracılığıyla sunulduğunu gösterir. Bu durumu Genette'in süre üzerine olan görüşüyle de ilişkilendirmek mümkündür. "*Bunu izleyen on yıldan geriye hiçbir iz kalmamıştır*" cümlesinde on yıllık bir dönemde yaşanılanlardan bahsedilmez ve anlatı içerisinde detaylandırılmaz. Ayrıca, bu bölüm yaşanılan uzun süreyi içeriğinden bahsetmeden çok kısa bir şekilde okuyucuya sunduğu için atlama kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Forest bu boşluğu gizlemek yerine "*Yitip giden koskoca bir roman*" ifadesiyle anlatılmayan zamanı daha görünür hâle getirirken içi boş bırakılan bu süre zarfı da anlatının oluşmasına yardımcı olan parçalardan biri haline gelir.

Romanda, İssa'nın ölümüne ilişkin verilen bilgilerde de anlatının kronolojik akıştan ayrıldığı ve zaman düzeninin bozulduğu görülebilmektedir;

> Yaşamına ilişkin her şeyden, hatta, ona yabancı bir takvimin 1827. Yılında, on birinci ayın on dokuzuncu gününde, doğduğu kasaba Kaşivabara'yı yakıp yıkan büyük yangından birkaç ay sonra, ateşin zarar vermemiş olduğu bir araba garajına çekilmişken, bir akşamüstü ölümle karşılaşacağından da habersizdir (Forest, 2006, s. 19).

İssa'nın henüz yaşamadığı bir olay önceden bildirilirken, İssa kendi ölüm tarihinden doğal olarak habersizdir fakat anlatıcı, onun ne zaman ve hangi koşullarda öleceğini okura gerçekleşeceği vakitten önce söyler. Genette'in düzenine göre, burada gerçekleşen olay, hikâye zamanındaki sırayla anlatı zamanının örtüşmediği bir yapıdadır. Böylece İssa'nın

hikâyesinde zaman düz bir çizgide ilerlemezken geleceğe yapılan bu sıçrama, anlatıda parçalı ve kesintili bir düzen oluşturmaktadır.

2. Romancı Natsume Soseki'nin Hikâyesi

Romanın Natsume Soseki'ye ayrılan bölümünde de zamanın doğrusal bir çizgide ilerlemediği söylenebilir. Forest, Soseki'nin hayatını yüzeysel bir şekilde anlatmaz. Onun eserlerini, Japon kültüründeki yerini ve ayrıca hayatına etki eden ailevi olayları da ele alır. Bu bağlamda anlatı, Soseki'nin hayatını baştan sona kronolojik biçimde vermek yerine farklı olaylar arasında köprüler oluşturarak ilerler.

Forest, Şair Kobayaşi İssa'nın aksine**,** Soseki'yi hayata geldiği an itibariyle değil onun Japon kültüründe edindiği yer ve ölümünden sonra da süren tanınırlığı ile tanıtmaya başlar; *Natsume Soseki'nin yüzü, ülkesinin en tanınmış çehrelerinden biridir. Yirmi yıldan beri, bin yenlik kâğıt paranın üzerinde yer alır ve Japon Bankasının arması basılı küçük dikdörtgen kâğıdın her iki yüzündeki resminin sayısız kopyası elden ele dolaşır* (Forest, 2006, s. 94).

Burada net bir tarih verilmek yerine sadece *yirmi yıldan beri* ifadesiyle bir zaman aralığı belirtilir. Ancak, Soseki'nin yüzünün neden kâğıt paranın üzerinde yer aldığı, nasıl bu kadar tanınır hâle geldiği, bu süreçte Japon toplumundaki yerinin nasıl değiştiği ya da bu yirmi yılın hangi olaylardan oluştuğu anlatılmaz. Verilen tek bilgi, yüzünün bin yenlik kâğıt paranın üzerinde yer alması ve bu görüntünün sürekli dolaşımda olmasıdır. Bu nedenle zaman, ayrıntılı biçimde anlatılan bir süreç olarak değil, yalnızca sonucu görülen belirsiz bir aralık olarak verilir. Bu duruma Genette'in süresi ile bakıldığında ise uzun bir zaman diliminin içeriğinin detaylandırılmadığı, bu süre zarfı içerisinde neler yaşandığı hakkında bilgi verilmediği ve yüzeysel olarak verilerek kısaltıldığı saptanabilir.

Sōseki'ye ayrılan bölümün başlangıcının onun ölümünün ardından kazandığı tanınırlıkla yani yüzünün kâğıt para üzerine basılmasıyla yapılması bir önceki örnekte ortaya koyuluyorken, anlatı bu noktada yine düz bir çizgide ilerlemez ve zamanda geriye giderek Sōseki'nin doğduğu yıla, başlangıç noktasına döner. *Sōseki1867'de doğar. Gün ışığını ilk gördüğü*

şehir halen Edo adını taşımaktadır. Birkaç ay sonra, Meiji devriminin doğurduğu imparatorluğun kendine armağan ettiği, Doğu'nun başkenti Tokyo olacaktır. Sonuç ve öz itibariyla, bu, Soseki'nin dahil olduğu neslin yetişkinliğe ermesi için gereken zamandan daha kısa sürecek büyük bir deri değişiminin ilk belirtisidir sadece (Forest, 2006, s. 98).

Anlatıcı zamanı burada Sōseki'nin doğum yılıyla daha açık biçimde ortaya koyar. Ancak anlatı yalnızca bu tarihte kalmaz. Şehrin o sırada hâlâ Edo adını taşıdığı, birkaç ay sonra ise Tokyo olacağı belirtilir. Bu ileriye dönük bir anlatımdır. Forest, okura Sōseki'nin doğduğu anı aktarırken geleceği de henüz yaşanmadan göstermiş olur. İlk örnekte bahsedilen yirmi yıllık zaman dilimi hiçbir detay vermeden hızlıca geçiştirilirken ikinci örnekteki doğum anı henüz yaşanmamış fakat gelecekte meydana gelecek olan bir dönüşümle birlikte ifade edilir. Bu çerçevede, her iki durumda da Sōseki bölümünde zaman düz bir çizgide ilerlemez, geçmiş, şimdi ve gelecek zaman, iç içe çok katmanlı bir şekilde, beraber kullanılır.

3. Fotoğrafçı Yosuke Yamahata'nın Hikâyesi

Romanın üçüncü bölümü fotoğrafçı Yōsuke Yamahata'ya ayrılmıştır. Bu bölümde zaman, ilk iki kısımdan farklı olarak ileri doğru akarken tarihler birbirini büyük çoğunlukla takip eder ve belirli bir kronolojik düzen içerisinde ilerler. Nagasaki'ye atılan atom bombasıyla ilgili verilen, arşivlere geçmiş olan, tarihsel bilgilerin bu durumu destekler nitelikte olduğu söylenebilir: *Bombanın atıldığı 9 ağustos 1945 tarihinde ve onu izleyen haftalarda Nagasaki'de ölenlerin sayısının yetmiş bin olduğu tahmin ediliyor* (Forest, 2006, s. 195). Bombanın atıldığı gün olan 9 Ağustos 1945 tarihi açıkça belirtilirken ilk iki bölümün aksine geriye gitmek yerine "onu izleyen haftalarda" ifadesiyle, gelecek olan zamandan yüzeysel olarak bahsedilip patlamanın etkisinin büyüklüğü de gösterilir. Tek bir gün ve onu izleyen haftalar detay verilmeden tek bir cümle içerisinde kullanılırken zaman düzenli bir şekilde ileri akar.

Gün içerisindeki yaşananlardan ve fotoğrafçı Yamahata'nın düşüncelerinden bahsettikten sonra anlatı ertesi güne geçer: *"10 ağustos*

1945'te tan yeri ağarırken Yosuke Yamahata'nın ilerlediği yönde bunlar vardı. (Forest, 2006, s. 200). Bu iki cümle, bombanın atıldığı gün olan 9 Ağustos'tan bilgiler verdikten sonra 10 Ağustos sabahına geçerek anlatının büyük ölçüde kronolojik düzende süregeldiğini, ilk iki bölümün aksine belirgin zaman sıçramaları bulundurmadığını belirtmek mümkündür. Genette'in zaman yaklaşıma göre bakıldığında, bu bölümdeki olaylar anlatıdaki tarihsel sıraları nedeniyle düz bir çizgide ilerlemektedir.

Ancak bu bölümde asıl dikkat çeken kronolojik düzenin kendisi değil, fotoğraflanan anın zamandır. Fotoğraf, yaşanan bir anın tek bir kareye sığdırılmasıyken, bu karenin öncesi veya sonrası görünmez kalarak okuyucunun bilgisine ya da hayal gücüne bırakılır. Bu durum Yamahata'nın fotoğraflarında somut bir örnek ile saptanabilir.

Yamahata'nın Nagasaki fotoğraflarından birinde yer altı sığınağından çıkan genç bir kız görülmektedir. Fotoğrafa ilk kez bakıldığında, meydana gelen yıkımın içerisinde mutlu edası içerisinde gülümseyen bir yüz vardır. Bu gülümsemenin neden var olduğunu, nasıl mümkün olabildiğini anlamak güçtür. Forest bu anı şöyle aktarır;



Görsel 1. Patlama Sonrası Sığınaktan Başını Çıkarıp Gülümseyen Genç Kız (Görselin edinildiği kaynakta görsel için "Public Domain" (kamusal kullanıma açıktır) ifadesi bulunmaktadır.) (Yōsuke, 1945).

> Basit bir sığınak sayesinde kurtulmayı başarmış, çok güzel ve güler yüzlü genç kız vardır bir de. Tam fotoğraf çekildiği anda, toprakta açılmış bir hendekten kafasını çıkarıp, objektife gülümser. Tam anlamıyla gerçekdışı bir şey aydınlatır gülümsemesini. Sanki yüzeyine geri döndüğü ve artık etrafında hiçbir şey bulunmayan dünyanın başına gerçekte ne geldiğini anlamamış gibidir. Bir saniye sonra, gözlerini yukarı kaldıracak, bakışı, harap olmuş ufku tarayacaktır. Ne olup bittiğini anlaması için birkaç saniye daha gerekecektir. Sonra gülümsemesindeki utanç verici zarafet silinecektir (Forest, 2006, s. 205).

Fotoğraf o gülümsemeyi sonsuza dek sabitlerken, bu durumun öznesi olan genç kız henüz etrafında ne olup bittiğini anlayamamıştır. Gülümseme, gerçeğin farkına varılmadan önceki o kısa ana ait olup geçici veya şok

etkisiyle meydana gelmiş olabilir. Arşivlere geçen bu an Yamahata'nın lensine Görsel 1'deki haliyle yansımıştır.

Forest bu bölümde fotoğrafın dondurduğu anın hem öncesini hem de sonrasını okura göstererek sürenin (durée) kullanımını da somut bir şekilde aktarmış olur. Öykü zamanı açısından bakıldığında söz konusu olan yalnızca birkaç saniye olmasına rağmen, genç kızın hendekten başını çıkarması, objektife bakarak gülümsemesi, gözlerini yukarı kaldırması ve gerçeği fark etmesi anlatı zamanında güçlü bir yer tutarak gülümsemesinin ne anlama geldiğini ve neden yok olacağını da adım adım gösterir. Fotoğrafın ölümsüzleştirdiği o kısa an, olduğundan çok daha geniş ve detaylıca tasvir edilen bir zamana dönüşür. Fotoğrafta yalnızca gülümseyen bir genç kız görülürken anlatıda o gülümsemenin hem öncesi hem de sonrası sebepleriyle birlikte açıklanır.

Forest'in, fotoğrafta neşeli olduğu görülen genç kızın gülümsemesinin kısa sürede ortadan kaybolacağına dair sözleri Roland Barthes'ın L'obvie (okunabilir görsel) (Barthes, 1982, s. 46) kavramı ile desteklenebilir. *Bu kuramsal analiz, görseller üzerinden ilerlediğinde Roland Barthes'ın L'Obvie et l'Obtus eseri son derece tamamlayıcı içerik taşımaktadır. Barthes eserinde l'Obvie kavramından okunulabilir görsel olarak bahseder. Barthes, "l'obvie" kavramını; izleyicinin, kültürel olarak tanıdığı ya da daha önce karşılaştığı öğeleri görsel olarak gördüğünde anlık biçimde tanıma ve belleğinde anlamlandırma yatkınlığı olarak açıklar* (Özbek, 2025) Barthes bu durumu kitabındaki örnek fotoğraflarla da gösterir. Örneğin Görsel 2'de gözleri kapalı, acı çeken ya da üzgün olduğu düşünülebilen bir kadın bulunuyorken Görsel 3'te ise arkası dönük, dikkatli bir şekilde bir noktaya bakan ya da birisini dinleyen şapkalı erkeklerden oluşan bir topluluk görülmektedir. Bu iki görsel de ilk bakıştan itibaren içindeki kültürel kodlar aracılığıyla okuyucusuna belli başlı mesajlar vermektedir. Bunlar Barthes'ın "okunabilir görsel" (obvie) kavramına birer örnektir.



Görsel 2. Neye baktıkları belli olmayan insan topluluğu (Barthes, 1982, s. 50).



Görsel 3. İlk bakışta üzgün izlenimi veren bir kadın (Barthes, 1982, s. 48)

Yazarın romanda yaptığı yorum da Barthes'ın bu fikrini destekler niteliktedir. Nagasaki'deki genç kızın sığınaktan çıkarken gülümsemesinin

fotoğraflanması (Görsel 1), ilk bakışta "mutlu veya kurtulmuş bir kız" imajı verirken aslında sahte ve açık bir anlam (obvie) taşır.

Ancak yazar, fotoğrafın dondurduğu bu ana Genette'in kuramındaki gibi bir "öncesi ve sonrası" ekleyerek (yani bir sahne yaratarak) durumun aslında göründüğü gibi olmadığını söyler. Kız aslında mutlu değildir, sadece bombanın yarattığı şok nedeniyle ne olduğunu henüz anlayamamıştır. Böylece, fotoğrafın ilk bakışta verdiği o sahte anlamı, romandaki zamanı genişleterek değiştirmiş olur.

Sonuç olarak romanın üçüncü bölümü olan Fotoğrafçı Yosuke Yamahata'nın Hikâyesi, ilk iki bölüme kıyasla daha düz bir çizgide ilerler. Anlatıda zamansal atlamalar veya kırılmalar yok denecek kadar azdır. Ancak bu bölümdeki zaman kronolojik akıştan ziyade fotoğrafçının lensine yansıyan kareler üzerinden verilir. Yazarın dondurulmuş bir anı sahneye dönüştürme biçimi, Barthes'ın açık anlam (obvie) kavramıyla birleşerek fotoğrafın ilk bakışta verdiği o yanıltıcı izlenimi deşifre eder.

SONUÇ

Sarinagara'da zaman, geleneksel anlatı yapılarının aksine düz bir çizgide ilerlemez. Forest'in, her bölümde farklı bir zaman kurgusu kullanmasına rağmen üç bölümde de ortak olan şey zamanın tek bir çizgide ilerlememesidir. Bu durum, romandan seçilen örnekler aracılığıyla somut biçimde ortaya konulmaktadır.

İssa'ya ayrılan bölümde farklı takvimler, hayatından seçilmiş bazı kesitler ve içi boşluklarla dolu zamanlar bir arada verilirken ölüm ise henüz yaşanmadan okura bildirilir. Sōseki bölümünde yirmi yıllık bir süreç yüzeysel bir bilgiyle geçiştirilirken kahramanın doğum anı, bir şehrin henüz gerçekleşmemiş isim değişikliğiyle birlikte aktarılır. Yamahata bölümünde ise kronolojik sıra büyük ölçüde korunur; fakat asıl dikkat çeken şey tarihlerin düzeni değil, fotoğraflanan birkaç saniyelik anın anlatıda kapladığı geniş yerdir.

Genette'in düzen ve süre kavramları bu yapıyı çözümlemek için işlevsel bir çerçeve sunar. Bazı dönemler özetlenir, bazıları tamamen atlanır, bazıları ise henüz yaşanmadan okura sunulur. Forest bu tercihleri aracılığıyla zamanı yalnızca bir arka plan olarak kullanmaz, onu anlatının merkezine taşır. Böylece Sarinagara'da geçmiş, şimdi ve gelecek birbirinden kopuk değil, iç içe geçmiş, çok katmanlı bir biçimde var olur.

KAYNAKÇA

Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus (Essais critiques III).* Paris: Editions du Seuil.

Forest, P. (2006). *Sarinagara.* (H. Tansel, Çev.) İstanbul: Kanat Kitap.

Genette, G. (1972). *Figures III.* Paris: Éditions du Seuil.

Özbek, M. A. (2025). Çizgi filmlere göstergebilimsel bir yaklaşım: Temel Reis (Popeye) örneği. *Tamga*, 39-49.

Wikipédia. (2026, 04 15). Wikipédia: https://fr.wikipedia.org/wiki/Philippe_Forest adresinden alındı

Yōsuke, Y. (1945, 08 10). 05 21, 2026 tarihinde Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Near_Urakami_Cathedral_in_Naka-machi,_Nagasaki_city_-_10_August_1945_-_Yamahata_Y%C5%8Dsuke.png adresinden alındı.

Suat Derviş'in *Emine* adlı romanında İşgal ve Direniş

MÜBERRA ÇELEBİ*

Öz

Suat Derviş'in *Emine* (1931) adlı romanı, Milli Mücadele ve sonrasında Mütareke yıllarını anlatmıştır. Eserde başkahraman Emine'nin yetimhaneden İstanbul'a uzanan yaşamının arka planında Milli Mücadele, Mütareke yılları anlatılmış, bunun yanında İstanbul'un iki yakası arasındaki çatışmalar gözler önüne serilmiştir. İstanbul'un bir yanı muhacirlerle, can verenlerle doluyken diğer yanı ise kahkahalarla eğlenen insanlarla doludur.

Bu çalışmada, Suat Derviş'in Emine adlı romanı, işgal ve direniş bağlamında ele alınarak bireysel trajediler ile toplumsal dönüşüm arasındaki ilişki incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Suat Derviş, Milli Mücadele, Mütareke yılları, *Emine* romanı, Suat Derviş ve *Emine*

Abstract

Suat Derviş's novel *Emine* (1931) depicts the years of the National Struggle and the Armistice period that followed. In the background of the protagonist Emine's life journey from the orphanage to Istanbul, the National Struggle and the Armistice years are portrayed, while the conflicts between the two sides of Istanbul are also revealed. While one side of Istanbul is filled with immigrants and people losing their lives, the other side is filled with people enjoying themselves with laughter.

In this study, Suat Derviş's novel *Emine* is examined within the context of occupation and resistance, and the relationship between individual tragedies and social transformation is analyzed.

---

* Artvin Çoruh Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. muberra@ogrenci.artvin.edu.tr, ORCID: 0009-0002-9419-4530.

Keywords: Suat Derviş, National Struggle, Armistice years, the novel *Emine*, Suat Derviş and *Emine*

GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinden Cumhuriyet'e geçiş sürecinde sömürgeci devletlerin işgali ile karşı karşıya kalan Türk milleti Mütareke yıllarında yaşanan isyanları, Milli Mücadele sırasında direnişi, Mustafa Kemal'in önderliğinde geride bırakmış ve yeni bir devlet kurulmuştur.

Cumhuriyet'in ilanıyla, 23 Nisan 1920'de yeni bir Türk devletinin temelleri atılmıştır. Osmanlı Devleti'nin yıkılmış fakat enkazının ortada bulunduğu 1. Dünya Savaşı sonrası Mütareke günlerinde iki ayrı dünyayı, iki ayrı görüşü ifade eden edebiyat, büyük ölçüde kendisini gazete ve dergilerde göstermeye başlamıştır. Anadolu basını, Milli Mücadeleyi desteklerken, İstanbul basını Ankara'yı destekleyenler ve Ankara'ya karşı olanlar olarak ikiye ayrılmıştı.

İkinci Meşrutiyet'in kuvvetli fikir adamları ve sanatçıları büyük ölçüde Ankara'yı destekleyen Mütareke döneminin kuvvetli kalemleri o günlerin havasını yansıtan önemli eserler yazmışlardır. Bir kısmı bizzat Anadolu'da bulunmuşlar, o çetin şartları halk ile yaşamışlar ve nice zamandır özlemi duyulan aydın-halk birleşmesini gerçekleştirmişlerdir. (Enginün, 2013:11)

Cumhuriyet sonrasında ele alınan konulardan biri kadın konusudur. Kadınların Milli Mücadele yıllarında gösterdikleri mücadele gözle görülür biçimdedir. Toplumda kadın yazarlar kendilerini göstermiş, gazete ve dergilerde yazarak seslerini duyurmuşlardır.

Suat Derviş, 1905-1972 yıllarında yaşamış, ilk kadın yazarlarımızdandır. Özel öğrenim görmüş, konservatuvar ve edebiyat fakültelerini bitirdikten sonra Berlin'den yurda dönmüştür. Türk romanında toplumsal gerçeklik akımı ve sosyalist edebiyatın ilk temsilcilerindendir.

Toplumcu-gerçekçi bir yazar olan Suat Derviş, ilk sosyal-gerçekçi romanı Emine'yi 1931'de kaleme almıştır.

SESSİZ BİR DİRENİŞ: *EMİNE*

Suat Derviş'in *Emine* (1931) adlı romanı, Milli Mücadele ve sonrasında Mütareke yıllarını anlatmıştır. Eserde başkahraman Emine'nin yetimhaneden İstanbul'a uzanan yaşamının arka planında Milli Mücadele, Mütareke yılları anlatılmış, bunun yanında İstanbul'un iki yakası arasındaki çatışmalar gözler önüne serilmiştir. İstanbul'un bir yanı muhacirlerle, can verenlerle doluyken diğer yanı ise kahkahalarla eğlenen insanlarla doludur.

Emine, Milli Mücadele yıllarında babasını cephede kaybetmiş, annesi ve kardeşlerini de işgalciler tarafında yanan köylerinde yitirmiştir. Bu kayıpların ardından Emine için yetimhane günleri başlamıştır. Emine yetimhanede geçirdiği yıllardan sonra bir eczacının hanımına ahretlik olarak verilir. Burada hem bedenine hem ruhuna ağır gelen yükler karşısında ezildikçe ezilir. Emine sıcak bir yuva arayışı burada karşılanmaz. Bundan sonra Emine'nin hayatının ikinci bölümü İstanbul'da geçmektedir. İstanbul'da biraz olsun yükü hafifleyen Emine bir yandan İstanbul'un güzelliklerine şahit olurken diğer yandan da savaşın bıraktığı izlere, acılara şahit olmuştur.

Emine çile içinde geçirdiği yıllardan sonra kendi yuvasını kurma düşüncesiyle hiç görmediği Bekir Efendi'yle evlenir. Fakat aralarındaki uyumsuzluk, Bekir Efendi'nin eziyetleri Emine'nin hayatını çekilmez hale getirir.

Romanın ilk bölümü yetimhanede geçmektedir. Emine yetimhanenin soğuk duvarlarında ailesini nasıl kaybettiğini düşünmektedir. Yaşadıkları belirsizlik çocukları daha da mahzunlaştırmıştır.

> "Acaba çocuklar hangi ormanda, hangi dağda, hangi ovada öldüğünü bilmedikleri babalarının feci akıbetini mi, açlığın, katliamların, sefaletin hastalıkların dehşetin önünde kaçtıkları memleketlerin mi, nerede kaybettiklerini hatırlamadıkları annelerinin hasretini mi düşünerek böyle mahzun ve hazindirler?... (Derviş, 1931: 6).

Romanda sevgiye, ilgiye ihtiyaç duyan bu savaş neslinin bir yandan savaşın bütün acımasızlığına şahit olmanın yanı sıra bir yandan da bunun derin psikolojik izlerini de görmekteyiz. Suat Derviş, gazetecilik özelliğini bu romanda da göstermiştir. Kendisi bir kadın gazeteci olarak sokağın sesini dinlemiş, duyurmaya çalışmış ve eserlerinde göstermeye özen göstermiş gazeteci- yazarlardandır.

Romanda yetimhane vurgusu yapılmış, kimsesiz kalan çocukların yeni bir yuva bulana kadar burada kaldıkları belirtilmiştir. Aile ortamının verdiği sıcaklıkla yetimhanenin soğukluğu arasındaki tezatlık şu şekilde ifade edilmiştir: "Halbuki yetimhanede büyüyen kimsesiz bir çocuk için yaklaşan gece ne elimdir!... Ona kimse yatağının başında, himaye eden bir Allaha dua etmek lâzım geldiğini öğretmez. Ona ders arasında bir Allahtan bahsedilmiştir." (Derviş, 1931:9).

Yetimhanede verilen eğitim ve bakım hiçbir zaman bir ailenin vereceği bakımı karşılamaz. Burada yazar Emine nezdinde toplumda eleştirilmesi gereken noktalarına değinmiştir. Gerektiğinde yazar, gazeteci kimliğiyle kurumların eksikliklerini eleştirerek göz önüne koymuştur. Emine okuma, yazma hatta paraları bile tanımamıştır. On iki yaşında yetimhaneden ayrılan bir çocuğun okuma yazma gibi hayatın temel becerilerini bilmesi gerekirken bu kurumun çocukları sadece sahiplendirmek için çabalaması eleştirilecek başka bir boyuttur. Savaş sadece siyasi ve politik yıpranmalara neden olmamıştır devleti ayakta tutan her türlü kurumun yıpranmasına işlevini yitirmesine de neden olmuştur.

Daha on iki yaşında olan Emine, eczacı Numan Efendi'nin hanımın ahretlik olarak verilir. "Ahretlik" ibaresi on iki yaşındaki bir çocuk için çok yük taşımaktadır. Çünkü evdeki çocukların bakımı dahi en ağır işler Emine'ye yaptırılır. Emine bu evde sabahtan akşama kadar çalışmakta buna karşılık çok nadir zamanlarda evin üst katına çıkıp ısınmaktadır. "Bu pek tabiîdir. O eczacı Numan efendinin ahretliğidir. Ona yiyecek, içecek ve giyecek veriyorlar. Onun kendi yiyeceği içeceği yoktur. Bu küçük her gün sabahtan akşama kadar çalışacaktır. Çalışmalıdır." (Derviş, 1931:16). Bu

durum dönemin sosyal yaşamı açısından ezen- ezilen kitle tarafından normal karşılansa da Suat Derviş bu duruma dikkat çekerek toplumun burjuva kesimini eleştirmek istemiştir. Toplumcu-gerçekçi bir yazar olan Suat Derviş, eserlerinde yaşadığı toplumun izlerinin yansıtılması gerektiğini düşünmüştür. Eğer toplumdan izler yoksa o eserin gerçekçi olmadığı kanaatine varmıştır. Bu durumla İlgili Şehriban Kaya şunları söylemiştir: "Yeni Edebiyat dergisinde yazdığı roman eleştirilerinde Suat Derviş, okuyucunun eline aldığı kitapta kendisini içinde yaşadığı toplumu görmek isteyeceğini; toplum hayatını yansıtmayan ve hiçbir iddiası/tezi olmayan bir eserden yararlanılamayacağını iddia eder."(Kaya, 2018: 100).

Suat Derviş, bir kadın gazeteci olarak dönemi için tabuları yıkmış ve sokakta olmayı tercih etmiştir. Bu nedenle toplumu inceleme fırsatı bulmuş, toplumda yaşanan eşitsizlikleri, aksayan yönleri irdelemiştir. Bu aksaklıkları eserlerinde yansıtarak toplumun yozlaşan tarafına sessiz kalmadığını göstermiştir. Savaşın, sadece işgal kuvvetlerinin topraklarımızı işgaliyle kalmadığını içinde bulunduğumuz toplumda da ezen ve ezilen savaşının olduğunu göstermiştir. Suat Derviş'in gazeteciliği şu şekilde anlatılmıştır:

> "Röportajlarıyla İstanbul'un adeta yoksulluk haritasını çıkarır. Küçük esnaftan, işçiye, hamala, çocuk işçiye, sokak çocuklarına, kadınlara, iş arayan genç kadınlara, gündelikçiye, sokakta yaşayan esrarkeşe, işsize, mağara kovuğu gibi yerde barınanlara, bekâr odalarına, Taşhan'ın muhacir kiracılarına kadar gazeteci kimliğiyle söyleşi yapar."(Saygılıgil, 2014:21)

Gazeteci kimliğinden dolayı toplumun her kesimine hâkim olan yazar bunları eserlerine yansıtmıştır. Yazarın gazetecilik yönü her ne kadar ağır bassa da yaptığı tasvir ve betimlemeler romanlarının gerçekliliğini ve canlılığını arttırmaktadır.

Emine nezdinde aslında yazar onun gibilerin sesi olmaya çalışmıştır. Gerektiğinde yazar Emine'yi savunarak eleştiriler yapmıştır. "Küçük Eminlerin babaları memleket için ölmeğe gidiyorlar.. Ve gece, Eminelerin taliine oluklardan akan, ağaçların dallarını kıran yaşlarla ağlıyor… (Derviş, 1931: 23).

Emine gibi çocukların babaları vatan için can verirken arkalarında bıraktıkları aileleri ya düşman tarafından katlediliyor ya da toplum tarafından eziyet görüyorlardı.

Emine'nin eczacı Numan Efendi'nin evindeki serüveni küçük bir kaza sonucu son buluyor. Hanımının verdiği, Emine'ye bir hayli bol gelen ökçeler yüzünden Emine Numan Efendi'nin küçük oğluyla merdivenlerden düşer. Bu vaka sonunda hanımından yediği dayak üstüne Numan Efendi'den tekrar dayak yememek için evden kaçar. Kırlara, kimsenin olmadığı yerlerde saklanmaya çalışır. Fakat gecenin ayazı, açlık Emine'ye dayanılmaz gelir. Yiyeceği dayağı göze alarak tekrar eve dönmek ister bu sırada bekçiye yakalanır. Bekçi Emine'yi karakola götürür. Burada ifadesi alınan Emine tekrar eczacı Numan efendinin evine götürülür fakat hanımı kabul etmez, Emine'yi hırsızlıkla suçlar. Tüm bu suçlamalara sessiz kalan Emine komiser tarafından ablasının yanına İstanbul'a gönderilir. Emine'nin üzerine yapışan bu hırsızlık etiketi ne yazık ki onun peşini bırakmaz. Emine roman boyunca kendini müdafaa etmez. Hayatı hakkında verilen kararlar hakkında olumlu veya olumsuz bir tepki vermez. "Emine eser içinde silik bir kalmıştır. Emine, kendisine yapılan haksızlıklara, eziyetlere asla ses çıkarmaz, her söylenene itiraz etmeksizin ever der Bu uysallık ve "bön"lük onun karakterinin en belirgin özelliğidir. (Kaya, 2012:46). Emine'nin bu durgunluğu hayatı hakkında olumlu veya olumsuz bir fikrinin olmaması onu toplumun ezilen kırılgan, savrulan tarafı yapmıştır.

Romanın ikinci bölümü İstanbul'da geçmektedir. Burada Şadiye hanımın evinde Emine'yi yeni bir yaşam beklemektedir. Emine, İstanbul'un nasıl bir yer olduğunu pek merak etmiyor sadece çalışmak için gittiğini biliyordu.

> " O biliyor ki başka bir memlekete çalışmak için, yani biraz yiyecek ve içecek bulmak için gidiyor. Onu orada bir eve verecekler ve bir daha hiç aç kalmıyacak, yersiz yurtsuz kalmıyacak, çünkü artık o her eziyete, her yorgunluğa, herşeye razıdır…(Derviş, 1931:47).

Komiserin kız kardeşi sakin, iyi kalpli bir kadındır. Emine burada pek azar işitmiyor, evden bir şey eksilmemesi için sık sık tembihleniyordu.

Savaş sadece siyasi izler bırakmamış, toplumda da derin yaralar açmıştır. Genç yaşta dul kalan kadınlar, yetim kalan çocuklar savaşın arkasında bıraktığı izlerden bazılarıdır. Suat Derviş, bu romanda savaşın toplumda bıraktığı tahribatları şu şekilde ifade etmiştir.

> "Büyük, ihtiyar, eski şehrin siyah damları altında genç dullar, ihtiyar anneler, solgun maşukalar, yetim çocuklar hararetle hınçkırıyorlar.. Cami avluları, uzun ve uzak yerlerden muhacirlerin yorgun müşteki nefesleriyle dolu. Acı, acı öten trenler, doymayan bir ejderhaya insan eti taşıyorlar.. Gayet yakın yerlerde, insanlar boğuşuyor.. Mağmun hastanelerde, hastahane yapılmış binaların hepsinde en feci ihtizarlarla can verenler var.. İnliyen yaralıların ıstıraplı feryadı var.. (Derviş, 1931:54).

Toplumda bir yandan vatan için savaşan can veren arkasında yetim ve dullar bırakan, savaşın bütün etkilerini yaşayan bir kesim varken diğer tarafta savaştan bi haber yaşamlarına devam edenleri görebiliyoruz.

> "Boğaziçinde, bir yalının önünden kalkan küçük bir çatana Marmaraya doğru, Adalara doğru açılıyor… Patlayarak açılan şampanya şişelerinden köpükler, dudaklardan kahkahalar ne kadar mebzul dökülüyor… Matemlere bigâne eğlenen bu kadınlarla bu erkekler kimlerdir?.. Bunlar niçin böyle neş'eli?" (Derviş, 1931: 55).

Emine saatlerce mehtabı, denizi seyrederken karşı evlerin cumbalarında şehit annelerinin Yasin okuduklarını duyuyor, bu sesin ne kadar acı olduğunu anlayabiliyor. Toplumda yaşanan bu çatışma savaşın herkesi aynı şekilde etkilenmediğini gösteriyor. Toplumun nüfuzlu olan tarafı gücüne güç katarken, Emine gibileri ya yetim ya da dul kalmışlardır.

Emine bu evde gündüzleri ev işi, geceleri mehtabı seyrederek geçirirken kaybolan bir zincir vakası yüzünden hırsızlıkla suçlanır. Ne söylerse söylesin hanımını inandıramaz. Emine zindana girmemek, işkence ve dayağa maruz kalmamak için evden kaçar. Bu kaçış esnasında Emine

vatanın işgaline İstanbul sokaklarında tanıklık eder. "Şurada İtalyanca, burada İngilizce, biraz ötede Fransızca konuşuyorlar. Emine kendini, lisanını bilmediği bir memlekette zannediyor. Rum mahallelerinde lâternalar çalıyor… Rıhtımdaki meyhanelerde işgal ordusu askerlerinin gürültüsü var. Türk evlerinde hiçbir ses duyulmuyor… (Derviş, 1931:69).

Emine sokakta kaldığı sürede hayaller, kâbuslar görerek bir kaza geçirir. Gözlerini hastanede açtığında Doktor Cemil Şevket Bey'in merhametiyle karşılaşır. Cemil Şevket Bey, Emine'yi ölen kızına benzetir. Bu nedenle Emine'yi çok sever, merhamet eder. Emine ilk defa biri tarafından merak edilir. Emine babasını, geriye kalan ailesinin kaybını Şevket beye anlatır. Doktor Cemil Şevket ise bütün ailesini kaybetmiştir. Birkaç ay önce ise biricik kızı Süheylâ'sını yitirmiştir. Bu nedenle Emine'yi kendisine yakın hisseder.

Roman boyunca Emine'nin kim olduğu, nereden geldiği kimse tarafından merak edilmez. Emine bir birey olarak algılanmaz. Emine, adeta silik bir karakterdir ve onun üzerinden Emine gibilerin toplumda sadece birilerine yardımcı hizmetçi olabileceği vurgulanır. Savaşın en derin izlerini taşıyan Emine gibi yetim ve dullar toplum tarafından sömürülür. Toplumun geriye kalan savaştan etkilenmemiş kayıplar yaşamamış olanlar bu insanları birer birey olarak görmezler. Halbuki vatanın kurtuluşu için Emine yetim kalmıştır. Devletin içinde bulunduğu çıkmaz, karmaşa bu şekilde topluma yansımıştır. Kimi vatan için can verirken kimileri işgal kuvvetlerinin ülkede bulunmasını fırsat bilip bundan yararlanmıştır.

Emine'nin İstanbul'daki ikinci evi, Şevket Bey'in evidir. Burada Felekter kalfaya yardım etmekte hafif ev işlerini yapmaktadır. Emine pek refah bir hayat geçirir, evin kızı gibi muamele edilir. Felekter kalfa, Emine'ye uygun kıyafetler, çamaşırlar diker. Bu evden önce Emine sadece hanımlarının eski kıyafetlerini, ayağına birkaç numara büyük gelen ökçeleri giymiştir. Emine'nin kimsesizliğinin bu evde son bulduğu söylenebilir. Nitekim Felekter kalfa Emine'yi kızı, doktor beyin ise evlatlığı olarak tanıtır.

Felekter kalfayla gittiği bir komşu ziyareti sırasında Emine'nin yaşadığı hisler şöyle anlatılır.

"Emine teşekkür etmesini beceremiyor. Kahve fincanını tutan elleri heyecanından, telâşından titriyor. Bu kahvenin lezzetinde fevkalâde birşey var.."(Derviş, 1931:106)

Emine'nin yaşadığı mutlu ve huzurlu günler Cemil Şevket'in vefatıyla son bulur. Binnaz kalfanın gelini Salime Emine'yi bir eve yerleştirir. Emine evin temizliğini yapar buna karşılık yemek, bir yatak ve biraz da harçlık verirler. Daha sonra Salime'nin önerisiyle hasta, yaşlı bir adam olan Bekir efendiyle evlendirmek isterler. Emine her ne kadar burada rahat olduğunu belirtse de Salime'nin sözleri onu cezbeder. "Emine karşısında tahta bir iskemlede elleri dizlerinin üstünde, gözleri fazla açık, onu dinliyor. Hayalinde küçük bir ev tecessüm ediyor… Kendine ait, kendinin olacak bir ev… onu sevmiyenlerin, ona eziyet edenlerin arasından kaçmak da okadar tatlı ki…" (Derviş, 1931:140). Emine bir evin sahibi, hanımı olma arzusuyla Bekir Efendi'yle evlenir. Emine, hasta, huysuz olan bu yaşlı adamı memnun etmek için her türlü gayreti sarf eder. Fakat Bekir Efendiyi memnun edemez onun fiziksel ve psikolojik şiddetine maruz kalır.

"Bak, kadın kadınlığını bilmeli. Biz sizi, beş parasız, kimsesiz, soysuzdur demedik aldık, altınıza döşek, barınacak ta gül gibi bir ev verdik." (Derviş, 1931:153).

Bekir Efendi bu sözleriyle Emine'nin bu ikramlara karşılık kendisine karşı kusur işlememesini emrediyor. Romanda bir yandan sosyolojik eleştirilerin yanında kadının varoluşu, bireyselliği de eleştiriliyor. Bekir efendinin bu sözleri kadını sadece ev işleriyle kısıtlayan, bir erkeği memnun etme çabası dışına çıkarmıyor. Öte yandan Emine'nin kimsesiz, soysuz vurgusu yapılması da ayrıca dönemin eleştirilecek yanlarından biridir. Toplumda ezen ve ezilenler vardır. Aynı topraklarda aynı savaştan çıkan bir toplum fakat aynı yaralara sahip değiller. Savaşta her şeyini kaybeden Emine gibiler vatanın gerçek sahibi iken, savaştan etkilenmeyen toplumun burjuva kesimi ise bu gerçek sahipleri dışlamaktadır.

Emine yersiz yurtsuz kalmanın ne kadar acı olduğunu en acı şekilde bildiği için Bekir efendinin bütün işkencelerine sessiz kalır. Bekir efendinin hastalığından ötürü nöbetleri artar. İyice huysuzlanan bu adamın başından Emine bir an olsun ayrılmaz. Hastalığın şiddetiyle beraber öfkesinin de arttığı Bekir Efendi elindeki bardağı Emine'ye doğru atar ve Emine'nin yüzü kanlar içinde kalır. Emine kanayan başını tutarak aynaya yaklaşır. Kendisini ilk defa aynada inceler.

> "Kanayan başını tutarak duvarda ki aynaya yaklaşıyor,. yarasını görmek için eğiliyor.. ve gözleri bir çift siyah gözle karşılaşıyor… Uzun kıvırcık, ipek kirpikli bu simsiyah gözler ne kadar güzel.. Birinin ucu yarılmış ince kaşları, solgun alnına ne çok yaraşıyor. Nar çiçekleri gibi kızıl ve kalınca dudakları aralık; bu kızıl dudakların arasından dişleri ışıldıyor.. Simsiyah iki örgü ince omuzlardan aşağıya doğru sarkıyor.. Şimdiye kadar, bir defa bile merak edip yakından ve dikkatle aynaya bakamamış olan Emine, hayretle, heyecanla aynadaki bu güzel kadına bakıyor." (Derviş 1931:170).

Roman boyunca Emine'nin durgunluğu, silik karakteri, toplumla çatışmadan ona biçilen kalıbı kabul etmesi burada son buluyor. Şimdiye kadar Emine'nin kişilik özellikleri ön plandayken burada fiziksel özellikleri ön plana çıkıyor. Emine kendisinin farkında değilken ilk defa ne kadar güzel olduğunu, gördüğü bütün kadınlardan daha güzel olduğunu fark ederek bir dönüşüm yaşadığı söylenebilir. Emine bire olduğunu fark eder. Bütün yaşatılanlara öfke kusar gibi Bekir Efendi'ye yaklaşır. Bekir Efendi Emine'nin gözlerinden akan bu ateşten korkarak yorgana sarılır adeta Emine'de kaçar. Karanlık gecenin ayazında Emine bütün hiddetiyle Bekir Efendi'ye yaklaşır. "Yeter, yeter!.. Artık sus!.. Susmalısın. Susacaksın!." (Derviş 1931:175). Sözleriyle roman bulur. Roman Emine'nin bu nidasıyla son bulur. Emine'nin nereden geldiği belli değildir. Romanın sonunda Emine'nin akıbeti hakkında bilgi verilmez. Sadece burada karakterin dönüştüğünü artık sesini duyurmaya başladığı söylenebilir.

SONUÇ

Toplumcu gerçekçi olan Suat Derviş, Emine adlı romanında savaşın, mütareke yıllarının topluma nasıl yansıdığını gösteren sosyolojik bir romandır. Romanda bireyin çatışmaları, toplumda bireyselleşmesi ve kadının toplumdaki yeri ezen_ ezilen kavramı çerçevesinde incelenmiştir.

Romanda olaylar zincirinde ön planda Emine vardır. Diğer karakterler Emine'nin hikâyesi etrafında şekillenmektedir. Romanda toplumda yaşanan çatışmalar, güçlülerin zayıfları sömürmesi Emine'nin hikâyesiyle birlikte verilir.

Roman, savaş sonrası Mütareke yıllarında yaşanan kayıpları, yoksulluğu ve kimsesizliğin toplumda nasıl bir tahribata yol açtığı eleştirel bir dille anlatılır.

KAYNAKÇA

Derviş, Suat (1931). *Emine*. İstanbul Resimli Ay Matbaası T.L.Şirketi.

Enginün, İnci (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Dergâh Yayınları

Kaya, Elif (2017). *Harf İnkılâbı Sonrası Türk Romanında Yapı ve Tema (1929-1934)*. Dünya Kitabevi.

Kaya, Şehriban (2018). "Suat Derviş'in Romanlarında Kadın Karakterler". https://dergipark.org.tr [erişim 06.11.2018].

Saygılıgil, Feryal (2014). "Sokakta Bir Gazeteci: Suat Derviş". https://dergipark.org.tr [erişim 01.06.2014].

Judith Hermann'ın *Daheim* Romanında Metamodern Varoluş ve *Yuva* Arayışı

DR. ÖĞR. ÜYESİ MÜGE ARSLAN KARABULUT*

Öz

Çağdaş Alman Edebiyatının önemli kadın yazarlarından Judith Hermann'ın 2021 yılında Almanca, 2023 yılında ise *Yuva* başlığı ile Türkçe yayımlanan *Daheim* romanı, varoluşunu anlamlandırmaya çalışan anlatıcının kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkisini derinleştirir. Bu bildiri söz konusu romanı postmodernizm sonrası önemli bir estetik ve edebi eğilim olarak öne çıkan metamodern düşünce ve estetik çerçevesinde "varoluş" ve "yuva arayışı" ekseninde metne dayalı bir yöntemle analiz etmeyi amaçlamaktadır. Romanda anlatıcı, modernizm ile postmodernizm arasında salınan bir bilinç durumunda konumlanır. Hemen hemen her noktada modernizmin ilerleme ve akla dayalı kuramsal güveni eleştirilirken, postmodernizmin kayıtsızlığı aşılmaya çalışılır. Bu arada ortaya çıkan salınım, metamodern duyarlılığın temel gerilim alanını oluşturur. Roman böylece metamodern estetiğin bağ kuran benlik (verbundenes Selbstsein), ironik ciddiyet (ironische Ernsthaftigkeit), pragmatik idealizm (pragmatischer Idealismus) ve bilinçli saflık (informierte Naivität) belirlenimlerine önemli bir dayanak oluşturur.

Romanın ana ekseninde hayatla, geçmişle, mekânla ve en önemlisi ilişkiler üzerinden çevreyle fiziksel ve ruhsal anlamda bağ kurma yer alır. Bu bağ kurma ve anlam arayışı güven ve yuva arayışı üzerinden şekillenir. Postmodernizmin köksüzlüğü ve geçiciliği aşılmak istenirken modernizmin temellerine mutlak bir dönüş yerine yeni bir çıkış yoluyla bu durum aşılmaya çalışılır. Bu bağlamda çocukluk ve geçmiş, köklere dönüş isteğinin hem nostaljik hem de eleştirel biçimde işlendiği alanlar olarak öne çıkar. Bu özellikleri ile roman, çalışmada metamodern estetik ve edebiyat bağlamında

* Selçuk Üniversitesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü. mugearslan@selcuk.edu.tr

irdelenecek, sonuç itibariyle metamodern edebiyatın önemli bir örneği olarak varoluşsal bir yeniden konumlanma metni olarak ortaya konabilecektir.

Anahtar sözcükler: metamodernizm, metamodern estetik, postmodern sonrası edebiyat, judith hermann, daheim, yuva

Metamodern Existence and the Search for Home in Judith Hermann's *Daheim*

Abstract

Daheim, published in German in 2021 and in Turkish in 2023 under the title Yuva (Home), by Judith Hermann -one of the prominent female authors of contemporary German literature- deepens the narrator's relationship with herself and her surroundings as she attempts to make sense of her existence. This paper aims to analyze the novel through a text-based method within the framework of metamodern thought and aesthetics, which has emerged as a significant post-postmodern literary and aesthetic tendency, focusing on the axes of "existence" and the "search for home." In the novel, the narrator is situated within a state of consciousness oscillating between modernism and postmodernism. While modernism's theoretical confidence in progress and reason is questioned at almost every point, postmodern indifference is likewise challenged and sought to be overcome. The oscillation that emerges between these positions constitutes the central field of tension characteristic of metamodern sensibility. In this way, the novel provides a substantial foundation for key determinations of metamodern aesthetics, such as the connected self, ironic seriousness, pragmatic idealism, and informed naivety.

The novel centers on physical and emotional connections with life, the past, place, and especially with others. This search for connection and meaning takes shape through the pursuit of trust and home. While aiming to move beyond postmodern rootlessness and transience, it does not return to modernist certainties but seeks a new path. Childhood and memory thus

become spaces where the longing for roots is explored both nostalgically and critically. Through these characteristics, the novel will be examined in this study on the basis of the fundamental categories of metamodern aesthetics. Ultimately, it can be positioned as a text of existential repositioning and a significant example of metamodern literature.

Keywords: metamodernism, metamodern aesthetics, post-postmodern literature, judith hermann, daheim, home

METAMODERN BİR ROMAN OLARAK *DAHEİM*'DA VAROLUŞ VE *YUVA* ARAYIŞI

Estetik ve edebiyat, statik alanlar değil, toplumsal ve kültürel dönüşümlere göre değişim gösteren canlı ve sürekli oluşum halinde alanlardır. Bu açıdan edebi ve estetik üretkenlik sürekli yenilik talep eder (Meier, 2017). Bu bağlamda ortaya çıkan yeni koşullar, yeni tartışmaları, kuramları ve anlamlandırmaları beraberinde getirir. Son zamanlarda özellikle 2000 yılı sonrasında postmodernizmin etkisini yitirdiği görüşü eşliğinde postmodernizm sonrası yeni bir eğilimin ortaya çıktığı tartışması dikkat çekmektedir. Postmodernizm sonrası bu yeni estetik ve edebi eğilim, Hollandalı kültür teorisyenleri Timotheus Vermeulen ve Robin van den Akker tarafından metamodernizm kuramıyla anlamlandırılmaya çalışılır.

Çalışmanın bu bölümünde metamodernizm ve özellikleri, önceki edebi ve estetik eğilimler –modernizm ve postmodernizm- ile benzerlikleri ve bunlardan farklılıkları ele alınırken Judith Hermann'ın *Daheim* isimli romanı üzerinden değerlendirilerek derinleştirilmeye çalışılacaktır. *Daheim*, bu bağlamda modern ve postmodern birey arasındaki salınımı açık bir şekilde yansıtan metamodern varoluşu ortaya koyan önemli bir örnek olarak belirginleştirilecektir.

Judith Hermann, Çağdaş Alman Edebiyatının önemli kadın yazarlarından birisidir. 1970 yılında Berlin'de doğan yazar, Alman dili ve edebiyatı ve felsefe okumuş, gazetecilik okuluna gittikten sonra New York'ta Almanca yayımlanan "New Yorker Staatszeitung" ve "Aufbau"

gazetelerinde staj yapmıştır. Bu dönemde edebiyata yönelerek öyküler yazmaya başlamıştır. Öykülerini ise romanları takip eder. 2014 yılında yayımlanan *Aller Liebe Anfang* (Her Sevginin Başlangıcı), Hermann'ın ilk romanıdır. İkinci romanı, 2021 yılında yayınlanan *Daheim* (Yuva)'dır. Hermann, bu romanı ile olduğu gibi edebî çalışmalarıyla pek çok ödüle layık görülmüştür; bunlar arasında Kleist Ödülü ve Erich Fried Ödülü bulunmaktadır. Bir erkek çocuk annesidir ve yaşamını Berlin'de sürdürmektedir. Öne çıkan eserleri arasında 1998 yılında yayımlanan *Sommerhaus, später* (Yaz Evi, Daha Sonra), 2003 yılına ait *Nichts als Gespenster* (Hayaletlerden Başka), 2009 yılında *Alice*, 2023 yılına ait *Wir hätten uns alles gesagt* (Birbirimize Her Şeyi Anlatabilirdik) ve 2026 yılına ait son romanı *Ich möchte zurückgehen in der Zeit* (Zamanda Geriye Dönmek İstiyorum) sayılabilir.

Hermann, 1990'lı yıllarda Almanya'da edebiyat ve medya endüstrisinde öne çıkan "Edebi Kadın Mucizesi" (literarisches Fräuleinwunder) akımının önemli temsilcilerinden birisidir. Bu edebi oluşum, içerisinde Jenny Erpenbeck, Felicitas Hoppe, Zoe Jenny, Juli Zeh ve Julia Franck gibi yazarların da yer aldığı, genellikle 1965-1975 yılları arasında doğmuş genç kadın yazarlar ve onların edebi başarılarını ifade etmektedir. Bu kuşağın önemli temsilcilerinden biri olan Hermann, ulusal ve uluslararası edebiyat çevrelerinde kendine kalıcı bir yer edinmiştir (Genç, 2025: 817).

Yazarın tüm eserlerinin odak noktası Biendarra'nın vurguladığı üzere (2004: 221) mutluluk arayışıdır. Bu noktada belirgin bir şekilde toplumsal dönüşüm gözler önüne serilmeye çalışılır. Genç'in belirttiği üzere "Hermann, bu evrensel duyguları bireysel deneyimlerin ötesine taşıyarak, figürlerini toplumsal değişimin aynası haline getirmektedir" (Genç, 2023: 820). Bu çerçevede *Daheim*, toplumsal dönüşümün estetik ve edebi yansıması olarak düşünülebilir.

Daheim romanı, ilk olarak 2021 yılında Almanca olarak yayımlanmıştır. Türkçesi Anıl Alacaoğlu çevirisiyle 2023 yılında okurla

buluşur. Kadın karakter, Kuzey Denizi kıyısında bir beldede kendi varoluş hikâyesini okura sunar. Kızı kendi özgür seçimleri ile dünyayı dolaşmaya çıkan, eski eşyalar konusunda istifçilik derecesine varan toplayıcılık merakı ile kocası Otis'ten ayrılan orta yaşlı kadın anlatıcı, yabancısı olduğu yerde kendine yeni bir hayat kurmaya çalışır. Başlangıçta sürekli bu yerin mi ona yabancı olduğunu yoksa kendisine mi yabancılaştığını sorgular. Bu yeni hayat içerisinde dünyadaki varoluşu, ilişkiler ağı, aidiyet ve bağlar üzerine geçmişi, şuanı ve geleceği mercek altına alır. Yüklerinden kurtulmuş bir hayat hayal eder ve bu hedefle bu beldede abisinin barında çalışmayı ve yaşamında beyaz bir sayfa açmayı planlar. Bu açıdan bu yuva ona bir sığınak olacaktır. Romanın Türkçe çevirisinin arka sayfasında yer alan şu ifadeler, bu yuva arayışının metamodern bir varoluş ekseninde tüm insanların ortak bir paydada mutlu bir yaşam için bir araya gelmeleri bağlamında anlam bulduğunu vurgular: "Radikal biçimde bireyselleşmiş insanların nasıl bir araya geldiği, onca farklılıkta nasıl ortak noktalar buldukları, kendi niteliklerini yitirmeden nasıl sosyalleştikleri meseleleri üzerine eğilen yazar bütün bu sorulara, minimalist dili ve çağdaş kurgusuyla Yuva'da cevap buluyor" (Hermann, 2023). Bu çerçevede *Daheim*daki yuva arayışı ve özlemi sadece mekânsal bir yuva arayışı değildir. Zamana ve kendine dair bir aidiyet ve bir bağ arayışıdır. Bu açıdan yer/mekân ötesinde yuva, çağın en belirgin gereksinimlerinden aidiyet ve güven duygusu ile ilintili anlam bulur. Bu noktada romandaki metamodern izler dikkat çekicidir.

Otobiyografik unsurların eserlerinde belirgin olduğu Hermann'ın bu romanında protagonist, küçük bir beldede yer alan bir barda garsonluk yapar. Hermann'ın kendisi de hayatının bir döneminde garsonluğu deneyimlemiştir. Haberl ile olan röportajında kendini tanımlarken aslında anlatılarındaki karakterlerin kendisiyle benzerliğine vurgu yapar: "yönsüz, ciddi, idealist ve aşırı yorgun. Sigara içen. Muhtemelen bir şeyleri doğru yapmaya çabalayan, oysa 25 yıl önce hâlâ insanın karşısına çıkan hayata kendince karşı durmaya çalışan biri" (Haberl, 2021). Bu metamodern salınım halini bizzat deneyimleyen Hermann, röportajında hayatına dair belirgin

hayallerinden bahsederken neredeyse romanı ile alakalı, romandaki karakter ile alakalı belirgin bilgiler de sunar. Belirttiği üzere hayatı boyunca istediği şeyler; "büyük bir aile, kırsalda bir ev, maddi açıdan aşağı yukarı güvenli koşullar ve her türlü karar için çok geniş bir özgürlük alanı"dır (Heberl, 2021). Bu istekler ise romanda kadın karakterin istekleri ile örtüşmektedir. Buradan hareketle Hermann'ın bu romanıyla kendi istekleri doğrultusunda çağa uygun bir karakter yarattığı çıkarımına varılabilir.

Vermeulen ve van den Akker, postmodern sonrasını tanımlamak için *meta-* ön ekinin *modernizm* ile bir araya geldiği *metamodernizm* kavramını tercih eder. Onlara göre 2000 sonrasında, özellikle kültür, sanat ve düşünce hayatında yeni bir öznellik anlayışı ortaya çıkmaya başlamıştır. Çünkü geçmişteki gerçeklikler ile benzeşmediğinden yeni gerçeklikleri anlamlandırmak için yeni modellere ihtiyaç vardır (Van den Akker vd. 2019: 45). Bu yeni dönem hem modern bir coşkuyu bünyesinde barındırır, hem de postmodern ironiden beslenir. Dolayısıyla metamodernizm, aslında modern ve postmodern arasındaki bir çeşit salınımdır (Vermeulen & Van den Akker, 2010). Metamodernizm, özü itibarıyla modernizm ve postmodernizm arasında gezinen; coşku, ironi, saflık, çoğulculuk, bütünlük, empati, hissizlik, akıl ve akıldışılık gibi olgular arasında salınan bir döneme işaret eder (Arslan Karabulut, 2016: 74): "Ontolojik olarak metamodernizm; modern ve postmodern arasında salınır. Modern bir coşku ile postmodern bir ironi arasında, umut ile melankoli arasında, saflık ile bilinçli olma hali, empati ve duygusuzluk, birlik ve çokluk, bütünlük ve parçalanma, açıklık ve belirsizlik arasında salınır" (Vermeulen & Van den Akker, 2010: 5):

> Modernist iyimserliğe tepki olarak ortaya çıkan postmodern kuşkuculuğu reddeden metamodernizm, çoğu zaman modernizm ile postmodernizmin kimi yönleri arasında bir arabuluculuk olarak görülür. Genel anlamda metamodernizm, çağdaş modernliğin baskın kültürel mantığıdır. Güncel kültürel duruma yanıt verebilmek amacıyla modernizm ve postmodernizmi aşmayı hedefler (Yousef, 2017: 37).

Burada vurgulanması gereken en önemli nokta -her iki kuramcının da özellikle vurguladığı şekilde- metamodernizmin denge değil salınım olmasıdır. Salınımı belirginleştiren sarkaç metaforu, onu tüm postmodern sonrası estetik ve edebiyat tartışmaları içinde tikel kılan önemli bir unsurdur. Farklı kutuplar mevcuttur. Ancak metamodernizm, bu kutuplar arasında denge kurmak amacı gütmez. Salınımı esas alır. Salınımda herhangi bir tarafın ağır basması, sarkacın ucunu diğer tarafa çevirmesini sağlar (Arslan Karabulut, 2026: 81). Bu anlamda bir denge oluşturmak yerine bütünlük çerçevesinde eksik olan kısmın giderilmesine olanak tanınır:

> Ontolojik olarak, metamodernizm, modernizm ve postmodernizm arasında salınır. Modern bir coşku ile postmodern bir ironi, umut ile melankoli, saflık ile bilgelik, empati ile kayıtsızlık, birlik ile çokluk, bütünlük ile parçalanmışlık, netlik ile belirsizlik arasında gidip gelir. Nitekim bu ileri geri salınım yoluyla metamodernizm, modernizm ile postmodernizm arasında bir denge kurar. Ancak bu salınımı bir denge olarak görmekten kaçınılmalıdır; aslında bu, 2, 3, 5, 10 ya da sayısız kutup arasında sallanan bir sarkaçtır. Metamodern coşku her fanatizme kaydığında, yerçekimi onu tekrar ironiye çeker; ironisi kayıtsızlığa doğru salındığında ise yerçekimi onu yeniden coşkuya çeker (Vermeulen & Van den Akker, 2010).

Bu salınım hali romanda belli noktalarda arada kalma durumunu belirginleştirir. Romanın orijinalinde arka kapakta yer alan "Judith Hermann, zamanımıza özgü bir şeyi ustalıkla yakalıyor: arada kalmışlığın kendine has durumunu[1]" ifadesi metamodern salınımı ortaya koyan tespitlerden bir tanesidir. Çünkü yine bu bağlamda belirtildiği gibi roman aslında aidiyet yani yuvada olma ile kendini kaybetme, bağsız olma hali arasındaki yakınlığı dahası ilişkiyi anlatan bir yapı sunar.

[1] Almanca olan alıntılar, çalışmanın yazarı tarafından Türkçeleştirilmiştir. Bu alıntının orijinali: *Mühelos fängt Judith Hermann etwas von unserer Zeit ein: den eigentümlichen Zustand des Dazwischens* (Hermann, 2021).

Andersen'e göre "mevcut kültürel kodların hiçbiri tek başına günümüz ve geleceğin gerçekliğini karşılayacak kadar karmaşık değildir". Çünkü "modernite indirgemecidir ve kendi eksikliklerini göremez; postmodernizm ise toplumu öznel duygulara dayalı kimlik siyasetiyle baş başa bırakır". Bu noktada yeni bir kültürel kod yaratmaya çalışan metamodernizm, öncekilerin eksikliklerini tamamlamaya ve daha bütünleştirici bir formül üretip gittikçe karmaşık bir hale gelen dünyamızı, günümüzü ve geleceği anlamlandırmaya çalışır. Bu bakış açısıyla metamodernizm şu şekilde tanımlanır: "modernite ile postmodernizmi entegre eden ve/veya yan yana getiren, sanat, felsefe ve kültürel teoride ortaya çıkan bir eğilimdir" (Andersen, 2020). Josh Toth'un ifadesi ile (2021: 70) ise metamodernizm, "postmodernin verdiği dersleri unutmadan postmodernitenin ötesine geçmek" olarak anlamlandırır:

> Modernist iyimserliğe tepki olarak ortaya çıkan postmodern kuşkuculuğu reddeden metamodernizm, çoğu zaman modernizm ile postmodernizmin kimi yönleri arasında bir arabuluculuk olarak görülür. Genel anlamda metamodernizm, çağdaş modernliğin baskın kültürel mantığıdır. Güncel kültürel duruma yanıt verebilmek amacıyla modernizm ve postmodernizmi aşmayı hedefler (Yousef, 2017: 37).

Kendinden önceki iki dönemin olumlu yönlerinden nasıl bir bütünlük sağlanabileceği ve insanlığın bir arada daha etkili yaşayabileceği konusunda kafa yorar (Metamoderna, 2025). "Metamodern, bir tür bilinç mutasyonu olarak anlaşılabilir. Geçmişteki geleceğin parçalarından dünyayı yeniden birleştirerek kavramaya başlıyoruz" (Horx, 2024). Romanda buna uygun olarak anlatıcı kadın, geçmiş anıları aklında ancak ona yabancı bir şekilde şuana ve geleceğe odaklanmaya karar verir (Hermann, 2023: 53-54). Geçmiş, şimdi ve gelecek salınımı romanın temel yapısını oluşturur. Roman, metamodern salınım ilkesi gereği anlatıcının geçmişe dönüş ve yeni bir başlangıç arasındaki salınımları ile somutlaşır. Kırk yedi yaşındaki anlatıcı, geçmiş deneyimlerini şimdinin ve hatta geleceğin temeli olarak görür:

> Ann'la görüşmemizin sonunda uzun zamandır olmadığım kadar yorgun düştüm, hemen yatmam gerek, bir zamanlar sahip olduğum her şeye delice bir özlem duyuyorum, özlemimden hareket edemiyorum. Ann olsa izleri özlediğimi söylerdi. Neyin izi? Pencereyi kapatıp kapıyı içeriden sürgülüyorum, yatağa uzanıp gözlerimi yumuyorum. Uyumuyorum ama görüntüler bir an için bağlamını kaybediyor. Ann kar kıyafetlerinin içinde, onun o tatlı ve sevimli çocuk yüzü, kürklü bir şapkayla çevrelenmiş, yanakları soğuktan kızarmış, gözleri parıl parıl ve yusyuvarlak. Ann doğmadan önce Otis'in yaşadığı terk edilmiş fabrikanın bir odasında, pencerenin kenarında duran yatak. Bir üniforma içinde abim, çıplak omuzları, lotus taktığı saçlarıyla bir Undine gibi suyun içinde duran Nike. Kapının tıklatıldığını duyuyorum, yana dönüp yorganı başıma çekiyorum (Hermann, 2023: 106).

Anlatıcı, romanın başında otuz yıl öncesine dönerek bir anısını anlatarak başlar. Sigara fabrikasında çalışan kadın, metamodern bir yaklaşım ile her düzlemde modernizm ve postmodernizm salınımını somutlaştırır. Modernizmdeki makineleşmeye gönderme yaparak fabrikadaki iş tanımından bahseder: "Fabrikada makina yanında makinanın yaptığı işi kontrol etmek çünkü çubuk düz ilerlemezse makine duruyordu" (Hermann, 2023: 7). Bununla birlikte ise tektipleşme temelinde bu makineleşmenin kendisini ne kadar baskıladığını vurgular (Hermann, 2023: 7): "Öğle yemeği molasında afiyet olsun demen gerekiyordu. Afiyet olsun, asansörde, koridorda, kantinde, yemek kuyruğunda. Ben afiyet olsun demekten hoşlanmıyordum, gün geldi göze battım, vardiya şefinin ofisine çağrıldım" (Hermann, 2023: 8).

Modern tektipliğe aykırı protagonist fabrika yıllarında hiç kimse ile ilişki kurmak hatta konuşmak istemeyen bir kişi olduğunu anlatırken kısmi bir postmodern kayıtsızlık örneği gösterir: "Fabrikada kimseyle ilişki kurmamak adına tıpaç ile kulağını kapatıp kimseyle konuşmaz (Hermann,

2023: 7). Kurallara ve otoriteye karşıt bir tutum sergiler: "Mevzu bu söz [afiyet olsun] değildi, mevzu kurallar ve otoriteydi" (Hermann, 2023: 8).

Metamodernizmin temel ilkesi, inanç, güven, diyalog ve samimiyetin postmodern ironi ve mesafeyi aşabileceğidir. O, bu amaç doğrultusunda yerel ve küresel ölçekte olumlu değişime imkân tanıyacak bir bütünlük duygusunu yeniden kurabilmek için postmodern mesafeyi aşmayı amaçlar (Yousef, 2017: 37). Romanda kadın, söz konusu metamodern ilkeye uygun olarak umutla geleceğe bakar, varoluşunu bu inanç ilkesi üzerine kurar: "Olduğumdan farklı biri olabileceğimi düşünüyorum. Her sabah kahvaltıda üç katı yumurta yiyen, bir yandan kötü haberlerin yer almadığı bir gazeteyi okuyan biri olabilirdim, sonra kim olmak istediğime, kim olabileceğime karar verebileceğime hâlâ inanıyor olmama şaşırıyorum" (Hermann, 2023: 93). Anlatıda umut ilkesi metamodern bir iz olarak özellikle anlatıcı tarafından yaşanan her türlü olumsuzluğa rağmen diri tutulur. Geleceğe umutla bakabilmek, tüm felaket senaryolarına karşın (özellikle kocası Otis ile vurgulanan) varoluşunu yeniden şekillendiren bir olgudur:

> Otis görünüşte değersiz şeyleri toplar. Ya da tam aksi bir değeri olan ve değerini aniden kaybeden şeyleri. Değersizleşenleri. Yıpranmış kapkacakları, kapaksız tencereleri, şemsiyeleri, çatal bıçak takımlarını, gazeteleri, kibrit kutularını […] Onları eve getirir, temizler, bir düzene sokar ve saklar. Onları kurtarır. Ayrıca kıyamet koparsa kullanacağımızı düşündüğü şeyleri toplar. Medeniyet sınırlarına ulaşıp sınırlarını aşmak zorunda kalırsa -ki Otis yıllardır o zamanın çoktan geldiğine inanıyor. Elektriğin kırk sekiz saatten uzun bir süre kesilmesini, insanlanrın yağmalamaya, birbirlerine saldırmaya, birbirlerini öldürmeye başlamasını bekliyor; aşağı yukarı kırk sekiz saat sonra böyle olacağını biliyor. Otis bu ihtimale karşı jeneratör topluyor. Akü, batarya, tulumba, tulumba kolu, cam ve halat. El feneri. İlaç, su fıçısı, solar radyo, takım taklavat, keçeli çizme, pamuklu ceket, çivi, tel ve telsiz. Bu şeyleri kendisi için, Ann ve benim için ve diğer insanlar için topluyor. Diğer insanların felakete hiçbir şekilde hazırlıklı olmadığından, sanki hiç felaket

> yokmuş gibi, dünyanın bu kısmında barış garanti altındaymış gibi yaşadıklarından emin (Hermann, 2023: 49-50).

Metamodern düşünce biçiminde açık bir şekilde "samimiyete dönüş" tespit edilir. Bu ise güven duygusu çerçevesinde belli ilişkilerin, yine samimiyet temelli kurulduğunu ya da ilişki temelinde böyle bir arzu olduğunu belirginleştirir. Bu açıdan "meta-ironi"ye ait en temel özellik, hem ironiyi hem de samimiyeti aynı anda barındırmasıdır (Stoev, 2022). Buna uygun şekilde romanda hayata güvenin önemli bir adım olduğundan bahsedilir: " Hayata güvendim – belki Ann'in yaptığı da budur" (Hermann, 2023: 147). Güven duygusu, metamodern duygu yapısını belirginleştirir.

Metamodern edebiyat anlayışında Kauschke, temel dört özelliği *Bilinçli saflık* (Informierte Naivität), *Pragmatik Idealizm* (Pragmatischer Idealismus), *Bağları olan Benlik* (Verbundenes Selbstsein) ve *İronik Ciddiyet* (Ironische Ernsthaftigkeit) çerçevesinde temellendirir (Kauschke, 2024: 275, Horx, 2024). *Bilinçli saflık*, çocuğun gerçeklikle olan bağına benzer şekilde, yine onda var olduğu gibi dünyanın büyüsünün yeniden keşfini işaret eder. Çocuklardaki şaşırma yetisine benzer bir şekilde bu zamanda her şeye karşı meraklı olmak, ancak çocuksu bir yaklaşımla değil, bunu dönem ruhuna uygun derin düşünceye dönüştürebilmek gerekmektedir (Kauschke, 2024: 275). Bilinçli saflık ilkesine uygun bir şekilde romanda protagonist kendisiyle ve çevresiyle sanki ilk defa tanışıyormuş izlenimi verir. Kendiyle, korkularıyla, yapabilecekleri ya da yapamayacakları ile yüzleşir. Sonucu biliyor olmasına rağmen yine de şaşkın, bir o kadar da kendinden emin bir sorgulama sürecine girer:

> Mimi bir süredir derin suda yüzmekten korktuğumu bilmiyor, daha önce derin sulardan hiç korkmazdım. Sanırım bunun Ann'la, taşınmasıyla, Otis ve benden ayrılmasıyla bir alakası var. Sanki Ann olmayınca daha az güvendeymişim gibi, muhtemelen Otis de olmayınca daha da az. Sadece iskelenin kıyısında yüzebiliyorum, sonuna kadar, sonra geriye doğru, bazen birdenbire yüzmeyi bilmediğim hissine kapılıyorum, hareketlerimi kontrol edemeyeceğim, paniğe kapılacağım

> hissine, o zaman iskelenin taştan kaidesine tutunabilirim. Paniğe kapılmıyorum ama yüzüşüm hâlâ Mimi'ninkinin tam tersi. Kendime korkunun hemen hemen her şey gibi geçeceğini, değişeceğini söylemek istiyorum (Hermann, 2023: 79).

Çağdaş bakış açısı ile metamodernizm, temel olarak modern bilinçli saflığı, postmodern pragmatik idealizm ile birleştirmeyi tercih etmektedir (Vermeulen & Van den Akker, 2010). Bu noktada ortaya çıkan *Pragmatik İdealizm* çerçevesinde metamodern yaklaşım, romantizmden beslenir, idealisttir. Ancak uygulanabilir, gerçeğe yakın konularda ısrarcıdır. Aşırı idealizmin yanlış yola sürükleme ihtimaline karşı ölçüyü ve aklı göz önünde bulundurur. İdealizmini gerçekçi bir yaklaşımla bütünleştirip dünyayı anlamlandırır ve birey böylece kendi konumunu belirler (Kauschke, 2024: 275, Horx, 2024):

> Hayat yavaşlıyor, sence de öyle değil mi, diyor Mimi. Bence gitgide yavaşlıyor. Bir bakıma hoş bir şey değil. Ama sana, sahip olduklarını düşünecek zaman veriyor - önüne koyup düşünecek. O zaman neye ihtiyacın olduğunu anlıyorsun. Neden vazgeçebileceğini. Ne demek istediğimi anlıyor musun, diyor. Evet, diyorum. Belki. Üstüne düşünmem gerek (Hermann, 2023:80).

Romanda bilinçli, kendi ayakları üzerinde durabilen hayalleri olan ancak hayalperest olmayan bir kadın protagonist okurla buluşur. Pragmatik bir bakış açısıyla hayatı sorgulamanın önemini vurgularken insanın sahip olduklarının değerini bilmesi gerektiğine dair de mesajlar verir. Kadın kendi üzerinden vazgeçtiklerini, vazgeçebileceklerini, hem geçmişi hem bugünü değerlendirirken oldukça gerçekçi ve pragmatik bir yaklaşım takınır (Hermann, 2023: 80). Bu onun varoluşunu anlamlandırmayı sağlayan en önemli adımdır. Aidiyet ve bağ duygusu bile bu noktada anlam kazanır.

Protagonistin sahil beldesine gelmeden önceki hayatı ve sonrası, onun için belirgin bir dönüm noktasını ortaya koyar. Hayatın anlamının olmadığını düşündüğü önceki hayatını ve hayatın anlamını burada yuva olarak görebileceği bu yerde sorgulamaya başlar. Açık bir şekilde romanda

belirtildiği üzere "deri değiştirir" (Hermann, 2023: 108). Burada aslında hep bir aidiyet arzusuyla yaşadığını fark eder. Bir eve, bir yuvaya aidiyet isteğini evinin anahtarlarını boyunlarında taşıyan arkadaşlarına imrenmesi ile açığa çıkarır: "Abimde ve bende kendi evimizin anahtarı yoktu. Çocukken, küçükken. Diğer bütün çocuklar boynunda, ucunda anahtar olan bir ip taşırdı, biz hariç bütün çocuklar. Hayatta hiçbir şeyi ucunda anahtar olan bir ipi boynumda taşımak istediğim kadar istemedim" (Hermann, 2023: 109). Anahtarları olmadığından eve girebilmek için hep annelerini beklemek zorundalardır (Hermann, 2023: 109). Bu da onları yine modern bir otorite algısı ile karşı karşıya bırakır: "Süzülüyorduk. Bu anımın izinde, koyu kahverengiye boyanmış kapılar arasında, yüksek duvarlarla çevrili merdiven boşluğunun loş ışığında süzülüyorduk" (Hermann, 2023: 110).

Kadın, pragmatik bir idealizme sahip olduğunu kızı Ann'in planlarına ve hayatına dair ilettiği düşüncelerinde açık bir şekilde kanıtlar: "Planlar yapmak, planların başarısızlıkla sonuçlanabileceğini, başarısızlıkla sonuçlanacağını düşünmemek, hayattaki hemen hemen her şey başarısızlıkla sonuçlanır Ann, bildiğim için söylüyorum ama tabi ki hiç birini söylemiyorum" (Hermann, 2023: 104). Metamodern düşünce, inanç ve umut bu noktada netleşir. Çünkü "insanlık, bir insan, aslında doğal ama bilinmeyen bir amaca doğru ilerlememektedir; bunun yerine, ahlaken ve siyasal olarak ilerlemek için öyleymiş gibi davranır. Metamodernizm, ilerlemek arzusuyla ilerler; kaçınılmaz başarısızlığına rağmen denemeye devam eder; asla bulmayı beklemediği bir gerçeği sonsuza dek arar" (Vermeulen & Van den Akker, 2010).

Abisinin ona "Burada kendini evindeymiş gibi hissediyor musun?" (Hermann, 2023: 70) sorusuna ise henüz sorgulama aşamasında şu anının önemini belirterek bir dünya vatandaşı edasıyla "Bu dünya benim dünyam, çünkü şuanda buradayım, hepsi bu, belki abime bu cevabı verebilirdim" (Hermann, 2023: 71) der. Burada açık bir şekilde metamodern pragmatik idealist yaklaşımı ortaya çıkar. Çünkü onun varoluş nedeni aslında yaşadığı andır.

Romanda metamodern romantik öğeler de dikkat çekicidir. Uzaklık metaforu, bireyin çevresine ve kendisine olan uzaklığını ve mesafesini metamodern salınımda yakınlaştırır. Birey kendine uzak bir mesafedeyken tüm mesafeleri aradan kaldırarak özünü bulmaya çalışır. Bu hedefte ulaşmak istediği şey kendi mutluluğudur. Çıktığı yolculuk bu amaca yöneliktir. Söz konusu olan yine bilinçli ve pragmatik bir romantizmdir. Günlük insan trafiği protagonistin hoşuna giden şeylerden bir tanesidir. O bu akış içerisinde seyirde kalma halini sever. Özellikle uzaklara gitme isteği ile yola çıkan insanlar onun en dikkatini çeken manzarayı oluşturmaktadır:

> Bu manzarayı çok seviyordum. Benzin istasyonunun mavi ışıklı tabelası, gelip geçen arabalar, folyoya sarılmış hüzünlü buketlerle dolu stantlar, kapının önün-de mangal kömürü çuvalları. İnsanların arabalarından inişleri, benzin alışları, benzin pompasındaki dijital rakamların tıkır tıkır değişmesini izlerken hayallere dalışları, içeriye girişleri, gazeteleri karıştırışları, bira, çikolata ve naneli şeker alışları. Bütün bu insanların uzun bir yolculuğa çıktıklarını, depoyu doldurduklarını, gerçekten uzaklara gitmek istediklerini hayal ediyordum, bura-dan geçen insanlar, onlara yol sorsan omuzlarını kaldırır, ah, ben buralı değilim, ben de bilmiyorum, derler. Kusura bakma (Hermann, 2023: 9).

Metamodernizmin roman içerisindeki en belirgin izleri, bağları olan ya da bağ kuran benlik yaklaşımı ile ortaya çıkar. Metamodernizme göre birey olma yolunda hem özü hem toplumsal varoluşu bir arada tanımak ve yaşamak gerekmektedir. Bağlar, ilişkiler, aidiyet, değerler bunlar tekrardan önemli hale gelir. Postmodern algıdan farklı olarak, bu unsurlar bireyi oluşturan temel bileşenler olarak görülmekte ve bireyin varlığını belirginleştirmektedir (Kauschke, 2024: 275, Horx, 2024). Bu romanda Hermann, kendisiyle, çevresiyle, geçmişi, şimdisi ve geleceğiyle, mekânla ve hayatla hâlihazırdaki bağları irdeler ve varoluşunu belirginleştiren her şey ile gerçekten derin bir bağ kurmaya çabalar. Bağ kurma ise anlam arayışı ile birlikte ortaya çıkar. Yuva metaforu bunun en önemli göstergesidir.

Postmodern köksüzlükten sıyrılıp onu aşmaya çalışan birey, çocukluğuna ve hatta köklerine dönerek kendini bağları olan bir birey olarak yeniden var etmeye çalışır. Bu açıdan roman, varoluşsal bir yeniden konumlandırmaya olanak tanır. Karakterin aradığı yuva aslında kendisidir, kendi varoluşudur. Kendisine sığınak olabilen bir benlik ise bu arayışta bulduğu ilk ve en önemli olgudur. Yuva, her şeyden önce kişinin bağlarını bilerek kendisini konumlandırdığı alandır.

Anlatıcının, geçmiş anıları içerisinde en belirgini sihirbaz ile karşılaştığı andır. Sihirbaz, karısı ile birlikte testereyle kesilen bakire performansı için bir asistan arayışındadır ve anlatıcıya bu yönde bir teklifte bulunur (Hermann, 2023: 11). Anlatıcı, onlarla Singapur'a gitmek için aldığı teklifi "sorumlu olduğum biri yok" (Hermann, 2023: 16) diyerek düşünmek istese de kendini bulma inancı bu köklü değişimden onu vazgeçirir. Bağları konusunda en başta tereddütlü olan kadın, abisinin ve annesinin umurunda olmayacağını düşündüğü için bu yolculuğa çıkabilecek olmasını özellikle vurgular (Hermann, 2023: 16). Bu teklifi reddeden kadının ise hayatı sonrasında derinden değişir. Otis ile evlenir ve kızları Ann dünyaya gelir (Hermann, 2023: 22). Ann büyüdükten sonra Otis ile ayrılsalar da protagonistin hayatında bu ikili derin bir yere sahiptir. Aile bağlarını onlar ile öne çıkarır. Otis ile hala mektuplaşır, birbirlerine yaşamları hakkında bilgiler verirken, birbirlerinden de yaşamlarına dair öneriler almayı tercih ederler (Hermann, 2023: 26).

Varoluşunun izlerini aramak, kendi ile baş başa kalmak, bir nevi kendini dinlemek adına sahil bölgesine abisinin yanına gider. Abisinin barında garsonluk yapmaya başlar. Kendine ait bir ev tutar (Hermann, 2023: 22-23). Bu karar onun kendine açtığı alanı temsil eder. İlk geldiği zamanlarda belirgin bir şekilde korkusuzluğuna vurgu yapar. Kendisinden bahsederek "O kadın neden hiçbir şeyden korkmuyordu" der (Hermann, 2023: 54). Ancak hayatla, kendiyle ve çevresiyle olan bağlarını belirginleştirdikçe korku, onu saran temel bir duygu haline gelir (Hermann, 2023: 23-24). Korku ve uyanış arasındaki salınım, anlatıda gerilimi artırır ve varoluş o noktada

somutlaşır. Aidiyet endişesi bile zamanla bir korkuya dönüşür: "Çünkü o buraya ait, diyor Mimi, yüzüme kurtarılamaz biriymişim gibi bakıyor. Çünkü onun hikâyesi buraya ait. Bu bölgeden tek bir hikâye biliyor musun? İnsanlar neden böyleler, biliyor musun, sen nerede olduğunu biliyor musun ki?" (Hermann, 2023: 76). Korkusu böylece gittikçe artar. Korkmadığını düşündüğü çoğu şeyden artık korkmaktadır. Bunun nedenini ise sevdiklerinden, değer verdiklerinden özellikle Otis ve Ann'den uzak olmaya bağlar (Hermann, 2023: 79):

> Korkmaya başladım. Ya da başka bir deyişle o geceden itibaren durumu ciddiye almaya başladım, bu ciddiyetin yalnızlığın bedeli olduğunu düşünüyordum. Yatak odasının kapısına bir sürgü taktım. Sürgü elbette utanç verici, aşağılayıcıydı - yatak odasını sürgüleyen, yaşlanan bir kadın. Ama korku daha büyüktü, ayrıca o andan itibaren sürgüyü görüp yorum yapabilecek herhangi birini yatak odama sokmaya hiç niyetim yoktu. İnternetten birkaç tane biber gazı sipariş ettim. Otis bana boş bir kurusıkı tabanca vermişti, ne olur ne olmaz diye, tabancayı yatağımın altına sakladım, biber gazı ve çakıyla birlikte, pencerenin eşiğine Amerikan el feneri koydum, birinin kafatasını kıracak kadar büyüktü. Yine de uykuya dalmak zordu. Uyanık yatıyor, her şeye kulak kabartıyordum - rüzgâra, yağmura, evin inleyişine, bahçedeki dalların çatırdayışına, kanalın çağıldayışına. Buzdolabının mutfakta çalışmaya başladığını duyuyordum. Bir şeyin çatı kirişini duyulmayacak bir sesle ve bıkkınlıkla tırmaladığını duyuyordum. Ama yine de bir an geliyor, uykuya dalıyordum, aralıksız sekiz saat uyuyordum, uyandığımda dışarısı apaydınlık oluyordu, pencereden bakınca suyu görmek beni mutlu ediyordu (Hermann, 2023: 24).

Kendi ayakları üzerinde durabilen güçlü bir kadın olarak serimlenir (Hermann, 2023: 25). 60 yaşındaki abisi Sascha ile bir arada olmayı değil, kendi kendine idare edebilmeyi tercih etmiştir. Bu kasabada ona abisinin dışında komşusu Mimi arkadaşlık eder. Mimi ile romanda arkadaşlık bağları

somutlaştırılır (Hermann, 2023: 26). Mimi üç başarısız evlilik yapmış, doğduğu topraklara dönmüş bir heykeltıraş ve ressamdır: "Şimdi yine köklerine dönmüştür" (Hermann, 2023: 27). Mimi için kökleri çok önemlidir. Buradan hareketle açık bir şekilde romanın temel motiflerinden olan "köklerine dönmek" ortaya konur. Çünkü bu, romanda kadının varoluş amacı haline gelir. Bu ana düşünce etrafında diğer karakterlerin protagonist ile olan bağları derinleşir. Mimi'nin anlatıcıya "Senin köklerin nerede" (Hermann, 2023: 27) diye sormasıyla onda bir aydınlanma yaşanır. Öncelikle "Ah, sanırım benim köklerim yok" (Hermann, 2023: 27) diye cevap verse de kendisini de abisini de ilk etapta "köksüz" ilan etse de (Hermann, 2023: 27) bu postmodern bakış açısından romanın sonlarına doğru kökün bağlar temelinde ne demek olduğunu derin bir bakış açısıyla kavrayınca vazgeçer:

> Çok uzun zamandır kile ve tuvale elini bile sürmediğini söyledi ama şimdi yine köklerine dönmüştü ve yanıp tutuşuyordu. Söylediği buydu. Yanıp tutuşuyorum. Bunu birkaç kez vurguladı, oldukça memnun olduğunu da ekledi. Oldukça memnun ifadesi aklımı uzun süre kurcaladı. Senin köklerin nerede, dedi. Ah, sanırım benim köküm yok, dedim. Tanrım, dedim. Bana öyle bakma. Bu çok normal. Bazı insanların kökleri vardır, bazılarının yoktur. Kaşlarını kaldırdı, dudağını büzdü, başka bir şey söylemedi. Gözleri büyük değildi, taş rengiydi, yüzü yuvarlaktı, biraz köylü yüzü gibiydi. Çocuksu. Eter gibi keskin bir şey kokuyordu, ilk başta anlamadım, sonradan fark ettim - çay ağacı yağı kokuyordu. Daha sonra yine geldi, bir kez daha denedi. Ya abin, dedi. Abinin kökleri var mı? Bu sahile kök salıp salmadığını mı kastediyor-sun? Kök sözcüğünün tınısı kulağıma komik geldi. Sorusunu bir süre düşündüm, sonunda, sanırım abim buraya geçici olarak-kök saldı, dedim. Sanırım o da benim kadar köksüz. Ama öyle değilmiş gibi davranmak hoşuna gidiyor (Hermann, 2023: 27).

Mimi'nin erkek kardeşi Arild ile bir gönül ilişkisi kurmasıyla kadın-erkek ilişkilerine de "evliliğinden sonra ilk defa- farklı bakmaya başlar:

"Yabancı bir gezegende tesadüfen bir aradayız" (Hermann, 2023: 85). Hayatındaki anlam arayışı kadın-erkek ilişkilerinde de belirginleşir:

> Çayı bitiriyorum, uzanıp kısa bir süre elini tutuyorum. Elini çekmiyor, dalgın dalgın gülümsüyor, yüzüme bakmıyor. Avuç içi sert ve nasırlı. Birinin elini tutmak hayatım boyunca sık sık yaptığım bir hareket değil, Otis'ten önce belki üç-dört kez, sonrasında hiç, şimdiyse beklenmedik bir şekilde yeniden, anlamını unuttuğum bir hareketi tekrar ediyormuşum gibi bir his (Hermann, 2023: 93).

Çiftlik hayatı, şehir hayatına alışkın bu 47 yaşındaki kadına Arild ve Mimi'nin hayatına girmesiyle çekici gelmeye başlar (Hermann, 2023: 36). Kendini hem Mimi ile hem de Arild sayesinde kırsala ait hissetmeye başlar: "Burada doğmuş [Mimi], kendini kırsala bağlı hissediyor. Bu sayede biraz ben de öyle hissediyorum" (Hermann, 2023: 48).

Kadının en temel bağı, kızı Ann olarak kurgulanmıştır. Hayatına anlam katan tek şey, kendi varoluşunu bulana kadar Ann'dir. Kızının hayatını kendi hayatı ile birleştirmiştir: "Onsuz olmayı, zamanımı onsuz geçirmeyi ve onu düşünmemeyi öğrenmem gerek, sanırım bunu öğrendiğimde derin suda yüzme korkum da kaybolacak. Sadece kısa da olsa sesini duymak isterdim, nerede nasıl olduğunu öğrenmek isterdim" (Hermann, 2023: 83). Önceden kendisi ile alakalı her şeye Otis ve Ann üzerinden cevap veren kadın, şimdi ise bireysel varoluşunu kızı ve eşi olmadan şekillendirmeye çalışır. Artık sadece kendi için var olmayı öğrenmeye çalışır. Yine de her fırsatta eşi ve kızına olan bağlılığını şu şekilde gözler önüne serer: "Neye ihtiyacımız var ve nelerden vazgeçebiliriz. Birer uyduyuz, diye düşünüyorum, her birimiz kendi güneşimizin etrafında dönüyoruz. Benim güneşim Ann. Otis ve Ann" (Hermann, 2023: 118). Burada açık bir şekilde insanların birbirlerine olan kaçınılmaz bağına vurgu yaparak metamodernizmin bağları olan ya da bağ kuran benlik ilkesini somutlaştırır. Zaten romanda insan ilişkilerine olan ihtiyaç sürekli öne çıkarılır: "Birbirimize muhtaç olacağız" (Hermann, 2023: 121). Yalnızlığın tercih edilebilir ya da insan için uygun bir şey olmadığı dile getirilir. Bu

doğrultuda Mimi kadının insan içine karışması gerektiğini belirtir (Hermann, 2023: 121). Romanın sonunda anlatıcı, yalnız olmamanın artık kendisi için de önemli olduğunu belirtir:

> İkimiz de susuyor, düşüncelere dalıyoruz. Çıplak, yan yana uzanıyoruz, ben yüzüstü yatıyorum, Arild'in kolu sıcak, sırtımda. Arild ve Onno'yla hastaneye gittiğimden beri Arild akşamları daha sık gelir oldu. Bende kalıyor, evimin bu kadar boş olmasının hoşuna gittiğini söylüyor, evimin boşluğunu şaşırtıcı bir şe kilde rahatlatıcı buluyor, öyle diyor. Yatak odamın kapısındaki sürgüyle ilgili bir şey demedi, yatağımın altındaki biber gazını, tabancayı, bıçağı da henüz görmedi. Yanımda kalması hoşuma gidiyor. Uykuya dalmak ve yalnız olmamak, uyanık yatmak zorunda kalmamak, geceleyin seslere kulak kabartmamak, bir şey olacak diye beklememek güzel. Hayvan hâlâ evdeyse bile Arild bende kaldığında gizlendiği yerden çıkmıyor, ben de dibe batan bir taş gibi uykuya dalıyorum. Uyku beni beraberinde götürüyor, dibe indiriyor (Hermann, 2023: 148).

İlişki ve bağlar, romanın çekirdeğini oluşturur. Bu doğrultuda aile ve aile bağları "bir soyun parçası olmak" (Hermann, 2023: 142) somutlaştırılır. Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere ilişkiler huzuru getirir. Korku yok olur ve güven duygusu belirginleşir. Burada ise metamodern "duygu yapısı" açığa çıkar. Metamodern duygu yapısı (structure of feeling), postmodernizmi aşmaya yönelik kuşaksal bir girişim ve krizlerle yüklü günümüz anına verilen genel bir yanıt olarak kavranabilir (Yousef, 2017: 39). Horx'un vurguladığı üzere metamodernizmde ilişki, bağ, bağlanma gibi olgular önemlidir. Duyarlı bir bakış açışıyla ilişkiler göz önünde bulundurulur. Sistematik bir temelde gelişime ve geleceğe yönelik bir eğilim ağır basar (Horx, 2024). Tüm bu metamodern çerçeve ile daha kuvvetli ve umutlu bir birlikte yaşam, ayrıca geleceğe daha iyimser bir bakış açısı sunmak amaçlanır. Bu metamodern duygu yapısı, romanda bireyin aidiyet ve aidiyetsizlik, korku ve korkusuzluk, köklerini benimseme ve köksüzlük

gibi olgular arasındaki salınımda belirginleşir. Yalnızlık ve yeni bir başlangıç ekseninde salınım, kadının kendi varoluşunu bir yuvada bulmasını sağlar. Hermann'a göre de travmadan kurtulmak ancak ilişkiler sayesinde gerçekleşebilir. Hayatta kalan kişi, diğer insanlarla yeniden kurduğu bağlar sayesinde travmatik deneyimden zarar gören ya da deforme olan psikolojik yetilerini yeniden oluşturur (Öztürk, 2025).

Bir diğer metamodern belirlenim olarak ironik ciddiyet, postmodern ironi ve modern ciddiyetin bir araya gelmesiyle ortaya çıkar (Kauschke, 2024: 275). İroni yeri geldiğinde çok yerinde edebi bir araç olarak kullanılır, ancak daha ılımlı ve olumlu, gerçeklikle bağı olan bir yapıdadır. Bu açıdan biçimsel olarak da yeni bir estetik anlayış belirginleşmiştir. Estetik değer ve algılar, postmodern öncesi dönemlerdeki derin yapısını yakalamaya yakındır. Romanın genel anlatımında bu ironik ciddiyet ilkesi açıkça hissedilir. Korkusuzluğun karşısında korku, bağları ya da kökleri olmanın karşısında yalnızlık ya da köksüzlük önce ironik bir yaklaşımla ele alınır. Ancak buradaki ironi, postmodern ironiden farklı olarak meta ironi düzleminde hem ironiyi hem de samimiyeti aynı anda barındırır (Stoev, 2022). Daha optimist ve yapıcı bir ironi söz konusudur. Romanda buna uygun şekilde ironi ile yaklaşılan herhangi bir olayın yapıcılığı öne çıkar. Örneğin, modern mekanikleşme, işçi ironisi ile birlikte temellendirilir. Bu durum, metamodern ironinin açık bir örneğidir. Ele alınan olgu, eleştirilirken kabullenilir ve komik bir unsur olarak değil bir ciddiyet içerisinde okura sunulur: "Çoğu [fabrikada çalışanlar, işçiler] epey güzeldi, biçimsiz önlüklerine, tüylü bezden başlıklarına rağmen fabrikanın hepimizi bitkin yaratıklara dönüştüren sıcaklığına rağmen" (Hermann, 2023: 8).

Metamodern bir dönüşü temsil eden "derinimsilik" (Depthiness), postmodernizmin derinliğin varlığına dair şüpheciliğini kabul ederken modernizmin derinlik arzusunu ve hissiyatını yeniden canlandırmaya çalışan çelişkili bir durumu ifade eder. Bu, derinliğin kendisi değil, âdeta derinlik varmış gibi algılanmasıdır (Keflioğlu, 2025: 108-109) Derinlik, bireyin bakış açısına göre ve söz konusu durum karşısında takındığı tutuma

göre belirleyebileceği bir olgu olarak ortaya çıkar. Keflioğlu'nun vurguladığına göre metamodernizmdeki bu derinlik algısı böylece "nesnenin kendisinde değil, sanatçının o derinliksiz nesneye yönelik empatik ve insani performansında yatar". Her şekilde sanatçının ürününü ortaya koyarken gösterdiği emek, alımlayıcıda bir derinlik, bir anlam hissi yaratır (Keflioğlu, 2025: 109-110). Metamodern derinlik, Vermeulen ve van den Akker'in vurguladığı üzere doğrudan deneyimlen(e)mese de hayal edilebilen, hissedilebilen bir olasılık olarak belirir. Bu olasılık üzerinden ise alımlayıcıya bir "derin" bir anlam alanı yaratır (Vermeulen, 2015: 5 ve Keflioğlu, 2025: 110). Bununla bağlantılı olarak metamodernizmde çağdaş estetik ve edebiyatı şekillendiren en önemli unsurlardan bir tanesi, onun modernizm ve postmodernizmden farklı olarak ortaya çıkardığı "duygu yapısı"dır. Çağdaş estetikte diyalog, duygu yapısı ve hikâye anlatımı gibi öncekinden farklı yaklaşımı metamodernizm, yine sarkaç metaforu ile açıklamaya çalışır. Bu yaklaşımda postmodernizmdeki gibi çoğulculuk vardır, ancak yıkıcı değildir. Metamodernizm, modernizmin katı normatifliğine de muhalefet eder (Kızılkan & Arabacıoğlu, 2024: 131). Bu yeni duygu yapısı, postmodernizmin geride kaldığı ve "başka bir modernizmin" yükseldiği anı imler (Vermeulen & Van den Akker, 2010). İşte romanda bu yeni duygu yapısı, korkuları ve korkusuzluğu, kararları ve parçalanmışlığı arasındaki salınımda umutlu, ilişkiler temelinde kendinden emin bir şekilde varoluşunu anlamlandırmaya çalışan ana karakter üzerinden belirgin bir şekilde okura sunulur.

SONUÇ

Kültür ve edebiyatın duygu ve anlam temelli dönüşümü, postmodern sonrası güncel bir yaklaşım olarak kültür kuramcıları Vermeulen ve Van den Akker tarafından metamodernizm çerçevesinde anlamlandırılmaya ve temellendirilmeye çalışılmıştır. Metamodernizm, en genel anlamda kendinden önceki postmodernizm ve onun öncülü modernizm arasındaki

salınımı esas alarak daha umutlu bir geleceğe, daha ılımlı ve mutlu bir birlikte yaşama ulaşma çabasıyla anlamı ve bağları yeniden merkeze koyar.

Çağdaş Alman Edebiyatının öne çıkan kadın yazarlarından Judith Hermann'ın *Daheim* isimli romanı, modern kesinlik ile postmodern çözülme arasında kurduğu gerilim hattını, metamodern duyarlılığın temel ilkesi olan salınım üzerinden estetik bir forma dönüştürür. Bu bağlamda, umut ile postmodern ironi, bağlanma ile köksüzlük, güven ile güvensizlik ve korku ile uyanış arasında gidip gelen bir varoluş deneyimini görünür kılar. Söz konusu ikilikler diyalektik bir düzlemde aynı anda var olan ve öznenin dünyayla kurduğu ilişkiyi belirleyen dinamik gerilimler olarak somutlaşır. Böylece roman, modern anlatıların kesinliğine ya da postmodern anlatıların parçalanmışlığına bütünüyle yerleşmek yerine ikisi arasında salınan bir metamodern varoluş estetiği üretir.

Romanın estetik düzlemi, özellikle ilişkiler ağı ve aidiyet üzerinden somutlaşır. Anlatı, bireysel bir içe kapanma hikâyesi olmaktan çok karakterler arasındaki bağların çözülmesi, yeniden kurulması ve dönüştürülmesi üzerinden ilerler. Aile ilişkileri (anne- kız ilişkisi, karı-koca ilişkisi, anne-çocuk ilişkisi vb.), kardeşlik bağları, kadın-erkek ilişkileri, dostluk ve komşuluk gibi farklı ilişki biçimleri, bireyin varoluşunu anlamlandırma çabasının merkezine yerleşir. Bu noktada bağsızlığın ve yuvasızlığın yıkıcı sonuçları vurgulanırken bağ, yuva ve ilişkiler, gündelik hayatı katlanılabilir ve anlamlı hale getiren unsurlar olarak belirginleştirir. Yuva ise bu noktada süreklilik, aidiyet ve güven üreten ilişkisel bir yapı olarak ortaya çıkararak metamodern çerçeveyi görünür kılar. Romanda anlatıcı, varoluşunu kendisi ve çevresiyle olan ilişkisi ekseninde derinleştirmeye çalışır. Postmodern derinsizlik, yüzeysellik ve köksüzlük algısı ile modern kök, bağ ve bağlanma, kısacası her bir olgudan derin anlamlar çıkaran yaklaşım arasındaki salınım, tipik bir metamodern duygu yapısı örneği olarak somutlaşır.

Sonuç olarak *Daheim*, bir gelişim hikâyesi olarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasında kurduğu süreklilikle, bireyin kendini inşa sürecinde

ilişkilerin belirleyici rolünü somutlaştırır. Metamodern salınım ekseninde köksüzlük ile bağlanma arzusu arasında sıkışmış öznenin, kesin bir çözüme ulaşamasa da anlamı ilişkiler içinde yeniden üretme çabasını ortaya koyar. Bu yönüyle, çağdaş edebiyatta yuva arayışını, kırılgan ama vazgeçilmez bağlar üzerinden yeniden düşünmeye imkân tanıyan güçlü bir metamodern anlatı olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Arslan Karabulut, M. (2026). *Postmodern Sonrası Estetik ve Edebiyat. Toplumsal ve Kültürel Dönüşümün Estetik ve Edebiyat Üzerine Etkisi*. Konya: Çizgi Yayınevi.

Biendarra, A. (2004). *Gen(d)eration next: Prose by Julia Franck and Judith Hermann*. Studies in 20th & 21st Century Literature, 28(1). S. 211–239.

Genç, H. (2025). *Judith Hermann'ın Kırmızı Mercanlar Adlı Öyküsünde Mucize Kadının Portresi*. Folklor/Edebiyat, 31(123). S. 819-838.

Hermann, J. (2023). *Yuva* (A. Alacaoğlu, Çev.). İstanbul: Sia Kitap.

Hermann, J. (2021). *Daheim*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

Horx, M. (2024). Der *Weg in die Metamoderne. Versuch über den Zeit und Weltgeist und die Zivilisation der Zukunft*. https://www.horx.com/129-der-weg-in-die-metamoderne/. (14.02.2025).

Kauschke, M. (2024). *„Alles muss poetisiert werden": Im Spannungsfeld zwischen Poesie und Metamoderne*. İçinde: M. Hosang & G. Hüther (Ed.). Die Metamoderne. Neue Wege zur Entpolarisierung und Befriedung der Gesellschaft. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht. S. 268-301.

Keflioğlu, E. (2025). *Postmodern Sonrası Bir Başkent Anlatısı: Emrah Serbes Romanlarında Metamodernizm ve Metamodern Derinlik*. İçinde: D. Apaydın (Ed.). Ankara'nın Edebiyatı Edebiyatın Ankara'sı. İstanbul: Ihlamur Akademi. S. 103-117.

Meier, A. (2017). *Postmoderne: Philosophie – Literatur*. Kiel: Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. https://www.litwiss-

online.unikiel.de/postmoderne-philosophie-und-literatur/neuer-realismus/ (11.04.2025).

Metamoderna (2025). *What ist Metamodernism?* https://metamoderna.org/metamodernism/ (06.12.2024).

Öztürk, İ. (2025). *Keşfetmemiz gereken yazarlar: Judith Hermann*. https://www.soylentidergi.com/kesfetmemiz-gereken-yazarlar-judith-hermann/. (28.04.2026).

Stoev, D. (2022). *Metamodernism or Metamodernity*. Arts, 11(5), 91. https://www.mdpi.com/2076-0752/11/5/91. (03.03.2026).

Van den Akker, R. & Gibbons, A. & Vermeulen, T. (2019). *Metamodernism: Period, Structure of Feeling, and Cultural Logic – A Case Study in Contemporary Autofiction*. İçinde: R. Askin, F. Beckman & D. Rudrum (Ed.). New Directions in Philosophy and Literature. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 41-54.

Vermeulen, T. (2015). *The New "Depthiness"*. https://www.e-flux.com/journal/61/61000/the-new-depthiness. (21.05.2026).

Vermeulen, T. & Van den Akker, R. (2010). *Notes on metamodernism*. Journal of Aesthetics&Culture, 2(1), 1–14. https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677. (26.02.2026).

Yousef, T. (2017). *Modernism, Postmodernism, and Metamodernism: A Critique*. International Journal of Language and Literature, June 2017, Vol. 5, No. 1. S. 33-43.

Dīvān-ı İbrāhīm'in Bağdat Nüshası: Tanıtım ve Tavsif

NİHAD MOHAMMED ASHOUR*

Öz

Klasik Türk edebiyatının coğrafi sınırları, imparatorluk coğrafyasını her köşesine yayılan yazma eserlerin izinde yeniden şekillenmektedir. Bu çalışmanın odak noktasını teşkil eden Dîvân-i İbrâhîm veya nüshalarda (İbrâhîm Bey Külliyatı) olarak geçen, daha önceden bilinmeyen nüshayı ilim alemine tanıtmak ve tavsifini arz etmek, Osmanlı şiir mirasının Bağdat'tan İstanbul'a uzanan çok katmanlı serüvenini somutlaştıran nadide örneklerden biridir.

Eserin ana nüshalarından biri, bugün Bağdat- Irak El-Yazmaları Evi (Dâru'l -Mahtûtâti'l-Irakıyye), bünyesinde 13061 demirbaş numarasıyla, binlerce kadîm yazma arasında Türk edebiyatının sınır ötesindeki temsilcisi olarak korunmaktadır.

Eserin Anadolu sahasındaki varlığı ise üç temel nüsha üzerinde takip edilebilmektedir. Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş Koleksiyonu'ndaki 250 numaralı nüsha, eseri bir Külliyat bütünlüğünde sunması açısından ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bununla birlikte, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmut Efendi Koleksiyonu nr. 3791 ve İstanbul Üniversitesi Seminer Kitaplığı nr. 4038 kayıtlı nüshalar, eserin nüsha ve yayılım ağını tamamlayan diğer halkalardır. Özellikle İstanbul Üniversitesi nüshasının yalnızca Miʿrac-nâme bölümünü içeren yazmanın müstakil türler üzerinden kurulan alımlanış şekline dair mühim bir veridir.

Bu çalışmada, genel bir tavsifin ötesine geçerek Bağdat nüshasını filojik bir titizlikle mercek altına almakta; eserin kâğıt kalitesinden hat türüne, tezyinat özelliklerinden cilt yapısına kadar tüm maddi hususiyetlerini detaylı bir şekilde betimlemektedir. Nüshanın fiziksel

* Doktora Öğrencisi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, nihad.m.a@uomosul.edu.iq- ORCID: 0000-0003-2860-5565.
Öğretim görevlisi, Musul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Musul, Irak.

kondisyonu, kullanılan mürekkep özellikleri ve döneminin estetik anlayışını yansıtan dış kapak detayları üzerinde durularak; yazmanın sadece edebi içeriği değil, aynı zamanda tarihi bir nesne ve sanat eseri olarak taşıdığı değer de bilimsel bir perspektifle ortaya konulmaktadır.

Anahtar sözcükler: Dîvân-i İbrâhîm, Irak El- Yazmaları Evi, Filoloji, Nüsha tavsifi, Yazma Eserler, Eski İstanbul Türkçesi

THE BAGHDAD COPY OF IBRAHIM'S DIVAN: A CRITICAL INTRODUCTION AND CODICOLOGICAL DESCRIPTION

Abstract

The geographical boundaries of classical Turkish literature are being redrawn by tracing manuscripts that have spread to every corner of the imperial geography. The Dīvān-i Ibrāhīm alternatively known as the Ibrāhīm Bey Corpus stands as one of the rare works that embodies the multi-layered journey of the Ottoman poetic heritage stretching from Baghdad to Istanbul, and forms the central focus of this study.

One of the principal copies of the work is preserved today in Baghdad at the Dār al-Makhṭūṭāt al-Irāqiyya (Iraq House of Manuscripts) under inventory number 13061, where it stands among thousands of ancient manuscripts as a representative of Turkish literature beyond its own borders.

The presence of the work within the Anatolian sphere can be traced through three primary copies. The copy numbered 250 in the Kemankeş Collection of the Selim Ağa Library occupies a privileged position in that it presents the work in its entirety as a unified corpus. Alongside this, the copies registered as Hacı Mahmut Efendi Collection no. 3791 at the Süleymaniye Library and no. 4038 at the Istanbul University Seminary Library constitute the remaining links that complete the network of transmission and dissemination. Notably, the fact that the Istanbul University copy contains only the Miʿrāc-nāme section offers significant

evidence regarding the manner in which the work was received and circulated through its individual genres.

Rather than offering a general introduction, this study subjects the Baghdad copy to rigorous philological scrutiny, describing in detail all of its material features from the quality of its paper and the style of its script to its ornamentation and binding structure. By examining the physical condition of the manuscript, the properties of the ink employed, and the details of the outer cover that reflect the aesthetic sensibilities of its period, the study brings to light not only the literary content of the manuscript but also its value as a historical object and a work of art, approached from a scholarly perspective.

Keywords: Dīvān-i Ibrāhīm, Iraq House of Manuscripts, Philology, Manuscript Description, Manuscript Studies, Old Istanbul Turkish.

GİRİŞ

1. Eserin Yazıldığı Dönem Hakkında Bilgiler

Türk dilinin tarihi dönemlerinden biri de Eski Anadolu Türkçesi dönemidir. XI. Yüzyıldan itibaren Hazar denizinin doğusundan kitleler halinde Anadolu'ya göç eden Oğuz boyları, birkaç yüzyıl içinde burada kendi ağız özelliklerine dayalı bir yazı dili oluşturmaya başladılar. Bu yazı dili, Türkoloji literatüründe "Eski Oğuz Türkçesi", "Eski Türkiye Türkçesi", "Eski Osmanlıca", "Eski Anadolu Türkçesi" gibi adlarla anılmaktadır (Akar, 2019, s.17). XI. Yüzyıldan sonra Anadolu bölgesinde Oğuzlar tarafından kurulup gelişmiş olan Türk yazı dili, taşıdığı dil özellikleri açısından genel olarak bazı devirlere ayrılmıştır. Bunlardan ilki Eski Anadolu Türkçesi devresidir. Eski Anadolu Türkçesinin Klasik Osmanlı Türkçesi ve Türkiye Türkçesi devirleri izler (Şahin, 2018, s.15).

Oğuzca günümüzde oldukça geniş bir coğrafyada yazı ve konuşma dili olarak kullanılmaktadır. Türkiye Türkçesi, Türkmence, Irak Türkmencesi, Gagavuzca, Azerbaycan Türkçesi, Horasan Türkçesi (yazı dili yoktur), Kaşkay Türkçesi ile diğer bazı Oğuz gruplarının ağızları ile Osmanlı

Devleti'nin hâkim olduğu, bugün Ortadoğu ve Balkan ülkelerinde kalan bölgelerdeki ağızların çoğu da Oğuz dairesinde yer alır (Türk, vd., 2019, s.9).

Anadolu'da Türkçe 12. yüzyılın ilk yarısında yazıya geçmeye başlamış, ilk edebî eserler Anadolu Selçuklularının son beylikler döneminin ilk yarılarında yazılmıştır. Bu dönemlerde Arapça ve Farsça resmî dil olarak devam etse de hiç şüphesiz Türkçe, halkın dili olmaya devam etmiştir. Bir taraftan edebî eserlerin bir bölümü Farsça ve Arapça olarak yazılırken, diğer taraftan da Türkçeye tercümeler yapılıyor ve Türkçe eserler kaleme alınıyordu (Köktekin, 2001, s.13). Oğuzların 12. yüzyıl ortalarına kadar Karahanlı yazı diline bağlı, ancak kendi lehçe özelliklerinin ağır bastığı bir yazı dillerinin olduğu ve 13. yüzyıldan itibaren bu yazı dilinin tamamen Oğuzcalaştığı görüşündedir (Korkmaz, 1995, s.268-273).

XIV.yüzyılda Anadolu'da gelişen Türk edebiyatında mesnevîlere bakacak olursak; önceki yüzyıla göre sayılarının artmasının yanında konuları da çeşitlenmiştir. Bu yüzyılda daha çok dinî-destânî, dinî-tasavvufî, menkıbevî-didaktik mesneviler ve edebî yönü ön planda olan macera ile karışık romantik aşk mesnevîleri yazılmıştır. Dinî-destânî ve dinî-tasavvufî özellikleri bulunan mesneviler, halka özellikle ahlâk, fazilet, fedakârlık, yiğitlik gibi meziyetlerin anlatılması, bazı dinî bilgilerin öğretilmesi ve dinî terbiye verilmesi amacıyla yazılmış didaktik eserlerdir. Bu hikâyelerin büyük bir kısmı, sanattan uzak ve sade bir Türkçe ile yazılmışlardır (Yavuz, vd., 2011, s.50).

XV. Yüzyılın ortalarına doğru Osmanlı Devleti'nin sınırlarının genişlemesi ve siyasi birliğin kurulmasıyla Anadolu'da bir yazı dili birliği de kurulmuş. Ancak büyük bir imparatorluğun devlet dili haline gelmeye başlayan Türkçe, gittikçe eski sadeliğini kaybedip yabancı unsurlarla yoğunlaşarak halkın dilinden ayrı bir nazm ve nesir dili halinde gelişme kaydetti. Bu dönemde de sade dille yazılmış eserlere rastlanmakla birlikte, daha önceki dönemlerde görülen sade Türkçe hareketi büyük bir zaafa uğramış durumdaydı. Önceki yüz yılın eserlerinde görülen açık seçik ve anlaşılır ifade tarzı, yerine karışık ve çetrefil bir ifade tarzına terk etmişti. Bu dönem Eski Anadolu Türkçesinden Osmanlı Türkçesine bir geçiş olarak

değerlendirilebilir. Zira bu dönem eserlerinde bir geçiş döneminin bütün özelliklerini bir arada görmek mümkündür (Özkan, 2013, s.85).

2. Ibrāhīm Beg'in Hayatı, Mahlası ve Eseri

Ibrāhīm Beg, XV. yüzyılın ikinci yarısı XVI. yüzyılın ilk yarısında yaşayan sûfî Sünnî, Mevlevî tarikatine mensup, ehl-i fetâ muhibbi, Kayserili, kâtip bir şairdir. Fatih Köksal'a göre İbrahim Bey'in "bey" ünvanı aynı adı taşıyan tarihî şahsiyetlerle ilişkilendirilmemelidir. Onun beyliği Necâtî Bey, Hayâlî Bey, Yahyâ Bey gibi şairlerin "bey"liği türündendir. Nitekim aynı ünvanı taşıyan şairlerden Necâtî Bey'in mesleği kâtiplikti. Yahyâ Bey de kâtipti ve yanına çırak olarak girdiği yeniçeri ocağı kâtibinin adı Şihâbeddin Bey idi. Heşt Behişt müellifi Sehî Bey de kâtiplik yapmıştır (Köksal, 2006, s.372-380).

Ibrāhīm Beg hakkında aktarılan biyografik bilgiler oldukça sınırlıdır. İbrâhîm Beg, XV.yüzyıl şairlerinden biri olarak tanıtılsa da, yaşamının büyük bir kısmını XIV. yüzyılda geçirdiği ve muhtemelen XIII. yüzyılın sonlarında da hayatta olduğunu belirtmektedir. Köprülü'nün değerlendirmesine göre Ibrāhīm Beg, "profan Türk şiiri'nin kurucularından önemli bir şair olduğunu söyleyebiliriz (Köksal, 2017, s.453). Şuarâ tezkireleri ile diğer biyografi kaynaklarında, İbrahim Beg'in yaşamına ve kaleme aldığı şiirlerine dair net bilgiler mevcut değildir. Manzumelerinde yaşadığı dönemi doğrudan ortaya koyacak açık ifadeler bulunmadığı için, şairin kimliği hakkında kesin yargıya varmak güçtür.

Eğridirli Hacı Kemal'in Camiʿü'n-nezâʾir'inde *İbrâhîm ü'l Mevlevî* adıyla kayıtlı olan 13 beyitlik manzume yer almaktadır. Camiʿü'n-nezâʾir ile Dîvân-ı İbrâhîm Beg'de yer alan şiirler karşılaştırıldığında, aynı şaire ait olduğu belirlenen 12 manzume daha tespit edilmiştir. Demek ki *İbrâhîm ü'l Mevlevî* ismiyle anılan şiirler ile *İbrâhîm beg* adına kayıtlı 12 şiir, üzerinde durulan nüshada yer almaktadır.

Camiʿü'n-nezâʾir adlı eserinde ve Dîvân-ı İbrâhîm'deki manzumelerin ayrıntılı listesi aşağıda verilmiştir.

Camiu'n-Nezair	**Beyit Sayısı**	**Dîvân-ı Ibrâhîm**	**Varak ve beyit Sayısı**
Mûnâcât-ı İbrâhîm Beg Meşnevî	110	Başlığı yok	(1b-5b), 112
Mûnâcât-ı İbrâhîm Beg Meşnevî	45	Yoktur	yok
Der Naʿt-ı Resūlʿ Aleyhi's-selām Min Kelâm-ı İbrâhim Beg3	43	Naʿt-ı Resūl ʿAleyhi's-selām	(93a-95b), 43
Ḳaṣîde-i İbrâhîm Beg ü Ḥurûfü'l- Mî	31	Ġazelīyyāt "velehū Eyżān	(197a-198b), 21
Naẓîre-iİbrâhim Beg	17	Bahāriyāt "velehū Eyżān "	(110a-111a),7
Min Kelâm-ı İbrâhim Beg Redif-i Diger1	13	Bahāriyāt "velehūEyżān "	(111a-111b),13
Naẓîre-iİbrâhîm ü'l –Mevlevi	13	Bahāriyāt "velehū Eyżān "	(111b-112a), 13
Min Kelâm-ı İbrâhîm Beg Redif-i Diger	7	Bahāriyāt "velehū Eyżān "	(123b) ,7
Tenbîh-i İbrâhîm Beg Redif-i Ü	18	Ḳaṣīde-i Diğer	(96a-97a),18
Ḳaṣîde-i İbrâhîm Beg Redif-i Muḳaffâ	23	Ġazelīyyāt "velehū Eyżān "	(106a-107b), 22
Naẓîre-i İbrâhîm Beg Râst	7	Yine meyl itdi Bağdat nüshasında yoktur	yok
Min Kelâm-ı İbrâhim Beg Redif-i Diger	13	Ġazelīyyāt	(105b-105a),13

Tablo 1. Câmiʿü'n-Nezâʾir ile Dîvân-ı İbrâhîm'deki Ortak Manzumeler

Dīvān-ı Ibrāhīm'in Bağdat nüshası, mesnevî tarzında yazılmış tasavvuf içerikli bir eserdir. İbrāhīm beg olarak anılan ve şiirlerinde adını mahlas olarak kullandığı anlaşılan şairin eldeki yegâne eserinin ona aidiyeti üzerine farklı araştırmacılar çeşitli değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Külliyât ve mecmualar üzerinde yapılan incelemelerde farklı isimlerle karşılaşılmıştır. Külliyât (Ergun, 1935; Tarama Sözlüğü, 1988, s. XXXIX; Şentürk, 2002, s. 11), Dîvân (İKTYDK, t.y., s. 66; Tuman, 2001, s. 3; Güler, 1995), Seçme Şiirler Mecmûası (Levend, 1988, s. 169), Muhtasar Mesnevî Şerhi (Çelebioğlu, 1999, s. 138) ve Dîvânçe (Duman, 1996, s. 74) gibi isimler vermişlerdi.[1]

3. Nüshanın Tanıtım ve Tavsifi

Dīvān-ı Ibrāhīm'in Bağdat nüshası, Irak- Bağdat El- Yazmaları Evi'nde 13061 numara ile kayıtlıdır. Yazma hâlen burada muhafaza edilmekte olup 888 H. /1483 M. yılında Ankara'da ünlü Aḫî mucelledinde istinsah edilmiştir. Yazma, tarafımızca CD formatında temin edilmiştir. Konuyla alakalı Mehmet Ömer Kazancı "Irak-Bağdat El -Yazmaları Millî Merkezinde Arap harfli Türkçe divanlar kataloğu"[2] adlı makalesinde bilgiler yer almakta olup dîvânın tavsifiyle ilgili bazı bilgiler bu kaynaktan faydalanılarak verilmiştir.

Dīvān-ı Ibrāhīm
Yā İlāhi ki çoḳdur ihsānuñ
Irişür cümle derde dermānuñ
Beytiyle başlar ve
ʿIşḳ odına yanmaḳlıġa pervāne gerek
Cān meclisine ʿāşıḳ-ı mestāne gerek
Maʿmūr dilerse her ki bāṭın milkin
Zāhirde ʿimāretleri vīrāne gerek

[1] https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ibrahim-ibrahim-bey(23.06.2026 tarihinde erişim sağlandı.)

[2] Prof.Dr., Bağdat Üniversitesinden emekli, e - mail : omermehmet1952@gmail.com ve omermehmet1952@ hotmail.com .Orcid :0000-0002-7142-7840

Dörtlüğiyle biter

Divan, kara karton bir kılıf içinde saklanmaktadır. Yazı, nesih, harekeli ve okunaklıdır. Divan, zamanla aşınmaya uğramış, bazı sayfaları lekelenmiş ve birkaç sözcük silinmiştir. 134 varak 267 sayfadan mürekkep olan dîvânın her sayfasında 12 veya 13 satır bulunur. 5,14 x 5,20 cm boyutundadır. Nüshanın birkaç sayfa kenarında ilave beyitler bulunmaktadır. Müstensihi belli değildir. Ana metin kırmızı çizgiyle çerçevelenmiş yazılar kara mürekkeple kaleme alınmıştır. Konu başlıkları kimisi Arapça kimisi Farsça kırmızı veya kara mürekkep ile yazılmıştır. Metinde anahtar kelimeler ise kırmızı mürekkeple belirginleştirilmiştir.

Dīvān, 1b′ ile başlamıştır. Sayfalar iki sütun halinde yazılmıştır, ilk sayfanın üst kısmında yer alan levhi içinde '*Haẕā Dīvān-ı İbrāhīm Beg raḥmetü llahi ʿaleyhi ṭābe ṣerāh'* ibaresi bulunmaktadır. Söz konusu serlevhanın üst kısmında, kara ve kırmızı geometrik bir süsleme yer almakta. Bu süsleme iç içe geçmiş kemerler veya görsel bir mihrap şeklindedir. Eserin numaralandırılmaması ikinci sayfanın ilk kelimesi ondan önceki sayfanın en sonunda yazılması ondan sonraki sayfayı bilmemize yaramaktadır.

Dīvān, 3,266 beyit ve 21 rubâ'îden ibaredir. Hemen her şiirin başında 'bu da onun' anlamında 've lehü ve velehü eyżān' ibaresi bulunur. Eserin son 133b-134a varakında yer alan Farsça 9 beyit ve 5 rubā'î ile sona ermiştir . 134b'de ve rubā'îlerin tam altında "*Elḥaṭṭu baḳî ve'l 'ömrü fānî temme el- kitabû ve rabbunā Mahmûd velehû el- mekārim ve'l 'ulā ve'l cûd "* ibaresi bulunmaktadır. Bu ifadenin tam altında Farsça bir beyit vardır. Ardından *'Ḥarerehū el-faḳīr el-ḥaḳīr sene 888 mucelled aḫī el-meşhur bʾAnḳara'* ibaresi yer almaktadır.

4. Dīvān'da Konu Başlıkları

Eser, gayr-ı müretteb bir dîvân niteliği taşımaktadır. İçerik açısından tasnif edildiğinde; münâcât, mi'râciye, medhiye, devriye ve na't türlerini kapsadığı görülmektedir. Nazım biçimleri bakımından ise mesnevi, kaside, tercî'-i bend, gazel, kıt'a, nazm ve rubâî formlarına yer verildiği tespit edilmiştir. Eserde işlenen konu başlıkları sırasıyla şöyle ele alınmaktadır:

4.1. Haẕā Dīvān-ı İbrāhīm Beg *raḥmetü llahi ʿaleyhi ṭābe ş̱erāh*: Allaha Mûnâcât mâhiyetinde bir kasidedir; Allah Teâlâ'ya yönelik yoğun bir kulluk bilinci ve derin bir manevî huşû içinde kaleme alınmış münâcât mahiyetinde bir kasideden oluşmaktadır.

4.2. Fī-Miʿrāci'n-Nebī ʿaleyhi's-selām: Hz. Muhammed'in miracını anlatan bir kasidedir; Hz. Muhammed'in (s.a.v.) miracını merkeze alan bu kaside, peygamberlik makamının yüceliğini ve ilâhî tecellîleri dînî-edebî bir perspektiften ele almaktadır.

4.3. Dāstān-ı Sulṭān-ı Maḥmūd-ı Bādızdān: Sultan Mahmud Gaznevi'den ve onun hırsızlarla olan macerasından bahseden klasik mesnevi tarzı bir anlatımdır.

4.4. Dāstān-i Gürk-ı Bāgı̈si: Bu hikâye, bir bedevînin rastlantısal olarak bulduğu kurt yavrusunu büyük bir şefkatle besleyip büyütmesini anlatan bu hikâye; merhamet, fıtrat ve insan ile hayvan arasındaki ilişkiyi sembolik bir düzlemde irdelemektedir.

4.5. Ḳāla en'Nebī ʿaleyhi's-selām leyse lı'l-māżīn hemmü'l mevt ve innemā lehüm ḥasretü'l fevt. Ölümün yalnızca geçmişe hasret duymak anlamına gelmediğini, asıl hüznün fırsatları kaçırmakta yattığını vurgulayan bu nebevî söz, tasavvufî ve ahlâkî bir perspektiften yorumlanmaktadır.

4.6. Dāstān-ı Muflis-ı Bāgenc: Hazine Kitabı olarak da bilinen bu mesnevi; rızık, tevekkül ve ilâhî takdir kavramları etrafında şekillenen birbirine bağlı alt hikâyeleri bünyesinde barındırmaktadır. Eserde fakr u kanaat erdeminin ve Allah'a teslimiyetin insan hayatındaki belirleyici rolü işlenmektedir.

4.7. Dāsitān-ı Yūsuf-ı Ṣıddīḳ ʿaleyhi's-selām: Yusuf Peygamber'e Verilen Hediye; Hz. Yusuf'u (a.s.) ziyaret eden bir misafirin ona ayna hediye etmesi üzerine kurulan bu anlatı; güzelliğin ilâhî kaynağını, mânevî temaşayı ve peygamberlik nurunun beşerî idrakte bıraktığı derin izi sembolik bir çerçevede ele almaktadır.

4.8. Laṭīfe-i Zen Bā-Şūher: Kadının kocasıyla Lâtife (şakkası) tarzında bir hikâyedir; Bir kadın ile kocası arasında geçen nükteli ve ince mizah içeren bu kıssa; beşerî ilişkilerdeki aldatma, kurnazlık ve gerçeğin yüzleşilmez boyutlarını hafif bir anlatım diliyle gün yüzüne çıkarmaktadır.

4.9. Mīn kelām Ḫāce Ībrāhīm ender şerāīṭ Şeyḫ u murīd: Şeyh ile mürit arasındaki şartlar hakkında hâce İbrâhîm'in sözleri; Şeyh-mürid ilişkisinin temel ilke ve gerekliliklerini tasavvufî bir perspektiften ele alan bu bölümde, Hâce İbrâhîm'in konuya dair özlü görüş ve tavsiyeleri aktarılmaktadır.

4.10. Der şerāyıṭ-ı Edāb Mürīd-ı Birāy Terbīyet Şeyḫ: Şeyh terbiyesinde müridin edepleriyle ilgili şartlar; Mürîdin şeyhi karşısında sergilemesi gereken edep, teslimiyet ve davranış kurallarını sistematik biçimde ortaya koyan bu bölüm, tasavvuf terbiyesinin pratik boyutlarını aydınlatmaktadır.

4.11. Ḥikāyāt Keşfger-ı Bādḫtır: Çizmeci ve Kızının Hikayesi; Çizmecilik mesleğini icra eden bir babanın kızıyla yaşadığı olayları anlatan bu hikâye; toplumsal roller, aile ilişkileri ve ahlâkî sorumluluk temalarını gündelik hayattan alınan sahici bir kesit aracılığıyla işlemektedir.

4.12. Ḥikāyāt ʿAlem ü Perde: Varlık ve hakikati gizleyen perdeler arasındaki ilişkiye dâir hikâyeler; Zâhir ile bâtın arasındaki gerilimi, hakikatin örtülü doğasını ve varlığı perdeleyen unsurları tasavvufî bir bakış açısıyla ele alan bu bölüm, irfânî bir derinlik taşımaktadır.

4.13. Dāsitān-ı Ṣayyād-ı mürġ : Kuş avcısının hikayesi; Esir düşen bir kuşun avcısına yönelik öğütler verdiğini aktaran bu anlatı; geçmişe duyulan pişmanlığın kişiyi felç eden etkisine karşı direniş, zamanın verimli kullanımı ve hayata karşı sağlıklı bir tutum geliştirmenin zorunluluğunu vurgulamaktadır.

4.14. Meṣel Āyīneye çend güne Bāşad: Aynanın berrak ve parlayıcı hale gelmesi için gereken süre üzerine bir mesel. Kalbin saflaşması ve ilâhî güzelliği yansıtabilecek bir olgunluğa erişmesi için gerekli olan manevî arınma sürecini, aynanın cilalanmasına dair somut bir metafor üzerinden

anlatan bu mesel; tasavvufî terbiyenin tedricîliğini gözler önüne sermektedir.

4.15. Laṭīfe-i zin Salīṭa Bāmırd Ṣāliḥ: Sâlih adlı bir kişiyle bağlantılı olan bu latife; toplumsal tipleri, beşerî zaafları ve gündelik hayatın çeşitli çelişkilerini ince bir mizah diliyle ele almaktadır.

4.16. Dāstān-ı Kenizek: Hizmetçi kızın öyküsü; Sarayda hizmet eden bir câriyenin yaşadığı iç dünyayı, hasret ve aşk acısını konu alan bu hikâye; beşerî aşkın ilâhî sevgiye dönüşme potansiyelini ve ruhsal dönüşüm süreçlerini ustalıklı bir anlatımla gözler önüne sermektedir.

4.17. Dāstān-ı Muḥtesib-ı Bāmırd-ı Faḳīr: Fakîr bir muhtesibin öyküsü; Hisbe görevini ifa eden yoksul bir muhtesibin yaşadıklarını aktaran bu hikâye; adalet, kanaatkârlık ve toplumsal sorumluluk ekseninde şekillenen ahlâkî bir mesaj içermektedir.

4.18. Ḳāle'n-nebīʿAleyhi esselām rāʾiytu biʿaynı ḳalbīʿṣūreti Rabbī: "Rabbimin suretini kalp gözümle gördüm" şeklinde aktarılan bu nebevî söz üzerine kurulu bölüm; kalp gözünün açılması, marifetullah ve ilâhî müşâhede kavramlarını irfânî bir perspektiften ele almaktadır.

4.19. Baṭrīḳ yārī gūyd: Bir Hristiyan din adamı olan batrîkin dostuna söylediklerini aktaran bu bölüm; dinlerarası diyalog ve evrensel hikmet temalarını tasavvufî hoşgörü anlayışıyla buluşturmaktadır.

4.20. Naṣīḥat nāme: *Bir Nasihat Mektubu***;** Ahlâkî öğütler, pratik hayat tavsiyeleri ve manevî rehberlik içeren bu mektup türü eser; klasik Türk edebiyatının nasihatnâme geleneğine uygun olarak kaleme alınmış didaktik bir metin özelliği taşımaktadır.

4.21. Naʿt-i Resūl ʿAleyhi's-selām : Hz. Peygamber'i (s.a.v.) yücelten, onun mânevî kişiliğini ve insanlığa olan katkısını dile getiren bu na't; İslâm edebiyatının köklü methiye geleneğine bağlı kalınarak kaleme alınmıştır.

4.22. Ḳaṣīde ve diğer: Çeşitli vesilelerle kaleme alınmış kasideler ile diğer nazım türlerini bir arada barındıran bu bölüm, dîvânın biçimsel çeşitliliğini ortaya koymaktadır.

4.23. Tercī ʿ-i Bend ve diğeri: Tercî'-i Bend nazım biçiminin kullanıldığı bu şiirlerde; aşkın tasavvufî boyutu, baharın gelişiyle simgelenen ruhsal uyanış ve gönlün insan hayatının manevî merkezindeki konumu üzerinde derinlikli biçimde durulmaktadır.

4.24. Ġazelīyyāt ve Velehū Eyżān: Dîvânın bu bölümünde yer alan gazeller; aşk, hasret, güzellik ve ilâhî vuslat temalarını işlemekte olup "velehû eyżân" ifadesiyle müellife ait diğer gazeller de bu başlık altında bir araya getirilmektedir.

4.25. Bahāriyāt ve Velehū Eyżān: Baharın gelişini konu alan bu şiirlerde; ibadetin gerektiği biçimde yerine getirilmesi, tasavvufî hayatta gözetilmesi gereken bazı ilkeler ve aşkın manevî hayattaki belirleyici önemi üzerinde özgün değerlendirmelerde bulunulmaktadır.

4.26. Rubāʿiyyāt ve Velehū : Öğüt içeriklidir; Öğüt ve irşat işlevi taşıyan bu rubâîler; özlü, yoğun ve düşündürücü bir dil aracılığıyla ahlâkî ve tasavvufî gerçekleri dört mısralık bir yapı içinde ifade etmektedir.

5. Dīvān'da adı geçen Şahsiyetler

İbrâhîm Beg'in şiirlerinde pek çok tarihî ve dînî şahsiyetin adı anılmaktadır. Bu isimler; peygamberler, evliyâ, dönemin şair ve mutasavvıfları gibi farklı kategoriler altında ele alınmakta olup aşağıda gruplandırılmıştır.

5.1. Peygamberler

Ādem, İdris, Nûh, İbrâhîm, Yaʿkûb, Yûsuf, Dâvûd, Süleymân, Hızır, Mûsâ, Îsâ ve Muhammed peygamberleridir.

5.2. Dînî Şahsiyetler

Dört halife: Ebû Bekr, ʿÖmer, ʿOsman ve ʿAli hazretleri. Ehl-i Beyt ise; Hasan ve Hüseyin. Sahâbeleri ise Bilâl, Selmân-ı Farisî ve Veysel Karanî'dir

5.3. Mutasavvuflar:

Mevlânâ, Şems-i Tebrizi, Harkânî, Zünnûn, Bâyezîd Bistâmî, Cüneyd-i Bağdâdî, Şiblî , Maʿruf-ı Kerhî, Şakîk, Hallâc-ı Mansûr ve İbrâhîm Edhem.

5.4. Tarihî ve Efsanevî kişiler

Sultan Mahmud, İskender, Cem, Eflatun, Calinus.

5.5. Edebi kişiler

Hoca Gülşehri.

5.6. Mesnevî kahramanları

Vâmık ve Azrâ , Leylâ vü Mecnûn.

5.7. Özel İsimler

ʿAnka, Tûr-i Sinâ, Simurg, Kaf, Kıtmîr, Pervâne, Nîl, Türkî, Hümâ, Tavûs.

6. Dīvān'da Kullanılan Vezinler

İbrâhîm Beg, Dīvān'da yer alan Türkçe şiirlerde büyük beceriyle aruz veznini kullanmıştır. Bu da onun aruz veznine vâkıf olduğunu gösterir. Şiirlerinde aynı vezni kullanmamıştır konu değiştikçe vezinler de değişmiştir. Dīvān'da 22 farklı vezin kullanılmıştır. Bazı şiirlerde özellikle mesnevīde görülen vezin ve kafiye bozukluğu onun aruzu kullanmadaki ustalığına gölge düşürmeyecek kadar azdır. Dîvân'da yer alan 3,266 beyit ve 21 rubâ'î tamamı aruz vezniyle yazılmıştır. Aruz vezninin remel, hafif, muzari ve hezec bahrinin bazı vezinlerinin daha çok kullanıldığı aşağıdaki listeden de anlaşılacaktır.

Bahir	**Vezin**	**Sayı**
Remel	Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün	15
	Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilün	10
	Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilün	1
Hafif	Fāʿilātün Mefāʿilün Fāʿilün	12
	Fāʿilātün Mefāʿilün Mefāʿilün Fāʿilün	4
Muzari	Mefʿūlü Fāʿilātü Mefāʿilü Fāʿilün	9
	Mefʿūlü Fāʿilātü Mefāʿilü Fāʿilün	2
Hezec	Mefʿūlü Mefāʿilü Mefāʿilü Feʿūlün	8
	Mefāʿilün Mefāʿilün Feʿūlün	6

	Mefāʿilün Mefāʿilün Mefāʿilün Feʿūlün	6
	Mefʿūlü Mefāʿilün Feʿūlün	5
	Mefāʿilün Mefāʿilün Mefāʿilün Mefāʿilün	3
Recez	Müfteʿilün Mefāʿilün Müfteʿilün Mefāʿilün	3
Seri	Müfteʿīlün Müfteʿīlün Müfteʿīlün Fâʿilün	2
Münserih	Müfteʿilün Fāʿilün Müfteʿilün Fāʿilün	3
Mütekârib	Feʿūlün Feʿūlün Feʿūlün Feʿūl	2
Müctes	Mefāʿilün Fāʿilātün Mefāʿilün Faʿilün	2
	Mefāʿilün Feʿilün Mefāʿilün Feʿilün	1

SONUÇ

Bu çalışmada, Irak - Bağdat El-Yazmaları Evi Arşivi bünyesinde muhafaza edilen ve 13061 demirbaş numarasıyla kayıtlı bulunan Dîvân-ı İbrâhîm'in Bağdat nüshası tanıtılmış ve nüshanın maddî özellikleri ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Yapılan inceleme sonucunda nüshanın 888/1483 tarihinde Ankara'da istinsah edildiği, 134 varaktan oluştuğu, nesih hatla yazıldığı ve metin içerisinde kırmızı-siyah mürekkep kullanımının tercih edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca nüshanın fiziksel yapısı, istinsah kaydı ve içerik özellikleri bakımından Eski Anadolu Türkçesi dönemi metinleri arasında önemli bir yere sahip olduğu görülmüştür.

Eserde yer alan 3.266 beyit ve 21 rubâî, İbrâhîm Beg'in dinî, tasavvufî ve ahlâkî muhtevalı şiir anlayışını ortaya koymaktadır. Münâcât, mi'râciye, na't, nasihatnâme, hikâye ve çeşitli nazım şekillerini bünyesinde barındıran eser, yalnızca edebî açıdan değil, dönemin düşünce ve tasavvuf anlayışını yansıtması bakımından da dikkate değer bir kaynak niteliğindedir. Bunun yanında dîvânda çok sayıda peygamber, mutasavvıf ve tarihî şahsiyete yer verilmesi, eserin kültürel ve dinî referans dünyasının genişliğini göstermektedir.

Bağdat nüshasının günümüzde bilinen diğer nüshalarla birlikte değerlendirilmesi, metnin yayılım sahasını ve istinsah geleneğini ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir. Özellikle istinsah tarihinin erken oluşu, nüshayı metin neşri ve karşılaştırmalı nüsha çalışmaları açısından

değerli hâle getirmektedir. Bu yönüyle Bağdat nüshası, ileride hazırlanacak tenkitli metin çalışmalarında temel kaynaklardan biri olmaya adaydır.

Sonuç olarak Dîvân-ı İbrâhîm'in Bağdat nüshası, hem Türk tasavvuf edebiyatının tarihî gelişimini aydınlatan önemli bir yazma eser hem de Eski Anadolu Türkçesinin dil ve üslup özelliklerini yansıtan kıymetli bir kaynak durumundadır. Nüsha üzerinde yapılacak ayrıntılı filolojik, dilbilimsel ve karşılaştırmalı çalışmaların, eserin müellifi ve metin geleneği hakkındaki mevcut bilgilerin zenginleşmesine önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Köksal, M. Fatih (2006). *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*. S. 19.

Köksal, M. Fatih (2017). *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Köksal, M. Fatih. "İbrâhîm, İbrâhîm Bey". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS)*. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ibrahim-ibrahim-bey (Erişim Tarihi: 23.06.2026).

Köktekin, Kâzım (2001). "Kırşehirli İsa'nın Dâstân-ı İbrâhim'i ve Dili". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 16, Erzurum.

Korkmaz, Zeynep (1995). *Türk Dili Üzerine Araştırmalar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Mansuroğlu, Mecdut (1951). "Anadolu'da Türk Yazı Dilinin Başlama ve Gelişmesi". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. IV, S. 3, s. 215-229.

Morkoç, Yasemin Ertek (2003). *Eğridirli Hacı Kemal'in Câmiü'n-Nezâir'i (Metin ve Mecmua Geleneği Üzerine Bir İnceleme)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özkan, Mustafa (2013). *Türk Dilinin Gelişme Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi*. İstanbul: Filiz Yayınları.

Şahin, Hatice (2018). *Eski Anadolu Türkçesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Türk, Vahit; Doğan, Şaban ve Şerifoğlu, Yasin (2019). *Eski Anadolu Türkçesi Dersleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Yavuz, Kemal vd. (2011). *XIV.-XV. Yüzyıllar Türk Edebiyatı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Rus Şehir Armalarının Göstergebilimsel Analizi

DR. ÖĞR. ÜYESİ NURGÜL BÜYÜKTAŞ*

Öz

Bu çalışma, Rusya Federasyonu'nun nüfus bakımından en büyük on şehrine ait resmî şehir armalarını göstergebilimsel bir yaklaşımla incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel amacı, şehir armalarında yer alan görsel göstergelerin—hayvan figürleri, silahlar, mimari unsurlar, doğa imgeleri ve Sovyet dönemi sembollerinin—hangi ideolojik, tarihsel ve kültürel anlamları taşıdığını ortaya koymaktır. Şehir armaları bu çalışmada yalnızca estetik ya da tarihsel unsurlar olarak değil, devlet tarafından onaylanmış, belirli değerleri ve kimlik anlatılarını yeniden üreten görsel metinler olarak ele alınmaktadır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi Ferdinand de Saussure'ün gösteren–gösterilen ayrımı, Roland Barthes'ın mit kavramı ve kültürel bellek yaklaşımlarına dayanmaktadır. Bu bağlamda armalar, hem birincil anlam düzeyinde (denotasyon) hem de ikincil anlam düzeyinde (konotasyon ve ideolojik mit) çözümlenmiştir. İnceleme kapsamına Moskova, Sankt-Peterburg, Novosibirsk, Yekaterinburg, Kazan, Volgograd, Krasnoyarsk, Nijniy Novgorod, Çelyabinsk, Krasnodar başta olmak üzere Rusya'nın farklı coğrafi, tarihsel ve kültürel bölgelerini temsil eden şehirler dâhil edilmiştir. Böylece imparatorluk merkezi ile çevre şehirler, etnik ve kültürel çeşitlilik taşıyan bölgeler ve Sovyet tarihinin simgesel mekânları karşılaştırmalı olarak analiz edilebilmiştir. Analiz sonucunda, şehir armalarının yalnızca yerel tarih ve coğrafyayı yansıtan sembolik yapılar olmadığı; aynı zamanda devlet ideolojisinin, iktidar söyleminin ve kolektif belleğin görsel taşıyıcıları olarak işlev gördüğü ortaya konmuştur. Özellikle

* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. nurgul.ozdemir@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4597-8427.

Sovyet dönemi sonrasında yeniden tasarlanan armalarda, Çarlık mirası ile Sovyet sembollerinin seçici ve kontrollü bir biçimde bir arada kullanıldığı; bu durumun resmî bellek politikaları ve tarih anlatısının yeniden inşasıyla doğrudan ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Çalışma, armaların renk kullanımı, kompozisyon düzeni ve hiyerarşik öğeleri üzerinden iktidar ve değerler sisteminin nasıl görselleştirildiğini tartışmaktadır. Bu yönüyle şehir armalarının, resmî tarih anlatısının görsel bir uzantısı olarak işlediği savunulmaktadır. Sonuç olarak çalışma, şehir armalarının görsel birer "metin" olarak okunabileceğini ve bu metinler aracılığıyla Rusya'da kentsel kimliğin, tarih anlatısının ve ideolojik sürekliliğin nasıl kurulduğunu göstermeyi hedeflemekte; göstergebilim, kültürel bellek ve Rus kent çalışmaları alanlarına disiplinlerarası bir katkı sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: göstergebilim, gösterge, gösterilen, yan anlam, düz anlam, Rus şehir armaları

Abstract

This study aims to examine the official city coats of arms of the ten most populous cities in the Russian Federation using a semiotic approach. The primary objective of the research is to identify the ideological, historical, and cultural meanings conveyed by the visual signs featured in city coats of arms—including animal figures, weapons, architectural elements, images of nature, and symbols from the Soviet era. In this study, city coats of arms are treated not merely as aesthetic or historical elements, but as visual texts endorsed by the state that reproduce specific values and narratives of identity. The theoretical framework of the study is based on Ferdinand de Saussure's signifier–signified distinction, Roland Barthes's concept of myth, and approaches to cultural memory. In this context, the coats of arms have been analyzed at both the primary level of meaning (denotation) and the secondary level of meaning (connotation and ideological myth). The study includes cities representing various geographical, historical, and cultural regions of Russia, notably Moscow, Saint Petersburg, Novosibirsk,

Yekaterinburg, Kazan, Volgograd, Krasnoyarsk, Nijniy Novgorod, Çelyabinsk, and Krasnodar. This allowed for a comparative analysis of the imperial center and peripheral cities, regions characterized by ethnic and cultural diversity, and symbolic sites of Soviet history. The analysis revealed that city coats of arms are not merely symbolic structures reflecting local history and geography; they also function as visual carriers of state ideology, the discourse of power, and collective memory. It was found that, particularly in coats of arms redesigned after the Soviet era, elements of the Tsarist legacy and Soviet symbols were selectively and carefully combined; this practice was directly linked to official memory policies and the reconstruction of historical narratives. The study discusses how the system of power and values is visualized through the use of color, compositional arrangement, and hierarchical elements in coats of arms. In this regard, it argues that city coats of arms function as a visual extension of the official historical narrative. In conclusion, the study aims to demonstrate that city coats of arms can be read as visual "texts" and to show how urban identity, historical narrative, and ideological continuity are constructed in Russia through these texts; it offers an interdisciplinary contribution to the fields of semiotics, cultural memory, and Russian urban studies.

Keywords: semiotics, sign, signified, connotation, denotation, Russian city coats of arms

GİRİŞ

Şehirler, insanların yaşamlarını sürdürdükleri ve çeşitli toplumsal ilişkiler kurdukları yerleşim alanlarıdır. Kültürel birikimin, tarihsel hafızanın ve toplumsal değerlerin oluşumunda önemli bir yere sahiptirler. Türk Dil Kurumu'na göre şehir, "Yirmi binden çok nüfusu olan, bu nüfusun çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı; kent site" (Türkçe Sözlük, 1988, 1356) olarak tanımlanmaktadır. Her şehrin kendine özgü tarihî geçmişi, kültürel mirası ve kimliği bulunmaktadır. Bu kendine özgü

özellikleri çeşitli mimari yapılar, anıtlar, simgeler ve armalar aracılığıyla görünür hâle gelmektedir. Şehir armaları da bir kentin tarihini, kültürel değerlerini ve toplumsal hafızasını yansıtan önemli görsel göstergeler arasında yer almaktadır.

Rusya Federasyonu, dünyanın yüzölçümü bakımından en büyük ülkesi olup çok sayıda idari birimden oluşmaktadır. Günümüzde ülke kendi içinde cumhuriyetler, kraylar, oblastlar, federal şehirler, özerk oblast ve özerk okruglardan meydana gelen federal birimlere ayrılmaktadır. Bu idari yapı içerisinde binin üzerinde şehir yer almakta ve her bölge kendine özgü tarihsel, kültürel ve coğrafi özellikler taşımaktadır. Bu çeşitlilik, şehir armalarına da yansımakta; her şehir kendi tarihini, kültürel mirasını ve yerel kimliğini hayvan figürleri, tarihî şahsiyetler, mimari yapılar, doğal unsurlar ve çeşitli semboller aracılığıyla temsil etmektedir. Özellikle Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından birçok şehir armasının yeniden düzenlenmesi, armaların yalnızca tarihsel değil, aynı zamanda güncel kimlik inşasının da bir parçası olduğunu göstermektedir.

Göstergebilim, sembollerin ve işaretlerin nasıl anlam ürettiğini inceleyen bir disiplin olarak şehir armalarının çözümlenmesinde önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Armalarda yer alan her figür, renk ve kompozisyon belirli anlam katmanları taşımakta; düz anlamın ötesinde tarihsel, kültürel ve ideolojik çağrışımlar oluşturmaktadır. Bu nedenle şehir armaları, bir kentin kendisini nasıl temsil etmek istediğini ve hangi değerleri ön plana çıkardığını ortaya koyan önemli göstergeler olarak değerlendirilebilir.

KURAMSAL ÇERÇEVE

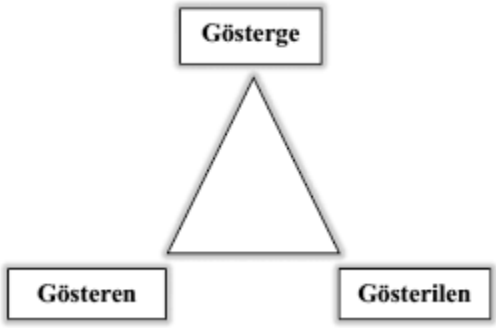
Göstergebilim, göstergelerin yapısını, işleyişini ve anlam üretim süreçlerini inceleyen bir bilim dalıdır. Göstergebilim, ing. semiology, semiotical "yalnızca dilsel değil, toplum yaşamı içinde yer alan bütün göstergeleri inceleyen" (Hengirmen, 2009, 195) bilim dalıdır. Göstergebilimsel yaklaşıma göre insanlar çevrelerini yalnızca nesneler

aracılığıyla değil, bu nesnelere yükledikleri anlamlar aracılığıyla algılamaktadır. Göstergebilim, "göstergeleri, anlamlamaları inceleyen disiplin" (Barthes, 2017, 83) dir. Dil, görseller, semboller, renkler ve çeşitli işaret sistemleri göstergebilimin inceleme alanına girmektedir. Göstergebilim, "her türlü göstergeler dizgesini" konu eder, "görüntüler, el kol hareketleri, ezgili sesler, nesneler ve törenlerde, protokollerde ya da gösterilerde görülen bu tözlerin karmaşası, dil olmasalar da en azından anlamlama dizgeleri oluşturur" (Barthes, 1986, 11). Bu yönüyle göstergebilim, anlam taşıyan her türlü görsel, işitsel ve kültürel unsurun nasıl anlam ürettiğini ve bu anlamların nasıl yorumlandığını açıklamayı amaçlamaktadır.

Türk dilbilimci Berke Vardar'a göre göstergeler evreni "sağır-dilsiz abecesinden çeşitli işitsel, görsel, devimsel dizgelere, toplumsal ilişkileri düzenleyen kurallara, davranış biçimlerine, giyim, yemek vb. gerçekliklere; tanıtı türünden uygulamalara, sinema, tiyatro, yazın gibi sanatsal etkinliklere değin uzanan geniş bir alanı kapsar, anlam aktaran ya da içeren tüm kılgıları kucaklar" (Vardar, 2001, 84). Göstergebilim ise, "bu evrene özgü yasaları belirlemeyi, işleyiş kurallarını saptamayı, inceleme yöntemlerini oluşturmayı, betimleme ve açıklama işlemlerini gerçekleştirmeyi amaçlar" (Vardar, 2001, 85). Bu geniş gösterge evreninin temelinde, anlamın göstergeler aracılığıyla üretilmesi ve aktarılması süreci yer almaktadır. Göstergesel süreçte, "bir şeyin bir aracı yoluyla, başka deyişle, üçüncü bir şey aracılığıyla görülmesidir" (Morris, 1938, 145). Bu süreçte göstergeler somut nesneleri temsil etmekle birlikte belirli kültürel, tarihsel ve toplumsal anlamların da taşıyıcısı hâline gelir.

İsviçreli dilbilimci Ferdinand De Saussure göstergeyi anlam ile eş tutar, "her kim gösterge derse anlamlama demiş olur; her kim anlamlama derse gösterge demiş olur" (Saussure, 2014, 57) der. Bu yaklaşımın merkezinde gösterge kavramı yer almaktadır. Gösterge, İng. sign "bir başka nesnenin, anlamın, değerin yerini tutan, onların yerine kullanılan im" (Hengirmen, 2009, 195) dir. Böylece göstergelerin özellikleri ön plana çıkar,

göstergelerin, "her şeyden önce sessel oldukları" (Yücel, 2024, 108) kabul edilir, nitekim okumadan, yazmadan önce konuşma öğrenilir. Barthes'ın da dediği gibi tarih boyunca "söz olguları dil olgularından önce gelir her zaman, dili geliştiren sözdür" (Yücel, 2021, 83). Benzer şekilde, resim veya fotoğraf da yazı gibi "bir şeyin kalıcı olması için kullanılabilir", "metinler ardışık ve çizgisel olarak algılanırken, görüntüsel göstergeler aynı anda ve bütünsel olarak algılanır. Metinler isteğe bağlı ve simgeseldir, ancak görüntüsel göstergeler görüntüye dayalıdır ve örneksemelidir. Metinler kanıt, sav, tartışma gibi durumlara; görüntüsel göstergeler ise imgelere, düş gücüne hizmet eder" (Günay, 2020, 112). Böylece, "bir insanın fotoğrafı bir göstergedir. Bu göstergenin göndergesi ise gerçek insandır. Coğrafi bir bölgenin fizik haritası, somut bir nesne olan dağ ve ırmakların göstergesidir. Başka bir deyişle "gösterge, somut nesne değildir; harita, arazi değildir; fotoğraf, sevilen varlık değildir; ekmek sözcüğü yenmez" (Akt. Uçan, 2016, 126). Bu bağlamda gösterge, ses, yazı, görüntü veya başka bir gösterge biçimi aracılığıyla, bir nesnenin doğrudan kendisini değil, ona yüklenen anlamları ve çağrışımları temsil eden bir unsur olarak değerlendirilmektedir.



Saussure'e göre gösterge (sign), gösteren (signifier) ve gösterilen (signified) olmak üzere birbirinden ayrılmaz iki bileşenden oluşmaktadır. Gösterge kavramı Türkçede de anlam aktarma ve temsil etme işleviyle ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda "iş ve eylem bildiren ek -ga -ge, -ka, -ke; belirtke, bildirge, dizelge, gösterge, gönderge" (Yücel, 2024, 140)

sözcüklerinin işlevsel bir kullanım alanı bulunmaktadır. Göstergeyi oluşturan iki bileşenden biri olan gösteren, ing., signifier "ses/harf kümesi, sözcük, simge, ad" (İmer & Kocaman & Sumru, 2019, 146) olarak tanımlanır. Gösteren, "belirli bir kavrama gönderimi bulunan ve dilin ses yönüne ait olan öge. Örn.: bıçak göstergesinin göstereni b.ı.ç.a.k biçiminde oluşan ses bütünlüğüdür" (Hengirmen, 2009, 195). Göstergeyi oluşturan iki bileşenden diğeri gösterilen ing. signified, "gösterenin gönderimde bulunduğu, anlattığı somut nesne ya da somut kavram, içerik" (İmer & Kocaman & Sumru, 2019, 147) tir. Gösterilenin, "bir nesne değil de, nesnenin zihinsel bir tasarımı olduğu" (Barthes, 2026, 50) vurgulanmıştır. Gösterilen, "yazıyla birlikte belirdiği, gösterenler imparatorluğu yazılabildiği ölçüde önem taşır" (Aktulum, 2025, 116). Gösterilen, "belirli bir ses bütünlüğünün gönderimini oluşturan içerik, kavram. Örn.: bıçak göstergesinin gösterileni, bilinen kesme aracıdır." (Hengirmen, 2009, 196) Gösteren, "anlatım düzlemini"; gösterilenler "içerik düzlemini" (Barthes, 1986, 37) oluşturur. Gösterilen, sadece "bir nesne değil, nesne'nin anlıksal tasarımı" (Barthes, 1986, 39) dır. "Dilsel göstergenin anlamı saymaca niteliklidir, toplumsal anlaşma ürünüdür ve her gösterge değerini gene saymaca nitelikli olan öbür göstergelerle kurduğu bağıntıdan alır" (Yücel, 2024, 144). Göstergebilimsel çözümlemede gösterge, görülen unsur (gösteren) ile bu unsurun zihinde oluşturduğu anlamın (gösterilen) birleşiminden oluşmaktadır. Başka bir ifadeyle, görülen şey gösteren, düşünülen şey gösterilen, bu iki unsurun oluşturduğu bütün ise göstergedir (gördüğün şey (gösteren) + düşündüğün şey (gösterilen) = gösterge).

Saussure ve Peirce tarafından ortaya konulan kuramsal temellerin ardından Roland Barthes, göstergebilimsel çözümlemeyi gündelik yaşamın kültürel ürünlerine yönelterek alanın inceleme kapsamını genişletir. Barthes'a göre dilbilim, "kendi kendini yapıbozuma uğratmaktadır. Dilbilimin bu yapıbozumunu" (Barthes, 2021, 56) göstergebilim olarak adlandırır. Barthes'a göre göstergebilim, "bir yorumbilim (hermenötik) değildir: Kazmaktan çok boyar (betimler) vi adi levare (çekip almak)

tekniğinden çok via di porre (eklemek) tekniğini kullanır. Tercih ettiği inceleme nesneleri imgelemin metinleridir: yani aynı zamanda hem gerçeğe benzer bir görünüm sunan hem de gerçek olma açısından bir belirsizlik taşıyan anlatılar, görüntüler, portreler, anlatımlar, bireysel dil kullanımları, tutkular, yapılardır" (Barthes, 2021, 61). Barthes, "dünyaya sorular sorarak" kesin yanıtlar getirmek değil, sorgulamak ve okurun sorgulamasını sağlamak ister (Yücel, 2021, 160). Barthes'ın amacı, gündelik yaşamın doğal kabul edilen unsurlarının arkasındaki anlamlandırma süreçlerini görünür kılmaktır. Bu nedenle fotoğraf gibi görsel göstergelerin taşıdığı anlam katmanlarını sorgulayarak "fotoğraf nasıl aynı anda hem nesnel hem yatırım yapılmış, hem doğal hem kültürel olabilir?" (Barthes, 2018, 26) sorusunu gündeme getirmektedir.

Bu çalışmada Roland Barthes'ın göstergebilim yaklaşımı esas alınmıştır. Barthes'a göre göstergeler iki farklı anlam düzeyinde incelenebilir. Bunlardan ilki düz anlamdır (denotasyon). Düz anlam, bir göstergenin ilk bakışta ifade ettiği ve doğrudan algılanabilen anlamı kapsamaktadır. İkinci düzey ise yan anlamdır (konotasyon). Yan anlam, göstergenin kültürel, tarihsel ve toplumsal bağlam içerisinde kazandığı çağrışımsal anlamları ifade etmektedir. Barthes'a göre görsel unsurlar yalnızca görünen nesneleri temsil etmemekte, aynı zamanda belirli değerleri, inançları ve kimlikleri de aktarmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, seçilmiş 10 (Moskova, Sankt-Peterburg, Novosibirsk, Yekaterinburg, Kazan, Volgograd, Krasnoyarsk, Nijniy Novgorod, Çelyabinsk, Krasnodar) büyük şehir armalarını göstergebilimsel açıdan inceleyerek bu armalarda yer alan sembollerin ürettiği anlamları ortaya koymaktır. Çalışmanın materyalini, Rusya Federasyonu Devlet Heraldik Sicili'nde (Государственный геральдический регистр Российской Федерации) (https://www.heraldicum.ru/russia/index.htm) kayıtlı şehir armaları oluşturmaktadır. Şehir armaları, çeşitli figürler, renkler ve sembollerden oluşan görsel gösterge sistemleridir. Söz konusu armalar, şehirlerin, bölgelerin ve diğer idarî birimlerin resmî sembolleri olarak devlet

tarafından onaylanmış ve standartlaştırılmış göstergelerdir. Armalarda yer alan hayvanlar, bitkiler, mimari yapılar, silahlar ve renkler belirli tarihsel olaylara, coğrafi özelliklere veya kültürel değerlere göndermede bulunmaktadır. Bu nedenle şehir armalarının anlam katmanlarının ortaya çıkarılmasında göstergebilimsel çözümleme önemli bir yöntem sunmaktadır. Çalışmanın kuramsal temelini Fransız Göstergebilimci Roland Barthes'ın göstergebilim yaklaşımı oluşturmaktadır. Barthes'a göre göstergeler görünen anlamların yanı sıra kültürel ve toplumsal çağrışımları da taşımaktadır. Bu doğrultuda armalarda yer alan figürler, renkler ve kompozisyon unsurları düz anlam (denotasyon) ve yan anlam (konotasyon) düzeylerinde incelenmiştir. Böylece Rus şehir armalarının kent kimliği, tarihsel hafıza, kültürel miras ve yerel aidiyetin temsilinde üstlendikleri işlevlerin ortaya konulması amaçlanmıştır.

BULGULAR

Çalışma kapsamında incelenen Rus şehir armaları, farklı tarihsel ve coğrafi özelliklere sahip olmalarına rağmen belirli ortak anlam alanları etrafında şekillenmektedir. Armalarda Aziz Georgios, Zilant ejderhası, ayı, samur, aslan, geyik ve deve gibi figürlerin yanı sıra taç, asa, kılıç, kale, köprü, nehir ve üretim araçları gibi çeşitli göstergeler yer almaktadır. Bu unsurlar şehirlerin tarihsel geçmişlerini, kültürel miraslarını, ekonomik yapılarını ve bölgesel kimliklerini görünür kılan semboller olarak işlev görmektedir. Roland Barthes'ın düz anlam ve yan anlam yaklaşımı doğrultusunda yapılan inceleme, armaların yalnızca şehirleri tanımlayan resmî semboller olmadığını; aynı zamanda güç, koruma, kahramanlık, egemenlik, üretim, ticaret, aidiyet ve tarihsel hafıza gibi anlamları yeniden üreten görsel gösterge sistemleri olduğunu ortaya koymaktadır. Aşağıda seçilmiş şehir armaları tek tek değerlendirilerek bu göstergelerin ürettikleri anlamlar analiz edilmiştir.

1. Moskova Şehir Arması



Resim No 1: Moskova Şehir Arması

Rusya'nın başkenti Moskova şehir arması, Rusya'nın en tanınmış sembollerinden biridir. Arma Orta Çağ'dan itibaren Moskova Prensliği ile ilişkilidir. Daha sonra Rusya devlet armasında çift başlı kartalın göğsünde küçük kalkan olarak yer almıştır. Merkezinde sağ elindeki mızrağıyla ejderhayı öldüren beyaz bir atın üzerinde aziz Georgios tasvir edilir. Atın hareket hâlinde betimlenmesi sahneye dinamik bir görünüm kazandırmaktadır. Figürün üzerinde mavi bir pelerin bulunurken, ejderha koyu renkli ve yere serilmiş biçimde gösterilmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan Aziz Georgios figürü görselin odak noktasını oluşturmakta, kırmızı kalkan zemini ise figürlerin daha belirgin biçimde algılanmasını sağlamaktadır. Zeminde Kırmızı Kalkan bulunur, cesaret ve gücü simgeler. Figür ise Aziz George (Rusça: Георгий Победоносец – "Muzaffer/ Aziz Georgi")'dir. Dini figür, askeri güç ve bürokratik meşruiyet birleşimiyle görsel mesaj üretir. İyi düzen ile hristyanlık bağdaştırılır. Moskova kendini "kötülüğe karşı duran merkez" olarak konumlandırır "zafer, koruma ve ilahi meşruiyet" anlatısıdır.

Tablo 1. Moskova Şehir Arması Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Aziz Georgios Figürü	Atlı savaşçı	Kahramanlık, kutsal koruyuculuk
Ejderha figürü	Yere serilmiş canavar	Kötülük, tehdit, düşman
Mızrak eylemi	Ejdergaya saplanan mızrak	Gücün uygulanması, zafer

At figürü	Beyaz at	Saflık, kontrol, asalet
Renk göstergesi	Kırmızı zemin	Savaş, güç, iktidar
Kompozisyon	Üstte savaşçı, altta ejderha	İyinin kötüyü yenmesi, düzenin sağlanması

Tabloda yer alan göstergeler incelendiğinde, Moskova şehir armasındaki anlamın tek bir unsurdan değil, birbirleriyle ilişkili göstergeler bütününden oluştuğu görülmektedir. At üzerinde tasvir edilen Aziz Georgios figürü kahramanlık ve kutsal koruyuculuğu temsil ederken, yere serilmiş ejderha kötülük, tehdit ve düşman kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. Aziz Georgios'un elindeki mızrak, gücün uygulanmasını ve zaferi simgelemekte; beyaz at ise saflık, asalet ve kontrol anlamları üretmektedir. Kırmızı kalkan zemini savaş, güç ve iktidar çağrışımları oluştururken, savaşçının üstte, ejderhanın ise altta konumlandırılması iyinin kötülüğe üstün gelmesi ve düzenin sağlanması düşüncesini desteklemektedir. Bu göstergeler bir araya geldiğinde Moskova'nın koruyucu, güçlü ve meşru bir otorite merkezi olduğu yönünde bütüncül bir anlam yapısı ortaya çıkmaktadır.

2. Sankt-Peterburg Şehir Arması



Resim No 2: Peterburg Şehir Arması

Sankt-Peterburg şehir arması, Moskova'dan farklı olarak askeri-dini değil, daha çok denizcilik ve imparatorluk gücü üzerinden anlam kurar. Peterburg, I. Petro tarafından kurulmuş olup, uzun süre Rus İmparatorluğu'nun başkenti olmuştur. Bu yüzden, "Avrupa'ya açılan pencere" söylemini yansıtır. Armadaki iki çapraz çapa, biri deniz çapası; diğeri nehir çapasıdır. Şehrin hem Baltık Denizi'ne hem de iç su yollarına

açılan bir liman kenti olduğunu gösterir. Çapaların arasındaki altın asa, saltanat asası ve üzerinde çift başlı kartal motifi bulunur; imparatorluk gücünü, merkezi otoriteyi simgeler. Zemin, kırmızı kalkandır; gücü, ihtişamı, tarihsel önemi çağrıştırır. Burada kontrol, ulaşım, ticaret ve imparatorluk düzeni ön plandadır. Armanın bütününe bakıldığında Sankt-Peterburg'un deniz gücü, ticari hareketlilik ve devlet otoritesiyle özdeşleşen bir şehir kimliği sunduğu görülmektedir.

Tablo 2. Peterburg Şehir Arması Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Çapraz Anahtarlar	İki anahtar (biri altın biri gümüş)	Yetki, kutsal otorite (Aziz Petrus'a gönderme)
Çapraz asalar	İki asa (deniz ve nehir asası)	Deniz gücü ve nehir hakimiyeti
Taç	Büyük imparatorluk tacı	İmparatorluk gücü, başkent olma statüsü
Kırmızı zemin	Kalkanın kırmızı rengi	Güç, ihtişam, tarihsel önem
Kurdele (mavi)	Kalkanı çevreleyen mavi şerit	Onur, asalet, devlet geleneği
Küçük kartallar	Üstteki çift başlı kartal sembolleri	Rus devlet otoritesi, egemenlik
Kompozisyon	Ortada semboller, üstte taç	Merkezi iktidar, düzen ve hiyerarşi

Tabloda yer alan göstergeler birlikte değerlendirildiğinde Sankt-Peterburg armasının denizcilik, imparatorluk ve otorite temaları etrafında anlam ürettiği görülmektedir. Çapraz anahtarlar Aziz Petrus'a gönderme yaparak kutsal otoriteyi ve tarihsel meşruiyeti temsil ederken, asalar şehrin deniz ve nehir yolları üzerindeki stratejik konumunu vurgulamaktadır. İmparatorluk tacı ve çift başlı kartal figürleri Rus devlet geleneği, egemenlik ve başkent olma statüsüyle ilişkilendirilmektedir. Kırmızı zemin güç ve ihtişam çağrışımları oluştururken, mavi kurdele devlet sürekliliği ve asalet düşüncesini desteklemektedir. Göstergelerin kompozisyon içerisindeki düzeni ise merkezî iktidar, hiyerarşi ve kontrol fikrini ön plana çıkarmaktadır. Bu yönüyle arma, Sankt-Peterburg'u yalnızca önemli bir

liman kenti olarak değil, aynı zamanda Rus İmparatorluğu'nun siyasal ve tarihsel gücünü temsil eden bir merkez olarak konumlandırmaktadır.

3. Novosibirsk Şehir Arması



Resim No 3: Novosibirsk Şehir Arması

Rusya'nın Sibirya Federal Bölgesi'nde yer alan Novosibirsk, nüfus bakımından Moskova ve Sankt-Peterburg'un ardından ülkenin üçüncü büyük şehridir. Ob Nehri kıyısında kurulan şehir, Trans-Sibirya Demiryolu'nun gelişimiyle birlikte büyümüş ve günümüzde Rusya'nın önemli bilim, sanayi ve ulaşım merkezlerinden biri hâline gelmiştir. Tabloda yer alan göstergeler birlikte değerlendirildiğinde Novosibirsk armasının temel olarak Sibirya coğrafyası, doğal kaynaklar ve modernleşme ekseninde anlam ürettiği görülmektedir. Kalkanın iki yanında yer alan samur figürleri Sibirya kimliğini, dayanıklılığı ve tarihsel kürk ticaretini temsil ederken, ortadaki mavi dalgalı hat şehrin gelişiminde önemli bir yere sahip olan Ob Nehri'ne gönderme yapmaktadır. Nehir üzerindeki köprü motifi ise ulaşım, bağlantı ve modernleşme kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. Yeşil ve gümüş renkler Sibirya'nın doğal çevresini, geniş ormanlarını ve sert iklim koşullarını yansıtmaktadır. Armanın genel kompozisyonunda dinî veya imparatorluk kökenli sembollere yer verilmemesi dikkat çekmektedir. Bunun yerine şehir, doğal çevresi, ekonomik faaliyetleri ve ulaşım ağlarıyla tanımlanmakta; böylece Novosibirsk'in bilim, sanayi ve ulaşım merkezi olarak öne çıkan modern şehir kimliği vurgulanmaktadır.

Tablo 3. Novosibirsk Şehir Arması Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Samur figürleri	İki siyah samur	Güç, dayanıklılık, Sibirya kimliği
Nehir	Kalkan üzerinde mavi akarsu	Ob nehri, yaşam kaynağı, coğrafi kimlik
Köprü	Nehir üstünde altın kemer	Bağlantı, ulaşım, modernleşme
Renk alanları	Yeşil ve Gri zemin	Doğa (yeşil), şehir/yerleşim (gri)
Taç	Üstteki kale biçimli taç	Şehir statüsü, idari güç
Kurdele ve oklar	Alttaki şerit ve çapraz oklar	Birlik, savunma, yönelme
Kompozisyon	Samurların kalkanı tutması	Koruyuculuk, güç dengesi

Tabloda yer alan göstergeler birlikte değerlendirildiğinde Novosibirsk armasının Sibirya'nın doğal çevresi, coğrafi konumu ve modern gelişimi üzerine kurulu bir anlam sistemi oluşturduğu görülmektedir. Kalkanın iki yanında yer alan samur figürleri, tarihsel olarak bölgenin kürk ticaretiyle ilişkisini hatırlatırken aynı zamanda dayanıklılık, güç ve Sibirya kimliğini temsil etmektedir. Ortadaki mavi akarsu Ob Nehri'ne gönderme yaparak şehrin coğrafi konumunu ve yaşam kaynağını vurgulamaktadır. Nehir üzerindeki altın köprü motifi ise Trans-Sibirya Demiryolu ile bağlantılı olarak ulaşım, bağlantı ve modernleşme fikirlerini ön plana çıkarmaktadır. Yeşil ve gri renk alanları doğa ile kentsel yaşam arasındaki ilişkiyi yansıtırken, üstteki taç şehrin idarî statüsünü göstermektedir. Samurların kalkanı taşıması ve kompozisyonun simetrik yapısı koruyuculuk, denge ve süreklilik düşüncesini desteklemektedir. Bu göstergeler bir araya geldiğinde Novosibirsk, doğal kaynaklarıyla güç kazanan, ulaşım ağlarıyla gelişen ve modernleşme süreciyle öne çıkan bir Sibirya şehri olarak temsil edilmektedir.

4. Yekaterinburg Şehir Arması



Resim No 4: Yekaterinburg Şehir Arması

Rusya'nın Ural Federal Bölgesi'nde yer alan Yekaterinburg, Avrupa ile Asya kıtalarının sınırında bulunan ve Ural Dağları'nın en önemli şehirlerinden biri olarak kabul edilmektedir. **Avrupa-Asya arasında bir "eşik şehir" olan Yekaterinburg** I. Petro döneminde **metalurji ve madencilik merkezi** olarak kurulmuştur. Yekaterinburg şehir arması da bu tarihsel ve coğrafi özellikleri yansıtan göstergelerden oluşmaktadır. **Yekaterinburg şehir arması**, diğer Rus şehirlerinden farklı olarak **sanayi/güç, maden/üretim ve sınır (Avrupa–Asya)** kimliği üzerinden anlam üretir. Armanın merkezinde yer alan fabrika ve maden simgeleri şehrin sanayi, üretim ve teknolojik gelişimle kurduğu ilişkiyi vurgulamaktadır. Görselin temelinde ayı ve samur olmak üzere iki hayvan figürü yer alır; Rusya'nın doğal sembolü olan ayı Rus kültüründe gücü simgeler, samur ise Sibirya ile bağlantı, zenginlik işaretidir. Kalkanın yeşil ve altın renkli iki bölümü dikkat çeker, Ural doğasına ve altın gibi madenlerin zenginliğine işaret eder. Kalkanın üstündeki taç ise idari ve tarihsel statüye gönderme yapar. Bu kent arması açıkça **"doğadan gücünü alan sanayi kenti" anlatısı kurar,** Yekaterinburg'u doğal kaynaklarıyla güç kazanan, sanayi üretimiyle gelişen ve Avrupa ile Asya arasında stratejik bir konuma sahip olan bir şehir olarak temsil etmektedir.

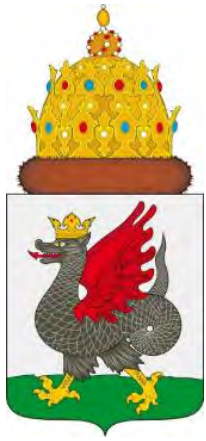
Tablo 4. Yekaterinburg Şehir Arması Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Ayı figürü	Soldaki sarı ayı	Güç, doğa, Ural bölgesi kimliği

Samur figürü	Sağdaki sarı hayvan	Zenginlik, kürk ticareti, tarihsel ekonomi
Fabrika yapısı	Dişliler ve mekanik düzenek	Sanayi, üretim, teknolojik gelişim
Fırın/Ocak	İçinde ateş olan yapı	Metalürji, demir-çelik üretimi
Nehir	Dalgalı mavi şerit	Yaşam, Ulaşım, coğrafi konum
Yeşil zemin	Üst kısım	Doğa, Ural Dağları, çevre
Altın zemin	Alt kısım	Zenginlik, değer, kaynaklar
Taç	Üstteki kale biçimli taç	Şehir statüsü, idari güç
Alt süsleme	Alt kısımdaki kristal şekil	Madenler, yer altı zenginliği
Kompozisyon	İki hayvanın kalkanı tutması	Koruma, güç dengesi

Tabloda yer alan göstergeler birlikte değerlendirildiğinde Yekaterinburg armasının sanayi, doğal kaynaklar ve bölgesel kimlik ekseninde anlam ürettiği görülmektedir. Kalkanın iki yanında bulunan ayı ve samur figürleri, Ural ve Sibirya bölgeleri arasındaki tarihsel ve coğrafi bağlantıyı simgelemektedir. Ayı figürü güç, dayanıklılık ve Rusya'nın doğal kimliğiyle ilişkilendirilirken, samur figürü bölgenin tarihsel ekonomik faaliyetlerini ve zenginliğini temsil etmektedir. Kalkanın merkezinde yer alan fabrika yapısı ve fırın motifi, şehrin metalurji ve madencilik geçmişine gönderme yaparak üretim, sanayileşme ve teknolojik gelişim kavramlarını ön plana çıkarmaktadır. Dalgalı mavi şerit yaşam kaynağı ve ulaşım hattı olarak nehirleri temsil ederken, yeşil ve altın renkler sırasıyla Ural Dağları'nın doğal çevresini ve bölgenin yer altı kaynaklarını yansıtmaktadır. Alt bölümde yer alan kristal biçimli süsleme maden zenginliğini vurgularken, üstteki taç şehrin idarî statüsünü göstermektedir. Kompozisyonun iki hayvan tarafından desteklenmesi ise koruma, denge ve süreklilik düşüncesini pekiştirmektedir. Bu göstergeler bir araya geldiğinde Yekaterinburg, doğal kaynaklarıyla güçlenen, sanayi üretimiyle gelişen ve Ural bölgesinin ekonomik merkezlerinden biri olarak öne çıkan bir şehir kimliğiyle temsil edilmektedir.

5. Kazan Şehir Arması



Resim No 5: Kazan Şehir Arması

Rusya Federasyonu'nun Volga Federal Bölgesi'nde yer alan Tataristan Cumhuriyeti'nin başkenti Kazan, Türk-Tatar ve Rus kültürlerinin kesiştiği önemli merkezlerden biridir. Tarih boyunca farklı etnik, kültürel ve dinî geleneklerin bir arada bulunduğu şehir, bu çok katmanlı yapısını şehir armasına da yansıtmaktadır. Kazan şehir armasının merkezinde, Tatar mitolojisinin önemli figürlerinden biri olan kanatlı ejderha Zilant yer almaktadır. Rus şehir armalarında sık rastlanmayan bu mitolojik varlık, güç, koruyuculuk ve egemenlik gibi anlamlar üretmektedir. Zilant'ın başındaki taç, Kazan Hanlığı'nın tarihsel mirasına, siyasal otoriteye ve meşruiyete gönderme yapmaktadır. Kırmızı kalkan zemini ise güç, mücadele ve tarihsel süreklilik düşüncesini desteklemektedir. Moskova armasında ejderha kötülüğün simgesi olarak yenilgiye uğratılırken, Kazan armasında aynı figür şehrin temel sembolü olarak merkeze yerleştirilmiştir. Bu durum, Kazan'ın yerel tarihini ve kültürel özgünlüğünü vurgulayan farklı bir anlam yapısı oluşturmaktadır. Armanın genelinde çok kültürlülük, tarihsel süreklilik, bölgesel kimlik ve kültürel miras temalarının ön plana çıktığı görülmektedir.

Tablo 5. Kazan Şehir Arması Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen

Zilant (ejderha)	Kanatlı taçlı yılan / ejderha figürü	Güç, koruyuculuk, yerel mitoloji
Taç (üstte)	Büyük altın taç	Egemenlik, hanlık/ krallık geleneği
Küçük taç	Ejderhanın başındaki taç	Meşruiyet, yönetim yetkisi
Kanatlar	Kırmızı Kanatlar	Güç, hareket, saldırı yeteneği
Renk (kırmızı)	Kanat rengi	Enerji, savaş, dinamizm
Renk (yeşil zemin)	Alt zemin	Toprak, yaşam, doğa
Renk (beyaz/gri alan)	Arka plan	Saflık, nötrlük
Pençeler	Altın ayaklar	Güç, hakimiyet
Kompozisyon	Tek figür merkezde	Tek otorite, merkezi güç

Tabloda yer alan göstergeler birlikte değerlendirildiğinde Kazan armasının yerel mitoloji, tarihsel egemenlik ve kültürel kimlik ekseninde anlam ürettiği görülmektedir. Armanın merkezinde bulunan Zilant figürü, Tatar kültürüne özgü mitolojik bir varlık olarak güç, koruyuculuk ve bölgesel aidiyet düşüncelerini temsil etmektedir. Hem armanın üst kısmındaki büyük taç hem de Zilant'ın başındaki küçük taç, tarihsel hanlık geleneğine, siyasal otoriteye ve yönetim meşruiyetine gönderme yapmaktadır. Ejderhanın kırmızı kanatları ve kırmızı renk kullanımı enerji, mücadele ve dinamizm çağrışımları oluştururken, yeşil zemin yaşamı, toprağı ve doğayla olan bağı simgelemektedir. Arka plandaki beyaz ve gri alanlar ise denge, açıklık ve süreklilik düşüncesini desteklemektedir. Altın renkli pençeler güç ve hâkimiyet göstergesi olarak öne çıkarken, kompozisyonun tek bir figür etrafında kurulması merkezi otorite ve güçlü bir şehir kimliği algısı yaratmaktadır. Bu göstergeler bir araya geldiğinde Kazan, tarihsel mirasını yerel mitolojiyle bütünleştiren, kültürel özgünlüğünü koruyan ve siyasal gücünü vurgulayan bir şehir olarak temsil edilmektedir.

6. Volgograd Şehir Arması



Resim No 6: Volgograd Şehir Arması

Rusya'nın güneybatısında, Volga Nehri kıyısında yer alan Volgograd, ülkenin en önemli tarihî şehirlerinden biridir. Şehir tarih boyunca Tsaritsın (1589–1925), Stalingrad (1925–1961) ve Volgograd (1961'den günümüze) adlarını taşımıştır. II. Dünya Savaşı'nın dönüm noktalarından biri olarak kabul edilen Stalingrad Muharebesi burada gerçekleşmiş ve şehir Rus tarihsel hafızasında özel bir yer edinmiştir. Bu tarihsel geçmiş, Volgograd şehir armasına da doğrudan yansımaktadır. Diğer birçok Rus şehir armasından farklı olarak Volgograd arması savaş, kahramanlık, direniş ve kolektif hafıza temaları etrafında şekillenmektedir. Kırmızı kalkan zemini savaşın, fedakârlığın ve tarihsel mücadelenin sembolü olarak öne çıkarken, mavi ve beyaz şeritler Volga Nehri'ne gönderme yaparak şehrin coğrafi kimliğini vurgulamaktadır. Armada yer alan "Kahraman Şehir" nişanı ve buna bağlı askerî semboller savunma, cesaret, direniş ve zafer gibi anlamlar üretmektedir. Böylece arma, yalnızca bir şehir sembolü olmanın ötesinde, Stalingrad Muharebesi etrafında şekillenen tarihsel hafızayı ve ulusal gurur söylemini görsel olarak temsil etmektedir.

Tablo 6. Volgograd Şehir Arması Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kadın figürü	Kılıç tutan heykel (Anavatan)	Vatan, fedakârlık, ulusal kimlik
Kılıç	Yukarı kaldırılmış kılıç	Mücadele, savunma, savaş
Hareketli Duruş	İleri doğru adım atan figür	Çağrı, direniş, seferberlik
Kırmızı zemin	Arka plan rengi	Savaş, kan, tarihsel mücadele

Mavi şeritler	Alt kısımdaki çizgiler	Volga nehri, coğrafi kimlik
Beyaz renk	Figürün rengi	Saflık, yücelik, anlaşma
Kompozisyon	Figürün merkezde ve büyük olması	Merkezî kahramanlık, kolektif hafıza

Tabloda yer alan göstergeler birlikte değerlendirildiğinde Volgograd armasının savaş, kahramanlık ve kolektif hafıza temaları etrafında anlam ürettiği görülmektedir. Armanın merkezinde yer alan ve kılıç taşıyan kadın figürü, Volgograd'ın simgelerinden biri olan "Anavatan Çağırıyor" anıtına gönderme yapmakta; vatan sevgisi, fedakârlık ve ulusal kimlik kavramlarını temsil etmektedir. Yukarı kaldırılmış kılıç mücadele, savunma ve direniş düşüncelerini ön plana çıkarırken, figürün ileriye doğru hareket eden duruşu kararlılık, seferberlik ve mücadele çağrısı olarak yorumlanmaktadır. Kırmızı zemin savaşın, dökülen kanın ve tarihsel mücadelenin sembolü olarak öne çıkarken, alt bölümde yer alan mavi şeritler Volga Nehri'ne gönderme yaparak şehrin coğrafi kimliğini vurgulamaktadır. Beyaz renk saflık ve yücelik anlamları üretirken, figürün kompozisyonun merkezinde ve büyük ölçekte tasvir edilmesi kahramanlık anlatısını güçlendirmekte ve kolektif hafızanın odağı hâline gelmektedir. Bu göstergeler bir araya geldiğinde Volgograd, savaşın yıkıcı etkilerine karşı direniş göstermiş, fedakârlık ve kahramanlıkla özdeşleşmiş bir şehir olarak temsil edilmektedir.

7. Krasnoyarsk Şehir Arması



Resim No 7: Krasnoyarsk Şehir Arması

Rusya'nın Sibirya Federal Bölgesi'nde, Yenisey Nehri kıyısında yer alan Krasnoyarsk, bölgenin önemli sanayi, enerji ve madencilik merkezlerinden biridir. Tarih boyunca özellikle altın madenciliği, tarım ve doğal kaynaklara dayalı ekonomik faaliyetlerle gelişmiştir. Bu özellikler Krasnoyarsk şehir armasına da yansımaktadır. Armanın merkezinde yer alan altın renkli aslan figürü güç, cesaret ve otoriteyi temsil etmektedir. Aslanın elinde taşıdığı kürek ve orak ise emek, üretim, tarım ve madencilik faaliyetlerine gönderme yapmaktadır. Kırmızı kalkan zemini güç ve dinamizm anlamları üretirken, altın renk hem bölgenin yer altı zenginliklerini hem de ekonomik refahını simgelemektedir. Üst bölümde bulunan taç şehrin idarî statüsünü ve tarihsel önemini vurgulamaktadır. Armanın bütününe bakıldığında Krasnoyarsk, doğal kaynakları, üretim gücü ve çalışkanlıkla elde edilen ekonomik gelişimi öne çıkaran bir Sibirya şehri olarak temsil edilmektedir. **Çalışkanlıkla zenginleşen güçlü Sibirya anlatısı kurulur.**

Tablo 7. Krasnoyarsk Şehir Arması Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Aslan figürü	Altın renkli aslan	Güç, cesaret, otorite
Kürek	Aslanın sağ elindeki alet	Emek, madencilik, üretim
Orak	Aslanın sol elindeki alet	Tarım, üretkenlik
Kırmızı zamin	Arka plan rengi	Güç, enerji, tarihsel mücadele
Altın renk	Aslan ve araçların rengi	Zenginlik, değer, kaynak
Taç	Üstteki kale biçimli taç	Şehir statüsü, idari güç
Kompozisyon	Tek figürün merkezde olması	Merkezî güç, hakimiyet

Tabloda yer alan göstergeler birlikte değerlendirildiğinde Krasnoyarsk armasının güç, emek ve üretim temaları etrafında anlam ürettiği görülmektedir. Armanın merkezinde bulunan altın renkli aslan figürü cesaret, otorite ve egemenliği temsil ederken, elinde taşıdığı kürek ve orak bölgenin ekonomik yapısında önemli bir yere sahip olan madencilik, tarım ve üretim faaliyetlerine gönderme yapmaktadır. Kırmızı zemin enerji, kararlılık ve tarihsel mücadele çağrışımları oluştururken, altın renk hem

doğal kaynak zenginliğini hem de ekonomik değeri simgelemektedir. Üst bölümde yer alan taç, şehrin idarî statüsünü ve bölgesel önemini vurgulamaktadır. Kompozisyonun tek bir figür etrafında şekillenmesi ise merkezi güç ve hâkimiyet düşüncesini ön plana çıkarmaktadır. Bu göstergeler bir araya geldiğinde Krasnoyarsk, doğal kaynaklarını emek ve üretimle birleştirerek gelişen, ekonomik gücü ve bölgesel önemiyle öne çıkan bir Sibirya şehri olarak temsil edilmektedir.

8. Nijniy Novgorod Şehir Arması



Resim No 8: Nijniy Novgorod Şehir Arması

Rusya'nın Volga Federal Bölgesi'nde, Volga ve Oka nehirlerinin birleştiği noktada yer alan Nijniy Novgorod, tarih boyunca önemli bir ticaret, ulaşım ve idari merkez olarak gelişmiştir. Şehrin coğrafi konumu, onu Orta Çağ'dan itibaren Rusya'nın en önemli ekonomik merkezlerinden biri hâline getirmiştir. Nijniy Novgorod şehir arması da bu köklü geçmişi ve şehir kimliğini sade fakat anlam yüklü semboller aracılığıyla yansıtmaktadır. Armanın merkezinde yer alan kırmızı geyik figürü asalet, zarafet, hız ve doğayla uyum gibi değerleri temsil etmektedir. Beyaz kalkan zemini saflık, düzen ve süreklilik çağrışımları oluştururken, üst bölümde bulunan taç şehrin idarî statüsüne ve tarihsel önemine gönderme yapmaktadır. Armanın genel kompozisyonu güç gösterisinden çok denge, süreklilik ve köklülük düşüncesini ön plana çıkarmaktadır. Bu yönüyle Nijniy Novgorod, doğal çevresiyle uyum içerisinde gelişen, tarihsel

sürekliliğini koruyan ve güçlü bir yerel kimliğe sahip bir şehir olarak temsil edilmektedir.**Doğal düzenin içindeki asil güç fikrini normalleştirir, "kendiliğinden güçlü ve köklü şehir" anlatısı kurulur.**

Tablo 8. Nijniy Novgorod Şehir Arması Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Geyik figürü	Kırmızı geyik	Asalet, zarafet, doğa ile uyum
Boynuzlar	Büyük ve dallı boynuzlar	Güç, olgunluk, liderlik
Kırmızı renk	Geyiğin rengi	Enerji, canlılık, güç
Beyaz zemin	Arka plan	Saflık, açıklık, düzen
Taç	Üstteki kale biçimli taç	Şehir statüsü, idari güç
Kurdele/ süsleme	Kalkanı çevreleyen şerit	Onur, gelenek, estetik
Kompozisyon	Tek figür merkezde	Merkezî kimlik, odaklanmış güç

Tabloda yer alan göstergeler birlikte değerlendirildiğinde Nijniy Novgorod armasının doğa, asalet ve tarihsel süreklilik temaları etrafında anlam ürettiği görülmektedir. Armanın merkezinde bulunan kırmızı geyik figürü zarafet, çeviklik ve doğayla uyum gibi değerleri temsil ederken, büyük ve dallı boynuzlar güç, olgunluk ve liderlik kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. Geyiğin kırmızı renkte tasvir edilmesi enerji, canlılık ve kararlılık anlamlarını desteklemektedir. Beyaz zemin saflık, düzen ve açıklık çağrışımları oluştururken, üst bölümde yer alan taç şehrin idarî statüsünü ve tarihsel önemini vurgulamaktadır. Kalkanı çevreleyen süslemeler ise gelenek, onur ve estetik değerleri öne çıkarmaktadır. Kompozisyonun tek bir figür etrafında şekillenmesi, şehir kimliğinin belirgin ve bütüncül bir sembol üzerinden temsil edildiğini göstermektedir. Bu göstergeler bir araya geldiğinde Nijniy Novgorod, doğal çevresiyle uyum içinde gelişen, köklü geçmişe sahip ve asaletle özdeşleşen bir şehir olarak temsil edilmektedir.

9. Çelyabinsk Şehir Arması



Resim No 9: Çelyabinsk Şehir Arması

Rusya'nın Ural Federal Bölgesi'nde yer alan Çelyabinsk, Avrupa ile Asya arasındaki geçiş kuşağında bulunan önemli bir ticaret ve ulaşım merkezidir. Tarih boyunca Orta Asya, Sibirya ve Avrupa arasındaki ticaret yolları üzerinde stratejik bir konuma sahip olan şehir, bu özelliğini armasında da yansıtmaktadır. Çelyabinsk şehir armasının merkezinde yer alan deve figürü, Rus şehir armalarında nadir görülen sembollerden biridir. Deve, uzun mesafeli ticaret, dayanıklılık ve kervan yolları ile ilişkilendirilmekte; şehrin tarihsel ticaret ağlarındaki rolüne gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda Orta Asya ile kurulan ekonomik ve kültürel bağlantıları da temsil etmektedir. Arka planda bulunan kale duvarı, şehrin sınır bölgesindeki konumunu, savunma işlevini ve güvenlik anlayışını simgelemektedir. Kalkan üzerindeki yeşil ve kırmızı renkler ise sırasıyla doğa, canlılık, güç ve tarihsel süreklilik anlamları üretmektedir. Armanın genelinde Çelyabinsk, ticaret yollarını birbirine bağlayan, zorlu koşullara uyum sağlayan ve stratejik konumuyla öne çıkan bir sınır ve geçiş şehri olarak temsil edilmektedir.

Tablo 9. Çelyabinsk Şehir Arması Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Deve figürü	Sarı deve	Ticaret, dayanıklılık, uzun yolculuk
Yük (kambur)	Deve üzerindeki yük	Taşımacılık, ekonomik faaliyet
Taş duvar	Arka plandaki gri kale duvarı	Savunma, şehirleşme, sınır kenti
Yeşil zemin	Alt kısım	Doğa, yaşam alanı

Sarı renk	Deve rengi	Zenginlik, değer
Kompozisyon	Tek figür merkezde	Ticaret odaklı kimlik, merkezi rol

Tabloda yer alan göstergeler birlikte değerlendirildiğinde Çelyabinsk armasının ticaret, ulaşım ve dayanıklılık temaları etrafında anlam ürettiği görülmektedir. Armanın merkezinde bulunan deve figürü, uzun mesafeli ticaret yollarını, ekonomik hareketliliği ve zorlu koşullara uyum sağlama yeteneğini temsil etmektedir. Devenin sırtındaki yük, şehrin tarihsel olarak taşımacılık ve ticaret faaliyetleriyle kurduğu ilişkiyi görünür kılmakta; mal dolaşımı ve ekonomik canlılık düşüncelerini desteklemektedir. Arka planda yer alan kale duvarı, Çelyabinsk'in sınır bölgesindeki stratejik konumuna gönderme yaparak güvenlik, savunma ve şehirleşme kavramlarını öne çıkarmaktadır. Alt bölümdeki yeşil zemin doğa ve yaşam alanını simgelerken, devenin sarı rengi zenginlik, değer ve ekonomik refah çağrışımları oluşturmaktadır. Kompozisyonun tek bir figür etrafında şekillenmesi ise şehrin kimliğinin ticaret ve ulaşım işlevleri üzerinden tanımlandığını göstermektedir. Bu göstergeler bir araya geldiğinde Çelyabinsk, Avrupa ile Asya arasındaki ticaret yollarını birbirine bağlayan, ekonomik hareketliliği ve dayanıklılığıyla öne çıkan önemli bir geçiş ve ticaret merkezi olarak temsil edilmektedir.

10. Krasnodar Şehir Arması



Resim No 10: Krasnodar Şehir Arması

Rusya'nın güneyinde, Kuban Nehri kıyısında yer alan Krasnodar, tarihsel olarak Kuzey Kafkasya'nın en önemli askerî ve idarî merkezlerinden biridir. Şehir, 1793 yılında Karadeniz Kazakları tarafından kurulmuş ve uzun süre Rus İmparatorluğu'nun güney sınırlarının korunmasında stratejik bir rol üstlenmiştir. Bu tarihsel geçmiş, Krasnodar şehir armasında açık biçimde yansıtılmaktadır. Armanın merkezinde yer alan kale figürü savunma, güvenlik ve askerî yerleşim işlevlerine gönderme yaparken, ortadaki haç şehrin tarihsel ve kültürel mirasını temsil etmektedir. Çapraz yerleştirilmiş asalar merkezi otoriteyi ve devlet gücünü simgelerken, üst bölümde bulunan taç imparatorluk geleneğini ve idarî statüyü vurgulamaktadır. Armanın genel kompozisyonu, Krasnodar'ı yalnızca bir yerleşim merkezi olarak değil, aynı zamanda devletin güney sınırlarını koruyan ve merkezi otoriteyi temsil eden stratejik bir şehir olarak konumlandırmaktadır. Bu yönüyle arma, güvenlik, düzen, egemenlik ve devlet sürekliliği temaları etrafında anlam üretmektedir.

Tablo 10. Krasnodar Şehir Arması Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kale kapısı	Ortadaki taş kale ve açık kapı	Koruma, güvenlik, şehir savunması
Asa	Kale üzerindeki çapraz asalar	Askerî güç, otorite
Kartal figürü	Üstteki çift başlı kartal	Devlet gücü, egemenlik
Bayraklar	Yanlarda mavi sancaklar	Gelenek, askeri birlik, kimlik
Kurdeleler	Kırmızı sarı şeritler	Zafer, ödül, onur
Taç	Üstteki kraliyet tacı	Yönetim, statü, otorite
Renk (yeşil)	Alt zemin	Toprak, verimlilik
Renk (altın)	Kale ve süslemeler	Zenginlik, değer
Kompoazisyon	Çoklu sembollerin merkezde birleşmesi	Güç birliği, bütünlük

Tabloda yer alan göstergeler birlikte değerlendirildiğinde Krasnodar armasının askerî güç, devlet otoritesi ve sınır güvenliği temaları etrafında anlam ürettiği görülmektedir. Armanın merkezinde bulunan kale kapısı,

şehrin tarihsel olarak savunma ve güvenlik işlevi üstlendiğine işaret ederken, açık kapı aynı zamanda korunan ve denetlenen bir geçiş noktasını temsil etmektedir. Kale üzerinde yer alan çapraz asalar askerî gücü ve merkezi otoriteyi simgelerken, çift başlı kartal figürü Rus devlet geleneği, egemenlik ve siyasal güçle ilişkilendirilmektedir. Yanlarda bulunan sancaklar askerî birlik, tarihsel miras ve kurumsal kimlik anlamları üretmektedir. Kırmızı ve sarı kurdeleler zafer, onur ve ödüllendirilmiş başarı düşüncelerini desteklerken, üst bölümdeki taç şehrin idarî statüsünü ve tarihsel önemini vurgulamaktadır. Yeşil zemin bölgenin verimli topraklarına gönderme yaparken, altın renkli kale ve süslemeler zenginlik, değer ve prestij çağrışımları oluşturmaktadır. Kompozisyonda çok sayıda sembolün merkezî bir düzen içinde bir araya getirilmesi ise güç birliği, düzen ve devlet bütünlüğü fikrini pekiştirmektedir. Bu göstergeler bir araya geldiğinde Krasnodar, devlet otoritesinin temsil edildiği, sınır güvenliğinin sağlandığı ve askerî gelenekleriyle öne çıkan stratejik bir şehir olarak temsil edilmektedir.

Tablo 11. Seçilmiş Rus Şehir Armalarında Temel Göstergeler ve Ürettikleri Anlamlar

Şehirler	**Temel gösterge**	**Gösteren (Görsel unsur)**	**Anlam**
Moskova	Aziz georgios	Atlı savaşçı + ejderha	İyinin kötüyü yenmesi, koruyucu güç
Peterburg	Çapraz semboller	Anahtar + asa + taç	Dini ve siyasi otorite
Novosibirsk	Doğa ve köprü	Ayılar + Nehir + Köprü	Güç, coğrafya, modernleşme
Yekaterinburg	Sanayi	Fabrika + ocak +hayvanlar	Üretim, sanayi, doğal kaynak
Kazan	Mitolojik varlık	Ejderha (Zilant)	Mitoloji, yerel kimlik, güç kültürel melezlik
Volgograd	Anavatan figürü	Kadın + kılıç	Vatan + Savaş + fedakârlık
Krasnoyarsk	Üretim ve güç	Aslan + orak +kürek	Emek, ekonomi, güç
NijniyNovgorod	Hayvan sembolü	Geyik	Doğa, zerafet, kimlik
Çelyabinsk	Ticaret	Deve + yük	Ticaret, dayanıklılık

Krasnodar	Askerî yapı	Kale + bayrak + kartal	Savuma, devlet gücü

Tablo incelendiğinde Rus şehir armalarının farklı tarihsel, kültürel ve coğrafi özellikleri yansıttığı görülmektedir. Bununla birlikte armalarda kullanılan göstergelerin belirli anlam alanları etrafında kümelendiği dikkat çekmektedir. Moskova ve Volgograd armalarında kahramanlık, mücadele ve koruyuculuk temaları öne çıkarken; Sankt-Peterburg ve Krasnodar armalarında devlet otoritesi, egemenlik ve idarî güç vurgulanmaktadır. Novosibirsk, Yekaterinburg ve Krasnoyarsk armaları ise üretim, sanayi, doğal kaynaklar ve modernleşme kavramları etrafında anlam üretmektedir.

Hayvan figürleri birçok şehir armasında temel gösterge olarak kullanılmaktadır. Moskova'da atlı Aziz Georgios, Kazan'da Zilant, Krasnoyarsk'ta aslan, Nijniy Novgorod'da geyik, Çelyabinsk'te deve ve Novosibirsk'te samur figürleri şehirlerin tarihsel geçmişlerini, ekonomik yapılarını ve kültürel kimliklerini temsil etmektedir. Bu durum, hayvan sembollerinin Rus şehir armalarında kimlik inşasının önemli araçlarından biri olduğunu göstermektedir.

Tabloda ayrıca coğrafi unsurların da anlam üretiminde önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Novosibirsk'teki nehir ve köprü, Volgograd'daki Volga Nehri göndermesi ve Çelyabinsk'teki ticaret yolları şehirlerin coğrafi konumlarının armalara yansıtıldığını ortaya koymaktadır. Bunun yanında Kazan örneğinde mitolojik unsurların, Volgograd örneğinde tarihsel hafızanın ve Sankt-Peterburg örneğinde imparatorluk geleneğinin ön plana çıktığı görülmektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde Rus şehir armaları yalnızca şehirleri tanımlayan resmî semboller değil, aynı zamanda tarihsel hafızayı, yerel kimliği, devlet otoritesini, ekonomik faaliyetleri ve kültürel değerleri görsel göstergeler aracılığıyla yeniden üreten anlam sistemleri olarak işlev görmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada Rusya'nın farklı bölgelerini temsil eden on şehir arması Roland Barthes'ın göstergebilim yaklaşımı doğrultusunda incelenmiştir. Elde edilen bulgular, şehir armalarının yalnızca birer resmî sembol olmadığını, aynı zamanda şehirlerin tarihsel geçmişlerini, kültürel miraslarını, ekonomik özelliklerini ve toplumsal kimliklerini yansıtan çok katmanlı anlam sistemleri olduğunu ortaya koymuştur.

İncelenen armalarda hayvan figürleri, mitolojik varlıklar, tarihî şahsiyetler, mimari yapılar, üretim araçları ve coğrafi unsurların anlam üretiminde önemli bir rol üstlendiği görülmüştür. Moskova armasında Aziz Georgios figürü aracılığıyla koruyuculuk ve zafer; Sankt-Peterburg armasında imparatorluk otoritesi ve denizcilik; Novosibirsk ve Yekaterinburg armalarında sanayi, ulaşım ve doğal kaynaklar; Kazan armasında yerel mitoloji ve kültürel kimlik; Volgograd armasında tarihsel hafıza ve kahramanlık; Krasnoyarsk armasında emek ve üretim; Nijniy Novgorod armasında doğa ve asalet; Çelyabinsk armasında ticaret ve dayanıklılık; Krasnodar armasında ise askerî güç ve devlet otoritesi ön plana çıkmaktadır. Bu farklılıklar, şehir armalarının yalnızca yerel özellikleri yansıtmadığını; aynı zamanda **merkez–çevre ilişkisi, tarihsel süreklilik ve ideolojik yönelimler** çerçevesinde anlam kazandığını göstermektedir.

Çözümleme sonucunda şehir armalarının, temsil ettikleri kentlerin yalnızca fiziksel özelliklerini değil, aynı zamanda o kentlere ilişkin kolektif hafızayı, tarihsel deneyimleri ve kültürel değerleri de görünür kıldığı belirlenmiştir. Barthes'ın düz anlam ve yan anlam ayrımı doğrultusunda değerlendirildiğinde armalarda yer alan figürlerin ilk bakışta belirli nesneleri temsil ettiği, yan anlam düzeyinde ise güç, egemenlik, kahramanlık, koruyuculuk, üretim, refah, aidiyet ve tarihsel süreklilik gibi daha geniş anlam alanları oluşturduğu görülmektedir. Özellikle Sovyet sonrası dönemde yeniden tasarlanan armalarda, Çarlık ve Sovyet sembollerinin birlikte kullanılması, **resmî bellek politikalarının seçici bir yeniden inşa sürecine işaret etmektedir**. Bu durum, armaların yalnızca

geçmişi temsil etmediğini, aynı zamanda bugünün ideolojik anlatısını da yeniden ürettiğini ortaya koymaktadır

Sonuç olarak Rus şehir armaları, kent kimliğinin görsel olarak inşa edildiği ve kuşaktan kuşağa aktarıldığı önemli gösterge sistemleri olarak değerlendirilebilir. Bu armalar aracılığıyla şehirler kendilerini tarihsel, kültürel ve coğrafi özellikleri doğrultusunda yeniden tanımlamakta; yerel kimlik, devlet geleneği ve toplumsal hafıza görsel semboller üzerinden sürekli olarak yeniden üretilmektedir.

KAYNAKÇA

Aktulum K. (2025). Roland Barthes & Parça Yazı. İstanbul: Çizgi.

Barthes, R. (2021). Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi. (Çev.: Mehmet Rifat ve Sema Rifat) İstanbul: YKY.

Barthes, R. (1986). Göstergebilim İlkeleri. (Çev.: Mehmet Rifat ve Sema Rifat). İstanbul: Sözce.

Barthes, R. (2017). Sesin Rengi. Söyleşiler. (Çev.: Ahmet Nüvit Bingöl) İstanbul:Metis.

Barthes, R. (2018). Sorular. (Çev.: Murat Erşen) İstanbul: Kırmızı kedi.

Günay D. (2020). 21. Yüzyılda Göstergebilim. İstanbul: Papatya Bilim.

Hengirmen, M. (2009). Dilbilgisi ve Dilbilim Terimleri Sözlüğü. Ankara: Engin.

Heraldicum, https://www.heraldicum.ru/russia/index.htm, Erişim tarihi: 05.02.2026.

İmer K. & Kocaman A.& Sumru Özsoy A. (2019). Dilbilim Sözlüğü. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Morris, W. Charles (1938). "Foundations of the Theory of Signs" İnternatıonal Encyclopedia of Unified Science I-II. (Çev. Yurdanur Salman) Ed. Doğan Aksan, Dilbilim Seçkisi. Ankara: TDK.

Saussure F. De. (2014). Genel Dilbilim Yazıları. (Çev.: Savaş Kılıç) İstanbul: İthaki.

Akt.Uçan, H. (2016). Dilbilim, göstergebilim ve edebiyat eğitimi. İstanbul:İz

yayıncılık.

Vardar, B. (2001). Dilbilimin Temel Kavramları ve İlkeleri. İstanbul: Multılıngual.

Yücel, T. (1988). Türkçe Sözlük. Ankara: TDK.

Yücel, T. (2021). Tartışmalar. İstanbul: Can.

Yücel, T. (2024). Dil Devrimi ve Sonuçları. İstanbul: Can.

Esmahan Aykol'un Polisiye Romanları*

PROF. DR. ORHAN OĞUZ**
SABRİYE SUDE BOYDAK***

Öz

Bu çalışmanın amacı, Esmahan Aykol'un polisiye romanlarının genel karakteristiklerini belirlemektir. 2000 sonrası Türk edebiyatına dâhil edilebilecek olan Esmahan Aykol (1970-), *Kitapçı Dükkânı* (2001), *Kelepir Ev* (2003), *Şüpheli Bir Ölüm* (2007) ve *Tango İstanbul* (2012) olmak üzere dört polisiye roman yayımlamıştır. Kati Hirşel isimli esas karakterin merkezde olması, on bir yıllık bir süreç içerisinde yayımlanan söz konusu romanları birbirine bağlayan başlıca hususturur. Hem romanlar hem esas karakter, bir taraftan klasik polisiyeye, diğer taraftan modern polisiyeye ait karakteristikler sergiler. Esas karakter idealist motivasyonlarla suçun failini bulmak için çabalar; bu bakımdan merak unsuru ön plana çıkarılır. Bunun yanında suçun kaynağı olarak sosyal meseleler ima edilir ve esas karakter her zaman suçlunun yakalanmasına odaklanmaz.

Klasik polisiyenin temel unsurlarından olan suç, suçlu ve dedektif Aykol'un romanlarında da yer alır. Kati Hirşel, her romanda dedektif olarak karşımıza çıkarken suç ve suçlu değişkenlik gösterir. Klasik polisiyelerde meraklı bir karaktere sahip olan dedektif; ipuçlarından yola çıkarak tanık ve şüphelilerle görüşerek suçu aydınlatmaya çalışır. Buna rağmen Aykol'un romanlarında klasik polisiyeyle örtüşmeyen noktalar da vardır. Örneğin klasik polisiyeden farklı olarak suçun nedeni sosyal meselelere bağlanır.

* Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi'nde yürütülen 26.YL.002 numaralı "Esmahan Aykol'un Romanlarında Kati Hirşel Karakteri" başlıklı BAP Projesi kapsamında üretilmiştir.

** Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. orhanoguz@mku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0514-1449.

*** Yüksek Lisans Öğrencisi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. boydaksude@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3638-5534.

Kati Hirşel, serinin üç kitabında suç ve suçlu unsurlarını bulsa da bunları açıklamaz ve suçluları adalete teslim etmez. Bu da onun, yasalardan çok kendi ahlaki yargılarına göre hareket ettiğini gösterir. Kati Hirşel, kesin ve katı bir adalet anlayışına bağlanmaz.

Aykol'un ilk üç eseri, "klasik katil kim?" romanının temel özelliklerini taşımaktadır. Bu türde dedektif, analitik zekâsını kullanarak ipuçlarını değerlendirir ve suçluyu ortaya çıkarmaya çalışır. Buna karşılık yazarın son romanı, çetecilik ve şantaj gibi konuları işlemesi bakımından "kara roman" türü kapsamında değerlendirilebilir.

Anahtar sözcükler: Esmahan Aykol, Kati Hirşel, polisiye roman, "katil kim?", kara roman

Esmahan Aykol's Detective Novels

Abstract

This study aims to identify the general characteristics of Esmahan Aykol's detective novels. Aykol (b. 1970), who may be situated within post-2000 Turkish literature, has published four detective novels: *Kitapçı Dükkânı* (2001), *Kelepir Ev* (2003), *Şüpheli Bir Ölüm* (2007), and *Tango Istanbul* (2012). These works, produced over an eleven-year period, are connected through the central character, Kati Hirşel.

Both the novels and their protagonist display features of classical and modern detective fiction. Kati Hirşel is motivated by an idealistic desire to uncover the perpetrator, thereby foregrounding suspense. At the same time, crime is often presented as rooted in broader social issues, and the protagonist does not consistently prioritize bringing the culprit to justice. While fundamental elements of classical detective fiction -such as crime, the criminal, and the detective- are present in Aykol's work, the narrative structure and thematic focus occasionally diverge from the conventions of the genre. In particular, the causes of crime are frequently linked to social dynamics rather than treated as isolated incidents.

Although Kati Hirşel encounters evidence of crime and identifies perpetrators in the first three novels, she neither fully discloses her findings nor ensures that the criminals are punished. This suggests that her actions are guided more by personal moral judgment than by legal principles, indicating a flexible and non-rigid conception of justice.

The first three novels conform, to a certain extent, to the classical "whodunit" structure, in which the detective employs analytical reasoning to interpret clues and identify the perpetrator. By contrast, the final novel, which addresses themes such as organized crime and blackmail, can be situated within the noir tradition.

Keywords: Esmahan Aykol, Kati Hirşel, detective fiction, whodunit, noir fiction

GİRİŞ

Esmahan Aykol, 1970 yılında Edirne'de dünyaya gelir. Ortaöğretimini İzmir Bornova Anadolu Lisesi'nde tamamlayan yazar, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni kazanır fakat hukuk tahsiline devam etmek yerine gazeteciliğe yönelir. Aykol, *Sokak* dergisiyle başladığı gazetecilik kariyerini *Güneş*, *Nokta*, *Barometre*, *Turkish Times*, *Star*, *Radikal İki* ve *Binyıl* gibi gazete ve dergilerde sürdürür; Türkiye'nin ilk özel radyo kanalı olan Kent FM'de bir kadın programı yapar. Aykol, mezuniyetinin ardından iki ay yaptığı avukatlık mesleğini bırakır ve bir bar açar (Özçelik ve Kösedağı, 2019; Çınar, 2015; İplikçi ve Haydari, 2016); altı yedi ay kadar bu barı işlettikten sonra 1998 yılında lisansüstü eğitimine başlamak amacıyla Berlin'e Humboldt Üniversitesine gider (Koyuncu, 2019).

Almanya'da doktora eğitimi aldığı dönemde Türk kimliğiyle farklı bir sosyal ve kültürel ortamda bulunan Aykol, bu tecrübesini Kati Hirşel karakteri üzerinden bir Almanı Türkiye'de yaşatarak bir bakıma tersine çevirir. Bir yandan doktora tezini hazırlayan Aykol bir yandan da ilk eseri olan *Kitapçı Dükkânı*'nı yazmaya başlar (Özçelik ve Kösedağı, 2019). Daha

sonraki yıllarda serinin devam kitapları olan *Kelepir Ev*, *Şüpheli Bir Ölüm* ve *Tango İstanbul*'u yayımlar.

Esmahan Aykol'un polisiye serisi İngilizce, Almanca, Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Yunanca, Sırpça, Romence, Arapça, Bulgarca gibi dillere çevrilir. Almanya ve İsviçre'de popüler olan seri, İtalya'da çok satanlar listesine girer (Özçelik ve Kösedağı, 2019; Çınar, 2015).

Aykol'un polisiye türünde olmayan bir romanı vardır. 2006 yılında yayımlanan *Savrulanlar* isimli romanında sevgilisinden ayrılan Ece, İstanbul'dan Londra'ya taşınır ve orada çeşitli kafelerde çalışır. Aykol, bu karakteri oluşturabilmek için bir dönem Londra'da yaşar ve birkaç ay Londra'da kafelerde çalışır (Çınar, 2015).

ESMAHAN AYKOL'UN POLİSİYE ROMANLARI

Esmahan Aykol'un ilk polisiye eseri olan ve 2001 yılında yayımlanan *Kitapçı Dükkânı*'nda ana karakter Kati Hirşel, İstanbul'da öldürülen bir Alman yönetmenin katilini bulmaya çalışır. 2003 yılında yayımlanan devam kitabı *Kelepir Ev*'de Kati, satın almak istediği daireyi kullanan bir otopark mafyası ile kavga eder. Mafya mensubu dairesinde öldürülünce şüpheli durumuna düşen Kati, kendini aklamak için davayı araştırmaya karar verir. 2007'de yayımlanan serinin üçüncü kitabı *Şüpheli Bir Ölüm*'de Kati, evinde kaza sonucu ölen bir genç kadının ölümünün sebebini araştırırken cinayet ihtimali üzerinde durur. 2012'de yayımlanan son kitap *Tango İstanbul*'da ise Kati, şüpheli bir sebepten yoğun bakıma kaldırılan genç bir kadının başına ne geldiğini öğrenmeye çalışır.

Amatör bir dedektif olan Kati'nin, mantığını ve analitik düşünme becerisini kullanarak ipuçlarını toplaması, dokunulmaz bir karakter olması ve katilin kim olduğunun araştırılması (İlter, 2022: 42), serinin ilk üç kitabı olan *Kitapçı Dükkânı*, *Kelepir Ev* ve *Şüpheli Bir Ölüm*'ü "Katil kim?" türü polisiye romana yaklaştırır. Bununla birlikte bu eserlerde sosyal problemlerin işlenmesi, söz konusu romanların geleneksel değil, modern "Katil kim?" anlatıları olarak değerlendirilmesine imkân sağlar. Modern

polisiye, klasik polisiyeye göre daha gerçekçidir; toplumu bir bütün olarak ele alır ve suça ferdî değil, sosyal bir bakışla yaklaşır (Vurmay, 2020: 1).

Serinin son kitabı olan *Tango İstanbul* ise karanlık ve yozlaşmış bir şantaj çetesine yer vermesi (Altunal, 2018: 16) nedeniyle kara roman türüne yaklaşır. Bir kara romandan bekleneceği gibi okur, Nil'in ölüp ölmeyeceğini değil, onun neden yoğun bakıma kaldırıldığını merak eder.

Polisiyelerde suçlunun yakalanması "belirli son", yakalanamaması "belirsiz son" olarak adlandırılır (Sazyek, 2020: 71-73). *Kitapçı Dükkânı*, *Kelepir Ev* kitaplarında Kati suçluları bulsa da kendi ahlaki ve vicdani yargıları sonucunda onları polise teslim etmemeyi seçer; *Tango İstanbul*'da ise olayların gidişatından korktuğu için şantaj çetesinin varlığını ve eylemlerini polise bildirmez. Bu sebeplerle *Kitapçı Dükkânı*, *Kelepir Ev* ve Tango İstanbul romanları "belirsiz son" içeren romanlar olarak sınıflandırılabilir. *Şüpheli Bir Ölüm* romanında ise Kati, polisle işbirliği yaparak suçluyu tespit eder ve adalete teslim edilmesini sağlar. Bu sebeple serinin üçüncü romanı "belirli son" içeren bir roman olarak sınıflandırılır. Sazyek, aynı eserinde geriye dönüş tekniğini bütüncül geriye dönüş ve kısmî geriye dönüş olarak ikiye ayırır (2020: 82). Aykol'un romanlarında her iki geriye dönüş tekniği de kullanılmıştır.

Aykol'un romanları mekân çeşitliliği bakımından oldukça zengindir. Başkişi olan Kati Hirşel, suçun sokağa çıkılmadan çözülemeyeceğini (Aykol, 2003: 168) savunur. Bu doğrultuda anlatı boyunca çeşitli ofisler, bürolar, kafeler, oteller kurguda iç ve dış mekânlar olarak yer alır. Eserler mekân açısından çeşitlilik içerse de zaman açısından bakıldığında sınırlı bilgiler sunulur. Serinin üçüncü kitabına gelinceye dek, olayların geçtiği yıla dair kesin bir tarih belirtilmez; bunun yerine çeşitli ipuçları verilir.

Şiirli dili sevmediğini ifade eden Aykol, polisiye eserlerinde de gündelik bir dili tercih eder. Aykol, diğer roman türlerinin dile yaslanabileceğini fakat polisiye türünün kurgusu ile öne çıkması gerektiğini belirtir. Ona göre dil, zekâ oyunlarını gölgede bırakmamalıdır (Şahin, 2020). Yazar, farklı yörelerden olan karakterlerin konuşmalarında geldikleri

yörenin ağız özelliklerini kullanır, zaman zaman atasözü ve deyimlere yer verir.

Kitapçı Dükkânı

Kitapçı Dükkânı (Aykol, 2001) romanında Aslen Alman olan Kati Hirşel, İstanbul'da polisiye kitaplar satan bir dükkân işletmektedir. Üniversiteden arkadaşı olan oyuncu Petra kendisini arayarak İstanbul'da çekilecek bir film için Türkiye'ye geleceğini haber verir. Petra geldiğinde Kati'ye geçmişte yaşadığı büyük trajediyi anlatır: Eski sevgilisinden hamile kalmış ve çocuğu Peter'ı gizlice doğurmuştur. Doğum sonrası toparlandıktan sonra ise oğlunu annesinin yanına bırakıp oyunculuğa geri dönmüştür. Altı yaşına gelen oğlu, doğum gününden bir süre sonra kaçırılmış ve sonunda işkence izleri olan cesedi bulunmuştur.

Kati, Petra'nın kaldığı oteli aradığında otelde bir cinayet işlendiğini öğrenir. Otele gittiğinde ölen kişinin, filmin yönetmeni Kurt Müller olduğunu duyar. Cinayet, meraklı bir karaktere sahip olan Kati'nin ilgisini çeker. Gerek merakı, gerekse Petra'ya destek olma niyeti, onu olayı araştırmaya iter. Kati, komiser Batuhan'dan ve film ekibinden bilgi toplar; polisin, şüpheli olarak Petra'yı işaret etmesini kabul etmez. Başta olayın uyuşturucu işiyle bağlantısı üzerinde duran Kati, daha sonra yönetmen yardımcısının terfi için yönetmeni öldürmüş olabileceği ihtimaline odaklanır.

Kati, araştırmaları sırasında Türk yapımcı ve mafya mensubu Mesut Mumcu ile tanışır; onun kız kardeşinin eşiyle görüşür, film ekibindeki kişileri sorgular; Müller'in ölümüyle yönetmenliğe terfi eden film ekibindeki yönetmen yardımcısından şüphelenir.

Almanya'ya gittiğinde tanıştığı avukat Jean'dan, yıllar önce kaçırılıp öldürülen çocuklarla Müller'in bağlantılı olduğu bilgisini edinen Kati, kaçırılan ilk çocuğun Petra'nın oğlu Peter olduğunu öğrenince cinayeti Petra'nın işlediğini anlar. Petra'nın yaşadığı acılardan etkilen Kati, onu polise ihbar etmek istemez. Ancak araştırmalarını sürdürdüğünde olayın yalnızca Petra ile sınırlı olmadığını fark eder. Kaçırılan çocuklardan birinin

annesinin Mesut Mumcu'nun çalışanı olduğunu fark eder. Bu kadınla görüşmek isterken Mesut Mumcu'nun kız kardeşi Yakut ortaya çıkar ve bu işin içinde yalnızca Petra'nın değil, kendisinin de bulunduğunu söyler.

Kitapçı Dükkânı'nda Kati, meraklı ve analitik olarak düşünebilen amatör bir dedektiftir. Petra, trajik geçmişiyle öne çıkan önemli bir yan karakterdir. Kati'nin arkadaşları, bilgi toplama sürecinde ona yardımcı olur. Komiser Batuhan ise dava hakkında Kati'ye resmi bilgiler verir. Romanda ana mekân İstanbul olsa da Kati, cinayeti Almanya'dayken öğrendiği bilgiler sayesinde çözer. Kurguda mekân olarak kitapçı dükkânı öne çıksa da birçok diğer iç ve dış mekân da anlatıda yer alır. Romanda zaman tam olarak söylenmese de verilen bilgiler 2001 yılını işaret eder. Zaman çizgisi doğrusal ilerler ancak geçmişe yapılan geri dönüşler olayın çözümünde önemli rol oynar.

Kitapçı Dükkânı, modern "Katil kim?" polisiyesine örnektir ancak anlatıda yalnızca cinayetin çözümüne odaklanılmaz, çocuk istismarı gibi sosyal bir mesele de ele alınır.

Kelepir Ev

Serinin ikinci kitabı *Kelepir Ev* (Aykol, 2003) romanında Kati Hirşel, ev sahibinin kirayı artırması üzerine rüşvet vererek kendine ait bir ev satın almaya karar verir. Çok beğendiği bir apartmandaki daireyi görmek istediğinde Osman Karakaş adında bir adamla karşılaşır. Osman, dairenin kendisine ait olduğunu iddia ederek daireyi Kati'ye göstermeyi reddeder ve aralarında tartışma çıkar. Tartışma kısa sürede kavgaya dönüşür. Daha sonra Osman, Kati'nin kitapçı dükkânına gelir ve tekrar tartışmaya başlarlar. Kati, kendini korumak için Osman'ın kafasına kül tablasıyla vurur.

Ertesi gün komiser Batuhan, Osman Karakaş'ın öldürüldüğünü ve Kati'nin baş şüpheli olduğunu söyler. Osman, bürosunda bacağına isabet eden tek kurşun nedeniyle hayatını kaybetmiştir. Masumiyetini kanıtlamak için davayı irdelemeye karar veren Kati, Osman'ın komşularını, eski sevgililerini ve çevresini araştırır.

Kati soruşturmasını sürdürürken aynı sokakta yaşlı bir kadın da öldürülür. Kati, yaşlı kadının her zaman oturduğu koltuğun, Osman'ın bürosunun olduğu apartmanın girişini gören bir noktada olduğunu öğrenince onun katili tanıdığını ve cinayet günü katili gördüğü için öldürüldüğünü düşünür; bu fikirden hareketle Osman'ın çevresindeki ünlü isimleri araştırır.

Araştırmalarını ilerleten Kati, Osman'ın sevgilisi İnci'ye başvurur. İnci'den Osman'ın Temel adında birine borçlu olduğu bilgisini edinir ve ardından Osman'ın inşaat işini araştırır. Bu süreçte sevgilisi Selim aracılığıyla tanıştığı bir adamdan belediyede çalışan Temel Ekşi'nin silah meraklısı olduğunu ve silahsız gezmediğini öğrenen Kati, ölen yaşlı kadının evine gittiğinde ise yaşlı kadınla Temel'in tanıştığı bilgisini edinir.

Sonunda Temel Ekşi suçunu itiraf eder; Osman ile tartıştıklarını, kendini korumak amacıyla ateş ettiğini, Osman'ın öldüğünü öğrendiğinde ise suçunu örtbas etmek amacıyla yaşlı kadını öldürdüğünü anlatır. Olay burada bitmez; Kati, Osman'ın telefonunun kaybolmasının arkasında Habibe'nin olduğundan şüphelenir ve onu evine davet eder. Kati, onu ihbar etmeyeceğine dair güvence verince Habibe, telefonu alarak Osman'ın yardım çağırmasına engel olan kişinin kendisi olduğunu itiraf eder. Habibe, geçmişte kendisini terk eden Osman'dan hamile kaldığını, Osman ile kuzeni İnci ilişki yaşamaya başladığında ilaç alıp intihar etmeye teşebbüs ettiğini, bu süreçte bebeğini kaybettiğini anlatır. Habibe, sahip olamadığı mutluluğa İnci'nin kavuşmasını kabullenememiştir.

Kelepir Ev'de Kati, yeni bağlantılar kurarak bilgi toplarken eski bağlantılarından da yardım alır. Komiser Batuhan, tekrar cinayetten sorumlu dedektif olarak okurun karşısına çıkar. Olaylar İstanbul'da geçer. "Ev" kavramı anlatıda önemlidir. Kati, ev arayışıyla okurun karşısına çıkar. Cinayet, onun almak istediği evde işlenir. Kati, araştırma sürecinde önemli bilgileri; Habibe'nin evinde, İnci'nin evinde ve ikinci cinayetin kurbanı olan yaşlı kadının evinde öğrenir. Kurgu çoğunlukla kapalı mekânlarda geçer. Kurguda zamanın, ilk kitaptaki olaylardan yaklaşık bir yıl sonrasına denk

geldiği ifade edilir. Bu doğrultuda olayların 2002-2003 yıllarında geçtiği söylenebilir. Zaman çizgisi kronolojiktir.

Kelepir Ev de serinin ilk kitabı gibi modern "Katil kim?" polisiyesine örnektir. Eserde araştırma ilerledikçe rüşvet, borç, gizli ilişkiler, örtbas ve intikam içeren bir hikâye ortaya çıkar.

Şüpheli Bir Ölüm

Şüpheli Bir Ölüm (Aykol, 2007) romanında Fofo, varlıklı Ankaralıgil ailesinin gelini Sani Ankaralıgil'in Paşabahçe'deki villasındaki şüpheli ölüm haberini Kati'ye gösterir. Başta ilgili görünmeyen Kati, Fofo'nun ısrarı üzerine olayı araştırmaya başlar. İkisi, gazeteci Murat'tan ve Sani'nin başkanı olduğu çevreci dernek YeTer'de çalışan sekreterden bilgi toplarlar. Sani'nin eşinden boşanmak üzere olduğunu, ayrıca Sinan adlı genç bir müzisyenle ilişkisi olduğunu öğrenirler.

Kati ve Fofo, Sani'nin ailesiyle görüşmek için Lüleburgaz'a giderler; Sani'nin kardeşi Naz'dan, Trakya'daki çevre kirliliği ve sanayileşme problemlerini öğrenirler. Kati, Sani'nin ölümünden mücadele ettiği sanayicilerden, Sani'nin kız kardeşi Naz ise TÖZ isimli örgütün üyelerinden şüphelenir. Soruşturma ilerlediğinde Sani'nin eski sevgilisi Orhan Soner ile komşu olduğu ortaya çıkar.

Ölümünden önce verdiği tahlil sonucunda Sani'nin ölüm nedeninin hipovolemik şok olduğu ortaya çıkar. Gizli şeker hastası olan Sani, yaptığı diyet nedeniyle uzun süre aç kalmış ve yoğun stres altında şekeri düşünce hipovolemik şoka girmiştir. Komiser Batuhan'ın öldüğü sırada Sani'nin yanında ayağı kırk numara olan birinin olduğunu söylemesiyle Kati, Sani'nin kasıtlı ihmal sonucu öldüğünü düşünür.

Kati, Sani'nin eşi Cem'in üvey ablası Jasmin'e ulaşır. Jasmin, Ankaralıgil ailesinin sırlarını açığa çıkarır. Cem'in eşcinsel olduğunu, evliliğinin aslında göstermelik olduğunu anlatır. Jasmin, Tamaşa Hanım'ın ayak numarasının kırk olduğunu da söyler.

Batuhan'ın ricası üzerine Kati, Orhan Soner ile görüşür. Görüşmelerinde, Orhan'ın Sani ile ilişkilerinin tekrar başladığını ve Tamaşa

Hanım'ın olay günü Sani'nin evine gittiğini öğrenir. Tamaşa Hanım başta inkâr etse de ortaya çıkan deliller sonucunda suçunu itiraf eder.

Şüpheli Bir Ölüm'de Kati amatör bir dedektif olarak kurgunun merkezinde yer alırken ona yardımcı olan arkadaşı Fofo da davanın çözüm sürecinde önemli bir rol oynar. Ölen kadının doktor olan kız kardeşi Naz, soruşturma sürecinde Kati'ye yardım eder. Cinayet masası amiri olan Batuhan da Kati'ye resmi bilgileri sağlar. Ana mekân İstanbul olsa da kurgunun başında maktul Sani'nin memleketi Lüleburgaz'a gidilir. Böylece coğrafi sınırlar İstanbul'un dışına doğru genişletilir. Eserde olaylar 2006 senesinde yaşanır. Zaman çizgisi kronolojik olarak ilerler.

Modern "Katil kim?" türüne örnek olan *Şüpheli Bir Ölüm*, cinayet şüphesini kurgu boyunca korurken çevre problemlerine dikkat çeker; eserde çevrecilik, sınıf farkı, eşcinsellik, şantaj ve çıkar ilişkileri ön plana çıkar.

Tango İstanbul

Serinin son kitabı *Tango İstanbul* (Aykol, 2012) romanında Falında genç ve güzel bir kadının cesedini gördüğünü söyleyen falcı yüzünden Kati, huzursuz olur. Bunun Pelin olabileceğinden korkarak dükkâna gider fakat Fofo, Pelin'in hastanede olduğunu söyler. Kati, hastaneye gittiğinde Pelin'in arkadaşı Nil'in bir kafede fenalaştığını ve yoğun bakıma kaldırıldığını öğrenir. Nil'in kardeşi Hakan da İzmir'den İstanbul'a gelir. Doktoru Nil'in kalbinin durduğunu ancak yeniden çalıştırıldığını, durumunun kritik olduğunu açıklar.

Kati ve Hakan, Nil'in hayatını araştırmaya başlar. Nil'in altı aydır işsiz olmasına rağmen lüks bir hayat sürdüğü, pahalı eşyalar kullandığı ortaya çıkar. Nil'in sevgilisi Emir ile görüştüklerinde, Nil'in Papi adıyla kayıtlı gizemli biriyle ilişkisi olduğunu bu sebeple ayrıldıklarını öğrenirler. Emir ayrıca Nil'in bir roman yazdığını anlatır. Nil'in değer verdiği bu romanı silmiş olmasını Kati ve Hakan kabullenemez.

Soruşturma ilerlediğinde Papi'nin, Nil'in kovulduğu gazetenin genel yayın yönetmeni Kerem Dargın olduğu ortaya çıkar. Kati, Nil'in mutfağında yere dökülen yapışkan maddenin Yeni Zelanda'dan gelen bir bal olduğunu

öğrenir. Lale, Kerem Dargın'ın yakın zamanda Yeni Zelanda'dan döndüğünü açıklar. Kati, Kerem Dargın'ın birkaç gündür yazı paylaşmamasına anlam veremez; sonrasında Kerem Dargın'ın direksiyon başında fenalaşıp trafik kazası geçirdiğini ve bitkisel hayata girdiğini öğrenir.

Kati, Nil'in evinde çeşitli CD'ler ve hafıza kartları bulur. Bu CD'ler ve hafıza kartları Nil'in bir suç çetesinin üyesi olduğunu ortaya çıkarırç Nil'in romanını silenin ise romanı çalmak isteyen arkadaşı Handan olduğu anlaşılır.

Romanın sonunda Nil'in rahatsızlığının sebebinin hatalı miktarda tükettiği toksik bal olduğu anlaşılır. Kati'nin kardiyolog olan arkadaşı Naz, Yeni Zelanda'dan gelen bu balın fazla tüketildiğinde ölümcül etkiler yaratabileceğini anlatır. Nil bir hafta yoğun bakımda kaldıktan sonra hayatını kaybeder.

Tango İstanbul'da ana karakter Kati'dir. Lale, Fofo, Pelin ve Nil'in kardeşi Hakan anlatıda Kati'ye yardım eden yan karakterlerdir. Kurguda ana mekân İstanbul'dur. Nil'in evi olay yeri olarak, Kati'nin evi soruşturma merkezi olarak önem kazanır. Zaman, kronolojik bir akışa sahiptir. Kurguda olaylar birkaç günlük süre içinde gerçekleşir. Perşembe günü hastaneye kaldırılan Nil'in bir şantaj çetesinin üyesi olduğu pazar günü ortaya çıkar ve yoğun bakımda yatma nedeni Pazartesi günü açığa çıkar. Kurguda verilen diğer bilgiler anlatının 2012-2013 yıllarında geçtiğini düşündürür.

Tango İstanbul, serinin diğer kitaplarının aksine "Katil kim?" romanından ziyade kara roman özelliği gösterir. "Katil kim?" romanında meraklı dedektif, keskin zekâsını kullanarak ipuçlarını toplar ve suçun hikâyesini ortaya çıkarır. Kara romanda ise gangsterlik, çeteleşme ve suç dünyasına ait karanlık olaylar işlenir. *Tango İstanbul*'da da kurgu giderek daha karanlık bir hâl alırken yozlaşmış toplum gösterilir ve çete faaliyetleri açığa çıkarılır.

GENEL DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada, genel özelliklerini belirlemek amacıyla Esmahan Aykol'un polisiye romanları özellikle karakter, zaman ve mekân gibi kurmaca unsurları bakımından incelenmiştir. İncelenen romanların ortak unsuru Kati Hirşel karakterinin anlatının merkezine yerleştirilmiş olmasıdır. Kati, klasik polisiye eserlerdeki dedektif tipine benzer biçimde meraklı, araştırmacı ve analitik düşünebilen bir karakterdir. Bununla birlikte o, klasik dedektiflerden farklı olarak sadece suçluyu bulmaya odaklanmaz; bulduğu suçluları kendi vicdanı ve ahlaki yargıları üzerinden yargılar ve bu sebeple onları adalete teslim etmemeyi seçebilir. Suçun sosyal boyutuna odaklanılması bakımından Aykol'un romanları modern polisiye anlayışına yaklaşır.

Aykol'un romanlarında klasik polisiye türünün temel unsurları olan suç, suçlu ve dedektif yapısı korunur. Kati Hirşel, olayları çözebilmek için tanıklarla görüşür, ipuçları toplar ve farklı şüphelilerin peşine düşer. Özellikle *Kitapçı Dükkânı*, *Kelepir Ev* ve *Şüpheli Bir Ölüm* romanlarında "Katil kim?" kurgusunun özellikleri belirgin şekilde görülür. Okur, olay boyunca farklı şüphelilere yönlendirilir ve gerçek suçlu final bölümünde ortaya çıkarılır. Böylece merak unsuru sürekli canlı tutulur. Bununla birlikte Aykol'un romanları yalnızca suçun çözümüne odaklanmaz; sosyal meseleler de olay örgüsünün içine dâhil edilir ve çevre, çocuk istismarı, mafya, rüşvet, şantaj gibi çeşitli meseleler işlenir.

Romanlarda ana mekân İstanbul olmakla birlikte Kati'nin *Kitapçı Dükkânı*'nda Almanya'ya, *Şüpheli Bir Ölüm*'de Lüleburgaz'a gitmesiyle İstanbul sınırlarının dışına çıkılır ve coğrafi alan genişler. Romanlarda çeşitli iç ve dış mekânlar kullanılır. İpucu toplamak isteyen Kati, çeşitli kafelerde, restoranlarda veya şüphelilerinin evlerinde ve bürolarında görüşmeler gerçekleştirir. Kati'nin kitapçı dükkânı, dedektiflik ofisi gibi işlev görür. Zaman unsuruysa kronolojiktir ve temelde doğrusal bir ilerleme gösterir. Bunun yanında yapılan geçmişe dönüşler sayesinde de karakterlerin geçmişleri ve suçların nedenleri açıklanır.

Aykol'un eserleri tür bakımından birbirinden kimi farklılıklar arz eder. İlk üç polisiye romanı meraklı bir dedektifin ipuçlarını kovalamasıyla "Katil kim?" yapısının özelliklerini gösterirken *Tango İstanbul*'da çetecilik, şantaj ve karanlık ilişkiler gibi unsurların ağırlık kazanması eseri kara romana yaklaştırır.

Sonuç olarak, Esmahan Aykol, polisiye roman türünün başlıca özelliklerini korurken sosyal meseleleri de hikâyesine dâhil ederek geleneksel ve modern suç romanları arasında bir çeşit senteze gider. Yazar, Kati Hirşel karakteri ile suçun sadece ferdî boyutlarını değil, aynı zamanda sosyal yönlerini de gözler önüne serer; böylece onun polisiyesi sadece bir "suçun aydınlatılması" hikâyesi olmaktan çıkar.

KAYNAKÇA

Altunal, Semra (2018). *Kadın Yazarların Polisiye Romanlarında Suç Kavramı (1936-2010)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Aykol, Esmahan (2001). *Kitapçı Dükkânı*. İstanbul: Eksik Parça Yayınları.

Aykol, Esmahan (2003). *Kelepir Ev*. İstanbul: Everest Yayınları.

Aykol, Esmahan (2007). *Şüpheli Bir Ölüm*. İstanbul: Merkez Kitapçılık Yayıncılık.

Aykol, Esmahan (2012). *Tango İstanbul*. İstanbul: Mephisto Kitaplığı.

Çınar, Sayım (2015). "Sayım'ın Bavulu: Konuk Esmahan Aykol", Bavul Ajans Youtube Kanalı, 30 Ocak 2015. https://www.youtube.com/watch?v=cXiLlXqzUpg. (Erişim Tarihi: 14. 05. 2025).

İlter, Gürkan (2022). *Türk Edebiyatında Polisiye Roman (1980-2000)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

İplikçi, Müge ve Haydari, Nazan (2016). "Zeytin Dalı'nın konuğu polisiye yazarı Esmahan Aykol'du", Medyascope Tv Youtube Kanalı, 13 Nisan 2016. https://www.youtube.com/watch?v=PSLx_kWLjh8. (Erişim Tarihi: 14. 05. 2025).

Koyuncu, İsa. "Esmahan Aykol". https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/esmahan-aykol. (Erişim Tarihi: 09.06.2026).

Özçelik, Merve ve Kösedağı Gökçe Çiçek (2019). "Bir Kadın (38): Esmahan Aykol", Medyascope Tv Youtube Kanalı, 14. Ekim 2019. https://www.youtube.com/watch?v=fUYskKbWEiM. (Erişim Tarihi: 14. 05. 2025).

Sazyek, Hakan (2020). *Roman Terimleri Sözlüğü: Roman Sanatından Yüz Terim*. Ankara: Hece Yayınları.

Şahin, Seval (2020). "Polisiye Söyleşiler 6: Esmahan Aykol". http://sevalsahin.com/detay/4/1058/Polisiye-Soylesiler-6--Esmahan-Aykol-. (Erişim Tarihi: 23. 04. 2025).

Vurmay, Müjgan Ayça (2020). *Ekose Polisiye: Müfettiş Laidlaw'dan Dedektif Rebus'a Çağdaş İskoç Polisiye Romanı*. Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.

Karışık Dilli Eserlerde Yer Alan Hayvan Adları

DOÇ. DR. ÖMER GÜVEN*

Öz

13.-15. yüzyıllarda Anadolu'da gelişme gösteren yazı diline genel olarak Batı Türkçesi ya da Oğuz Türkçesi denilir. Bu dönemde ortaya konulan eserlerin tamamı Oğuzca özellikler barındırmazlar. Bazı eserler bünyelerinde Oğuz Türkçesi yanında çeşitli Doğu Türkçesi özellikleri de taşırlar. Bu yüzden Anadolu'da kaleme alınan bu eserler için Türklük biliminde genel olarak *karışık dilli eserler* terimi kullanılmıştır. Taşımış oldukları farklı dil özellikleri ile dikkat çeken karışık dilli eserler, Türk dili tarihinde önemli bir yer işgal etmiş ve bu sahanın en çok tartışılan konularından biri olmuştur.

Bu çalışmada karışık dilli eserlerdeki hayvan adları ele alınmış ve elde edilen veriler üzerinde çeşitli tasnif çalışmaları yapılmıştır. Bu bağlamda karışık dilli eserlerden olan; *Behcetü'l-Ḥadā'iḳ (BH),* Ali'nin *Kıssa-yı Yûsuf*'u *(KY), Ferâiz Kitabı (FK), Kudûri Tercümesi (KT)* ile *Kitab-ı Gunya (KG)* taranmış ve bu eserlerdeki hayvan adları belirlenmiştir. Mevcut adlar, hayvanların bağlı oldukları türlere göre ayrı başlıklar altında ele alınmış ve anlamlarıyla birlikte verilmiştir. Bunun yanında tespit edilen tüm veriler *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğünden, Divanü Lügati't-Türk'ten, Tarama Sözlüğünden* ve çeşitli etimoloji sözlüklerinden tanıklanmıştır. Sonuç bölümünde elde edilen veriler, sayısal olarak değerlendirilmiş, belirgin ve dikkat çekici hususiyetler ortaya konulmuştur. Böylelikle Türk dili tarihinde oldukça ilgi çekici metinler olan karışık dilli eserlerdeki hayvan adlarının bir arada görülmesi ve kullanımları belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: karışık dilli eserler, Batı Türkçesi, hayvan adları, ad bilim, söz varlığı

---

* Amasya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. omer.guven@amasya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9376-3538.

Animal Names Found in Multilingual Works

The literary language that developed in Anatolia during the 13th–15th centuries is generally referred to as Western Turkish or Oğuz Turkish. Not all works produced during this period exhibit Oğuz Turkish characteristics. Some works contain features of Eastern Turkish as well as Oğuz Turkish. For this reason, the term 'multilingual works' was generally been used in Turkic studies to refer to these works composed in Anatolia. Works written in multilingual works, which stand out for the diverse linguistic features they contain, occupied an important place in the history of the Turkish language and were one of the most debated topics in this field.

In this study, animal names in multilingual works were examined and various classification studies were conducted on the obtained data. In this context, multilingual works such as Behcetü'l-Ḥadā'iḳ (BH), Ali's Kıssa-yı Yûsuf (KY), Ferâiz Kitabı (FK), Kudûri Tercümesi (KT) and Kitab-ı Gunya (KG) were examined and the animal names in these works were determined. The existing names are categorized under separate headings according to the species to which the animals belong, and their meanings are provided. Furthermore, all the data identified is corroborated by the Old Uyghur Turkish Dictionary, Divanü Lügati't-Türk, Scanning Dictionary and various etymology dictionaries. In the conclusion section, the data obtained were evaluated numerically, and significant and noteworthy characteristics were revealed. Thus, an attempt was made to determine the occurrence and use of animal names together in multilingual works, which are quite interesting texts in the history of the Turkish language.

Keywords: mixed language works, Western Turkish, animal names,onomastic, lexical item

GİRİŞ

Karışık Dilli Eserler

Türkçenin tarihi gelişim süreci içerisinde XIII. yüzyıl, özellikle Doğu ve Batı Türk yazı dillerinin şekillenmeye başlaması bakımından önemlidir. XI. yüzyıldan itibaren İran, Azerbaycan ve Anadolu coğrafyasına gelen Oğuzlar, dönemin kültür merkezi Kâşgar'dan uzakta yepyeni bir devlet kurmuş, günlük hayatta kullandıkları Oğuz ağzını yazı dili haline getirmeden önce ilim dili olarak Arapça, devlet ve edebiyat dili olarak da Farsçayı kullanmışlardır. Sonrasında kültür merkezinin Kâşgar'dan Harezm'e kayması, Moğol akınlarından kaçan ve aralarında yazı dili geleneğini bilenlerin de bulunduğu Oğuzların Anadolu'daki nüfusu artırması gibi sebeplerle XIII. yüzyılda Oğuz ağzına dayanan yeni bir yazı dili ortaya çıkmıştır (Ercilasun, 2005, s. 437).

Eski Anadolu Türkçesi, Türkiye Türkçesinin Anadolu Selçuklu Devleti'nin kuruluşundan sonra 13.-15. yüzyıllar arasında gelişme gösteren ilk dönemindeki yazı dilidir. Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan önceki Anadolu Selçukluları ve Beylikler dönemlerini de içine almaktadır (Özkan, 2009, s. 40). 11. yüzyıl ortalarından 13. yüzyıl ortalarına kadar olan yaklaşık iki yüz yıllık zaman diliminde Anadolu'da yazılmış herhangi bir Oğuzca eser bugüne kadar bulunamamıştır. Bu dönemde ya yazı dili henüz oluşmamıştır ya da dönemi temsil eden eserler kaybolmuştur (Karahan, 2013, s. 3).

Eski Anadolu Türkçesinin ilk dönemlerinde yazılmış olan eserler hem Batı hem de Doğu Türkçesi özelliklerini bünyesinde barındırdığından bu eserlere "karışık dilli eserler"[1] denmektedir. Batı Türkçesinin yazı dili haline gelme sürecinde önemli bir rol oynayan karışık dilli eserlerin en bilinenleri *Kıssa-i Yusuf* (=KY), *Behcetü'l-Hadâik* (=BH), *Kudûrî Tercümesi* (=KT), *Kitâb-ı Ferâiz (=KF), Kitâb-ı Gunya* (=KG)'dır.

[1] Ayrıntılı bilgi için bk. Mansuroğlu, 1954; Mansuroğlu, 1956; Mansuroğlu, 1960; Tulum, 1968; Canpolat, 1968; Tekin, 1974; Sarıca, 1994; Korkmaz, 1995a; Korkmaz, 1995b; Korkmaz, 1995c; Korkmaz, 1995d; Ercilasun, 2005; Buluç, 2007a; Buluç, 2007b; Buluç, 2007c; Buluç, 2007b; Demir, 2007; Erdem ve Sarı, 2010; Soydan, 2013; Güneş, 2015.

Karışık dilli eserlerde yer alan Doğu ve Batı Türkçesi özellikleri araştırmacılar tarafından genel olarak şu şekilde belirlenmiştir:

1. Kelime başında b- > m- değişiminde "m-" li şekiller yaygındır (bunça > munça "bunca", beñiz > meñiz "beniz", beñgü > meñgü "ebedî", ben > men "ben").

2. Kelime başında "b-" ler muhafaza edilmiştir (bar "var", bar- "var-mak", bir- "ver-mek", barlık "varlık").

3. ol- fiili henüz "b-"si düşmemiş biçimiyle (bol-) de geniş ölçüde kullanılmıştır.

4. Ek ve hece başı ġ-/g- ünsüzleri ile, birden fazla heceli kelimelerin sonundaki -ġ/-g ünsüzleri devam ettirilmektedir (yalġan "yalan", bulganuk "bulanık", çalabga "Tanrıya, Çalaba", ulug "ulu", asıġ "assı, fayda", acıġ "ıstırap, acı").

5. Gelecek zaman, geniş zaman, gereklilik ve dilek kiplerinde -gay/-gey, -ga/-ge ekleri kullanılmaktadır (birgey "verecek", bolgay "olur, olacak", yıglagay "ağlayacak", kurtarga "kurtarmalıdır").

6. Yükleme hali eki -nı/-ni ile ilgi hali eki -nıñ/-niñ devam ettirilmektedir (elümüzni "elimizi", atlasnı "atlası", dilüñni "dilini", Yusufnıñ "Yusufun").

7. Ayrılma hali eki -dın/-din zaman zaman kullanılmıştır (daşdın "dışarıdan", yazukdın "hatadan, günahtan", soñdın "sondan").

8. Çekimli fiillerde zamir menşeli şahıs ekleri kullanılmıştır (arturga men "arttıracağım", düşe sen "düşersin", dileye siz "dileyesiniz") (Özkan, 2009, ss. 66-67).

Reşid Rahmeti Arat, Mecdut Mansuroğlu, Saadettin Buluç, Muharrem Ergin, Zeynep Korkmaz, Gerhard Doerfer, Mustafa Canpolat gibi araştırmacılar, karışık dil özelliklerinden hareketle Oğuzcaya dayalı Batı Türk yazı dilinin oluşumunun 11. yüzyıla kadar gittiğini ileri sürmüşlerdir. Bu görüşe göre karışık dilli eserler Eski Türkçeden Batı Türkçesine geçiş döneminin eserleridir (Sarı, 2010, s. 600). Bu eserlerin "geçiş devri"ni temsil ettiğini öne sürenlere göre Eski Türkçe ile Oğuzca arasında bir bağ vardır.

Karışık dilli eserlerin bir "geçiş dönemi"nin mahsulleri olduğu görüşüne ise Şinasi Tekin karşı çıkarak eğer bir geçiş dönemi yaşandıysa bunun izlerinin XIII. yüzyıldan itibaren birdenbire nasıl ortadan kalkmış olabileceğini sorar ve bu eserlerdeki ikili kullanımların müstensihlerin kendi şahsî lehçe veya ağızları ile ilgili özelliklerden ibaret olduğu fikrini ortaya atar (1974, ss. 67-70).

Karışık dilli eserler ile ilgili bu görüşlerin yanında başkaca görüş ve değerlendirmeler de bulunmaktadır.[2] Çalışmamızın odağını bu hususlar oluşturmadığı için karışık dilli eserler ile ilgili değerlendirmelerin detaylarına girilmemiştir. Çalışmamızda alanyazında genel "karışık dilli eserler" arasında gösterilen metinler taranmıştır. Çalışmanın kaynağını oluşturan hayvan adları aşağıdaki eserler taranarak belirlenmiştir.

Ali Cin, (2011). *Türk Edebiyatının İlk Yûsuf ve Züleyhâ Hikâyesi: Ali'nin Kıssa-yı Yûsuf'u.* Ankara: TDK Yayınları.

Cihan Doğan, (2025). *Kudûrî'ye Ait El-Muhtasar'ın En Eski Türkçe Tercümesi (Giriş-İnceleme-Metin-Dizin)*. Ankara: TDK Yayınları.

Mustafa Canpolat, (2018). *Behcetü'l-Hadaik Fi Mev'izati'l-Halaik*. Ankara: TDK Yayınları.

Muzaffer Akkuş, (2018). *Kitab-ı Gunya.* Ankara: TDK Yayınları.

Şinasi Tekin, (1974). "1343 Tarihli Bir Eski Anadolu Türkçesi Metni ve Türk Dili Tarihinde 'Olga-Bolga' Sorunu". *TDAY Belleten 1973-1974*, 59-157.

HAYVAN ADLARI

Tabiat ile iç içe yaşayan Türk milletinin, edebiyatında, sosyal ve ekonomik hayatında, folklorunda "hayvanların ve hayvan kültürünün" önemli bir yeri vardır. Göçebe bir hayat tarzını kabul eden Türkler, doğadaki canlılar ile başlattığı var olma savaşında en önemli yararı gördüğü hayvanlara, zaman içerisinde dinî bir kimlik kazandırmıştır. Ondan türediğine inandığı hayvanları; bazen dinî inançları gereği totem kabul edip,

[2] Ayrıntılı bilgi için bk. Ercilasun 2005: 437; Develi, 2014; Sarı, 2010; Doğan 2022a; Doğan 2022b.

efsane ve destanlarında "kahraman" olarak simgeleştirmiş, bazen heykellerde, minyatürlerde, mezar taşlarında ebedileştirmiştir (Doğan, 2001, s. 616).

Türkler, kimi zaman mensup olduğu familyanın özelliklerine kimi zaman da karakterine, huyuna, hareket kabiliyetine, rengine, cinsine, biyolojik yapısına, yaşına ya da kullanış alanlarına göre de hayvanlara ad vermiştir. Ancak bütün hayvanların bu esaslara göre adlandırılamadığını da belirtmek gerekir. Zira bir avcı kuşun avına dik dalıp avlanması şahin adını; yine bir avcı kuşun yüksek ve yalçın kayalıklarda yuva yapması ve yere indikten sonra hareketinin yavaşlaması kartal adını; başka bir kuşun havalanmak için biraz koştuktan sonra kalkması toy adını; başka birinin çok uysal olmasından dolayı koyun adını; bir diğerinin inatçı olması vesilesiyle katır adını alması onomastik açıdan önemli bir husustur (Karakuş, 1997, s. 1146).

Tarih boyunca hayvanlar insan hayatında çok önemli bir yer tutmuştur. İnsanların kullandığı dile dikkat edildiğinde birçok tekerleme, atasözü, bilmece, masal gibi türlerde hep hayvanlardan yararlanıldığı görülmektedir. Eski Türk kişi adlarında daha çok bars, arslan, toğrıl, buğa (buka), böri, tay, teke, buğra, doğan gibi Türkçe hayvan isimleri bakımından zengin bir dildir. Tarihî hayvan isimleri kullanılmaktadır. Kişi adlarında bu hayvan isimlerinin kullanılması onların kutsal sayılmasından olabilir (Amanoğlu, 1999, s. 64).

Göktürklerden itibaren, günlük yaşamında, inanç sisteminde önemli bir yeri olan "hayvan kültürünün" Türk milleti üzerindeki izlerini inkâr etmemek gerekir. Türk milletinin yaşantısında bu kadar geniş bir yere sahip olan hayvanların, Türk kültürüne yaptığı etkilerin yansımaları folklorumuzda da kendini göstermiştir. Bu yansımaları farklı Türk boylarından saptadığımız türkülerde, ninnilerde, manilerde, atasözü ve deyimlerde görmemiz mümkündür. Özellikle de sadık bir dost olması ve savaşlardaki başarılarında vazgeçilmezliği ayrıca sahibini cesurca koruması ile atın kültürümüzde önemi yadsınamaz. (Doğan, 2001, s. 616).

Bu araştırmada yer alan hayvan adlarının tasnifinde *doğal (filogenetik) sınıflandırma* yöntemi kullanılmıştır. *Doğal sınıflandırma*, canlıların evrim bakımından birbirleriyle olan ilgilerini, anatomik benzerliklerini, akrabalık derecelerini ve evrim basamaklarını esas alır.

İNCELEME

1. Kuşlar

- **alaḳarġa:** Siyah ve kül renginde bir kuş, alakargaya. (KG, 417)

Tarama Sözlüğü'nde (=TS) *alaca karga/ala karga* şeklinde yer alan sözcük, *Divanü Lügati't-Türk*'te (=DLT) *çumguk* (2015, s. 629) karşılığı olarak kullanılmıştır. Türkçede hayvan adları yapımında *ala* renk adı zaman zaman kullanılmıştır. Mesela *Muhâkemetü'l-Lugateyn*'de *ala luğa* "bir ördek türü", *ala pöke* "bir ördek türü" (Barutçu Özönder, 2011, s. 62) örneklerinde benzer kullanımın yer aldığı görülür. KG'deki kullanım ise şöyledir:

Şāfiʿí ḳavlinde sırtlan eti ġalāl durur ve daḫı *alaḳarġa* etin yimek revā durur (103a/7-8).

- **bıldırcın:** Bıldırcın. (BH, 354)

Orta Türkçe döneminden itibaren *budursın/buldurçın* (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 599) biçimleriyle sözcüğün varlığı belgelenmiştir. Benzer şekilde Harezm Türkçesi eserlerinden *Kısasü'l-Enbiya*'da da *buldurcın* (Ata, 1997, 142) şekliyle yer alan sözcük, *bıldırcın* biçimiyle pek çok eserde yer almıştır. Sözcüğün BH'deki kullanımı şöyledir:

Bir kün Tíh yazısında Mūsāya manna ve selvā biribidi. Yaʿní gezengübín birle *bıldırçın* biribidi (79b/3-4).

- **deglügeç/devlügeç:** Çaylak kuşu. (KT, 439; KG, 502)

Sözcük ilk olarak *DLT*'de teŋelgüç "dölengeç denilen kuş" (Atalay, 1943, s. 388) şeklinde yer almıştır. Kâşgarlı "çaylak" için Oğuzların täŋlägūç, diğer Türklerin ise täŋlägūn (TANKLKUVN) dediklerini kaydetmektedir (Karahan, 2013, s. 536). Çağatay Türkçesi sözlüklerinden *Senglah*'ta (225v/18) (Clauson, 1960, s. 59) tespit edilen sözcük, asıl Kıpçak Türkçesinde (Toparlı

vd., 2014, s. 60) yaygın olarak kullanılmıştır. Eski Anadolu Türkçesi metinlerinden ise *Süheyl ü Nev-bahâr* (Dilçin, 2016, s. 645), *Marzubân-Nâme Tercümesi* (Korkmaz, 2017, s. 449) gibi bazı eserlerde yer alan sözcüğün KT'deki kullanımı şöyledir:

Ve eger ḳarġa öldürse veyā *deglügeç* veyā ḳurt veyā yılan veyā çıyan veyā sıçan öldürse cizā vācib bolmaya (19a/13-14).

- **imlü kögerçin:** Paçalı güvercin. (KT, 491).

İmlü sözcüğü *DLT*'te *ümlüg* "şalvarlı, donlu" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 599), sözcüğündeki /g/ sesinin düşmesi ile oluşmuştur. Yine benzer bir kullanım Kıpçak Türkçesi eserlerinden *İrşâdü'l-mülûk ve's-Selâtin*'de *köncekli kögerçin* "paçalı güvercin" (Toparlı, 2017, s. 414) şeklinde yer almıştır. Sözcüğün KT'deki kullanımı şöyledir:

Eger *imlü kögerçin* öldürse ya iktü yıvık öldürse üzerine cezā vācib bolġa (19b/7-8).

- **ḳarġa:** Kargagillerden, kanatları geniş, tüyleri kara renkte bir tür kuş. (KT, 500).

Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 336) itibaren varlığına rastlanan sözcük, diğer tarihî dönem metinlerinin tamamında (Paçacıoğlu, 2016, 341) kullanılmıştır. Karışık dilli eserlerden KT'de bir defa tanıklanan sözcüğün kullanımı şöyledir:

Ve eger *ḳarġa* öldürse veyā deglügeç veyā ḳurt veyā yılan veyā çıyan veyā sıçan öldürse cizā vācib bolmaya (19a/13-14).

- **ḳarlaġuç:** Kırlangıç. (KG, 659)

Sözcük ilk olarak *DLT*'te *karlıgaç/kargılaç* (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 688), biçimlerinde belgelenmiştir. Daha çok Kıpçak Türkçesi eserlerinde (Toparlı vd., 2014, s. 129) varlığına rastlanan sözcük, *karlağuç/karluğaç/karlanguç/kırlanguç* biçiminde farklı fonetik değişkeleriyle TS'de (2009, s. 2313) yer almıştır. KG'da sözcük şöyle kullanılmıştır:

Eger *ḳarlaġuç* düşse ya yarasa ya kelebek ya çekürge ya daḫı bunlara beŋzer nesneler düşse ḳuyuya, anuŋ ġükmi sıçan ġükmi gibidür (7b/9-11).

- **kögerçin/gögercin:** Güvercin. (BH, 518; KG, 582)

İlk olarak Eski Uygur Türkçesinde *kögürçgen* "güvercin" (Kaya, 1994, s. 187) biçimiyle görülen sözcük, diğer tarihî lehçelerde de çeşitli fonetik farklarla kullanılmıştır (Paçacıoğlu, 2016, s. 213). KG'de sözcüğün kullanımı şöyledir:

Andayuḳ senüŋ köŋlüŋ *kögerçini* boynına ímān šavḳın men bağladum (113a/13-14).

- **ḳuş:** Kuş. (KT, 531; KY, 682; BH, 531; KG, 716)

Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 427) itibaren Türk dilinde görülen sözcük, kuşlar için kullanılan genel bir isimdir. Sözcük FK hariç diğer karışık dilli eserlerde yer almıştır. KY'deki kullanımdan bir örnek şöyledir:

ḳuş bigin tüştü şoloḳ sāʿat
yūsufa suw tegmezdin tušar ėmdi (B10v14)

- **ḳuzġun:** Kuzgun. (BH, 531)

Sözcük Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 434) itibaren kullanılmıştır. Diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 444) de belgelenen sözcüğün BH'deki kullanımı şu şekildedir:

Ne ġikmet durur kim *ḳuzġun* yavrısını yaluŋuz yāź ḳılduŋ? (80a6).

- **šoġan:** Doğan, şahin. (BH, 627)

Sözcük ilk olarak Orhon Türkçesinde (Tekin, 2022a, s. 311) yer almıştır. Eski Uygur (Wilkens, 2021, s. 725) ve Karahanlı (Arat, 1979, s. 182) başta olmak üzere tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 640) de yaygın olarak kullanım alanına çıkan sözcük, BH'de şöyle kullanılmıştır:

Yā ʿAlí, ne ġikmet durur kim biz seni körevüz kāfir çerisinde *šoġan* kibi bilersin (136a/4).

- **yarasa:** Yarasa. (KG, 910)

Sözcük ilk olarak *DLT*'de *yarısa* "yarasa" biçiminde kullanılmıştır. Yine aynı anlamda *aya yersgü* sözcüğü de *DLT*'de "yarasa" anlamında yer alır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 954). Tarihî Türk lehçelerinden Harezm (Hacıeminoğlu, 2000, s. 413), Kıpçak (Toparlı vd. 2014, s. 311) ve Çağatay

Türkçesinde (Kut, 2003, s. 418) de sözcüğün kullanıldığı görülür. KG'de eserin kullanımı şöyledir:

Eger ḳarlaġuç düşse ya *yarasa* ya kelebek ya çekürge ya daḫı bunlara beŋzer nesneler düşse ḳuyuya, anuŋ ġükmi sıçan ġükmi gibidür (7b/9-11).

2. Sürüngenler:

- **çıyan:** Çok ayaklılardan, sarımtırak renkte, zehirli bir böcek. (KT, 430; KY, 501)

Clauson, *ça:dan* şeklinde ele aldığı sözcüğü "akrep" olarak kaydeder ve bazı fonetik değişikliklerle *çayan/çıyan* biçiminde kullanıldığını (1972, s. 403) belirtir. İlk olarak Eski Uygur metinlerinden Altun Yaruk'ta (Kaya, 1994, s. 77) yer alan sözcük, *DLT* (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 611) gibi tarihî dönem metinlerinde yer almıştır. Sözcük genel olarak *yılan çıyan* ikilemesi içinde kullanılır. KY'deki kullanım da böyledir:

ŝoŋra deve anıŋ suwı üstüne kelmiş
yılan *çıyan* cümle anda maḳām dutmış (B9v14)

- **evrān:** Ejderha. (BH, 438)

Eski Türkçe dönemine ait metinlerde yer almayan sözcük, çeşitli tarihî Türk lehçelerinde kullanılmıştır. Kıpçak Türkçesi eserlerinden *Ed-Dürretü'l-Mudıyye Fi'l-Lugati't Türkiyye*'de (Toparlı vd. 2014, s. 78) yer alan sözcük, özellikle Eski Anadolu Türkçesi (TS, 2009, s. 1574) dönemine ait metinlerde kullanım alanına çıkmıştır. BH'deki kullanımı ise şöyledir:

Bustān bolmaġa aġaç kerek kim yimişi bolsa, ʿaŝāsı *evrān* bolmaġa Mūsā kerek (85a/4-5).

- **yılan/ılan:** Yılan. (KY, 856; KG, 616)

Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 427) itibaren Türk dilinde görülen sözcük, *yılan* ve *ılan* biçimleriyle diğer tarihî Türk lehçelerinde sıklıkla kullanılmıştır. Hatta *DLT*'te *neg yılan, ok yılan, soğan yılan* biçimleri (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 768; 773; 826) ile de sözcüğün yer aldığı görülür. Karışık dilli eserlerde sözcüğün her iki biçimi de kullanılmıştır:

ŝoŋra deve anıŋ suwı üstüne kelmiş

yılan çıyan cümle anda maḳām dutmış (B9v14)

3. Sinek, Böcek, Haşerat:

- **aru:** Bal yapan kanatlı böcek, arı. (KG, 433)

Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 59) itibaren Türk dilinde görülen sözcük, tarihî Türk lehçelerinden başta Karahanlı Türkçesi olmak üzere diğer lehçelerde (Paçacıoğlu, 2016, s. 75) de sıklıkla kullanılmıştır. KG'de sözcüğün kullanımı şöyledir.

Ḳaçan bir siŋek ya *aru* sizüŋ aşuŋuza düşse, anı ol aşa iki gez šalduruŋ andan çıḳaruŋ, bıraġuŋ ve ol aşı yiŋ (6b/4-6).

- **bit:** İnsan ve hayvanların vücudunda asalak olarak yaşayan böcek, kehle (KT, 413; KG, 472)

Sözcük ilk olarak Eski Uygur Türkçesinde *biē/bit* (Wilkens, 2021, s. 181) biçiminde farklı fonetik değişkeleriyle yer almıştır. Hemen hemen tarihî lehçelerin (Paçacıoğlu, 2016, s. 134) tamamında bulunan sözcük, karışık dilli eserlerden KT ve KG'de kullanılmıştır. Sözcüğün KT'deki kullanımı şöyledir:

Ve eger *bit* öldürse ne kim diler erse ŝadaḳa birge (19a/16).

- **büre:** Pire (KG, 484)

Sözcük ilk olarak *DLT*'te *bürge* (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 607) şeklinde geçmektedir. Bunun yanı sıra Kıpçak Türkçesi (Toparlı vd., 2014, s. 40) ve Eski Anadolu Türkçesi (TS, 2009, s. 741) metinlerinde *büre* "pire" şeklinde kullanılan sözcük, karışık dilli eserlerden KG'de belgelenmiştir:

Eger siŋek ya aru ya bit ya *büre* ya çekürge ya sivrisiŋek daḫı ne kim bunlara beŋzer var-ısa… (6a/12-14).

- **ḳarınca/ḳarınça:** Karınca. (KY, 620; BH, 484)

Sözcük ilk olarak *DLT*'de (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 687) kullanılmıştır. Diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 342) de yer alan sözcük, iki karışık dilli metinde kullanılır. Sözcüğün KY'deki kullanımı şöyledir:

yılan çıyan ḳurt *ḳarınça* düzülüben

ağız burun dil šamaḳdan kezer ėmdi (B38v2)

- **kelebek:** Kelebek. (KG, 667)

Eski Türkçe ve Karahanlı dönemi metinlerinde yer almayan sözcük, Harezm Türkçesi eserlerinden *Mukaddimetü'l-Edeb*'te (Yüce, 2014, s. 138) ve Kıpçak Türkçesi eserlerinden *Codex Cumanicus*'ta köbelek "kelebek" (Argunşah & Güner, 2024, s. 627) biçiminde yer almıştır. KG'deki kullanımı şöyledir:

Eger ḳarlaġuç düşse ya yarasa ya *kelebek* ya çekürge ya daħı bunlara beŋzer nesneler düşse ḳuyuya, anuŋ ġükmi sıçan ġükmi gibidür (7b/9-11).

- **ŝaḳurġa:** Kene. (KT, 580)

Köktürk ve Uygur metinlerinde yer almayan sözcük, ilk olarak *DLT*'de (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 800) *sakırku* "kene" biçiminde kullanılmıştır. Sözcüğün tarihî Türk lehçelerinden Kıpçak Türkçesi (Toparlı vd. 2014, s. 224) ve Eski Anadolu Türkçesi (TS, 2009, s. 3256) metinlerinde belgelendiği görülür. KT'de sözcüğün kullanılışı şöyledir:

Sivrisiŋek ve büre ve *ŝaḳurġa* öldürdügi üçün nesne yoḳ (19a/15).

- **kögeven:** Gök sinek. (BH, 518)

Yapılan taramalarda sözcüğün ilk olarak *DLT*'de (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 734) *kökegün* "göksinek" şeklinde kullanılmış olduğu görülür. Sözcüğün ilk hecesinin uzun ünlü olduğunu kabul eden Talat Tekin, *Behçetü'l-Hadaik*'ten aldığı uzun ünlülü kelimeler içinde bu sözcüğü de gösterir (2022b, s. 119). BH'de sözcük şu şekildedir:

Ve ol ay kim siŋek ve üyez, *kögöven* üredi (34a/13).

- **ḳumrusĥḳa/ḳumurusḳa:** Karınca. (KY, 681)

Köktürk ve Uygur metinlerinde yer almayan sözcük, ilk olarak *DLT*'de *kumruska* "karınca" (Atalay, 1945, s. 185) biçiminde kullanılmıştır. Sözcük tarihî lehçelerden Kıpçak Türkçesinde (Toparlı vd., 2014, s. 162) de yaygın olarak kullanılmıştır. Sözcük karışık dilli eserlerden KY'de *ḳumrusĥḳa/ḳumurusḳa* şeklinde kullanım alanına çıkmıştır.

gūr içinde körüklü yüzler körki şeşer

yılan çıyan ḳurt *ḳumurusḳa* anı eşer (B38r13).

- **ḳurd/ḳurt:** Böcek, kurt (solucan cinsinden hayvanlar). (KT, 530; BH, 530; KG, 715)

Sözcük ilk olarak Orhon Türkçesinde *kurt* "kurt, solucan" (Tekin, 2022a, 3059) şeklinde kullanılmıştır. Eski Uygur Türkçesinden (Eraslan, 2012, s. 586) itibaren Türk dilinde kullanılan yaygın söz varlığındandır. *DLT*'te (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 749) de belgelenen sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinin tamamında *ḳurd/ḳurt* (Paçacıoğlu, 2016, s. 438) fonetik değişkeleriyle birlikte yer almıştır.

Ey nice cān-verler kim naġífler durur ve ey *ḳurt* ve ḳarınçalar kim bar durur (80a/1).

- **örümcük:** Örümcek. (BH, 578)

İlk olarak Eski Uygur Türkçesinde (Wilkens, 2021, s. 542) görülen sözcük, Karahanlı Türkçesi (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 791) başta olmak üzere Harezm (Hacıeminoğlu, 2000, 189) ve Kıpçak Türkçesinde (Toparlı vd. 2014, s. 212) de yer almıştır. Tarihî Türk lehçelerinde yaygın olarak yer alan sözcüğün BH'de kullanımı şöyledir:

Peyġāmbere perdedārlıḳ ḳılduġı-çün bir baş ḳur'ān'a *örümcük* ad birdi (16a/19).

- **siŋek:** Sinek. (BH, 603; KG, 831)

Eski Uygur Türkçesinden itibaren Türk dilinde görülen söz varlığındandır (Kaya, 1994, s. 663). *DLT*'de (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 824) de yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 558) de kullanılmıştır. Sözcüğün KG'deki kullanımı şöyledir:

Ḳaçan bir *siŋek* ya aru sizüŋ aşuŋuza düşse, anı ol aşa iki gez šalduruŋ andan çıḳaruŋ, bıraġuŋ ve ol aşı yiŋ (6b/4-6).

- **sivrisiŋek/sifrisiŋek:** Sivrisinek. (KT, 589; BH, 602; KG, 831)

bk. siŋek

Eger siŋek ya aru ya bit ya büre ya çekürge ya *sivrisiŋek* daḫı ne kim bunlara beŋzer var-ısa… (6a/12-14).

- **üyez:** Üvez, bir çeşit sivrisinek. (BH, 638)

Köktürk ve Uygur metinlerinde yer almayan sözcük, ilk olarak *DLT*'de (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 937) kullanılmıştır. Tarihî lehçelerden Kıpçak Türkçesinde (Toparlı vd. 2014, s. 299) de varlığı belgelenen sözcüğün BH'deki kullanımı şöyledir:

Ve ol ay kim siŋek ve *üyez,* kögöven üredi (34a/13).

4. Yaban Hayvanları:

- **arslan:** Arslan. (KY, 434; BH, 326; KG, 431)

Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 65) itibaren varlığına rastlanan sözcük, başta Karahanlı Türkçesi (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 557) olmak üzere diğer tarihî dönem metinlerinin (Paçacıoğlu, 2016, s. 73) tamamında kullanılmıştır. Sözcüğün BH'de kullanımı şöyledir:

Mescid içre ʿAlí ḳur'ān oḳır erken
Ebū'l-Mülcem öldürdi ol *arslanı* (77b/25)

- **azıġlu:** Yırtıcı, vahşi. (KT, 394)

Sözcük Orhon Türkçesinde azıglıg "azılı, korkunç" (Tekin, 2022a, s. 295) şeklinde ilk defa kullanım alanına çıkmıştır. Diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 93) varlığı tespit edilen sözcük, genel olarak sıfat fonksiyonuyla kullanılmıştır. Karışık dilli eserlerden KT'de de benzer şekilde sıfat fonksiyonuyla kullanılmıştır.

Eger *azıġlu* keyik āzārlasa, muġrim anı öldürse üzresine nese vācib bolmaya (19b/3-4).

- **azulu:** (KT, 394)

bk. azıġlu

- **borsuḳ:** Porsuk, tilki büyüklüğünde vahşi bir hayvan. (KG, 475)

Sözcüğün ilk olarak *DLT*'de (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 594) yer aldığı görülür. Bunun yanında Çağatay Türkçesi sözlüklerinden *Senglah* ile Kıpçak Türkçesi eserlerinden *Kitâbül-İdrâk*'te (Caferoğlu, 1931, s. 21) de sözcük belgelenmiştir. KG'deki kullanımı ise şöyledir:

borsuḳ ve çaḳal ve ayu ve arslan ve ḳaplan ve pars ve üşek ve ḥınzır ve daḫı bunlara beŋzer ne ki canavarlar var-ısa bularuŋ etin yimek revā degül (103a/5-7).

- **böri:** Kurt. (KY, 482)

Sözcük Orhon Türkçesinden (Tekin, 2022a, s. 297) itibaren Türkçenin tarihsel dönemlerinde bulunmaktadır. Eski Uygur (Wilkens, 2021, s. 192) ve Karahanlı (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 598) olmak üzere tüm tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 147) kullanılmıştır. KY'de sözcüğün kullanımı şöyledir:

Anıŋ körki bu yazuya *böri* yėdi
Anı bayıḳ ḳurt yedi derler ėmdi (B63r10).

- **çaḳal:** Köpeğe benzeyen yabani bir hayvan. (KG, 488)

Eski Türkçe ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde tesadüf edilmeyen sözcük, tarihî Türk lehçelerinden Kıpçak (Toparlı vd., 2014, s. 249), Çağatay (Ölmez, 2020, s. 432) ve Eski Anadolu Türkçesinde (Korkmaz, 2017, s. 434) *çakal*/*şakal* fonetik değişkeleriyle yer almıştır. KG'de şu şekilde kullanılmıştır.

borsuḳ ve çaḳal ve ayu ve arslan ve ḳaplan ve pars ve üşek ve ḥınzır ve daḫı bunlara beŋzer ne ki canavarlar var-ısa bularuŋ etin yimek revā degül (103a/5-7).

- **davşan:** Tavşan. (KT, 438)

Eski Türkçe'de *tawışḳan*/*tawışġan*/*taviṣḳaṃ* "tavşan" (Gabain, 2007, s. 297) biçiminde geçen sözcük, *DLT*'te *tawışgan* "tavşan" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 863) şeklinde belgelenmiştir. Hemen hemen bütün tarihî Türk lehçelerinde de çeşitli fonetik değişkeleriyle yer alan ve tonlu/tonsuz biçimleri görülen sözcüğün KT'deki kullanımı şöyledir:

Yıvıḳ üçün ḳoyun birge, sırıtlan üçün ḳoyun birge, *davşan* üçün oğlaḳ birge, üştürmuḳ üçün deve birge (19a/6-7).

- **dilkü:** Tilki. (KG, 508)

Eski Uygur Türkçesinden itibaren Türk dilinde kullanılan söz varlığındandır. Eski Uygur ve (Wilkens, 2021, s. 719) Karahanlı Türkçesinde

tilkü "tilki" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 882) biçiminde yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 216) de benzer fonetik biçimiyle sıklıkla kullanılmıştır. Sözcüğün KG'deki kullanımı şöyledir:

…ve *dilkü* ve borsuḳ ve çaḳal ve ayu ve arslan ve ḳaplan ve pars ve üşek ve ḥınzır ve daḫı bunlara beŋzer ne ki canavarlar var-ısa bularuŋ etin yimek revā degül (103a/4-7).

- **doŋuz:** Domuz. (KT, 445)

Orhon Türkçesinden itibaren kullanılan söz varlığındandır. Orhon Türkçesinde, (Tekin, 2022a, s. 311), Eski Uygur Türkçesinde (Wilkens, 2021, s. 732) ve Karahanlı Türkçesinde *tonuz* "domuz" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 892) şeklinde yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 216) de tonlu/tonsuz biçimleriyle varlığını sürdürmüştür. KT'deki kullanımı şöyledir:

doŋuz bahāsı dise miŋ yarmaḳ üzresine vācib bolġa (37b/15).

- **esri:** Kaplan. (KT, 464)

Eski Türkçede kullanılmayan sözcük ilk olarak *DLT*'te *esri* "kaplan" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 645) şeklinde yer almıştır. Bunun yanında sözcüğün tarihî Türk lehçelerinde Kıpçak Türkçesinde (Toparlı vd., 2014, s. 76) de benzer anlamada kullanıldığı görülmüştür. KT'deki kullanımı ise şöyledir:

Ve revā šurur it ŝatmaḳ ve hem andavuḳ *esri* azulu keyikler ŝatmaḳ (30a1-2)

- **ḳaplan:** Kaplan. (KG, 656)

Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 333) itibaren varlığına rastlanan sözcük, Harezm (Ata, 1997, 295), Kıpçak (Toparlı vd., 2014, s. 76), Çağatay (Ergene, 2017, s. 642) ve Eski Anadolu Türkçesinde (Korkmaz, 2017, s. 550) de varlığı belgelenmiştir. Sözcüğün KG'deki kullanımı şöyledir:

borsuḳ ve çaḳal ve ayu ve arslan ve *ḳaplan* ve pars ve üşek ve ḥınzır ve daḫı bunlara beŋzer ne ki canavarlar var-ısa bularuŋ etin yimek revā degül (103a/5-7).

- **keyik/geyik:** Vahşi av hayvanı. (KT, 510; BH, 497; KG, 574)

İlk olarak Orhon Türkçesinde *keyik/kiyik* "geyik" (Tekin, 2022a, s. 303) şeklinde geçen sözcük, Eski Uygur (Wilkens, 2021, s. 368) ve Karahanlı Türkçesinde (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 708) de kullanılmıştır. Aynı zamanda diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 373) de belgelenen sözcüğün BH'deki kullanımı şöyledir:

yörir *keyikler*, dívler ve cinniler ve ins ve eser yiller ḳamu aŋa fermān boldı (53a/16)

- **ḳurt/ḳurd/ḳurud/ḳurut:** Köpekgillerden, yırtıcı, etçil memeli hayvan; börü (KT, 530; KY, 681; BH, 530; KG, 715)

Eski Türkçe dönemi metinlerinde tespit edilemeyen sözcük ilk olarak *DLT*'te (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 749) kullanılmıştır. Bunun yanında çeşitli fonetik değişkeleri iler diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 438) de belgelenen sözcüğün KY'deki kullanımı şöyledir:

yaʿḳūb aydur eger eyle olur ise
yūsusum *ḳurd* yüyüp helāḳ ḳılur ise

- **sıçan:** Fare. (KT, 587; KG, 829)

İlk olarak Eski Uygur Türkçesinde yer alan sözcük (Wilkens, 2021, s. 605) başta Karahanlı Türkçesi (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 817) olmak üzere diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 546) de kullanılmıştır. Sözcüğün KT'deki kullanımı şöyledir:

Ve eger ḳarġa öldürse veyā deglügeç veyā ḳurt veyā yılan veyā çıyan veyā *sıçan* öldürse cizā vācib bolmaya (19a/13-14).

- **pars:** Yırtıcı bir memeli hayvan. (KG, 804)

Sözcük ilk olarak Orhon Türkçesinde *bars* "leopar" (Tekin, 2022a, s. 295) şeklinde geçmiştir. Eski Uygur (Wilkens, 2021, s. 144) ve Karahanlı Türkçesinin (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 575) yanı sıra diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 105) de sözcüğün küçük fonetik farklılıklarla yer aldığı görülmüştür. Sözcüğün KG'deki kullanımı şöyledir:

borsuḳ ve çaḳal ve ayu ve arslan ve ḳaplan ve *pars* ve üşek ve ħınzır ve daħı bunlara beŋzer ne ki canavarlar var-ısa bularuŋ etin yimek revā degül (103a/5-7).

- **sırıtlan:** Sırtlan. (KT, 588; KG, 830)

Eski Türkçe'de ve Karahanlı Türkçesinde kullanılmayan sözcük, Kıpçak (Toparlı vd. 2014, s. 235) ve Eski Anadolu Türkçesi (Canpolat & Önler, 2016, s. 177) gibi çeşitli tarihî Türk lehçelerinde yer almıştır. Sözcük KT'de ünlü türemesine uğramış olarak şöyle kullanılmıştır:

Yıvıḳ üçün ḳoyun birge, *sırıtlan* üçün ḳoyun birge, davşan üçün oğlaḳ birge, üştürmuḳ üçün deve birge (19a/6-7).

- **šavşancıl:** Tavşanları kandırıp avlayan büyük bir cins karakuş, tavşancıl. (KG, 858)

Eski Türkçe'de ve Karahanlı Türkçesinde kullanılmayan sözcük, Kıpçak (Toparlı vd. 2014, s. 266) ve Eski Anadolu Türkçesi (Korkmaz, 2017, s. 662) gibi çeşitli tarihî Türk lehçelerinde yer almıştır.

šoġan ve *šavşancıl* ve devlügeç ve ne kim buŋlara beŋzer var-ısa etin yimek revā degül (103a/8-9)

- **üşek:** Vaşak, kır kedisi. (KG, 882)

Eski Türkçede ve Karahanlı Türkçesinde kullanılmayan sözcük, genel olarak diğer tarihî Türk lehçelerinde de kullanılmamıştır. Sözcük Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait çeşitli eserlerde yer almıştır (TS, 2009, 4110). KG'de sözcüğün kullanımı ise şöyledir:

borsuḳ ve çaḳal ve ayu ve arslan ve ḳaplan ve pars ve *üşek* ve ħınzır ve daħı bunlara beŋzer ne ki canavarlar var-ısa bularuŋ etin yimek revā degül (103a/5-7).

- **yıvıḳ:** Geyik, ceylan. (KT, 635).

Sözcük ilk olarak Eski Uygur Türkçesinde *yıvık* "dağ keçisi" (Wilkens, 2021, s. 901) şeklinde görülür. DLT'te *ıwık* "çöl ve sahralarda yaşayan dişi ceylan" şeklinde kelime başında "y" sesinin düşmüş biçimiyle (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 659) yer almıştır. Harezm Türkçesi eserlerinden

Mukaddimetü'l-Edeb (Yüce, 2014, s. 127) ve *Nehcü'l-Feradis*'te (Tezcan & Zülfikar, 2014, s. 178) de eserin küçük fonetik farklarla yer aldığı görülür. Sözcük karışık dilli eserlerden yalnızca KT'de kullanılmıştır.

Yıvıḳ üçün ḳoyun birge, sırıtlan üçün ḳoyun birge, davşan üçün oġlaḳ birge, üştürmuḳ üçün deve birge (19a/6-7).

5. Ev Hayvanları:

- **çedük**: Kedi. (KG, 489)

Orhon ve Eski Uygur Türkçesinde görülmeyen sözcük, ilk olarak *DLT*'te çetük "kedi" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 620) biçiminde yer alır. Sözcük diğer tarihî Türk lehçelerinde de yaygın olarak (Paçacıoğlu, 2016, s. 184) kullanılır. Sözcüğün KG'deki kullanımı şöyledir:

Eger sıçan ya çedük su ḳabından su içse ol su murdār olur (6a/11-12).

- **it:** Köpek. (KT, 494; KY, 608; BH, 475; KG, 638)

Sözcük ilk olarak Eski Uygur Türkçesinde (Wilkens, 2021, s. 314) yer almıştır. Diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 317) de belgelenen sözcüğün KT'deki kullanımı şöyledir:

Eger ögrenmiş *iti* geyige şeşse bismillāhi dise, *it* ol geyigi öldürse halāl olur (103/2-3).

6. Kümes Hayvanları:

Karışık dilli eserlerden KT'de "evcil hayvan, ev hayvanı" anlamında *ikti* sözcüğü yer almıştır.

- **iktü:** Elde beslenen, evcil. (KT, 488)
  iktü ḳaz: Evcil ördek.

Ve ye's ḳılmaya muġrim ḳoyun boġazlar erse veyā sıġır veyā deve veyā daḳuḳ veyā *iktü ḳaz* boġazlasa (19b/ 6-7).

Eserdeki ev hayvanlarına ad olan sözcükler şunlardır:

- **daḳuḳ:** Tavuk. (KT, 433)

  bk. šavuḳ
- **kaz:** Kaz. (KT, 503; KG, 665), iktü kaz.

İlk olarak Eski Uygur Türkçesinde yer alan sözcük (Wilkens, 2021, s. 351) başta Karahanlı Türkçesi (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 696) olmak

üzere diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 357) de kullanılmıştır. KG'de sözcüğün kullanımı şöyledir:

Meger kim tavuḳ, *ḳaz*, ördek artuġı gibi kim bularuŋ artuġı kerahiyyet durur yaramaz (5b/13-14).

- **ördek:** Ördek. (KG, 801)

Orhon ve Eski Uygur Türkçesinde görülmeyen sözcük, ilk olarak DLT'te *ördek* (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 789) biçiminde yer alır. Diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 504) de benzer şekilde kullanımı görülen sözcüğün karışık dilli eserlerden KG'de yer aldığı görülür.

Meger kim tavuḳ, ḳaz, *ördek* artuġı gibi kim bularuŋ artuġı kerahiyyet durur yaramaz (5b/13-14).

- **šavuḳ:** Tavuk. (KG, 858)

EDPT *takı:ğu*. Sözcük ilk olarak Eski Uygur Türkçesinde (Wilkens, 2021, s. 665) *takıgu* "tavuk" biçiminde Türk dilinde yer almıştır. Ardından *DLT*'te *takagu* "horoz ve tavuğun genel adı" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 848) olarak yer alır. Sözcüğün diğer tarihî Türk lehçelerinde de çeşitli fonetik değişkeleriyle (Paçacıoğlu, 2016, s. 610) kullanıldığı görülür. KG'de sözcük şöyle kullanılmıştır.

Meger kim *tavuḳ*, ḳaz, ördek artuġı gibi kim bularuŋ artuġı kerahiyyet durur yaramaz (5b/13-14).

7. Balıklar:

balıḳ: Suda yaşayan hayvanların genel adı. (KT, 396; KY, 452; BH, 344; KG, 451)

Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 140) itibaren kullanılan söz varlığındandır. *DLT*'de (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 572) varlığı belgelenen sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinin (Paçacıoğlu, 2016, s. 101) hepsinde yer almıştır. KG'deki kullanımı şöyledir:

Eger bir kişi and içse ki taʿām yimeyem diyü *balıḳ* yise and boynına düşer (114a/10-11).

8. Büyükbaş ve Küçükbaş Hayvanlar:

- **bisrek:** İki hörgüçlü deve. (BH, 365)

Eski Türkçede ve Karahanlı Türkçesinde sözcüğün yer almadığı görülmüştür. Bunun yanında Kıpçak Türkçesi metinlerinden Şerîfî *Şehnamesi*'nde (Kültüral & Beyreli, 1999, s. 1798), Eski Anadolu Türkçesi metinlerinden *Kısas-ı Enbiya*'da (Yılmaz vd., 2013, s. 669) kullanılmıştır. Aynı zamanda TS'de *besirek/beserek/biserek* (2009, 524) şeklinde farklı fonetik değişkeleriyle kullanılmıştır. Sözcüğün BH'deki kullanımı şöyledir:

ol od ḳıymuḳları ululuġı *bisrek* develeri kövdesi gibi bolġa (27a/16).

- **botlacı:** Hamile deve. (BH, 372)

Çeşitli tarihî metinlerde kullanılan söz varlığındandır. Sözcüğün Kıpçak Türkçesi eserlerinden *İrşâdü'l-mülûk ve's-Selâtin*'de (Toparlı, 2017, s. 378) ve Harezm Türkçesi eserlerinden *Mukaddimetü'l-Edeb*'te (Yüce, 2014, s. 106) kullanıldığı görülür. TS'de (2009, 642) de yer alan sözcük, BH'de şöyle kullanılmıştır.

İşbu ḳayadan bir ḳızıl tülü, ḳara gözlü, on aylıḳ *botlacı* arvana daşra çıḳdı (65b/3-4).

- **davar:** (KT, 437)

bk. tavar

- **deve/dewe/teve/tewe:** Deve. (KT, 441; KY, 517, 808; BH, 400; KG, 502)

Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 140) itibaren kullanılan söz varlığındandır. *DLT*'de (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 873) yer alan sözcük diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 624) de yaygın olarak tonlu ve tozsuz biçimleriyle kullanılmıştır. Sözcüğün KT'deki kullanımı şöyledir:

Yıvıḳ üçün ḳoyun birge, sırıtlan üçün ḳoyun birge, davşan üçün oġlaḳ birge, üştürmuḳ üçün deve birge (19a/6-7).

- **doli:** Deve yavrusu. (KG, 512)

Yapılan taramalarda sözcüğün başka bir tarihî metinde yer almadığı görülmüştür. Sözcüğün KG'deki kullanımı şöyledir:

Eger biregü deve ya sıġır ya ḳoyun ya at eşek dutu ḳosa, dutu ḳoduġı yirde *doli* olsa daḫı *doli* dutu olur (145b/5-7).

- **inek:** İnek. (KG, 630)

Sözcük ilk olarak Orhon Türkçesinde *ingek* "inek" (Tekin, 2022a, s. 243) biçiminde görülmüştür. Eski Uygur (Wilkens, 2021, s. 307) ve Karahanlı (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 666) dönemlerinde de *ingek* biçimini koruyan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 307) genel olarak *inek* biçiminde kullanım alanına çıkmıştır. KG'deki kullanımı şöyledir:

Eger *inek* ŝatun alsa buzalacı diyüp şarš ḳılsa daḫı buzalacı çıḳmasa çıḳa diyüp şarš ḳalsa beyʿı fāsid olur (126a/4-6).

- **keçi/geçi:** Keçi. (BH, 489; KG, 565)

İlk olarak *DLT*'te (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 697) yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 359) de yer almıştır. KG'deki kullanımı şöyledir:

Eger ḳurbān *geçi* olsa bir yaşın šoldurup iki yaşına girmiş gerek ve ḳoyun aŝlı šoḳuz aylıḳ olsa revā olur (107a/9-11).

- **ḳoç:** Koç. (KY, 664; BH, 515)

İlk olarak *DLT*'te Karahanlı (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 724) yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 398) de yer almıştır. KY'deki kullanımı şöyledir:

ḫalíl odı būstān olduġunı
ismāʿíle *ḳoç* ḳurbān keldügüni (B70r15)

- **ḳoyun/ḳoyın:** Koyun. (KT, 526; BH, 518)

Eski Türkçe (Wilkens, 2021, s. 399) ve Karahanlı (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 732) döneminde *koy* "koyun" biçiminde kullanılan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde *koyun* (Paçacıoğlu, 2016, s. 414) şeklinde yer almıştır. BH'deki kullanımı şöyledir:

Ādem ʿaleyhi's-selām *ḳoyun* derisin aldı ve anı sepiledi (49a/4).

- **köşek:** Deve yavrusu. (BH, 524)

Eski Türkçe dönemi metinlerinde yer almayan sözcük, çeşitli tarihî Türk lehçelerinde belgelenmiştir. Başta Kıpçak Türkçesi (Toparlı vd., 2014,

s. 160) olmak üzere *Dede Korkut* (Özçelik, 2016, s. 900), *Behcetü'l-Hadâik* (Canpolat, 2018, s. 524) gibi önemli metinlerde sözcüğün kullanıldığı görülür. BH'deki kullanımı şöyledir:

Ol on aylıḳ botlacı develeri kim ʿArablar anı severler, ḳıyāmet ḳorḳusından *köşeklerin* kemişdüre-men (104b/18-19).

- **ḳuzı:** Kuzu. (KY, 684; BH, 531; KG, 716)

İlk olarak *DLT*'te (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 733) yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 444) de yer almıştır. Sözcüğün BH'deki kullanımı şöyledir:

Ve eger *ḳuzı* takı bolur erse altı aylıḳ resíźe bolmış bolsa ve semüz bolsa revā bolur (69b/18-19).

- **oġlaḳ/olaḳ:** Keçi yavrusu. (KT, 558; KY, 721)

Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 502) itibaren kullanılan söz varlığındandır. *DLT*'de (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 770) yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 471) de kullanılmıştır. KT'deki kullanımı şöyledir:

Yıvıḳ üçün ḳoyun birge, sırıtlan üçün ḳoyun birge, davşan üçün oġlaḳ birge, üştürmuḳ üçün deve birge (19a/6-7).

- **öküz:** Öküz. (KG, 797)

Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 530) itibaren kullanılan söz varlığındandır. *DLT*'de (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 786) varlığı belgelenen sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 497) de kullanılmıştır. Sözcüğün KG'deki kullanımı şöyledir:

Evvel ol kim toħm ve yir ve *öküz* biregünüŋ ola (146a/4).

- **sıġır:** Geviş getirenlerden, boynuzlu büyükbaş evcil hayvanların genel adı. (KT, 588; KY, 772; BH, 601; KG, 829)

İlk olarak *DLT*'te (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 818) yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 548) de yer almıştır. Sözcüğün KG'deki kullanımı şöyledir:

Eger ḳoyun düşse ya *sıġır* ya deve ya adam düşse ölse, dükeli suyu šartmış gerek andan ḳuyu arı olur (7b/13-15).

- **šavar:** Hayvan, binek hayvanı. (KG, 858)

Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 684) itibaren kullanılan söz varlığındandır. *DLT*'te tavar "mal; davar" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 863) şeklinde yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 609) de kullanılmıştır. Sözcüğün KG'deki kullanımı şöyledir:

Ve eger *šavar* otarmaġ-ıçun kiriye virse bu batıl olur (98a/12).

9. Binek ve Yük Hayvanları:

- **at/aš:** Binme, yük çekme vb. hizmetlerde kullanılan hayvan, beygir (KT, 387; KY, 438; BH, 330; KG, 435)

Orhon Türkçesinden itibaren kullanılan söz varlığındandır. Orhon Türkçesinde (Tekin, 2022a, s. 221), Eski Uygur Türkçesinde (Wilkens, 2021, s. 79) ve Karahanlı Türkçesinde (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 561) yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 81) de yaygın olarak bulunur. BH'deki kullanımı şöyledir:

Yaş kölük didügüm *at,* ḳatır, eşek durur (68a/3).

- **ayġır:** Damızlık erkek hayvan. (KT, 390)

EDPT *aēğır*. İlk olarak Orhon Yazıtlarında *adgır* "aygır" (Tekin, 2022a, s. 293) olarak yer alan sözcük, Eski Uygur Türkçesinde de *aēgır* "aygır" (Wilkens, 2021, s. 8) olarak varlığını devam ettirir. *DLT*'te yine *aēgır* "atın erkeği, aygır" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 540) olarak yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde genel olarak d>y değişimine uğramış olarak *aygır* (Paçacıoğlu, 2016, s. 89) biçiminde kullanılmıştır. KT'de sözcüğün kullanımı şöyledir:

Ve revā bolmaya ayġır müzdin almaḳ veyā yüligüçi müzdin almaḳ (41b/10).

- **binü:** Binmeye mahsus hayvan, binek hayvanı. (KT, 405; BH, 358)

Yapılan taramalarda başta TS (2009, 583) olmak üzere sözcüğün çeşitli kaynaklarda "biniş, binme" anlamlarında kullanıldığı görülür. Bununla

birlikte Eski Anadolu Türkçesi mahsullerinden olan *Kısasül-Enbiya*'da sözcüğün binek hayvanı anlamıyla (Yılmaz vd., 2013, s. 664) belgelendiği görülür. KT'de de sözcük binek hayvanı anlamıyla kullanılmıştır.

Ne kim öldürülen erse šondan ve bilikten ve *binüden* ḳamuġ ŝoyḳa šurur (111a/13-14).

- **binüt:** Binmeye mahsus hayvan, binek hayvanı. (KT, 405)

Yapılan taramalarda sözcüğün Eski Türkçede ve Karahanlı, Harezm, Kıpçak ve Çağatay Türkçelerinde genel olarak kullanım alanına çıkmadığı görülür. Bununla birlikte sözcüğün başta TS olmak üzere sözcüğün pek çok Eski Anadolu Türkçesi metninde yer aldığı görülür. *Garib-nâme II/II* (Yavuz, 2000, s. 555), *Nazmü'l-Hılâfiyyat Tercümesi* (Bilgin, 1997, s. 297), *Kısas-ı Enbiya* (Yılmaz vd., 2013, s. 665), *Siretü'n-Nebi Tercümesi* (Erkan, 2022, s. 907) gibi önemli eserler sözcüğün belgelendiği metinlerdendir. KT'deki kullanımı şöyledir:

Ve bu yılḳını *binüt* ḳıldım dimek birle eger *binüt* ḳıldım dimek birle niyyet baħşíş [erse] 55b/3-4.

- **eşek:** Eşek, merkep. (KT, 465; BH, 437; KG, 547)

Eski Uygur Türkçesinden itibaren Türk dilinde görülen söz varlığındandır. Eski Uygur Türkçesinde (Eraslan, 2012, s. 569) ve Karahanlı Türkçesinde (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 646) *eşgek* "eşek" şeklinde yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde bu kullanımını yer yer devam ettirse de genel olarak eşek şeklinde /g/ sesini düşürmüş (Paçacıoğlu, 2016, s. 256) olarak kullanılır. BH'deki kullanımı şöyledir:

Yaş kölük didügüm at, ḳatır, *eşek* durur (68a/3).

- **ḳatır:** Atgillerden, kısrak ile erkek eşeğin çiftleşmesinden doğan, genellikle kısır olan melez hayvan. (KT, 502; KY, 623; BH, 485; KG, 660)

Eski Uygur Türkçesinde (Kaya, 1994, 527) ve Karahanlı Türkçesinde (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 692) *katır* şeklinde yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 349) de yaygın olarak kullanılmıştır. Sözcüğün BH'de kullanımı şöyledir:

Yaş kölük didügüm at, *ḳatır,* eşek durur (68a/3).

- **ḳısraḳ:** Dişi at. (KT, 517)

Eski Türkçe döneminde görülmeyen sözcük, ilk olarak Karahanlı Türkçesinde (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 714) belgelenmiştir. Bunun yanında Harezm, Kıpçak ve Çağatay Türkçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 384) de yaygın olarak kullanılmıştır. KT'de kullanımı şöyledir:

Ve ye's ḳılmaya yılḳı arıtmaḳ ve eşeki *ḳısraḳa* bıraḳmaḳ (115a/13).

- **kölük:** Binek, iş ve yük hayvanı. (KT, 527; BH, 519)

Eski Uygur Türkçesinde (Eraslan, 2012, s. 583) ve Karahanlı Türkçesinde (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 736) yer alan sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 414) de kullanılmıştır. BH'deki kullanımı şöyledir:

Yaş *kölük* didügüm at, ḳatır, eşek durur (68a/3).

- **ḳulan:** Tay, kısrak. (KG, 712)

Eski Türkçe döneminde görülmeyen sözcük, ilk olarak *DLT*'de (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 746) görülmüştür. Bunun yanında diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 433) de belgelenen sözcük KG'de şöyle kullanılmıştır:

Ammā eşek etin ve ḳatır etin yimek revā degül ve *ḳulan* etin yimek revādur (103a/14).

- **yılḳı/ılḳı:** Tabiatta gruplar hâlinde serbest dolaşan yabani at sürüsü. (KT, 635; BH, 659; (KG, 616; KG, 917)

Orhon Türkçesinde (Tekin, 2022a, s. 315) ve Eski Uygur Türkçesinde (Wilkens, 2021, s. 899) görülen sözcük, Karahanlı Türkçesinde (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 972) de yer almıştır. Diğer diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 776) de *yılkı/ılkı* biçimleri ile yaygın olarak kullanılmıştır. Sözcüğün KT'deki kullanımı şöyledir:

Ve eger kimerse şeherden daşra çıḳar bolsa, *yılḳı* üzre namāz ḳılsa revā bolġa (4b/5-6).

- **yund:** Kısrak, at. (KG, 928)

Eski Uygur Türkçesinden (Wilkens, 2021, s. 921) itibaren Türk dilinde görülen söz varlığındandır. Karahanlı Türkçesinde (Ercilasun & Akkoyunlu, 2015, s. 989) de varlığı belgelenen sözcük, diğer tarihî Türk lehçelerinde (Paçacıoğlu, 2016, s. 806) de kullanılmıştır. KG'deki kullanımı şöyledir:

Eger degme yunda bir altun vire revādur (62b/12).

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Hayvan adları Türkçede oldukça zengin bir söz varlığına sahiptir. Gerek evcil gerekse yabani hayvan adları olmak üzere Türkçede pek çok hayvan adının yer aldığı belgelenmiştir. Hayvan adları vermede Türk milletinin yaşayış özelliklerinin ön planda olduğu değerlendirilebilir. Özellikle Türklerin konar göçer olmalarından dolayı geçimlerinin büyük bir bölümünde hayvanlar önemli rol oynamıştır. Ehil hayvanların etinden ve sütünden faydalanan Türklerde yer yer avcılık da önemli bir yer tutmuştur. Özellikle avcı kuşlar ve binek hayvanlarına dair terminoloji, Türklerin bozkır kültüründen gelen yetkinliğini bu metinlerde de koruduğunu göstermektedir.

Karışık dilli eserler, Türkçenin Anadolu'daki şekillenme sürecini gösteren en önemli dil yadigarlarındandır. Bünyelerinde taşımış oldukları farklı dil özellikleri ile bu alanda çalışan araştırmacıların daima ilgilisini çeken karışık dilli eserler, genellikle bu dil özellikleri ekseninde ele alınmışlardır. Bu önemli eserlerin, dil özellikleri yanında, özellikle taşıdıkları zengin söz varlığı açısından da incelenmesi gerekmektedir.

Bu çalışmada karışık dilli eserde yer alan hayvan adları ele alınmıştır. Alanyazında karışık dilli eserlerin en bilinenleri olan *Kıssa-i Yusuf* (=KY), *Behcetü'l-Hadâik* (=BH), *Kudûrî Tercümesi* (=KT), *Kitâb-ı Ferâiz (=KF), Kitâb-ı Gunya* (=KG) taranmış ve bu eserlerde yer alan hayvan adları belirlenmiştir. Karışık dilli eserlerin taranması sonucunda fonetik değişkeleri hariç olmak kaydıyla 79 hayvan adı tespit edilmiştir. Belirlenen hayvan adları 9 başlık altında değerlendirilmiştir. Bu başlıklar ve başlıklar altında yer alan hayvan adları şunlardır:

1. Kuşlar: *alaḳarġa, bıldırcın, deglügeç/devlügeç, imlü kögerçin, ḳarġa, ḳarlaġuç, kögerçin/gögercin, ḳuş, ḳuzġun, šoġan, yarasa.*

2. Sürüngenler: *çıyan, evrān, yılan/ılan.*

3. Sinek, Böcek, Haşerat: *aru, bit, büre, ḳarınca/ḳarınça, kelebek, ŝaḳurġa, kögeven, ḳumruŝḳa/ḳumurusḳa, ḳurd/ḳurt, örümcük, siŋek, sivrisiŋek/sifrisiŋek, üyez.*

4. Yaban Hayvanları: *arslan, azıġlu, azulu, borsuḳ, böri, çaḳal, davşan, dilkü, doŋuz, esri, ḳaplan, keyik/geyik, ḳurt/ḳurd/ḳurud/ḳurut, sıçan, pars, sırıtlan, šavşancıl, üşek, yıvıḳ.*

5. Ev Hayvanları: *çedük, it.*

6. Kümes Hayvanları: *iktü, daḳuḳ, kaz, ördek, šavuḳ.*

7. Balıklar: *balıḳ.*

8. Büyükbaş ve Küçükbaş Hayvanlar: *bisrek, botlacı, davar, deve/dewe/teve/tewe, doli, inek, keçi/geçi, ḳoç, ḳoyun/ḳoyın, köşek, ḳuzı, oġlaḳ/olaḳ, öküz, šavar.*

9. Binek ve Yük Hayvanları: *at/aš, aygır, binü, binüt, eşek, ḳatır, ḳısraḳ, kölük, ḳulan, yılḳı/ılḳı, yund.*

Tasnif edilen hayvan adları; 19 yaban hayvanı, 14 büyükbaş ve küçükbaş hayvan adı, 13 sinek, böcek, haşerat adı, 11 kuş adı, 11 binek ve yük hayvanı, 5 kümes hayvanı, 3 sürüngen, 2 ev hayvanı, 1 balık adı şeklindedir. Bu başlıklarda açıkça görüldüğü üzere *Kuşlar, Sinek, Böcek, Haşerat, Yaban Hayvanları, Büyükbaş ve Küçükbaş Hayvanlar ve Binek ve Yük Hayvanları* daha geniş bir kullanım alanına sahipken diğer kategorilerde yer alan hayvan adlarının kullanımları daha sınırlı sayıdadır.

Çalışmada gerçekleştirilen sınıflandırmaların yanı sıra çeşitli incelemeler de gerçekleştirilmiştir. Tespit edilen hayvan adları Eski Türkçedeki ve diğer tarihî Türk lehçelerindeki kullanımları ile karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmalar neticesinde belirlenen fonetik ve morfolojik değişiklikler ortaya konulmuştur. Kelimenin hangi karışık dilli metinde geçtiği kısaltmalarla gösterilerek belirlenen bir karışık dilli eserden alınmış örnek cümle ve beyitlerle sözcüğün geçtiği bağlam verilmiştir.

Karışık dilli eserlerdeki hayvan adlarının bir kısmı Türk dilinin bütün dönemlerinde ya da sahalarında görülürken; bir kısmı ise daha sınırlı sayıda eserde görülmüştür. Ayrıca tespit edilen hayvan adlarının bir kısmı günümüzde kullanımdan düşerken önemli bir kısmının Türkiye Türkçesinde aynen kullanıldığı, bir kısmında ise çeşitli fonetik değişikliklerin meydana geldiği görülür. Çalışma ile karışık dilli eserlerin sadece fonetik ve morfolojik açıdan ele alınmaması gerektiği, aynı zamanda söz varlığı açısından da incelenmesi gerektiği hususu ortaya çıkmıştır.

Karışık dilli eserlerdeki hayvan adları ile ilgili bu çalışma ile tarihî dönem söz varlığı çalışmalarına katkı sağlanması amaçlanmıştır. Ayrıca karışık dilli eserlerdeki hayvan adlarının bir arada görülmesi de hedeflenen bir diğer amaçtır. Bu tür tematik söz varlığı çalışmaları, hem tarihi Türk lehçelerine ait kullanımların görülmelerini sağlamakta hem de dönemin kültür tarihine, inanç dünyasına ve gündelik yaşam pratiklerine ışık tutmaktadır. Ayrıca çalışma ile Türklerin o dönemdeki yaşantılarında görünen hayvan varlığı ile sosyal kültürel ve ekonomik yaşamları içerisindeki yer hakkında da çeşitli bilgiler elde edilebilmektedir.

KAYNAKÇA

Akkuş, Muzaffer (1995). *Kitab-ı Gunya*. Ankara: TDK Yayınları.

Amanoğlu, Ebulfez (1999). "Eski Türk Onomastiği Üzerine Notlar". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 13, 61-67.

Arat, Reşit Rahmeti (1979). *Kutadgu Bilig III İndeks*. (İndeksi neşre hazırlayanlar: Kemal Eraslan-Osman F. Setkaya-Nuri Yüce), İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Argunşah, Mustafa & Güner, Galip (2015). *Codex Cumanicus.* İstanbul: Kesit Yayınları.

Ata, Aysu (1997). *Kıssasü'l-Enbiyā II (Dizin).* Ankara: TDK Yayınları.

Atalay, Besim (1943). *Divanü Lûgat-it-Türk Dizini (Endeks) IV.* Ankara: TDK Yayınları.

Atalay, Besim (1945). Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi I-III. Ankara: TDK Yayınları.

Bilgin, Azmi (1997). *Nazmü'l-Hılafiyyat Tercümesi (Giriş-Dil Özellikleri-Metin-indeks).* Ankara: TDK Yayınları.

Buluç, Saadettin (2007a). "Eski Bir Türk Dili Yadigarı Behçetü'l-Ḥadā'iḳ Fî Mevʿizeti'l-Ḫalā'iḳ", Prof. Dr. Saadettin Buluç Makaleler, (Haz. Zeynep Korkmaz), Ankara: TDK Yayınları, 84-93.

Buluç, Saadettin (2007b). "Behçetü'l-hadâik fî Mev'izeti'l-halâ'ik'den Örnekler", Prof. Dr. Sadettin Buluç Makaleler, (Haz. Zeynep Korkmaz), Ankara: TDK Yayınları, 94-112.

Buluç, Saadettin (2007c). "Behçetü'l-Ḥadā'iḳ Fî Mevʿizeti'l-Ḫalā'iḳ'ten Derlenmiş Koşuklar" Prof Dr. Saadettin Buluç Makaleler, (Haz. Zeynep Korkmaz), Ankara: TDK Yayınları, 116-146.

Buluç, Saadettin (2007d). "Bir Eserin İki Yazma Nüshası", Prof. Dr. Sadettin Buluç Makaleler, (Haz. Zeynep Korkmaz), Ankara: TDK Yayınları, 149-184.

Caferoğlu, Ahmet (1931), *Abû Hayyân - Kitâb al-İdrâk li-lisân al-Atrâk*. İstanbul: İstanbul Evkaf Matbaası.

Caferoğlu, Ahmet (1968). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü.* Ankara: TDK Yayınları.

Canpolat, Mustafa & Zafer, Önler (2016). *İshâk bin Murâd, Edviye-i Müfrede*. Ankara: TDK Yayınları.

Canpolat, Mustafa (1968). "Behcetü'l-Hadâ'ik'in Dili Üzerine". *TDAY-Belleten 1967*, 165-175.

Canpolat, Mustafa (2018). *Behcetü'l-Hadaik Fi Mev'izati'l-Halaik*. Ankara: TDK Yayınları.

Cin, Ali (2011). *Türk Edebiyatının İlk Yûsuf ve Züleyhâ Hikâyesi: Ali'nin Kıssa-yı Yûsuf'u.* Ankara: TDK Yayınları.

Clauson, Sir Gerard (1960). *Sanglax: A persian Guide to the Turkish Language by Muhammed Mahdi Xan*, London.

Clauson, Sir Gerard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford University Press.

Demir, Nurettin (2007). "Batı Türk Yazı Dilinin Oluşumu". *Türk Edebiyatı Tarihi I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 302- 312.

Develi, Hayati (2014). "Ağız Özellikleri Taşıyan Bir Eski Türkiye Türkçesi Metni: Fatiha Tefsiri". *İlmi Araştırmalar*, 6, 63-81.

Dilçin, Cem (2016). *Mes'ud Bin Aḥmed Süheyl ü Nev-bahār İnceleme – Metin – Sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Doğan, Cihan (2022a). *XIV – XV. Yüzyıl Tarihi Türk Yazı Dillerinde Lehçe Karışmaları*. Ankara: TDK Yayınları.

Doğan, Cihan (2022b). "Kudûrî'nin El-Muhtasar Adlı Eserinin En Eski Türkçe Tercümesi". *Dil Araştırmaları*, 16(30), 139-155.

Doğan, Cihan (2025). *Kudûrî'ye Ait El-Muhtasar'ın En Eski Türkçe Tercümesi (Giriş-İnceleme-Metin-Dizin)*. Ankara: TDK Yayınları.

Doğan, Levent (2001). "Türk Kültüründe Hayvanlar ve Hayvan İsimleri". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi,* 12, 616-654.

Eraslan, Kemal (2012). *Eski Uygur Türkçesi Grameri.* Ankara: TDK Yayınları.

Ercilasun, Ahmet B. & Akkoyunlu, Ziyat (2015). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânu Lugâti't-Türk Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. Ankara: TDK Yayınları.

Ercilasun, Ahmet Bican (2005). *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, 2. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

Erdem, Mevlüt & Sarı, Mustafa (2010). "Karışık Dilli Eserlere Farklı Bir Bakış". *Turkish Studies*, 5/1, 390-415.

Ergene, Oğuz (2017). *Sadî/Gülistan Tercümesi Giriş - Dil İncelemesi - Metin - Çeviri - Dizinler – Tıpkıbaskı*. (Çev. Sibîcâbî). Ankara: TDK Yayınları.

Erkan, Mustafa (2022). *Siretü'n-Nebi Tercümetü'd-Darir: (İnceleme-Metin-Dizinli Sözlük).* Ankara: TDK Yayınları.

Gabaın, A.von (2007). *Eski Türkçenin Grameri.* (çev. M. Akalın). Ankara: TDK Yayınları.

Güneş, İsmail (2015). "Kitâb-ı Ata-Dede'deki Karışık Dil Özellikleri". *Turkish Studies,* (Prof. Dr. H. Ömer Karpuz Armağanı), 10(16), 605-626.

Hacıeminoğlu, Necmettin (2000). *Kutb'un Husrev ü Şirin'i ve Dil Hususiyetleri*. Ankara: TDK Yayınları.

Karahan, Akartürk (2013). *Dīvānü Luġāt-it Türk'e Göre XI. Yüzyıl Türk Lehçe Bilgisi.* Ankara: TDK Yayınları.

Karahan, Leylâ (2013). "Oğuzcanın Anadolu'da Yazı Dili Olma Sürecine Dair Düşünceler". *Âşık Paşa ve Anadolu'da Türk Yazı Dilinin Oluşumu Sempozyumu*, (1-2 Kasım 2013), 219-228.

Karakuş, İdris (1997). "Türkçe Ad Bilim (Onomastik)'de Hayvan Adları". *Erdem*, 9(27), 1143-1151.

Kaya, Ceval (1994). *Uygurca Altun Yaruk Giriş, Metin ve Dizin*. Ankara: TDK Yayınları.

Korkmaz, Zeynep (1995a). "Eski Bir Kudurî Çevirisi". *Türk Dili Üzerine Araştırmalar I*, Ankara: TDK Yayınları, 355-359.

Korkmaz, Zeynep (1995b). "Selçuklular Çağı Türkçesinin Genel Yapısı". *Türk Dili Üzerine Araştırmalar I*, Ankara: TDK Yayınları, 274-286.

Korkmaz, Zeynep (1995c). "Kâşgarlı Mahmut ve Divanu Lügati't-Türk". *Türk Dili Üzerine Araştırmalar I*, Ankara: TDK Yayınları, 254-259.

Korkmaz, Zeynep (1995d). "XI-XIII. Yüzyıllar Arasında Türkçe", *Türk Dili Üzerine Araştırmalar I*, Ankara: TDK Yayınları, 268-273.

Korkmaz, Zeynep (2017). *Marzuban-name Tercümesi (Destur-ı Şahi): Giriş-İnceleme-Metin-Günümüz Türkçesine Aktarma-Sözlük ve Dizin-Tıpkıbaskım*. Ankara: TDK Yayınları.

Kut, Günay (2003). *'Alī Şīr Nevāyī, Ġarā'ibü'ṣ-sıġar (inceleme-karşılaştırmalı metin).* Ankara: TDK Yayınları.

Kültüral, Zühal & Latif, Beyreli (1999). *Şerîfî Şehnâme Çevirisi III.* Ankara: TDK Yayınları.

Mansuroğlu, Mecdut (1954). "Mevlâna Celâleddin Rumî'de Türkçe Beyit ve İbareler". *TDAY-Belleten*, 207-220.

Mansuroğlu, Mecdut (1956) "Şeyyad Hamza'nm Doğu Türkçesine Yaklaşan Manzumesi". *TDAY-Belleten*, 125- 144.

Mansuroğlu, Mecdut (1960). "Şerhü'l-Menâr'ın Dili Hakkında". *V. Türk Tarih Kongresi (Kongreye Sunulan Tebliğler),* Ankara: TTK Yayınları, 367-374.

Nehcü'l-ferâdîs II Metin, (Çevriyazı: János Eckmann, yayınlayanlar: Semih Tezcan & Hamza Zülfikar), TDK, 2014, Ankara.

Ölmez, Zühal (2020). *Ebulgazi Bahadır Han, Şecere-yi Terākime.* Ankara: TDK Yayınları.

Özçelik, Sadettin (2016/I). *Dede Korkut -Dresden Nüshası- Giriş, Notlar*. Ankara: TDK Yayınları.

Özkan, Mustafa (2009). *Türk Dilinin Gelişme Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi.* İstanbul: Filiz Kitabevi.

Özönder, F. Sema Barutçu (2011). *Ali Şir Nevayi, Muhâkemetü'l-Lugateyn (İki Dilin Muhakemesi)*. Ankara: TDK Yayınları.

Paçacıoğlu, Burhan (2016). *VIII.-XVI. Yüzyıllar Arasında Türkçenin Sözcük Dağarcığı*. Kesit Yayınları.

Sarı, Mustafa (2010). "Karışık Dilli Eserlerde Kelime>Enklitik>Ek Sürecinde Bir Biçim Birimi: -dAvUK / -dAyUK". *Turkish Studies,* (5)1, 594-615.

Sarıca, Bedri. (1994). "Olga-Bolga Sorunu ve Yeni Bir Kitâb-ı Güzîde Nüshası Üzerine". *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğt. Fak. Dergisi*, 1(1), 123-136.

Soydan, Serpil. (2013). "Karışık Dilli Eserlerin Söz Varlıklarından Edatlara Bir Bakış". *Turkish Studies*, (8)9, 2243-2268.

Tekin, Şinasi (1974). "1343 Tarihli Bir Eski Anadolu Türkçesi Metni ve Türk Dili Tarihinde "Olga-Bolga"Sorunu". *TDAY-Belleten*, 59-157.

Tekin, Talat (2022a). *Orhon Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.

Tekin, Talat (2022b). *Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler.* Ankara: TDK Yayınları.

Toparlı, Recep & Vural, Hanifi & Karaatlı, Recep (2014*). Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.

Toparlı, Recep (2014). *Ed-Dürretü'l-Mudiyye Fi'l-Lügati't Türkiyye.* Ankara: TDK Yayınları.

Toparlı, Recep (2017). *İrşâdü'l-Mülûk Ve's-Selâtîn.* Ankara: TDK Yayınları.

Tulum, Mertol (1968). "Şerhu'l-Menâr Hakkında". *TDED,* XVI, 133-138.

Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. 10. baskı, Ankara: TDK Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (2009). *Derleme Sözlüğü: Türkiye'de Halk Ağızlarından I-VIII*. 3. baskı, Ankara: TDK Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (2009). *Tarama Sözlüğü 1-8.* 3. baskı, Ankara: TDK Yayınları.

Wilkens, Jens (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen, Altuigurisch-DeutschTürkisch.* Göttingen: Universitätsverlag.

Yavuz, Kemal (2000). *Âşık Paşa - Garîbnâme. 4 C.* Ankara: TDK Yayınları.

Yılmaz, Emine & Demir, Nurettin & Küçük, Murat (2013). *Kısas-ı Enbiya. Türk Dil Kurumu Nüshası, Metin-Sözlük-Dizin, Notlar.* Ankara: TDK Yayınları.

Yüce, Nuri (2014). *Mukaddimetü'l-edeb Ḫvārizm Türkçesi ile tercümeli Şuşter nüshası, giriş, dil özellikleri, metin, indeks*. Ankara: TDK Yayınları.

Kısaltmalar

Behcetü'l-Hadâik: BH

DLT: Kâşgarlı Mahmud Dîvânu Lugâti't-Türk Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin.

EDPT: An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish.

Kıssa-i Yusuf: KY

Kitâb-ı Ferâiz: KF

Kitâb-ı Gunya: KG

Kudûrî Tercümesi: KT

TDK: Türk Dili Kurumu

TS: Tarama Sözlüğü

TTK: Türk Tarih Kurumu

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* Oyununda Kutsalın İnşası

ARŞ. GÖR. ÖZGÜR SOYDİNÇ*

Öz

Bu bildiri, Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı oyununda kutsalın inşasını; mit ve kutsal ilişkisi, teolojik dil ve insanın doğa ile mücadelesi açısından tartışacaktır. Oyun, dört kuşak boyunca süren bir lanet hikâyesi aracılığıyla; kutsalın nasıl inşa edildiğini, ritüellerin toplumsal düzeni nasıl yeniden ürettiğini, dilin hem yaratıcı hem baskılayıcı işlevini ve baba otoritesinin birey üzerindeki kurucu etkisini sorgular.

Anlatının başlangıcında Hazer Bey, babasının buyruğunu ve aşiret düzeninin sınırlarını ihlal ettiği için lanetlenir. Bu lanet, yalnızca bireysel bir ceza değil; baba otoritesine, töreye ve toplumsal yasaya yönelen ihlalin kuşaklar boyunca sürecek sonuçlarının simgesidir. Böylece Hazer Bey'le başlayan hikâye, konar-göçer yaşamın doğayla iç içe, tinsel süreklilik taşıyan yapısı ile yerleşik yaşamın mülkiyet, sınır ve töre eksenli düzeni arasındaki kırılmayı da görünür kılar. Doğayla kurulan ilişkinin dönüşümü, kutsalın toplumsal sözleşme biçiminde yeniden kuruluşuna bağlanır. Hazer Bey'in babası tarafından uygulanan lanet, baba kültürünün ilk tabular, yasaklar ve suçluluk duygusu etrafında nasıl üretildiğini gösterirken; Freud'un ilk otorite, sürü, bastırma kavramları bu yapının psikanalitik arka planını açıklamaya imkân verir. Mustafa, Kasım ve Nasır'ın hikâyelerinde tekrar eden baba katli, pişmanlık ve lanet döngüsü, kuşaklar boyunca aktarılan bir kültürel hafıza biçimine dönüşür. Geyiğin öldürülmesi, Cudana'nın gözlerinin kilitlenmesi, geyik kanıyla gerçekleştirilen ayinler ve tekrar eden ritüeller, kutsalın yalnızca dinsel değil, aynı zamanda toplumsal ve simgesel bir kurucu güç olarak işlediğini ortaya koyar.

---

* Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. ozgur.soydinc@mku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0271-7932.

Bu bildiride varacağımız sonuç, *Geyikler Lanetler* adlı oyununun yerel mitik unsurlardan hareketle yapılandırdığı dört kuşaklık aile hikayesinde kutsalın, kesintisiz bir döngü ve ritüel niteliğiyle yeniden üretildiği; folklorik ögelerin, insanın sözlü ve zihinsel altyapısında yer alan mitik bilinci sürekli besleyerek dünyayı anlamlandırmasında köprü işlevi gördüğüdür.

Anahtar sözcükler: kutsal, mit, teolojik dil, ritüel, *Geyikler Lanetler*, Murathan Mungan

The Construction of The Sacred In Murathan Mungan's Play *Geyikler Lanetler*

Abstract

This paper will discuss the construction of the sacred in Murathan Mungan's play *Geyikler Lanetler* in terms of the relationship between myth and the sacred, theological language, and humanity's struggle with nature. Through a story of a curse spanning four generations, the play explores how the sacred is constructed, how rituals reproduce social order, the creative and repressive functions of language, and the formative influence of paternal authority on the individual. At the beginning of the narrative, Hazer Bey is cursed for violating his father's command and the boundaries of tribal order. This curse is not merely an individual punishment; it symbolizes the consequences, spanning generations, of a transgression against paternal authority, tradition, and social law. Thus, the story that begins with Hazer Bey reveals the rupture between the nomadic lifestyle, with its intertwined nature and spiritual continuity, and the settled life, with its order centered on property, borders, and customs. The transformation of the relationship with nature is linked to the re-establishment of the sacred in the form of a social contract. The curse inflicted by Hazer Bey's father demonstrates how paternal culture is produced around the first taboos, prohibitions, and feelings of guilt; while Freud's early concepts of authority, herd, and repression allow us to explain the psychoanalytic background of this

structure. In the stories of Mustafa, Kasım, and Nasır, the recurring cycle of patricide, remorse, and curse transforms into a form of cultural memory passed down through generations. The killing of the deer, the locking of Cudana's eyes, the rituals performed with deer blood, and the recurring ceremonies reveal that the sacred functions not only as a religious but also as a social and symbolic constitutive force.

The conclusion we will reach in this paper is that in the play *Geyikler Lanetler*, which structures a four-generation family story based on local mythical elements, the sacred is reproduced in a continuous cycle and ritualistic manner; and that folkloric elements serve as a bridge in making sense of the world by constantly nourishing the mythical consciousness that lies in the oral and mental infrastructure of humanity.

Keywords: sacred, myth, theological language, ritual, *Geyikler Lanetler*, Murathan Mungan

GİRİŞ

Öykü, şiir, deneme, tiyatro gibi birçok türde eserler vermiş olan Murathan Mungan, geleneksel anlatı dünyasını ve yaşam tarzlarını çağdaş biçim ve anlayışlarla yorumlaması ile tanınmıştır. Nitekim yazarın şu ifadeleri dikkate değerdir: "Asyatik malzemenin arketiplerini yorumlanmış içerikleriyle yeni bir yapılanmada kullanmak, eklemlemek istiyorum. Bunun için de Asya söylencelerini, destanlarını, şiirlerini, oyunlarını, minyatürlerini inceliyor ve bunlar üzerine yazılanları okuyor, bu yolda benden önce yapılanları gözden geçiriyorum" (Mungan, 1996: 114). Bizim inceleyeceğimiz *Geyikler Lanetler* isimli tiyatro oyunu da yerel folklorik malzemenin arketiplerinden hareket eder ve geleneği insan arketipi modelleri kurgulayarak aktarır. Bu bakımdan oyun, Murathan Mungan yazınının kendi şahsiyetini vermiş olduğu eserlerden birisidir.

Murathan Mungan bu oyunda dört kuşak boyunca süren bir lanetin gölgesindeki ailenin öyküsünü anlatır. Bu kurgusal düzlemde biz, Anadolu ve Mezopotamya coğrafyasının mitik birikimini ve aile bağlarının

psikotarihsel yapısını evrensel bir anlatı zemininde görürüz. Söz konusu oyun hakkında yapılan çalışmalara baktığımızda ağırlıklı olarak oyundaki mitik unsurların ön plana alındığını görürüz. Yavuz Pekman (1996), oyunda yer alan ilk cinayet olayı, yedi sayısı, daire motifi, yılan sembolü gibi mitik birikime ait kavram ve imgeleri kataloglar hâlinde sıralar ve oyunu mitik-sembolik biçimde okur. Yılmaz (2025), geyik motifini hem tarihsel ve sosyal değişimlerin etkisiyle dönüşümü hem de Türk ve dünya mitolojilerindeki kullanımlarını incelemiştir. Bununla birlikte Yılmaz (2025), oyundaki sembol, kavram ve temaları insanın doğa üzerinde kurduğu hakimiyetin yansıtması ve yerel toplumsal yapının oyunda tezahürü olarak okumuştur. Yasin Karaman (2024), Jung'un arketip kavramından hareket ederek oyunda yer alan töre, ilk kan, baba, anne, gibi kavramları hem yerel-tarihsel hem de kolektif bilinçdışının dışavurumları olarak incelemiştir.

Gamze Güzel (2023), oyundaki aile ilişkilerini, insanın kendisini çevreleyen dış dünyaya bakış tarzını ve gerçekleştiği eylemleri insan-doğa mücadelesinin insan merkezli bir dışavurumu olduğunu savunmuş ve bu düalist mekanizmanın kadın-erkek ilişkilerinde de ataerkil toplumsal yapının lehine anlatıldığını ifade etmiştir.

Sonuç olarak *Geyikler Lanetler* adlı oyun hakkında yapılan çalışmalara baktığımızda umumiyetle karşımıza insan-doğa mücadelesi, mitik sembollerin kullanımı ve ataerkil toplumsal yapının tezahürü gibi unsurlar ön plana çıkmaktadır. Biz ise gerek mitik sembollerin kullanımını gerek insan-doğa mücadelesini gerekse de ataerkil toplumsal yapının tezahürünü mit ve kutsal ilişkisi, baba katliamı, teolojik dil bağlamında ele alarak psikotarihsel zemine oturtmayı hedefledik.

İlk olarak mit ile kutsal ilişkisini Eliade'ın kutsal ve seküler ayrımı ile Freud'un baba katliamı, totem ve tabu kavramları bağlamında ele alacağız. İkinci bölümde ise kutsalın dil üzerinden nasıl yaratıldığını dilsel kutsal başlığı altında inceleyeceğiz.

Sonuç bölümünde varacağımız temel nokta, Murathan Mungan'ın yerel anlatılarda yer alan mitik birikimini psikotarihsel bir düzleme taşıması

ve insanın yaşadığı köklü trajedileri, ritüel, ayin, tabu gibi unsurlar vasıtasıyla mitik bir sahnede ortaya koyarak kutsalı döngüsel bir biçimde tekrarlamasıdır.

1. MİTİK KUTSAL

Arkaik insan, çevresinde olan olayların kökenini tam anlamıyla bilemediği için bu belirsizliği kurgusal anlatılar ile aşmaya çalışır. Mitoloji de insanın dış dünya hakkındaki merak arayışını giderme çabasından ortaya çıkan ontolojik kaygının anlatısal olarak ilk ifade edildiği biçimlerden birisidir.

Eliade, mitleri öğrenmenin, nesnelerin kökenini öğrenmek demek olduğunu, insanın mitlerle kronolojik zamandan kutsal bir zamana açıldığını ifade eder (Eliade, 2016: 27-32). Bu suretle insan hem varoluşun kökenine dair bir nedensellik ilişkisi kurar hem de dış dünyanın arızî taraflarını soyutlayarak fenomenal olarak kavranamayan bir kutsal alan inşa eder.

Varoluşun kökenine dair kurulan nedensellik ilişkisi ve fenomenal olarak kavranamayan kutsal alan tabii olarak bir zıtlığı da gösterdiği için çelişkili bir ifade olabilir. Fakat burada nedensellik derken kastettiğimiz durum pozitivist bir nedensellikten ziyade, insan zihninin mitleri inşa ve icra ederken varlığın bilinmesine yahut tekrar edilmesine karşı duyduğu arzu, istek ve açıklanması gereken sorulara duymak istediği cevaplardır. Nitekim Strauss (2018), arkaik insanın dış dünyayı açıklamaya karşı duyduğu arzunun, onları ilkel biçimlerle de olsa filozof gibi hatta bir bilim adamı gibi zihinsel melekelerini kullanmaya itmiş olduğunu ifade eder.

Dolayısıyla mitleri çıkış amacı ve çıkış şekli itibarıyla nedensellik çizgisi içerisinde değerlendirmemiz haksız değildir. Ancak mitleri icra ve inşa ederken yapılan davranışlar, ayinler, ritüeller dış dünyanın fenomenleri vasıtasıyla kavranamaz. O hâlde, amaç ve şekli birbirinden ayırmak zorundayız.

Bu bağlamda Eliade'ın (1991) *kutsal zaman* ifadesini biraz daha açmamız yerinde olur. Kutsal zaman, dış dünyanın arızî, kronolojik ve nedenselliği içerisinde düşünülmeyen bir zamandır. Bu özelliğinden dolayı reel dünyadan ayrı bir realite içerisinde düşünülür.

Bunun karşıtında ise Eliade'a göre *dindışı zaman* vardır (1991, s. 48-50). Bu zaman algısı da saat ile ölçülebilen, kronolojik zamandır ki her türlü nedensellik ilişkisinde kavranabilmektedir. Eliade bu iki zaman algısı arasında temel bir fark bulur: "Kutsal zaman bizzat doğası gereği, tersine dönebilir, bulunduğu yönde, şimdi hâline getirilmiş bir ilksel efsanevî zamandır" (Eliade, 1991: 48). Eliade için her mitsel tören, ayin, ritüel başlangıçta meydana gelmiş zamanın yeniden güncelleştirilmesidir. Dolayısıyla süreksizdir, nedensel olarak açıklanamaz ve türdeş değildir.

Ancak bu noktada bir hususu daha açıklamaya ihtiyacımız vardır. O da zaman algısında nedensellik içerisinde kavranamayan her duruma kutsal dememizin mümkün olmadığı gerçeğidir. Zira Kant ve Kant'ın öncülü ve ardılı olan idealist filozofların, aklın düşünme yöntemlerini araştırırken fenomene ait olmayan aşkın, numenal bir alan tasavvur ettikleri bilinen bir gerçektir. İnsan bu düşünce kategorisine tıpkı kutsal düşünme biçimlerinde olduğu gibi illiyet ve nedensellik ilişkileri vasıtasıyla ulaşamaz. Kant bu alana ulaşmamızı sağlamak için aklın pratik yönünü bize tanıtmıştır.[1]

Eliade ise aşkın bir kutsal zamandan bahsederken aklın düşünme pratiklerinden hareket etmez. Zira onun amacı mitsel düşünmenin karakteristiğini ortaya koymaktır. Bu karakteristik özellikle de kişinin kökeninde yer alan kaybedilmiş yahut tahrip edilmiş zamandır ki insan bu zamana ulaşmak ya da tekrarını icra etmek için ritüeller, bayramlar, ayinler yapar (Eliade, 2020). Zira kişi ancak bu mitsel faaliyetler ile kaybedilmiş geçmişini tekrar edebilir ve fenomenal olarak tahrip edilmiş gerçek zamandan ayrı bir gerçeklik alanı inşa edebilir. Eliade (2020), *Ebedi Dönüş Mi*ti adlı eserinde yaratılıştan sonra tahrip edilen zamanın döngüsel

[1] Ayrıntılı bilgi için bk. Kant, I. (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. (Îoanna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Füsun Akatlı). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

ayinlerle yeniden inşa edildiğini ifade etmeye çalışır. Bu suretle her döngüsel ayinde ya da mitsel eylemde kutsal olan zamana, başlangıç zamanına ulaşılır.

Eliade'ın düşüncelerinde diğer önemli olan nokta ise aşkın olan bu zamanın, fenomenal alanın içerisinde yer alan ama zihnî olarak fenomenler dünyasından ayrı bir gerçeklik anlayışına sahip bir uzamda gerçekleşmesidir. Burada da tıpkı zaman algısında olduğu gibi kutsal mekân ve dindışı mekân karşıtlığı ön plana çıkar. Eliade'a göre dindışı mekân, iç ve dış arasında fark olmayan ve özdeş olan mekandır (1991, s. 1-2). Kutsal mekânda ise iç ve dış mekân birbirinden ayrılır ve sınırı geçtikten sonra gerçek dünya ile ayrı bir gerçeklik inşa edilir.

İnsan mitsel olarak inşa edilmiş bir mekâna ya da mitik sembollerle işaretlenmiş bir mekâna girdiğinde dinsel mekâna girmiş olur. Bu suretle dinsel mekânda insan, doğa içerisinde nedensellik yasalarından ayrı bir realite içerisine yerleşme keyfiyetine sahiptir.

Geyikler Lanetler adlı oyuna baktığımızda da bu kutsal zaman ve mekân kavramlarının işlevsel olarak yer aldığını görüyoruz.

Mezopotamya kültürünün toplumsal yapısını ve aşiret-töre ilişkisini ihtiva eden oyunda, göçebe bir hayat tarzı süren Hazer Bey'in hikâyesi oyunun merkezini teşkil eder. Aşiret dışı evliliğin yasak olduğu bir düzen içerisinde Hazer Bey aşiretin törelerini yok sayarak bir geyik yatağını yurt edinir ve aşiret dışından birisiyle evlenir. Bu eylem hem suç hem ceza ilişkisi olarak nesiller boyunca devam edecek olan bir lanet zincirinin başlangıcını teşkil eder. Suç ve ceza ilişkisini de göz önüne aldığımızda töre hukukunun toplumsal sözleşme niteliği, doğayı kutsallaştırma ve rasyonelleştirme pratiği bakımından okunabilir. Nitekim Yılmaz, *Geyikler Lanetler* oyununda mitsel düşünceye dair dikkate değer vurgular olduğunu, Hazer Bey'in geyik yatağını yurt tutarak bir geyiği öldürmesi motifinin insan doğa ilişkisinde bir tahakküm simgesi olarak somutlaştığını ifade eder (2025, s. 291). Güzel de (2023) oyunu doğa-kültür düalizmi ekseninde ele alır ve doğaya insan merkezci üstten bir bakış olduğunu vurgulamaya çalışır.

Biz ise ilk aşamada oyuna yönelik doğayı rasyonelleştirme ve insan merkezli düşünme pratiklerine Eliade'ın kutsal ve dindışı ayrımı perspektifinden ele alarak kutsalın nasıl inşa edildiğini göstermeye çalışacağız. Bu bağlamda Hazer Bey ve eşi Kureyşa'nın arasındaki şu diyalog dikkate değerdir:

> "Kureyşa— Şişeyi ne zaman gömeceksin toprağa?
> Hazer Bey— Gayrı konduk. Buradan göçmeyeceğiz ki.
> Kureyşa— Yani toprağın zehrini, toprağa geri vermeyeceksin?
> Açıkta kalacak lanetin buhuru?
> Hazer bey— Karıştırma kafamı, bilmiyorum.
> Kureyşa— Bilmiyorsun çünkü bu töre göçer zamanların töresiydi. Konar zamanında
> elindeki şişeyle kalakaldın!
> Hazer bey— Törelerimize karşı mı duraydım?
> Kureyşa— Sen ki töre çiğnemeyi seversin.
> Hazer bey— Nerden çıktı şimdi bu?
> Kureyşa— Öyle ya, babana karşı geldin. Benimle evlendin; yani kendi aşiretinden
> olmayan bir kızla. Sonra göçerdin, konacağım diye tutturdun. Konmaya karar verdin.
> Hazer bey— Söylediklerinin karşılığı var:
> Sana sevdalanmışım, bu yüzden evlendim.
> Yüreğime söz geçiremediğim için, aşiretime söz geçirdim.
> Bu, bir.
> İkincisine gelince; artık konmanın zamanı gelmişti. Devranın usul usul değiştiğinin farkına vardım.
> Devrana söz geçiremediğim için aşiretime söz geçirdim. Bu, iki.
> Bilirsin her zaman zoru sevdim. Zora söz geçirdim.
> Bu da, üç.
> Kureyşa— N'olurdu başka bir yere konsaydık.
> Hazer bey— Burası uygun düştü Kureyşa. Baksana bir yanı toprak, bir yanı su, bir yanı orman.
> Kureyşa— Ama burası bizim yerimiz değil.

> Hazer Bey— Ona kalırsa hiçbir yer, hiç kimsenin değil. Konup göçtüğümüz zamanlan
> düşünsene bir yol. Yazın yaylaklar, kışın kışlaklar, cümle tabiat bizimdi. Şimdiyse
> konmanın zamanı geldi. Devran böyle buyurdu. Ben devranı anladım!
> Kureyşa— Bu ulumalar, bu çığlıklar, bu feryatlar çok kalmaz mecnun eder beni. Usumu,
> yönümü yitiririm.
> Hazer bey— Yitirmeyeceksin. Hiçbir şey değmeyecek sana.
> Bir kasr yaptıracağım buraya. Koskoca, ulu bir kasr. Öyle ki, eşi-benzeri olmayacak. Eşi- benzeri bulunmasın diye yaptıracağım (Mungan, 1992: 59-60)."

Hazer Bey ve Kureyşa'nın diyaloğundan aşiretin ahlaki ve sosyal ilişkilerini belirleyen konar göçer yaşam tarzından yerleşik hayata geçiş dinamikleri okunur. Konar göçer hayatta hiçbir toprağın kalıcı sahipliği yoktur: Hazer Bey, "Hiçbir yer, hiçbir kimsenin değil. Konup göçtüğümüz zamanları düşünsene bir yol. Yazın yaylaklar, kışın kışlaklar, cümle tabiat bizimdi" sözleriyle bu mekânsal özgürlüğü vurgular (Mungan, 1992: 60). Buna karşın yerleşik hayata geçiş, belirli bir yeri yurt edinmeyi, kan dökmeyi ve toprak üzerinde hak iddia etmeyi gerektirir. Bu motifler, insanın psikotarihsel serüvenindeki mekân algısının evrimini yansıtır.

Yılmaz, Hazer Bey'in konar göçer yaşamdan yerleşik hayata geçişini ve orada bir kasr yaptırmasını, taş ve beton vasıtasıyla doğa üzerinde hakimiyet kurmak demek olduğunu ifade eder (2025, s. 304). Eliade perspektifinden baktığımızda ise konar göçer hayatın tabiat ile insanın bir bütün hâlinde gösteren mekânsal algısı özne ve nesnenin tinsel bir süreklilikle bir arada düşünüldüğü seküler mekân algısına benzemektedir. Öte yandan konar göçer yaşamdan yerleşik hayata geçiş dinamikleri ise mekân algısının, mülkiyet ve hukukî sınırlarla örüldüğünü, reel dünyanın gerçekliğinden ayrı bir kutsal mekân inşası kurulduğunu göstermektedir. Hazer Bey, bir yanı su, bir yanı orman olan bu bölgeyi yurt tutmak için

öldürdüğü geyiğin kanını yurt tuttuğu yere gömmek için saklar. Daha sonra da bu bölgede bir kasr yapar ve bulunduğu yerin kendi bölgesinin olduğu belirli olsun diye bir mızrak diker (Mungan, 1992: 70- 77).

Bu suretle biz insan ile mekân arasındaki sınırsız ilişkinin, mızrak dikilen ve yurt tutulan alanla sınırlandığını görürüz. Eliade, bir bölgeyi kutsallaştırmak için toprağa sembolik bir işaret dikmenin yeni bir dünya kurmak demek olduğunu ifade eder (1991, s. 14). O hâlde, Hazer Bey'in geyik yatağını yurt tuttuktan sonra kasr yaptırması ve bir mızrak dikmesi yalnızca eski töreden yeni töreye geçmesinin toplumsal pratiği değil, aynı zamanda yeni bir dünya, yeni bir kutsal inşa etmesi anlamına gelmektedir.

Bununla birlikte, eski töreden devralınan fakat başlangıçtaki ayini tekrar eden bir ritüel hâline gelen geyik öldürme motifini de ele almamız gerekmektedir. Geyik öldürme motifi hem yeni bir kutsalın inşasını hem de zamanın kozmik döngüselliğinin bir simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Karaman, geyik öldürme ve ilk kan motiflerini İslam Literatüründe yer alan Kerbela olayına ve Hâbil ile Kâbil kıssasına benzeterek aralarında bir temsiliyet ilişkisi kurmuştur (2024 s. 881). Yılmaz da ilk kan meselesini toplumsal eleştiri, doğanın masumiyetinin katledilmesi ve doğanın sömürülecek bir nesneye dönüşmesi bağlamında değerlendirmiştir (2025, s. 291).

Biz ise ilk olarak sonraki kuşaklarda da devam edip bir ritüel hâline gelen geyik avı ve lanet motiflerini kozmik döngüsellik ve kutsal zaman bağlamında değerlendireceğiz. Bu bağlamda oyunda yer alan olay akışını ve bazı durumları belirtmemiz gerekir. *Geyikler Lanetler* adlı oyunda ilk kana gönderme yapmak için ayin niteliğinde ava çıkılması ve aşiretin başına gelen döngüsel lanet zincirleri dikkate değerdir. İlk lanet çocuksuzluk lanetidir. Ancak her kuşak bu laneti bazı ritüel ve ayinler aracılığıyla giderir. Örneğin çocuksuzluk ile lanetlenen Hazer Bey'in eşi Kureyşa ancak geyik kanı içerek hamile kalır:

> "Şişeyi tepesine diker, içer, kapının ardında mırıldanışlar, fısıltılar, ardından kapı çalmaya başlar. Uzakta Yedi Cin belirir

> yeniden, yavaş yavaş Kureyşa'ya yaklaşırlar. Kureyşa devrilir. Hazer Bey dışarıdan kapıyı yumruklar, sesi duyulur:
> "Aç kapıyı Kureyşa! Kureyşa aç kapıyı! Kapıyı aç diyorum sana! Kureyşa! Duymakta mısın beni? Ne yapıyorsun içerde? Ne oluyor orada? Aç şu kapıyı Kureyşa! Kırdırma bana!"
> Kureyşa devrildiği yerde uğunmaya başlar. Yedi Cin beyaz örtüyü bu kez de Kureyşa'nın çevresinde döndürmeye başlarlar.
> Kureyşa—Karnım! Karnım! Karnım hızla büyüyor!
> Ne oluyor bana? Kamıma ne oluyor?
> Gebeyim ben. Evet, gebeyim! Gebe kaldım. Hızla büyüyor kamım! Kadınım artık. Kadınım. Yüreğinin atışlarını duyuyorum yüreğimde. İçimde kımıldıyor. İçimde bir can kımıldıyor. Kadınım! Gebeyim! Gebe!
> Yedi Cin beyaz örtüyü Kureyşa'nın üzerine örterler. Kapı hâlâ yumruklanmaktadır. Yedi Cin dönüşlerini sürdürürken, örtünün bir ucunu çadır gibi seyirciye açar, altındaki konuşmayı seyrettirirler (Mungan, 1992: 66)".

Burada geyik kanı, Hazer Bey'in geyik yatağına yurt tutarken öldürdüğü geyiğe gönderme yapar. Bu durum bize nedensellik içerisinde düşünülemeyen kutsal zamanı hatırlatır. Hazer Bey ve aşiretin ardılı olan kuşakta geyik avı ve öldürme bir ritüel hâline gelir. Geyiğin bir ritüel haline gelmesi ile yazar başlangıçta kutsalın kurulduğu *ab origine* gönderme yaparak zamanı yeniden günceller ve türdeş olmayan bir zaman inşa eder.

1.1. Kutsal Baba

Bu noktaya kadar oyunu kutsal zamanın ve kutsal mekânın inşası bağlamında ele aldık. Şimdi de oyunda yer alan baba imgesinin kutsal ile olan ilişkisini gösteren ve tabuların arkasındaki yapıyı anlamamız için gerekli olan baba katliamı, tabu, totem gibi kavramlar üzerinde odaklanmak gerekir. Zira gerek çocuksuzluk motifi gerekse de lanet, ilk kan gibi motiflerin arkasındaki psikotarihsel yapı bu kavramlarla açıklığa kavuşabilir. İlk önce Freud'un kuramından söz etmemiz gerekir.

Freud (2014), insanın doğasında yer alan şiddet içgüdüsünün hayvan öldürme ritüelleri ile bastırıldığını ortaya koyar. Bununla birlikte, sosyal ve

törel ilişkilerimizde totem ve tabuların farklı bastırma ve telafi mekanizmaları doğurduğunu anlatmaya çalışır. Darwin'in ilk sürü portresinden yola çıkan Freud, tarih öncesi toplumlarda tüm gücü elinde tutan ve çocuklarını iğdiş eden bir baba imgesinin varlığını ortaya koyar. Sürünün diğer bireyleri ise tüm gücü elinde bulunduran babanın gücünden pay almak için bir egemenlik mücadelesine girer ve babayı katlederler. Ancak baba katliamından sonra çocuklar babanın kurmuş olduğu toplumsal otoriteyi yeniden sağlayamazlar. Çocuklar otoriteyi yeniden sağlamak için tinsel bir kuvvet hâline gelen babaya ait olan tüm özelliklerin ancak çeşitli ritüel, ayin ve kurallarla gerçekleşmesini içeren bir toplumsal sözleşme yaparlar. Bu sözleşme de arkaik toplumların yazılı olmayan kuralları olup tabuların ve totemlerin esasını oluşturur[2]

O hâlde, soyut baba ve babanın idealist nosyonu, Eliade'nin kutsal zaman ve mekân kavramları gibi aşkın ve soyut gerçekliği içeren bir kutsal olarak karşımıza çıkar. Bu durum, törel ve sosyal ilişkililerimizde babanın elindeki fenomenlerin süperego düzeyinde yansımasını sağlar. Freud, süperegonun toplumsal ahlakı ve geçmiş tabuları temsil etmesi ile baba kültürünün ruhsal işlevselliği arasında doğrudan bir paralellik kurar.

Geyikler Lanetler adlı oyuna döndüğümüzde de Hazer Bey'in babasının, oğlunun karşısına sürekli hayalet olarak ortaya çıktığını görürüz. Hazer Bey'in babası, oğlunu hiçbir zaman affetmeyeceğini vurgular ve tanrısal buyruğa sahip bir güç olarak karşımıza çıkar. Bu durum da birey üzerinde soyut kuralların, aşkın zamanın ve törel olarak oluşturulmuş olan kutsalın etkisinin baba kültü vasıtasıyla işlevselleştirildiğini göstermektedir. Nitekim Hazer Bey'in çevresinde dolaşan babasının hayaleti de bu kutsalı ve soyut yasaları temsil etmektedir.

Ayrıca, Hazer Bey'in babası onu çocuksuzlukla lanetler. Bu motif, Freud'un kuramındaki çocukların kutsal baba tarafından iğdiş edilmesi motifini hatırlatır. Zira cinsellik kutsal babaya ait bir güç olduğu için totem,

[2]Ayrıntılı bilgi için bk. Freud, S. (2014). *Totem ve Tabu*. (Çev. Sevda Tekeş). İstanbul: Araf Yayınları.

tabu, ritüel ve ayinlerle sembolik olarak icra edilen ilkel bir toplumsal sözleşme ile sınırlandırılmış ve belirli şartlara bağlanmıştır. Bu suretle, babanın hayattayken çocuklarını iğdiş etmesi öldükten sonra da kurallar ve yasaklar ile soyut şekilde devam etmektedir. Oyunda da aşiretin üyeleri Hazer Bey'in babasının lanetinden pay alırlar ve sonraki kuşaklar ancak belirli ritüeller ile çocuk sahibi olurlar.

Hazer Bey ve Kureyşa'nın öyküsünden sonra ise yeni kutsal ve ritüeller Mustafa'nın öyküsü bağlamında önem kazanır. Mustafa da babası gibi toplumsal sözleşme gereği 15 yaşında geyik avı ritüeline çıkar ve hikâyenin önceki döngüsel yapısı burada da devam eder. Mustafa lanetin etkisiyle bir geyiğe âşık olur ve yemekten içmekten kesilir. Laneti kaldırmak için bir ayin düzenlenir. Mustafa büyücüler tarafından ilk geyik avladığı ana geri döndürülür. Âşık olduğu geyiği, gözleri hariç bir kadına dönüştürürler. Mustafa, en nihayetinde Cudana adını alan geyik gözlü kadınla evlenir.

Cudana'dan bir çocuk sahibi olması için yine bir ayin, ritüel gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Yeni ritüelde, Cudana insan başlı bir yılanın mağarasına götürülür ve efsuncular tarafından gözlerinin köreltilmesi ayini icra edilir. Bu gönderme ve geyik gözlerinden feragat etme ritüeli tamamlandıktan sonra Mustafa'nın, Cudana'dan Kasım ve Nasır adında iki çocuğu olur. Fakat Mustafa, Cudana'nın geyik gözlerine âşık olduğu için ona sırt çevirir ve çocuklarına bağlanır.

Cudana da bu durum karşısında Mustafa'yı lanetler. Sonuçta Mustafa, lanetlenme etkisiyle tıpkı babası Hazer Bey'i öldürdüğü gibi, çocukları Kasım ve Nasır da bir büyüyle Mustafa'yı cin şeklinde görerek öldürürler. Kasım ve Nasır, babalarının Kesikbaş'ını alıp annelerine götürür. Cudana, Kesikbaş ile sık sık konuşur, onun birçok sırrı bildiğini ve tinsel bir varlık olarak aralarında dolaştığını sezdirir.

Daha sonra Kasım, Süveyda adında biriyle evlenir ve yedi yıl ortadan kaybolur. Nasır, annesinin rızasıyla abisinin karısı Süveyda ile evlenir. Yedi yıl sonra Kasım geri döner ve kardeşler Süveyda için mücadele eder. En nihayetinde Nasır, Kasım'ı öldürür.

Mustafa'nın, babası Hazer Bey'i öldürmesi, Kasım ve Nasır'ın babaları Mustafa'yı öldürmesi ve ardından Kesikbaş'ın tinsel bir hüviyete bürünmesi, Freud'un baba katliamı anlatısı ile benzerlik taşır. Nasıl kardeşler, tüm hazları elinde tutan babayı katletmişse, Mustafa, Hazer Bey'i, Kasım ve Nasır da Mustafa'yı öldürür. Kardeşler babayı öldürdükten sonra pişman olup kurban ritüeliyle ona ağıt yakarken Kesikbaş'ın mahzende kutsal bir varlık olarak belirleyici konuma yükselmesi, teolojik anlamda yeni bir kutsal inşayı simgeler.

Fakat bu kutsal inşası babanın yokluğunu gideremez. Kardeşler ya kendilerini yok eder ya da babanın ruhunun belirlediği değerleri kabul eden yeni bir toplumsal sözleşmeye boyun eğerler. *Geyikler Lanetler'd*e doğayı kutsallaştırmakla başlayan, baba katliamlarıyla devam eden bu döngü, en nihayetinde kardeşlerden birinin ölümüyle sona ermektedir.

Murathan Mungan, yerel imgeler ve motifler üzerinden ilerleyerek insanın evrensel bir sorunu olan kendi yarattığı törel kuralların bağımlılık ve suçluluk yarattığı gerçeğini vurgular. Bu suretle, bireysel psikanalizde süperegoya karşılık gelen baba kültünün inşa ettiği kutsalın, bireyi özgürleştirmek yerine bağımlı kıldığını görürüz. En nihayetinde insan, toplum, doğa ve baba kültü tarafından kuşatılmış bir hapishane algısına hapsolur. Şimdi de bu hapishane metaforunu bir sonraki bölüm olan dilsel kutsal başlığı altında inceleyeceğiz.

2. DİLSEL KUTSAL

Murathan Mungan yazınında dilin gerçeklikle ilişkisi merkezi bir tema olarak işlenir. Nitekim yazarın postmodern edebiyat dairesi içerisinde değerlendirilmesi de dile yönelik tutumundan kaynaklanır. Zira bu edebiyat dairesi içerisinde dil ile yazar arasındaki ilişki tıpkı Murathan Mungan'ın yazınında olduğu gibi sistematik bir gerçeklik ve bilgi aktarmanın ötesinde, dili yadırgatmak ve sorgulanabilir hâle getirmektir.

Bizim bu başlığı açmaktaki amacımız ise mezkûr metinde dilin bir üslup meselesi değil, bir tema olarak nasıl yerleştirildiği ve büyüsel bir

kuvvetle baba kültünün yerini nasıl aldığı yahut temsil ettiğidir. İlk olarak dilin dış dünyayı anlamlandırma sürecinden bahsetmemiz gerekir. Kişioğlu doğduğu zaman dış dünyayı duyuları ile algılar. Daha sonra dış dünyayı zihin kurmaya başlar. Ancak zihin olmasa da ontolojik olarak ağaç, dağ gibi fenomenler mevcuttur. Kişinin belirli bir zihnî olgunluğa erdikten sonra dış dünyayı algılaması ve zihinde kodlaması ise araya giren bir imleyen vasıtasıyla olur. Bu imleyen dildir.

O halde, kişi dünyayı algılarken doğrudan değil, dolaylı olarak algılar. Bu da demek oluyor ki dış dünya bize ikinci elden gelen bir veridir. Ancak hem bireysel hem kolektif olarak dil ile temasımız tarihi süreç içerisinde değişiklik gösterir. Bireysel yaşamımıza baktığımızda ilk doğduğumuz zaman araya bir imleyen almayız. Bunun yerine zihin doğrudan duyular vasıtasıyla dış dünya ile iletişime geçer. Lacan dil ile tanışmadan önceki bu devri imgesel olarak belirler. Kişi bu dönemde, dil ile gelen bilinç ve ahlak kuralları olmadığı için duyular ve yasaklar arasında bir sınırlamaya bağlı değildir (aktaran Lucy, 2003, s. 26). Kişi ayna evresine geçmediği için kendisini dış dünya ile özdeş görür (aktaran Lucy, 2003, s. 26). Ancak bireysel olarak kişi belirli bir yetkinliğe ulaştığında Lacan'ın simgesel olarak belirlediği alana girer. Bu alan bize bir dil ile gelir. Çevremizde algıladığımız şeyler, bizlere dil tarafından yüklenen gerçekliklerdir. Nitekim Lacan da özne kurulumunda dilin işlevi üzerinde durmaktadır[3]

Bu bağlamda Geyikler Lanetler oyununda Mustafa'nın geyik olan Cudana'ya dil tükürmesi motifi önemlidir:

> "Anlatıcı- Bu oyun arabasında Mustafa ile Cudana'nın ilk geceleri oynanmıştır.
> Geyikten kadına indirilmişti Cüdana;
> Lâkin dili yoktu ağzının içinde
> Dili yok, kelimeleri yok, manaları yok

[3] Ayrıntılı bilgi için bk. Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı.* (Çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.

> Geçmişi ve hatıraları yoktu
> Şimdi dünyaya bir kadın olarak bakan
> Ceylan gözleri bomboştu
> Ona dilini evlendikleri gece Mustafa Bey verdi (Mungan, 1992, s. 50)".

Yukarıdaki ifadeler Cudana'nın, Lacan'ın ifade ettiği dil ile kurulan simgesel alana geçmediğini görmekteyiz. Zira kelime ve anlam eksiliği, geçmişin ve hatıraların olmayışı yalnızca öznenin kurulmadığını değil, aynı zamanda toplumsal ve simgesel bir alanın da inşa edilmediğini gösterir. Cudana bu alana Mustafa'nın dil vermesi ile geçmektedir. Dil verme sahnesi şu şekilde tasvir edilir:

> "Mustafa Bey— Dilin zehrini tükürüyorum ağzının içine Şehvetin simini kalbin ağusunu tükürüyorum kalbin zemzemini havanın iki kamçısı vardır biri rüzgâr, biri dil bak havanın kamçısı şaklıyor ağzının içinde kalbin iki aynası vardır biri gözler, biri dil sen bana gözlerini verdin ben sana dilimi tükür onu kendi dilin olsun tükür onu bana geri gönder her dilin içinde bir ikinci dil yaşar kamçıla havayı dilin olsun rüzgâra binsin kelimelerin kamçüa havayı bütün duyguların bütün düşüncelerin bütün büyülerin kudretini duy kudretini duy dilinin kamçıla havayı dilin olsun kendi dilin!
> Anlatıcı— İlk gecelerinde Mustafa Bey dilini verdi Cudana'nın ağzına,
> manalarını verdi
> dilini tükürdü ağzının içine
> kelimelerini tükürdü
> manalarını tükürdü
> onlar çoğaldı
> büyüdü
> dirildi
> Cudana'nın içinde nesnelerin adlarını öğrendi, eşyanın bilgisini edindi kalbin gizlerin erdi Mustafa Bey, Cudana'yı kendi diline hapsetti Bilemedi bu dilin lanetine uğrayacağını, bilemezdi (Mungan,

1992, s. 51-52)."

Burada dikkatimizi iki şey çekmektedir. Bunlardan bir tanesi dilin yaratıcı bir erek olarak kişinin bilincine dış dünyanın bilgisini vermesi, ikincisi de bu yaratıcı ereğin yalnızca bir özne kurulumu değil, aynı zamanda bir hapishaneye dönüşmesidir.

İlk olarak diyebiliriz ki Cudana dilden önce eşyanın, dış dünyanın nesnel bilgilerine sahip değildir. Dil ile duyusal olarak algıladığı, kavramlarla ifade etmediği dünya artık kişi için kavramsal ve aracı ile kavranan bir dünya olur.

Zira dil, bireye yalnızca sözcükleri çıplak olarak yüklemez, kişinin kendisinden önce, kendisinin de bilmediği arkaik geçmişin niyetlerini de yükler. Nitekim Husserl'in fenomenolojisinde bilincin yönelimselliği dil ve deneyim ilişkisi bakımından düşünülür ve dil kişinin bilincine bütün geçmiş dolayımları ile gelir.[4] Dolayısıyla metinde yer alan dilin bir lanete dönüşmesi ile ilgili olumsuz metaforlar, dil sonrası simgesel dönemde öznenin bir hapishanede sıkıştığını ve sakatlandığını gösterir. Nitekim Fredrick Jameson'ın dil hapishanesi kavramı bu durumu da bu bağlamda düşünülebilir. Düşünce dünyasında dil hapishanesinde kaçmanın yolu sanatın ve edebiyatın dilsel kullanımı olsa da söz konusu oyunu düşündüğümüzde dilin tematik işlenişi toplumsal ve kültürel kodların temsilcisi olarak işlev görür. Yukarıda anlattığımız gibi aşiretin kültürel ve toplumsal kodları ise fenomenal dünya içerisinde ayrı bir alanda kurulan kutsallık ve ona ait baba, totem ve tabu gibi aşkın unsurlardır. Cudana'ya dili veren de Mustafa olduğuna göre aslında kendi dilinden ziyade, büyük babasının hayaletinden itibaren gelen kutsal yasanın dilini vermektedir. Dolayısıyla dil kaçınılmaz bir şekilde kutsalın anlamını yüklenerek bireyi üst benliğe bürüyen bir maskeye dönüşür. Oyundaki baba imgesini de kutsal bir yapı olarak düşündüğümüzde dilsel alanın teolojik boyutunun tematik olarak kullanıldığını görürüz. Nitekim Hazer Bey'in eşi Kureyşa, "dil de

[4] Ayrıntılı bilgi için bk. Husserl, Edmund. (2010). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders.* (Çev. (Harun Tepe). Ankara: BilgeSu Yayınları.

aynadaki suret gibi zamanın ve bir başkasınındır" diye söyler (Mungan, 1992: 83). Bu söz, bireyin öteki tarafından biçimlenişini ve gerçekte bir yanılsama olduğunu gösterir. Dolayısıyla oyun bağlamında düşündüğümüzde dil umumiyetle baba kültü için var olur.

Nitekim Hazer, Mustafa, Kasım ve Nasır gibi karakterlerin hepsi belirli yaşlara geldiğinde tıraş olmaları, ava çıkmaları da aslında dilsel alana, kültürel alana geçtiklerinin bir göstergesi yahut simgesidir. Dil sonrası alana giren tüm kuşaklar, varlıkla mesafesini arttırır. Oyunda varlıkla açılan mesafeyi gidermek ya da laneti ortadan kaldırmak için yapılan ritüeller, ayinler geçmişin gerçek imgesini yeniden ortaya çıkarmak için bir vasıta olsa da dilin yapısı gereği bu çaba beyhudedir. Zira bitmeyen ayinler ve ritüeller tıpkı kutsal dilin zehri gibi insana yüklenir...

KAYNAKÇA

Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı.* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.

Eliade, M. (2016). *Mitlerin Özellikleri.* (Çev. Sema Rifat), İstanbul: Alfa yayınları.

Eliade, M. (2020). *Ebedi Dönüş Miti.* (Çev. Ayşe Meral), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Freud, S. (2014). *Totem ve Tabu.* (Çev. Sevda Tekeş), İstanbul: Araf Yayınları.

Güzel, Gamze. (2023). *Ekofobinin İzlerini Sürmek: Murathan Mungan'ın Geyikler Lanetler Adlı Oyununda Doğa/Kültür İkiliğine Ekofeminist* Bir Bakış. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, 37, ss. 63-75.

Husserl, Edmund. (2010). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders. çev. (Harun Tepe). Ankara: BilgeSu Yayınları.*

Kant, I. (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. (îoanna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Füsun Akatlı). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Karaman, Y. (2024). *Murathan Mungan'ın Geyikler Lanetler Adlı Tiyatro Eserinin Arketipsel Sembolizm Açısından Yorumu.* Söylem Filoloji Dergisi, 9(2), ss. 854-884.

Levi-Strauss, C. (2018). Mit ve Anlam (Çev. Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: İthaki Yayınlar.

Lucy, N. (2003). Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş, (çev. Aslıhan Aksoy). İstanbul: Ayrıntı

Yayınları.

Mungan, Murathan. (1992). *Geyikler ve Lanetler.* İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, Murathan (1996). *Murathan 95.* İstanbul: Metis Yayınları.

Pekman, Yavuz (1996). *Murathan Mungan'ın Oyunlarında Mitolojik Ögeler. Yüksek Lisans Tezi:* İstanbul Üniversitesi.

Yılmaz, Barış. (2025). *Geyikler İnsanlar: Edebiyat, Kültür, Yaşam: Kutsal Geyiğin Öldürülmesi: Murathan Mungan'ın Geyikler Lanetler Oyununda Geyik Motifinin Dönüşümü. Editör: Gonca Gökalp Aplaslan, Ufuk Özdağ.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi.

Damgalanmış Bedenler: Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Çirkinlik ve Toplumsal Stigma

ÖZLEM KAYA ORAL*

Öz

Servet-i Fünûn edebiyatının önde gelen yazarlarından Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde bedensel kusura, farklılığa sahip karakterler dikkat çekici bir şekilde yer alır. Bu metinlerde beden, fiziksel bir unsur olmasının yanı sıra toplum tarafından anlam yüklenen bir temsil alanıdır. Özellikle çirkin olarak sınıflandırılan karakterlerin içe kapandığı, toplumdan uzaklaştığı, kendilerini görünmez kılmaya çalıştığı görülür. Burada çirkinlik veya bedensel kusur fiziksel bir durum olarak değil, toplumdan dışlanmanın bir sebebi olarak aktarılır. Toplumsal normlar tarafından değerlendirilen kişinin bedensel farklılığı içsel utanca yol açar.

Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde yer alan çirkin veya kusurlu bedenler incelenirken sosyolog Erving Goffman'ın damgalanma (stigma) kavramından yararlanılacaktır. Bu kavramdan hareketle bireyin bedenindeki fiziksel farklılığın kişinin toplumdaki yerini nasıl etkilediği tartışılacaktır. Goffman'a göre stigma, kişinin sahip olduğu bir özelliğe toplum tarafından olumsuz bir anlam kazandırılması sebebiyle bireyin "eksik", "kusurlu", "farklı" olarak görülmesine neden olan bir süreçtir. Uşaklıgil'in hikâyelerinde yer alan kusurlu bedene sahip karakterler çevresindeki kişiler tarafından eksik görülen, bu sebeple saklanan bireyler olarak karşımıza çıkar. Bu bireyleri saklama eğilimi, toplumsal normların insanlar üzerinde etkisini ortaya koyar.

Bu çalışma, Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde çirkin ve kusurlu bedenlerin temsillerini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda toplumun

* Doktora Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. ozlemkayaoral@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0638-0772.

"normal" beden anlayışı üzerinde durularak bu normların dışında kalan bedenlerin maruz kaldıkları toplumsal dışlanma ve damgalanma süreçleri ele alınacaktır.

Anahtar sözcükler: Halit Ziya Uşaklıgil, hikâye, beden, stigma

Stigmatized Bodies: Ugliness and Social Stigma in the Stories of Halit Ziya Uşaklıgil

Abstract

In the stories of Halit Ziya Uşaklıgil, one of the leading writers of Servet-i Fünûn literature, characters with physical defects and bodily differences occupy a remarkable place. In these texts, the body is not only a physical element but also a field of representation shaped by the meanings attributed to it by society. Characters who are classified as "ugly" are often portrayed as withdrawing into themselves, distancing from society, and attempting to render themselves invisible. In this context, ugliness or bodily defect is presented not merely as a physical condition but as a reason for social exclusion. The bodily difference of individuals evaluated through social norms leads to an internal sense of shame.

While examining the ugly or defective bodies depicted in Halit Ziya Uşaklıgil's stories, the concept of stigma developed by the sociologist Erving Goffman will be utilized. Based on this concept, the study will discuss how physical differences in an invidual's body affect their position in society. According to Goffman, stigma is a process in which a particular attribute possessed by an individual acquires a negative meaning through social interpretation, leading the person to be perceived as "deficient", "flawed" or "different". In Uşaklıgil's stories, characters with defective bodies appear as individuals who are regarded as lacking by those around them and therefore tend to conceal themselves. This tendency to hide reveals the impact of social norma on individuals.

This study aims to examine the representations of ugly and defective bodies in the stories of Halit Ziya Uşaklıgil. In this context, by focusing on society's understanding of the "normal" body, the processes of social exclusion and stigmatization experienced by bodies that fall outside these norms will be analyzed.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, short story, body, stigma

GİRİŞ

Bu bağlamda beden, sadece biyolojik bir yapı olmasının dışına çıkar. Bedene yüklenen geniş anlam alanı, sosyal bilimlerde de dikkat çekmesine sebep olur. İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren üzerinde durulan beden, modern dönemle birlikte anlam alanını ve önemini arttırır. İlk Çağda özellikle Grek kültürünün bedene yoğun ilgi gösterdiği görülür. Beden, zaman içinde çeşitli kavram ve yapılar ile ilişkilendirilir. 1159 yılında Filozof John of Salisbury, "devlet bir bedendir" der. (Sennett Rüchard, 2008, s.19) Bu söylem her ne kadar siyasi bedenin imgesel bir karşılığı olsa da bedene yüklenen anlamların görülmesi bakımından dikkate değerdir. John of Salisbury daha sonra insan bedeni ve şehir düzeni arasında bir ilişkiden söz eder. Yine hem Eski Ahit hem de Yunan tragedyalarında bedene dair anlamlar çıkarmak mümkündür. Adem ile Havva'nın işledikleri suç nedeniyle cennetten çıkarılmaları ve dünyada çıplak bedenlerinden utanmaları dikkat çekicidir. Bu durum kusurlu bedenlerinin bilincinde olmalarından kaynaklıdır. Adem ve Havva beden ile yaşanılan kötü deneyim ile dünyayı daha iyi kavrar. (Sennett Richard, 2008, s. 19-20) Buradan hareketle söyle bir yorum yapmak mümkün hâle gelir:

> "Beden bize özel veya kendisine mahkum olduğumuz, içinde yaşadığımız bir nesne, huzur ve haz duygularının kaynağı, ancak aynı zamanda rahatsızlıklar ve gerilimler alanıdır. (...) beden sadece sahip olduğumuz" fiziksel bir varlık değildir; o aynı zamanda bir eylem sistemi, bir praxis tarzıdır. Bedenin gündelik hayatın etkileşimleri içinde pratik olarak yer alması

> tutarlı bir bireysel-kimlik duygusunu sürdürmenin temel unsurlarından biridir" (Giddens, 2014a, s. 132).

Dolayısıyla kişilerin bedeni bir imaj olarak kendiliğinden var olduğu gibi, toplum tarafından da oluşturulan bir yapıdır. Beden toplumu etkiler ve aynı zamanda toplumdan etkilenir. Sosyolog Erving Goffman insan bedenini damga kavramı ile ele alır. Kavramı sosyolojik literatürde en kapsamlı biçimde ele alan Goffman'a göre damga bireyin "kusurlu" ya da "istenmeyen" olarak kodlanan bir özelliği nedeniyle toplumsal olarak değersizleştirilmesi sürecidir. Bu noktada önemli olan, damganın yalnızca bireysel bir özellikten kaynaklanmaması; aksine, toplumun normları tarafından inşa edilmesidir. Damgayı üç temel kategoride incelemek mümkündür. Birincisi, fiziksel damgadır. Beden üzerinden kurulan bu damga türü; çirkinlik, engellilik ya da norm dışı beden algılarıyla ilişkilidir. İkinci kategoride karakter damgası yer alır. Bu damga bireyin ahlaki ya da psikolojik özellikleri üzerinden şekillenir. Üçüncü ise toplumsal kimlik damgasıdır; bireyin ait olduğu sınıf, etnik köken ya da sosyal grup üzerinden ortaya çıkar. Üç farklı damga tipine işaret edilse de damgalamanın bütün türlerinde aynı sosyolojik özellikler bulunur. Goffman'a göre: "Sıradan düzenli bir sosyal ilişkide kolayca takdir toplayabilecek bir kişi, merak uyandıran bir özelliğe sahip olabilir ve bu özellik diğer niteliklerini ikinci plana iterek söz konusu bireyle karşılaşanlarımızın ona sırt çevirmesini sağlayabilir. Söz konusu bu kişi artık bir damgaya, beklediğimizin dışında istenmeyen bir farklılığa sahiptir" (2022, s. 31) Goffman bu beklentiden olumsuz anlamda uzaklaşmayan kişilere ise "normal olanlar" adını verir. Normal kişiler, damgalı bireyin varlığını daha da görünür kılar.

Kişinin toplum tarafından damgalanması onun sosyal kimliğine zarar veren bir durumdur. Bireyi öteki konumuna iter. Özellikle fiziksel kusura, deformasyona sahip bedenler, stigmayı daha da görünür kılar. Toplumun bakışı da mevcut damgayı yeniden görünür kılarak sürekli hale getirir. Damgalı bedenler, toplum tarafından yeniden tanımlanır. Bu durumu

içselleştiren damgalı birey, kendini sorgular ve sadece dışsal bir bakış olmanın ötesine geçerek damgalı bireyin iç dünyasında kendini gösterir. Her üç damga türü de bedenin toplum tarafından nasıl değerlendirildiğiyle ilgilidir. Kişinin bedeni, herhangi bir deformasyonu ya da ikinci katogoride ele alındığı gibi davranışı sebebiyle damgalanabilir. Burada üzerinde durulması gereken konulardan biri bedenin yalnızca dışsal bir etkilenme olmadığıdır. Damgalanan kişi de damgasından etkilenebilir ve süreci içselleştirebilir. Bu durum damganın psikolojik boyutu ile ilişkilidir.

Damgalanan bireyin önünde iki seçenek vardır. Damgalı birey, toplumun kendisine yönelttiği olumsuz yargıları benimseyebilir. Bu kabulleniş bireyde özsaygı kaybına yol açabileceği gibi sosyal geri çekilme ve kimlik krizini de ortaya çıkarabilir. Damgalanan bireyin sergileyebileceği ikinci tutum ise durumu kabullenerek, tepkisizleşmesi ve damgalı oluşunu destekleyecek yeni damgalar edinmesidir. Bu kişiler damgasından etkilenmez veya pişmalık hissetmez. (Goffman, 2022, s. 46-49)

Damgalı bireylerde görülen özelliklerden biri de kendilerini normal insanlara göre şekillendirme eğilimidir. Damgalı kişiler, normal insanların inançlarına, değerlerine, tercihlerine göre hareket etme eğilimi gösterirler. Bu tavır, topluma uyum sağlama çabaları ile ilişkilidir. Tüm bu çabalara rağmen damgalı bireylerin büyük çoğunluğu damgalarını kabullenemez ve kendilerini toplumla eşit seviyede görmez. Damgalı birey, normal insanların yanında farklı ve eksik hisseder. Normal insan, damgalı bireyin varlığını daha da görünür kılar. Damgalı kişiler, her ne kadar normal kişilerin varlığı ile damgasını tekrarlayarak yeniliyor olsa da damgalı oluşu normal insanlar ile çevrili olmadığı bir alanda da kendini hissettirebilir. Damgalarını yalnız kaldıkları bir an aynaya yansıyan bedenleri ile de yeniden farkederek kendilerini küçük görme hissine kapılabilirler.(Goffman, 2022, s. 35-36)

Damgalı kişiler, eksikliklerinin farkındadır. Temel duyguları ise kabullenilme arzularıdır. "Damgalı bireyin toplumsal kimliğinin lekelenmiş veçheleri, hem onunla ilişkide bulunan kişilerde hem de damgalı bireyin bizatihi kendisinde, onun da herkes gibi saygı görmeyi ve dikkate alınmayı

hak ettiği beklentisi yaratır." (Goffman, 2022, s. 36) Bu beklentiye rağmen diğerleri, damgalı bireye böylesi bir muameleyi yapmaktan geri kalmaz; söz konusu durum, damgalı bireye göre kendi niteliklerinin bir sonucudur. Damgalı kişilerin bedensel eksikliklerinden kaçabilmek için çeşitli spor dallarına yönelerek durumu dolaylı yollarla kapatmaya çalıştıkları görülür. Damgalı bireyler, normal insanlarla kurdukları ilişkilerde olumlu iletişim kuramayabilirler. Yine bu sebeple kendilerini geri çekerek, şüpheci, endişeli hale gelebilirler. Bu şüpheci halleri, sosyal hayatlarını etkiler. Başarısızlıklarının sebebinin damgalı olmalarından kaynaklandığına inanılacağını düşünürler. Ötekileştirilmiş hisseden damgalı birey, normal insanların kendileri hakkındaki düşüncelerini merak eder. Birileri tarafından sürekli izleniyormuş hissine kapılarak denetim altında olduğu fikrine kapılır. Damgalı kişilerin kabul görme isteğine karşılık veren yine kendileri gibi damgalı olan bireylerdir.

ÇİRKİNLİK KAVRAMI

Güzellik ve çirkinlik farklı zaman ve kültürlerde birbirinden değişik yorumlar ile değerlendirilir. Çirkinlik bozulmanın bir işareti olarak yorumlanır. Çirkinlik kavramı, geniş bir kapsam alanına sahiptir: "Tükenme, ağırlık, halsizlik, bitkinlik, kasılmalar ya da felç, özellikle koku, renk, dağılma ve bozulmanın şekli gibi özgürlüğün, her türlü yoksunluğun her önerisi... Bunun hepsi özdeş bir tepkiye, değer yargısına, çirkin neden olur." (Eco, 2009, s. 15). Çirkinlik kavramı, tarihsel olarak estetik yargılar çerçevesinde değerlendirilmiş olsa da modern düşünceyle birlikte toplumsal bir inşa olarak ele alınmaya başlanır. "Güzel" olanın norm kabul edildiği bir düzende, çirkinlik bu normdan sapmayı ifade eder. Bu sapma yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir anlam taşır.

Toplumun oluşturduğu estetik kabullere uyum sağlamayan bedene sahip olan kişiler, bu durumu düzeltmek adına güzel görülmenin yollarını arar. Bu durum insanın doğası ile ilgilidir. Bu bağlamda vurgulanması

önemlidir ki "sürekli şekil değiştiren bir tanımlayıcı olarak 'çirkin', genelde gözlemlenen kişinin niteliklerinden çok gözlemleyen kişinin bakış açısını yansıtır." (Henderson, 2018, s. 32) Bu sebeple güzellik ve çirkinlik ile ilgili iyi ya da kötü yargıların toplumun algısına ve "nesilden nesle aktarılan kökleşmiş yargılara" ilişkin bir durumu yansıttığı unutulmamalıdır. Bu bağlamda çirkinlik damgasına sahip birey, kabul edilme arzusuyla bir çıkış yolu arayarak bedenindeki güzellikleri keşfetmeye çalışır. (Kanter, 2021, s. 7)

Güzellik ve çirkinlik gibi estetik yargıya dair kavramlar özellikle kadın bedeni üzerinden açıklanmaya çalışılır. Kadın, güzel olmalıdır. Sınırların dışında kalan bedenler çirkin, öteki, damgalı kabul edilir. Çirkin, "formun ve ideanın hâkim olmadığı şeydir" (Tunalı, 1998, s. 146) Çirkinlik kavramına dair algı ve yorumlar antikiteye dayanır. Çirkinlik, bedenin dışında kalan öteki bedene yüklenen bir özelliktir. Genel olarak birçok kültüre bakıldığında öteki bedenin, kadın bedenine eş tutulduğu görülür. Bunun sebebi ataerkil sistemde kadın bedeninin çirkin olduğu inancının var olmasıdır. Bu durum kadının ayartma gücüyle ilişkilendirilir. (Eco, 2009, s. 159)

Güzellik ve çirkinlik tanımları gereği belli sınırları da beraberinde getirir. Güzellik konusunda yapılan olumlu tanımlamalar normalliği yansıtırken olumsuz tanımlamanın sınırları daha belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Çirkinlik kavramını işleyen alanlardan biri de edebiyattır. Edebiyatta çirkinlik, çoğu zaman karakterin trajik yazgısını belirleyen bir unsur olarak kullanılır. Roman ve hikâyelerde güzel veya çirkin olarak sınıflandırılan karakterler, bu özellikleri sebebiyle belli bir işleve hizmet eder. (Kanter, 2021, s. 3) Dolayısıyla "bedenin toplum tarafından sınırları belirlenen normatif ya da estetik bir görüntüye sahip olmaması neticesinde, söz konusu bedene ilişkin farklı tutumlar/algılar geliştirilir. Kimi zaman acıma, şefkat, merhamet, koruma, 'anlayış gösterme' içeren bu tutumlar, bazen de estetik kabullerin dışında kalan kişiyi ötekileştirme, komikleştirme ya da bedensel görünümü yüzünden eleştirmeye, suçlamaya ve hatta 'metaforik bir sürgüne' zorunlu tutmaya kadar varır." (Kanter, 2019, s. 197)

Bu durum Goffman'ın damga kavramını açıklarken ele aldığı, damgalı bireyin kaçış stratejileri geliştirdiği bahsiyle yakın bir görüştür.

Goffman'ın damgalanma kuramı çerçevesinde çirkinlik kavramı, bireyin fiziksel özelliklerinden ziyade toplumsal etkileşimler içinde üretilen bir anlam olarak değerlendirilir. Goffman'a göre çirkinlik, "bedensel kusur" kategorisine giren bir damga türü olarak, bireyin toplumsal kimliğini zedeleyen ve onu itibarı azaltılmış" bir konuma yerleştirme gücüne sahiptir. Bu bağlamda çirkin beden, yalnızca estetik bir farklılık değil, sosyal ilişkilerde sürekli yeniden üretilen bir eksiklik olarak algılanır. Goffman, damga ve çirkinlik arasındaki ilişkiyi şöyle değerlendirir:

> "Çirkinlik, bir kişinin refakatinden, başka bir durumda duyabileceğimiz hazzı tehdit ederek sosyal ortamlarda doğrudan ve öncelikli bir etkiye sahiptir. Ancak bu, kişinin tek başına gerçekleştirdiği işlerdeki yetkinliğini teslim etmemize engel teşkil etmez; sadece görünümünün bizde yol açtığı duygular sebebiyle onu zaman zaman dışlasak da... O halde çirkinlik, sosyal ortamlarda odaklanılan bir damgadır. Oysa başka damgaalrın, örneğin diyabet hastası olmanın, kişiyi yüz yüze etkileşimlerde niteleyebilecek hiçbir etkisi şüphesiz yoktur. (2022, s. 87).

Özellikle görünür, açık bir damga olması nedeniyle bedensel çirkinlik, bireyin her etkileşimde yeniden değerlendirilmesine yol açar ve bu durum kişinin toplumsal kabulünü sınırlar. Damgalı bireyler, bu duruma karşı çeşitli stratejiler geliştirir. Çirkin olarak etiketlenen birey, ya bu durumu gizlemeye çalışır ya da tam tersine onu kabullenerek görünür kılar ve böylece toplumsal yargıyı kontrol etmeye yönelir. Bununla birlikte çirkinlik, sabit bir özellik olmaktan ziyade, bağlama göre şiddeti değişebilen bir damga olarak da işlev görür. Belirli sosyal koşullar altında etkisi azalabilir ya da farklı anlamlar kazanabilir. Bu yönüyle Goffman'ın yaklaşımı, çirkinliğin bireysel bir nitelikten çok, toplumsal bakışın ürünü olduğunu ortaya koyar. Böylece çirkinlik, etkileşim süreçleriyle sürekli yeniden kurulan bir kategori olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla çirkin beden,

yalnızca fiziksel bir gerçeklik değil, aynı zamanda sosyal düzenin normları içinde anlam kazanan ve bu normlar aracılığıyla dışlanan bir kimlik göstergesi olarak değerlendirilmelidir.

DAMGALI BEDENİN HİKÂYESİ: METİNLERE YAKIN BİR BAKIŞ

Edebi eserlerde beden, sadece fiziksel bir varlık alanı olarak yer almaz. Toplumsal normların, estetik kabullerin ve ideolojik yönelimlerin yansıtıldığı bir temsil düzlemidir. Beden, kişiyi toplumda görünür kılma işlevine sahiptir. Birey, toplumda ilk olarak bedeni ile göze çarpar, tanınır. Bireylerdeki eksiklik kişinin toplumla kurduğu ilişkinin kırılma noktasıdır. Bu durum bireyin toplumsal yapı içinde damgalanmasına ve ötekileşmesine zemin hazırlar. Nitekim fiziksel farklılıklar, bireyin sosyal kabulünü zorlaştıran bir unsur haline gelirken iç dünyalarında derin çatışmalara yol açar. Edebiyat bu sürecin en güçlü yansıtıldığı alanlardan biridir. Özellikle modern Türk edebiyatında, bireyin toplum karşısındaki kırılganlığını ve damgalanma süreçleri sıklıkla işlenir. Modernleşme sürecinin hızlandığı Servet-i Fünûn döneminde beden "güzel" ve "çirkin" karşıtlığı üzerinden anlamlandırılan önemli bir anlatı unsuruna dönüşür. Bu bağlamda Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyelerinde fiziksel görünüm, karakterlerin yalnızca dış dünyalarıyla değil, aynı zamanda toplumla kurduğu ilişkinin belirleyici bir göstergesi olarak işlev görür. (Çonoğlu, 2009, s. 60) Çirkinlik, söz konusu hikâyelerde yalnızca bir estetik eksiklik olarak değil; çoğu zaman ahlaki, psikolojik ve toplumsal anlamlarla yüklü bir "sapma" biçimi olarak kurgulanır.

Olcay Önertoy'a göre, Halit Ziya, roman karakterlerinin, fiziksel özellikleri, beden yapıları, toplum içindeki konumları ve kişilerin psikolojik durumları üzerinde durur. (1995, s. 114) Aynı tespit yazarın hikâyeleri için de geçerlidir. Halit Ziya, karakterlerini oluştururken beden yapılarını ayrıntılı bir şekilde işler. Karakterlerinin ruhsal durumunu ortaya koymak için bedensel özelliklerinden faydalanır. Berna Moran, Halit Ziya'nın

oluşturduğu kahramanların kişilikleri ile olaylar arasında bir sebep-sonuç ilişkisi kurduğunu vurgular. Yazarın bunu Zola, Flaubert gibi gerçekçilerden öğrendiğini belirtir. (1995, s. 71) Önertoy ve Moran'ın tespitleri özellikle Goffman'ın birinci ve ikinci damga kategorisi ile uyum sağlar. Kişideki beden damgası ve karakterinden kaynaklı damga ilişkilendirilir. Yazarın hikâyelerinde bedensel damga diğer damga kategorilerine göre daha çok işlenir. Damgaya sahip karakterlere yer verdiği hikâyeler şunlardır:

Solgun Demet'in ikinci sırada yer alan "Mösyö Kanguru" hikâyesi bedensel damgası olan bir çocuğu anlatır. Halit Ziya, hikâyeyi damgalı kişinin tanıtımıyla şöyle başlatır: "Meçhul bir günahın damga-yı mücazatı şeklinde bu çirkinlik onu bütün hayatında takip ediyordu. O henüz dünyayı, hayatı anlamadan yüzüne bir sille-i muhakkariyet gibi yapışan, insanların arasında onu zelil ü sefil bırakan bu müthiş şeyin eza-yı bî-insafını hissetmişti." (Uşaklıgil, 2006, s. 27) Halit Ziya'nın, "sille-i muhakkariyet" (hakaret tokadı) olarak tanımladığı damga, çocukta doğuştan var olan bir deformasyondur. Hikâyenin başkahramanı sivri kafalı, dışarı çıkık çeneli çirkin bir çocuk olarak okura sunulur. Okul arkadaşları, çocuğu çirkin oluşundan dolayı kanguruya benzetirler. Bu durum Goffman'ın damgalı çocuğun damgasının özellikle okul çağında görünür hale geldiği görüşünü destekler. Çocuk okula başladığında, dışlanmalar ve kavgalar başlar. (2022, s. 65) Okuldaki kötü ortam evde de devam eder. Çocuk, anne ve babası tarafından sevilmez. Ailesinin bu davranışlarına üzülen çocuk bir gün evden kaçar. Bir panayıra gider ve orada gördüğü soytarıdan çok etkilenerek soytarı olmaya karar verir. İşinde çok başarılı olan çocuk, yurtdışında turnelere çıkar. Amerika'da at cambazı bir kıza eğitim vermeye başlar. Kız bir gün teşekkür etmek amacıyla Mösyö Kanguru'nun elini tutar. Soytarı olan Kanguru, bundan çok etkilenir. At cambazı kız, Mösyö Kanguru'nun aksine kestane kaşlı, uzun boylu, minik ağızlı güzel bir melezdir. Soytarı, cesaret bulduğu bir an melez kızın karşısına maskesi olmadan çıkar. Güzel kız, soytarının yüzünü görünce dehşete kapılır ve bayılır. Mösyö Kanguru,

kızı kaçırmaya karar verir. Kızı bir çatıya çıkarır. Önce kızı sonra kendini atmayı düşünür ama kıza kıyamaz ve vazgeçer. Çocukluğundan beri dışlanan Mösyö Kanguru, kızın yanında ilk defa o an ağlamaya başlar. Bu ağlayış yıllarca içinde tuttuğu üzüntünün ortaya çıkmasıdır.

Goffman'a göre damga, bireyin belirli bir özelliği nedeniyle toplumsal olarak değersizleştirilmesi ve itibarsızlaştırılmış kimlik ile tanımlanması sürecidir. Bu bağlamda metnin başkahramanı, fiziksel görünümüne atfedilen olumsuzluklar nedeniyle daha çocukluk döneminde bedensel bir damga ile işaretlendiği görülür:

> "...onu öyle kızdıran isim kanguruydu. Onu öyle kızmış görünce bütün çocuklar bu ismi kabulde ittifak etmiş bulundular. Bu isim ona hepsinden ziyade yaraşıyordu. Onda da bir merak hâsıl oldu, diğerlerine ehemmiyet vermemiş gibiydi, fakat hakikaten kanguruya benzemekten korktu. Onun gizlice, kimseye sızdırmak istemeyerek, sınıfa girdikten sonra hayvanat levhasına baktı. Bir daha görmek için bu hayvanı aradı." (Uşaklıgil, 2006, s. 29).

"Çirkin" olarak tanımlanması ve "kanguru"ya benzetilmesi, damganın yalnızca bir nitelik değil, aynı zamanda aşağılayıcı bir kimlik kategorisi olarak kurulduğunu gösterir. Goffman'ın söylemiyle "damgalı kişinin pek de insandan sayılmayacağına inanırız." (Goffman, 2022, s. 31) Normal insanlar, damgalı kişinin hayatını zorlaştıran davranışlarda bulunulur. Aşağılayıcı ve tehlikeli hali daha da görünür kılınmak istenir.

Okul ortamında akranları tarafından dışlanan, aile içinde ise sevgi görmeyen bu karakter, Gofmann'ın vurguladığı üzere hem kamusal hem de özel alanda damgalanmaya maruz kalır. Bu durum, damganın sürekliliğini ve kaçınılmazlığını pekiştirir. Bireyin hiçbir sosyal alanda "normal" kabul edilmemesi, onun kendilik algısını derinden etkileyerek toplumsal ilişkilerden kopmasına neden olur. Nitekim karakterin evden kaçışı, damgalı kimliğin yarattığı dışlanmaya karşı bir kaçış stratejisi olarak okunabilir.

Panayır ve sirk ortamı ise bu noktada Goffman'ın kuramı açısından önemli bir kırılma sunar. Soytarı kimliği, toplumun "anormal" olarak gördüğü bedenlerin sergilendiği ve bu farklılıkların işlevselleştirildiği bir alan yaratır. Bu bağlamda karakter, damgasını ortadan kaldırmasa da onu yeni bir bağlamda yeniden anlamlandırır. Yani damga burada dezavantaj olmaktan çıkarak mesleki bir avantaja dönüşür. Bu durum, Goffman'ın damgalı bireylerin kimliklerini yönetme ve yeniden kurma stratejilerine işaret eder. Ancak metnin ilerleyen kısmında, karakterin maskesiz biçimde bir başkasıyla yüz yüze geldiği anda yeniden damgalandığı görülür. At cambazı kızın korkuyla bayılması, damganın toplumsal algıdaki kalıcılığını ve bireyin bu algıdan tamamen kurtulamadığını ortaya koyar. Bu sahne normaller ile damgalılar arasındaki etkileşimin kırılgan doğasını açıkça yansıtır.

Uşaklıgil'in damgalı bir karakter olan Mösyö Kanguru'yu bir sirk ortamına kaçırması bize 19. yüzyılda Avrupa'da anatomik bozuklukları olan kişilerin panayırlarda izleyicileri eğlendirdiğini hatırlatır: "Ucubelerin tarihi bu bakımdan üzerlerine çevrilen bakışların da tarihidir ve bu bakımdan ucube bedenleri özel bir görünüş rejiminde belli bir yere oturtan somut altyapıları, onları temsil eden işsret ve kurguları ve ayrıca şekil bozukluğunun görenlerde yarattığı hisleri ortaya koyar." (Courtine, 2013, s. 169) Bu duygular, damgalı bedenin, sosyal çevresi ile beden karakteristiklerinin mahiyeti ile ilişkilidir. Cüce ya da kambur kişiler komik beden tasavvuru olarak ifade edilebilirler. Bu durumun aksine yüzündeki herhangi bir deformasyon sebebiyle oluşan damga komikliğin aksine güvensiz, ürpertici bir his verir. (Kanter, 2022, s. 199)

"Çirkin Kız" isimli hikâye çeviri ve telif hikâyelerin bulunduğu Nakil 4. cüzde yer alır. Hikâye, iki yıl arayla doğan İsmet ve Leman isimli kardeşleri konu eder. Kız kardeşlerden ilki olan İsmet, annesinin karaciğer hastalığı nedeniyle çirkin bir bebek olarak doğar. Bu çirkinlik anne ve babasında acıma, merhamet duygusunu ön plana çıkarır. Bu duygular İsmet'e olan sevginin önüne geçer. İsmet "ucube" olarak görülür. Kara kuru

bir deri parçasından farkı olmadığı düşünülür. Sevgisiz büyüyen İsmet, hizmetkârların odasında büyür. İki yıl sonra annesi yeniden hamile kalır. Doğumu heyecanla beklerler çünkü yeni doğacak bebeklerinin güzel mi çirkin mi olacağı merak konusudur. Doğumdan birkaç gün sonra imam efendi ziyarete gelir ve bebeğe iltifatlar eder, zarif bir isim verilmesi gerektiğini söyler. Bu tavsiye üzerine bebeğe Leman ismi verilir. Hikâyede zaman ilerletilir. Genç kız olan İsmet ve Leman arasındaki güzellik ve çirkinlik farkı her zaman dikkat çeker. Leman'a görücüler gelmeye başlar ama ablası İsmet'e hiç görücü gelmez. Babaları büyük olması sebebiyle ilk olarak İsmet'in evlenmesini ister. Bu nedenle Leman'ın taliplerine olumlu cevap verilmez. Bir gün anne ve babasının evlilik hakkındaki konuşmasına şahit olan İsmet, kardeşinin evlenmesini arzuladığını söyler. İsmet'in bu isteğiyle birlikte Leman evlenir. İsmet, daha on altı yaşında "yaşlı bir kadın" olarak görülmeye başlar. Evlenen Leman'ın çocuğu olur. İsmet'in evlenemeyeceğine herkes ikna olur ve evlilik konusu kapatılır. Böylece İsmet hayatını yeğenine adar.

İsmet karakterinin doğumundan itibaren "çirkin" olarak tanımlanması, onun daha yaşamının başlangıcında bedensel bir damga ile işaretlendiğini ortaya koyar. Ancak burada önemli olan, damganın yalnızca fiziksel bir özellikten ibaret kalmaması, aile bireylerinin tutumları aracılığıyla sürekli yeniden üretilmesidir. Anne ve babanın İsmet'e duyduğu sevginin önüne acıma ve merhamet duygularının geçmesi, Goffman'ın belirttiği biçimde, damgalı bireyin "eksik" bir varlık olarak konumlandırıldığını gösterir. Bu noktada İsmet, sevilen bir çocuk olarak değil acınan bir nesne konumunda yer bulur. Buradan İsmet'e olan sevginin önüne geçen acıma duygusu, toplumsal ilişkilerin beden algısı/ çirkinlik üzerinden belirlendiğini gösterir. Çirkin/damgalı beden sebebiyle değersizleştirilme edimi dikkat çeker.

İsmet'in "ucube" gibi ifadelerle anılması, damganın dil aracılığıyla pekiştirildiğini gösterirken; onun, evin çalışanlarının odasında, görünmez bir konumda büyümesi, damgalı bireyin toplumsal mekânda nasıl

marjinalleştiğini ortaya koyar. Goffman'ın toplumsal etkileşimde dışlanma vurgusu burada somut bir karşılık bulmaktadır.

Kardeşi Leman'ın doğumu ile birlikte damga daha görünür hale gelir. Leman'ın güzelliği üzerinden kurulan olumlu kimlik, İsmet'in damgalı kimliğini daha da derinleştirir. Özellikle evlilik sürecinde bu karşıtlık belirginleşir: Leman'a görücü gelirken İsmet'in tamamen dışlanması, damganın bireyin toplumsal kabul mekanizmalarına katılımını nasıl engellediğini açıkça ortaya koyar. Evlilik gibi toplumsal statü belirleyici bir kurumdan dışlanma, İsmet'in itibarsızlaştırılmış kimliğinin kalıcılaştığını göstermektedir. Metinde dikkat çeken bir diğer unsur, damganın zamanla içselleştirilmesidir. İsmet'in kardeşinin evlenmesini desteklemesi ve kendi evliliğinden vazgeçmesi, Goffman'ın ifade ettiği "damgalı kimliğin kabulü" sürecine işaret eder. Birey toplumun kendi hakkında ürettiği olumsuz yargıları benimseyerek kendi beklentilerini sınırlar ve böylece damga yeniden üretilir.

Bir *Şi'r-i Hayal* isimli kitabın on üçüncü sırasında yer alan "Çay Fincanı" isimli hikâyede çirkinliği nedeniyle sevilememe kaygısıyla verem olan kız, ana karakter olarak yer alır. Veremli kızın son günlerinde ailesi ve doktoru tarafından kızı yeniden hayata bağlamak için bir oyun oynanır. Hikâyenin özeti şöyledir: Bir vapurda doktor olan Ahmed Hüsnü ve veremli kızın babası karşılaşır. Kızın babası, kızının hastalığı sebebiyle çok üzgündür. Adamın bu üzgün hali doktorun dikkatini çeker ve adama üzgün olma sebebini sorar. O da kızının hasta olduğunu, hastalığının sebebinin çirkinlik olduğunu söyler. Kız, onu kimsenin beğenmeyeceğini ve evlenemeyeceğini düşünür. Bu düşünceler yüzünden verem olur. Ailesi kızlarının bu düşünceler nedeniyle hasta olduğunun farkındadır. Vapurda doktorla görüşen baba, eve gelir ve kızına doktor getirdiğini haber verir. Kız bu duruma sevinmez. Kızı muayene eden doktor, durumun ciddiyetini görür. Durumu çok kötü olan genç kızın ilaç tedavisi ile iyileşemeyeceğine kanaat eder. Kıza moral vermek için bir oyun planlar. Doktor yaptığı planı kızın babasıyla paylaşır. Plan, Doktor Ahmet Hüsnü'nün hasta kız ile

evlenmek istediğidir. Planı duyan anne ve baba bu fikre çok sevinir. Kıza doktorun onu sevdiği söylenir. Doktor ve hasta kız, kızın odasında sohbet eder, güzel vakit geçirir. Hasta kız, doktoru beklerken yatağında yatmaz, giyinip süslenerek sandalyesinde doktoru bekler. Bir gün babası, hasta kıza gümüş hasır içinde bir fincan verir. Kız ise doktoru düşünerek fincanın iki tane olması gerektiğini söyler. Baba, bu talep üzerine kızına bir fincan daha getirir. Yine bir gün doktor, kızı ziyarete gider. Kızın vefat ettiğini öğrenir. Ölmeden önce dadısına her şeyin oyun olduğunu bildiğini ve fincanlardan birinin anı olarak doktora verilmesini istediğini söyler.

Genç kızın çirkin olarak tanımlanması Goffman'ın sınıflandırmasında "bedensel damga'ya karşılık gelmektedir. Ancak asıl dikkat çekici olan, bu özelliğin toplumsal yargılar aracılığıyla kız tarafından içselleştirilmesidir. Genç kız, kimsenin kendisini beğenmeyeceğini ve evlenmeyeceğini düşünmekte; bu düşünceler onun toplumsal hayattan ve umut duygusundan uzaklaşmasına neden olmaktadır. Kızın damgalı halini içselleştirdiğini görünür kılan diyaloglardan biri dadı ve veremli kız arasında geçer: "Sen beni seviyorsun değil mi dadı? Sen çirkinliğime bakmayarak beni seviyorsun, dadı; fakat işte annemle babamdan sonra sen... Senden sonra hiç, hiçbir kimse beni sevmeyecek. Bak niye ağlıyorsun, dadı, ben artık ağlıyor muyum ? Sen sanki niçin ağlıyorsun öyle?..." (Uşaklıgil, 2006, s. 137).

Dolayısıyla burada damga, yalnızca fiziksel bir nitelik değil, bireyin varoluşunu kuşatan bir kimlik krizine dönüşür. Toplum tarafından dışlanan damgalı birey, kendi varlığını yalnızlık üzerine konumlandırır. Bu sebeple kendisini çevresine kapatır. Dışlanma pratiklerinin zorlaması ile damgalı birey zamanla çevresine yabancılaşır. Bedeniyle birlikte ruhunu da hapis eder. Goffman'ın yaklaşımında damga, birey ile normaller arasındaki etkileşimde anlam kazanır. Metinde doktor figürü bu normal dünyayı temsil eder. Doktorun genç kıza umut vermek amacıyla onunla evleneceği yönünde bir kurgu oluşturması, damganın etkisini geçici olarak askıya alma girişimidir.

Hikâyenin sonunda veremli çirkin kızın ölmeden önce dadısına her şeyin oyun olduğunu bildiğini ve fincanlardan birinin anı olarak doktora verilmesini söylediği pasaj, Goffman'ın damgalı bireyler için söylediği: "...ne kadar dil dökerse döksün diğerlerinin kendisini gerçekten 'kabullenmedikleri' ve kendisiyle 'eşit bir seviyede' temasa geçmeye razı olmadıkları yönünde bir algıya sahip olur" (Goffman, 2022, s. 34) görüşünü destekler. Genç kız, doktorun ona aşık olmasına ihtimal vermeyerek oyuna inanmaz.

İzmir Hikâyeleri isimli kitapta üçüncü sırasında yer alan Güzel İhsan isimli hikâye adını çok çirkin olmasına rağmen doğduğunda annesinin güzel İhsan'ım demesiyle kalıcı hâle gelen bir lakaptan alır. Annesinin söyleminin aksine çirkinliği ile ün yapan bir adamdır:

"Halden aşırı büyüklükte başının her zaman, yıkanmamış, kirle dolu kalmış, hatta taranmamış, sarı mıdır, kumral mıdır, nedir belli olmayan saçlarını, yer yer bölünmüş kaşlarıyla dökülmüş kirpiklerinin arasında donukluğu ışıldamaya kuvvet bulamayan belki kestane, belki çağla renginde gözleri... Çocuk iken yapılmış aşı layıkıyla tutmamış olacak ki tam delikanlı olmak çağına varınca çiçek hastalığına tutulmuş ve ondan sonra bütün cildi delik deşik olarak ona tabiatın verdiği çirkinlik imtiyazını tamamlamıştı." (Uşaklıgil, 2025, s. 125)

İhsan çirkinliğini umursamaz. Kirada dükkânı olan İhsan, yazısının güzel olması sebebiyle kâtiplik yapar. İhsan, maddi durumu iyi olmasına rağmen başkalarının üzerinden geçinmeyi sever ve giyimine dikkat etmez. Elbisesini eskiyip giyilemeyecek kadar oluncaya kadar giyer. Hamama gitme alışkanlığı da yoktur. Halit Ziya'nın ifadesiyle: "Üstüne başına, kılığına kıyafetine, hatta nezafet kaygılarına ilgisizliğiyle meşhur olan bu adamın diğer bir şöhreti boğaz düşkünlüğünü pisboğazlık derecesine vardırmış olması idi." (2005, s. 128)

Damgalı bir bedene sahip olan Güzel İhsan'ın davranışlarında özensiz oluşunu bedensel damganın ruhsal yapıya eklenmesi ya da Goffman'ın söylemiyle "bir kusurun temel alınarak geniş bir kusur yelpazesini

yakıştırma" (Goffman, 2022, s. 32) eğilimi gösterdiği şeklinde değerlendirmek mümkündür. Bedensel damgası olan bireylerin, normal kişiler ile karşılaşmaları ruhsal travmalara sebep olabilir. Bu durum damgalı bireyde olumsuz davranışlar şeklinde açığa çıkabilir.

Güzel İhsan, tüm bu huyları sebebiyle arkadaş da edinemez. Yalnızca Pala Tevfik, Salim ve Cemal ile görüşür. Artık genç bir adam olan İhsan'ı annesi evlendirmek ister. İhsan öyle bakımsızdır ki kızlar onunla tanışmak bile istemez. Hatta Pala Tevfik ve Cemal ile gittiği randevu evindeki kızlar bile İhsan'ın çirkinliğinden pisliğinden iğrenir ve onunla birlikte olmak istemezler. Bir gün herkesi şaşkına çeviren bir haber yayılır. İhsan evlenir. Evlendiği kişi dayıoğlu tarafından tecavüze uğrayıp hamile kalan bir kızdır.

Güzel İhsan karakteri, fiziksel görünümü ve hijyen alışkanlıkları nedeniyle "itibarı zedelenmiş kimlik" taşıyan tipik bir örnek olarak öne çıkar. İhsanın çirkinliği gizlenemeyen bir özellik olduğundan, Goffman'ın "açık damga" kategorisine girer ve bu durum karakterin sosyal ilişkilerinde sürekli bir dışlanma üretir. Kadınların onunla birlikte olmak istememesi ve sınırlı bir arkadaş çevresine sahip olması, damganın toplumsal etkileşimleri nasıl belirlediğini açıkça gösterir. Bununla birlikte İhsan'ın bakımsızlığı ve toplumsal normlara kayıtsız görünmesi, bir tür izlenim yönetimi stratejisi olarak okunabilir; karakter, damgayı ortadan kaldıramadığı noktada onu içselleştirerek görünür kılar ve böylece toplumsal yargıyı tersine çevirmeye çalışır. Ancak metinde dikkat çekici olan, damganın sabit değil, bağlama göre değişkenlik göstermesidir: İhsan'ın evliliği, onun bireysel özelliklerinden ziyade toplumsal zorunlulukların belirleyici olduğu bir durumda mümkün olur ve bu, damganın şiddetinin toplumsal koşullara bağlı olarak "dalgalandığını" ortaya koyar. Dolayısıyla İhsan karakteri, yalnızca damgalanmış bir bedenin temsili değil, aynı zamanda damganın toplumsal bağlam içinde yeniden üretilen ve dönüştürülen yapısını görünür kılan bir anlatı figürüdür.

SONUÇ

Çirkinlik üzerinden kurulan damga, bireyin yalnızca bedeniyle değil, kimliğiyle de ilişkilidir. Bu durum edebi metinlerde bireyin trajedisini derinleştirirken, aynı zamanda toplumsal yapının eleştirisini de mümkün kılar. Damga kavramı, birey ile toplum arasındaki güç ilişkilerini anlamak açısından oldukça önemlidir. Damga, yalnızca bireyi değil; toplumsal değerleri, normları ve dışlanma mekanizmalarını da görünür kılar. Bu nedenle damgayı anlamak, aynı zamanda toplumu anlamak demektir. Goffman'ın damga/stigma kavramı, Halit Ziya Uşaklıgil'in anlatı dünyasında bireyin toplumsal konumunu belirleyen güçlü bir analiz aracı sunar. Uşaklıgil'in hikâyelerindeki karakterler modernleşme sürecinin yarattığı kırılmalar içinde, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bir eksiklik duygusuyla şekillenir, bu eksikliğin çoğu zaman bir damga olarak karakterlerin kimliğine sindiği görülür. Bu bağlamda çirkinlik, hastalık, karakterlerin toplum gözündeki değerini belirleyen damgalayıcı unsurlar haline gelir. Halit Ziya'nın karakterleri, çoğunlukla bu damganın farkında olan ve onunla yaşamayı öğrenmek zorunda kalan bireylerdir. Bireyin damganın ağırlığı altında içe kapandığı, toplumdan uzaklaştığı görülür. Hikâyelerde bireyin damgalanması bireysel trajedinin yanı sıra toplumsal dışlanma mekanizmalarının görünür kılınması sebebiyle de önem taşır. Halit Ziya'nın hikâyelerinde güzellik ve çirkinlik toplum tarafından bir değer ölçütü olarak yer alır. Bu ölçüt, hikâye kurgusu içinde yer alan karakterler ve içinde bulundukları sosyal çevreleri arasındaki ilişkiyi etkiler niteliktedir.

KAYNAKÇA

Courtine, Jean-Jacques (2013). "Giriş". *Bedenin Tarihi 3*. (Haz. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello). (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çonoğlu, Salim (2009). "Servet-i Fünun Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. Sayı 2. Temmuz-Aralık, s. 57-73.

Eco, Umberto (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. (Çev. Anaca Uysal Ergün vd), İstanbul: Doğan Kitap.

Goffman, Erving (2022). *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar* (Çev. Ş. Geniş, L. Ünaldı ve S.N. Ağırnaslı). Ankara: Heterik Yayınları.

Henderson, Gretchen E. (2018). *Çirkinliğin Kültürel Tarihi* (Çev. Ayşe Müge Çavdar), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Kanter, Beyhan (2019). *Kurmaca Bedenler Türk Romanında Bir Söylem Biçimi Olarak Beden (1923-1980)*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Kanter, Beyhan (2021). "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Çirkinlik ve Çirkinliğin Temsil Biçimleri". *Uluslararası Disiplinler Arası Dil Araştırmaları (DADA) Dergisi*. Sayı: 3. Aralık. s.1-16

Moran, Berna (2013). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul. İletişim Yayınları.

Önertoy, Olcay (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil ve Romanımızdaki Yeri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sennett, Richard (2008). *Ten ve Taş*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tunalı, İsmail (1998). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitap Evi.

Uşaklıgil, Halit Ziya (1316/1900). *Heyhat*. Alem Matbaası: İstanbul.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2006). *Solgun Demet*. (Haz. Dilek Soğanoğlu). İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2005). *İzmir Hikâyeleri* (Haz. Ferhat Aslan). İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2006). *Bir Şi'r-i Hayal* (Haz. Hülya Aslan). İstanbul: Özgür Yayınları.

+Rek/+Rak'tan *Bir Tık Daha*'ya: Türkçede Üstünlük Derecesi Bildiren Gramer Birimleri Üzerine

DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZNUR DİŞCİ*

Öz

Karşılaştırma yapılarında iki unsurdan birinin belirli bir nitelik itibariyle diğerinden daha ileri düzeyde olduğunu ifade eden üstünlük derecesi, tarihî süreç içerisinde Türkçede farklı biçimbirimler aracılığıyla belirtilmiştir. Türkiye Türkçesinin tarihî uzantısı olan Eski Anadolu Türkçesinde çoğunlukla sıfatlara eklenen ve araştırmacıların morfolojik yapısı hakkında farklı görüşler ileri sürdüğü *+rek/+rak*, üstünlük derecesi bildirme işleviyle kullanılmış eklerden biridir (örneğin *ḳatıraḳ* 'daha katı', *geŋezrek* 'daha kolay' vb.). Zamanla işlekliğini yitiren bu ek, günümüzde yalnızca *ufarak*, *küçürek* gibi sınırlı sayıda örnekte fosilleşmiş olarak varlığını sürdürmektedir. Türkiye Türkçesinde ise üstünlük derecesi çoğu kez *daha* zarfı kullanılarak, [karşılaştırılan + karşılaştırma ölçütü + ablatif (/datif + *göre*) + *daha* + karşılaştırma niteliği] kalıbı ile ifade edilmektedir. Bununla birlikte son yıllarda ortaya çıkan ve nicelik bakımından çok küçük bir farkı belirten *bir tık daha* ifadesi, yaygınlaşan kullanımıyla dikkat çekmektedir.

Bu çalışmada, Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde sıkça rastlanan *+rek/+rak* eki ile günümüz konuşma dilinde öne çıkan *bir tık daha* yapısı, üstünlük derecesi bildiren gramer birimleri olarak art zamanlı ve eş zamanlı bir bakış açısıyla inceleniyor. Öncelikle *+rek/+rak* ekinin morfolojik yapısına ve işlevine ilişkin araştırmacıların fikirlerine yer veriliyor, bu ekin cümle içinde her zaman üstünlük derecesi bildirip bildirmediği tartışılıyor. Ardından Modern Türkçede derecelendirme işlevi gören *bir tık daha* ifadesi, filolojik ve pragmatik açılardan incelenerek bu ifadenin ortaya çıkışını

* İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. oznur.disci@medeniyet.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5574-0987.

hazırlayan etkenler ve geçirdiği dilbilgiselleşme süreci değerlendiriliyor. Bu çalışma, seçilen iki örnek üzerinden Türkçede üstünlük derecesi bildiren gramer birimlerinin tarihî ve çağdaş görünümüne ilişkin bazı tespitlerde bulunarak ilgili alandaki yeni araştırmalara katkı sunmayı amaçlıyor.

Anahtar sözcükler: üstünlük derecesi, *+rek/+rak* eki, *bir tık daha*, karşılaştırma, konuşma dili

From *+Rek/+Rak* to *Bir Tık Daha*: On Grammatical Units Marking the Comparative Degree in Turkish

Abstract

Indicating that one entity possesses a particular quality to a greater extent than another, the comparative degree has been marked throughout the historical development of Turkish by means of various grammatical morphemes. One of these markers is the suffix *+rek/+rak*, which was predominantly attached to adjectives in Old Anatolian Turkish, i.e. the historical predecessor of Modern Turkish. Although its morphological structure has been interpreted differently by scholars, this suffix basically functioned as a comparative marker (e.g., *ḳatıraḳ* 'harder, more rigid', *geŋezrek* 'easier'). Having gradually lost its productivity over time, the suffix survives in Modern Turkish only in a few fossilized forms such as *ufarak* and *küçürek*. In Modern Turkish, the comparative degree is generally expressed by means of the adverb *daha* 'more', typically within the pattern [entity compared + standard of comparison + ablative suffix (/dative suffix + *göre*) + *daha* + property compared]. In recent years, however, the expression *bir tık daha* 'a little bit more/slightly more', which denotes a very small quantitative difference, has attracted attention due to its increasing frequency of use.

Drawing upon both diachronic and synchronic perspectives, this study examines the suffix *+rek/+rak*, frequently attested in Old Anatolian Turkish texts, and the expression *bir tık daha*, which has become prominent in modern

spoken Turkish, both as grammatical devices expressing the comparative degree in Turkish. To this end, it first presents a review of scholarly views concerning the morphological structure of the suffix *+rek/+rak* and discusses whether the suffix in question invariably functions as a marker of comparison depending on the context. Subsequently, the expression *bir tık daha*, which serves a comparative function in Modern Turkish, is analyzed from philological and pragmatic perspectives. In this context, particular attention is placed on the motivations behind the emergence of this expression and the grammaticalization process through which it has developed. In doing so, the study, based on two selected examples, aims to contribute to further research by providing some observations on the historical and contemporary form of grammatical units marking the comparative/superlative degree in Turkish.

Keywords: comparative degree, suffix *+rek/+rak*, *bir tık daha*, comparison, colloquial speech

GİRİŞ

Bir dilde en az iki unsur (A ve B) belirli bir nitelik (X) temelinde kıyaslandığında ya eşitlik (*A, B kadar X*), ya üstünlük (*A, B'den* (/*B'ye göre*) *daha X*) ya da en üstünlük (*A en X*) söz konusu olur ve bu kategoriler için her dilin, kendisine mahsus morfosentaktik birimleri bulunur. Kıyaslanan unsurlardan birinin belirli bir niteliğe diğerinden veya diğerlerinden daha yüksek oranda sahip olduğunu ifade eden üstünlük derecesi, Türkçenin tarihî dönemlerinde farklı biçimbirimler aracılığıyla belirtilmiştir. Bu biçimbirimler, ek niteliğindeki bağımlı biçimbirimler veya sözlüksel öge niteliğindeki bağımsız biçimbirimler olup kelime kökünde herhangi bir değişikliğe yol açmazlar. Nitekim Türkçede, İngilizce *good – better*, Almanca *gut – besser*, Fransızca *bon – meilleur* 'iyi – daha iyi' vb. örneklerinde olduğu gibi üstünlük (ve en üstünlük) bildiren supletif[1] yapılar bulunmaz (Johanson

[1] Bir gramer terimi olarak Türkçede *değişken*, *değişik* vb. sözcüklerle karşılanan *suppletive*, *Dilbilim Sözlüğü*'nde *başkalaşmalı* olarak adlandırılmış ve "başkalaşma" (*suppletion*) şöyle

2021, s. 498). Bu çalışmada, Türkçede üstünlük derecesinin farklı gramer birimleri aracılığıyla nasıl ifade edildiğini göstermek üzere art zamanlı ve eş zamanlı düzlemleri temsil eden sentetik ve analitik yapıda iki örnek seçilmiştir. Bu bağlamda, günümüzde işlekliğini yitirmiş olan *+rek*/*+rak* eki ile Modern Türkçedeki *bir (~bi)*[2] *tık daha* yapısı, tarihî dönem metinleri, sözlük verileri ve konuşma dilinden örneklerle ele alınacaktır. Türkçede üstünlük derecesi bildiren gramer birimlerinin çeşitliliğine ve dinamik doğasına dikkat çekmeyi amaçlayan bu çalışmada, öncelikle *+rek*/*+rak* eki art zamanlı bir bakışla morfolojik ve semantik özellikleri itibariyle incelenecek, ardından *bir (~bi) tık daha* yapısı değerlendirilecektir.

1. MORFOLOJİK VE SEMANTİK YÖNLERİYLE *+REK*/*+RAK* EKİ VE ESKİ TÜRKÇEDEKİ GÖRÜNÜMÜ

Çoğunlukla sıfatlara, nadiren de isim köklerine eklenen ve esasında üstünlük derecesi işaretleyicisi olan *+rek*/*+rak* eki, Eski Türkçe metinlerde tanıklanmakta ve Eski Anadolu Türkçesinin karakteristik eklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Ekin yapısına dair araştırmacılar tarafından ileri sürülen fikirleri şöyle sıralamak mümkündür:

Ramstedt (1912), Moğol ve Türk dillerindeki fiil yapımını incelediği çalışmasının "*-ra-*" eki ile ilgili bölümünde "*-raq*" karşılaştırma ekinden de söz etmiştir. Ramstedt, bu ekin bünyesinde, isme gelerek fiil türeten "*-ra-*" ile fiilden isim türeten "*-g*" ekinin bulunduğunu belirtmiş ve Osmanlıca

tanımlanmıştır: "Bir dizide yer alan sözlükbirimin, düzenli sözcük-biçimlerine göre farklı olan sözcük-biçimleri de içermesi; örn. İngilizce'nin eylem çekiminde *go*, *going*, *goes*, *gone* gibi biçimler *go* eyleminin düzenli biçimleri, *went* ise başkalaşmış biçimidir." (İmer vd. 2011, s. 45-46). Türkçe sözcüklerin kök hecelerinde çekim veya türetim sırasında – birkaç istisna dışında (örneğin *ben* > *bana*, *sen* > *sana* vb.) – bir değişiklik görülmez, dolayısıyla supletif yapılara da rastlanmaz.

[2] Türkçede /r/ foneminin konuşma dilinde ve sözcük sonunda düşme eğiliminde olması dolayısıyla *bi' tık* şeklindeki kullanıma da sıklıkla rastlanmaktadır. Bu nöbetleşe kullanımdan ötürü söz konusu ifade, çalışmamızda *bir (~bi) tık* / *bir (~bi) tık daha* şeklinde gösterilecektir.

kökräk (= Moğolca *kökereg*) 'mavimsi, daha mavi', Moğolca *bökereg* 'oldukça güçlü' vb. sözcükleri örnek olarak vermiştir (1912, s. 35).

Bang-Kaup (1918)'a göre Türkçede karşılaştırma (*Komparativ*) anlamı yalnızca ablatif ile verilebilirken, erken dönemlerde bu işlevde *i̯raq* 'uzak' sözcüğü de kullanılmaktadır. Bang bu bağlamda İngilizce *far*, *by far*, Fransızca *de loin* sözcüklerinin karşılaştırma dereceleriyle birlikte kullanımının Latincede uzaklık bildiren *longe* (örneğin *longe melior* 'çok daha iyi') sözcüğüne dayandırılabileceği ihtimalini belirterek (1918, s. 23, 1. dipnot) âdeta genel bir dil temayülüne dikkat çekmiştir. Türkçede zamanla "*-raq*" şeklinde ekleşen sözcüğün, cümle içerisindeki kullanımını ise şöyle örneklendirmiştir: *Bu kiši ol kišidä (Abl.) jaqši̯ i̯raq* 'Bu kişi o kişiden daha iyidir'. Bang, bazı lehçelerde ekten önce görülen "*-i̯-*" sesinin *i̯raq* sözcüğünün başındaki ünlü mü olduğu yoksa sonradan mı türediği konusunda ise çekimserdir (1918, s. 23, 24).

Deny (1921), eski bir karşılaştırma (*comparatif*) eki olan "*-rek, -raq*"ın, önceleri daha çok *+irek*, *+ıraḳ* biçimlerinde söylendiğini (örneğin *āsānıraḳ* 'daha kolay', *mükerrem irek* 'daha saygıdeğer'), bu yüzden *ırak* 'uzak' sözcüğünden gelmiş olabileceğini varsayar (1921, s. 324).[3]

Eckmann (1953), ekin *ırak* sözcüğüyle ilişkili olmadığını ve ünsüzle biten taban ile ek arasında görülen ünlünün türeme bir ses olduğunu belirtir. Literatürde "*epenthesis* 'araya sokma' veya *anaptyksis* 'yayma, açma'" olarak bilinen ve ünsüz çiftleri arasına bir ünlünün getirilmesini ifade eden bu ses olayına, Türkçede bilhassa ikinci unsuru /r/ olan ünsüz gruplarında rastlanmaktadır. Eckmann'a göre bunun sebebi, Türkçeyi konuşanların sadece kelime başındaki değil hece başındaki /r-/ sesinin telaffuzunda da zorluk çekmeleridir (örneğin Kırgızca *quduret* 'kudret', Anadolu Türkçesi *hasiret* 'hasret' vb.). Ekin *+XrAk* ile nöbetleşe kullanılmasında ise kuvvetle muhtemel "*qatı-raq*, *yaḫşı-raq*, *ilgeri-rek*, *uslu-raq*, *sevgülü-rek* vs." şekillerinin

[3] Eseri Fransızcadan tercüme eden Elöve, "Müellifin bu ek hakkında "ırak" kelimesinden gelebileceği yolunda yaptığı tahmin bizce uzak görünüyor." cümlesiyle Deny'nin bu düşüncesine katılmaz. Bk. Deny 1941, s. 311, 2. dipnot.

analojisi etkilidir. Eckmann'a göre Ramstedt'in "*-raq*, *-rek*" ekinin "*-ra-* ekli bir denominal fiilin *-ğ* eki ile teşkil edilen bir deverbal isminden çıkmış olduğuna dair" düşüncesi, ekin *ırak* sözcüğünden türemiş olma ihtimaline kıyasla daha makul görünmektedir (1953, s. 51-52).

Brockelmann (1954), sıfat ve zarfları derecelendirme işlevindeki "*räk*, *raq*" ekini, *yīraq* 'uzak' sözcüğünün kısalmış hâli olarak kabul eden Bang'in aksine, isme gelen ve fiil yapan *+rA-* (Brockelmann'da *ra*) ile ilişkilendirir ve bu konuda Ramstedt ile hemfikir olduğunu belirtir (1954, s. 133).

Räsänen (1957), Çuvaşça da dâhil olmak üzere pek çok Türk dilinde karşılaştırma bildiren "*rak*, *räk*" ekinin 'uzak' anlamındaki *ırak* (*yırak*) (Räsänen'de *yrak* (*jyrak*)) sözcüğünden geldiğini ve bu konuda Bang ile aynı fikirde olduğunu belirtir (1957, s. 74-75).

Aydemir (2003), *+rAk* ekinin sıfatlara veya sıfat olarak kullanılan isim köklerine getirildiğini; ekin, geçişsiz fiiller türeten, eklendiği kökte belirtilen şeye dönüşmeyi veya o özelliği kazanmayı ifade eden *+rA-* eki[4] (örneğin Çağatayca *yırakra-* (< Eski Türkçe *yırak*) 'uzaklaşmak') ile fiilden isim yapan *-(O)k* ekinden oluştuğunu ifade eder (2003, s. 115, 116, 117).

Üstünova vd. (2019), "{-rAK} < {-rA} + ok/ök" gösterimiyle bu "ad işletme eki"nin *-rA* eki ve *ok*/*ök*'ten geldiğini belirtmişlerdir (2019, s. 721). *+ok/ök*, çalışmadaki gösterimi dolayısıyla *-(O)k* ekinin yanı sıra pekiştirme edatı olarak da anlaşılmaya elverişlidir.

---

[4]Aydemir, Erdal'ın aksine, *+rAk* ekinin bileşenlerinden biri olan *+rA-* ekinin sadece yansıma sözcüklere getirilmediği düşüncesindedir (krş. Erdal 1991, s. 469). Nitekim Türkçede çok üretken olmayan ve her Türk dilinde bulunmayan, örneğin Osmanlıca *kekre-* 'kükreyip ihtimar etmek, acılaşmak', Özbekçe *kekre-* (*kek+rA-* < Eski Türkçe *kek*) sözcüğünde görülen bu ek, Moğolca örneklerle de desteklenebilmektedir (örneğin Moğolca *kökere-* 'mavi olmak' (< *köke* 'mavi')). Bk. Aydemir 2003, s. 114, 115, 116, 117, 119.

Aydemir'e göre *+rAk* ekli türetmelerin çoğu bu *+rA-* ekini içerir (A majority of the *+rAk* derivations possibly include this *+rA-* suffix (? *+rA-(O)k* > *+rAk*; Written Mongolian *metü* 'like, similar' *+rA -(O)k* > Turkish *+(X)mtırak*). Bk. 2003, s. 117, 5. dipnot. Dolayısıyla Türkçede sıfatlara (özellikle renk adlarına) gelerek benzerlik, yaklaşıklık bildiren *+(X)mtırak* ekinin (örneğin *yeşilimtırak* 'yeşil gibi, yeşile çalan', *ekşimtırak* 'tam ekşi olmayan, ekşiye yakın' vb.) bileşenlerinden biri de isimden fiil yapan *+rA-* ekidir. Ekin damak uyumuna aykırı olmasında kuvvetle muhtemel bu dilbilgiselleşme olayı etkilidir.

Araştırmacıların ekin yapısı ile ilgili fikirlerini şöyle özetlemek mümkündür:

1) *+rek/+rak* < *ırak* 'uzak': (*i̯raq*) Bang-Kaup (1918), Deny (1921), (*yrak* (*jyrak*)) Räsänen (1957)

2) *+rek/+rak* < *+rA-* + *-(O)k*: (*-ra-* + *-g*) Ramstedt (1912), (*-ra-* + *-ğ*) Eckmann (1953), (*ra*) Brockelmann (1954), Aydemir (2003), (*-rA* + *ok/ök* (?)) Üstünova vd. (2019).

Görüldüğü üzere bazı araştırmacılar ekin 'uzak' anlamındaki *ırak* (*iraq, yrak* (*jyrak*)) sözcüğünden geldiğini savunurken bazıları da isimden fiil yapan *+rA-* eki ile fiilden isim yapan *-(O)k* ekinin terkibi olduğu düşüncesindedir. Ramstedt ve Aydemir'in eke dair görüşleri morfolojik ve semantik açılardan bizce de makul ve tutarlıdır.

Ekin Eski Türkçedeki semantik işlevi ve kullanımına dair genel bilgiler için Erdal'ın çalışmalarına müracaat etmek yerinde olacaktır. Erdal, Eski Türkçe metinlerde tanıklanan bu eki *intensification* (pekiştirme, tekit) başlığında incelemiştir (1991, s. 62-65). Erdal'a göre üstünlük ve karşılaştırma bildiren bu ek, eklendiği sözcüğün içeriğini değiştirmez, içeriğin vurgulanma derecesini değiştirir (1991, s. 62). Belki de bundan dolayı bir edat (*particle*) olarak düşünülebilir (2004, s. 150). Erdal'a göre ek, sadece sıfatlara ve zarflara eklenir, isme eklendiği tek istisna *begrek* (Erdal'da *bägräk*)[5] (< *beg* 'bey, efendi') sözcüğüdür (1991, s. 63). Bu ek, Eski Türkçede renk adlarına da getirilmez[6] (Erdal 2004, s. 150). Erdal ayrıca Eski Türkçedeki "*Munṭaḍa takı yegiräk …; takı agırırak ıçgınmaktın el oronın*" örneklerini vererek *+I+rAk* yapısında üçüncü tekil şahıs iyelik eki ve *+rAk* kombinasyonunun görüldüğünü ve iyelik ekinin muhtemelen karşılaştırılan şeye gönderimde bulunduğunu belirtmiştir (1991, s. 65). Erdal bu konuda haklı olabilir, fakat

[5] Sözcük, 4. yüzyılda *huluγ bägräk* (*bäg* + *rA-k*) tamlamasında tanıklanmıştır ve '(ulu) bey olmuş' anlamına gelir. Bk. Aydemir 2003, s. 116, 3. dipnot.

[6] *Nehcü'l-Ferâdîs'*teki "*suwı sütdin aqraq turur*" (57/7; Eckmann 2004, s. 42) cümlesindeki *aqraq* 'daha beyaz', Ramstedt'in eki içeren sözcüklere verdiği bir örnek olan Osmanlıca *qararaq* 'karamsı, daha kara' (1912, s. 35) ve *DS bozurak* 'boza çalar renk' sözcükleri, ekin Türkçenin farklı dönemlerinde renk adlarına da getirildiğini gösteren örneklerdendir.

/r/ sesinden önceki ünlünün, iyelik ekinden ziyade Eckmann'ın da belirttiği üzere türeme bir ses olması daha muhtemel görünmektedir.

Ekin Eski Türkçedeki kullanımına dair belirtilmesi gereken hususlardan biri de bazı örneklerde ablatif fonksiyonlu lokatif eki *+dA* ile birlikte kullanılmasıdır. Örneğin *Kutadgu Bilig*'in ilk (ve en güvenilir) nüshasında (B) bu ekin *+dA* durum eki ile, istinsah tarihi en geç nüshasında (A) *+dIn* ile kullanıldığı görülürken, iki nüsha arasında tarihlendirilen diğer nüshasında (C) *+dA* ekinin üstüne /n/ ünsüzünün eklendiği görülür (Erdal 1991, s. 64). Dolayısıyla karşılaştırma ölçütünün ablatif ile işaretlenmesi, Eski Türkçeye kadar götürülmektedir. Ekin bu dönemde *takı* (> *daha*) zarfı ile birlikte kullanımı da ayrıca belirtilmelidir. Örneğin "*ög+in+tä kaŋ+ïn+ta takï yegräk ara kirür*" (Erdal 2004, s. 150).[7]

2. ESKİ ANADOLU TÜRKÇESİNDEN GÜNÜMÜZE *+REK/+RAK* EKİ

Anadolu sahasının ilk Türkçe gramer kitabı olarak kabul edilen *Müyessiretü'l-Ulûm*'da (1530) Bergamalı Kadri, "Maʿlūm-ı ism-i tafżīl" başlığında "fāʿile nisbeti ola"n ekin semantik işlevine ve iki uyumlu (*+rek/+raḳ*)[8] oluşuna dair şunları kaydetmiştir:

> "İsm-i tafżīl terkīb-i taḳyīdīdür, tafżīl mufażżal maʿnāsınadur, arturılmış dimek maʿnāsına. İsm-i tafżīl-i maʿlūm odur ki fāʿile nisbeti ola. ʿAlāmeti oldur ki ism-i fāʿilüñ āḫirine bir rek lafẓın yā raḳ lafẓın getürürüz ism-i fāʿile ziyādelik maʿnāsı ʿārıż olsun içün; idicirek, oḳıyıcıraḳ (raḳ) gibi. Şol kelime ki ḫiffet üzre telaffuẓ olunur anuñ gibilerde rek getürürüz, ol kelime ki sıḳlet üzre telaffuẓ oluna, anuñ gibilere raḳ getürürüz; nitekim bunuñ

[7] Erdal, bu cümlenin tercümesini şöyle yapmıştır: 'he intercedes (*ara kir-*) for them even better than their mother and father.' Dolayısıyla *takı*, 'bile' anlamıyla okunmaya ve anlamlandırılmaya daha elverişli görünmektedir. Yani: Anne ve babalarından bile daha iyi/güçlü/etkili biçimde araya girer, aracılık eder.

[8] Ekteki son ünsüz, damak uyumuna bağlı olarak Arap alfabesinde *kāf* veya *kef* harfleriyle yazıldığı için (yani: راق~رق, راك) bu çalışmada ekin Eski Anadolu Türkçesindeki biçimi *+rek/+raḳ* şeklinde transkripsiyonlanmıştır.

emsāli yuḳaruda geçdi. Eger dervīşrek, yoḫsulraḳ diseler bunuñ gibilerde ism-i tafżīle rāciʿdür." (Karabacak 2002, s. 39-40).

Eski Anadolu Türkçesinde kullanımına sıkça rastlanan ekin kalın ünlülü şeklindeki /ḳ/ sesi bazen sızıcılaşarak /ḫ/ veya /ġ/ sesine dönüşmüştür (yani: *+raḳ* > *+raḫ* ~ *+raġ*). Ekin semantik fonksiyonu, ancak cümle içerisindeki kullanımıyla anlaşılır olacağı için çalışmanın sınırları da göz önünde bulundurularak Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait bazı metinlerden[9] seçtiğimiz cümleler aşağıya yazılmış ve ekin hangi anlamı ilettiği veya iletmiş olabileceği her bir cümleden sonra belirtilmiştir:

1- "*Bir sāʿat ʿadl eylemek bir yıl ʿibādet eylemekden yėġrekdür*." = daha iyi

2- "*Biregüye dėseler ki 'Bir ḥelāl mi sevgülüdür yoḫsa iki ḥarām-mı?' dėseler, ol eyitse: 'Ḳanḳısı tīzrek ele girür-ise ol sevgülüdür.' dėse kāfir olur*" = daha hızlı, daha çabuk

3- "*Uşbu belādan ḳurtulmaḳ içün bir ḳadeḥ ḫamr içem, dėdi. Hemān kim bir ḳadeḥ içdi, ḫoşırak geldi*." = çok hoş, çok güzel

4- "*Rābiʿa'nuŋ bu sözi Ḥasan'a katırak geldi ammā hīç nesne söylemedi*." = çok katı, çok ağır

5- "*Ol kişi şöyle ola kim bu tesbīḥi andan daḫı çokrak oḳumış ola*." = daha çok

6- "*İmdi yā Dāvūd! Ol zāhid ḳulum senden ʿābidraḳdur*." = kullukta daha iyi

7- "*Yėġrek oldur ki etmege aġu ḳatam, ol ikisi yėyeler, öleler. Altunuŋ dükelisi baŋa ḳala*." = en iyisi, iyisi mi

8- "*Bir söz eydem kim şekkerden tatlurak*" = daha tatlı

9- "*Melik bāṭıl işlemekde ḳavīraḳ ve ḳatıraḳdur*." = çok güçlü ve çok katı

10- "*Sen bilürsin kim öldürmeğe ḳaṣd eylemekden ṣoŋra şol helāklik çamurından çıḳarmaḳ niʿmetlerüŋ yėġregi ve minnetlerüŋ uluraġıdur*." = nimetlerin en iyisi, en üstünü ve minnetlerin en yücesi.

---

[9] 1.-7. örnekler, Anadolu sahasının ilk Türkçe ilmihâl metinlerinden olup tenkitli neşri tarafımızca hazırlanan *Risâletü'l-İslâm* adlı eserden, 8.-10. örnekler ise şu çalışmadan alınmıştır: Özkan 2009, s. 410, 849, 850.

Örneklerden de anlaşılacağı üzere *+rek*/*+raḳ* ekinin getirildiği sözcük, çoğu kez ablatifle işaretlenen karşılaştırma ölçütünden sonra gelerek 'daha' anlamıyla mukayeseli üstünlük bildirmekte (örneğin (*ʿibādet eylemekden*) *yėgrek*, (*şekkerden*) *tatlurak*), bazen de bağlama göre 'çok, oldukça vb.' anlamı iletmektedir (bk. 3., 4. ve 9. örnekler). 6. örnekteki *ʿābidraḳ* (< Arapça *ʿābid* 'kul') sözcüğü, ekin bu dönemde yalnızca sıfatlara değil sıfat olarak kullanılan isimlere (yani: âbid (kimse)) de getirildiğini gösterir. Bergamalı Kadri'nin verdiği *dervīşrek* örneği bu bağlamda değerlendirilebilir (yani: dervişlikte daha ileri, derviş (kimse)). 7. örnekte ise ekin, *yėg* 'iyi' sözcüğüne getirilerek 'yapılacak olanın en iyisi, en uygun olanı', 10. örnekte *ulu* sözcüğüne getirilerek 'minnetlerin en ulusu, yücesi' anlamıyla, en üstünlük derecesi bildirme işlevinde kullanıldığı görülüyor. 15. yüzyıla tarihlendirilen bir metindeki "*Zerre deyü güneş içinde görünen begayet kiçirek* كچرك *toza derler, yaʿni andan kiçi nesne yoktur*."[10] cümlesinde *kiçirek* sözcüğünün 'en küçük' anlamına gelecek şekilde tanımlanması, ekin bu işlevini doğrulamaktadır. Dolayısıyla ekin Eski Anadolu Türkçesi metinlerindeki semantik işlevi, sadece üstünlük derecesi bildirmekten ibaret değildir.

Eski Anadolu Türkçesinde *+rek*/*+raḳ* eki, çağdaş Türk dillerinin bazılarında olduğu gibi *+XrAK* biçiminde de görülmektedir (örneğin *yėgirek* (< *yėg*), *ḫoşıraḳ* (< *ḫoş*), krş. Nogayca *kögürek* 'yeşilimsi', Karakalpakça *azıraq* 'daha az' vb.)[11] Kelime kökü ile ek arasındaki bu dört uyumlu (X) ünlünün, ekin bünyesindeki bir sesmiş gibi göründüğü ve ek, ünlü ile biten bir kelimeye ekleneceği zaman kök ve ek arasına /y/ kaynaştırma ünsüzünün getirildiği durumlara da rastlanır. Ergin'in bu hususta verdiği "*yaḫşı-y-ırak*" örneği (krş. *yaḫşıraḳ* 'daha güzel') zikredilebilir (2009, s. 172).

Eke dair belirtilmesi gereken noktalardan biri de Johanson'un Mundy'den alıntı yaparak Türkçede tarz ve amaç bildiren *-(y)ArAk* zarf-fiil ekinin, *+rAk* karşılaştırma ekinin eklenmesiyle genişlemiş bir biçim

[10] Örnek için bk. *Tarama Sözlüğü*, "*kiçirek*" maddesi: https://sozluk.gov.tr/ [erişim 01.06.2026].
[11] Daha fazla örnek için bk. Eckmann 1953.

olduğunu ifade etmesidir. Oysa *+rek*/*+rak* eki, sıfatlara ve isimlere gelen, fiillere gelmeyen bir ektir (Krş. Mundy 1954, s. 315[12]; Johanson 2021, s. 905). Erdal'ın da ifade ettiği üzere ekin fiille olan bağlantısı, fiil kökenli isim ve sıfatlara eklenmesi suretiyledir (1991, s. 63).

Ekin Osmanlı Türkçesindeki kullanımıyla ilgili olarak Meninski'ye başvurduk. Meninski, 17. yüzyılda yazdığı gramer kitabında Türklerin *güzelrek*, *alçakrak* (Meninski'de *güzelreḱ*, *alćiakrak*) örneklerinde olduğu gibi sıfatları *rek* (رك) – *rak* (رق) ekiyle derecelendirdiğini, fakat günlük konuşmada hatta yazı dilinde bunları nadiren tercih ettiklerini belirtmiştir. Nitekim Türkler, bu eklerin yerine genellikle *daḫı*'yı (Meninski'de *dachy*: دخي) kullanmakta, ayrıca *daha* da demektedirler (örneğin *dahı büyük,* konuşma dilinde *daha büyük* (*dachy büjük*[i], vulgo *daha büjük*[i])). Meninski'ye göre üstünlük derecesi bildirmek üzere daha ziyade ablatif ekli kullanım tercih edilir (örneğin *andan büyük* (*andan büjük*[i])) (1680, s. 32). Meninski, daha sonra Arapça ve Farsçadaki karşılaştırma yapılarından (*comparatives*) bahsetmiştir. Arapçada üstünlük (ve en üstünlük) derecesi *ism-i tafdîl* kalıbındaki sözcüklerle ifade edilirken Farsçada üstünlük derecesi işaretleyicisi, *+ter* (تر) ekidir. Bu ek, Türkiye Türkçesi ve onun tarihî uzantılarında bağımsız bir biçimbirim olarak benimsenmemiş[13] ve kullanımı, eki içeren birkaç alıntı sözcükle (örneğin *bihter* 'daha iyi', *bâlâter* 'daha yüksek' vb.) sınırlı olmuştur. Ekin üstünlük derecesi bildirme işlevi, alıcı dil olan Türkçede belirgin olmadığı için bazen aynı işlevdeki *+rek*/*+rak* ekine müracaat edildiği, böylece "ek yığılması" olayının gerçekleştiği de vakidir. *Beterrek* (~ *biterrek*) (< Farsça *bed* 'kötü' + *+ter* > *bedter* > *better* > *beter* 'daha kötü' + *+rek* > *beterrek* ~ *biterrek* 'daha kötü'; ayrıca bk. Türkiye Türkçesi *daha beter*) sözcüğü bu hususta

[12] "The familiar *-erek* gerund of modern Turkish, *giderek*, *isteyerek* (*istiyerek*) is only the *-e*/*-ü* form with the addition of the comparative and modifying affix *-rek*, which was widely used in Old Ottoman, sometimes expressing manner."

[13] Farsça *+ter* eki, Horasan Oğuzcasının doğu lehçeleri, Azerbaycan ağızları vb. bazı Türk dillerinde üstünlük derecesi bildirme işlevinde kullanılmaktadır (Johanson 2021, s. 499).

verilebilecek güzel bir örnektir.[14] Asırlar süren yoğun dil ilişkileri neticesinde Arapça ve Farsçadan pek çok sözcük ve gramer birimi alıntılayan Türkçenin, karşılaştırma yapılarında kendisine mahsus teknikleri tercih ettiği görülmektedir.

Zamanla işlekliğini yitiren *+rek*/*+rak* eki Türkiye Türkçesinde fosilleşmiş olarak *ufarak* (< *ufak*) 'biraz ufak', *küçürek* (< *küçük*) 'biraz küçük', *acırak* (< *acı*) 'az acı' vb. birkaç sözcükte görülmektedir. *TDK Güncel Sözlük*'teki tanımlardan da anlaşılacağı üzere bu ek, üstünlük derecesi bildirmekten ziyade 'yeterli ölçüden daha az, azıcık vb.' anlamını taşır.[15] Üstünova vd., "{-rAK}" ekinin Türkiye Türkçesinde karşılaştırma yoluyla benzerlik kurduğunu, denklik ve yakınlık sağladığını belirtir ve şöyle derler: "Derece olarak alt sırada yer alana işaret eden söz konusu ek, bulunduğu sözcüklere (*acı-rak*) acı gibi acı değil ama acıya yakın bir acılık; (*ufak-rak*) ufağa denk bir ufaklık anlamlarını yüklemiştir." (2019, s. 721). Bazı çalışmalarda küçültme eki olarak zikredilen (örneğin bk. Zabeti Miandoab 2018, s. 231-232) ek ile ilgili Banguoğlu şöyle demektedir: "Eski Türkçede ve Eski Osmanlıcada bir karşılaştırma eki görürüz ki (*öküşrek* = pekçok *yeğrek* = daha iyi) sonradan küçültme eki olmuştur (*ekşirek* = ekşice)" (2011, s. 346).

Bu noktada *+rek*/*+rak* ekinin, genel kabul gördüğü üzere üstünlük derecesi bildiren 'daha' anlamından zaman içerisinde 'az, biraz vb.' anlamına mı evrildiği, yoksa bu iki anlamın, tarihî dönemlerde eşzamanlı olarak mı var olduğu sorusu gündeme gelmektedir. Özellikle tercüme

[14] "*Bolayın men biterrek yüz kez itdin* 'Köpekten yüz kez daha beter (aşağı) olayım.'" Harezm Türkçesiyle yazılmış bir metinden alıntılanan bu cümle için bk. Karagöz 2003, s. 109.

[15] Burada eki barındıran *küçürek* sözcüğüne ayrıca değinmek yerinde olacaktır. Modern Türkçede *+rek*/*+rak* eki, eklendiği sıfatın niteliğinin daha düşük derecede olduğunu belirtirken ve *küçürek* sözcüğü de *TDK Güncel Sözlük*'te 'biraz küçük' olarak tanımlanırken (bk. https://sozluk.gov.tr/, [erişim 22.05.2026]), bir edebî tür olan *küçürek öykü*, ekin Türkiye Türkçesi düzleminde üstünlük derecesi bildirdiği nadir örneklerden biri olarak kabul edilebilir. Nitekim bu tür, küçük öyküden daha küçük, daha kısa bir tür olup Dünya Edebiyatında "flash fiction, short-short story", Türk Edebiyatında ise "çok kısa öykü, kısa kısa öykü, kıpkısa öykü, minik öykü vb." olarak adlandırılmaktadır. Bu nitelikteki öyküleri tanımlamak için *küçürek* sözcüğünü tercih eden Ramazan Korkmaz, bu anlatıların 100 sözcüğü geçmeyecek düzeyde olduğunu belirtmiştir. Bk. 2007, s. 32-33.

metinler üzerinde yapılacak incelemeler bu sorunun cevaplandırılmasını mümkün kılabilir. Kaynak dilde 'az, biraz vb.' anlamındaki bir sözcüğün Türkçe tercümelerde *+rek*/*+rak* ekli biçimlerle karşılandığı örneklerin tespiti kuşkusuz, ekin semantik seyrine ve değişimine, ayrıca Türkçede derecelendirme ve karşılaştırma bildiren birimlerin semantik gelişimine dair değerlendirmeler yapılmasına imkân sağlayacaktır.

Bu ek, Anadolu ağızlarında çoğunlukla küçültme, benzerlik ve yakınlık anlamı ileten bir ek olarak yaşamaya devam eder (*DS ağırrak* 'az ağır, ağırca', *DS çiğrek* 'çiğsi, az çiğ'; ayrıca krş. *DS çekerek* 'daha küçük' (< *çeke* 'ufak, küçük'), *DS yeğrek ~ yeyrek* 'üstün güzel, üstün iyi') vb.)[16] Çağdaş Türk dillerinde de görülen bu ekin, dil ilişkilerinin bir sonucu olarak Özbekçeden Tacikçeye, Çuvaşça/Tatarcadan Mari diline alıntılandığı da ayrıca belirtilmelidir (Johanson 2021, s. 499).[17]

Bu çalışma kapsamında ele alınan *+rek*/*+rak* eki, Türkçede üstünlük ve en üstünlük derecesini ifade eden temel gramer birimlerinden yalnızca biridir. Türkçenin zengin ek envanteri üzerine yapılacak ayrıntılı araştırmaların, tarihî ve çağdaş düzlemde söz konusu işlevi üstlenen başka gramer birimlerini de ortaya çıkaracağı düşünülmektedir.[18]

3. TÜRKİYE TÜRKÇESİNDE ÜSTÜNLÜK DERECESİ BİLDİREN GÜNCEL BİR GRAMER BİRİMİ: *BİR (~ Bİ') TIK DAHA*

Türkiye Türkçesinin tarihî uzantısında üstünlük derecesi bildiren gramer birimlerinden biri olan *+rek*/*+rak* eki zamanla işlekliğini yitirmiş; Osmanlı Türkçesinde bu işlev, karşılaştırma ölçütünün ablatifle işaretlendiği ve çoğu kez *daha* zarfının da bulunduğu analitik yapılarla karşılanmıştır.

---

[16] Daha fazla örnek için bk. Güzel 2015, s. 223-225.

[17] Ekin, Türkçenin tarihî devrelerinin yanı sıra Özbekçe (*+råḳ*), Türkmence (*rä:k*, *ïra:ḳ*), Halaççа (*raḳ*, *raχ*, *araχ*) vb. çağdaş Türk dillerindeki kullanımına dair bk. Johanson 2021, s. 499, *Table 23.15*.

[18] Karagöz'ün, "Tarihi Türk lehçelerinde sıfat ve zarflarda pekiştirme ve derecelendirme"yi ekler, kelimeler ve kelime grupları temelinde işlediği çalışması bu hususta zikredilebilir. Bk. Karagöz 2003.

Meninski, *+rek*/*+rak* ekinin üstünlük derecesi bildirme işleviyle 17. yüzyıl Osmanlı Türkçesinde nadir kullanıldığını belirtirken (1680, s. 32) Ahmed Cevdet (Paşa), *daha* (ve *eŋ*) "*lafẓ*"ını *edāt-ı tafḍīl* olarak nitelemiştir (1323/1905, s. 53). Hüseyin Cahit ise 20. yüzyılın henüz başında yazdığı gramer kitabının "sıfatların ma'nâlarındaki dereceler" başlıklı bölümünde *daha* zarfının kullanımına dair şunları kaydetmiştir: "Tefevvuk ve rüchan ifâde etmek için sıfatların evveline "*daha*" yâhut "*daha ziyâde*" kelimeleri getirilir; fâikiyeti iddiâ edilen isim evvel, bunun tefevvuk ettiği isim sonra yazılır. Ve nihâyetine "*DAn*" edâtı ilâve olunur: *Demir altından daha fâidelidir, yâhut, daha ziyâde fâidelidir*, gibi." (2000, s. 81).

Türkiye Türkçesinde üstünlük derecesi genel olarak şu kalıpta ifade edilmektedir:

[Karşılaştırılan + karşılaştırma ölçütü + ablatif (/datif + *göre/kıyasla/nazaran/oranla*) + *daha* + karşılaştırma niteliği]. Örneğin *Ayşe, Zeynep'ten (Zeynep'e göre/kıyasla/nazaran/oranla) daha uzun*.

Bu karşılaştırma yapısı, Johanson'a göre Türk dillerinin tipolojik karakterlerinden biridir.[19]

Hem sıfatı hem zarfı niteleme özelliği olan *daha*, bazı dilbilimciler tarafından karşılaştırma yapılarında zorunlu bir unsur olarak, bazıları tarafından ise seçimlik, tercihe bağlı (opsiyonel) bir unsur olarak değerlendirilen ve bu yönüyle geleneksel dil bilgisi çalışmalarında, hakkında önemli görüş ayrılıklarının olduğu bir gramer birimidir.[20] Hofstetter, *daha* zarfının sentaktik ve semantik işlevine dair yaptığı kapsamlı araştırmasında, bu zarfın kullanımının aslında zorunlu olmadığını, ana dili Türkçe olan kimselerin, *daha* unsuru olmadan da karşılaştırma anlamını kavrayabildiklerini belirtir. Bu yüzden *daha*'yı norma gönderimde bulunan bir pekiştirme unsuru (*norm-relating intensifier*) olarak niteler. Hofstetter'a göre karşılaştırma yapılarında ablatif ekli karşılaştırma ölçütüne yer

[19] Johanson'un *daha* zarfına yer vermediği kalıp şöyledir: "standard of comparison + ablative suffix + property compared (roughly: 'X-from big' = 'bigger than X')" (2002, s. 24).

[20] Bu görüşler için bk. Hofstetter 2010, s. 232, 234.

verilmediğinde, üstünlük derecesinin ifade edilebilmesi için *daha* zarfının kullanılması zorunludur. Aksi takdirde, her ne kadar dilbilgisel açıdan bir anlatım bozukluğu olmasa da karşılaştırma anlamı tamamen ortadan kalkar (örneğin *Maria daha uzun*, krş. *Maria uzun*) (2010, s. 232-234).

Karşılaştırma yapılarında üstünlük derecesinin ne düzeyde olduğunu vurgulamak üzere bazen *çok*, *az*, *biraz* vb. sözcükler *daha*'dan önce getirilir[21] ve *daha*'nın bu unsurlarla kullanılması agramatik kabul edilmez (örneğin *daha pahalı*, krş. *çok daha pahalı* vb.). Karşılaştırılan unsurlardan birinin belirli bir özellik bakımından diğerine göre çok az, minimal bir farkla ileride olduğunu ifade etmek üzere son zamanlarda *bir (~ bi') tık daha* yapısı yaygın kullanımıyla dikkat çekmektedir. Güncel bir derecelendirme zarfı işlevi gören *bir (~ bi') tık daha*'nın, kimi dil kullanıcıları tarafından eleştirilmesine rağmen konuşma dilinde giderek yaygınlaştığı, hatta yazı dilinde de görünür hâle geldiği bir gerçektir. Peki bu ifade, takriben ne zaman ve hangi motivasyonla ortaya çıkmıştır? Bu hususta öncelikle *tık* sözcüğünün anlamına ve hangi bağlamlarda kullanıldığına bakmakta fayda vardır.

Tık, 'ince ve küçük bir nesne ile sert bir yere vurulduğunda çıkan ses' anlamında yansıma bir sözcüktür. *Bir tık* ve *bir tık daha* henüz leksikal bir birim olmasa da *TDK Güncel Sözlük*'te *tık* sözcüğünün ikinci anlamı 'derece, kademe' olarak belirtilmiş ve şu örnek verilmiştir: "*Böylece istekli giden insanlar daha özveri ile çalışabilir ve bölgeye bir tık daha fazla katkı sağlayabilir…*"[22]

---

[21] Bu kullanıma Türkçenin tarihî dönemlerinde de rastlanır: "*Ammā bu secdeden **birez** yėynirekdür*", "*Yaʿnī namāza **birez** gėçrek geldügi-çün ol kişinüŋ ṭanuḳlığın ḳabūl eylemedi*." Örnekler, daha yukarıda ismini zikrettiğimiz *Risâletü'l-İslâm* adlı eserden alınmıştır.

[22] Bk. https://sozluk.gov.tr/ [erişim 17.05.2026].

"Tık" sözcüğünün dildeki yaygın kullanımından yakınan bir blog yazarının şu cümleleri, sözcüğün ikinci anlamıyla 2017 yılında henüz Sözlüğe girmediğini gösteriyor: "Tık" kelimesinin anlamı, ince ve küçük bir nesne ile sert bir yere vurulduğunda çıkan sestir. Derecelendirme için "tık" kelimesi kullanılmaz. "Bir tık daha iyi", "bir tık aşağı", "bir tık daha kolay" gibi kullanımları kim çıkarttıysa helal olsun, tüm vatan toprağına yayıldı. En son Türk Dil Kurumu "tık" kelimesinde ikinci bir anlama yer verecek diye düşünüyorum." Bk. https://dahacoklafimizvar.blogspot.com/2017/10/bir-tk-keyfiyet.html?m=1 [erişim 20.06.2026].

(Yani: *bir tık daha: bir derece/kademe daha*). Sıfatların önüne gelerek çok küçük, belli belirsiz bir farkı ve görece öznel bir değerlendirmeyi bildiren *bir (~ bi') tık*, semantik açıdan *azıcık*, *pek az*, *birazcık* vb. sözcükler ile benzerlik gösteren bir zarf olarak kullanılmasının yanı sıra *daha*'nın eklenmesiyle karşılaştırma yapılarında üstünlük derecesi bildiren bir zarf niteliği kazanır. Örneğin 1) *bu araba daha pahalı*, 2) *bu araba biraz daha pahalı*, 3) *bu araba bir (~ bi') tık daha pahalı* önermeleri kıyaslandığında *bir (~ bi') tık daha*'nın, kesin ve belirgin bir farkı belirten *daha*'nın aksine çok az bir artış derecesine işaret ettiği söylenebilir.

Bir (~ bi') tık daha ifadesindeki tüm sözcükler Türkçe olmasına ve yüzyıllardır dilde bulunmasına rağmen bu ifadenin son zamanlarda ortaya çıkması; konuşma dili, sosyal medya ve reklam dilindeki yaygın kullanımı nasıl yorumlanmalıdır? Türkçede benzer anlamı veren *azıcık*, *birazcık*, *çok az*, *bir derece*, *bir nebzecik*, *bir gıdım, bir parça* vb. sözcükler varken, özellikle *bir (~ bi') tık*'ın kullanılması veya tercih edilmesi, ancak bilişim teknolojisi ve dijitalleşmenin etkisiyle açıklanabilir. Nitekim *tık*, bilgisayar faresi üzerindeki sağ veya sol tuşa bir kez basıp bırakma ile çıkan anlık ve mekanik bir sestir. Fare ile yapılan bu eylem, yani "bilgisayarda, ağ sayfalarında bağlantılara ulaşmak amacıyla fare ile düğmeye veya bağlantı adresine dokunmak; kliklemek" ise *tıklamak* olarak tanımlanmaktadır.[23] Bilgiye erişimin kolaylaştığı günümüzde bilişim teknolojilerine ait terimler de dile hızla girip yerleşmektedir. Özellikle İngilizceden Türkçeye yoğun bir terim akışı olmakta, bazı terimlere Türkçe karşılıklar bulunurken bazıları doğrudan alıntılanmaktadır.[24] İngilizce *click* sözcüğünü karşılayan *tık* sözcüğü de Türkçede tutunmayı başarmış bilişim terimlerindendir. *Klik* (←

Bir tık – şimdilik – madde başı olarak *TDK Sözlüğü*'nde yer almasa da *tık* maddesinde *bir tık daha* ibaresinin geçtiği bir cümleye yer verilmesi, sözcüğün dile yerleştiği yönünde yorumlanabilir. Bu hususta Zeynep Güven'in "'Bi tık' Türk Dil Kurumu sözlüğüne girdi" başlıklı ve 11 Ocak 2024 tarihli şu köşe yazısına bakınız: https://10haber.net/yazarlar/zeynep-guven/bi-tik-turk-dil-kurumu-sozlugune-girdi-334131/ [erişim 03.05.2026].

[23] Bk. https://sozluk.gov.tr/ [erişim 17.05.2026].

[24] Türkçedeki bilişim terimlerine dair tespit ve değerlendirmeler için bk. Akalın 2002.

İngilizce *click*), *TDK Güncel Sözlük*'te 'tık' anlamıyla yer almazken *kliklemek* 'tıklamak' sözcüğünün bulunması da ayrıca dikkat çekicidir.

Dijital dünyadaki ekran arayüzlerinde her *tık*, bir sayfayı aşağı kaydırır, sesi bir birim açar, kısar veya bir ayarı bir derece yukarı taşır, aşağı kaydırır. *Tık* sözcüğü *bir* ile nitelenerek modern insanın hız ve teknolojiyle kurduğu sıkı ve yoğun ilişkinin âdeta dilsel bir simgesi olmuş, soyut bir derecelendirme birimi olarak kodlanmıştır. Diğer bir ifadeyle derece, miktar, üstünlük bildiren soyut bir kavram için somut bir kavramdan yararlanılmış, böylece *tık* sözcüğü semantik bir genişlemeye uğramıştır. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere Türkçede *bir nebze*, *bir gıdım* gibi ifadeler semantik açıdan *bir (~ bi') tık* ile kısmen örtüşse de modern insan için – özellikle dijital dünyaya doğan, bilgiye çok hızlı ve kolay erişebilen Z kuşağı için – *bir (~ bi') tık*'ın çağrıştırdığı anlık hareketi ve hızı, dolayısıyla da karşılaştırma ve derecelendirme bağlamlarındaki çok küçük farkı ve artış oranını karşılayamamakta, bu da *bir (~ bi') tık*'ın yaygınlık kazanmasında etkili olmaktadır.

Bir tık, henüz 1990'larda internetle tanışan Türkiye'de, dönemin bazı teknoloji ekleri ve gazete yazılarından da anlaşılacağı üzere ilk olarak internet bağlantısı, bilgisayar teknolojileri bağlamında kullanılmıştır. *Hürriyet Gazetesi*'nin 23.01.2002 tarihli bir haberindeki "Dilerseniz koltuğunuzdan bile kalkmadan sadece bir 'tık'la istediğiniz sergiyi gezebilirsiniz."[25] cümlesi, *Milliyet Gazetesi*'nin 12.04.2003 tarihli bir teknoloji haberindeki "Türkiye bu sene bir tık ile dünyaya bağlanmasının yani interneti kullanmaya başlamasının 10uncu yılını kutluyor."[26] cümlesi, dijital bir haber portali olan *Timeturk*'teki 26.03.2009 tarihli "Üç boyutlu internet bir tık ötede olacak."[27] başlıklı teknoloji haberi başlığı, bu bağlamda

[25] Bk. https://www.hurriyet.com.tr/gundem/bu-sergi-sadece-internette-38342884 [erişim 02.06.2026].

[26] Bk. https://www.milliyet.com.tr/cumartesi/turkiye-10-yildir-internette-307833 [erişim 02.06.2026].

[27] Bk. https://www.timeturk.com/tr/2009/03/26/uc-boyutlu-internet-bir-tik-otede-olacak.html [erişim 02.06.2026].

düşünülmelidir. *Bir (~ bi') tık (daha)* ifadesi, biraz aşağıda yer verilen *Ekşi sözlük* yorumlarından da anlaşılacağı üzere Türkçe konuşurların çoğu tarafından benimsenmezken, hatta olumsuz tepkilerle karşılanırken, bilgisayarda yapılan bir şeyden bahsetmek üzere kullanıldığında görece az yadırganmasında sözcüğün bilgisayar teknolojisi ile dile girmesi etkilidir.[28]

Bilgisayar teknolojilerinin gündelik yaşamın önemli bir parçası, hatta merkezi hâline geldiği günümüzde, ortak dijital deneyimin bir sonucu olarak bilişim terimlerinin farklı dillerde işlevsel ve anlamsal açılardan benzer gelişmeler gösterebileceği düşünülmüştür. Bu amaçla teknoloji ve bilişim terminolojisini büyük ölçüde üreten bir dil olan İngilizceye müracaat edilmiş ve yaygınlığı Türkçedeki kadar olmasa da çeşitli bağlamlarda *one click more* 'bir tık daha', *one click better* 'bir tık daha iyi' yapılarına rastlanmıştır.[29] Dijital teknolojiler, farklı dil topluluklarında benzer kavramsal çağrışımların ortaya çıkmasına zemin hazırlayabilir. Dolayısıyla bir bilişim terimi olan *tık*'ın, niceliksel olarak çok küçük farkları ifade eden bir gramer birimine dönüşmesi, yalnızca Türkçeye özgü bir gelişme olmadığı gibi, bu kalıbın İngilizceden Türkçeye tıpkı çeviri/öykünme yoluyla alıntılanması da imkân dâhilindedir.

---

[28] Güven'in, zikrettiğimiz köşe yazısında yazar Feyza Hepçilingirler ile "bi tık" kullanımı üzerine yaptığı sohbetten şu cümleleri aktarmak yerinde olacaktır: "Mesela bilgisayarda bir fotoğraf üzerinde çalışıyoruz, 'Bi tık büyütelim' dedik. Bu kulağınıza nasıl geliyor" diye sordum. "Çok güzel geliyor" diye cevap verdi: "Çünkü o iş bilgisayarda hakikaten bir tıkla yapılıyor!""

Bir *Ekşi sözlük* yazarının şu cümleleri de *bir tık*'ın her alanda kullanılmasından duyulan rahatsızlığı dile getiriyor: "maalesef günlük kullanımların çoğu alakasız. hemen her ölçü birimi yerine tık kullanıyor insanlar. yemeğin tuzu bir tık fazla geldi olmaz mesela. tuzu tıklayarak eklemiyoruz çünkü yemeğe." (Sia, 27.08.2023)

[29] İngilizce bir haber metninde, bir at yarışında 94 hız endeksine ulaşan atın, 93 hız endeksine sahip rakibine göre yalnızca bir birim önde, ileride olduğunun "*one click better*" ifadesiyle belirtilmesi, söz konusu yapının İngilizcede de çok küçük bir farkı işaret etmek üzere kullanıldığını gösteren örneklerden yalnızca biridir: "*Running time for the winner was :19.644 on the fast track, earning a 94 speed index, one click better than the runner-up at 93*." Bk. https://www.oqhra.com/catchn-southern-rays-makes-strong-late-move-to-win-junos-request-stakes-at-remington-park/ [erişim 10.06.2026].

İngilizcedeki "*one click more/better*" yapısına dikkat çeken meslektaşım Dr. Mehmet Savan'a teşekkür ederim.

Peki *bir (~ bi') tık (daha)* ifadesinin kullanımına dair toplumdaki genel kanaat nedir? Bu ifadenin Türkçe konuşurlar tarafından nasıl değerlendirildiğini ve ne ölçüde benimsendiğini (veya benimsenmediğini) ortaya koyabilmek için, "entry" adı verilen metinler aracılığıyla kullanıcıların çeşitli konu başlıkları altında yorum yapıp tecrübelerini paylaştığı, çevrimiçi bir platform olan *Ekşi sözlük*'te bir tarama yapılmıştır. Bu kapsamda *bi tık*, *bir tık*, *bi tık daha* ve *bir tık daha* olmak üzere dört ayrı konu başlığının açıldığı tespit edilmiştir. Ulaşılabilen en eski kayıt, "emile ajar" adlı bir kullanıcının 2002 yılında "bi tık" ile ilgili yaptığı şu yorumdur: "*Bi tık geri gitmek, bi tık sesini yükseltmek, bi tık indirmek... nereden çıktığı belli olmayan ama tiyatro sanatçıları arasında kodlanmış söz. herkes de anlar*."[30] Türkiye Türkçesinde 21. yüzyılın henüz başlarında ortaya çıkan *bir (bi') tık (daha)* ifadesine dair toplumsal algıyı yansıtmak amacıyla *Ekşi sözlük*'ten alıntıladığımız bazı yorumlar, kullanıcı adı ve tarih bilgileri ile aşağıda sunulmuştur:

> Bi tık:
> "reklamcilikta kullanilan bir ölçü birimi. biraz, çok az, azicik, az biraz, hafiften anlamina gelir. ne zamanki bir müsteri iliskicisi, cümle içinde "bi tik" kalibi kullaniyorsa, o zaman tamamdir. senlik basliyor demektir. mesela:
> - logoyu, bi tik büyütelim / metni, bi tik saga alalim / görseli, bi tik sola alalim / packshot karesini, bi tik uzatalim / zemin rengini, bi tik koyulastiralim / basligi, bi tik yukari kaydiralim / müzigi, bi tik yükseltelim / sesi, bi tik düsürelim." (nelernelero, 13.12.2005)
> Bir tık:
> "itici. geçen yılın "aynen öyle"sinden sonra yeni bir salgın yaratmasından korkuyorum. kullanmayın, kullandırtmayın." (disappeared, 29.11.2010).

[30] Bk. https://eksisozluk.com/bi-tik--321824 [erişim 22.05.2026].

> "… ayrıca kullanılmasında da sakınca görmüyorum yerinde kullanımda bence gayet faydalı oluyor. önemli olan ne demek istediğini karşı tarafın anlayacağı bir şekilde anlatmak, kelimeleri ona göre kullanmak değil mi? ayrıca dil devamlı gelişen, değişen bir şey niye buna bu kadar takıldınız anlamadım, yani buna takıldığınız kadar türkçe karşılığı olup kullanılmayan kelimelere ve bu kelimeleri kullanan kişilere takılsanız daha faydalı olur diye düşünüyorum." (gitdedimgitti, 29.08.2024).

> Bir tık daha/bi tık daha:
> "kesinlikle kullanmadığım, kullanmayacağımdır. yerine 'bir kademe/seviye' kelimelerini tercih ettiğim. kullananları da nazikçe, kişiyi kırmadan laf arasında 'bir kademe' daha diyerek farkındalığını arttırmaya çalıştığım üstteki arkadaşın bahsettiği üzere 'yapay kalıp'" (hadicanimordansende, 05.02.2021)

> "biraz daha" demek varken bu "tık" lafını kim uydurdu, neden insanlar ciddiye alıp kullanmaya başladı? cool mu sanıyorlar "tık" demenin, ya da neden "cool" olmak için gaydiriguppak konuşur bir insan anlamadığım, tuhaf bulduğum günümüz uydurması bir söz." (sacmalog, 15.12.2020).

Tespit edilen ilk yorumda, 2002 tarihinde, *bi tık* ifadesi "tiyatro sanatçıları arasında kodlanmış söz" olarak, 2005 tarihli bir yorumda ise reklamcılık alanında küçük fakat fark edilebilir ayarlamaları bildiren mikro "bir ölçü birimi" olarak tanımlanır. Dolayısıyla *bir (~bi) tık*'ın internet bağlantısı ve bilgisayar teknolojileri bağlamındaki kullanımının yanı sıra derecelendirme zarfı olarak en geç 2002'de dolaşımda olduğunu söyleyebiliriz. Bu veriler, söz konusu yapının dijitalleşme ve ekran temelli pratiklerle olan yakın ilişkisini desteklemektedir. Kullanımına karşı genel tutum çok olumlu olmasa da mimarlık, otomotiv, ekonomi vb. alanlarda, müzikten modaya popüler kültürde çok geniş bir kullanım alanı kazanan *bir*

(~bi) tık (daha), yavaş yavaş yazı diline girmekte, hatta bazı akademik çalışmaların başlıklarında da görülmektedir.[31]

Bir (~ bi') tık (daha) yapısı ile ilgili dikkat çekmek istediğimiz hususlardan biri de bu yapının kimi zaman bir "*hedge*" unsuru olarak değerlendirilebileceğidir. Dilbilimde Lakoff tarafından ortaya atılan, 1970'li yıllardan itibaren özellikle edimbilim ve söylem analizi çalışmalarında zikredilen *hedge*[32], bir önermenin kesinliğini azaltan, ifadeyi daha ihtiyatlı hâle getirmeyi sağlayan dilsel bir araçtır. *Hedging*[33] ise bu araçların kullanıldığı bir söylem stratejisi olup, "dildeki bulanıklığın, belirsizliğin ""*fuzziness" (ambiguity)*" en tipik göstergelerindendir." (Yu ve Wen 2022, s. 1). *Hedge*, Türkçeye "kaçınma" olarak da çevrilmekte (örneğin bk. Güçlü 2024), Falahati'ye göre bu kaçınma ifadelerinin kullanımı okuyucuya, yazarın ileri sürdüğü iddialar üzerinde düşünme ve bunların doğru olup olmadığını değerlendirme imkânı sunmaktadır (Falahati'den akt. Güçlü 2024, s. 20). Güçlü de Türkçede kaçınma bildiren ifadeleri kategorilere ayırmış; epistemik kiplik işaretleyicisi olan *büyük ölçüde*, *hemen hemen* vb. zarflar ile *bazı*, *birçok*, *bolca* vb. sıfatları, *kuşkulan-*, *san-*, *iddia edil-* vb. leksikal birimleri, *biri/birisi/birileri*, *bir şey*, *kimi/kimimiz* vb. zarfları, olasılık bildiren "*-DIr*" ekini/koşacını ve yine aynı işlevde olup *-(y)Abil* biçimbiriminin geniş zaman eki ile birleşmesi sonucu oluşan epistemik kipliği bu kategoride değerlendirmiştir (2024, s. 20-24). Çalışmadaki örnekler incelendiğinde "ifadelerin kesinlik derecesini azaltıp, kendisinden sonraki önermeye olasılık, öznellik, belirsizlik ve muğlaklık anlamları yükleyen bir kaçınma işlevi görmesi" (2024, s. 20) dolayısıyla *bir (~ bi') tık (daha)* da Türkçede bir kaçınma birimi olarak değerlendirilebilir. Nitekim iletişime katılan göndericinin yargısı, *bir (~ bi') tık (daha)* ile çoğu zaman daha öznel, daha

[31] Bk. Bayrakçı ve Köse (2019): "*Kadın Girişimciliğinde "Bir Tık" Ötesi: Kadın Dijital Girişimciler Üzerine Nitel Bir Araştırma*".

[32] Lakoff'un *hedge* kavramına ilişkin çalışmasının başlığı şöyledir: "Hedges: a study in meaning criteria and the logic of fuzzy concepts". Araştırmacıların/dilbilimcilerin *hedge* kavramını nasıl tanımladıkları hususunda ayrıca bk. Yu ve Wen 2022, s. 4-5.

[33] *Hedging* stratejisine dair şu editoryal çalışmaya bakılabilir: Markkanen ve Schröder 1997.

yaklaşık ve daha müzakereye açık bir hâl alır. Fakat her kullanımda bir kaçınma işlevi üstlenmediği de ayrıca belirtilmelidir. Dolayısıyla *bir (~ bi') tık (daha)*, Modern Türkçede çok küçük bir artışa işaret eden, bazı bağlamlarda ihtiyat da bildiren yeni bir derecelendirme birimi olarak nitelendirilebilir.

Özetleyecek olursak *tık* sözcüğü, başlangıçta küçük bir nesne ile sert bir yere vurulduğunda çıkan anlık sesi ifade ederken, daha sonra internet jargonunda bilgisayar faresinin sağ veya sol tuşuna dokunmakla çıkan mekanik sesi karşılamak üzere kullanılmıştır. *Bir* sıfatının eklenmesiyle 'çok az, birazcık vb.' manalarında soyut bir derecelendirme birimine dönüşmüş ve *bir (~bi) tık (daha)* yapısı ile üstünlük derecesi bildiren bir zarf işlevi kazanmıştır. *Tık* sözcüğünün Türkçede bir gramer birimi olma aşamalarını şöyle göstermek mümkündür:

Yansıma sözcük (*tık*) → bilişim terimi (*tık*) → soyut derecelendirme birimi (*bir (~bi) tık*) 'çok az, birazcık vb.' → üstünlük derecesi bildiren zarf (*bir (~bi) tık daha*) 'çok az daha, birazcık daha vb.'

SONUÇ

Bu çalışmada, Türkçede üstünlük derecesinin farklı gramer birimleri aracılığıyla nasıl ifade edildiğini göstermek üzere art zamanlı ve eş zamanlı düzlemden iki örnek seçilmiş, Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde sıkça kullanılan ve işlekliğini zamanla yitiren *+rek/+rak* eki ile güncel konuşma dilinde öne çıkan *bir (~bi) tık daha* yapısı, filolojik bir incelemeye tabi tutulmuştur. Öncelikle *+rek/+rak* ekinin, çoğu araştırmacının ileri sürdüğü gibi 'uzak' anlamındaki *ırak* sözcüğüyle ilişkilendirilemeyeceği, *+rA-* ve *-(O)k* eklerinin terkibinden oluştuğu belirtilmiştir. Yazılı metinlerden seçilen örneklerle ekin, tarihî dönemlerde yalnızca üstünlük derecesini değil, en üstünlük derecesini de ifade ettiği gösterilmiş, Modern Türkçede 'biraz' anlamıyla yalnızca birkaç sözcükte fosilleşmiş olarak varlığını sürdürdüğü belirtilmiştir. Ekin zaman içerisinde üstünlük derecesi bildiren 'daha' anlamından 'az, biraz vb.' anlamına doğru semantik bir değişim geçirdiği

yönündeki genel kabulden bahsedilerek, tarihî dönemlerde bu iki anlamın eşzamanlı olarak bir arada bulunmuş olması ihtimaline dikkat çekilmiş, böylece ekin semantik gelişimine yönelik yeni bir araştırma sorusu da ortaya konmuştur. Çalışmanın diğer bölümünde ise *bir (~bi) tık daha* ifadesine odaklanılmıştır.

Son yıllarda ortaya çıkan ve konuşma dilinde giderek yaygınlaşan *bir (~bi) tık daha* ifadesi, tespit edebildiğimiz kadarıyla ilk kez bu çalışmada filolojik ve pragmatik açılardan incelenmiştir. Çalışmada *tık* yansıma sözcüğünün ayrıca bilişim terimi olarak kullanılıp, ardından bununla bağlantılı olarak 'çok az, birazcık vb.' manasıyla soyut bir derecelendirme birimine dönüştüğü ve nihayetinde *bir (~bi) tık daha* yapısıyla günümüzün derecelendirme zarflarından biri olduğu belirtilmiş, bu dilbilgiselleşme olayından sonra *bir (~bi) tık daha*'nın kaçınma (*hedge*) bildiren bir gramer birimi olarak da değerlendirilebileceği belirtilmiştir. Kullanımı, genel itibariyle olumsuz karşılansa da *bir (~bi) tık daha* yapısının dijital alanlardan konuşma diline yayılması, hatta yazı dilinde de görünür hâle gelmesi, toplumdilbilimsel açıdan incelenmeyi gerektiren bir olgu olarak görülmektedir.

KAYNAKÇA

Ahmed Cevdet (Paşa). (1323). *Belāġat-i ʿOṯmāniye*. (5. bs.). Şirket-i Mertebiye Matbaası.

Akalın, Şükrü Halûk (2002). Bilişim Türkçesi. *Türk Dili*, II/609, 472-481.

Aydemir, Hakan (2003). Altaic etymologies: *tōz*, *toprak*, *toγosun*. *Turkic Languages 7*, 105-143.

Bang-Kaup, Willi (1918). Aus türkischen dialekten. *Keleti Szemle, 18*, 7-28.

Banguoğlu, Tahsin (2011). *Türkçenin grameri* (9. bs.). TDK Yayınları.

Bayrakçı, Eylem ve Köse, Serpil (2019). Kadın girişimciliğinde "bir tık" ötesi: Kadın dijital girişimciler üzerine nitel bir araştırma. *Girişimcilik İnovasyon ve Pazarlama Araştırmaları Dergisi, 3(6)*, 95-106.

Bergamalı Kadri (2002). *Müyessiretü'l-ulûm*. (Haz. E. Karabacak). TDK Yayınları.

Brockelmann, Carl (1954). *Osttürkische grammatik der Islamischen literatursprachen Mittelasiens*. Brill.

Deny, Jean (1921). *Grammaire de la langue turque (dialecte Osmanlı)*. Imprimerie nationale, Éditions E. Leroux.

Deny, Jean (1941). *Türk dili grameri: Osmanlı lehçesi* (Çev. Ali Ulvi Elöve). Maarif Vekaleti.

DS: *Türkiye'de halk ağzından derleme sözlüğü 1-12*. Türk Dil Kurumu.

Eckmann, János (1953). Türkçede *-raq, -rek* ekine dair. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, *1*, 49-52.

Eckmann, János (2004). *Nehcü'l-ferādīs: uştmaḫlarnıng açuq yolı (cennetlerin açık yolu). I. Metin, II. Tıpkıbasım* (3. bs.) (Haz. S. Tezcan ve H. Zülfikar). Türk Dil Kurumu.

Erdal, Marcel (1991): *Old Turkic word formation. A functional approach to the lexicon I-II*. Wiesbaden.

Erdal, Marcel (2004). *A grammar of Old Turkic*. Brill.

Ergin, Muharrem (2009). *Türk dil bilgisi*. Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım.

Güçlü, Ruhan (2024). Hedging And Boosting in Turkish Ma Theses' Conclusions. *Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi, MEUDED, 20(1)*, 17-54.

Güzel, Ferdi (2015). *Türkiye Türkçesi ağızlarında söz yapımı*. Doktora tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.

Hofstetter, Stefan (2010). Turkish comparatives: The status and semantic contribution of the adverb *daha* and beyond. "The Szeged Conference: Proceedings of the 15th International Conference on Turkish Linguistics" içinde. *Studia Uralo-Altaica*, *49*, 231–242.

Hüseyin Cahit (2000). *Türkçe sarf ve nahiv*. (Haz. L. Karahan ve D. Ergönenç). TDK Yayınları.

İmer, Kamile vd. (2011). *Dilbilim sözlüğü.* Boğaziçi Üniversitesi.

Johanson, Lars (2002). *Structural factors in Turkic language contacts*. Curzon Press.

Johanson, Lars (2021). *Turkic*. Cambridge University Press.

Karagöz, İlknur (2003). *Tarihî Türk lehçelerinde sıfat ve zarflarda pekiştirme ve derecelendirme*. Doktora tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

Korkmaz, Ramazan (2007). Küçürek öykü (short short story) türü ya da bir çığlığın metinleşmesi. *Hece Öykü, S. 19*, 30-36.

Lakoff, George (1973). Hedges: a study in meaning criteria and the logic of fuzzy concepts. *JPL 2* , 458-508.

Markkanen, Raija ve Schröder, Hartmut (ed.) (1997). *Hedging and discourse – Approaches to the analysis of a pragmatic phenomenon in academic texts.* Walter de Gruyter.

Meninski, Franciscus à Mesgnien (1680). *Grammatica Turcica*. Viennae Austriae.

Mundy, C. S. (1954). The -e/-ü gerund in Old Ottoman. *Bulletin of the School of Asian and African Studies - University London 16*, 298–319.

Özkan, Mustafa (2009). *Türk dilinin gelişme alanları ve Eski Anadolu Türkçesi*. Filiz Kitabevi.

Ramstedt, Gustav John (1912). Zur Verbstammbildungslehre der mongolisch-türkischen Sprachen. *Journal de la Société Finno-Ougrienne, XXVIII*, 3. Finsk-Ugriska Sällskapet.

Räsänen, Martti (1957). *Materialien zur morphologie der türkischen Sprachen*. Helsinki.

Üstünova, Kerime vd. (2019). Türkiye Türkçesinde derecelendirme kodlayıcısı olarak kullanılan ardıl dil birimleri üzerine. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 8(2)*, 713-725.

Yu, Quan ve Wen, Renbai (2022). A corpus-based quantitative study on the interpersonal functions of hedges in Chinese and German academic discourse. *Heliyon 8/9*, 1-23.

Zabeti Miandoab, Nasrin (2018). Türk dilinde küçültme kavramı ve küçültme ekleri (Modern Oğuz lehçeleri ile karşılaştırmalı bir

inceleme). *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi 22, 1*, 213-237.

İNTERNET KAYNAKLARI

Güncel Türkçe Sözlük: https://sozluk.gov.tr/ [erişim 22.05.2026].

Tarama Sözlüğü: https://sozluk.gov.tr/ [erişim 01.06.2026].

https://10haber.net/yazarlar/zeynep-guven/bi-tik-turk-dil-kurumu-sozlugune-girdi-334131/ [erişim 03.05.2026].

https://eksisozluk.com/bi-tik--321824 [erişim 22.05.2026].

https://www.timeturk.com/tr/2009/03/26/uc-boyutlu-internet-bir-tik-otede-olacak.html [erişim 02.06.2026].

https://www.milliyet.com.tr/cumartesi/turkiye-10-yildir-internette-307833 [erişim 02.06.2026].

https://www.hurriyet.com.tr/gundem/bu-sergi-sadece-internette-38342884 [erişim 02.06.2026].

https://www.oqhra.com/catchn-southern-rays-makes-strong-late-move-to-win-junos-request-stakes-at-remington-park/ [erişim 10.06.2026].

https://dahacoklafimizvar.blogspot.com/2017/10/bir-tk-keyfiyet.html?m=1 [erişim 20.06.2026].

Prof. Dr. Bekir Çobanzade'nin "Azerbaycan dili" Kavramına İlişkin Bilimsel Yaklaşımı

DR. PERVİN EYVAZOV*

Öz

Şiirlerinin birinde "*Bilmirem, Türktür, ya Tatardır adın? Amma çox şirinsin, Tanrıdan dadın! Türki de, Tatar da senin sözündür, İkisi de iki cüt mahzun gözündür*" söyleyen ünlü türkolog, Prof. Dr. Bekir Çobanzade'nin bilimsel araştırmalarında Azerbaycan Türklerinin dilinin adıyla ilgili farklı lingvonimlerin kullanılması dikkat çeken hususlardan biridir. Türk dillerinin, aynı zamanda Azerbaycan Türkçesinin adıyla ilgili farklı görüşlerin tartışıldığı çalışmalarda B.Çobanzade'nin dilimizin ismiyle bağlı fikirlerine başvurulmamış, onun görüşlerine değinilmemiştir. Bu açıdan araştırmamızda ilk defa ünlü bilim adamının dilimizin adına dair fikirleri incelenmiştir ki, günümüzde bu meseleye ilkin çeşitli bakışlar vardır.

Yazar, eserlerinde dilimizin adını yansıtan şu lingvonimleri kullanmıştır: *Türk dili, Azeri dili, Azeri lehçesi, Azeri şivesi, Azeri Türkçesi, Azerbaycan lehçesi, Azerbaycan Türkçesi ve Azerbaycan Türk dili*. Hatta, onun dilimize adanmış "Türk Grameri" ve "Türk Dili" kitaplarında lingvonimin Azeri şivesi ve Azeri lehçesi lingvonimleriyle ifade edilmesi, hem ilginç hem de çelişkili bir durum olarak değerlendirilebilir.

"Türk Dili" kitabında *şive* terimini hem yerel ve sosyal lehçe, hem de dil anlamında kullanan B. Çobanzade, bu kavramı dilin farklı tezahür biçimleri olarak açıklamaktadır. Akademisyenin bu görüşü, problemle ilgili özel bir noktaya dikkat edilmesini gerektirmektedir; çünkü *lehçe* ve *şive* terimleri Türkoloji dilbilimde yalnızca dar anlamda – bir dilin diyalektal bölünmesi olarak değil, aynı zamanda ideolojik bağlamda kullanılan ifadeler olarak yer almıştır. B. Çobanzade'nin eserlerinde de bu terim,

* Bakü Devlet Üniversitesi, Filoloji Fakültesi, Azerbaycan Dilciliği Bölümü. pervin.bdu@mail.ru; parvineyvazov@bsu.edu.az, ORCID: 0000-0001-9202-6301.

Türkçülük ideolojisinin dilbilimdeki terminolojik ifadesi olarak kullanılmıştır: yani her bir Türkçe ana Türkçenin bir dalı – şivesi veya lehçesi olarak kabul edilir ki, yazar bu yaklaşımını *"Elmi Gramerin Esasları"* eserinde açık şekilde yansıtmıştır.

Bu bakımdan B.Çobanzade'nin araştırmalarında Azerbaycan Türkçesinin adıyla ilgili görüşlere iki önemli hususta yaklaşabiliriz: a) lingvonime formalist (türkçülük) bakımdan yaklaşım; b) lingvonime materyalist bakımdan yaklaşım. Onun bilimsel faaliyetinin iki döneme – sovyetlerden önce ve sovyetlerin başlarına tesadüf ettiğini dikkate alırsak, söyleyebiliriz ki, yazar ilk dönemde daha çox Türk dili // Azeri dili (şivesi, lehçesi) lingvonimlerine üstünlük vermiş, ikinci aşamada, toplumsal-siyasi durum ve ideolojik ortamın etkisiyle, Türk halklarının kendi adlarıyla adlandırılması eğilimi güçlendiğinden dönemin toplumsal-siyasi atmosferi göz önünde bulundurularak, ünlü Türkolog lingvonimi Azerbaycan Dili değil, Azerbaycan Türk Dili adıyla ifade etmiştir.

Anahtar sözcükler: B. Çobanzade, Azerbaycan Türkçesi, Lingvonim, formalist yaklaşım, materyalist yaklaşım

Bakir Chobanzadeh's Approach to the Concept of the "Azerbaijani Language"

Abstract

In one of his poems - "*Bilmirem, Türktür, ya Tatardır adın? Amma çox şirinsin, Tanrıdan dadın! Türki de, Tatar da senin sözündür, İkisi de iki cüt mahzun gözündür*" - the renowned Turkologist, Prof. Dr. Bakir Çobanzade, poetically articulates questions of linguistic identity. In his scholarly research, one of the most noteworthy features is the use of diverse linguonyms to denote the language of the Azerbaijani Turks. This poetic expression parallels a broader intellectual concern that is likewise evident in his scholarly works, namely the use of different linguonyms to denote the language of the Azerbaijani Turks. The employment of multiple terms referring to the name of the

language constitutes one of the most noteworthy aspects of his scientific investigations.

In his works, the author employs the following linguonyms reflecting the designation of our language: *Turk dili, Azeri dili, Azeri lehcesi, Azeri shivesi, Azeri Turkcesi, Azerbaycan lehcesi, Azerbaycan Turkcesi ve Azerbaycan Turk dili*. Notably, even in his works specifically devoted to the language - *Turk Grameri* and *Turk Dili* - the expression of the linguonym through *Azeri shivesi* and *Azeri lehcesi* may be regarded as both intriguing and, to a certain extent, contradictory.

In his book *Turk Dili*, Bakir Chobanzadeh employs the term *şive* both in the sense of a local and social dialect and in the broader sense of "language," interpreting this concept as encompassing the diverse manifestations of a linguistic system. This view advanced by the scholar necessitates particular attention to a specific aspect of the problem, since in Turkological linguistics the terms *lehce* and *shive* have been used not only in their narrow sense - as indicators of the dialectal division of a language - but also as expressions embedded within an ideological framework. In Chobanzadeh's works, this terminology likewise functions as a linguistic manifestation of the ideology of Turkism: that is, each Turkic language is regarded as a branch - a *shive* or *lehce* - of a common Proto-Turkic origin, an approach that the author explicitly articulates in his work *Elmi Gramerin Esasları*.

From this perspective, Chobanzadeh's treatment of the naming of Azerbaijani Turkish in his research may be examined from two principal angles: (a) a formalist (Turkist) approach to the linguonym, and (b) a materialist approach to the linguonym. Considering that his scholarly activity coincided with two distinct periods - pre-Soviet and early Soviet - it can be argued that during the first period the author demonstrated a stronger preference for the linguonyms *Türk dili* and *Azeri dili (şivesi, lehçesi)*. In the subsequent phase, however, under the influence of shifting socio-political conditions and the prevailing ideological climate, the tendency to

designate Turkic peoples by their specific ethnonyms became more pronounced. Accordingly, taking into account the socio-political atmosphere of the time, the eminent Turkologist chose to express the linguonym not as *Azerbaycan Dili*, but rather as *Azerbaycan Turk Dili*.

Keywords: B.Chobanzadeh, Azerbaijani Turkish, Linguonym, formalist approach, materialist approach

GİRİŞ

Ünlü Türkolog, Prof. Dr. Bekir Çobanzade'nin Azerbaycan Türkçesinin tarihine ilişkin bilimsel araştırmaları, Türk dilinin kadim köklerini, yayıldığı coğrafyayı ve gelişim evrelerini izleme ve belirleme bakımından XX. yüzyılın başlarındaki bilimsel-kültürel ortam düzeyinde önemli Türkolojik yaklaşımlar olarak dikkat çekmekte, aynı zamanda günümüzde de güncelliğini korumaktadır. Azerbaycan Türkçesinin tarihine dair sistemli bilimsel ve kuramsal incelemelerin neredeyse mevcut olmadığı bir dönemde B. Çobanzade, dilbilim alanında dil tarihi anlayışının şekillendirilmesi görevini başarıyla yerine getirmiştir. Bilim adamı, eserlerinde Türk dilinin tarihî gramerinin kaleme alınmamış olmasını ciddi bir kaygıyla dile getirmiş, eski ve orta çağlara ait yazılı anıtları monografik düzeyde inceleyerek dilimizin hem kadim hem de çağdaş katmanlarını genel Türk dili bağlamında değerlendirmiştir. Onun ulaştığı bilimsel sonuçlar, dil tarihşinsalığının gelişimine önemli katkılar sağlamış, kendisinden sonraki araştırmacıların çalışmalarıyla birlikte Türkolojide dil tarihi ekolünün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda yazarın Azerbaycan Türkçesinin kadim izlerine ve "Azerbaycan dili" kavramına ilişkin dikkat çekici açıklamaları ile eserlerinde dil, lehçe ve ağız terimlerinin kullanımına dair bilimsel yaklaşımları, çağdaş Türkoloji dilbiliminin güncel meseleleri arasında yer almaktadır. Zira günümüzde de söz konusu meseleler etrafındaki tartışmalar devam etmekte ve araştırmalarda farklı görüşler ileri sürülmektedir.

1. AZERBAYCAN TÜRKÇESİNİN ESKİ İZLERİ: TEŞEKKÜLÜ VE TERMİNOLOJİK MAHİYETİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

"Türk-Tatar Lisaniyyatına Medhal" eserinde Türklerin kökeni, eski yerleşim alanları ve dilleriyle ilgili meselelerin "az çok kalın bir perde altında bulunması", başka bir ifadeyle bu alanlardaki araştırmaların yetersizliği karşısındaki üzüntüsünü dile getiren B. Çobanzade'nin ortak yazarlığını üstlendiği "İlmî Gramerin Esasları" kitabında "Azerbaycan Türk Dilinin Gelişim Şeması"na ilişkin bilimsel görüşler aşağıdaki şekilde sınıflandırılmıştır (Bağırzade, Çobanzade, 1932: 45):

1. İdealizm ve formalizm esaslı, millî düşünceye dayanan dilbilimsel yaklaşımlar. Bu çerçevede A. N. Samoyloviç ile B. Çobanzade'nin bilimsel çalışmalarında Azerbaycan Türkçesinin diğer dillerle ilişkilerinin Türkçülük perspektifi doğrultusunda — pantürkist bir anlayışla — "idealist ve formalist yöntemlerle" açıklanması kastedilmektedir.

2. Materyalizm esaslı ve Marksizme yakın dilbilimsel yaklaşımlar, özellikle N. Y. Marr'ın pantürkist görüşlere karşı geliştirdiği düşünceler. Bu bağlamda Türk halklarının ve Türk dilinin tarihinin diğer halklar ve onların dillerinden soyutlanmış biçimde incelenmesini eleştiren N. Y. Marr, formalist eğilimli dilbilimcilerin görüşlerini ve aynı zamanda onların "*gerçekte mevcut olmayan ana yurt (Türklerin eski vatanı)*" arayışlarını reddetmektedir. "*Dillerin ilk unsurları*" anlayışına dayanan stadial sınıflandırmadan hareket eden araştırmacı (Gurbanov, 2019: 30), Türk dilinin tarihini genel dil oluşumu süreciyle ilişkilendirmekte ve onun gelişiminin diğer dillerle bağlantılı biçimde incelenmesini gerekli görmektedir.

3. Yafetik teorinin materyalist temellerine dayanan dilbilimsel görüşler. Burada B. Çobanzade'nin dilimizin tarihiyle ilgili, Türkçülük anlayışından kısmen farklılık gösteren bazı değerlendirmeleri kastedilmektedir. Bunlar arasında aşağıdaki hususlar özellikle dikkat çekmektedir:

a) Azerbaycan Türkçesi, tarihî gelişimi ve yapısal özellikleri bakımından bir lehçe ya da ağız değildir, mükemmel gramatik sisteme sahip bağımsız bir dildir.

b) Azerbaycan Türkçesi tipolojik açıdan eklemeli dillerden biri olsa da, bu Türkçede belirli ölçüde bükümlü (insirafi) dillere ait özellikler de yer almaktadır. Bu yönüyle Azerbaycan Türkçesi, Yafetik dillerin eklemeli yapıya sahip kollarıyla, ayrıca Fin-Ugor ve Prometeid (Hint-Avrupa) dilleriyle belirli benzerlikler göstermektedir.

c) Azerbaycan Türkçesinin stadial durumu belirlenirken, dilin farklı tarihî dönemlerde çeşitli halklarla kurduğu ilişkiler ve bu ilişkilerin dilin bütün katmanlarında bıraktığı izler dikkate alınmalıdır.

A. Babayev'in belirttiği üzere, B. Çobanzade'nin dilcilik faaliyetlerinin olgunlaşma sürecine girdiği dönemde Sovyet dilbiliminde N. Y. Marr'ın görüşleri hâkim konumda bulunmasına rağmen, "bir bilim insanı olarak Çobanzade'nin en büyük başarısı, Marrizm'in ve Yafetik teorinin etkisi altına girmemiş olmasıdır" (Babayev, 1998: 78). Gerçekten de ünlü Türkolog, teorik esaslandırmalarında, yeri geldikçe N. Y. Marr'ın görüşlerinden yararlanmış olsa da, bu tür bilimsel ve ideolojik etkileri kendi akide ve bilimsel yaratıcılık misyonunun dışında tutmaya özen göstermiştir. Bu durum, yazarın dilimizin tarihi hakkında genel Türk dili bağlamında ileri sürdüğü görüşlerde ve hatta repressiya dönemi öncesinde araştırmacının bilimsel konsepsiyonuna yöneltilen eleştirilerde de açık biçimde görülmektedir: "Çobanzade'nin dilbilime ilişkin ilkeleri, materyalist dilbilim teorisine — yoldaş Marr'ın Yafetik teorisine ve Marksist dilbilime — karşıt ilkeler niteliğindedir" (Gasımov, 2018: 101).

B. Çobanzade, Azerbaycan Türkçesinin tarihini Medler dönemine kadar götürmektedir. Bu bağlamda T. Hacıyev şu değerlendirmede bulunmaktadır: "Avrupa ve Asya kaynaklarına derinlemesine hâkim olan yetenekli âlim, "Herodot ve Tales dönemlerinde İskit ve Sarmat adları altında kaybolan Türk-Tatarlar" ifadesiyle İskitlerin dilini de Ural-Altay dilleri arasında değerlendirmektedir" (Hacıyev, 2012: 40). Hatta Sümerlerin

de Türk kökenli olduğuna ilişkin görüşler ileri süren araştırmacı, Türkçenin geniş bir coğrafyanın kadim iletişim dili olduğuna işaret etmektedir: "Türk-Tatar halklarının Milattan çok daha önce Mezopotamya'da Sümerler adı altında ve muhtemelen Kimmerler ile İskitler arasında yaşamış olduklarını düşünmeye sevk eden şüpheler vardır" (Çobanzade, 2009: 20). Tarihî ve dilbilimsel verilere dayanarak Sümer-proto Azerbaycan Türkçesi birliği düşüncesini savunan G. Kazımov'un yaklaşımı gibi (Kazımov, 2009: 148), O. N. Tuna'nın görüşleri de bu değerlendirmeleri belirli ölçüde doğrulamaktadır (Tuna, 2020: 49). Dolayısıyla, dil tarihşinaslığımız açısından metaforik nitelikte görünse bile, Azerbaycan Türkçesinin tarihî gelişiminin Sümer, İskit-Türk ve Türk dönemleri olmak üzere üç aşamadan geçtiğine ilişkin görüşlerin arkasında oldukça güçlü bilimsel argümanların bulunduğu anlaşılmaktadır (Caferov, 2023: 100).

B. Çobanzade'ye göre, Azerbaycan Türkçesinin tarihî izleri oldukça eski dönemlere kadar uzanmakla birlikte, bu dil hakkında bilgi veren ilk yazılı kaynaklar Orhun-Yenisey yazıtlarıdır. Araştırmacının gerçekleştirdiği tarihî-karşılaştırmalı incelemeler, onda şu kanaatin oluşmasına yol açmıştır: Orhon yazıtlarında Güney unsurlarının hâkim konumda bulunması nedeniyle, bu özellikler günümüzde en belirgin biçimde Azerbaycan ve Uygur Türkçelerinde gözlemlenmektedir; dolayısıyla söz konusu yazıtların dili Azerbaycan Türkçesine daha yakın bir nitelik taşımaktadır. Nitekim müellif bu hususu şu şekilde ifade etmektedir: "Eğer ayrıntılı bir dil incelemesine girişecek olursak, görürüz ki Orhun kitabelerinin dili, daha eski olmakla birlikte, Azerî lehçesine "Kutadgu Bilig"den daha yakındır. Bunun sebebi, Orhun kitabelerinin Azerî ve Uygur lehçelerini birleştiren ortak bir dil örneği olması, buna karşılık "Kutadgu Bilig"in daha çok kuzey lehçelerinin özelliklerini taşımasıdır" (Çobanzade, 2007c: 73). B. Çobanzade ekolünün önemli temsilcilerinden biri olan E.Demirçizade de aynı görüşü destekleyerek şu değerlendirmede bulunmaktadır: "Azerbaycan dilinin halk dili niteliğinde şekillenmesinde temel rol oynayan kabilenin, özellikle Oğuz

kabile dilinin, Orhun kitabelerinin diline daha yakın olduğunu söylemek için belirli nedenler vardır" (Demirçizade, 1979: 33).

Oğuz Türkçesini diğer Türk lehçeleriyle karşılaştıran B. Çobanzade, M. Kaşgarlı'ya dayanarak XI. yüzyılda Oğuz ve Kıpçak Türkçelerinin büyük ölçüde benzer özellikler taşıdığını belirtmekte, bu dilsel unsurlar temelinde Azerbaycan Türkçesinin bazı özgün niteliklerinin karakterize edilebileceğini ifade etmektedir. Buna göre Oğuz ve Kıpçak gruplarında, diğer Türk lehçelerinden farklı olarak, kelime ortasında /ğ/ ünsüzünün düşmesi (tamğak–tamak, barğan–baran, urğan–uran), kelime başındaki /y/ sesinin kaybolması (-ılığ < yılığığ; y>c: cüncü < yinci), /m/>/b/ ses değişimi (bən < mən), dudak uyumunun bozulması (bardum < bardım) ve *-ğu* eki yerine *-ası* biçiminin kullanılması (barası yer < barğu yer) gibi özellikler dikkat çekmektedir. Dil verilerine dayanarak görüşlerini temellendiren araştırmacı, "Bir kere Azerî şivesi, bu lehçeye İstanbul'dan yahut Güneyden bakanların zannettiği gibi tamamen Oğuz lehçesinin bir kolu değildir" sözleriyle Azerbaycan Türkçesinin yalnızca Oğuz temelli bir yapıdan ibaret olmadığını özellikle vurgulamaktadır (Çobanzade, 2007a: 302). XI-XIII. yüzyılları Türk dillerinin "ana çizgileriyle şekillenme dönemi" olarak değerlendiren B. Çobanzade, Azerbaycan Türkçesinin "XI. yüzyılda artık bağımsız biçimde karşımıza çıkan" Oğuz-Kıpçak Türkçesinden yarandığını ifade etmektedir (Çobanzade, 2007c: 72). T. Hacıyev de bu meseleye değinirken haklı olarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır: "Azerbaycan milletinin antropolojik incelemesi nasıl Oğuz-Kıpçak (Kıpçak-Oğuz değil, özellikle Oğuz-Kıpçak) etnogenezine götürüyorsa, dili de fonetik, leksik ve gramatik özellikleriyle Oğuz-Kıpçak (Kıpçak-Oğuz değil, özellikle Oğuz-Kıpçak) dil özelliklerine dayanmaktadır" (Hacıyev, 2012: 59).

B. Çobanzade, Azerbaycan Türkçesinin oluşum sürecinin Azerbaycan halkının tarihiyle doğrudan bağlantılı olduğunu, Azerbaycan Türklerinin en eski dönemlerden itibaren bu coğrafyada yerleşdiklerini, toplumsal-siyasal ve etnolengüistik süreçlerin ortaya çıkardığı sonuçları bilimsel veriler ışığında değerlendirmektedir. Araştırmacı bu hususu şu sözlerle ifade

etmektedir: "Sathi olarak bakıldığında adam şöyle zannedebilir ki, sanki yüzyıllar önce Azerî Türkleri eski yurtlarından kalkmış, bütün varlarını, yoklarını toplayıp konuşa konuşa bugünkü vatanları olan Azerbaycan'a gelmişler ve hâlâ aynı Türkler olarak aynı dili konuşmaktadırlar. Gerçek durum böyle değildir" (Çobanzade, 2007a: 302). Azerbaycan Türkçesinde — lehçe ve ağızlar da dâhil olmak üzere — farklı Türk lehçelerine ait unsurların ve arkaik dil özelliklerinin varlığını esas alan yazar, Türklerin Azerbaycan'a tek bir zamanda ve tek bir istikametten gelmediklerini, aksine çeşitli Türk soylarının Doğu, Güney ve Kuzey yönlerinden Azerbaycan topraklarına yerleştiklerini belirtmektedir. Bu nedenle Azerbaycan Türkçesi esas itibarıyla Güney grubu içerisinde değerlendirilse de, dil bünyesinde Kuzey grubu Türk lehçelerine ait pek çok unsur da korunmuştur. E. Azizov, Azerbaycan Türkçesinin tarihî köklerine ilişkin araştırmalarında bu görüşü doğruladığı gibi (Azizov, 2016a: 14, 18), aynı yaklaşımı benimseyen N. Hudiyev ve M. İsmayılova da eski dönemlerden itibaren Azerbaycan coğrafyasında etnolengüistik süreçlerin sistemli biçimde devam ettiğini, siyasî atmosferin etkisiyle bu sürecin Türk etnoslarının hem kendi içlerinde birleşmelerine hem de diğer etnoslarla etkileşim kurmalarına imkân sağladığını vurgulamışlardır. Araştırmacılara göre bu süreçler, Azerbaycan Türkçesinin oluşumunun başlamasına ve komşu dillerle karşılıklı ilişkilerinin gelişmesine zemin hazırlamıştır (Hudiyev, 2012: 15-32; İsmayılova, 2022: 16-27).

2. B.ÇOBANZADE'NİN "AZERBAYCAN DİLİ" ANLAYIŞI

Türkolog âlim R. Asker'in, B. Çobanzade'nin **73** şiiri üzerinde gerçekleştirdiği istatistiksel incelemeye göre, şairin dilinde "tatar" sözcüğü **99**, "yurt" kelimesi **56**, "Kırım" adı ise **11** kez kullanılmıştır (Çobanzade, 2012: 9). V. Guliyev'e göre, "aslında bu kavramların tamamı mahiyet itibarıyla dil mefhumunun ifadesine hizmet etmektedir; çünkü "tatar", "yurt" ya da "Kırım" ifadelerinin arkasında, her şeyden önce millî kimlik unsurunun temel göstergesi olarak ana dili yer almaktadır" (Guliyev, 2023:

193). B. Çobanzade, "Ana Dili" (1918) adlı şiirinde dilin adlandırılması meselesinden bahsederken, bir şairden ziyade dilci-Türkoloğa özgü bir yaklaşım sergilemiştir:

Bilmirem, *Türktür*, ya *Tatardır* adın?
Ama çox şirinsen, Tanrıdan dadın!
Türki de, *Tatar* da senin sözündür,
İkisi de iki cüt mahzun gözündür (Çobanzade, 2012: 87).

"Ve gerçekte yazar, bu adların birbirinin tekrarı niteliğinde olduğuna ve Türkçenin ilahî kökenine içtenlikle inanıyordu" (Guliyev, 2023: 226).

Bu bağlamda, araştırmalarından birinde "*Tabir caizse, Azerî lehçesi yok, Azerbaycan lehçesi vardır*" (Çobanzade, 2007a: 302) ifadesini kullanan B. Çobanzade'nin, dilimizin adıyla ilgili görüşleri de ayrıca dikkat çekmektedir. Yazar, eserlerinde dilimizin adını karşılayan çeşitli lingvonimlere yer vermiştir. Bunlar arasında *Türk dili, Azerî dili, Azerî lehçesi, Azerî şivesi, Azerî Türkçesi, Azerbaycan lehçesi, Azerbaycan Türkçesi* ve *Azerbaycan Türk dili* gibi adlandırmalar bulunmaktadır. Hatta bilim adamının Azerbaycan Türkçesinden bahseden "Türk Grameri" ve "Türk Dili" adlı eserlerinde lingvonimin "Azerî şivesi" ve "Azerî lehçesi" terimleriyle ifade edilmesi, dikkat çekici olduğu kadar belirli ölçüde çelişkili bir durum da ortaya koymaktadır. Bu durum, ünlü Türkolog açısından bütün Türk halklarının dillerinin esas itibarıyla *Türk dili* olarak değerlendirildiğini ve her birinin bu kök dilin ayrı ayrı şiveleri niteliğinde kabul edildiğini göstermektedir.

B. Çobanzade, "Türk Dili" eserinde *şive* terimini hem mahallî ve sosyal *diyalekt* hem de *dil* anlamında kullanmış, bu kavramı dilin farklı tezahür biçimleri olarak açıklamıştır (Çobanzade, 2007b: 11-12). Bu bağlamda araştırmacı, "*formalist ve pantürkist dilbilime göre Azerbaycan Türk dili, genel Türk dilinin bir lehçesinden başka bir şey değildir*" görüşünü ileri sürmektedir (Bağırzade, Çobanzade, 1932: 46). Yazarın bu yaklaşımı, meseleyle ilgili önemli bir noktaya özellikle dikkat edilmesini gerekli kılmaktadır. Zira *lehçe* ve *şive* terimleri, Türkoloji dilbiliminde yalnızca dar anlamda — bir dilin diyalektal bölünmesi çerçevesinde kullanılmamış, aynı zamanda ideolojik zeminde işlev

gören kavramlar olarak da yer almıştır. Nitekim B. Çobanzade'nin eserlerinde de bu terminolojik kullanım, Türkçülük ideolojisinin dilbilim alanındaki yansıması niteliğinde değerlendirilmelidir: yani her bir Türk dili, Azerbaycan Türkçesi de dâhil olmak üzere, ana Türkçenin bir kolu, yani bir şivesi veya lehçesi olarak kabul edilmektedir. Millî unsuru esas alan müellifin bu yaklaşımı, "İlmî Gramerin Esasları" adlı eserde açık biçimde ortaya konulmuştur: "Çobanzade, Azerbaycan Türk dilini lehçe olarak adlandırmakla, "genel ve ortak Türk dili"nin mevcut olduğunu ve Azerbaycan Türk dilinin bu ortak dile göre bir lehçe teşkil ettiğini ileri sürmüş olmaktadır" (Bağırzade, Çobanzade, 1932: 46).

Birçok çağdaş dilcilik görüşlerinde, bir dilin *lehçe* ya da *şive* olarak adlandırılması haklı gerekçelerle eleştirilmektedir: "Türk dilleri" kavramının yanı sıra günümüzde, özellikle Türkiye Türkolojisinde, "Türk lehçeleri" yahut "Türk dilinin lehçeleri" ifadeleri de yaygın biçimde kullanılmaktadır. Kanaatimizce bu yaklaşım, günümüz Türk dillerine ilişkin değerlendirmelerde ilkesel açıdan doğru değildir" (Geribli, 2017: 28). B. Çobanzade'nin I. Türkoloji Kurultayı'nda sunduğu "Türk Lehçelerinin Yakın Akrabalığı" başlıklı bildiriyi değerlendiren E. Azizov da şive ve lehçe terimlerinin "dil" kavramının eş anlamlısı olarak kullanılmasını kabul etmemektedir (Azizov, 2016b: 80). Ancak göz önünde bulundurulmalıdır ki, sosyal-beşerî bilimler ve özellikle filoloji alanı büyük ölçüde ideolojik karakter taşımaktadır. Bu nedenle söz konusu alanlarda yürütülen araştırmalarda, ilgili kavramları karşılayan terminolojik ifadelerin anlamına yönelik öznel yaklaşımlar, düşünsel etkinin gücü bakımından doğal karşılanmalıdır. Nitekim o dönemde lingvonimin "lehçe" ve "şive" ifadeleriyle terminolojik paralellik göstermesi de kuşkusuz XX. yüzyılın başlarındaki siyasî ve ideolojik zorunlulukların bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Bu sebeple B. Çobanzade, kendi "formalist ve pantürkist" görüşlerinde (1930'lu yıllara kadar) *lehçe* ve *şive* terimlerini kullanırken, materyalist yaklaşımlarını yansıtan çalışmalarında "dil" terimine yer vererek kendi görüşlerini kanıtlamıştır. Kanaatimizce günümüzde Türkiye

Türkolojisinde de "dil" terimi ile *şive* ve *lehçe* kavramlarının içerik bakımından özdeşleştirilmesinin arkasında aynı tarihî geleneğin etkisi bulunmaktadır.

Diğer taraftan, söz konusu dönemde toplumsal-siyasal şartların ve ideolojik atmosferin etkisiyle, ayrı ayrı Türk halklarının bugünkü isimleriyle adlandırılması eğilimi güçlenmiş, buna paralel olarak XX. yüzyılın 30'lu yıllarında dilimiz resmî çevrelerde "Azerbaycan dili", milletimiz ise "Azerbaycanlı" adıyla tanımlanmaya başlanmıştır. Dilimizin ve milletimizin adındaki "Azerbaycan" kelimesinin kullanılmasına ilişkin olarak Prof. Dr. Bedirhan Ahmedli'nin "Biz "Azer(i)" sözünden imtina etmeliyikmi?!" başlıklı makalesinde ayrıntılı değerlendirmeler yer aldığından, bu mesele üzerinde yeniden durmayı gerekli görmüyoruz (Ahmedli, 2017). Ancak belirtmek gerekir ki, dönemin toplumsal ve siyasal atmosferini dikkate almakla birlikte tarihî köklere bağlılığını muhafaza eden ünlü Türkolog B.Çobanzade, lingvonimi "Azerbaycan dili" şeklinde değil, "Azerbaycan Türk dili" terimiyle ifade etmeyi tercih etmiştir. "Azerbaycan Türk dili" ve "Azerbaycan Türkçesi" ifadelerinin paralel şekilde kullanıldığı bu eğilim, diğer aydınlarımızın, örneğin Y. V. Çemenzeminli'nin görüşlerinde de aynı biçimde yer almıştır. (Abdullayeva, 2023: 22).

Böylece B. Çobanzade, yaratıcılığının temelini oluşturan genel Türk birliği anlayışının sınırları dışına çıkmamaya özen göstermiş, aynı zamanda gelişim düzeyi bakımından Azerbaycan Türkçesinin yetkin bir gramatik sisteme sahip bağımsız bir dil olduğunu açık biçimde ortaya koymuştur: "***Azerbaycan Türk dili***, kendi leksik-semantik yapısı ve gelişim aşamaları bakımından Azerbaycan'ın iktisadî ve toplumsal zemini üzerinde şekillenmiş bir *şive* yahut *lehçe* değil, ***tam gramatik sisteme malik müstakil bir dildir***" (Bağırzade, Çobanzade, 1932: 46).

SONUÇ

Sonuç olarak, B. Çobanzade'nin Azerbaycan Türkçesinin tarihî köklerine ilişkin değerlendirmeleri şu şekilde özetlenebilir: a) Azerbaycan Türkçesi, Oğuz ve Kıpçak şivelerinden ayrılmış, günümüze kadar bunların

temel özelliklerini muhafaza etmiştir. b) Bu Türkçe, güneybatı ve güney grubu Türk dilleri içerisinde yer almaktadır. c) Türk dillerinin tarihine ait en eski izlere, derinlemesine incelemeler yapıldığı takdirde, Azerbaycan Türkçesinde rastlamak mümkündür. Belirtilen hususlar esas alındığında, aşağıdaki sonuçlara ulaşmak mümkündür:

- B. Çobanzade'nin "Azerbaycan dili" anlayışına yaklaşımı, onun dil meselesini yalnızca lengüistik açıdan değil, aynı zamanda millî kimlik ve genel Türk birliği ideolojisi bağlamında değerlendirdiğini göstermektedir. Araştırmacının eserlerinde "Türk dili", "Azerbaycan Türk dili" ve "Azerbaycan Türkçesi" gibi lingvonimlerin paralel biçimde kullanılması, dilin hem millî hem de ortak Türk temelinde kavrandığını ortaya koymaktadır.

- B. Çobanzade'nin dile ilişkin görüşlerinde "lehçe" ve "şive" terimlerinin kullanımı, yalnızca diyalektolojik bir anlam taşımamış, aynı zamanda dönemin ideolojik yapısı ve Türkçülük anlayışıyla bağlantılı terminolojik bir mahiyet kazanmıştır. Bilim adamı, Azerbaycan Türkçesini genel Türk dili sisteminin bir kolu olarak değerlendirmiş olsa da, onun bağımsız gramatik yapıya sahip müstakil bir dil olduğunu özellikle vurgulamıştır.

- B. Çobanzade'nin dil tarihi anlayışı, XX. yüzyılın başlarında şekillenen toplumsal, siyasî ve ideolojik atmosferin etkisi altında gelişmiştir. Bu nedenle araştırmacı, farklı dönemlerde hem "dil" hem de "lehçe//şive" terimlerini kullanmış, söz konusu kavramları dönemin bilimsel ve siyasî gereklilikleri doğrultusunda açıklamaya çalışmıştır.

- B. Çobanzade'nin dilcilik görüşleri yalnızca teorik ve lengüistik önem taşımamış, aynı zamanda millî bilincin şekillenmesi ve Türk halkları arasındaki ortak kültürel-manevî bağların korunması bakımından önemli bir ideolojik işlev de üstlenmiştir. Onun bilimsel yaklaşımları, Azerbaycan Türkolojisinde millî dilbilim düşüncesinin oluşumu üzerinde derin etkiler bırakmıştır.

KAYNAKÇA

Abdullayeva, Ş. (2023). *Y.V.Çemenzeminli'nin dilçilik görüşleri*. Bakı: Füyuzat.

Ahmedli, B. (2017). "Biz "Azer(i)" sözünden imtina etmeliyizmi?!" *525-ci gazete*, Bakı, 29.12.2017 // https://525.az/news/92101-azeri-sozunden-imtina-etmeliyikmi (30.05.2026).

Azizov, E. (2016). *Azerbaycan dilinin tarihî dialektologiyası*. Bakı: Elm ve tahsil.

Azizov, E. (2016). "I. Türkoloji Kurultayı'nda Türk dillerinin tarihi ve inkişafı meseleleri", *Türkologiya jurnalı*, Bakı, № 3, 78-83.

Babayev, A. (1998). *Bekir Çobanzade*. Bakı: Şerg-Gerb.

Bağırzade, G. & Çobanzade, B. (1932). *Elmi gramerin esasları*. Bakı: Az.X.M.Q. Halk Maarifi Kadrosu İnstitutu.

Caferov, N. (2023). *Araplar, farslar... ve türkler*. Bakı: Elm ve tahsil.

Çobanzade, B. (2012). *Seçilmiş bedii eserleri*. Yay. Haz.: R.Asker. Bakı: BXQR.

Çobanzade, B. (2007). *Seçilmiş eserleri*, II. cilt. Bakı: Şerg-Gerb.

Çobanzade, B. (2007). *Seçilmiş eserleri*, IV. cilt. Bakı: Şerg-Gerb.

Çobanzade, B. (2007). *Seçilmiş eserleri*, V. cilt. Bakı: Şerg-Gerb.

Çobanzade, B. (2009). *Kırım Tatar ilm-i sarfı*. Yay. Haz.: Nariman Seyityahya Ankara: Türk Dil Kurumu.

Demirçizade, E. (1979). Azerbaycan edebî dilinin tarihi, I. cilt. Bakı: Maarif.

Hacıyev, T. (2012). *Azerbaycan edebî dilinin tarihi*, I. cilt. Bakı: Elm.

Hudiyev, N. (2012). *Seçilmiş eserleri*, I cilt. Bakı: Elm ve tahsil.

İsmayılova, M. (2022). *Türk dilleri dialektlerinde integrasiya ve diferensiasiya meseleleri*. Ankara: İKSAD yayınevi.

Kazımov, G. (2009). *Seçilmiş eserleri*, VI. cilt. Bakı: Nurlan.

Gasımov, C. (2018). *Bekir Çobanzade*. Bakı: AR DTX-nın H.Aliyev adına Akademiyasının NPM.

Geribli, A. (2017). *Azərbaycan dili anlayışının tarihi*. Bakı: Elm ve tahsil

Guliyev, V. (2023). *Bekir Çobanzade: Budapeşt illeri*. Bakı: Çapar yayınları.

Gurbanov, A. (2019). *Ümumi dilçilik*. Bakı: Elm.

Tuna, O.N. (2020). Sümer ve Türk dillerinin tarihî ilgisi ile Türk dilinin yaşı meselesi. Ankara: Türk Dil Kurumu.

"Gümüş Saat" Öyküsünde Yasın Semptomatik Görünümleri ve İkame Nesne

ÖĞR. GÖR. DR. PINAR DAĞ GÜMÜŞ*

Öz

Bu bildiride "Gümüş Saat" adlı öykü yas, semptom ve nesne ilişkileri bağlamında ele alınmaktadır. Çalışmada Freud'un *yas - melankoli* ayrımı kuramsal zemin olarak alınmakta, Lacan'ın *objet petit a* ve *Gerçek* kavramsallaştırmaları kullanılarak Klein'ın *ambivalans* ve *onarım* ile V. Volkan'ın *bağlantı nesnesi* tanımlamasından yararlanılmaktadır. Öyküde babasını küçük yaşta yitiren çocuk özne, kaybı yatışmış ve geride bırakılmış bir acı olarak deneyimleyememekte; kıskançlık, sahiplenme, dışlanmışlık ve görülme arzusuyla düğümlenen bir iç çatışma içinde yaşamaktadır. Bu çatışmanın dinamiğinde kayıp, öznenin iç dünyasında psişik bir süreklilik kazanarak semptomlar ve nesne yatırımı üzerinden etkisini sürdüren bir deneyim olarak açığa çıkmaktadır. Bedensel krizler, ruhsal kırılmalar ve akran çevresinde ortaya çıkan damgalanma, yası öznenin bedenine ve toplumsal varoluşuna yayılan semptomatik bir örüntüye dönüştürmekte ve bu örüntü yasın paylaşılmasına direnen, onu öznenin tekeline alan bir işlev üstlenmektedir. Semptomun yol açtığı akran düzeyindeki dışlanma ve damgalanma ise bu örüntüyü toplumsal var oluş alanına taşımaktadır.

Babadan kalan gümüş saat bu örüntü içerisinde edilgin bir yadigâr olmaktan çıkarak kayıpla kurulan bağın somut taşıyıcısına, yalnızlık ve korunmasızlık karşısında tutunulan ruhsal bir dayanağa ve ikame nesneye dönüşmektedir. Böylece nesne, kaybedilen figüre yönelen libidinal yatırımın somutlaştığı odak hâline gelmekte ve Lacancı anlamda arzunun nedeni olan *objet petit a* işlevi üstlenmektedir. Özne tarafından kayıp doğrudan ifade edilemediğinde nesneye yüklenen anlam genişler; bastırılan bağlılık, öfke ve

* Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Eğirdir Meslek Yüksekokulu. pinardag@isparta.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3080-9612.

eksiklik duygusu bu nesne çevresinde toplanır. Bununla birlikte nesne, öznenin içine kapanmış yas alanını dış dünyadaki yeni duygusal yönelimlere açan bir eşik işlevi de üstlenir. Böylelikle kaybedilmiş figüre yöneltilmiş olan yatırım, yaşayan ötekine doğru yer değiştirmeye başlar. Öykünün sonunda saatin suya gömülmesi, kayıpla kurulan ilişkinin yeniden düzenlenmesine yönelen gecikmiş bir *ayrılma* ve *onarım* girişimi olarak değerlendirilebilir, Lacancı söylemle *Gerçek*te açılan *deliğ*e simgesel aracılık getiren bir ritüel olarak yorumlanabilir.

Çalışmada yas, ambivalans, semptom, nesne yatırımı ve onarım kavramlarından hareketle öznenin kırılganlığı; semptom, nesne ve yeni bağlanma imkânları üzerinden değerlendirilmektedir.

Anahtar sözcükler: *Gümüş Saat*, yas, semptom, ikame nesne, psikanalitik eleştiri

THE SYMPTOMATIC MANIFESTATIONS OF MOURNING AND THE SUBSTITUTE OBJECT İN THE STORY *THE SILVER WATCH*

Abstract

This paper examines Sait Faik Abasıyanık's "Gümüş Saat" in terms of mourning, symptom, and object relations. Drawing on Freud's distinction between mourning and melancholia, Lacan's concepts of objet petit a and the Real, Klein's notions of ambivalence and reparation, and Vamik Volkan's concept of the linking object, the study argues that the child subject's loss of the father is not experienced as a completed grief but as an unresolved mourning that circulates through the body, objects, and social relations.

In the story, bodily crises, psychic ruptures, and peer stigmatization transform mourning into a symptomatic pattern. This pattern is shaped by jealousy, possessiveness, exclusion, and the desire to be seen. The silver watch inherited from the father ceases to be a passive keepsake and becomes a substitute/linking object that carries the bond with the lost figure. As the focal point of libidinal investment, the watch also assumes a privileged

position in the subject's economy of desire. Through this object, repressed attachment, anger, and lack are preserved rather than resolved.

The story further shows that the investment attached to the watch begins to shift toward a living other, Zehra. Yet this movement does not indicate completed mourning; rather, it reorganizes the unresolved bond in a new relational form. The final scene, in which the watch is buried in water with Zehra's daisy inside it, may be read as a delayed attempt at separation and reparation. However, since the object is not internally reconstituted but rendered inaccessible, the ending points to partial symbolic mediation rather than full resolution. The study thus interprets "Gümüş Saat" as a narrative in which mourning is staged through symptom, substitute object, misrecognition, libidinal displacement, and incomplete reparation.

Keywords: *The Silver Watch*, mourning, symptom, substitute object, psychoanalytic criticism

GİRİŞ

Kayıp deneyimi psikanalitik yaklaşımda öznenin erken dönem nesne ilişkilerinde kurduğu bağın yeniden düzenlenmesini gerektiren çok katmanlı bir deneyim alanına işaret eder. Sigmund Freud *(2016a:* 125), erken çocuklukta ilk doyum nesnesiyle kurulan ilişkinin sonraki ruhsal yapılanma üzerinde belirleyici olduğu düşüncesindedir. Bu nedenle daha sonraki kayıpları güncel bir yitimin ötesinde öznenin daha önceki bağlanma deneyimlerini de harekete geçirebilen çok katmanlı süreçler olarak ele almak mümkündür. Kayıp deneyimi, öznenin ruhsal kuruluşunda belirleyici bir kırılma anı olarak ortaya çıkar. Özellikle çocukluk döneminde yaşanan ebeveyn kaybı; duygusal bir yoksunlukla birlikte öznenin kendilik algısını, dünyayla kurduğu ilişkiyi ve duygusal yatırımlarını da derinden etkileyen bir süreci işaret etmektedir. Psikanalitik kuram bu tür kayıpların belirli bir yas süreci içinde işlenerek çözümlenebileceğini kabul etmekle birlikte, bu sürecin her zaman başarıyla tamamlanmadığını da ortaya koymaktadır. Freud, yasın kayıp nesneye yöneltilmiş libidinal yatırımın geri çekilmesiyle

sonuçlanan bir süreç olduğunu belirtir. Bununla birlikte bu sürecin zorlu, uzun ve kimi zaman kesintili ilerlediğini de vurgular (Freud 1986: 243-258). Dolayısıyla yasın aksayabilen ve farklı ruhsal görünümlere evrilebilen bir deneyimi yansıttığını ifade etmek mümkündür.

Freud'un yas ile melankoli arasında kurduğu ayrım, kaybın özne tarafından nasıl işlendiğini anlamak açısından temel bir çerçeve sunar. Freud "Yas ve Melankoli" metninde kayba karşı gösterilen iki tepkiyi ele alır. Yası sevilen bir kişinin veya onun yerini almış ülke, özgürlük, bir ideal vb. değerlerin kaybına karşı gelişen bir tepki olarak tanımlar. Yas kişide derin acı veren bir çöküntü hâli, dış dünyayla ilginin kesilmesi, sevme kapasitesinin kaybı, tüm etkinliklerin engellenmesi gibi etkileri ortaya çıkarabilmektedir (Freud 1986: 243-258). Freud, yasın sevilen kişiyle ilgili düşüncelerin yanı sıra bu düşüncelerin düzenlenmesi, işlenmesi ve değiştirilmesini de içeren bir süreç olduğunu vurgulamak adına yas uğraşısı ifadesini kullanır. Yas uğraşısı bu anlamda öznenin, kaybedilen nesneden kendisini ayırdığı uzun ve acı verici zihinsel bir süreci de ifade etmektedir. Bu süreçte yasın işlevi öznenin anılarını ve umutlarını kayıp nesneden ayırmasıdır. Yas, bu anlamda kayba verilen duygusal tepkiyi ifade eden kederden ayrılarak kederin işlemden geçirilme şeklini anlatır. Bu işlem; özne için kaybedilen nesneyle birlikte onda kaybedilenden ayrılma, ölüyü öldürmenin gerekliliği, sevilen nesnenin imgesinin özne için işgal ettiği yerin ayrıştırılması dâhil olmak üzere nesnenin kurulması ve kaybedilen nesne için ifade edilen konumdan vazgeçmek gibi dört süreci içerir (Leader 2018: 31, 159). Buna göre yas sürecinde özne, kaybedilen nesneyle bağını çözerek yeni nesnelere yönelme imkânı kazanırken; melankolik yapıda bu bağ koparılamaz ve kaybedilen nesne özdeşleşme yoluyla *ben*de sürdürülür (Freud 1986: 243-258). Böylece kayıp, geçmişte kalmış bir deneyim olmaktan çıkarak öznenin ruhsal yaşamında etkinliğini koruyan bir yapıya dönüşür. Çağdaş yas kuramları da bu sürecin her zaman tamamlanmadığını, kimi durumlarda kaybın işlenemeyip süreğenleştiğini vurgular. Stroebe ve Schut'un ikili işlem modelinde olağan yas, öznenin kayba yönelme ile ondan

kaçınma arasında bir salınım gerçekleştirebilmesine bağlıdır; patolojik yas ise tam da bu salınımın gerçekleştirilemediği, öznenin yüzleşme ya da kaçınma kutuplarından birinde takılı kaldığı durumlarda ortaya çıkar (Stroebe ve Schut 1999'dan akt. Dağ ve Yalçınkaya Alkar 2022: 372). Melanie Klein ise yası, öznenin içsel nesne dünyasıyla kurduğu ilişkinin yeniden örgütlenmesiyle bağlantılı süreç olarak ele alır. Klein'a göre (2023: *385-462*) kayıp, öznenin sevgi ve yıkıcılık arasında salınan *ambivalans* yapısını açığa çıkarır ve yas süreci bu karşıt duyguların işlenmesini ve onarılmasını gerektirir. *Yas sürec*inin aksadığı durumlarda kaybın etkisi farklı biçimlerde sürdürülür. Bu noktada *semptom*, bastırılan ya da işlenemeyen deneyimlerin dolaylı bir ifadesi olarak ortaya çıkar. Freud (2016b: 247-340) semptomu ketlenmiş bir dürtü doyumunun göstergesi ve ikamesi olarak tanımlar, bastırılmış olanın geri dönüşünü ifade eder. Daha sonraki psikanalitik yaklaşımlar ise semptomun belirti olmanın ötesinde öznenin ruhsal çatışmalarına verdiği bir yanıt olduğu konusuna eğilir (Leader 2018: 173-185). Bu çerçevede semptom, kaybın doğrudan ifade edilemediği durumlarda öznenin bedeninde, davranışlarında ve ilişkilerinde ortaya çıkan dolaylı bir anlatım biçimi olarak değerlendirilebilir. Kaybın işlenemediği bir diğer düzlem nesne ilişkilerinde kendisini gösterir. Donald Winnicott'un *geçiş nesnesi* kavramı, öznenin yokluk deneyimiyle başa çıkmak üzere belirli nesnelere yönelttiği duygusal yatırımı açıklamak bakımından önemlidir. Winnicott'a göre (2025: 19-35, 131) geçiş nesnesi, özne ile dış dünya arasında yer alan bir ara alanda konumlanır ve gelişim içinde işlevini yitirerek bırakılır. Vamık D. Volkan (2007: 66-67) ise kayıp sonrasında ölen kişiye ait bir eşyanın ya da nesnenin, kaybedilen kişiyle bağı sürdürmek amacıyla kullanılabileceğini belirtir ve bu tür nesneleri *bağlantı nesnesi* olarak adlandırır. Bağlantı nesnesi, kaybedilen kişiyle kurulan ilişkinin dış dünyadaki somut taşıyıcısı hâline gelir ve bazı durumlarda ise öznenin arzu yatırımının yoğunlaştığı bir odağa dönüşür. Bu noktada Lacan'ın *objet petit a* kavramsallaştırması açıklayıcı bir imkân sunmaktadır. Lacan'a göre *objet petit a*, arzuyu sürekli hareket hâlinde tutan eksiklik

noktasıdır. Bu nedenle kayıp sonrasında belirli nesneler, öznenin kayıpla kurduğu ilişkinin taşıyıcısı olmanın yanı sıra arzunun örgütlendiği ayrıcalıklı bir konuma da yerleşebilir. Benzer şekilde Lacan (1977), yasın Gerçek düzende bir boşluk açtığını ve bu boşluğun ancak simgesel işlemler aracılığıyla anlamlandırılabileceğini belirtir. Bu nedenle yas sürecinde nesne, kaybın doğrudan temsil edilemeyen boyutuna aracılık eden simgesel bir işlev de üstlenebilir.

Modern Türk öykücülüğünün kurucu isimlerinden olan Sait Faik Abasıyanık, olay merkezli anlatıdan uzaklaşarak bireyin iç dünyasını, duyarlılıklarını ve ruhsal kırılmalarını merkeze alan bir öykü anlayışı geliştirmiştir. Sait Faik'in anlatılarında dış gerçeklik çoğu zaman öznenin algısı aracılığıyla biçimlenirken, olay örgüsünden çok yaşantının duygusal ve psikolojik boyutları öne çıkar. Yazarın kurmaca evreninde anlatıcının metnin dışına çekilmediği, aksine anlatının merkezinde yer aldığı ve bireyin iç deneyiminin temel belirleyici hâline geldiği sıklıkla vurgulanmaktadır (Kavaz 1990: 288). Benzer biçimde Çelik (2002), Sait Faik'in insanı öncelikle değerleri duyan bir varlık olarak ele aldığını ve karakterlerini bu duyarlılık ekseninde kurguladığını belirtir. Bu bağlamda yalnızlık, toplumsal uyumsuzluk, kırılganlık ve aidiyet arayışı, kırılgan öznelik hâlleri yazarın öykülerinde tekrar eden temel izlekler arasında sıralanabilir.

Sait Faik'in öykü kişilerinde dikkat çeken özelliklerden biri, ruhsal yatırımların çoğu zaman kişilerden nesnelere yönelmesi ve nesnelerin öznenin duygusal yaşamında simgesel bir yoğunluk kazanmasıdır. Özellikle kayıp deneyiminin belirleyici olduğu öykülerde nesnenin, işlevsel niteliğini aşarak öznenin duygusal yatırımlarını taşıyan ruhsal bir göstergeye dönüştüğünü ifade etmek mümkündür. *Semaver'*de annesini kaybeden Ali'nin anneyle ilişkilendirdiği nesneye yönelik tutumu, *Zemberek'*te saatin anlatı içerisinde kazandığı özel konum, eşyanın Sait Faik'in kurmaca dünyasında ruhsal anlamların taşıyıcısı olarak işlediğini göstermektedir. Bu yönüyle nesnenin, Sait Faik'in öykülerinde zaman, hatırlama, kayıp ve tutunma arzusu etrafında şekillenen bir anlam alanı oluşturduğunu ifade

etmek mümkündür. Bu örüntünün belirgin örneğini sunan *Gümüş Saat* kayıp, nesne yatırımı ve yas ilişkisini yoğun biçimde görünür kılan öykülerden birisidir.[1]

Sait Faik'in öykücülüğü sıklıkla iki dönem çerçevesinde değerlendirilmektedir. Toplumsal gözlem ve gündelik yaşamın ön planda olduğu ilk dönemin ardından, özellikle 1940'lı yılların sonlarından itibaren kaleme aldığı metinlerde bireyin iç dünyasına, yalnızlığına ve varoluşsal sıkıntılarına yönelen daha içe dönük bir anlatı dikkati çeker. Kimi araştırmacılar bu dönemin metinlerinde gerçeklikle düşsellik arasındaki sınırların belirsizleştiğini ve sürrealist eğilimlerin belirginleştiğini ileri sürmektedir (Kurt 2011; Sucu Polat 2023). Ölüm, kayıp, yalnızlık ve ruhsal kapanma ekseninde kurulan *Gümüş Saat* de bu anlatı çizgisiyle yakınlık göstermektedir.

Öyküde, çocuklukta yaşanan baba kaybının özne üzerindeki etkilerini semptomatik görünümler ve nesne ilişkileri üzerinden açımlayan bir metinle karşılaşılır. Anlatıcı, babasının ölümünün ardından bayılma ve sinir nöbetleri yaşamaya başlar; babadan kalan gümüş saat ise kayıpla kurduğu ilişkinin merkezine yerleşir. Öykü, bu ilişkinin zamanla öznenin tüm deneyimini belirleyen bir yapıya dönüşmesini izler. Böylece nesne geçmişi hatırlatan bir yadigâr olmaktan çıkarak kaybedilen figürle kurulan bağın somut taşıyıcısına dönüşür. Bunun yanı sıra anlatıcının çevresindekiler tarafından *tanınma* ve *görülme* arzusunun giderek belirginleşmesi, kaybın öznenin başkalarıyla kurduğu ilişkinin yeniden düzenlenmesini gerektiren bir deneyim olarak da işlendiğini göstermektedir.

Bu çalışmada *Gümüş Saat* öyküsü; Freud'un yas ve melankoli, Klein'ın *ambivalans* ve *onarım,* Volkan'ın *bağlantı nesnesi* yaklaşımı ile Lacan'ın *objet petit a* ve *Gerçek* tanımlamaları çerçevesinde incelenecektir. Çalışmanın

[1] *Gümüş Saat*, Sait Faik'in *Az Şekerli* kitabında (1954) kendi öyküleri arasında yer almakla birlikte, kimi kaynaklarca bir çeviri ya da uyarlama olarak da değerlendirilmektedir. Bu çalışmada, söz konusu tartışma bir köken/yazar sorunu olarak ele alınmak yerine, çözümlemeyi metnin kurduğu anlatıcı-özne düzeyinde yürütülecektir.

amacı, çocuk öznenin baba kaybını nasıl deneyimlediğini, bu kaybın hangi semptomatik görünümler aracılığıyla dışa vurulduğunu ve gümüş saatin öznenin ruhsal ekonomisinde nasıl bir ikame nesne işlevi üstlendiğini ortaya koymaktır.

1. YATIŞTIRILAMAYAN YAS: KAYIPLA BAŞ EDEMEYEN ÇOCUK ÖZNE

Gümüş Saat öyküsü, babasını kaybeden bir çocuğun bu kayıp karşısında geliştirdiği bedensel krizler, gerilimler ve nesneye yönelmiş yoğun bir yatırım etrafında şekillenir. Öyküde çocuk anlatıcı babasının ölümünün ardından bayılma, titreme ve sinir krizleri yaşamaya başlar; bu durum, kaybın doğrudan yas süreci içinde işlenmediğini, aksine başka düzlemlerde sürdürüldüğünü düşündürür. Bu bağlamda öykü, **işlenememiş ve bu nedenle yer değiştirmiş bir yas biçimini** görünür kılar. Öykünün ilk cümlesi hastalık ile kayıp arasında kurulan doğrudan ilişkiyi gözler önüne serer. "Hastalık bende babam öldüğü gün başladı." (Abasıyanık 2024: 53) ifadesi babanın ölümünün öznenin yaşamını belirleyen kurucu bir kırılma noktası olarak konumlandırdığını göstermektedir. Kahraman anlatıcının kayıp deneyimi, dünyayla kurduğu ilişkinin dönüşümünü başlatan bir eşik hâline gelir. Babayla olan bağlılık bir ebeveyn çocuk ilişkisinin ötesinde görünmektedir. "Babamı çok severdim. Zaten başka kimsem yoktu." (Abasıyanık 2024: 53) ifadesi, çocuğun duygusal dünyasının önemli ölçüde tek bir figür etrafında örgütlendiğini ortaya koymaktadır. Nitekim anlatıcı, yalnızca babası eve geldiğinde yaşadığını hissettiğini, onun evden ayrılmasıyla çevresindeki dünyanın karardığını belirtir. Leader'ın belirttiği gibi, yas tutan özne için kendi varoluşunun değişken ve tehdit altındaki yönü acı verici biçimde odak noktası hâline gelir. Ebeveynlerden biri öldüğünde, çocuğu diğer ebeveynden ayıran bariyer ortadan kalkar; bu durum, terk edilme ve geride kalanla baş başa bırakılma karşısında bir korku ve öfke uyandırabilir (Leader 2018: 97). Öyküde anlatıcının "analığını" sevse de varlığını yalnızca babaya bağlaması, babanın ölümüyle birlikte bu

bariyerin kalkmasının yarattığı yalnızlık ve tehdit duygusunu sezdirir. "O sabahleyin evden çıkarken birdenbire etrafım kararır, insanlardan kaçar, korkardım." (Abasıyanık 2024: 53) cümlesi kaybın etkisinin ortaya konulması bakımından önem taşımaktadır. Çocuk özne için baba güven duygusunun, sürekliliğin ve varlık hissinin merkezine konumlanmış temel bir figürdür. Bu nedenle ölüm, ayrılığı imlemekle birlikte öznenin ruhsal dayanağının ortadan kalkmasını da beraberinde getirmektedir. Libidinal yatırımın tek bir figürde toplandığı bu bağ, kaybın yatıştırılamama nedenini gerekçelendirir. Tek bir nesneye yapılan bütüncül yatırım, başka bir nesneye aktarılabilecek bir esneklik bırakmamıştır. Bu noktada dikkat çekici olan çocuk öznenin kaybı inkâr etmemesidir. Babasını kaybettiğinin farkındadır bu nedenle ölüm gerçekliği reddedilmemekte, kaybın ruhsal düzlemde yatıştırılamadığı anlaşılmaktadır. Freud'un (1986: 243-258) ayrımında olağan yas, gerçeklik sınamasının ardından libidinal yatırımın kaybedilen nesneden adım adım geri çekilip yeni nesnelere yöneltilmesini gerektirir; oysa anlatıcıda bu geri çekme gerçekleşmez. Kayıp, geçmişte kalmış bir deneyime dönüşemeden öznenin ruhsal yaşamında etkinliğini sürdürür. Çağdaş yas literatürü açısından bu tablo, öznenin yas sürecinin bir evresinde takılıp ilerleyemediği komplike yasa karşılık gelir (Bildik 2013: 226); kuramsal düzeyde ise kaybın *benl*e özdeşleşerek *ben*i yoksullaştırdığı melankolik yapıya doğru bir eğilim gösterir. Babanın tek ve yeri doldurulamaz nesne oluşu, bu eğilimi besleyen narsisistik bağ zeminini hazırlar. Böylece öykünün, kaybın kabul edildiği ancak etkisinin çözümlenemediği bir yas deneyimini görünür kıldığını ifade etmek mümkündür.

Kaybın ardından anlatıcının karşı karşıya kaldığı ikinci kırılma, ilişki düzleminde ortaya çıkar. Babasının ölümünden sonra köye gönderilen çocuk, insanların arasında kendisini yalnız hissetmektedir. "(…) varlığım yokluğum müsaviydi" ve "Var mıydım yok muydum farkında bile değillerdi." (Abasıyanık 2024: 54) sözleri, bu yalnızlığın varoluşsal bir boyut taşıdığını göstermektedir. Öznenin yakındığı şey, varlığının fark

edilmemesine, başkalarınca onaylanmamasına ilişkindir. "Benim kendimin farkında değildiler." (Abasıyanık 2024: 54) cümlesi, anlatıcının varlık duygusunu *ötekinin tanıması*na bağladığını sezdirmektedir. Bu yönüyle babanın kaybı, öznenin *görülme* ve *tanınma* ihtiyacını karşılayan temel ilişkinin de ortadan kalkması olarak yorumlanabilir. Yas, böylece baştan beri bir ilişki ekseninde kurulur: Yitirilen aynı zamanda öznenin kendi varlığını doğrulayabildiği bağdır. Bu bağlamda anlatıcının dünyadan giderek geri çekildiği de dikkati çekmektedir. Köy yaşamını "ölesiye sıkıcı" bulan çocuk, çevresindeki insanlarla ilişki kurmak yerine yalnız kalmayı yeğlemektedir. Aile bireyleri yemek için eve dönerken onun bir ağacın altında saklanması ve sofraya gitmemesi (Abasıyanık 2024: 54) öznenin çevresindeki dünyayla kurduğu ilişkinin zayıfladığını ve toplumsal bağlardan uzaklaştığını göstermektedir. Kayıpla birlikte anlamını koruyamayan dünya, çocuk açısından giderek daha yabancı ve ilgisiz olduğu bir mekâna dönüşmüştür. Bu noktada öykü̈deki yas deneyiminin bireysel acının ötesine geçtiği; öznenin ötekiyle kurduğu ilişkileri, kendisinin algılayış biçimini ve dünyadaki yerini de dönüştürdüğünü ifade etmek mümkündür. Baba figürünün yokluğu çocuk öznenin hem duygusal hem de toplumsal düzlemde dayandığı zemini sarsmıştır. Böylece öykünün başlangıcında yasın yatıştırılamayışını belirleyen üç temel unsur belirginleşir: kaybedilen figürün öznenin duygusal dünyasındaki ayrıcalıklı konumu, kaybın ardından ortaya çıkan yoksunluk ve yeni bağlanma imkânlarının yokluğu. Bu üç unsurun kesişiminde kayıp, anlatıcının bütün ruhsal deneyimini örgütleyen sürekli bir varlığa dönüşür. Yatıştırılamayan yas yalnızca duygu ve ilişki düzleminde kalmaz, duygu ve ilişki düzleminde çözülemeyen kayıp çocuk öznenin bedene taşınarak bayılmalar, titremeler ve sinir krizleri biçiminde görünürlük kazanmaya başlar. Böylelikle yatıştırılamayan yasın semptomatik görünümleri belirleyici hâle gelir.

2. YASIN SEMPTOMATİKLEŞMESİ: BEDEN, KRİZ VE *TANINMA* ARZUSU

Freud'a (1986: 243-258) göre yas süreci, kaybedilen nesneye yöneltilmiş libidinal yatırımın geri çekilmesini ve öznenin bu kaybı kabullenerek nesneyle kurduğu bağı çözmesini gerektirir. Bu süreç her zaman doğrusal ve kesintisiz bir biçimde ilerlemez; kimi durumlarda özne kaybı işleyemez ve yas askıda kalır. Bu tür durumlarda kayıp dolaylı biçimlerde varlığını sürdürür. Anlatıcı konumundaki çocuk öznenin kayıp deneyimi böyle bir dolaylılıkla, bedensel tepkiler ve davranışlarındaki değişmeler aracılığıyla açığa çıkmaktadır. Çocuk, kaybı bilinçli bir yas süreci içinde işlemeye yönelmek yerine bu kaybın etkisini dolaylı yollarla yaşamaya devam etmektedir. Babasının ölümünün ardından bayılma ve sinir nöbetleri yaşamaya başlar. Anlatıcı bu belirtileri ayrıntılı biçimde aktarır:

> "Hastalık bende babam öldüğü gün başladı. (…) Onun ölümüyle beraber başlayan sinir hastalığım, bayılmalarım, titremelerim doktorları bile aldatmıştı. Sahiden hasta olduğumu sanıyorlar, tebdilihava tavsiye ediyorlardı. Ama ben, kendim çok iyi biliyordum ki hasta değildim. Nasıl beceririm? Bilmem. Tiril tiril titrer, hayaletler görür gibi haykırır, düşer bayılırdım. Baygınlığım sırasında bütün sözleri işitir, doktorun nabzımı tuttuğunu bilir, ama dudaklarımı kenetler, ısırır, köpükler saçardım." (Abasıyanık 2024: 53).

Anlatıcının kendi deneyimini aktardığı bu ifadeler yasın doğrudan işlenemediğini ve semptomatik yapıya dönüştüğünü açık biçimde ortaya koymaktadır. Kayıp, doğrudan bedensel belirtiler aracılığıyla görünür hâle gelir. Bu noktada *semptom*, **yasın işlenememesinin bir sonucu** olarak değerlendirilebilir. Freud'un (2016c) semptomu işlenemeyen ruhsal içeriğin dolaylı dışavurumu ve ikamesi olarak değerlendiren yaklaşımı (Leader 2022: 16-18) dikkate alındığında anlatıcının yaşadığı bayılmalar, titremeler ve kriz hâlleri yatıştırılamayan yasın bedensel düzlemde görünümü olarak yorumlanabilir. Simgesel olarak dile gelemeyen gerilim bedende kurulmuştur. Öyküde anlatıcının geri çekilme, kaçınma ve donakalma hâlleri ketleme düzeyini; buna eşlik eden bayılma ve krizler ise belirtinin kurulduğu alanı gösterir. Böylece beden, yalnızca tepki veren bir yüzey

olmaktan çıkar; bastırılmış içeriğin dolaylı biçimde kurulduğu bir zemin hâline gelir.

Öyküde semptomun edilgin bir belirti olmadığını ve belirli bir işlev taşıdığını *"(…) bu sinir buhranı oyunlarına başlamıştım"* (Abasıyanık 2024: 53) ifadesinden hareketle yorumlamak da mümkündür. Bu ifade, semptomun özne tarafından kısmen fark edilen ve belirli bir amaca yönelen bir yapı olduğunu düşündürür. Bununla birlikte baygınlık sırasında her şeyi işittiğini ama dudaklarını ısırıp köpük saçtığını eklemesi, bedenin "oyun" denetimini aşan bir taşkınlığını ele verir. "Oyun" vurgusu semptomun salt zorunlu bir belirti olmadığını, kurulan ve sahnelenen bir yapı olduğunu düşündürür ancak bu sahneleme kaybı çözmez, askıda kalmasını sürdürür. Semptomun asıl işlevi ise anlatıcının kendi sözlerinde açığa çıkar. Çocuk özne krizlerin başlama nedenini şu ifadeyle açıklar: "Etrafımı saranların babamın ölümünü benimle alakadar olup unutmaları için bu sinir buhranı oyunlarına başlamıştım." (Abasıyanık 2024: 53).

Semptom burada ikincil bir kazanç sağlar. Çevrenin ölüye yönelmiş ilgisini öznenin kendisine çevirir; çocuk, kayıp karşısında edilgin kaldığı konumdan dikkati yöneten etkin bir faile geçmeye çalışır. Bu işlev, Darian Leader'ın yas anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde açıklığa kavuşur. Leader, yasın belirli aşamalardan geçen lineer bir süreçten çok, öznenin kayıp nesneyle ilişkisini yeniden düzenlemeye yönelik bir uğraş olduğunu vurgular. Yas uğraşısında olan bir kişinin kendi varoluşunun değişken, tehdit altındaki yönünün acı verici bir şekilde odak noktası olduğunu belirtir (Leader 2018: 47). Yas uğraşısı, kaybın tanınmasını ve kayıp nesnenin özne tarafından yeniden konumlandırılmasını içerir. Öyküdeki çocuk bu yeniden düzenlemeyi gerçekleştiremediği için kaybı, semptom yoluyla ve dikkati kendi konumu etrafında toplayarak sürdürür; böylece yas, tamamlanan bir süreç olmaktan çıkıp askıda kalan bir deneyime dönüşür. Bu semptomatik yapı aynı zamanda tekrar niteliği taşımaktadır. Anlatıcının krizlerinin sürekliliği, kaybın tekil bir olay olarak geride bırakılmadığını ve özne tarafından yeniden ve yeniden üretildiğini gösterir. Bu durum, Freud'un

tanımladığı biçimiyle bastırılmış olanın geri dönüşüyle birlikte işleyen bir tekrar dinamiğine işaret eder ve *Haz İlkesinin Ötesinde*'de tartıştığı *yineleme zorlantısı* ile düşünülebilir (Freud 2020: 28-49). Belirtiler geçici bir tepki olarak ortadan kalkmamakta ve kaybın sürekliliğini güvence altına alan bir mekanizma gibi işlemektedir. Ölümün yarattığı sarsıntı söze dökülemediği ölçüde bedende sahnelenir ve yas, duygusal bir deneyim olmaktan çıkarak bedensel bir dile dönüşür. Bu noktada yas, sevilen nesnenin yitiminden doğan bir acı olmaktan çıkıp sevgi, ilgi ve acı üzerinde tekel kurma arzusuyla biçimlenen narsisistik bir boyut kazanır. Anlatıcının "Babamın ölüsünü kıskanırdım da ondan." (Abasıyanık 2024: 53) sözü kayba yönelen ilgiye duyulan kıskançlığı da açığa vurur. "Herkes onun ölümüyle alakadardı. (…) Ne hakları vardı? Onu yalnız ben seviyordum." (Abasıyanık 2024: 53) ifadeleri yasın özneye ait ayrıcalıklı bir alana dönüştüğünü gösterir. Yasın yatıştırılamaması, duygusal düzlemde *ambivalans* üzerinden de kendisini gösterir. Anlatıcının *"Babamın ölüsünü kıskanırdım da ondan"* (Abasıyanık 2024: 53) ifadesi kaybın acı, sevgi ve özlemle birlikte sahiplenme ve kıskançlık duygularını da içerdiğini gösterir. Klein'ın belirttiği üzere yas süreci, sevgi ve yıkıcılık arasında salınan *ambivalans*ın işlenmesini gerektirir (2023: *385-462)*. Babaya duyulan sevgi, yası paylaşmaya "hakkı olmayan" çevreye yönelen bir öfkeyle/düşmanlıkla iç içe geçer, anlatıcı kısa süre sonra herkesten nefret ettiğini söyler (Abasıyanık 2024: 55). Öyküde *ambivalans* işlenmek yerine sabitlenir ve öznenin kayıpla kurduğu ilişkiyi daha da katılaştırır. Bu kıskançlık kaybın kendisinden çok, kayıp üzerindeki öznel ayrıcalığın başkalarıyla paylaşılmasına yönelik bir tepki olarak ortaya çıkar. Kıskanılan şey, ölümün etrafında oluşan ilgi ve duygusal yoğunluktur. Anlatıcının *"Herkes onun ölümüyle alakadardı (…) Ne hakları vardı?"* (Abasıyanık 2024: 53) sözleri, kaybın bir yitimle birlikte özneye ait bir ilişki alanı olarak görüldüğünü gösterir. Bu bağlamda çocuk özne, babayı kaybetmekten çok babayla kurduğu özel ilişkinin başkaları tarafından paylaşılmasına karşı çıkmaktadır. Bu durum, yasın narsistik bir boyut taşıdığını da ortaya koymaktadır. Kayıp, sevilen nesnenin yitimi olmakla

birlikte sevgi, ilgi ve acı üzerinde ayrıcalıklı hak iddia edilen bir alana dönüşür. Sevgi ile saldırganlığın aynı nesne etrafında düğümlendiği bu yapı, öykü boyunca giderek keskinleşir ve anlatıcının kısa süre sonra herkesten nefret ettiğini söylemesine kadar uzanır.

Semptomun sonuçları öznenin iç dünyasıyla sınırlı kalmaz. "Ne yapsam kimsenin dikkatini çekemiyordum." ve "Benim kendimin farkında değildiler." (Abasıyanık 2024: 54) cümlelerinde anlatıcının asıl yarasının fark edilmemek olduğu görünürlük kazanır. Kriz hâlindeki beden görmezden gelinemediğinden semptom, görünmeyen çocuğu görünür kılar ancak semptomun ürettiği şey *tanınma* değil dışlanmadır. Çocukların anlatıcıyı "deli, saralı ve sıska" (Abasıyanık 2024: 55) olarak damgalamaları yasın toplumsal boyutunu görünür kılar. Geçici belirti, kalıcı bir kimliğe dönüşür. Öykünün ilerleyen bölümlerinde saatin kaybolduğu düşünülerek aranması ve anlatıcının ilk kez ilginin merkezine yerleşmesi de benzer bir örüntüyü tekrarlar. Öznenin *tanınma* talebi karşılık bulur ancak bu karşılık arzulandığı biçimde gerçekleşmez. Dolayısıyla öyküde semptom kaybın bedensel düzlemdeki dışavurumunun ötesine geçerek *görülme arzusu*nun, ölüm kıskançlığının ve toplumsal dışlanmanın düğümlendiği bir ilişkiler ağını yansıtır. Kayıp, sözle ifade edilen bir deneyim olmaktan çıkar; beden, kriz ve toplumsal ilişkiler aracılığıyla yeniden üretilen bir yapıya dönüşür. Semptomun taşıyamadığı yük, ilerleyen aşamada başka bir odakta yoğunlaşarak babadan kalan gümüş saate kayar. Özne, doğrudan ifade edemediği bu talebi beden aracılığıyla görünür kılmaya çalışır. Ancak öykünün ilerleyen aşamalarında bu durum tersine döner. Anlatıcı, bir noktadan sonra görünmez olmaktan çıkar; ancak bu kez arzuladığı biçimde değil, olumsuz bir kimlik üzerinden görünür hâle gelir. Hırsızlıkla suçlanması, öznenin ilk kez görülmesini sağlar; fakat bu tanınma, arzulanan bir tanınma değildir. Bu noktada öznenin yaşadığı temel gerilim açığa çıkar: görülmek istemek ile yanlış görülmek arasındaki gerilim. Özne, başlangıçta fark edilmemekten şikâyet ederken, daha sonra fark edilmenin olumsuz bir biçimiyle karşılaşır. Bu durum, tanınma arzusunun her zaman olumlu bir

karşılık bulmadığını ve öznenin başkaları tarafından nasıl görüldüğünün belirleyici olduğunu gösterir. Bu çerçevede öyküde görülme arzusu öznenin dünyayla kurduğu ilişkinin merkezinde yer alan belirleyici bir yapı olarak ortaya çıkar. Semptomatik tepkiler bu arzunun ilk ifadesi olarak belirirken, hırsızlıkla suçlanma bu arzunun çarpıtılmış ve travmatik bir karşılığına dönüşür. Dolayısıyla öyküde kayıp, öznenin tanınma talebinin karşılıksız kalması ve yanlış biçimde karşılanması üzerinden derinleşen bir deneyim olarak belirir. Bu durum, sonraki bölümde ele alınacak olan nesneyle kurulan ilişkinin neden bu kadar yoğun ve belirleyici hâle geldiğini de açıklar. Semptomun taşıyamadığı bu yük, izleyen aşamada başka bir odakta —babadan kalan gümüş saatte— yoğunlaşacak ve öznenin kayıpla kurduğu ilişki, bedenden nesneye doğru yer değiştirecektir.

3. YADİGÂRDAN İKAME NESNEYE: GÜMÜŞ SAAT VE ÖZDEŞLEŞME

Öyküde babadan yadigâr kalan gümüş saat, kayıpla kurulan ilişkinin somutlaştığı merkezî bir yapı olarak ikame nesne işlevi görür. Semptomun taşıyamadığı yük, babadan kalan gümüş saate kayar ve anlatıcının kayıpla kurduğu ilişki bedenden nesneye doğru yer değiştirir. Nesnenin işlevi öncelikle kökeni üzerinden belirginleşir. Saat anlatıcıya analığı aracılığıyla ulaşır. Bu dolayım, nesneyi kaybın yer değiştirmiş ve dolaylı biçimde aktarılmış bir taşıyıcısı kılar. Saat böylece bir hatıra eşya olmanın ötesine geçerek baba ile kurulan ve ölümle kesintiye uğrayan bağın **maddi bir taşıyıcı üzerinden sürdürülmesini sağlar.** Öyküde anlatıcının saatle kurduğu ilişki, bu nesnenin taşıdığı anlamı açık biçimde ortaya koyar. Saatin metne giriş biçimi bu çift katmanı doğrular:

> "Bütün tesellim saatimdi. Bu, babamdan kalmış gümüş saatti. Analığım köye gelirken bana vermişti. Onu gündüzün kimse bulmasın diye nerelere saklardım? Gece yatağıma girer girmez çıkarır, avucuma alır, kulağıma kor, dinler, sanki bir sevgiliyle, seninleymişim gibi Zehra, dünyalar benim olurdu. Azıcık da sevinçten ağlardım. Saatle ben, birbiri için ateşe atılmaya hazır, birbirinden ayrılmaz iki arkadaştık." (Abasıyanık 2024: 54).

Nesne hem ölen babanın yadigârı hem de çocuk öznenin tek avuntusu olur. Gümüş saatin işlevi, kaybı yatıştırmak yerine onu dondurarak sürdürmeye yönelik bir hâl alır. Gümüş saatin anlatıcı için basit bir eşya olmadığını açıkça gösteren bu ifadelerde nesne, yalnızca geçmişi hatırlatan bir araç olmanın ötesine geçerek öznenin duygusal dünyasının merkezine yerleşir. Bu anlam onu Volkan'ın (2007: 66-67) patolojik yas bağlamında tanımladığı *bağlantı nesnesi*ne yaklaştırır. Bağlantı nesnesi ölüye ait, büyülü bir değerle donatılan ve çoğunlukla gizlenen bir nesnedir; yas tutana ölü üzerinde dışsal bir denetim duygusu sağlayarak yas sürecinin tamamlanmasını erteler. Anlatıcının saati "gündüzün kimse bulmasın diye" saklaması (Abasıyanık 2024: 54) bu gizleme edimini doğrudan örnekler. Gece yalnızken onunla temas kurması ve onu "bir sevgili"ye benzetmesi, nesneye yönelen yatırımın yoğunluğunu ortaya koyar. Saklama, nesneyi koruma eylemiyle sınırlı kalmaz; onu başkalarının bakışından yalıtarak muhafaza etmeyi sağlar ve bu yönüyle nesneyle kurulan ilişkinin sürdürülebilmesinin koşulu hâline gelir. Nesneyle kurulan ilişki bedensel bir yakınlık da içerir: avuçta tutma, kulağa götürme ve dinleme gibi edimler, nesneyi öznenin bedenine yaklaştırarak aradaki mesafeyi azaltır, nesneye atfedilen mahrem ve büyülü değeri açığa çıkarır. Bu mahremiyet erotik bir tona da bürünür. Anlatıcı saatle baş başa kaldığı anları bir sevgiliyle birlikteymiş gibi yaşar ve dünyalar onun olur. Saat dış dünyaya ait bir eşya olmaktan çıkar; kaybedilen babaya yöneltilen libidinal yatırımın üzerinde somutlaştığı bir odağa dönüşür. Bu nedenle saatin teselli işlevi, kayıpla kurulan bağı gizli, mahrem ve el değmemiş biçimde korumaya hizmet eder.

Nesnenin işlevini tesellinin ötesine taşıyan, onun canlandırılması ve özdeşleşmenin nesnesi hâline gelmesidir. Saat anlatıcı için, temas edilen ve öznenin kendiliğine eklemlenen bir varlık hâline dönüşür. "Saatim benimle konuşurdu. Ben saatimle konuşurdum. Birbirimizi seviyorduk." (Abasıyanık 2024: 55). Özneyle nesne arasındaki sınırın silindiği bu yakınlık, "birbiri için ateşe atılmaya hazır, birbirinden ayrılmaz iki arkadaş" (Abasıyanık 2024: 54) ifadesinde doruğa ulaşır. Nesne ile özne arasındaki

sınırın silikleştiği bu ifade, saatin özdeşleşme nesnesi olarak da işlediğini ortaya koyar. Anlatıcı, saati yanında taşımaz yalnızca; onunla var olur, onunla hisseder. Böylece nesne, öznenin yalnızlığını telafi eden bir eşlikçi olmaktan çıkar, öznenin kendiliğine eklemlenen bir unsur hâline gelir. Köyde çakallar ulurken birlikte büzülmeleri ve baykuş karşısında birlikte korkmaları (Abasıyanık 2024: 54) korkuyu ve faili nesneyle paylaşan bir özdeşleşmeyi gösterir. Freud'un yas ve melankoli üzerine belirlemeleri bu yapıyı anlamlandırmak açısından açıklayıcıdır. Freud'a göre yas sürecinde özne, kaybedilen nesneye yönelttiği yatırımı geri çekerek yeni nesnelere yönelme imkânı bulur. Ancak öyküde bu çözülme gerçekleşmez. Yatırım geri çekilmez; aksine gümüş saat üzerinde yoğunlaşır. Bu durum, yasın tamamlanmadığını, yalnızca yer değiştirdiğini gösterir. Dolayısıyla saat, kayıpla kurulan bağın taşındığı ve sürdürüldüğü bir yapı olarak işlev görür. Kayıp, benliğe gömülmek yerine elde tutulan, dinlenen, saklanan ve korunan bir nesnede dışsallaştırılarak dondurulur. Bu yönüyle saat hem babayı taşıyan bir yadigâr hem de öznenin kendiliğine eklemlenen bir eşlikçi olarak çok yönlü bir özdeşleşme nesnesi hâline gelir. Bu hareket, melankolik içe-almadan ayrılarak bağlantı nesnesi tanımlamasına yaklaşır. Saat, bu yönüyle hem babayı (yadigâr) hem de öznenin kendisini (bir ikiz, "üçüncü bir arkadaşa" gerek bırakmayan bir eşlikçi) taşıyan çok yönlü bir özdeşleşme nesnesidir. Saatle kurulan yoğun bedensel temas, bağlantı nesnesinin uzak tutulmasından ayrılır ancak bu fark, bağlantı nesnesinin burada aynı zamanda bir özdeşleşme ve teselli nesnesi işlevi de taşımasıyla açıklanabilir.

Saatin ayrıcalıklı konumu, Lacancı çerçevede arzunun nedeni olan nesne, *objet petit a* üzerinden de düşünülebilir. Anlatıcı saatin kapağını açıp içine bakar: "İçindeki çarkları, kırmızı taşları, üstündeki şimendifer resmini" seyreder (Abasıyanık 2024: 55). Saat seyredilen, gizli ve değerli bir dünya barındıran bir nesne olarak kurulur. Bu içe bakma edimi, Lacan'ın *objet petit a*yı betimlemek için kullandığı, *değersiz bir kutu içinde gizlenen değerli nesne (agalma)* imgesini hatırlatır. Önemli olan saat çevresinde örgütlenen arzudur. Nitekim anlatıcı için saat, organlarından daha hayatidir: "Her şeyi, her

şeyimi alabilirlerdi: İçimden midemi, kalbimi, ciğerlerimi, kafamdan aklımı, ama saatimi asla!" (Abasıyanık 2024: 55). Saati elinden almak isteyen çocuklara karşı "ömründe ilk defa" çılgın gibi dövüşmesi (Abasıyanık 2024: 55), nesnenin öznenin varlığını bir arada tutan bir eksene dönüştüğünü gösterir.

Anlatıcının saatle kurduğu yoğun ve mahrem ilişki, kaybedilen figürle kurulan bağın bu nesne üzerinden sürdürüldüğünü gösterir. Bu nedenle saat, eski bağın farklı bir düzlemde devamıdır. Gümüş saat, öznenin kayıpla doğrudan yüzleşmek yerine bu kaybı dolaylı biçimde taşımasını sağlayan bir ruhsal dayanma alanı oluşturur. Ancak bu ilişki geçici değildir. Geçişin ertelendiği ve askıya alındığı bir odak hâline gelir. Gümüş saat, kayıp nesneyle bağı taşıyan, öznenin duygusal yatırımını üzerinde toplayan ve yasın çözülmesini erteleyen bir ikame/bağlantı nesnesi olarak işlev görür. Bağlantı nesnesinin kaderi, kaybın yinelenmesidir. Çocuklarla giriştiği kavganın ardından anlatıcı saatini çıkarır ve işlemediğini fark ederek o gece "sabaha kadar" ağlar (Abasıyanık 2024: 55). Saatin durması salt bir hasar ifade etmez, ikinci bir ölümü de imler: Sesiyle yaşayan nesnenin susması, babanın ölümünü nesne üzerinde yeniden sahneler. Anlatıcının sabaha kadar ağlaması da bunu doğrular; ağlanan, kırılan bir eşya değil, ikinci kez yitirilen babadır. Bu noktada saatin işlevi daha açık hâle gelir: Saat, kaybı geride bırakmayı değil, onu canlı, gizli ve el değmemiş biçimde sürdürmeyi sağlayan bir bağlantı nesnesi ve arzunun düğümlendiği bir *objet petit a*dır. Bu nedenle onun kırılması yası sonlandırmaz; tersine, yatıştırılamayan yası yeni bir evreye taşır. Saatin susmasıyla birlikte kayba yönelen yatırımın bir sonraki aşamada yaşayan bir ötekine, Zehra'ya doğru yer değiştirmesinin önünü açar.

4. NESNEDEN ÖTEKİNE: ZEHRA VE LİBİDİNAL YATIRIMIN YER DEĞİŞTİRMESİ

Gümüş saat etrafında yoğunlaşan nesne yatırımı, anlatının ilerleyen aşamasında Zehra'yla birlikte yeni bir düzleme taşınır. Bu geçiş ilk bakışta öznenin nesneye yönelmiş yatırımını çözerek bir insana yöneldiği izlenimi uyandırsa da mevcut ilişkinin farklı bir biçimde yeniden kurulduğu dikkati çeker. Zehra, saatin taşıdığı libidinal yatırımın yaşayan bir öteki üzerinde yeniden örgütlendiği figürdür. Zehra'nın öyküye giriş biçimi ve anlatıcının ona yönelimi, bu yeniden kurulumun doğasını açık biçimde ortaya koyar:

> "İşte o günlerde karşıma sen çıktın Zehra. Futbol sahasının kenarında düşmanlarımı seyrediyordun. Ben gelip ta yanı başında durdum. Canım, iki örgülü kalın saçını tutup çekmek istiyordu. Dönüp bana öyle bir baktın ki, saatim hatırıma geldi. Sen güldün evvela, sonra ben güldüm. Yanıma sokuldun. Hemen saatimi çıkarıp sana gösterdim. İçindeki çarkları, kırmızı taşları, üstündeki şimendifer resmini beraberce seyrettik. Şimdi sen de benim saatim gibi bir şeydin. İnsanın insandan bir saati olması da güzel bir şey diye düşünmüştüm." (Abasıyanık 2024: 55).

Zehra, anlatıcının "düşmanlarım" diye adlandırdığı bir alanın içinde belirir. Bu konumlanma, ilişkinin gerilimli bir düzen içinden kurulduğunu gösterir. Zehra, öznenin çatışmalı dünyasının içine yerleşen bir ötekidir. Bu karşılaşma, içe kapanmış nesne ilişkisinden dış dünyaya açılma ihtimalini barındırır, ancak bu açılma önceki nesnenin dolayımıyla gerçekleşir. Karşılaşmayı belirleyen asıl eşik ise *bakış*tır. Zehra'nın bakışıyla anlatıcı kendisini görünür ve etkilenmiş hisseder. Lacan'ın *bakış* kavramı bu noktada açıklayıcıdır. **Bakış, öznenin kendisini Ötekinin alanında yakalanmış olarak deneyimlediği ve arzunun devreye** girdiği eşiktir (Lacan 2014: 74; 2019: 79-83, 112). Öyküde bakış, öznenin kendisini **görülür ve etkilenmiş** hissettiği bir *yakalanma anı*dır. Özne ve Zehra arasındaki ilişki, bu bakışın açtığı boşlukta başlar. Ancak bu boşluk, yeni bir bağın kurulmasına imkân tanıyan bir alan olarak kalmaz. "Dönüp bana öyle bir baktı ki, **saatim hatırıma geldi**" (Abasıyanık 2024: 55) ifadesiyle önceki nesnenin devreye girdiği anlaşılır. Bu bağlamda Zehra, saatin temsil ettiği duygusal alanın

genişlemesini ifade eder. Bakışın açtığı boşluk, yeni bir ilişkiyi kurmak yerine, eski bağlanma modelini yeniden **çağırır. Dikkat çeken diğer ayrıntı ise anlatıcının Zehra'ya yönelen ilk dürtüsünün "iki örgülü kalın saçını tutup çekmek" (Abasıyanık, 2024: 55) istemesiyle belirmesidir. Bu istek, Zehra'ya yönelen ilginin temas kurma arzusu, sahiplenme ve saldırganlıkla örülü olduğunu gösterir. Böylece baba kaybı ve gümüş saat etrafında belirginleşen *ambivalans*, yaşayan bir ötekiyle kurulan ilişkide yeniden görünür hâle gelir. Öznenin dünyasında Zehra, iç çatışmalarının yeni taşıyıcısı olarak belirir.**

Anlatıcının Zehra'nın bakışının hemen ardından saati hatırlaması ve çıkarıp göstermesi, yer değiştirmenin somut karşılığıdır. Böylece Zehra ile ilişki **nesne aracılığıyla** kurulur. "Sen de benim saatim gibi bir şeydin" ifadesi **(Abasıyanık 2024: 55)**, Zehra'nın saatle kurulan ilişkinin biçimsel eşdeğeri olarak konumlandığını gösterir. "İnsanın insandan bir saati olması" **(Abasıyanık 2024: 55)** ise yer değiştirmenin yönünü açıkça belirtir: Bu ifade, mevcut yatırımın farklı bir taşıyıcıya aktarıldığını gösterir. Böylece öyküde; baba, gümüş saat ve Zehra arasında yer değiştirme zinciri belirginleşir. Babaya yönelen ilk yatırım önce gümüş saate, ardından Zehra'ya aktarılır. Bu aktarım kayıp figürle olan bağı çözmez, yalnızca farklı taşıyıcılar üzerinden sürdürür. Bu üçlü, karşılıklı bağımlı bir yapı oluşturur; bu yönüyle Lacan'ın geç dönem çalışmalarında geliştirdiği *Borromean düğümü*nden esinlenilerek bir şema üzerinden yorumlanabilir. Lacan'da bu düğüm *üç düzen*i *(İmgesel, Simgesel, Gerçek)* birbirine bağlayan ve halkaların birinin çözülmesi bütün yapının dağılmasını ifade eden bir modeldir. *Gümüş Saat*'te baba, saat ve Zehra arasında kurulan ilişki de benzer biçimde libidinal yatırımın tek bir noktada yatışmadığını; farklı taşıyıcılar arasında dolaşarak sürdüğünü gösterir. Gümüş saat, bu yapıda baba ile Zehra'yı birbirine bağlayan orta halkadır. Nitekim saatin kırılması üçlü bağın bütününün çözülmesini başlatacaktır. Bu örüntüyü şu şekilde göstermek mümkündür:



Şekil 1. Libidinal yatırımın baba, saat ve Zehra arasında yer değiştirme örüntüsü

Bu zincirde her yeni figür, bir öncekine yönelen yatırımın yeni bir taşıyıcıya aktarılmasıyla kurulur. Karşılıklı bağımlılığı ve terimler arasında dolaşan, hiçbirinde nihai olarak yatışmayan yatırımı göstermektedir. Aktarım, öznenin kayıpla kurduğu bağı çözmeye yetmez; tekil, yoğun ve denetlenebilir bir nesneye yönelen bağlanma biçimini önemli ölçüde korur. Bu nedenle Zehra ile ilişki, öznenin dünyasında bütünüyle sağaltıcı bir açılma yaratmaz. Zehra bütünüyle edilgin bir yer tutucu da değildir; bakışı, gülüşü ve anlatıcının yanına sokulmasıyla karşılıklılık ihtimalini taşır. Bununla birlikte anlatıcının ona yönelimi, bu karşılıklılık ihtimalini saatin kurduğu mahrem ve denetlenebilir nesne ilişkisi içinde yeniden biçimlendirir. Dolayısıyla Zehra, özne için gümüş saatin taşıdığı duygusal işlevin insan figürü üzerinde yeniden düzenlendiği bir konumdur. Freud'un nesne yatırımı kavramı bu sürekliliği açıklamak açısından işlevseldir. Freud'a göre özne, kaybedilen nesneye yöneltilmiş libidinal yatırımı geri çekerek yeni nesnelere yönelme imkânı bulur; ancak bu yönelim her zaman eski bağın çözüldüğü anlamına gelmez. Öyküde Zehra'ya yönelen ilgi, önceki bağın farklı bir düzlemde sürdürülmesidir. Gümüş saat bu yapıda baba ile Zehra'yı birbirine bağlayan ortak halkadır, nitekim saatin kırılması

(Abasıyanık 2024: 55) üçlü bağın bütününün çözülmesini başlatacaktır. Ancak Zehra'ya olan yönelimiyle anlatıcı ilk kez yatırımını cansız bir nesnenin dışına, yaşayan bir ötekine doğru yöneltir. Bu yönüyle Zehra, yasın başka bir ilişki formuna geçme eşiğinin figürüdür. Bu noktada Lacan'ın arzu tanımlaması yardımcı bir çerçeve sunar.

Lacan'a göre arzu, eksiklik etrafında dolaşan ve bu eksikliği çeşitli temsiller aracılığıyla sürdüren bir yapıdır (Lacan 2022: 279; Evans 2019: 98-99). Bu çerçevede Zehra bu anlamda eksikliğin yeni bir temsilidir. Dolayısıyla Zehra ile kurulan ilişki, kaybı ortadan kaldırmaz; onu başka bir düzlemde sürdürür. Zehra'ya yönelen arzu, saatin temsil ettiği eksikliği kapatmak yerine onun etrafında yeni bir bağ kurar. Bu nedenle Zehra, kaybın başka bir biçimde konuşmaya başladığı yeni odaktır. Saatin bu sahnede devreye girmesi önce "hatıra gelmesi", ardından Zehra'ya gösterilmesi, nesnenin artık yalnızca içsel bir sığınak olmadığını; dış dünyayla bağ kurmayı sağlayan kırılgan bir köprü hâline geldiğini gösterir. Futbol sahası, öyküde dış dünyanın, rekabetin ve "düşmanların" mekânıdır. Zehra ile bu mekânda, düşmanların sınırında kurulan ilişki, öznenin toplumsal alana dâhil olma çabasının da göstergesidir. Bu çaba saatin dolayımıyla yürür. Anlatıcı Zehra'ya kendisini doğrudan açmaz; önce saati açar. Saatin içindeki çarkları, kırmızı taşları ve şimendifer resmini birlikte seyretmeleri, ilişkinin nesne aracılığıyla kurulmuş ortak bir bakış alanına dönüştüğünü gösterir. Böylece saat, içsel yas nesnesi olmaktan çıkar; Zehra ile kurulabilecek ilişkinin aracısı hâline gelir. Ancak bu aracılık, ilişkinin kırılganlığını da belirler; çünkü bağ, baştan itibaren saatin temsil ettiği eksiklik ve korunma ihtiyacı üzerinden kurulmuştur. Yer değiştirmenin biçimsel düzeyde de bir karşılığı vardır ve bu, öykünün anlatım yapısında görünür olur. *Gümüş Saat* baştan sona Zehra'ya sesleniş biçiminde kuruludur; anlatıcı bütün kayıp, semptom ve nesne deneyimini ikinci tekil şahısta ona aktarır. "Seninleymişim gibi Zehra" ve "sen de benim saatim gibi bir şeydin" ifadeleri (Abasıyanık 2024: 54), Zehra'nın anlatının yöneldiği muhatap hâline geldiğini gösterir. Bu seslenme, içeriğin yanı sıra biçimde de

bir yer değiştirme gerçekleştirir: Kaybedilen babanın ve susan saatin hikâyesi, yaşayan bir ötekine anlatılarak ona doğru taşınır. Anlatma ediminin kendisi, yatırımın yeni nesneye aktarılmasının aracı hâline gelir. Özne, yasını dile dökebileceği bir muhatap bulduğunda, kaybı bedende sahnelemekten ve nesnede saklamaktan anlatı yoluyla ifade etmeye doğru bir adım atar. Bu adımın gerçek bir onarıma mı, yoksa zincirin aynı örüntüyü yineleyen yeni bir halkasına mı vardığı öykünün kapanış evresinde belirginleşecektir. Zehra'ya yönelen yatırım, gümüş saatin işlevini bütünüyle ortadan kaldırmaz; onu yaşayan bir öteki üzerinden yeniden düzenler. Bu nedenle Zehra, anlatıcı için kaybın son bulduğu yer değil, kayıpla kurulan ilişkinin yeni bir biçimde sınandığı eşiktir. Saatin kırılması ve suya bırakılması, bu eşiğin gerçekten geçilip geçilemediğini gösterecek son sahne olarak belirir.

5. SUYA GÖMÜLME: GECİKMİŞ BİR AYRILMA VE ONARIM GİRİŞİMİ

Gümüş saatle kurulan ilişki, öykünün son bölümünde giderek yoğunlaşan bir gerilim üzerinden çözülür. **Bu gerilim, nesneye yönelen yatırımın artık sürdürülemez hâle geldiği bir eşikte belirginleşir.** Bu eşik, saatin saklandığı kapalı alandan çıkarılarak başkasına gösterilmesiyle başlar. Anlatıcının Zehra'yla kurduğu yeni ve kırılgan bağ, öykünün dönüm noktasını oluşturan kriz anıyla kesintiye uğrar. Saat, önce saklanan ve yalnızca mahrem anlarda temas edilen bir bağlantı nesnesi iken, Zehra'ya gösterilmesiyle birlikte dış dünyanın bakışına açılır. Bu açılma, nesnenin anlamını koruyan sınırın kırılması demektir. Artık saat yalnızca anlatıcının iç dünyasında taşıdığı anlamla sınırlı kalmaz; başkalarının bakışına, müdahalesine ve suçlayıcı yorumuna açık hâle gelir. Böylece nesneyle kurulan tekil ve korunaklı ilişki çözülmeye başlar. Bu çözülmenin ilk görünür anı, çocuklarla yaşanan çatışmada ortaya çıkar. Futbol oynayan çocukların saatini elinden alacakları korkusuyla yaşadığı kriz, öznenin

nesneyle kurduğu ilişkinin ulaştığı yoğunluğu ve aynı zamanda bu ilişkinin taşıdığı tehlikeyi görünür kılar:

> "Sen gider gitmez hücum edecekler, saatimi elimden alacaklar, koca pabuçlarıyla kıracaklardı. Her şeyi, her şeyimi alabilirlerdi: İçimden midemi, kalbimi, ciğerlerimi, kafamdan aklımı, ama saatimi asla! Onu futbolculara vermedim, ömrümde ilk defa saat için çılgın gibi dövüştüm. Ellerinden kurtulunca soluğu evde aldım. Saatimi çıkardım, artık işlemiyordu." (Abasıyanık 2024: 55).

Saatin kaybı ihtimalinin anlatıcı için bedensel bir parçalanma tehdidiyle eşdeğer hâle gelmesi nesnenin, öznenin kendiliğinin ayrılmaz bir parçası hâline geldiğini doğrular. "Her şeyi, her şeyimi alabilirlerdi." ifadesi organlara kadar genişleyen bir kayıp fantezisi kurarken saatin bu bütünlük içinde vazgeçilemez tek unsur olarak konumlandığını ortaya koyar. Anlatıcının "Ömründe ilk defa" dövüşmesi de anlamlıdır: Babanın ölümü karşısında verilememiş tepki, ilk kez nesne tehdit edildiğinde etkin bir savunmaya dönüşür; bu yönüyle dövüş, gecikmiş bir yas tepkisinin dışavurumu olarak da okunabilir. Çocuğun savunması nesneyi korumaya yetmez. Anlatıcının eve döndüğünde saatin artık işlemediğini fark etmesi, öykünün en kritik kırılma anlarından birisidir. Saatin bu mücadelenin ardından işlememesi, babanın ölümünün nesne üzerinde ikinci kez sahnelenmesidir. Bu nedenle bozulan saat, kaybı yatıştıran bir bağlantı nesnesi olmaktan çıkar; kaybın kendisini görünür kılan bir kalıntıya dönüşür. Çocuğun gece sabaha kadar ağlaması da bu durumu doğrular. Ağlanan yalnızca kırılmış bir eşya değil, nesne üzerinde ikinci kez yaşanan baba kaybıdır. Bu noktada saklama ediminin geçirdiği dönüşüm belirleyici hâle gelir. Başlangıçta saklama, nesnenin mahrem anlamını koruma işlevi taşır, saat başkalarının bakışından yalıtılarak öznenin iç dünyasında güvenli bir yerde tutulur. Zehra'ya gösterilmesiyle bu mahremiyet ilk kez açılır. Ardından saatin çocukların müdahalesine uğraması ve hırsızlık suçlamasıyla ilişkilendirilmesi, nesnenin anlamını kirletir. Böylece saklama, kirlenmiş ve tehdit altındaki bağı örtme işlevi üstlenir. Başlangıçta nesneyi

yaşatmaya yarayan saklama, son aşamada onu tümüyle erişilmez kılmaya yönelen bir harekete dönüşür. Bu süreç, öyküdeki görünürlük ve *yanlış tanınma* ile birleşir. Kimsenin dikkatini çekememekten ve fark edilmemekten yakınan anlatıcı, saat çevresinde gelişen olaylarla ilk kez ilginin merkezine yerleşir. Bu ilgi arzuladığı tanınma biçimiyle gerçekleşmez. Saatin çalınmış olduğu düşüncesiyle aranması ve anlatıcının kuşku odağına yerleşmesi, görünürlük arzusunun olumsuz bir biçimde karşılık bulduğunu gösterir. Özne artık görünmez değildir, fakat bu kez hırsız şüphesiyle görünür olur. Böylece görülme arzusu, yanlış tanınma deneyimine dönüşür. Bu yanlış tanınma, nesneyle kurulan bağı sürdürülemez hâle getiren toplumsal kırılmayı derinleştirir.

Saatin bozulması, yanlış görünürlüğe maruz kalması ve artık eski mahrem anlamıyla korunamaması, anlatıcıyı son bir eyleme yöneltir. Öykünün kapanışında saatin suya bırakılması, nesneden kesin bir vazgeçiş gibi görünse de ritüel niteliği bakımından daha karmaşık bir anlam taşır. Çocuk özne bozulan saati gelişigüzel suya bırakmaz, kapağını açar, içine Zehra'nın verdiği papatyayı yerleştirir, kapağını kapatır ve onu suya yavaşça bırakır.

> "Bozuk saatimi çıkardım. Kapağını açtım. Kırmızı taşlarının üstüne senin o gün bana verdiğin papatyayı koydum. Kapağını kapadım. Sonra suyun üstüne yavaşça saatimi bıraktım. Döne döne batmaya başladı. (…) Denizin ta dibine saatimin vardığını orada, karanlıklar içinde, kimsenin onu bulamayacağı bir yerde yattığını hissedince küreklere asılarak döndüm." (Abasıyanık 2024: 56).

Bu sahne, Lacancı çerçevede bir yas ritüeli olarak yorumlanabilir. Buna göre yas, *Gerçek*te bir delik açar ve bu deliğe ancak simgesel bir ritüel aracılık edebilir; ritüel boşluğu kapatmaz, ona simgesel bir biçim vererek dolayımlar (Lacan 1977; Evans 2019: 66-67). Babanın ölümü sırasında tutulamayan, semptoma ve nesneye kaçan yas, bu bölümde ilk kez simgesel bir edime dönüşür. Bu sahnede saatin içine papatyanın yerleştirilmesi, iki farklı yatırım hattını aynı nesne içinde bir araya getirir. Saat, babadan kalan kaybın

ve geçmiş bağın taşıyıcısıdır; papatya ise Zehra'ya yönelen yeni yatırımın işaretidir. Anlatıcının bu iki unsuru aynı yapıda birleştirmesi, kaybı bütünleştirme yönünde bir onarım girişimi olarak okunabilir. Bu onarım, nesnenin suya bırakılmasıyla sonuçlanır. Bu nedenle gecikmiş ve kısmi bir onarım denemesinden söz edilebilir. Klein'ın *onarım* kavramı açısından düşünüldüğünde, öznenin zarar görmüş nesneyi içsel olarak yeniden kurması beklenir; oysa öyküde nesne dış dünyaya bırakılarak erişilmez kılınır. Dolayısıyla bu eylem, nesneyle sürdürülemez hâle gelen bağı dışsallaştırır. Suyun seçilmesi bu bağlamda anlamlıdır. Su, psikanalitik okumada çoğu kez sınırların silindiği, ayrımların askıya alındığı bir alan olarak değerlendirilir; saatin bu alana bırakılması, ayrımların çözüldüğü bir alana iade edilmesi olarak da ele alınabilir. Suyun geri dönüşün olmadığı bir alan oluşu, bu uğurlamaya geri alınamazlık niteliği katar. Saatin "kimsenin onu bulamayacağı" bir yerde, denizin karanlık dibine bırakılması, başlangıçtaki saklama ediminin en uç biçimidir. Anlatıcı saati artık yalnızca başkalarından değil, kendisinden de uzaklaştırır. Başlangıçta yatağın içinde, avuçta ve kulağa yakın tutulan nesne, öykünün sonunda erişilemez bir derinliğe gönderilir. Böylece saklama, koruma işlevinden çıkar; ayrılmayı mümkün kılmaya çalışan bir dışsallaştırma biçimine dönüşür. Ancak bu dışsallaştırma, kesin bir çözülme üretmez. Nesne yok edilmez; suyun dibinde, karanlıkta, kimsenin bulamayacağı bir yerde yatmaya devam eder. Bu nedenle suya bırakma sahnesi, kayıpla kurulan bağın erişilemez bir yere taşınması olarak yorumlanabilir. Bu süreç, nesneyle kurulan ilişkinin geçirdiği dönüşüm üzerinden şöyle özetlenebilir:

Saklama (mahremiyet / koruma)
↓
Açma (Zehra'ya gösterme)
↓
Kirlenme (dış bakış / suçlama)
↓
Yeniden saklama (örtme / kaçınma)
↓
Erişilmez kılma (suya bırakma)

Şekil 2. Nesneyle kurulan ilişkinin saklama-açılma döngüsü

Bu çizgi nesnenin, öznenin kayıpla kurduğu ilişkinin değişen biçimlerini taşıyan bir yapı olarak işlediğini gösterir. Başlangıçta saklama, kaybın anlamını korumaya hizmet ederken; son aşamada aynı hareket, taşınamaz hâle gelen bağı erişilmez kılmaya yönelir. Bu nedenle saatin suya bırakılması, yeni bir bağ kurma ya da tam anlamıyla iyileşme değil, baştan beri saklama üzerine kurulu ilişkinin son noktada ayrılmaya zorlanmasıdır. Saatin suya bırakılması, semptom, nesne yatırımı, özdeşleşme ve yanlış tanınma üzerinden sürdürülen bağın artık taşınamaz hâle gelmesiyle ortaya çıkan gecikmiş bir ayrılma girişimidir. Papatyanın saatle birlikte kutuya yerleştirilmesi, Zehra'ya yönelen yeni yatırımın baba kaybıyla aynı yapıya dâhil edildiğini gösterir. Nesne, içsel olarak yeniden kurulup korunmaz; tersine, bütünlenmiş hâliyle suya bırakılarak ortadan kaldırılır ve içsel bir yeniden kurulumun gerçekleştiğine dair açık bir gösterge yoktur. Bu yüzden sahne, tamamlanmış bir iyileşme değil, gecikmiş ve eksik bir onarımı ifade ederek onarım jesti ile vazgeçiş aynı edimde iç içe geçer. Ambivalans bu noktada çözülmez, nesnenin erişilmez kılınmasıyla askıya alınır. Bu yönüyle suya gömme, kesin bir çözüm değil, askıda bırakılmış bir son üretir. Saatin susmasına kadar kayıp; semptomda sahnelenen ve nesnede dondurulan, dile gelmeyen bir deneyimi ifade etmekteyken suya gömme sahnesinde özne, kaybına ilk kez bir biçim, bir tören ve anlatının seslendiği bir muhatap bulmuştur. Ardından gelen "Gözlerimden yaş boşanıyordu." (Abasıyanık 2024: 56) ifadesi, baştaki "sinir buhranı oyunları"ndan (Abasıyanık 2024: 53) farklı olarak sahnelenmeyen, otantik bir *afekt*in açığa çıkışıdır. Saat artık yoktur; ancak "sen aklıma geliyordun Zehra!" (Abasıyanık 2024: 56) sözüyle, kaybedilen yatırımın yaşayan bir ötekine doğru yöneldiği sezdirilir.

SONUÇ

Bu çalışma, *Gümüş Saat* öyküsünde kayıp deneyiminin doğrudan yaşanıp geride bırakılmadığını; beden, nesne ve toplumsal ilişki düzlemlerinde dolaşıma girerek sürdürülen, yatıştırılamayan bir yas deneyimine dönüştüğünü ortaya koymuştur. Öyküde kayıp deneyimi önce

semptomda kilitlenir, ardından bir nesnede dondurulur, oradan yaşayan bir ötekine doğru yer değiştirir ve kısmi bir simgeleştirme girişimine açılır. Bu yönüyle öyküde yasın farklı ruhsal düzlemlerde yer değiştirerek süren bir yapı olarak kurulduğunu ifade etmek mümkündür.

Öyküde yas, yatıştırılamama hâli üzerinden işletilmektedir. Çocuk özne babasının ölümünü bilir, bu nedenle reddedilen kaybın olgusu değildir. Bu kaybın ruhsal düzlemde işlenebilmesidir. Libidinal yatırımın tek ve yeri doldurulamaz bir figürde toplanmış olması, kaybın yeni nesnelere aktarılmasını güçleştirmiş ve yası melankolik yapıya yaklaşan bir çözümsüzlük içinde konumlandırmıştır. Bu çözümsüzlük bedene taşınmış; bayılmalar, titremeler ve sinir buhranı oyunları söze dökülemeyen kaybın semptomatik dili hâline gelmiştir. Yas bu noktada sevgi, ilgi ve acı üzerinde ayrıcalıklı bir hak iddia eden sahiplenici bir yapı olarak da belirmiştir. Semptom, bu yapı içinde bir görülme ve tanınma talebi taşır; ancak bu talep, görülmek istemek ile yanlış görülmek arasındaki gerilimle çarpık bir karşılık bulur. Anlatıcı, fark edilmemekten yakınan bir konumdan, hırsızlık şüphesiyle görünür kılındığı bir konuma geçer. Böylece yas, baştan itibaren bir tanınma sorunuyla iç içe kurulur.

Gümüş saat, yatıştırılamayan yasın nesne düzlemindeki karşılığıdır. Ölüye ait, gizlenen, büyülü ve mahrem bir değerle donatılan, yas sürecinin çözülmesini erteleyen bir ikame/bağlantı nesnesi olarak işlev görür. Kaybın bütünüyle benliğe gömülmesi yerine elde tutulan, dinlenen, saklanan ve korunan bir nesnede dışsallaştırılması, saatin anlatıcı için taşıdığı ruhsal işlevi belirginleştirir. Nesneyle kurulan ilişkinin bedensel ve mahrem niteliği saatin öznenin kendilik duygusuna eklemlendiğini gösterir. Bu bağlamda saat, kayıp nesneyle bağı sürdüren ve öznenin ruhsal örgütlenmesini ayakta tutan ayrıcalıklı bir odak hâline gelir. Saatin artık işlememesi ise bu işlevin kırıldığı anı temsil eder; sesiyle yaşayan nesnenin susması, baba kaybının nesne üzerinde ikinci kez sahnelenmesi anlamına gelir. Yatırımın cansız nesneden yaşayan bir ötekine, Zehra'ya doğru yer değiştirmesi öykünün önemli eşiklerinden birisidir. Ancak bu yer değiştirme doğrudan bir

iyileşme ya da tamamlanmış bir yas göstergesi değildir. Zehra, anlatıcı için bağımsız bir sevgi nesnesi olmaktan ziyade gümüş saatin taşıdığı libidinal yatırımın yaşayan bir öteki üzerinde yeniden düzenlendiği figür olarak belirir. Sen de benim saatim gibi bir şeydin sözü, bu aktarımın niteliğini açık biçimde gösterir. Saatin işlevi ortadan kalkmaz; Zehra bu işlevi devralır. Zehra'ya yöneliş, anlatıcının yatırımını ilk kez cansız bir nesnenin dışına taşıması bakımından önemlidir. Öykünün Zehra'ya sesleniş biçiminde kurulması da bu yer değiştirmenin anlatı düzeyindeki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Kayıp artık yalnızca bedende sahnelenen ya da nesnede saklanan bir deneyim olmaktan çıkar; yaşayan bir muhataba anlatılabilir hâle gelmeye başlar.

Öykünün kapanışındaki suya gömme sahnesi, bu hareketin en yoğun aşamasıdır. Lacancı anlamda, *Gerçek*te açılan deliğe simgesel aracılık getiren bir yas ritüeli; Kleincı anlamda ise saatin içine Zehra'nın papatyasının konulmasıyla iki yatırım hattını birleştiren bir onarım girişimidir. Bu girişim, nesnenin erişilmez kılınmasıyla sonuçlandığı için tamamlanmamış kalır. Bu kısmi sonuç, başarılı bir yasın gerektirdikleriyle karşılaştırıldığında daha da belirginleşir: Tamamlanan bir yas, kaybın semptomda kilitlenmesi yerine simgesel olarak ifade edilmesini, nesneye yoğunlaşan yatırımın çözülüp nesnenin bırakılabilmesini, *ambivalans*ın işlenmesini ve öznenin yeni, karşılıklı ilişkiler kurabilmesini gerektirir. Çocuk, bu eşiklerin yalnızca bir kısmına ulaşır. Kaybına ilk kez bir biçim ve bir muhatap bulur; sondaki gerçek gözyaşları, baştaki sahnelenen semptomdan farklı olarak otantik bir *afekt*in açığa çıkışıdır. Ancak *ambivalans* çözülmek yerine askıya alınır ve karşılıklı bir ilişki tam olarak kurulamaz. Öykü böylece kayıpla kurulan bağın semptomdan nesneye, nesneden ötekine ve nihayet kısmi bir vedaya doğru dönüşümünü anlatır.

KAYNAKÇA

Abasıyanık, Sait Faik (2024). *Az Şekerli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bildik, Tezan (2013). "Ölüm, Kayıp, Yas ve Patolojik Yas" *Ege Tıp Dergisi*. 52 (4). ss. 223–229.

Çelik, Yakup (2002). *Sait Faik ve İnsan: Değerleri Duyan Bir Varlık Olarak İnsan*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Dağ, Büşra Nur ve Yalçınkaya Alkar, Özden (2022). "İntihar Sonrası Yas Süreci: Bir Sistematik Gözden Geçirme". *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar. 14* (3). ss. 371–382.

Freud, Sigmund (1986). "Mourning and Melancholia". *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Volume XIV (1914-1916). (Ed.: James Strachey). London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis. ss. 243-258.

Evans, Dylan. (2019). *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü.* (Çev. Umut Yener Kara - Turgay Sivrikaya). İstanbul: Islık Yayınları.

Freud, Sigmund (2016a). *Cinsellik Üzerine*. (Çev. Selçuk Budak). İstanbul: Öteki Yayınevi.

Freud, Sigmund (2016b). *Psikopatoloji Üzerine*. (Çev. Selçuk Budak). İstanbul: Öteki Yayınevi.

Freud, Sigmund (2016c). *Psikanalize Giriş Dersleri.* (Çev. Selçuk Budak). İstanbul: Öteki Yayınevi.

Freud, Sigmund (2020). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. (Çev. Ali Babaoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.

Kavaz, İbrahim (1990). *Sait Faik Abasıyanık -Yazar ve Eser-*. Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi.

Klein, Melanie (2023). *Sevgi, Suçluluk ve Onarım ve Diğer Yazıları 1921-1945.* (Çev. Ayşen Tekşen). İstanbul: Alfa Yayınları.

Kurt, Mustafa (2011). "Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikâyeleri". Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. 6 (3). ss. 1463-1475.

Lacan, Jacques (1977). "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet". (Çev. James Hulbert). Yale French Studies. Yale University Press. S. 55/56. ss. 11-52.

Lacan, Jacques (2014). *Baba-nın-Adları*. (Çev. Murat Erşen). İstanbul: Monokl Yayınları.

Lacan, Jacques (2019). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*. (Çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.

Lacan, Jacques (2022). *Freud'un Teorisinde ve Psikanalizin Tekniğinde Ben Seminer 2.* Kitap. (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.

Leader, Darian (2018). *Depresyon, Yas ve Melankoli*. (Çev. Ayça Göçmen). İstanbul: Encore Yayınları.

Leader, Darian (2022). *Jouissance Cinsellik, Istırap ve Tatmin.* (Çev. İrem Taşçıoğlu). İstanbul: Encore Yayınları.

Sucu Polat, Müge (2023). "Sait Faik'in Alemdağ'da Var Bir Yılan Adlı Eserinde Gerçeküstü Bir İzlek Olarak 'Harikulade' ve Temsilleri". *Frankofoni.* (42). ss. 203-220.

Volkan, Vamık D. (2007). *Psikoterapide Nesne İlişkileri*. (Çev. Ali Algın Köşkdere). Bursa: Şahmat Matbaası.

Winnicott, Donald. W. (2025). *Oyun ve Gerçeklik*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Azerbaycan Nesri ve Dramaturjisinde Sovyet İktidarı Konusunun Millîleştirilmesi (1960-1980 Yılları Azerbaycan Edebiyatı Bağlamında)

DR. SABUHI KAHRAMANOV[1]

Öz

Bu bildiride 1960–1980 yılları Azerbaycan nesri ve dramaturjisinde Sovyet iktidarı temasının ulusal öz bilinç platformunda yeniden değerlendirilmesi incelenmektedir. Stalinizm dönemi sosyo-realist edebiyatında Bolşevik ihtilali "sosyalist devrimin zafer yürüyüşü" olarak sunuluyordu. Azerbaycan halkına karşı sayısız suç işleyen 26 Bakü Komiseri, dönemin edebiyatında kahramanlaştırılıyor, milli boyut ise arka plana itiliyordu. Post-Stalinizm aşamasında ise tarihi olaylara yaklaşımda idyolojik tutum zayıfladığından dolayı milli bağlam güçleniyor ve Azerbaycan tarihinin dramatik yönlerine farklı bir bakış açısı oluşuyordu.

Bilindiği üzere, Sovyet yönetimi geçen yüzyılın başlarında Azerbaycan'da sosyalist devrimini milli komünistlere dahi emanet etmiyordu. Ancak sonraki yıllarda özellikle Neriman Nerimanov imajının edebiyata ve sahneye geri getirilmesi, sovyetleşme sürecinin milli açıdan yorumlanmasına imkân sağladı. Bunu Mir Celal Paşayev, Mirza İbrahimov, İsa Hüseynov gibi yazarların eserlerinde daha net bir şekilde görebiliyoruz.

1960-1980 yılları nesir ve dramaturji eserlerinde Azerbaycan'ın sovyetleştirilmesi, sınıf mücadelesinde alt sınıfların zaferi perspektifinden yansıtılıyor, milli tarihin bir parçası ve milli bir trajedi olarak sunuluyordu. Eserlerde sınıfların varlığı inkâr edilmiyor, farklı zümrelere evrensel değerler zemininde bakılıyor ve her sınfın kendi içinde haklı olduğu tespiti yapılıyordu. Sonuçta sınıf mücadelesinin milleti parçalaması, milli

[1] Azerbaycan Diller Üniversitesi, Bakü, Azerbaycan, gahramanovsabuhi@gmail.com, https://orcid.org/0009-0008-9817-0409

bütünlüğe zarar vermesi, edebi sanatın gücüyle ortaya çıkıyor ve milli bilincin güçlendirilmesine hizmet ediyordu. Araştırmadan anlaşılıyor ki, İlyas Efendiyev'in "Mahnı dağlarda galdı" (Şarkı Dağlarda Kaldı), Ferman Kerimzade'nin "Garlı aşırım" (Karlı Geçit) gibi eserlerinde devrimci değişimler toplumun manevi-psikolojik ve milli parçalanması olarak yorumlanıyor. Görüldüğü üzere, 1960-1980 yılları edebiyatı, Sovyet idyolojisinin sınıfsallık ilkesini nisbeten zayıflatarak olaylara millilik ve evrensellik ölçüleriyle yaklaşmış, milli hafızanın yeniden inşasına ve tarihi bilincin sağlamlaşmasına hizmet etmiştir.

Anahtar sözcükler: milli öz bilinç, sosyo-realizm, 1960-1980 yılları Azerbaycan edebiyatı, nesir ve dramaturji, millilik kavramı

THE INDIGENIZATION OF THE THEME OF SOVIET POWER IN AZERBAIJANI PROSE AND DRAMA (IN THE CONTEXT OF 1960S–1980S AZERBAIJANI LITERATURE)

Abstract

This report examines the re-evaluation of the theme of Soviet power within the framework of national self-awareness in Azerbaijani prose and drama during the 1960s–1980s. It is demonstrated that socialist-realist literature of the Stalinist period depicted the Bolshevik Revolution as the "triumphant march of the socialist revolution". The 26 Baku Commissars, who numerous countless crimes against the Azerbaijani people, were glorified as heroes in the literature of the period, while the national aspect was relegated to the background. In the post-Stalinist period, however, the weakening of the ideological approach to historical events strengthened the national context, leading to the emergence of a different perspective on the dramatic episodes of Azerbaijani history.

As is well known, in the early twentieth century, the Soviet regime did not entrust the socialist revolution in Azerbaijan even to the national communists. Nevertheless, in subsequent years, particularly with the reintroduction of the image of Nariman Narimanov into literature and the stage, the interpretation of the Sovietization process through a national

prism became possible. This tendency can be observed more clearly in the works of such writers as Mir Jalal Pashayev, Mirza Ibrahimov, and Isa Huseynov.

In the prose and drama of the 1960s–1980s, the Sovietization of Azerbaijan was depicted from the standpoint of the victory of the lower classes in the class struggle, while at the same time being presented as a part of national history and as a national tragedy. While these works did not deny the existence of social classes, they viewed different strata through the lens of universal human values, recognizing that each class was justified in its own right. As a result, literary art revealed how class struggle divided the nation and undermined national unity, ultimately contributing to the strengthening of national consciousness. The study reveals that in works such as Ilyas Afandiyev's "Mahnı daglarda qaldı" (The Song Remained in the Mountains) and Farman Karimzadeh's "Qarlı ashırım" (The Snowy Pass), revolutionary transformations are interpreted as the moral and psychological, as well as national, fragmentation of society. Evidently, the literature of the 1960–1980s relatively weakened the principle of class division inherent in Soviet ideology, approaching events through the criteria of national identity and universal human values, which ultimately served to restore national memory and strengthen historical consciousness.

One of the historical themes portrayed in different ways in the prose and drama of the period was the collectivization policy of the 1920s–1930s. The dramatic and tragic events that took place in rural areas during this period were presented through innovative artistic approaches. These developments led to a transition from an ideological approach to the Soviet power theme to its national-aesthetic representation in Azerbaijani literature.

Keywords: national self-awareness, socialist realism, 1960–1980s Azerbaijani literature, prose and drama, the concept of national identity.

I. SOSYAL REALİZMDEN MİLLİ BİLİNCE-SOVYETLEŞMENİN SANATSAL YORUMU

Milli kimlik süreçlerinin yansıması yönünde 1960-1980 yılları edebiyatının önemli konularından biri, Azerbaycan'da Sovyet iktidarının kuruluşu ve bunun sonuçlarıydı. Uzun yıllar Stalinizm döneminde Azerbaycan'da Bolşevik devrimi idealize edilmiş biçimde, sosyalist devrimin zafer yürüyüşleri şeklinde tasvir edilmiş, devrimin enternasyonel karakteri öne çekilmıştı. 1930-1950 yıllarının devrimci romanlarında tam da böyledir; hatta çoğunluğu Ermeni Daşnak ve Bolşeviklerinden oluşan 26 Bakü Komiseri, Azerbaycan halkı için kahramanlık kültü olarak propaganda edilmişti. Mehdi Hüseyin'in "Komissar" (Komiser) öyküsü ve "Seher" (Sabah) roman-epopeyasından da görüldüğü üzere edebiyat, millilik adına o komiserlerden yalnızca Meşedi Azizbeyov kişiliğine (karakterine) önem vermişti. Tarih tahrif edilmiş, hatta Sovyet Azerbaycanı'nın ilk hükümet başkanı, seçkin siyasi ve devlet adamı, aydın düşünür ve yazar Neriman Nerimanov'un adı da bu dönemde tamamen unutturulmuş, ancak post-Stalinizm döneminde rehabilitasyona başlanmıştı.

İlginç olan şu ki, Enver Memmedhanlı'nın "Şarkın seheri" (Doğu`nun Sabahı) (1947) piyesi, 1919-1920 yılları olaylarını, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti milli hükümetinin Bolşevik güçleri ve Rus XI. Kızıl Ordu'nun askeri baskısı sonucu iktidarı teslim etmesini, Azerbaycan'ın sovyetleşme sürecini tasvir eder. Dönemin gereğine uygun olarak, sosyalist realizm ilkeleriyle, Azerbaycan'da Sovyet iktidarının zaferi perspektifinden yazılmış piyeste (Memmedhanlı, 1985), özel bir sahnede proletaryanın lideri V.İ. Lenin ile N.Nerimanov'un Şark'ın kaderi üzerine konuşması da gösterilmiştir.

> "Lenin: Duyduğuma göre, doktor, Musavat hükümetinin şimdiki başbakanı eskiden sizinle birlikte Odessa Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde okumuş. / Nerimanov: Öyledir Vladimir İliç, aynı bir sınıfta okuduk ve ben Astrahan`dan (Heşterkhan) buraya, Moskova'ya yola çıkarken, Musavat hükümetinin başbakanına gönderdiğim mektupta yazmıştım ki, sayın başbakan, ben sizi ve sizin meslektaşlarınızı kendi halkına mezar kazanlar rolundan vazgeçirmeye çağırıyorum..." (Memmedhanlı, 1985, s. 28)

Bu bölüm, piyes`in 1949 yılı sahnelemesinde bulunmuyor; yalnızca sonraki dönem, 1960'lı yıllarda tiyatroda oynanıldığında Nerimanov imgesi ortaya çıkmıştır. Onun yerine "kurtarıcı" rolünde Azerbaycan'ı işgal eden ordunun komiserleri – S.M.Kirov, A.Mikoyan, S.Orconikidze görünürdü. Piyesle ilgili olumlu eleştirisinde Samed Vurgun şöyle vurgulamıştır: "Piyeste biz, S.M.Kirov Astrahan (Heşterkhan) cephesinde Denikin generallerinin yok edilmesini örgütlemekle, proleter devriminin büyük teorik meselelerini devrimci kitlelerin pratik mücadelesiyle nasıl da ustalıkla bağdaştırdığını görüyoruz." (Vurğun, 2025, s. 262)

Bu ve diğer tarihi olgular, Sovyet iktidarının Azerbaycan'da sosyalist devrimine hatta milli komünistlere bile güvenmediğini gösteriyordu. Neriman Nerimanov'un Azerbaycan'dan koparılarak Moskova'ya götürülmesi ve 1925 yılında zehirlenerek öldürülmesinin ardından, Bolşevizmi temsil eden diğer milli komünistlerin de (Çingiz Yıldırım, Alihaydar Garayev, Gazanfer Musabeyov, Davud Hüseyinov, Hamid Sultanov, Ayna Sultanova, Samed Ağamalıoğlu ve yüzlerce diğer isim) 1930'lu yılların baskı ve kıyım (represyon) döneminde yok edilmesi bir raslantı değildir. "Şarkın Şafağı" piyesinde Çingiz Yıldırım'ın prototipinin "Ferhat Yıldırım" adıyla verilmesi de o dönemin yasaklarından haber veriyordu. Bir diğer yazar Süleyman Veliyev, gerçek olaylara dayanarak yazdığı "Bıyıklı Ağa" (1937) adlı uzun öyküsünden Hamid Sultanov'un adını çıkarmak zorunda kalmış; bu ismi ancak rehabilitasyon süreçlerinden sonra "Saadet Yollarında" (1957) adıyla yayımlattığı (Veliyev, 1957) versiyonda ve sonraki baskılarda gösterebilmişti. Yazar, bu konuda 1988 yılında yayımlanan "Kanadı Kırılmış Kuş da Uçarmış" adlı anı kitabında şöyle yazmaktadır. Baskı aşamasındaki kitabın editörü Hidayet Efendiyev, eseri ve yazarını baskılardan kurtararak şöyle der:

> "İyi ki, kitabın sadece 90. sayfasında Hamid Sultanov'un soyadı geçiyor, diğer sayfalarda ise sadece Hamid yazıyor. Ben Memmedsadık ile konuşup anlaştıktan sonra matbaa işçisinden rica ederek Sultanov soyadını çıkartıp o sayfayı yeniden dizdirdim. O zaman her şey yoluna giriyor. Bu konuda kimseye bir şey deme. Eğer sana sorarlarsa, Hamid'in genel bir karakter

olduğunu söylersin." (Valiyev, Kanadı Kırılmış Kuş da Uçarmış, 1988 № 3, s. 84)

2. EDEBİYATTA NERİMAN NERİMANOV KARAKTERİNİN REHABİLİTASYONU VE MİLLİ HAFIZANIN İHYASI

Yasaklardan sonra Neriman Nerimanov karakterine ilk kez Mir Celal, "Yolumuz Nereye?" (1957) romanında yer verir. Eserde sosyal demokrasiyi temsil eden Nerimanov'un işçi ve fakir kesime dayanması özel olarak vurgulansa da, bu konu romanda kısa ve dolaylı bir şekilde geçmiştir. Bu, Neriman Nerimanov karakterinin edebiyattaki ilk iade-i itibarıydı. On yıl sonra bu karaktere, Mirza İbrahimov'un N. Nerimanov'un hayatına ve faaliyetlerine adanmış "Közlenen Ocaklar" (1967) piyesinde ve "Pervane" (1971) romanında rastlıyoruz. Piyeste, Neriman Nerimanov'un hayatının ilk aydınlanma dönemi ele alınır. Bütünüyle Azerbaycan'ı Doğu'da örnek bir sosyalist ülke olarak görme ideali kahramanın temel hedefi olarak sunulsa da, oyun yazarının asıl amacı Nerimanov'un yetiştiği milli ortama dikkat çekmek ve Azerbaycan adına devrimcilik yoluna girmesini aydınlatmaktır. Yüzyılın başlarında sosyal demokrasi fikirleri, ezilmiş halkların esaretten kurtuluş yolu olarak güncellik kazanmıştı; Nerimanov'un "Hümmet" teşkilatı da bu yöndeki ilk girişimlerden biriydi. Bolşeviklerin işgalden sonra bu büyük şahsiyetin hizmetlerini unutturmaya çalışması milli değerlere karşı bir tutum sergiliyordu; bu bakımdan karakterin edebiyatta ve sahnede canlandırılması son derece önemliydi.

Mirza İbrahimov, bir üçleme (triloji) olarak tasarladığı "Pervane" romanında tam da bu fikrin kavramsal sanatsal çözümünü bulmaya çalışmış, ancak romanın sadece birinci kısmını kaleme alabilmiştir. Bu bölümde kahramanın ailesi, dönemi ve çevresinin tasviri; dünya görüşünün şekillenmesi ve gençlik faaliyetleri ekseninde yazar, aynı zamanda 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki milli hayatın manzaralarını sanatsal bir dille sunmaktadır. Teymur Ahmedov'un belirttiği gibi:

"Yazar, anıtsal 'Pervane' üçlemesinde (trilojisinde) 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başlarında ülkede meydana gelen karmaşık sosyo-

> politik olayları; geniş halk kitlelerini milli özgürlük hareketine kavuşturan etkenleri, objektif tarihi koşulları, toplumun temelinden sarsılması ve çürümesi sürecini geniş bir perspektifte tasvir etmeyi amaçlamıştır... 'Pervane', uyanış döneminin geniş sosyo-tarihi manzarasını ve zamanın en önemli hayati meselelerini çok yönlü, zengin olaylar ve geniş sanatsal tablolar akışında dolgun ve gerçekçi bir biçimde yansıtmaktadır..." (Ahmedov, 2008., s. 13)

Trilojinin sonraki bölümlerinin yazılmaması, Azerbaycan'daki sosyalist devrimin içerik ve mahiyetinin karmaşıklığı ve Sovyet sansürünün yasaklarıyla açıklanabilir. Tesadüf değildir ki, o yıllarda İsa Hüseynov'un senaryosu temelinde yönetmen Ejder İbrahimov'un yapımı olan "Yıldızlar Sönmüyor" ("Doktor Neriman"; 1971) filminin de geniş kitlelere gösterimi gayriresmî olarak yasaklanır. Bunun yerine, yönetmenin yine İsa Hüseynov'un senaryosuyla çekim yaptığı bir diğer film olan "26'lar" (1966) daha fazla popülerlik kazanır; bu filmde başta Şaumyan, Caparidze, Fioletov ve Azizbeyov olmak üzere komiserler, geniş izleyici kitlelerine birer kahramanlık örneği olarak sunulur ve enternasyonalizm propagandası yapılıyordı. Nitekim Neriman Nerimanov'un adının, itibarının aklanması (reabilite olunması), devrim konusuna milliyetçilik kavramı temelinde yeniden ve daha derinlemesine nüfuz etme imkânı vermiş, hatta edebi basında "Nerimanlaşmalı!" sloganı yer almıştı. Sovyet sansürü bu eğilimin önünü ancak yasaklarla kesmeye çalışıyordu.

İsa Hüseynov ile ilgili hatıralardan şunlar anlaşılmaktadır: "...'Yıldızlar Sönmüyor' ('Doktor Neriman') filminin Merkez Komite'deki ilk izleniminden sonra, senaryocu İsa Hüseynov, Moskova'nın kışkırtmasıyla 'Azerbaycan gençliğini nerimanlaştırma' fikri nedeniyle suçlanır." (Edebiyatta Haydar Aliyev İmzası: Tarihi Gerçeklikten İdeale, 2018, s. 194) Yazar, "Hayatımdan Sayfalar" adlı anı kitabında kendisine yönelik bu saldırıların Ulu Önder tarafından engellendiğini, ancak ondan sonra "tüm büro üyelerinin suçlamalarının kenara itildiğini ve adaletin tecelli ettiğini" vurgulayarak şöyle demiştir: "Yıldızlar Sönmüyor filmi Bakü'nün tüm sinemalarında kırk gün boyunca oynatıldı..." (Hüseynov, 2010, s. 142).

Milli Lider Haydar Aliyev'in cumhuriyetin başına geçmesi durumu değiştirmiş; büyük siyaset adamı, eğitimci ve yazar Neriman Nerimanov'un (1870-1925) yüzüncü yıl dönümünün tüm Sovyetler Birliği çapında kutlanması, heykelinin dikilmesi ve müzesinin açılması, bu yıllarda tarihi kişiliğin hakkının teslim edilmesi sağlanmıştır. Bu, sadece halkının kaderinde çelişkili de olsa büyük rol oynamış bir tarihi şahsiyetin geri dönüşü meselesi değil, aynı zamanda edebiyat ve sanatın tarihi olaylara başka bir gözle, milliyetçilik platformundan bakmasını sağlayan bir gelişmeydi.

Sovyet döneminde, 28 Nisan 1920 olaylarına milli mefküre ve Azerbaycancılık penceresinden nesnel bir şekilde bakıp değerlendirmek ideolojik olarak imkânsız görünüyordu. Her şeyden önce, Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin adını anmak bile yasak olduğundan, sosyalist gerçekçilik edebiyatında o dönem çarpıtılarak "Müsavat hakimiyeti" adıyla sunuluyordu. Buna rağmen, konuya değinen her eserde Cumhuriyet'in adı geçmese bile, yönetimin zorla, 11. Kızıl Ordu'nun baskısı altında Bolşeviklere devredilmesinin dramatik içeriği hissettirilirdi. "Bu durumu, sosyalist gerçekçilik (sosrealizm) çerçevesinde kaleme alınmış olan 'Şark`ın Şafağı' (1947) piyesinde sezebildiğimiz gibi, Sovyet döneminin çöküş yıllarında çekilen 'İşareti Denizden Bekleyin' (1986) filminde de (Senaryo: İsmayıl Şıhlı, Firudin Ağayev, Ramiz Rövşen; Yönetmen: Ceyhun Mirzeyev) görmekteyiz. 1917-1918 yıllarında Bakü'de hüküm süren Bolşevik hükümetini konu alan '26'lar' filminde (1966) ise yazarların (Yönetmen: Ejder İbrahimov, Senaryo: İsa Hüseynov) dolaylı yoldan yansıtabildiği tarihi gerçekler; yani sınıfsal ve milli çatışmalar, Ermeni-Müslüman kavgası, açlık, sefalet ve kargaşa ortamında halkın desteğini kazanamayan Bolşeviklerin acziyeti, Bakü petrolünün Sovyet Rusyası tarafından sömürülmesi, Azerbaycan burjuvazisinin kararlı duruşu, emperyalist güçlerin mağlubiyeti ve Türk ordusunun Bakü'yü kurtarması gibi olaylar, o dönem hakkında nesnel bir algı oluşmasına hizmet ediyordu. Bu bağlamda, Rüstem İbrahimbeyov'un Sovyet düzeninin son dönemlerinde kaleme aldığı 'Ültimatom' piyesi, milli hükümetin iktidarı sosyalist Azerbaycan'a

devretme anına bir kez daha odaklanarak tarihin dramatik yönünü daha yakından aydınlatmaktadır."

3. KOLEKTİFLEŞTİRME VE SINIF ÇATIŞMASININ MİLLİ-PSİKOLOJİK TRAJEDİSİ

1930-1950'li yılların devrimci romanlarından farklı olarak, 1960-1980 dönemi nesir ve dramaturjisinde Azerbaycan'ın sosyalistleştirilmesi; sadece bir sınıf mücadelesi ve alt sınıfların zaferi perspektifiyle değil, milli tarihin bir parçası ve millî bir trajedi olarak yansıtılıyordu. Sınıfların varlığı ve sınıfsallık inkâr edilmese de farklı zümrelere evrensel değerler zemininden bakılıyor; her sınıfın kendi hakikati ve kendince haklı olduğu gerçeği tespit ediliyordu. Sonuç olarak, sınıf mücadelesinin milleti parçaladığı ve milli bütünlüğe zarar verdiği gerçeği, sanatın gücüyle gün yüzüne çıkarılarak milli bilincin güçlenmesine hizmet ediyordu.

İlyas Efendiyev'in "Mahnı Dağlarda Kaldı" (Şarkı Dağlarda Kaldı, 1970) piyesinin temel motifi de sosyo-politik düzenin devrimci bir biçimde değişmesinin insanların hayatında yol açtığı trajedileri yansıtmaktır. Piyes, aynı zamanda sınıfsal ayrışma ideolojisinin milletin bütünlüğüne vurduğu onulmaz yaralardan söz eder. Saygın bir soylu olan Büyük Bey'in kız kardeşi Şahnaz'ın, sıradan bir köylü olan baltacı oğlu Nicat'a duyduğu aşk; uzlaşmaz sınıf ilişkileri ve değişen dönemler bağlamında anlatılıyor. Büyük Bey, çok sevdiği Şahnaz'ın —"Behmenmirza'nın torunu, Büyük Bey'in kız kardeşi"— aslına ve köküne aykırı giderek böyle bir hayale düşebileceğine ve kapısındaki bir hizmetçinin buna karşılık verme cüretine ihtimal dahi vermez: "Büyük Bey: Şahnaz eğitim görmüş, modern görüşlü bir kızdır. Onun baltacı Hasanalı'nın oğluyla başka ne hesabı olabilir? / Fahrende: Avcı çok yakışıklı bir çocuktur..." (Efendiyev, 2002, s. 69) Evrensel bir değer olan sevgi motifi, sınıfsal çelişkileri daha da belirginleştirir. Gençlerin kaçma planı bozulur, cezalandırılan Nicat Bakü'ye gider. Tam bu sırada tarihin yaprağı çevrilir; Bakü'de hükümet değişir ve baltacı oğlu Nicat, köye komiser olarak geri döner.

Artık zamanın hükmünü komiserler vermektedir. Büyük Bey, Aras Nehri'ni geçmeyi başaramayarak hapsedilir. Şahnaz arzusuna kavuşup sevdiğine ulaşsa da ağabeyinin hapsolmasını kabullenemez. Bu sebeple Şahnaz, Nicat'a ve yeni iktidara karşı suç işleyerek ağabeyinin zindandan kaçmasına yardım eder. Sonuçta Büyük Bey ve Fahrende kurtulamayıp yeniden yakalansa da, Şahnaz canına kıyar. "Nicat: Beni bağışla Şahnaz! Bu sözler sana ait değil! Sen kimsesiz, yoksul bir oğlanı sevdin. Demek ki senin için insan, insandı. Ben de bu insanın kaderi için yanıyorum. Lakin bizim devrimimiz insanlık hayatında öyle bir dönüm noktasıdır ki, orada hiçbir karşı devrimciyi bağışlamak olmaz!" (Efendiyev, 2002, s. 104) Böylece eser, şu veya bu dönemi ya da sınıfı haklı çıkarmaya çalışmadan; sınıfsal ayrılığın ve çatışmanın milletin ve fertlerin kaderindeki acı sonuçlarını gözler önüne serer.

1960-1980 dönemi edebiyatında farklı bir ışık altında ele alınan tarihi konulardan biri de 1920-1930'lu yılların kolektifleştirme (kolhozlaşma) politikası ve köylerde yaşanan dramatik, trajik olaylardır. Sovyet dönemi edebiyatında o döneme adanmış birçok eser olmasına rağmen, tarihi olayların anlaşılması tek taraflıydı ve sosyalizmin inşasının zaferi açısından ele alınıyordu. "Evet, siyasi konjonktür, yani mevcut siyasi durum bakımından bakımından bu eserler aynı amaca —Bolşevik devriminin zaferini, sosyalist cemiyeti ve bu cemiyetin mutlu gelişimini gösterme amacına— hizmet eder; ancak sanatsal nitelik bakımından asla aynı değildirler." (Elçin, 2010, s. 20) Olaylara millilik ve evrensellik ilkeleriyle değil, toplumcu gerçekçiliğin (sosrealizm) sınıfsallık, partililik ve halkçılık ilkeleriyle yaklaşıldığı için; bu eserlerde kural olarak takdir edilen "halk" safının karşısında daima ifşa edilen bir "sınıf düşmanı" tarafı yer almıştır.

Ferman Kerimzade'nin "Karlı Geçit" (Garlı aşırım 1967) adlı uzun hikayesi (Kerimzade, 1987), kalıplaşmış düşümceyi yıkan ilk eserlerden biridir. Eserde ilk kez "düşman" kavramının kendisi problemli bir biçimde ele alınır. Nasıl olur da bir halkın, bir milletin insanları; beyi, köylüsü, zengini ve fakiriyle düne kadar bir arada, barış içinde ve yan yana yaşadıkları halde bir anda "düşman" kesilirler? Bir tarafta Sovyet

hükümetine karşı isyan bayrağı açan Kerbelayı İsmail, diğer tarafta ise yeni hükümet nezdinde hizmetleri bulunan Abbaskulu Bey Şadlinski yer alır. Kerbelayı İsmail'in şu sözleri, onun kolhoz (kolektif çiftlik) sistemine karşı çıkma nedenini ve duruşunu özetler: "– Bey, o kestiğimiz tuz-ekmek hakkı için –ondan daha aziz bir şey bilmem– bana yapılan başkasına yapılsaydı, şimdiye kadar on defa silah kuşanırdı. Adamın malına da dokunurlar, toprağını da elinden alırlar; ne gam, el kiridir der geçerim. Peki ya hürmete (onura) edilen söze ne diyeceksin? Kişiliğe (yiğitliğe) edilen söze ne diyeceksin?" (Kerimzade, 1987, s. 65). Bu, Kerbelayı'nın şahsiyetidir; kişilik, mertlik ve büyüklük ahlakına dayanan Kerbelayı İsmail, Sovyet düzeninin gaspçı politikalarıyla hiçbir şekilde uzlaşmaz ve bu rejimin mahiyetine farklı bir pencereden bakmaya sevk eder.

Tıpkı Kerbelayı İsmail gibi, Abbaskulu Bey Şadlinski de prototipi olan tarihi bir şahsiyettir. Batı Azerbaycan'daki Taşnak saldırıları sırasında halkını yanına alarak Güney Azerbaycan'a geçirmiş, Sovyet hâkimiyetinin kurulmasıyla da onları yurtlarına geri döndürmüştür. Nüfuzu, hüneri ve şücaetiyle ün kazanmış, halkın aksakallısı olarak tanınan Abbaskulu Bey, yeni hükümet tarafından Kerbelayı İsmail'i silahı bırakmaya ikna etmesi için sohbet etmeğe gönderilir. Abbaskulu Bey de Kerbelayı gibi halk ahlakına ve namus felsefesine dayanır. Ancak ondan farklı olarak zamanın ruhunu kavramış, yeni tarihi koşullarda direnişin beyhude olduğunu görmüş ve milli varlığı koruyup yaşatmanın derdine düşmüştür. Bu niyetle Kerbelayı'yı ve etrafındakileri uyandırmaya çalışır: "– Halil, bunların gözü kapalı, – diyen Abbaskulu Bey'in gözleri uzaklara dalmıştı, – Açamadık da. Güya namus uğruna silah kuşandıklarını söylüyorlar. Seni inandırırım ki, akılsızlıkları yüzünden namusları elden gidecek, eşlerinin yazmaları at tırnakları altında kalacak – beni yakan budur. Zaten Kerbelayı gününü görmüş, devranını sürmüş. Bugün yarın eceli gelecek. Bana öyle geliyor ki o, herkesi kendisiyle beraber o dünyaya götürmek istiyor." (Kerimzade, 1987, s. 68).

Eserde Abbaskulu Bey Şadlinski, Kerbelayı İsmail, Halil, Talıbov, Şıhalioğlu, Şabanzade, Gamlo ve bir dizi epizodik/kolektif karakter

üzerinden 1920-1930'lu yıllarda Azerbaycan köyünde yaşanan sınıfsal çatışma, kutuplaşma ve olaylara yönelik farklı bakış açıları yansıtılmıştır. Yazarın asıl öne çıkardığı nokta; asırlardır kök salmış mental değerlerin, ahlakın ve milli psikolojinin, devrim ve zorbalık karşısında girdiği sınavdır. Her iki cepheye bölünmüş insanlar aynı değerlere –namus, gayret, kişilik, mertlik, adet ve geleneğe– dayanmakta; ancak bunları kendi anladıkları biçimde yorumlayıp buna göre hareket etmektedirler. "Namus davasına kalktıklarını" iddia eden yaşlı adamın sözleri, kolhoz hakkındaki abartılı algılarından kaynaklanmaktadır: "Biz kolhoz olmak istemiyoruz. Karıları, kızları bir yorganın altına doldurmayacağız. Erkek gibi yaşadık, erkek gibi de öleceğiz..." (Kerimzade, 1987, s. 25). Abbaskulu Bey, bu tarz düşünen isyancılara, "– Öyle anlaşılıyor ki namuslu-gayretli erkek bir tek sizsiniz, herkes namusunu, arını yitirmiş..." (Kerimzade, 1987 s. 25) diyerek sert tepki verse de kolektifleştirme sürecindeki aşırılıkları kendisi bile endişeyle karşılamaktadır.

Yazar yalnızca karakterlerle değil, edebi detaylarla da toplumun ikiye bölündüğünü vurguluyor ve onları birleştiren değerler üzerinde ısrar ediyordu: "Sofra, karşı karşıya oturmuş iki grubun arasında bir boşluk gibi serilmişti. Ortaya ekmek geldiğinde düşman gruplar yaklaştı. Eller aynı sofraya uzandı" (Kerimzade, 1987, s. 24). Sofra ve adet-gelenek onları birleştirirken, Sovyet rejimi ayırıyordu. Bolşevik propagandasına rağmen, farklı karakterlerin dilinden dökülen "Rus'un bayrağı" (Kerimzade, 1987, s. 48), "Rus müfrezesi" (Kerimzade, 1987, s. 67), "Troyka'dan (Üçlüden) yaptırım, yani düzeni korumak, kurallara uyumu sağlamak" (Kerimzade, 1987, s. 62) gibi itiraz ifade eden kelimeler, açık bir işgal faktörüne işaret ediyordu:

> "Rus müfrezesinin cevabını bununla vereceğim. Onların kendi kurşunları kendilerine son olacak..." (Kerimzade, 1987, s. 74). "Ferman Kerimzade, Sovyet hükümetinin yerel bölgelere nüfuz edişini hümanist bir yaklaşım ya da kurtarıcı örtüsüyle gizlememişti. Aksine Sovyet hükümetinin kendi varlığını kan üzerine kurmakta, kendisine boyun eğmeyenlerin kanını dökmekte kararlı olduğunu yansıtmıştır. Romanda yeni

> hükümetin simgesi olarak ortaya çıkan kızıl bayrak, hükümete itaat etmeyenlerin dökülen ve dökülecek olan kanlarının sembolü olarak anlam kazanmıştır" (Salamoğlu, 2016, s. 159).

SONUÇ

Araştırmalar, 1960-1980 yılları Azerbaycan nesri ve dramaturjisinde Sovyet iktidarı teması, ideolojik çerçeveyi aşarak daha çok tarihsel hafızanın ve milli kimliğin sanatsal yapılandırılması açısından değerlendirildiüını gösterıyor. Stalinizm aşamasında edebiyat, Sovyetleşmeyi sınıfsal bir zafer modeli temelinde sunarken; sonraki aşamada yazarlar, bu tarihi olayların arka planında kalan milli çelişkileri ve toplumsal bölünmeleri gün yüzüne çıkarmaya çalışmışlardır.

Bu dönemin edebi örnekleri, Sovyet ideolojisinin sınıfsallık ilkesi zayıfladıkça olayların milli-estetik algısının güçlendiğini kanıtlamaktadır. Neriman Nerimanov kişiliğinin edebiyata dönüşü, kolektifleştirme ve devrimci değişimlerin milli-psikolojik açıdan sunulması, sanatsal düşüncenin yöneliminde niteliksel bir değişimin habercisidir. Yazarlar, tarihi olayları halkın kaderinde dönüm noktası yaratan dramatik bir aşama olarak sunmuş ve milli bütünlük idealini ön plana çıkarmışlardır.

Kolektifleştirme (kolhozlaşma) konulu eserlerde, toplumun ikiye bölündüğü ve aynı değerlere sahip insanların farklı ideolojik saflarda karşı karşıya geldiği açıkça görülmektedir. Yazarlar, bu durumun milli birlik için doğurduğu tehlikeli sonuçları sanatsal bir genelleme düzeyine taşırken, olayların insani ve milli mahiyetini çözümlemeye odaklanmışlardır.

Özetle, söz konusu dönemin Azerbaycan nesri ve dramaturjisi, Sovyet iktidarı konusunun ideolojik şemadan çıkarılarak milli tefekkür bağlamında yeniden yorumlanmasıyla karakterize edilir. Bu süreç, Azerbaycan edebiyatında tarihi olayların sanatsal idrakının derinleşmesine, milli bilincin pekişmesine ve edebiyatın toplumsal-manevi misyonunun genişlemesine hizmet etmiştir.

KAYNAKÇA

1. Elçin (2010). Sosrealizm bize ne verdi? Bakü: Mütercim.
2. Edebiyatta Haydar Aliyev şahsiyeti: tarihi gerçeklikten ideale (2018). Bakü: Elm ve Tehsil.
3. Efendiyev, İlyas (2002). Seçilmiş eserleri. Yedi ciltte. Üçüncü cilt. Bakü: Çınar-Çap.
4. Ahmedov, Teymur (2008). Görkemli yazar ve kamu figürü. Bakü: Elm.
5. Hüseynov, İsa (Muğanna) (2010). Hayatımdan sayfalar. Bakü: Azerbaycan.
6. Kerimzade, Ferman (1987). Karlı Aşırım. Bakü: Gençlik.
7. Memmedhanlı, Enver (1985). Seçilmiş eserleri. İki ciltte. İkinci cilt. Bakü: Yazıçı.
8. Salamoğlu, Tayyar (2016). Azerbaycan edebiyatı: tartışmalar, gerçekler. Bakü: "Orhan" NPŞ MMC.
9. Veliyev, Süleyman (1988). Kanadı kırılmış kuş da uçarmış. "Azerbaycan" dergisi, Sayı: 3.
10. Veliyev, Süleyman (1957). Saadet yollarında. Bakü: Azerneşr.
11. Vurgun, Samed (2025). Şarkın sabahı. Anar, 2=3+4, yahut iki ailede üç halk yazarı, dört halk şairi. Bakü: Yazıçı.

Anlam Spektrum Teorisi Çerçevesinde Tarihsel Sözlük Birimler Sınırlanabilir mi?

DR. ÖĞR. ÜYESİ SAFİYE ÇELEBİ ÇAM*

Öz

Tarihî Türk dili araştırmalarında sözlük birimlerin anlamlarının belirlenmesi ve sınırlandırılması, tarihî anlambilim ve sözlükbilimin temel problemlerinden birini oluşturmaktadır. Geleneksel sözlükçülük anlayışı, sözlük birimlerin farklı kullanımlarını çoğunlukla birbirinden bağımsız ve tanımlanabilir anlam kategorileri biçiminde değerlendirmektedir. Ancak çok anlamlılık, metaforik genişleme ve bağlamsal farklılaşma gibi süreçler, bazı sözlük birimlerin anlamları arasında kesin sınırlar çizilmesini güçleştirir. Bu çalışmada Alan David Cruse tarafından geliştirilen Anlam Spektrum Teorisi, tarihî sözlük birimlerin anlam yapılarının açıklanmasında kullanılabilecek bir kuramsal çerçeve olarak ele alınmıştır. Çalışmanın temel veri kaynağını Cruse'un *Lexical Semantics* (1986) adlı eserinde ortaya koyduğu anlam spektrumu, çekirdek anlam, yerel anlam ve merkezîlik kavramları oluşturmaktadır. İncelemede öncelikle teorinin temel varsayımları açıklanmış, ardından teorinin tarihî sözlükbilim alanındaki uygulanabilirliği tartışılmıştır. Çalışma sonucunda Anlam Spektrum Teorisi'nin, tarihî sözlük birimlerin anlamlarının birbirinden kesin sınırlarla ayrılmış kategoriler olarak değerlendirilmemesi gerektiğini göstermesi bakımından önemli bir kuramsal perspektif sunduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte, tarihî metinlerin sınırlı veri sunması ve anlam spektrumunu oluşturan ara kullanımların çoğu zaman tanıklanamaması nedeniyle teorinin tarihî sözlükbilime doğrudan uygulanmasının çeşitli güçlükler içerdiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu nedenle teorinin tarihî verilerin

* Bitlis Eren Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Dili Ana Bilim Dalı. sccam@beu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1946-7159.

niteliği dikkate alınarak yeniden yorumlanması ve yöntemsel açıdan geliştirilmesi gerektiği ileri sürülmüştür.

Anahtar sözcükler: anlam spektrum teorisi, Alan David Cruse, tarihî anlambilim, tarihî sözlükbilim, sözlük birim, çok anlamlılık

Abstract

Determining and delimiting the meanings of lexical items constitutes one of the fundamental problems of historical semantics and historical lexicography. Traditional lexicographical approaches generally treat the different uses of lexical items as separate and clearly identifiable meaning categories. However, processes such as polysemy, metaphorical extension, and contextual variation often make it difficult to establish clear boundaries between meanings. This study examines Alan David Cruse's Sense Spectrum Theory as a theoretical framework for explaining the semantic structures of historical lexical items. The primary source of the study is Cruse's Lexical Semantics, particularly his concepts of sense spectrum, central meaning, local sense, and semantic centrality. First, the main assumptions of the theory are discussed, and then its applicability to historical lexicography is evaluated. The findings indicate that Sense Spectrum Theory provides an important theoretical perspective by demonstrating that the meanings of historical lexical items should not always be regarded as discrete and sharply bounded categories. Nevertheless, the direct application of the theory to historical lexicography presents certain methodological difficulties because historical texts provide limited evidence and many intermediate stages within a semantic spectrum remain unattested. Therefore, it is argued that the theory should be reinterpreted in accordance with the nature of historical linguistic data and further developed as a methodological framework for historical lexical studies.

Keywords: sense spectrum theory, Alan David Cruse, historical semantics, historical lexicography, lexical item, polysemy

GİRİŞ

Tarihî Türk dili araştırmalarında söz varlığı incelemeleri, dilin belirli dönemlerdeki kavramsal örgütlenmesini, kültürel birikimini ve düşünce dünyasını ortaya koyan temel araştırma alanlarından birini oluşturur. Bu kapsamda yürütülen çalışmaların önemli bir bölümü, tarihî metinlerde tanıklanan sözlük birimlerin anlamlarının belirlenmesi, anlam değişim süreçlerinin izlenmesi ve bu anlamların sözlüklerde nasıl temsil edildiğinin ortaya konulmasına odaklanır. Bununla birlikte tarihî metinlerde yer alan birçok sözlük birimi, birbirinden kesin sınırlarla ayrılabilen anlam kategorilerine sahip değildir. Çok anlamlılık, metaforik genişleme, işlevsel farklılaşma ve kültürel dönüşüm gibi süreçler, sözlük birimlerin anlam yapılarında karmaşık ilişkiler ağının oluşmasına yol açar. Bu durum ise farklı kullanımlar arasında kesin ve değişmez sınırlar belirlemeyi güçleştirir.

Geleneksel sözlükçülük anlayışı, bir sözlük birimin farklı anlamlarını çoğunlukla birbirinden ayrılmış ve tanımlanabilir kategoriler şeklinde ele alır. Bu yaklaşıma göre anlamlar, bağımsız alt anlamlar olarak düzenlenmekte ve her biri belirli tanımlar aracılığıyla sınırlandırılmaktadır. Halbuki dilbilimsel çalışmalar sözlük birimlerin anlam yapılarının bu ölçüde keskin ve ayrık bir görünüm sergilemediğini gösterir. Özellikle anlam genişlemesi, metaforik aktarım ve kullanım alanlarındaki değişim süreçleri, farklı anlamlar arasında kademeli geçişlerin oluşmasına neden olur. Böylece anlam kategorileri arasındaki sınırlar muğlaklaşır ve bu muğlaklık durumu, sözlük birimlerin anlamlarının hangi ölçütlere göre tanımlanabileceği ve anlam sınırlarının ne ölçüde belirlenebilir olduğu sorusu, tarihî anlambilim ve sözlükbilim araştırmalarının temel problemlerinden birine dönüşür.

Anlamların kesin sınırlarla ayrıştırılamadığı bu tür durumların açıklanmasına yönelik dikkat çekici yaklaşımlardan biri Alan David Cruse tarafından geliştirilen Anlam Spektrum Teorisi'dir. Cruse (1986), bazı sözlük birimlerin anlamlarının birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış yapılardan oluşmadığını, aksine bir süreklilik üzerinde konumlanan ve kademeli geçişlerle birbirine bağlanan anlam noktaları şeklinde örgütlendiğini ileri

sürer. Bu yaklaşıma göre anlamlar, her zaman bağımsız ve ayrık kategoriler olarak değerlendirilemez, bazı durumlarda komşu anlamlar arasında belirgin sınırlar bulunmazken spektrumun uç noktalarında yer alan anlamlar arasında önemli farklılıklar ortaya çıkabilir. Bu nedenle anlamın yapısı, yalnızca ayrık anlam kategorileri üzerinden değil, aynı zamanda süreklilik gösteren ilişkiler ağı çerçevesinde de ele alınmalıdır.

Bu çalışma, Cruse tarafından geliştirilen Anlam Spektrum Teorisi'ni tarihî sözlük birimlerin anlam yapılarının çözümlenmesinde kullanılabilecek bir kuramsal model olarak değerlendirmeyi ve tarihî sözlük birimlerin anlamlarının hangi parametrelerle sınırlandırılabileceği sorununu bu kuram çerçevesinde tartışmayı amaçlar. Çalışmanın temel hareket noktasını, tarihî metinlerde tanıklanan sözlük birimlerin anlamlarının kesin ve değişmez sınırlarla tanımlanıp tanımlanamayacağı sorusu oluşturmaktadır. Bu doğrultuda öncelikle Anlam Spektrum Teorisi'nin temel kavramları, anlamın sürekliliğine ilişkin varsayımları ve anlam sınırlandırmasına yönelik önerileri ele alınacak, ardından teorinin tarihî Türk dili araştırmalarında sözlük birimlerin anlamlandırılması, sınıflandırılması ve sözlüklerde temsil edilmesi süreçlerine sağlayabileceği katkılar değerlendirilecektir.

KURAMSAL ÇERÇEVE: ANLAM SPEKTRUMU

Anlamın yapısı ve sınırları, sözlüksel anlambilimin temel tartışma alanlarından birini oluşturur. Geleneksel anlambilim ve sözlükçülük yaklaşımları, sözcük anlamlarının belirli ve birbirinden ayrılabilen anlam birimlerden meydana geldiği varsayımına dayanır. Bu anlayış doğrultusunda bir sözlük birime yüklenen farklı anlamlar, sözlük ve dizin çalışmalarında ya bağımsız alt maddeler hâlinde sıralanmakta ya da birbirine yakın kullanımlar tek bir anlam kategorisi altında bir araya getirilmektedir. Böylece anlamın belirli ölçütler aracılığıyla tanımlanabilir, sınıflandırılabilir ve sınırlandırılabilir olduğu kabul edilir.

Ancak sözlük birimlerin anlam yapıları her zaman bu ölçüde düzenli ve ayrık bir görünüm sergilemez. Özellikle çok anlamlılık, metaforik genişleme ve bağlamsal farklılaşma gibi süreçler sonucunda ortaya çıkan kullanımlar, anlamlar arasındaki sınırların belirlenmesini güçleştirir. Cruse, *Lexical Semantics* (1986) adlı eserinde geleneksel yaklaşımın bu noktadaki yetersizliğine dikkat çekerek sözcük anlamlarının her zaman kesin sınırlarla ayrılabilen yapılardan oluşmadığını belirtir.

Sözcük anlamının bir bakıma sonsuz derecede değişken olduğu ileri sürülmüş olsa da en azından bazı yönlerden bağlamlar arasında kararlılık gösteren ve sözcük anlambilim için uygun temel birimler olarak kabul edilebilecek ayrık anlam birimlerin —başka bir deyişle anlamın 'atomları' ya da 'kuantaları'n— belirlenebileceği teorisi mevcuttur. Bu teoriye karşın Cruse, bazı sözlük birimlerin anlam yapılarının bu tür ayrık anlam birimleriyle açıklanamayacağını, bazı sözlük birimlerde, tek bir sözlüksel biçimin farklı anlam varyantları birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış anlamlar olarak değil, bir süreklilik üzerinde konumlanan noktalar şeklinde değerlendirilebileceğini ileri sürer (Cruse, 1986: 71). Böylece Cruse tarafından anlamların kademeli geçişlerle birbirine bağlandığı varsayılır. Bu durumun yanı sıra bir sözlük birimin sahip olduğu bütün anlam varyantlarını kapsayabilecek tek ve kuşatıcı bir üst anlamın belirlenmesinin de her zaman mümkün olmayacağını dile getirir (Cruse, 1986: 71). Dahası, bazı sözlük birimlerde anlamlar arasındaki geçişler o denli süreklilik gösterir ki belirli bir kullanımın hangi noktada başka bir anlama dönüştüğünü tespit etmek oldukça karmaşık ve güçtür. Ortak bir üst anlam altında birleştirilemeyen bu tür kademeli anlam değişimleri, anlamlar arasındaki sınırların nasıl belirleneceği sorusunu gündeme getirmekte ve sözlüksel anlambilim açısından önemli bir kuramsal problem oluşturur.

Böylce Cruse'ye göre bazı sözlük birimlerin anlam yapıları, birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış ve bağımsız kategorilerden oluşmaz. Bu tür durumlarda anlamlar, ayrık birimler olarak değil, bir süreklilik üzerinde konumlanan ve kademeli geçişlerle birbirine bağlanan anlam noktaları

şeklinde örgütlenir (Cruse, 1986: 71). Cruse, bu yapıyı *anlam spektrumu* (*sense spectrum*) kavramıyla açıklamaktadır. Anlam spektrumunda komşu anlamlar arasında belirgin sınırlar bulunmaz, her bir anlam, kendisine yakın anlamlarla çeşitli anlamsal özellikleri paylaşır. Buna karşılık spektrumun uç noktalarında yer alan anlamlar arasında önemli farklılaşmalar ortaya çıkabilmektedir. Ancak bu farklılaşmanın hangi aşamada gerçekleştiğini ve bir anlamın hangi noktada başka bir anlama dönüştüğünü kesin olarak belirlemek mümkün değildir. Dolayısıyla anlam spektrumu, anlamlar arasındaki ilişkinin ayrık kategorilerden ziyade süreklilik temelinde örgütlendiğini ortaya koyan bir model sunar.

Cruse, anlam spektrumu olgusunu açıklamak amacıyla *lehçe sürekliliği* (*dialect continuum*) ve *halka tür* (*ring-species*) benzetmelerinden yararlanır. Lehçe sürekliliğinde A köyündeki konuşurlar B köyündekilerle, B köyündekiler C köyündekilerle, C köyündekiler ise D köyündekilerle iletişim kurabilmektedir. Buna karşılık sürekliliğin uç noktalarında yer alan A ve D köylerindeki konuşurlar arasında karşılıklı anlaşılabilirlik ortadan kalkabilmektedir. Aradaki geçiş aşamalarına ilişkin veriler bulunmasaydı, bu toplulukların farklı diller konuştuğu düşünülebilirdi. Ancak bu süreklilik içerisinde bir dil biçiminden diğerine geçişin hangi noktada gerçekleştiğini ya da kaç ayrı dil biçiminin bulunduğunu kesin olarak belirlemek mümkün değildir (Cruse, 1986: 71).

Cruse'ye göre anlam spektrumları da benzer bir yapı sergiler. Spektrum üzerinde yer alan komşu anlamlar, birbirleriyle çeşitli anlamsal özellikleri paylaşmakta ve aralarında belirgin sınırlar bulunmamaktadır. Buna karşılık spektrumun uç noktalarında yer alan anlamlar arasında önemli farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Ancak bu farklılaşmanın hangi aşamada gerçekleştiğini ve bir anlamın hangi noktada başka bir anlama dönüştüğünü kesin olarak belirlenememektedir. Dolayısıyla anlam spektrumu, anlamların birbirinden bağımsız ve ayrık kategorilerden oluşmadığını, aksine süreklilik gösteren ve kademeli geçişlerle örgütlenen bir yapı sergilediğini ortaya koyar.

Cruse'nin anlam spektrumlarını açıklamak için başvurduğu bir diğer benzetme, evrimsel biyolojideki *halka tür* (*ring-species*) modelidir. Bu modele göre belirli bir türe ait A popülasyonu komşu B popülasyonuyla, B popülasyonu C ile, C popülasyonu ise D ile çiftleşebilmekte ve bu ilişki birbirine komşu popülasyonlar boyunca devam etmektedir. Süreç sonunda yaşam alanı başlangıçtaki A popülasyonunun yaşam alanıyla bitişik olan X popülasyonuna ulaşılmaktadır. Ancak A ve X popülasyonları artık birbiriyle çiftleşememekte ve bu nedenle farklı türler olarak değerlendirilmektedir. Buna rağmen bir türden diğerine geçişin süreklilik üzerinde hangi noktada gerçekleştiğini ya da kaç ayrı türün bulunduğunu kesin olarak belirlemek mümkün değildir (Cruse, 1986: 71).

Cruse'ye göre anlam spektrumları da benzer bir işleyiş gösterir. Spektrum üzerinde birbirine komşu anlamlar çeşitli anlamsal özellikleri paylaşırken, spektrumun uç noktalarında yer alan anlamlar ise birbirinden oldukça farklı görünebilir. Ancak bu farklılaşmanın hangi aşamada ortaya çıktığını belirlemek güçtür. Dolayısıyla anlam spektrumları, anlamlar arasındaki ilişkinin keskin sınırlar yerine süreklilik ve kademeli geçişler temelinde şekillendiğini gösterir. Bu nedenle belirli anlam noktalarını birbirinden kesin çizgilerle ayırmak problemli bir hâle dönüşür.

Cruse'ye göre bu tür durumlarda, söz konusu sürekliliklerin anlamsal karşılıklarını birbirinden bağımsız ve ayrık anlam değişmeleri biçiminde değerlendirmek uygun değildir. Anlam sürekliliği üzerinde birbirine yakın konumda bulunan anlamlar, herhangi bir zeugmatik uyumsuzluk (*zeugmatic incompatibility*) ortaya çıkmaksızın aynı bağlam içerisinde birlikte kullanılabilir. Cruse, bu durumu lehçe sürekliliğindeki karşılıklı anlaşılabilirliğin ve halka tür modelindeki çiftleşebilirliğin anlamsal karşılığı olarak yorumlar. Buna karşılık, süreklilik üzerinde birbirinden uzak konumda bulunan anlamlar arasında anlamsal uyumsuzluk ortaya çıkar ve bu anlamların aynı bağlam içerisinde birlikte kullanılması doğal görünmez (Cruse, 1986: 71–72). Bu durum, anlam spektrumlarında komşu anlamlar

arasında güçlü bir süreklilik ilişkisi bulunduğunu, ancak spektrumun uç noktalarında yer alan anlamların giderek birbirinden uzaklaştığını gösterir.

Cruse'ye göre bazı anlam ilişkileri, birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış ve bağımsız kategoriler olarak açıklanamaz. Anlam spektrumunda birbirine yakın konumda bulunan anlamlar, aynı sözlüksel birimin farklı kullanımları olarak algılanabilir ve aynı bağlam içerisinde herhangi bir zeugmatik uyumsuzluk ortaya çıkarmadan birlikte kullanılabilir. Buna karşılık, spektrum üzerinde yer alan anlamlar arasındaki mesafe arttıkça bu kullanımlar arasındaki anlamsal bağ zayıflar ve söz konusu anlamlar giderek birbirinden bağımsız birimler gibi algılanmaya başlanır (Cruse, 1986: 71–72). Dolayısıyla anlam spektrumu, anlamların tamamen ayrık kategorilerden oluştuğu yönündeki geleneksel yaklaşım ile bütün anlamların tek bir üst anlam altında toplanabileceği görüşü arasında yer alan ara bir modeli temsil eder.

Cruse, anlam spektrumu kavramını ortaya koyarken öncelikle geleneksel sözlükçülük ve anlambilim anlayışının dayandığı ayrık anlam değişimi (*discrete variation*) yaklaşımını tartışmaktadır. Bu yaklaşıma göre bir sözlük birimin farklı anlamları, birbirinden bağımsız ve sınırları belirlenebilir anlam kategorileri olarak değerlendirilir. Dolayısıyla anlamlar arasında süreklilikten ziyade ayrışma esas alınır ve her bir anlam, diğerlerinden bağımsız bir anlam birimi olarak kabul edilir. Geleneksel sözlük ve dizin çalışmalarında sıkça karşılaşılan bu yaklaşım şematik olarak aşağıdaki biçimde gösterilebilir:

Anlam1
↓
Anlam2
↓
Anlam3

Bu modelde her bir anlamın başlangıç ve bitiş noktalarının belirlenebilir olduğu, anlamlar arasındaki geçişlerin ise açık ve tanımlanabilir biçimde gerçekleştiği varsayılır. Ancak Cruse'ye göre bazı

sözlük birimlerin anlam yapıları bu tür bir sınıflandırmaya elverişli değildir. Çünkü belirli kullanımlarda anlamlar arasında kesin sınırlar bulunmaz, aksine anlamlar kademeli geçişlerle birbirine bağlanır. Bu durum, söz konusu anlamların birbirinden bağımsız kategoriler olarak değerlendirilmesini güçleştirir ve anlamlar arasında süreklilik gösteren bir ilişkinin varlığına işaret eder. Cruse, bu tür yapıları ayrık anlam değişimlerinden farklı olarak bir *anlam spektrumu* (*sense spectrum*) içerisinde değerlendirir ve anlamlar arasındaki ilişkinin ancak bu süreklilik temelinde açıklanabileceğini ileri sürer (Cruse, 1986: 71–72).

Yukarıdaki şema, geleneksel sözlükçülük anlayışında anlamların birbirinden bağımsız ve sınırları belirlenebilir kategoriler olarak ele alındığını gösterir. Buna karşılık Cruse'nin Anlam Spektrum Teorisi, anlamlar arasındaki ilişkiyi doğrusal ve ayrık bir yapı yerine süreklilik gösteren bir model çerçevesinde açıklar. Bu yaklaşım şematik olarak A —— B —— C —— D —— E biçiminde gösterilebilir. Söz konusu modelde her bir anlam noktası kendisine komşu anlamlarla çeşitli anlamsal özellikleri paylaşır. Ancak spektrumun uç noktalarına doğru gidildikçe anlamlar arasındaki benzerlik azalır. Bu durum, anlam değişiminin çoğu zaman ani ve keskin sıçramalarla değil, kademeli geçişler yoluyla gerçekleştiğini gösterir. Dolayısıyla anlam spektrumu yaklaşımı, anlamların her zaman kesin sınırlarla birbirinden ayrıştırılamayacağını ve bazı sözlük birimlerde anlam ilişkilerinin ancak süreklilik temelinde açıklanabileceğini ortaya koymayı hedefler.

Cruse, anlamlar arasındaki bu süreklilik ilişkisini somutlaştırmak amacıyla *mouth* sözcüğünün farklı kullanımlarını inceler ve söz konusu kullanımların bir anlam spektrumu üzerinde nasıl konumlandığını aşağıdaki örnek tümceler üzerinden gösterir:

63. John keeps opening and shutting *his mouth* like a *fish.* / John, bir balık gibi *ağzını* sürekli açıp kapatıyor.

64. This parasite attaches itself to the *mouths of fishes*, sea-squirts, etc. / Bu parazit, balıkların, deniz tulumlarının (sea squirts) ve benzeri canlıların *ağızlarına* tutunur.

65. The *mouth of the sea-squirt* resembles that of a *bottle*. / Deniz tulumunun *ağzı*, bir şişenin *ağzına* benzemektedir.

66. The *mouth of the cave* resembles that of a *bottle.* / *Mağaranın ağzı,* bir *şişenin ağzına* benzemektedir.

67. The *mouth of the enormous cave* was also that of the underground *river*. / Devasa *mağaranın ağzı,* aynı zamanda yeraltı *nehrinin* de *ağzı*ydı.

Cruse'nin bu örneklerdeki amacı, cümlelerin içeriklerini tartışmaktan ziyade *mouth* sözcüğünün farklı bağlamlarda kazandığı anlamları ve bu anlamlar arasındaki geçiş ilişkilerini ortaya koyar. İncelenen kullanımlar sırasıyla *insan ağzı*, *hayvan ağzı*, *deniz tulumunun ağzı*, *şişe ağzı*, *mağara ağzı* ve *yeraltı nehrinin ağzı* biçiminde ilerler. Bu kullanım dizisinde her bir anlam, kendisinden önce ve sonra gelen anlamla çeşitli ortak özellikler paylaşır. Örneğin *insan ağzı* ile *hayvan ağzı* arasında, *hayvan ağzı* ile *deniz tulumunun ağız* açıklığı arasında ya da *şişe ağzı* ile *mağara ağzı* arasında belirgin benzerlik ilişkileri kurulabilir. Ancak dizinin başlangıcında yer alan insan ağzı ile sonunda yer alan yeraltı nehrinin ağzı karşılaştırıldığında, iki kullanım arasında önemli anlamsal farklılıkların ortaya çıktığı görülmektedir. Buna rağmen bu farklılaşmanın hangi aşamada gerçekleştiğini kesin olarak belirlemek mümkün değildir. Cruse'ye göre söz konusu durum, anlamların birbirinden bağımsız kategoriler olarak değil, kademeli geçişlerle birbirine bağlanan bir anlam spektrumu üzerinde konumlandığını gösterir (Cruse, 1986: 72).

Cruse tarafından verilen bu örnek dizisinde dikkat çekilen temel nokta, *mouth* sözcüğünün farklı gönderim alanlarına sahip kullanımlarının aynı sözlüksel birim altında ilişkilendirilebilmesidir. Başka bir ifadeyle, söz konusu örneklerde aynı sözlük birimi *insan ağzı*, *hayvan ağzı*, *şişe ağzı* veya *nehir ağzı* gibi farklı nesne ve kavram alanlarına gönderimde bulunmasına rağmen, bu kullanımlar arasında belirgin bir anlamsal kopukluk

hissedilmemesidir. Ona göre bunun nedeni, anlam spektrumu üzerinde birbirine yakın konumda bulunan anlamların çeşitli anlamsal özellikleri paylaşması ve bu nedenle aynı bağlam içerisinde herhangi bir zeugmatik uyumsuzluk ortaya çıkarmadan birlikte kullanılabilmesidir. Ancak bu durum, söz konusu kullanımların tek bir üst anlamın bağlamsal varyantları olduğu anlamına gelmez. Nitekim anlam spektrumunun uç noktalarında yer alan kullanımlar aynı bağlam içerisinde bir araya getirildiğinde zeugmatik uyumsuzluk ortaya çıkabilir. Cruse, bu durumu aşağıdaki örnek üzerinden göstermektedir (Cruse, 1986: 72).

68. ? The poisoned chocolate entered the Contessa's mouth at the same instant that the yacht entered that of the river. / ? Zehirli çikolata, Kontes'in ağzına girdiği anda yat da nehrin ağzına girdi. (Cruse, 1986: 72)

Cruse, söz konusu örneğin başına yerleştirdiği soru işaretiyle (?), cümlenin dilbilgisel açıdan yanlış olduğunu değil, anlamsal bakımdan sınırda kabul edilebilir ve belirli ölçüde problemli bir kullanım içerdiğini göstermeyi amaçlar. 68 numaralı örnekte, anlam spektrumunun birbirinden oldukça uzak iki noktası aynı bağlam içerisinde bir araya getirir: *Contessa's mouth* kullanımı biyolojik bir organa gönderimde bulunurken, *mouth of the river* kullanımı coğrafi bir oluşumu ifade eder. Bu nedenle cümle bütünüyle anlamsız görünmemekle birlikte, okuyucuda belirli bir anlamsal uyumsuzluk hissi uyandırır.

Cruse'ye göre ilk bakışta bu tür kullanımların tek bir üst anlamın farklı bağlamsal gerçekleşmeleri olduğu düşünülebilir (Cruse, 1986: 72). Ancak araştırmacı, bu yorumun yeterli olmadığını ileri sürer. Çünkü söz konusu kullanımların tamamını kapsayabilecek kuşatıcı ve tatmin edici bir üst anlam belirlemek oldukça güçtür. Buna karşılık spektrum üzerinde birbirine komşu konumda bulunan anlamlar arasında geçiş yapmak mümkün olur ve bu tür kullanımlarda herhangi bir zeugmatik uyumsuzluk ortaya çıkar. Dolayısıyla anlam spektrumunda gözlenen süreklilik, bütün kullanımların aynı üst anlam altında birleştirilebileceği anlamına gelmez, yalnızca komşu anlamlar arasında kademeli geçişlerin bulunduğunu gösterir.

Bununla birlikte Cruse, verdiği örneklerin anlam spektrumunun yalnızca basitleştirilmiş bir görünümünü yansıttığını belirtmektedir. Ona göre anlam spektrumları doğrusal bir yapıdan ibaret değildir; aksine potansiyel olarak çok boyutlu, sürekli genişleyen ve yeni anlam ilişkileri üretebilen dinamik yapılar olarak değerlendirilmelidir. Bu nedenle bir anlam spektrumu, belirli başlangıç ve bitiş noktalarına sahip sabit bir dizge şeklinde değil, farklı yönlerde gelişebilen ve zaman içerisinde yeni anlam noktalarıyla genişleyebilen amip benzeri bir anlamsal organizasyon olarak düşünülmelidir (Cruse, 1986: 72).

Cruse, Anlam Spektrum Teorisi'nin temel özelliklerinden birinin, spektrum üzerinde yer alan anlamların merkezîlik derecelerinin birbirinden farklı olduğunu belirtir. Ona göre spektrum üzerindeki anlam noktalarından biri, diğerlerine göre daha ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu anlam, nötr ya da en az bağlamsal belirlenime sahip bağlamlarda ortaya çıkabilen tek anlam olma özelliği taşımaktadır. Cruse bu durumu aşağıdaki örnek üzerinden açıklar:

69. At school, we are doing a project on mouths. / Okulda ağızlar üzerine bir proje hazırlıyoruz.

Cruse'ye göre bu cümle duyulduğunda akla ilk gelen anlam, *insan ağzı* veya *hayvan ağzı*dır. Buna karşılık *nehir ağzı*, *mağara ağzı* ya da *şişe ağzı* gibi kullanımların yorumlanabilmesi için ek bağlamsal ipuçlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü söz konusu anlamları çağrıştıracak herhangi bir belirleyici unsur cümlede yer almaz. Bu durum, anlam spektrumu içerisinde bazı anlamların diğerlerine göre daha merkezî bir konuma sahip olduğunu gösterir. Her ne kadar Cruse bu noktada açık biçimde bir "çekirdek anlam" tanımı yapmasa da *mouth* örneğinde merkezî konumda bulunan anlamın biyolojik ağız anlamı olduğu anlaşılır. Spektrum üzerinde yer alan diğer kullanımlar ise bu merkezî anlamla çeşitli benzerlik ilişkileri kuran ve büyük ölçüde metaforik genişleme süreçleri sonucunda ortaya çıkan anlamlar olarak değerlendirilir.

Bu yaklaşım, anlam spektrumunda yer alan bütün anlamların eşit statüde olmadığına işaret eder. Spektrum içerisinde bazı anlamlar merkezî bir konumda yer alırken, bazıları çevresel ya da daha uzak konumlarda bulunur. Dolayısıyla bir sözlük birimin anlam yapısı, birbirinden bağımsız anlamların sıralandığı durağan bir liste olarak değil, çekirdek bir anlam etrafında örgütlenen, merkezden çevreye doğru genişleyen çok boyutlu bir yapı olarak değerlendirilmelidir. Bu çerçevede, bir sözlük birimin anlam organizasyonu "çekirdek anlam → çevresel anlamlar → uzak metaforik anlamlar" biçiminde spektral bir modelle açıklanabilmektedir. Böylece Cruse, sözlük birimlerin anlamlarını değerlendirirken bütün anlamların aynı düzeyde ele alınmaması gerektiğini, bazı anlamların diğerlerine göre daha temel ve belirleyici bir konuma sahip olduğunu ortaya koyar (Cruse, 1986: 72).

Sonuç olarak Cruse'ye göre anlam spektrumları, birbirine kademeli geçişlerle bağlanan anlamlardan oluşmakla birlikte, bu anlamlar arasında merkezîlik bakımından belirli bir hiyerarşi bulunur. Spektrum içerisinde yer alan bağımsız ya da gerçek anlam (*independent/literal sense*), diğer anlamların metaforik veya kavramsal genişleme yoluyla türetilebildiği merkezî noktayı oluşturur. Buna karşılık çevresel anlamlar, söz konusu çekirdek anlamla çeşitli benzerlik ilişkileri kuran ve belirli bağlamsal koşullar altında ortaya çıkan kullanımlardır. Dolayısıyla anlam spektrumu, yalnızca anlamlar arasındaki sürekliliği değil, aynı zamanda bu anlamların merkezîlik derecelerine göre örgütlenişini de açıklayan bir model sunar. Bu yönüyle teori, sözlük birimlerin anlam yapılarının birbirinden bağımsız anlamların toplamı olarak değil, çekirdek bir anlam etrafında gelişen ve farklı yönlerde genişleyen dinamik bir anlamsal ağ olarak değerlendirilmesine imkân tanır.

Dolayısıyla Cruse'nin yaklaşımında anlamların sınırlandırılması, geleneksel sözlükçülükte olduğu gibi birbirinden bağımsız anlam kategorilerinin belirlenmesi yoluyla değil, anlam spektrumları içerisinde yer alan yerel anlamların, merkezîlik derecelerinin ve sözlüksel alanlarla kurdukları ilişkilerin tespit edilmesi yoluyla gerçekleştirilir.

SONUÇ: ANLAM SPEKTRUM TEORİSİ TARİHÎ SÖZLÜK BİRİMLERİN ANLAMLARININ BELİRLENMESİNDE KULLANILABİLİR Mİ?

Cruse'nin Anlam Spektrum Teorisi, ilk bakışta sözlük birimlerin anlam yapılarının açıklanmasında önemli bir kuramsal imkân sunar. Teorinin en dikkat çekici yönlerinden biri, bir sözlük birimin farklı kullanımlarını birbirinden kesin sınırlarla ayrılmış anlam kategorileri olarak değerlendirmek yerine, bunları aynı anlam alanı içerisinde farklı noktalarda konumlanan ve çeşitli derecelerde etiketlemek suretiyle birbirine bağlı bulunan anlamsal varyantlar olarak ele almasıdır. Bu yaklaşım, özellikle çok anlamlılık olgusunun açıklanmasında geleneksel sözlükçülüğün sunduğu ayrık anlam modeline alternatif bir bakış açısı geliştirir. Buna göre bir sözlük birime ait sözlüksel birimler, birbirlerinden tamamen kopuk anlamlar olarak değil, anlam spektrumu üzerinde farklı uzaklıklarda konumlanan ve komşu noktalar aracılığıyla birbirine bağlanan anlamsal odaklar olarak değerlendirilir. Böylece anlamlar arasındaki ilişkinin süreklilik temelinde açıklanması mümkün hâle gelir.

Bununla birlikte, Cruse'nin teorisi özellikle tarihî sözlükbilim açısından değerlendirildiğinde bazı metodolojik güçlükler barındırmaktadır. Her şeyden önce Cruse, anlam spektrumlarının ve bu spektrumlar üzerinde yer alan anlam noktalarının nasıl belirleneceği konusunda belirli parametreler ve test etme yolları sunan bir yöntem önermemesi bu güçlüklerden biridir. Oysa bir sözlük birimin anlam spektrumunun ortaya konulabilmesi için, söz konusu spektrum üzerinde yer alan anlamsal noktaların mümkün olduğunca eksiksiz biçimde tespit edilmesi, kuramsal teorinin özünü oluşturmaktadır. Ancak Cruse'nin de belirttiği üzere anlam spektrumları doğrusal yapılardan ibaret olmayıp çok boyutlu, sürekli genişleyen ve yeni anlam ilişkileri üretebilen dinamik yapılardır. Bu şartlar altında tarihî bir sözlük birimin bütün anlamsal

varyantlarını ve bunlar arasındaki geçiş ilişkilerini eksiksiz biçimde belirlemek oldukça güç görünmektedir.

Bu durum, tarihî sözlükbilim araştırmalarında daha belirgin bir sorun hâline gelmektedir. Çünkü tarihî dillere ilişkin veriler sınırlı sayıdaki metinlerden elde edilmekte ve bu metinler çoğu zaman belirli konu alanlarıyla sınırlı kalmaktadır. Dolayısıyla tarihî metinlerde tanıklanan sözlüksel birimler, bir sözlük birimin sahip olduğu bütün anlamsal varyasyonları yansıtma olasılığı oldukça düşüktür. Başka bir ifadeyle, anlam spektrumunu oluşturan ara anlam noktalarının önemli bir bölümü tarihî kaynaklarda hiç tanıklayamayabilir. Bu durum ise sözlük birimin gerçek anlam spektrumunun yalnızca belirli kesitlerinin görülebilmesine ve spektrumun bütüncül yapısının ortaya çıkmasında eksikliklere yol açabilir.

Bu nedenle Anlam Spektrum Teorisi'nin tarihî sözlükbilim alanında bütün sözlük birimlere doğrudan uygulanabileceğini söylemek güçtür. Bununla birlikte, özellikle kullanım sıklığı yüksek, geniş bağlamsal dağılıma sahip ve farklı dönemlerde çeşitli anlam genişlemelerine uğramış temel söz varlığı unsurlarının incelenmesinde kullanılabilir. Böyle bir uygulama ise yalnızca tek bir metne veya döneme dayalı incelemelerle değil, farklı dönemleri, metin türlerini ve diyalektsel katmanları kapsayan geniş ölçekli tarihî derlem çalışmalarını gerektirmektedir.

Sonuç olarak dilbilim kuramlarının büyük bölümü, yaşayan dillerden elde edilen veriler temelinde geliştirilmekte ve ana dili konuşurlarının sezgileri ve örtük bilgileri aracılığıyla da sınanmaktadır. Tarihî dil araştırmalarında ise araştırmacı, yaşayan dil kullanıcılarının bulunmadığı ve verilerin sınırlı olduğu bir çalışma alanıyla karşı karşıyadır. Bu nedenle çağdaş dil verileri esas alınarak geliştirilen kuramların tarihî dil araştırmalarına doğrudan uygulanması isabetli sonuçlar ortaya çıkarmayabilir. Nitekim Cruse'nin Anlam Spektrum Teorisi, yaşayan dil verileri ve konuşur sezgileri temelinde geliştirilmiş bir modeldir. Buna karşılık tarihî dil araştırmaları, sınırlı metin tanıklıkları üzerinden yürütülmekte ve çoğu zaman anlam spektrumunu oluşturan ara

kullanımlara erişim imkânı bulunmamaktadır. Bu nedenle Anlam Spektrum Teorisi'nin Cruse tarafından ortaya konulan biçimiyle tarihî sözlük birimlerin anlam yapılarının açıklanmasına doğrudan uygulanması güç görünmektedir. Bununla birlikte teori, tarihî sözlük birimlerin anlamlarının birbirinden kesin sınırlarla ayrılmış kategoriler olarak değerlendirilmemesi gerektiğini göstermesi bakımından önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Dolayısıyla teorinin tarihî verilerin niteliği, metinlerin sınırlılığı ve tanıklanamayan anlam katmanları dikkate alınarak yeniden yorumlanması ve tarihî sözlükbilimin ihtiyaçları doğrultusunda yöntemsel açıdan geliştirilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Cruse, D. A. (1986). *Lexical semantics*. Cambridge University Press.

Fahri'nin "Hüsrev ü Şirin" Tercümesinde Tarihî-Edebî Kaynaklara ve Halk Edebiyatına Başvurusu

SAMİRA ALİYEVA*

Öz

Nizami Gencevi'nin yaratıcılığı, Doğu edebî-estetik düşünce tarihinde yeni ve özgün bir aşamanın teşekkülünde belirleyici rol oynamıştır. Şair, eserlerinde halk edebiyatına özgü motif, tip ve ifade biçimlerini derin felsefî muhteva ile yeniden yorumlayarak klasik şiir geleneği içerisinde özgün bir sentez meydana getirmiştir. Bu yönüyle onun sanatı, sözlü ve yazılı edebiyatın karşılıklı etkileşimini yansıtan önemli bir örnek teşkil etmektedir. XIV. yüzyılda Fahri tarafından Nizami'nin "Hüsrev ve Şirin" adlı mesnevisinin Türkçeye tercümesi, bu bağlamda dikkate değer bir metin olarak öne çıkmaktadır. Tercüme sürecinde mütercim, özellikle halk edebiyatına ait unsurların hedef dilde karşılığını bulma noktasında çeşitli güçlüklerle karşılaşmış, bazı bölümleri ihtisar etmiş, bazılarını ise anlamca en yakın ifadelerle ikame etmiştir. Buna rağmen, eserin temel fikrî ve estetik yapısını muhafaza etmeyi başarmıştır. Tercümede folklorik unsurların belirgin bir şekilde korunduğu görülmektedir. Kahramanın olağanüstü doğumu ve çocukluk safhası, rüya ve fal motifleri, at kültü, rivayetler, atasözleri ve deyimler metnin yapısal unsurları arasında yer almaktadır. Hüsrev, Şirin ve Ferhad gibi karakterlerin zamanla halk hafızasında folklorik kimlik kazanması, söz konusu etkileşimin sürekliliğini ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra, metinde yer alan hikmetli sözler ve nasihatler dönemin etik ve estetik değerler sistemini yansıtmaktadır. Fahri'nin tercümesinde yerel deyim ve atasözlerinin yoğun kullanımı, metnin dilsel

* Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Nizami Gencevi adına Edebiyat Enstitüsü. xedicealizade@mail.ru, ORCID: 0000-0002-9102-8169.

akıcılığını artırmış ve alımlayıcı açısından anlaşılabilirliğini güçlendirmiştir. Mütercim, yalnızca dilsel bir aktarım gerçekleştirmekle kalmamış; aynı zamanda eseri Türk dilinin ve kültürel bağlamının özelliklerine uygun biçimde yeniden inşa etmiştir. Bu yönüyle söz konusu tercüme, hem edebî hem de kültürel adaptasyon açısından önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Anahtar sözcükler: Nizami Gencevi, Fahri, "Hüsrev ve Şirin", folklor motifleri, tercüme, halk rivayetleri, atasözleri, Orta Çağ şiiri

Nizami'nin yaratıcılığı, Doğu'nun sanatsal-estetik düşüncesinin gelişim tarihinde yeni ve özgün bir aşamanın temelini atmıştır. Şairin geniş halk sevgisi kazanmasında ve büyük ölçekte tanınmasında onun bireysel yeteneği ve sanatsal düşüncesinin derinliğiyle birlikte beslendiği ideya-estetik kaynakların da önemli rolü olmuştur. Bu kaynaklar arasında halk edebiyatı kendine özgü ağırlığıyla öne çıkar. Halk yaratıcılığına özgü motifler, imgeler, poetik biçimler ve ifade araçları, Nizami'nin eserlerinde yeni içerik ve felsefi tonlarla zenginleştirilerek sunulmuştur. Şair bu unsurları yalnızca biçimsel olarak benimsememiş, onları sistemli şekilde klasik şiirin bağlamına dahil ederek kendine özgü bir ideya-sanatsal sentez oluşturmayı başarmıştır.

XIV. yüzyılda Aydınoğulları Beyliği sarayında yaşamış ve üretmiş olan Fahri'nin, Nizami'nin "Hüsrev ve Şirin" eserini Türkçeye çevirirken karşılaştığı zorluklar dikkat çekicidir. Fahri, çeviri sürecinde özgün metindeki halk edebiyatı örneklerinin Türkçedeki karşılıklarını bulmaya çalışmış; ancak bazı durumlarda uygun eşdeğerlerin bulunmaması nedeniyle bu bölümleri ya kısaltmış ya da anlam bakımından yakın başka ifadelerle değiştirmiştir.

Nizami'nin çok eski dönemlerden beri Yakın ve Orta Doğu'da yaygın olan konuları, Azerbaycan halk edebiyatında da çeşitli rivayetlerin ortaya çıkmasına yol açmış; Hüsrev, Şirin, Ferhat, Mecnun, Leyla, Behram, İskender

ve diğer "Hamse" kahramanları folklor kahramanları olarak da ün kazanmıştır.

çu Husrev dastanın diñledi şah
olub Şirin sözinden cümle agah (Flemming, 1974: 261).

"Nizami bütün poemalarında halk yaratıcılığının temel bir özelliğini korumuştur; bu da kahramanın anne-babanın tek çocuğu olması ve güçlükle, adak ve dilekler aracılığıyla doğmasıdır" (Araslı, 1998: 169). Fahri, Nizami'nin poemasında Hüsrev'in doğumunu olduğu gibi tercüme etmiştir:

cihan dutıcı Hürmüz dad iderdi
cihanı dadile abad iderdi
delim nezrile qurbanile Yezdan
aña virdi bir er oğlan ne oğlan (Flemming, 1974: 269).

"Bayburanın oğlu beş yaşına girdi. Beş yaşından on yaşına girdi. On yaşından on beş yaşına girdi. Çaya baksa çalımlı, çal kara kuş erdemli bir güzel iyid oldu" (Araslı, 1939: 45). Halk edebiyatında kahraman tipinin şekillenmesinde onun çocukluk dönemi önemli bir yer tutar. Geleneksel destan ve rivayetlerde kahramanın olağanüstü yeteneklere sahip olması, daha çocukluk yıllarından itibaren seçilmiş bir kişi olarak tasvir edilmesiyle karakterize edilir. Bu özellikler, onu sıradan insanlardan ayırmakta ve gelecekte büyük kahramanlıklar göstereceğinin ilk işaretleri olarak sunulmaktadır:

çu on yaşına ol şahzade irdi
başın yüz yaşlularuñ yile virdi
...çu yeñi ömrüñ on dördini yitdi
bilüsi quşınuñ qanadı bitdi (Flemming, 1974: 269-270).

> "Rüya, uzun yüzyıllar boyunca toplum içinde anlaşılmaz bir gerçek, insanlara doğaüstü bir güc tarafından gösterilen mucize, mahiyeti kavranamayan bir hayal vb. olarak kabul edilmiştir. Ancak rüyada görülenlerin insan hayatı ve gündelik yaşantısında somut karşılıklarının ortaya çıkması, onun geçmişte yaşanmış pek çok hatıranın tekrarı ya da gelecekte insan çevresinde gerçekleşecek olaylarla bağlantılı olduğunun

> anlaşılmasıyla birlikte, insanlar rüyanın bilgi taşıyan yönünü kavramış; bunları sistemleştirip sınadıkça bu fenomenal düşünceye bakış değişmiş ve rüyalar, insana başarı ya da başarısızlık getiren birer bilgi bütünü olarak değerlendirilmiştir" (Nebiyev, 2009: 17–18).

Geleceğin önceden haber verilmesi motifini "Hüsrev ve Şirin" eserinde de görmek mümkündür. Hüsrev, rüyasında dedesi Enuşirvan'ı görür ve o, torununa dört nimet vadeder: Şirin, taht, Şebdiz ve Barbed.

düşinde ceddin ol ruşen-revanı
görürdi ruşen ol Nuşinrevanı
...eger gitdiyse nesñen sevgülü dört
saña muştılaram dört nesne el yort
(Flemming, 1974: 274).

"Halk edebiyatında en yaygın konulardan biri de atın övülmesidir. Özellikle kahramanlık destanlarında at, yiğidin ayrılmaz bir parçası olarak sunulur. Nitekim "Kitab-ı Dede Korkut"ta "Keçi başlı Keçer Aygır, toklu başlı Turu Aygır" gibi ifadelerde, "Bekil Oğlu İmranın Boyu"nda ise atın kahramanlıkla iç içe verilmesi dikkat çeker" (Araslı, 1939: 125).

Fahri, tercümesinde Şebdiz ve Gülgün adlı, kökeni mitik tasavvurlara dayanan cins atlarla ilgili rivayete yer vermiştir:

qara axorda bağludur bir atı
ki gitmekde yile virür beratı
dimişler ad ol şeb-renge Şebdiz
aña aşıq olur quş çun gider tiz
bir altundan ulu zencir düzmiş
ayağın bağlamış qayğuyı üzmiş (Flemming, 1974: 277).

Ferhad, Hüsrev'le anlaşmaya vardıktan sonra Şirin'e olan aşkını kanıtlamak için Bisütun Dağı'nı yarıp yol açma görevini kabul eder. Böylesine zor bir işe başlamadan önce yaptığı ilk iş ise dağın yüzeyine Şirin'in tasvirini nakşetmek olur. Bazı araştırmacıların bilmediği ya da değinmediği, Nizami'nin Ferhad ile ilgili aktardığı halk rivayetini Fahri ustalıkla yorumlayabilmiştir:

bir ulu kürsi öñdin düzdi taşdan
aña naqş urdı xoş bir başa başdan
Şirin resmini şöyle düzdi yani
nite kim yazdıysa Erjengi Mani
(Flemming, 1974: 412-413)

> "Rivayete göre Ferhad'ın yaptığı bu resme daha sonra genç bir âşık tutulur ve bütün gününü resmin önünde ahu-zar ederek geçirir. Gencin annesi, oğlunu bu beladan kurtarmak için resmi yok etmeye karar verir. Bu amaçla, yaşlı bir kadının da tavsiyesiyle resmin üzerine koyun kuyruğu koyar. Kuyruk güneşin sıcaklığında eridikçe yağı resmin üzerine akar, renkler birbirine karışır ve bunun sonucunda genç de resme olan ilgisini kaybederek ondan soğur" (Araslı, 2012: 245).

aña olmışdı aşıq ol cüvanmerd
quru taşa qapılmaq gey qatı derd
olupdı xanümanından avare
aña bir qarı avret qıldı çare
qoyun quyruğını bağladı aña
bu işi işiden er batdı daña (Flemming, 1974: 413)

"Hüsrev ve Şirin" eserinin tercümesinde, ansızın Şirin'in ölüm haberini duyan Ferhad'ın sarsılarak külüngünü attığını söyleyen şair, külüngün toprağa saplanarak daha sonra dalları meyvelerle dolu bir ağaca dönüştüğünü, bunun da büyük bir nar ağacı şeklinde tezahür ettiğini belirtir. Fahri, kendi tercümesinde bu halk rivayeti üzerinde daha geniş durarak okuyucuyu Nizami'nin söylediklerine inandırmaya çalışır:

bilürven nar ağacını Nizami
degül görmiş işidüpdür kelamı
söze kim iki tanuq ola ayıq
inanur qazı-yi İslam bayıq
bu nar ağacını görmiş iñen çoq
Çalabuñ qudretine hiç şek yoq
quru taşı kireçde gördi özüm

ki bitti çıbuğı hem virdi üzüm
gören kişi çıbuğı yüce damı
bilür kim sözi girçekdür Nizami
(Flemming, 1974: 425)

Fahri, bu mısralarla Nizami'nin sözünü onaylamakla kalmamış, Türk halkları arasında Nizami ile ilgili rivayetlerin oldukça yaygın olduğunu ve halk tarafından büyük bir muhabbetle karşılandığını da doğrulamaktadır.

Sözlü halk edebiyatında "fal" unsuru oldukça geniş bir yer tutmaktadır. Fal hususunda Yusif Vezir Çemenzeminli, Memmedhuseyn Tahmasb, Behlül Abdullayev ve diğer araştırmacıların çeşitli mülahazaları mevcuttur. "Sözlü gelenekte yaygın olan falları şu şekilde gruplandırmak mümkündür: İnançlarla ilgili fal bakma; su ile fal bakma; yıldızlarla fal bakma; nohutla fal bakma; resimle fal bakma; kitapla fal bakma" (Efendiyev, 1991: 298). "Hüsrev ve Şirin" eserinin tercümesinde fal mevzusuyla iki defa karşılaşmaktayız. Rahip ile Hüsrev'in sohbeti esnasında, rahip yıldızların seyrinden haber vererek on iki ay sonra şah olacağı müjdesini verir:

ne dirsin didi bu iş nuxt ola rah
ne gün İran-zemine olavan şah
cevabın didi kim bu on iki ay
geçicek olasın şah ile vü bay (Flemming, 1974: 340)

Rum hükümdarı Kayser'in kendi müneccimine Hüsrev'in falına baktırması, tercümedeki ikinci fal sahnesini teşkil eder. Müneccim, Hüsrev'in otuz sekiz yıl boyunca iktidarda kalacağını haber verdikten sonra Kayser onu kabul eder ve kızını şahla evlendirir:

sonucı didi ılduz sayıcı er
bu resme Qaysere iy şah-i server
gözetdüm eski zici çoq bugün
ki ılduzdan anı düzdi Falatun
yaqında giç degül Xusrev ola şah
qamu İran-zemine ol şehinşah
otuz yil böyle vü daxı sekiz yıl

yavuz yil esmeye andan yaña bil

(Flemming, 1974: 347-348).

> "Atasözleri ve deyimler, folklorun en eski türlerindendir. Bu tür, kökenini erken topluluk döneminden almaktadır. O zamandan beri insanların yaşam ve doğa hakkındaki deneyimleri, bilgileri ve sınamaları kısa ve sanatsal bir biçimde ifade edilerek günümüze kadar ulaşmıştır. Bu nedenle atasözleri ve deyimlerde halk yaşamının ve halk tarihinin tüm dönemlerine ait özellikler yaşamaktadır" (Efendiyev, 1991: 93,94).

Fahri'nin çevirisinde kullandığı atasözleriyle tanışalım:

urur neşter qan alan yad eline

veli ditrer eli gendu qolına (Flemming, 1974: 272)

(Bir yabancı (yani tanımadığı, uzak biri) için iğne yapmak ve kan almak zor değildir — çünkü duygusal bir bağ yoktur. Ama kendine yapmaya çalıştığında eli titrer).

meseldür kim Çalap doğruyı sevər

eşek yükden qaçup ağırdı sever (Flemming, 1974: 286)

(Allah her zaman doğru ve düzgün olanı sever. Ama insanlar (burada eşek simgesel olarak sorumsuz insanları temsil eder) sorumluluktan kaçıp faydasız ve ağır şeylere yönelirler):

kişide bir dil ü iki qulaqdur

işitse iki vü bir dise haqdur (Flemming, 1974: 399)

(İnsanda bir dil ve iki kulak vardır; iki kez dinleyip bir kez konuşmak gerekir).

boyundurukta öküz çift olmazsa,

toprağı saban demiriyle düzgün yaramaz

(Flemming, 1974: 463).

(Boyunduruk altında koşulan öküzler arasında uyum bulunmadığında, saban demiri toprağı düzgün biçimde yarıp işleyemez).

> "Atasözleri ve deyimlerin en önemli özelliği, ait olduğu halkın zihniyet değerlerini, duygu ve düşüncelerini, aynı zamanda davranış biçimlerini ve inanç sistemlerini bütüncül bir şekilde

> yansıtmasıdır. Her bir atasözünde, ait olduğu halkın yüzyıllar boyunca edindiği gözlem ve deneyimlerin sonucunda ortaya çıkan değerler, düşünceler ve kanaatler görülmektedir" (Kubadov, 1981**:** 308).

Fahrî'nin "Hüsrev ve Şirin" çevirisinde atasözleriyle birlikte zengin deyim ve ifadelerle de karşılaşıyoruz:

horos ötince şişe başdan atmış
horos ol kim vaqtile ötmiş (Flemming, 1974: 293).

(Kendini akıllı sanan biri, yolunu keser kesmez kibir gösterdi. Oysa asıl akıllı, hayatı görüp geçirmiş, deneyim kazanmış insandır)

henüz ağzumda qoqar süd iy ata
süd içen canını kim oda ata (Flemming, 1974: 273).

(Baba, ben hâlâ çocuk gibiyim, ağzımdan süt kokusu geliyor. Hiç süt emen (yani henüz tecrübe kazanmamış) biri kendini ateşe atar mı?)

ben öñdin xoş dutam avıdam anı
yig andan kim dökem yok yire qanı
(Flemming, 1974: 306).

(Senin uğruna güzelce ağlarım, onu avlarım. Öyle bir yürek yangım var ki, onu yere kan gibi dökemiyorum).

> "Halkın en yüce görüş ve inançları, adetleri sonraki nesillere öğüt aracılığıyla aktarılır. Farklı dönemlerde öğütler, milli etik ve estetik düşünce kurumu işlevini taşımış; okulun, eğitimin ve kültürün henüz yaygınlaşıp gelişmediği erken dönemlerde büyük bir terbiye edici rol oynamıştır. Öğüt aracılığıyla yeni nesil yetiştirilmiştir" (Nebiyev, 2009: 333).

Mehinbanu'nun Şirin'e öğüt ve nasihat vermesi, çevirinin en hassas ve etkileyici bölümlerinden biridir. Bu sahne, karakterlerin iç dünyasını ve karşılıklı ilişkilerini derinleştirir ve eserin fikirsel ve manevi mesajlarını okuyucuya aktarmada önemli bir rol oynar:

cihan sınamağa qıldumdı tedbir
cihan xoşluğı el qaşımağı bir
çun el qaşıyasun ol xoş görinür

veli son ucı acıdan urınur
bu resme dünye camınıñ uqarı
evvel esrüklik ü soñra xumarı
qo qayğuyı cihan qayğuya degmez
buña uslu kişi hiç boyın egmez (Flemming, 1974: 375)

Fahrî'nin çeviri faaliyeti yalnızca atasözleri ve deyimlerle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda hikmetli sözlere de geniş yer vererek önem kazanmaktadır. Bu tür ifadeler, eserin edebî-estetik değerini artırmakla birlikte, dil bakımından akıcı olmasına ve okuyucuya daha yakın gelmesine önemli katkı sağlar. Çevirmen, orijinal metnin ruhunu korumakla yetinmez, aynı zamanda onu hedef dilin kültürel ve dilsel üslubuna uygun bir şekilde sunmaya çalışır. Hikmetli sözlerin ve yerel deyimlerin kullanımı metni daha doğal ve anlaşılır kılar, okuyucuda bir aşinalık hissi uyandırır; bu da çevirinin başarılı olmasının başlıca göstergelerinden biri sayılır.

Hikmetli sözler arasında, Hüsrev'in Şirin'i getirmek için Meryem ile konuştuğu sahnede kadınlar hakkında söylenen sözler, dönemin kadınlara bakış açısını yansıtmaktadır:

vefa qılmaz didi ol söz bilen Tat
ne avret ne qılıç ne bindügüñ at
erenler istediler çare-yi çoq
vefa avretda gördiler ki hiç yoq
vefa erlikdür avretda ne ister
çü avret didüñ anda mihr göster
göñül bağlamağıl bu bi-vefaya
ki andan uğramışvan çok cefaya
çekerseñ ğayreti pür-derd olasın
yoğise ğayretüñ namerd olasın
biri yaluñuz olkim şad olasın
dahi süsen gibi azad olasın (Flemming, 1974: 392)

Çeviride doğruluk ve sözün doğruluğu hakkında söylenen ifadeler de dikkat çekicidir:

cihanuñ yigrek işi doğrulıqdur
kişinüñ yatlu fili oğrulıqdur
hurufi gör ki cümle muxtelifdür
hemin doğru arada bir elifdür
bu yigirmi dokuz harfe çü bünyad
uruldı ilk elif naqş itdi üstad
elif doğrulığından kan içinde
mekan idindi belkim can içinde (Flemming, 1974: 289)

Dünyada en önemli iş doğruluktur; insanın en kötü işi ise yalan söylemektir. Sözler çok çeşitlidir, ancak onların arasında tek doğru olan elif'tir. Elif'in yanlış yazılması büyük sorunlara yol açar. Doğru söz, ruh ve hayat için en önemli unsurlardan biridir. Doğru söz acı olsa da saygı kazanır.

Fahri'nin çevirisinde, halk konuşma dilinde ve sözlü halk edebiyatı örneklerinde yaygın olarak kullanılan "beş günlük dünya" ifadesine de rastlanmaktadır:

çün elli geçdi açılmadı gözüñ
bu biş günde ne hasıl ide özüñ
sen oğlanlıq zamanın çun geçürdüñ
yigitlik karvanın çun göçürdüñ (Flemming, 1974: 485)

Görüldüğü üzere şair, "beş günlük dünya" ifadesini kullanarak edebî dilinin halkî niteliğini ve millî koloritini daha da güçlendirmiştir.

"Nazar değmesi", "kötü nefis" ve "kem göz" kavramları daha çok halk inanışlarıyla ilişkilidir. Nitekim insanlar, eski dönemlerden beri kötü göz ve olumsuz enerjiden korunmak amacıyla üzerlik otu yakmak, ocağa tuz atmak, nazar boncuğu takmak vb. yöntemlere başvurmuşlardır. Ancak dikkat çekici olan husus, bunun yalnızca bir inanış olarak kalmaması; bilimin de böyle bir durumun mümkün olabileceğini doğrulamasıdır. "Bazı insanlar vardır ki, istem dışı biçimde olumsuz enerjileri ve auraları bakışlarına yansır" (Nebiyeva, 2017, s.94). Hürmüz oğlunu çok severdi; ancak bir gün onların sevgisine nazar değdi:

dün ü gün qulluğı terk itmezidi

şehinşah qapusından gitmezidi
aziz idi iñen şahuñ gözine
ki bir gün irdi yavuz göz özine
(Flemming, 1974: 285)

Fahrî, Nizami Gencevî'nin "Hüsrev ve Şirin" eserini Türkçeye çevirirken karşılaştığı zorluklar arasında, halk edebiyatının sanatsal dilinin zenginliği ve mevcut farklılıklar nedeniyle bazı ifadelerin tam karşılığının bulunmaması gibi sorunlar yer almıştır. Ancak mütercim, metnin ruhunu koruyarak onu Türkçenin özelliklerine uygun hale getirmeyi başarmıştır. Halk edebiyatının zengin mirasını ustalıkla çeviriye yansıtmıştır. Çeviride bu unsurların korunması, eserin Türk halkları tarafından kısa sürede anlaşılmasına ve sevilmesine zemin hazırlamıştır.

KAYNAKÇA

Araslı, H. (1939). Kitabi-Dede Korkud. Bakü: Azerneşr.

Araslı, H. (1998). Azerbaycan Edebiyyatı: tarihi ve problemleri. Bakü: Genclik.

Araslı, N. (2012). Fahrinin "Husrev ve Şirin" tercümesi. Bakü: Nizami Gencevi-870: makaleler toplusu, Elm ve Tahsil.

Efendiyev, P. (1991). Azerbaycan şifahi halk edebiyyatı. Bakü.

Flemming, B. (1974). Fahris Husrev u Şirin / Eine Türkische Dichtung Von 1367 Wiesbaden.

Kubadov, K. (2024). Füzuli yaradıcılığında atalar sözleri. Muhammed Fuzuli ve Şark folkloru. Bakü: Folklor Enstitüsü.

Nebiyev, A. (2009). Azerbaycan Halk Edebiyatı. Bakü: Çırak.

Nebiyev, A. (2011). Folklorda fasilesiz transfer və yuxu paradiqmaları. Bakü: Elm və Tahsil.

Nebiyeva, A.V. (2017). Üzerlik ile bağlı inançlar. Bakü: Folklorşünaslık.

Eski Uygurcadan Çağdaş Uygurcaya Uzanan Soğdca Kelimelerin Görünümü

DR. SANAT GÜLEN*

Öz

M.Ö 6. yüzyıldan itibaren tarihi kaynaklarda adı geçen Soğdlar, Türklerin yaşadığı geniş coğrafyada çok önemli kültürel ve ticari faaliyetlerde bulunmuşlardır. Orta Asya'nın "yetenekli tüccarları" olarak bilinen Soğdların bu faaliyetleri, Türklerin sosyo-ekonomik ve kültür hayatlarında önemli etkiler bırakmıştır. Bugün İpek Yolu olarak bilinen güzergâhta kültürel, dini ve ticari faaliyetleri ile ön plana çıkan Soğdların Eski Uygurlar ile sıkı etkileşim ve iletişim içinde olduğu tarihi kayıtlardan bilinmektedir. Bazı araştırmacılar tarafından "kültür taşıyıcısı arılar" şeklinde nitelendirilen Soğdların Eski Uygurların dili ve kültürünü derinden etkilediği tarihsel bir gerçektir. Gerek Eski Uygurca yazmalarında yer alan Soğdca kökenli kelimeler, gerekse dini ve kültürel öğelerin çeşitli metinlerde görülmesi bu durumu tanıklar niteliktedir. Eski Uygurcanın söz varlığı içerisinde yer alan Soğdca kelimelerden hareketle Çağdaş Uygurcaya taşınan Soğdca kelimelerin iznini sürmek ve bu sözcüklerin tespitini ve tahlilini yapmak bu bildirinin asıl amaçlarından birisidir. Eski Uygurca sözlüklerde Soğdca kaydıyla verilen *ajun, ençir, frèşti, hatun, enetkek, kenç, kend, kerpiç, şük, tavar, toti* gibi kelimeler bugün Çağdaş Uygurcanın söz varlığında çoğu aktif bir şekilde kullanılmaktadır. Eski Uygurcadan Çağdaş Uygurcaya uzanan ve bugün Çağdaş Uygurcanın kendi söz varlığı içerisinde yer alan bu sözcüklerden bazıları morfolojik ve semantik açıdan eski biçimiyle korunurken bazı kelimeler ise ufak morfolojik/fonetik değişikliklerle kullanılmaya devam etmektedir. Bu çalışmada ilgili kelimelerin Çağdaş Uygurca sözlüklerdeki biçimleri ve anlamları ile Türkçenin diğer tarihi dönemde yer alan şekilleri karşılaştırılmalı olarak ele

* Bağımsız Araştırmacı, sanat218@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-4004-9549.

alınacaktır. Ayrıca morfolojik/fonetik ve semantik değişimleri art zamanlı olarak incelenecektir. Eski Uygurcadan Çağdaş Uygurcaya uzanan bu Soğdca sözcüklerin tespiti, sadece Çağdaş Uygurcanın bugünkü dilsel durumunu göstermekle kalmayacak, aynı zamanda Eski Uygurcadan Çağdaş Uygurcaya kadarki geçen tarihi süreçte her iki dilin devamlılığını ve kültürel taşıyıcılığını ortaya koyması bakımından önemli sonuçlar sağlayacaktır.

Anahtar Sözcükler: Eski Uygurca, Soğdca/Soğd dili, Çağdaş Uygurca, kültürel devamlılık, dilsel temaslar

The Appereance of Sogdian Words from Old Uyghur to Modern Uyghur

Abstract

The Sogdians, whose name appears in historical sources from the 6th century BC onwards, were involved in highly significant cultural and commercial activities across the vast region inhabited by the Turks. Known as the 'skilled merchants' of Central Asia, the Sogdians' activities had a significant impact on the socio-economic and cultural life of the Turks. It is known from historical records that the Sogdians, who stood out for their cultural, religious and commercial activities along the route now known as the Silk Road, were in close interaction and communication with the Ancient Uighurs. It is a historical fact that the Sogdians, described by some researchers as "cultural carrier bees", profoundly influenced the language and culture of the Ancient Uighurs. Both the Sogdian-origin words found in Ancient Uighur manuscripts and the presence of religious and cultural elements in various texts bear witness to this situation. One of the primary aims of this paper is to trace the Sogdian words that have been carried over into Modern Uyghur from the lexicon of Old Uyghur, and to identify and analyse these terms. Words such as *ajun, enčir, frėšti, hatun, enetkek, kenč, kend, kerpič, šük, tavar, toti*, which are listed as Sogdian in Old Uyghur dictionaries,

are still actively used in the lexicon of Modern Uyghur today. Some of these words, which span from Old Uyghur to Modern Uyghur and are now part of Modern Uyghur's own lexicon, have retained their original forms morphologically and semantically, whilst others continue to be used with minor morphological changes. The forms and meanings of these words in Modern Uyghur dictionaries will be examined in comparison with their forms in other historical periods of the Turkish language. Furthermore, morphological and semantic changes will be analysed chronologically. The identification of these Sogdian words, spanning from Old Uyghur to Modern Uyghur, will not only demonstrate the current linguistic status of Modern Uyghur but will also yield significant findings regarding the continuity and cultural transmission of both languages throughout the historical period from Old Uyghur to Modern Uyghur.

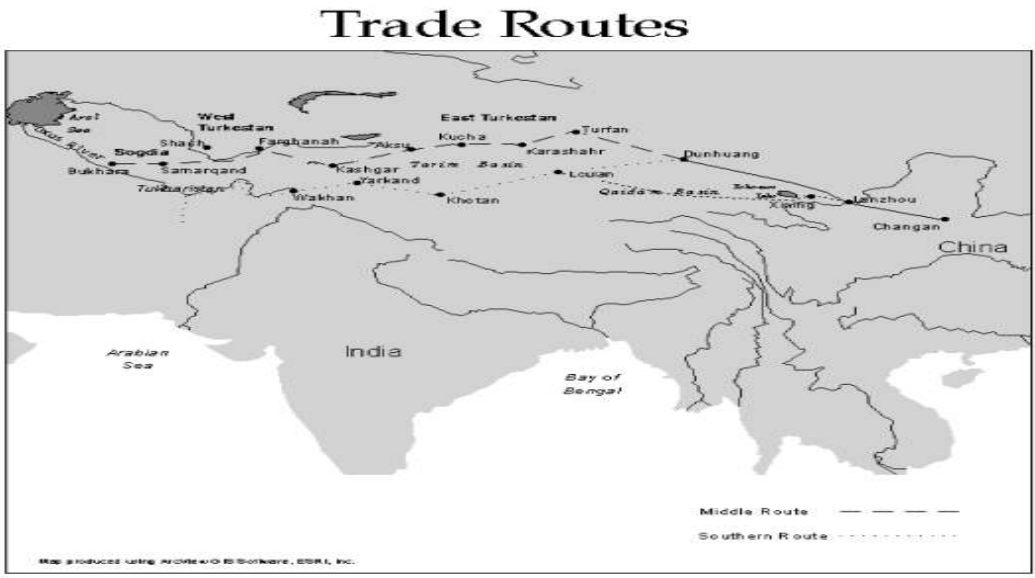
Keywords: Old Uyghur, Sogdian language, Modern Uyghur, cultural continuity, linguistic contacts

GİRİŞ

Tarihî kayıtlara göre Soğdların anavatanı, Batı Türkistan'da Oxus (Ceyhun) ve Jaxartes (Seyhun) nehirleri arasında yer alan Mâverâünnehir (günümüz Özbekistan ve Tacikistan) bölgesidir. Bir İran lehçesi olan Soğdca, Zerafşan ve muhtemelen Seyhun nehri havzalarındaki vaha şehirlerin baskın dildiydi (Skaff, 2003, s. 476). Soğd topluluklarına dair en erken kanıtlar, dördüncü yüzyılın başlarına tarihlenen ve Soğd dilinde yazılmış olan "Kadim Mektuplar"dan gelmektedir (Eker, 2012, s. 88). Bu mektuplar Dunhuang'ın dışındaki bir gözcü kulesinde keşfedilmiştir. Pek çok Soğdlunun Doğu Türkistan ve Çin'deki ticaret yolları üzerindeki kasaba ve şehirlere yerleştiği açıktır (Skaff, 2003, s. 481).

Aşağıda Soğdların ticaret yolu güzergâhlarını gösteren haritadan da görüleceği üzere, Batıda Soğdiyana'nın önemli şehirlerinden olan Buhara ve Semerkant'tan başlayan yolculuk, Türk halkların yaşadığı önemli şehirlerden Kaşgar, Aksu, Kuça, Karaşehir, Turfan, Dunhuang'dan geçerek, Lanzhou üzerinden Çaŋ'an yani Çin'e kadar ulaşmaktadır.

[Harita Jonathan Karam Skaff'ın 2003 yılında yayınladığı "The Sogdian Trade



Diaspora In East Turkestan During The Seventh And Eighth Centuries" adlı çalışmasından alınmıştır (Skaff, 2003, s. 482).]

Soğdlular, bugün, İpek Yolu rotalarının seçkin tüccarları, mahir diplomatları olmakla beraber, dönemin düşüncelerini, bilgilerini, uygarlıklarını ve kültürlerini birbirine aşılayan 'kültür arıları' olarak da nitelendirilmektedir (Foltz, 2000, s. 13; akt. Eker, 2012, s. 83). MÖ 6. yüzyıldan itibaren tarihi kayıtlarda adı geçen Soğdlar, Türkler başta olmak üzere Orta Asya'daki birçok kavimle ilişki kurmuşlardır. Özetle, bölgedeki göçebe güç ile Soğd tüccarlar ve vaha halkının ticaret kervanları arasında bir "symbiosis [ortaklaşa var olma]" yani bir nevi bir arada yaşama ilişkisi kurulmuştur. Özellikle, Soğdların ticari yetenekleri ile atlı göçebe halkın

askeri gücü birbirlerini tamamlayarak, karşılıklı çıkarlar sağlamıştır (Mori, 1983, s. 344-345).

Soğdların, Türklerle olan ilişkileri dil, kültür, tarih ve diplomasi temelinde oldukça erken tarihlerde başlamıştır. Soğdca, İslamiyet'in bölgeye nüfuzunun ardından 11-12. yüzyıllara kadar eser vermeye devam etmiş; ancak bir süre sonra yerini İslami dönemin Yeni Farsçasına bırakmıştır (Eker, 2012, s. 87). Eski Türk Kağanlık yazıtlarında adı geçen Soğdların, Türk halkları ile olan ilişkileri Uygur Kağanlığı döneminde daha da gelişerek üst boyutlara taşınmıştır. 7. ve 8. Yüzyıllar arasında İpek Yolu ticaretini domine eden Soğd tüccarlarının yoğun olarak Doğu Türkistan'daki faaliyetleri Eski Uygurları içine alan ilişkilerde de ön plana çıkar. M.S 10. 11. Yüzyıllardan itibaren yavaş yavaş tarih sahnesinden çekilen Soğdlar, Batıda Soğdiyana bölgesinde Farslaşmıştır, doğu tarafında ise Türkleşmiştir. Soğdcanın tarihi dönemlerde bir "lingua franca [ortak dil]" olarak kullanıldığı konusu tartışmaya açık olsa da Eski Uygurca kayıtlardan takip edilen Soğdca kelimelerin varlığı, Soğdca ve Türkçe arasındaki dil ödünçleme durumu bu ilişkinin belli ölçüdeki kanıtlarından birisi sayılabilir.

Kadim İpek Yolunun "kültür taşıyıcı arıları" olarak nitelendirilen Soğdlar, bölge halklarını kültürel, dini, ticari gibi her yönden etkilerken, aynı zamanda onların sözcükleri de Türk halklarının dillerine girmiştir. Eski Uygurca yazılı belgelerde tanıklanan bu sözcüklerin bugün Çağdaş Türk dillerinde özellikle de Çağdaş Uygurcadaki izini bulabilmek, bu çalışmanın asıl amacıdır. Eski Uygurcanın söz varlığı içerisinde yer alan Soğdca kelimelerden hareketle Çağdaş Uygurcaya taşınan Soğdca kelimelerin iznini sürmek ve bu sözcüklerin tespitini ve tahlilini yapmak bu bildirinin asıl amaçlarından birisidir.

Bu çalışmada esas alınan Soğdca kökenli kelimeler, Eski Uygurca kayıtlarda Soğdca kökenli olarak belirtilen sözcükler üzerinden tarama yöntemiyle Çağdaş Uygurcanın söz varlığı ile karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma sonucu olarak 11 adet sözcük tespit edilmiştir. Eski Uygurca sözlüklerde Soğdca kaydıyla verilen *ajun, ençir, frèşti, hatun, enetkek, kenç,*

kend, kerpiç, şük, tavar, toti gibi kelimeler bugün Çağdaş Uygurcanın söz varlığında hala aktif bir şekilde kullanılmaktadır. Tespit edilen bu kelimelerin Soğdca sözlüklerdeki asıl biçim(ler)i gösterilmiştir. Çalışmada tespit edilen sözcüklerin Eski Uygurca üzerinden Çağdaş Uygurcaya geçişi sırasında diğer tarihi dönemlerdeki biçimleri karşılaştırılmıştır. Eski Uygurcadan Çağdaş Uygurcaya uzanan ve bugün Çağdaş Uygurcanın kendi söz varlığı içerisinde yer alan bu sözcüklerden bazıları morfolojik ve semantik açıdan eski biçimiyle korunurken bazı kelimeler ise ufak morfolojik değişikliklerle kullanılmaya devam etmektedir.

Çağdaş Uygurca sözcüklerin tespiti noktasında Doğu Türkistan'da yayınlanan güncel sözlüklerin dışında, Eski Sovyetler Birliğinde yayınlanan sözlüklerin yanı sıra daha eski tarihli diğer Çağdaş Uygurcaya ait sözlükler de çalışmaya dâhil edilmiştir. Böylece çalışma kapsamına alınan sözcüklerin Çağdaş Uygurcanın konuşulduğu geniş coğrafyada tarihsel olarak geçişlerini anlamak ve analiz etmek için uygun bir alt zemin oluşturulmuştur. Ayrıca, Tespit edilen bu kelimelerin Çağdaş Uygurca sözlüklerdeki biçimleri ve anlamları ile Türkçenin tarihi dönemlerinde yer alan şekillerinin karşılaştırılmalı olarak ele alınması kelimelerin morfolojik ve semantik değişimlerinin art zamanlı olarak incelenmesine olanak sağlamıştır.

ESKİ UYGURCADAN ÇAĞDAŞ UYGURCAYA SOĞDCA KELİMELER

1) ÇUyg. *ajun*

ÇUyg. *ajun* < EUyg. *ažun* < Soğd. *''z'wnh* /āžōn/ (''z'wn) "creature, being, child (which has been born or reborn) [yaratık, varlık, çocuk (doğmuş ya da yeniden doğmuş olan)] (Gharib, 1995, s. 16 § 403).

Tarihî dönem: EUyg. *ažun* < Soğd. *ʾʾzwn ~ ʾzwʾn(h)* "varlık, varlık şekli, varlık biçimi, dogma, yeniden doğma; yaşam, hayat, yaşam süresi, uzun ömür; dünya" (Wilkens, 2021, s. 94). || **Kar.** *ajun* "dünya, yer" (Ünlü, 2012a, s. 33; Boeschoten, 2022, s. 15). ~ *ajunçı* "hükümdar, bey" (Ünlü, 2012a, s. 34;

Boeschoten, 2022, s. 15) ~ *ajunluġ* "dünyaya ait, dünyalık" (Ünlü, 2012a, s. 34; Boeschoten, 2022, s. 15) ~ *ajunluḳ* "dünyaya ait, dünyalık" (Ünlü, 2012a, s. 34; Boeschoten, 2022, s. 15) ~ *ajunsuz* "bedbaht, mahrum" (Ünlü, 2012a, s. 34; Boeschoten, 2022, s. 15). || **Har.** *ajun* "dünya, varlık biçimi" (Ünlü, 2012b, s. 34; Boeschoten, 2022, s. 15) ~ *ajunçı* "dünya sahibi" (Ünlü, 2012b, s. 34; Boeschoten, 2022, s. 15) ~ *ajunluġ* "dünyalık" (Ünlü, 2012b, 34; Boeschoten, 2022, 15). || **Kıp.** - || **Çağ.** *acun* "dünya" (Ünlü, 2013, s. 6) ~ *ocun* "acun, dünya, cihan" (Ünlü, 2013, s. 858) ~ *oçun* "dünya, cihan" (Ünlü, 2013, s. 858).

Tarihî dönem sözvarlığına bakıldığında Eski Uygurcada *ažun* ve *ažunlug* biçimlerinde yer alan kelime Karahanlı ve Harezm Türkçesinde *ajun*, *ajunçı*, *ajunluġ* ve *ajunluḳ* şekilleriyle; Çağatay Türkçesinde ise *acun*, *ocun* ve *oçun* şeklinde bazı morfolojik değişimlere uğramış biçimleriyle yer almaktadır. Kelime, Kıpçak Türkçesi dönemi eserlerinde tespit edilememiştir.

Çağdaş Uygurca kayıtlar: ÇUyg. *ajun* (**ئاژۇن**) "[isim. tarihi söz] dünya, cihan" (HZUTİL, 2011, s. 28). || ÇUyg. *ajun* (**ئاژۇن**) "[isim. tarihi söz] dünya, cihan" (UTİL A-P, 1990, s. 87).

Çağdaş Uygurca için neşredilen diğer sözlüklerden H. G. Schwarz'in *An Uyghur-English Dictionary* (1992) ve E. N. Nadjip'in *Uygurisky-Russikiy Slovar* (1968) sözlüğünde bu kelimeye yer verilmemiştir. Çağdaş Uygurcadaki alıntı sözcüklerin tespiti için hazırlanan *Uyġur Tiliġa Çettin Kirgen Sözlerniŋ İzahliḳ Luġiti* [Uygurcaya Yabancı Dillerden Giren Sözcüklerin İzahlı Lügati] (2001) adlı çalışmada da bu sözcüğe yer verilmemiştir.

Clauson, *a:ju:n* biçiminde yer verdiği bu kelimesinin Soğdca'dan ödünçleme olduğunu ve "hayat, yaşayan şey…" anlamlarıyla Manihaist ve Budist eserlerde kullanılmaya devam ettiğini ancak Türklerin İslamiyet'e geçişi ile birlikte *ajun* kelimenin yerini Arapça *al-dünya* sözcüğüne bıraktığını düşünmektedir (Clauson, 1972, s. 28). Burada yer verilen sözlüklerden takip ettiğimiz kadarıyla Soğdca kökenli olan "dünya, cihan" anlamındaki *ajun* kelimesi 1990'lerden önceki birçok Çağdaş Uygurca sözlükte

görülmemektedir. Ancak 1990'dan sonraki sözlüklerde genel olarak "tarihi sözcük" açıklamasıyla verilmiştir. Bu durum, 1990'larda Çağdaş Uygurca ile ilgili tarihi eser çalışmalarının yoğunlaşması, diyalektoloji araştırmalarının artması ile beraber eski eserlerdeki terimlerin Çağdaş Uygurcaya ve edebi dile tekrar kazandırılması çabasının bir sonucu olabilmektedir. Fakat Çağdaş Uygurca söz varlığına alınan bu kelimenin kökeni, hiçbir sözlükte tartışmaya açılmamıştır. Eski Türkçe verilerden bildiğimiz Soğdca kökenli bu sözcüğün fonetik açıdan hiçbir değişikliğe uğramadan Çağdaş Uygurca sözlüklerde görülmesi, Eski Uygurca-Soğdca dil ilişkilerinin günümüzde Çağdaş Uygurcaya uzanan ilişkilerinin somut bir göstergesidir.

2) ÇUyg. *encür*

ÇUyg. *encür* < Far. *incīr* < Soğd. *'ncyr* /ančēr, anjēr/ "fig [incir]" (Gharib, 1995, s. 37 § 959). Hristiyan Soğdca'sında *inčīr ~ enčīr* "fig [incir]" (< 'yncyr wn *inčīr/enčīr wan* "fig tree [incir ağacı]") şeklinde yer almaktadır (Gharib, 1995, s. 87 § 2197).

Tarihî dönem: EUyg. *änçir* < Soğd. *'ncyr* "incir" (Wilkens, 2021, s. 107). || **Kar.** *incīr* "incir" (Ünlü, 2012a, s. 396; Boeschoten, 2022, s. 149). || **Har.** *incir* "incir" (Ünlü, 2012b, s. 260; Boeschoten, 2022, s. 149). || **Kıp.** *incir* "incir" (Toparlı vd., 2007, s. 111; Boeschoten, 2022, s. 149). || **Çağ.** *incīr* "incir" (Ünlü, 2013, s. 529).

Tarihî dönem sözvarlığı göz önüne alındığında Eski Uygurcada *änçir* biçiminde Soğdca biçimden alıntılanan kelime, Karahanlı, Harezm, Kıpçak ve Çağatay Türkçesinde *incir ~ incīr* şeklinde Farsça biçimi yaygın olarak kullanılmıştır.

Çağdaş Uygurca kayıtlar: ÇUyg. *äncür* (ئەنجۈر): "[isim. Farsça kökenli söz] incir, dut ailesindeki yaprak döken ağaç çeşididir; sırayla yaprak çıkarır. Meyvesi etlidir; henüz çiyken yeşil renkte, olgunlaştığında sarıya çalan kahverengi veya açık kahverenginde olur. Meyvesi, kabuğu, yaprağı ve kökü ilaç olarak kullanılır. Tadı tatlıdır; tabiatı mutedil/nötr ve zehirsizdir. Bedene kuvvet verir, dalak sağlığını iyileştirir, bağırsakları yumuşatır. Romatizmayı giderir, kanamayı durdurur, süt artırır" (HZUTİL, 2011, s. 97).

|| ÇUyg. *äncür* (ئەنجۈر) "incir" "[isim. Farsça kökenli söz] incir, dut ailesindeki yaprak döken ağaç çeşididir; sırayla yaprak çıkarır. Meyvesi etlidir; henüz çiyken yeşil renkte, olgunlaştığında sarıya çalan kahverengi veya açık kahverenginde olur. Meyvesi, kabuğu, yaprağı ve kökü ilaç olarak kullanılır. Tadı tatlıdır; tabiatı mutedil/nötr ve zehirsizdir. Bedene kuvvet verir, dalak sağlığını iyileştirir, bağırsakları yumuşatır. Romatizmayı giderir, kanamayı durdurur, süt artırır" (UTİL A-P, 1990, s. 310). || ÇUyg. *encür* < Fars. "incir" (UTÇKSİL, 2001, s. 45). || ÇUyg. *encür* "(botanik) incir, ayrıca *tiyin* da denir" (Schwarz, 1992, s. 307). || ÇUyg. *äncir ~ äncurä ~ äncur* (ئەنجر - ئەنجۇرە - ئەنجۈر): "incir" (Nadjip, 1968, s. 81).

Çağdaş Uygurca sözlükler arasında diğerlerine göre daha eski tarihli olan E. N. Nadjip'in sözlüğünde "incir" kelimesi üç farklı biçimi ile kaydedilmiştir. Nadjip'in sözlüğünde görülen aynı kelimenin üç farklı biçimi, yani *äncir ~ äncürä ~ äncur* şekilleri, bize Eski Uygurca *änçir*'in Çağdaş Uygurca *äncür* biçimine dönüşümündeki fonetik değişimi izlememiz için güçlü bir kayıtlar sunmaktadır. Çağdaş Uygurca sözlüklerdeki veriler incelendiğinde bu sözcüğün kökeni Farsça olarak belirtilmiştir. Asıl olarak Soğdca kökenli olan kelime, Farsça üzerinden Çağdaş Uygurcaya geçmiştir.

3) ÇUyg. *perişte*

ÇUyg. *perişte* < Far. *firişta* < EUyg. *frešti* < Soğd. *fryšty(y)* /frēštē/ "messenger, angel, apostle [haberci, melek, havari]" (Gharib, 1995, s. 157 § 3968).

Tarihî dönem: EUyg. *frešti* < Soğd. *fryšty* (m, c) "melek, haberci, elçi, havari, baş melek (s./bk. MP *frēstag*, Parth. *frēštag*)" (Wilkens, 2021, s. 269). || **Kar.** *ferişte ~ färiştä* "melek" (Ünlü, 2012a, s. 324). || **Har**. *ferişte* "melek" ~ *ferīşte* "melek" ~ *ferīştelik* "meleklik" (Ünlü, 2012b, s. 110). || **Kıp**. *fereşte* "melek" ~ *ferişte* "melek" (Toparlı vd., 2007, s. 82). || **Çağ**. *ferişte* "melek" (Ünlü, 2013, s. 365) ~ *firişte* "melek" (Ünlü, 2013, s. 373) ~ *firiştelıġ* "meleklik" (Ünlü, 2013, s. 373).

Tarihî dönem sözvarlığı incelendiğinde Eski Uygurcada Soğdca kökenli *freşti* biçimi yaygın kullanırken Karahanlı, Harezm, Kıpçak ve

Çağatay Türkçesinde Farsça kökenli *ferişte* [< Far. *firişta* (Steingass, 1998, 919a)] biçimi yaygınlık kazanmıştır.

Çağdaş Uygurca kayıtlar: ÇUyg. *perişte* (پەرىشتە): "[dini terim. Farsça kökenli söz] melek, melaike, Allah'ın emirlerini icra edici, cennet ve cehennemi yöneten, kanatlı, gayri mahlûkat". (HZUTİL, 2011, s. 203). || ÇUyg. *perişte* "isim. dini terim, kökeni Farsça**.** melek, melaike…" (UTİL A-P, 1990, s. 692). || ÇUyg. *perişte* < Farsça "dini terim, Allah'ın emirlerini icra edici, cennet ve cehennemi yöneten, kanatlı, gayri mahlûkat, melek, melaike" (UTÇKSİL, 2001, s. 103). || ÇUyg. *perişte* "dini terim, melek, meleki varlık, Çağdaş Uygurcada *Mu'ekkel* de denir" (Schwarz, 1992, s. 123). || ÇUyg. *päriştä ~ pèriştä* (پەرىشتە - پېرىشتە): "melek" (Nadjip, 1968, s. 249).

Çağdaş Uygurca sözlüklerden Nadjip'in sözlüğünde "melek" anlamındaki kelime, *päriştä ~ pèriştä* olarak iki biçimde kaydedilmiştir. Daha erken tarihli Gunnar Jarring'in sözlüğünde de bu kelime *firiştė ~ periştė* (Jarring, 1964, s. 102) şeklinde verilmiştir. Çağdaş Uygurca sözlüklerdeki veriler incelendiğinde bu sözcüğün kökeni Farsça olarak belirtilmiştir. Türkçenin diğer tarihi dönemlerinde de görülen ve aslen Soğdca kökenli olan kelime, Çağdaş Uygurcaya Farsça üzerinden tekrar ödünçlenmiş olması muhtemeldir.

4) ÇUyg. *hotun*

ÇUyg. *hotun* < Far. *ẖātūn* < Soğd. *x'twn* /xātūn/ "queen [kraliçe]" (Gharib, 1995, s. 431 § 10605).

Tarihî dönem: EUyg. *hatun* < Soğd. *xʾtwn ~ γʾtwnh* (edle) "kadın, hanım, hanımefendi, sahibe, kraliçe, hükümdarın eşi, tanrıça; bir kuranın da adı (s./bk. Mo. *qatun*)" (Wilkens, 2021, s. 279). || **Kar.** *ẖatun* "hatun, kadın" (Ünlü, 2012a, s. 347) ~ *ẖatunluḳ* "eşlik, zevcelik" (Ünlü, 2012a, s. 347). || **Har.** *ẖatun* "hatun, kadın, zevce" (Ünlü, 2012b, s. 221) ~ *ẖatunluġ* "karısı olan" (Ünlü, 2012b, s. 221) ~ *ẖatunsuz* "karısı olmayan" (Ünlü, 2012b, s. 221). || **Kıp.** *ẖatın* "kadın, hatun, hanım" (Toparlı vd., 2007, s. 93) ~ *ẖatun* "kadın, hatun, hanım" (Toparlı vd., 2007, s. 94). || **Çağ.** *ẖatun* "kadın, zevce" (Ünlü, 2013, s. 447) ~ *ẖatunsız* "kadınsız, eşsiz" (Ünlü, 2013, s. 447).

Soğdca *xātūn* biçiminden Eski Uygurcaya *hatun* şeklinde geçen kelime, tarihî dönem sözvarlığı içerisinde Karahanlı, Harezm, Kıpçak ve Çağatay Türkçesinde *ẖatun*, *ẖatunluġ*, *ẖatunluḳ* ve *ẖatunsuz* ~ *ẖatunsız* biçimleriyle yaygın bir kullanım sahası bulmuştur. Türkçenin tarihî dönemi içerisinde kelimenin [< Far. *ẖātūn* (Steingass, 1998, s. 437a)] Farsça biçimi yaygınlık kazanmıştır. Ayrıca kelime, Türkçe dışında diğer dillerde de kullanılmaktadır (Doerfer, 1967, s. 132-141 § 1159).

Clauson'a göre *xa:tun* "hanımefendi" ve benzer anlamlara gelen bu kelimenin etimolojik kökeni ile ilgili daha önce *xağan*/*xan* gibi sözcüklerle bağlantı kurmaya çalışılmışsa da ama Soğdca *xwat'yn* (*xwatēn*) formundan alındığına dair kabul edilir bir şüphe görülmemektedir. Çünkü Soğdca'da *xwt'y* sözcüğü "efendi, hükümdar" anlamına gelirken, *xwt'yn* şekli "efendi veya hükümdarın eşi" anlamında kullanılmaktadır. Bu durum erken dönem *xatu:n* kelimesinin tam karşılığıdır (Clauson, 1972, s. 602).

Çağdaş Uygurca kayıtlar: ÇUyg. *hotun* (خوتۇن): "[isim.] kadın, hanım, hanımefendi, eş, evli kadın" (HZUTİL, 2011, s. 464). || ÇUyg. *hotun* "[isim.] cinsiyet açısından erkeğin ters cinsi, doğum ve emzirme yeteneği olan insan, kadın, eş, evli kadın" (UTİL T-X, 1991, s. 855). || ÇUyg. *hotun* "kadın, eş" (Schwarz, 1992, s. 380). || ÇUyg. *hotun* "[isim.] eş, karı, hanım" (Nadjip, 1968, s. 424).

Çağdaş Uygurca sözlüklerin birçoğunda yer alan kelimeye UTÇKSİL'de yer verilmemiştir. Aslen, Soğdca kökenli olan bu kelime bugün Çağdaş Uygurcanın söz varlığında işlek bir şekilde kullanılmaktadır ve Çağdaş Uygurca biçim, Farsça üzerinden tekrar ödünçlenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

5) ÇUyg. *enetkek*

ÇUyg. *enetkek* < Soğd. *'ynt'wk* /induk/ "Hindu, India [Hint, Hindistan]" (Gharib, 1995, s. 87 § 2207).

Tarihî dönem: EUyg. *änätkäk* < Sogd. **ʾyntkʾk* (bk. Sogd. ʾyntʾwk ~ ʾyntkʾw ~ ʾyntkw) "Hintçe, Hint; Hintli, Hindistanlı; Hindistan (s./bk. Mo. *enedkeg*)" (Wilkens, 2021, s. 107). || **Kar.** -. || **Har**. -. || **Kıp.** -. || **Çağ**. -.

Tarihî dönem sözvarlığı içerisinde yalnızca Eski Uygurcada yer alan kelime Soğdca kökenlidir. Karahanlı, Harezm, Kıpçak ve Çağatay Türkçesinde kelimenin herhangi bir tanığına rastlanılmamıştır.

Çağdaş Uygurca kayıtlar: ÇUyg. *enetkek* (**ئەنەتكەك**): "[isim]. Hindistan'ın Uygurcada kullanılan eski adı" (HZUTİL, 2011, s. 97). || ÇUyg. *enetkek* "[isim]. Hindistan'ın Uygurcada kullanılan eski adı" (UTİL A-P, 1990, s. 308).

Çağdaş Uygurca neşredilen UTÇKSİL, Schwarz'ın ve Nadjip'in sözlüklerinde bu kelimeye yer verilmemiştir. Türkçenin Eski Uygurca dışında diğer tarihi dönemlerinin hiçbirinde bulunmayan "Hindistan"ın eski adı anlamındaki *enetkek* kelimesi bugün Çağdaş Uygurca sözlüklerde yer almakta ve kullanılmaktadır. Ayrıca Eski Uygurcada bulunan Soğdca kökenli *enetkek* kelimesinin, Çağdaş Uygurca son yıllara ait sözlüklerde görülmesi, aksine eski tarihli Çağdaş Uygurca sözlük kayıtlarında bulunmaması, tıpkı *ajun* "dünya, cihan" kelimesinde olduğu gibi, tarihi sözcüklerin tekrar canlandırılması, Eski Tarihi terimlerin Çağdaş Uygurcaya tekrar kazandırılması çabası ile ilgili olabileceği ihtimalini de düşündürmektedir.

6) ÇUyg. *kenci*

ÇUyg. *kenci* < Moğ. *kence* < EUyg. *känč ~ k(ä)nč* < Soğd. *knc* /kanč/ "girl [kız]; Soğd. *knc'k* /kanče/ "small girl, child [küçük kız, çocuk]" (Gharib, 1995, s. 190 § 4750 § 4752).

Tarihî dönem: EUyg. *känč ~ k(ä)nč* < Sogd. *knc ~ qnc* "genç, küçük; embriyo, bebek; sevgili; çocukluk, gençlik [bk. Sogd. *knc'k*, Mo. *kence*]" (Wilkens, 2021, s. 355). || **Kar.** *kenç* "genç, çocuk" (Ünlü, 2012a, s. 485). || **Har.** *kenç* "genç, çocuk" (Ünlü, 2012b, s. 308). || **Kıp.** *genç* "taze, körpe, çocuk" (Toparlı vd., 2007, s. 86). || **Çağ.** -.

Aslen Soğdca kökenli olan bu sözcük Eski Uygurca, Karahanlı, Harezm ve Kıpçak Türkçesinde görülürken, Çağatayca Türkçesinde yer almamaktadır.

Çağdaş Uygurca kayıtlar: ÇUyg. *kenci* "çocukların içindeki en sonuncusu. En küçük, en son doğanı" (HZUTİL, 2011, s. 845).|| ÇUyg. *kenci*

"çocukların içindeki en sonuncusu. En küçük, en son doğanı" (UTİL Ḳ-L, 1994, s. 558).|| ÇUyg. *kenci* "çocukların en küçüğü" (Schwarz, 1992, s. 692). || ÇUyg. *kenci* "küçük, en küçük, sonuncu, geç, geç olgunlaşan" (Nadjip, 1968, s. 643).

Çağdaş Uygurca sözlüklerin büyük bir kısmında *kenci* şeklinde yer alan kelime UTÇKSİL sözlüğünde yer almamaktadır. Günümüzde Çağdaş Uygurca sözlüklerde tekrar *kenci* (ağızlarda *kence* şekli de bulunur) biçimi ile karşımıza çıkan bu sözcüğün Moğolca aracılığıyla tekrar Çağdaş Uygurcaya alıntılandığı ihtimalini düşündürmektedir (Doerfer, 1963, 488 § 352).

7) ÇUyg. *kent*

ÇUyg. *kent* < EUyg. *känt ~ k(ä)nt* < Soğd. *knδ(h)* /kant/, /kand/ "city [şehir]" (Gharib, 1995, s. 190 § 4761; 191 § 4770).

Tarihî dönem: EUyg. *känt ~ k(ä)nt* < Sogd. *knδ(h)* "şehir, kent, sur, duvar" (Wilkens, 2021, s. 356; Wilkens, 2025, s. 217-221). || || **Kar**. *kend ~ känd* "kent, şehir" (Ünlü, 2012a, s. 485). || Har. *kend* "şehir, kent" (Ünlü, 2012b, s. 308). || **Kıp**. *kend* "kent, köy, kasaba" (Toparlı vd., 2007, s. 138) ~ *kent* "kent, köy, kasaba" (Toparlı vd., 2007, s. 138). || **Çağ**. *kėnt* "şehir, kent" (Ünlü, 2013, s. 611) ~ *kind* "kent, şehir" (Ünlü, 2013, s. 635) ~ *kint* "köy, kale, şehir, yerleşim yeri" (Ünlü, 2013, s. 636).

Soğdca *kant ~ kand* biçimlerinden Eski Uygurcaya geçen *känt* kelimesi bazı morfolojik değişikliklerle Karahanlı, Harezm, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi sözvarlığı içerisinde yaygın şekilde kullanımını sürdürmektedir. Clauson'a göre *kend* sözcüğü Soğdca alıntı sözcük olup "köy, küçük yerleşim yeri; şehir" anlamlarını karşılamaktadır (Clauson, 1972, s. 728).

Çağdaş Uygurca kayıtlar: ÇUyg. *kent* (كەنت): "[isim.] bazı özellikleri ile şehir ve kışlalardan farklı olan, ahalinin yaşadığı bölge; çiftçilerin toplu olarak yerleşik yaşadığı yer" (HZUTİL, 2011, s. 845). || ÇUyg. *kent* "[isim.] bazı özellikleri ile şehir ve kışlalardan farklı olan, ahalinin yaşadığı bölge; çiftçilerin toplu olarak yerleşik yaşadığı yer" (UTİL Ḳ-L, 1994, s. 558). || ÇUyg. *kent* "köy, küçük yerleşim yeri" (Schwarz, 1992, s. 692). || ÇUyg. *kent* "köy, yerleşim yeri" (Nadjip, 1968, s. 643).

Çağdaş Uygurca sözlüklerin birçoğunda yer alan kelimeye UTÇKSİL sözlüğünde yer verilmemiştir. Aslen Soğdca kökenli olan bu sözcük, Türkçenin tarihi dönemlerinden günümüze kadar kullanım sıklığını korumuş ve yaygın şekilde kullanılmaya devam etmektedir. Bugün Çağdaş Uygurca sözlüklerde kökeni belirtilmemiş olan bu sözcük, tarihi Soğdca'nın günümüze uzanan iyi örneklerinden birisidir (Doerfer, 1967, s. 670 § 1705).

8) ÇUyg. *kirpiç*

ÇUyg. *kirpiç* < Soğd. *krpyc* (Wilkens, 2025, s. 228).

Tarihî dönem: EUyg. *kärpič ~ k(ä)rpič* **<** Sogd. *krpyc* "tuğla, kerpiç" (Wilkens, 2021, s. 358). || **Kar.** *kärpiç ~ kerpiç* "kerpiç" (Ünlü, 2012a, s. 493). || **Har**. *kepriç* "kerpiç, tuğla" (Ünlü, 2012b, s. 309) ~ *kerpiç* "kerpiç" (Ünlü, 2012b, s. 311). ~ *kirpiç* "tuğla, kerpiç" (Ünlü, 2012b, s. 329) ~ *kirpiççi* "tuğlacı" (Ünlü, 2012b, s. 329). || **Kıp**. *kerpiç* "kerpiç, tuğla" (Toparlı vd., 2007, s. 139) ~ *kirpiç* "kerpiç, tuğla" (Toparlı vd., 2007, s. 150). || **Çağ**. *kerpiç* "kerpiç, tuğla, kiremit" (Ünlü, 2013, s. 613) ~ *kirpiç* "kerpiç, tuğla" (Ünlü, 2013, s. 638).

Eski Uygurcadan itibaren Karahanlı, Harezm, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi gibi tarihî dönemlerde *kerpiç*, *kirpiç* ve *kirpiççi* şekilleri yaygın olarak kullanılmıştır. Clauson'a göre "tuğla" özellikle "güneşte kurutulmuş tuğla" anlamına gelen *kerpiç* sözcüğünün Türkler tarafından başka bir halktan ödünç alınmış olabileceğini kuvvetle muhtemeldir. Bu kelime Rusça'ya *kirpiç* biçiminde alıntılanmıştır (Clauson, 1972, s. 737).

Çağdaş Uygurca kayıtlar: ÇUyg. *kirpiç* (**كىرپىچ**) "kerpiç" (Nadjip, 1968, s. 671)**.** || ÇUyg. *kirpiç* "kerpiç" (Schwarz, 1992, s. 727).

Çağdaş Uygurca neşredilen UTİL'de, HZUTİL'de ve UTÇKSİL'de bu sözcüğe yer verilmemiştir. Soğdca kökenli olarak düşünülen "tuğla" anlamındaki *kerpiç* kelimesinin güncel Çağdaş Uygurca sözcüklerde yaygın olarak yer almaması, sadece Nadjip ve Shwarz'ta *kirpiç* biçimiyle görülmesi, sözcüğünün Rusça aracılığıyla Çağdaş Uygurcada geri ödünçlendiğini işaret etmektedir. Çünkü Doğu Türkistan bölgesinde yayınlanan güncel sözcüklerde bu biçim görülmezken, eski SSCB'de yayınlanan sözcüklerden örneğin E. Nadjip'in sözlüğünde bu biçime yer verilmiştir. Ayrıca

Kazakistan bölgesinde yapılan alan çalışmalarında da Uygurlar arasında bu sözcüğün günümüzde iyi bilindiği ve kullanıldığı tespit edilmiştir.

9) ÇUyg. *şük*

ÇUyg. *şük* < Soğd. *šwk* /šūk/ "silent, speechless [sessiz, sessizlik]" (Gharib, 1995, s. 377 § 9352).

Tarihî dönem: EUyg. *šük* < Sogd. *šwk* "sessiz, sakin; hareketsiz"; *šük kal-* "rahatlamak", *šük tur-* "hareket etmeden durmak, hareketsiz kalmak; susmak, sükût etmek" (Wilkens, 2021, s. 658). || **Kar.** *şük* "susturma edatı" (Ünlü, 2012a, s. 875). || **Har**. -. || **Kıp**. -. || **Çağ**. *şük* "hareketsiz, sessiz" (Ünlü, 2013, s. 1055).

Soğdca *šūk* biçiminden alıntılanan Eski Uygurca şük kelimesi tarihî dönemlerden Karahanlı ve Çağatay Türkçesinde görülmektedir. Dîvânu Lugâti't-Türk'te ve Kutadgu Bilig'de *şük* kelimesi susturma edatıdır ve *şük tur-* bileşik fiili de Dîvânu Lugâti't-Türk'te yer almaktadır (Erdem, 2014, s. 80). Clauson'a göre bu kelime Soğdca *šwk* biçiminden alıntı olup "sessiz, sakin, hareketsiz, durgun" anlamları bulunmaktadır (Clauson, 1972, s. 867).

Çağdaş Uygurca kayıtlar: ÇUyg. *şük* (شۈك): **"**sessiz, sakin, hareketsiz; *şük oturmak,* hareket etmeden, sakin sessiz oturmak" (HZUTİL, 2011, s. 682). || ÇUyg. *şük* **"**sessiz, sakin, hareketsiz" ~ *şüp-şük* "aşırı sessiz, sakin, hareketsiz" (Schwarz, 1992, s. 526). || ÇUyg. *şük* **"**sessiz, tam bir sükünet" (Nadjip, 1968, s. 551).

Çağdaş Uygurca sözlüklerin birçoğunda yer alan kelimeye UTÇKSİL sözlüğünde yer verilmemiştir. Ayrıca Nadjip'in sözlüğünde bu kelimelerin *şük-şük* "tam sessizlik, mutlak sükünet"; *şükleş* "sessizlik, suskunluk" gibi türemiş biçimleri de bulunmaktadır.

10) ÇUyg. *tavar*

ÇUyg. *tawar* < Soğd. *δβʾr* /δβār/ "gift [hediye]" (Gharib, 1995, s. 137 § 3474).

Tarihî dönem: EUyg. *t(a)var ~ tavar* < Sogd. *θbʾr ~ δβʾr ~ δβʾʾr* "mal mülk, servet, zenginlik, servetin toplamı; madde, malzeme, araç, kumaş (para birimi olarak); ipek, şam

kumaşı; ürün, ihtiyaç malzemeleri, mal, eşya; satış malzemeleri, ticaret malı; sadaka; varlık; nesne, obje; işaret" (Wilkens, 2021, s. 684). || **Kar.** *tavar* "canlı, cansız mal" (Ünlü, 2012a, s. 925). ~ *tawar* "canlı, cansız mal, davar, eşya" (Ünlü, 2012a, s. 925). || **Har.** *tavar* "mal, mülk, eşya, hayvan" (Ünlü, 2012b, s. 573). ~ *tawar* "mal, mülk, eşya" (Ünlü, 2012b, s. 573). ~ *tavarlıġ* "mallı, malı mülkü olan, durumu iyi" (Ünlü, 2012b, s. 573). ~ *tavarsız* "malsız, malı mülkü olan" (Ünlü, 2012b, s. 573). || **Kıp**. *davar* "koyun, keçi cinsinden hayvan" (Toparlı vd., 2007, s. 57) ~ *tavar* "davar, hayvan" (Toparlı vd., 2007, s. 266). || **Çağ**. *tavar* "mal, kumaş" (Ünlü, 2013, s. 1089).

Tarihî dönemlerde bazı morfolojik farklılıklar ile Eski Uygurca'da ve Karahanlı Türkçesinde *tavar*, Harezm Türkçesinde *tavar* ve *tawar*, Kıpçak Türkçesinde hem *tavar* hem de *davar* şekli ve Çağatay Türkçesinde de *tavar* şeklinde yer alır.

Çağdaş Uygurca kayıtlar: ÇUyg. *tavar* (تاۋار): "değiş tokuş için üretilen ürün, mal; ipek, kumaş" (HZUTİL, 2011, s. 264). || ÇUyg. *tavar* "saten; mal mülk, madde, malzeme" ~ *tawarliḳ* "(canlı veya cansız) mal mülk", *tavar-durdun* "ipek ve saten" (Schwarz, 1992, s. 162). || ÇUyg. *tavar* ~ *tava* "mal, eşya; kumaş türü; ipek; çok renkli ipek, baskılı renkli kumaş" (Nadjip, 1968, s. 285-286).

Çağdaş Uygurca sözlüklerin birçoğunda yer alan kelimeye UTÇKSİL'de yer verilmemiştir. Çağdaş Uygurcada *tavar* kelimesi ile türetilen birçok biçim bulunmaktadır. *tava(r)çi* < *tavar+çi* "dokumacı, dokumacı mesleği", *tava(r)çiliḳ* < *tavar+çi* + *liḳ* "dokumacılık, dokuma işi veya mesleği", *tavarliḳ* < *tavar+liḳ* "ticari mal ile ilgili, ticari nitelikli" (Nadjip, 1968, s. 285-286). Bu sözcükler biçim ve anlam olarak Eski Uygurcadaki Soğdca kökenli *tavar* kelimesi ile birebir örtüşmektedir. Aslen Soğdca kökenli olan bu kelime, Soğdca'da sadece "hediye" anlamı ile bilinirken, Eski Uygurcada anlam genişlemesi ile "mal mülk, servet, zenginlik, servetin toplamı; madde, malzeme, araç, kumaş (para birimi olarak); ipek, şam kumaşı; ürün, ihtiyaç malzemeleri, mal, eşya; satış malzemeleri, ticaret malı; sadaka; varlık; nesne, obje; işaret" gibi birçok anlamda kullanılmıştır. Daha sonra Türkçenin diğer

tarihi dönemlerinde de yine benzer anlamlarla bugün Çağdaş Uygurcaya kadar devamlılığını sürdürmektedir.

11) ÇUyg. *tuti*

ÇUyg. *tuti* < Far. *ṭūṭī* < Soğd. *twty* /tūtī/ "parrot [papağan]" (Gharib, 1995, s. 393 § 9726).

Tarihî dönem: EUyg. *toti* < Soğd. *twty* "papağan" (Wilkens, 2021, s. 735). || **Kar**. *ṭuṭı* (< Far.) "papağan" (Ünlü, 2012a, s. 1018) || **Har**. *ṭūṭī* (< Far.) "papağan" (Ünlü, 2012b, 608). || **Kıp.** *ṭūṭī* (< Far.) "papağan, dudu kuşu" (Toparlı vd., 2007, s. 285). || **Çağ.** *ṭūṭī* (< Far.) "papağan" (Ünlü, 2013, s. 1166).

Tarihî dönem sözvarlığı incelendiğinde Eski Uygurcada Soğdca kökenli *toti* biçimi kullanırken Karahanlı, Harezm, Kıpçak ve Çağatay Türkçesinde Farsça kökenli *ṭūṭī* [< Far. *ṭūṭī* (Steingass, 1998, 821b)] biçimi yaygınlık kazanmıştır.

Çağdaş Uygurca kayıtlar: ÇUyg. *tuti* (توتى، توتىقۇش): "[kökeni Farsçadır] ~ *tutikuş*, papağan" (HZUTİL, 2011, s. 314). || ÇUyg. *şatuti* < Farsça "papağan" (UTÇKSİL, 2001, s. 353) || ÇUyg. *tutiḳuş* "papağan, (Uygurcada) *şatuti* da denir. [Mo. Todi]" (Schwarz, 1992, s. 220). || ÇUyg. *şatut* "papağan" (Nadjip, 1968, s. 541); ÇUyg. *totiḳuş* "papağan" (Nadjip, 1968, s. 311).

Çağdaş Uygurca sözlüklerde *tuti*, *tutikuş ~ totikuş* şekillerinin yanında *şatuti* biçimleri de görülen ve Eski Uygurcaya Soğdca'dan alıntılanan bu kelime, Türkçenin diğer tarihî dönemleri olan Karahanlı, Harezm, Kıpçak ve Çağatayca dönemlerinden geçerek bugün Çağdaş Uygurcaya kadar devamlılığını korumaktadır. Bu kelimeler arasında Eski Uygurca döneminden sonraki kullanımlarda "papağan" anlamında kullanılan *tuti* kelimesinin kökeni Farsça olarak belirtilmiştir. Bugün Çağdaş Uygurcada kullanılan *tuti* kelimesi de Farsça aracılığıyla girmiş olmalıdır.

SONUÇ

Eski Uygurca döneminde Soğdlar ile Eski Uygurların aralarında sıkı ilişkiler doğal olarak karşılıklı dil ilişkilerine de yansımıştır. Eski Uygurca söz varlığında az sayılmayacak derecede Soğdca kelimenin bulunması

karşılıklı ilişkilerin dile olan etkisini göstermektedir. Eski Uygurcada görülen Soğdca kökenli alıntı kelimelerin bugün Çağdaş Uygurcada görülmesi dilsel sürekliliğin somut kanıtlarından biridir.

Bu çalışma neticesinde, Çağdaş Uygurca söz varlığı içerisinde Eski Uygurca için Jens Wilkens'in *Handwörterbuch des Altuigurischen* adlı sözlüğünde Soğdca kökenli olduğu kaydedilen toplam 11 sözcük tespit edilmiştir. Bu kelimelerden bazıları eski biçim ve anlamını birebir korumuşken, bazılarında ufak fonetik değişimler ve anlam genişlemeleri görülmüştür. Örneğin, *ajun, enetkek, kent, şük, tavar* gibi kelimelerde biçimsel ve anlamsal değişiklik görülmemişken, *änçir* > *encür*, *frèšti* > *perişte*, *hatun* > *hotun*, *känč ~ k(ä)nč* > *kenci*, *kärpič ~ k(ä)rpič* > *kirpiç* ve *toti* > *tuti* gibi kelimelerde ufak değişiklikler gözlemlenmiştir. Ayrıca bazı kelimelerde anlam olarak genişlemeler de tespit edilmiştir. Örneğin, Eski Uygurcada *kent* kelimesi şehirler için kullanılırken, bugün sadece "köy, kasaba, küçük yerleşim yeri" karşılığını vererek, anlamı daralmıştır.

Dikkat çekici bir diğer sonuç ise aslen Soğdca kökenli olan bu unsurların Çağdaş Uygurcaya intikal yollarının çeşitliliğidir. Bazı sözcükler Türkçenin tarihî dönemlerinden süzülerek doğrudan günümüze ulaşırken; bazıları Farsça veya Moğolca aracı diller üzerinden "geri ödünçleme" yoluyla tekrar dile dâhil olmuştur. Sonuç olarak, bu çalışma hem söz konusu sözcüklerin Soğdca kökenlerini ve tarihsel gelişim süreçlerini netleştirmeyi hem de Çağdaş Uygurcanın söz varlığına dair daha bütüncül bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır.

Kısaltmalar

Çağ. → Çağatay Türkçesi
ÇUyg. → Çağdaş Uygurca
EUyg. → Eski Uygurca
Far. → Farsça
Har. → Harezm Türkçesi
HZUTİL → *Hazirḳi Zaman Uyġur Tiliniŋ İzahliḳ Luġiti* (2011).
Kar. → Karahanlı Türkçesi

Kıp. → Kıpçak Türkçesi

Moğ. → Moğolca

Soğd. → Soğdca

UTÇKSİL → *Uyġur Tiliġa Çettin Kirgen Sözlerniŋ İzahliķ Luġiti* (2001).

UTİL → *Uyġur Tiliniŋ İzahliķ Luġiti* (1990-1994).

Kaynaklar

Abduraḫman, Hemidulla vd. (2001). *Uyġur Tiliġa Çettin Kirgen Sözlerniŋ İzahliķ Luġiti*. Ürümçi: Şincaŋ Helķ Neşriyati.

Boeschoten, Hendrik (2022). *A Dictionary of Early Middle Turkic*. Leiden: Brill.

Clauson, Sir Gerard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford: Clarendon Press.

Doerfer, Gerhard (1963). *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen Band I: Mongolische Elemente im Neupersischen*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.

Doerfer, Gerhard (1967). *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen Band III: Mongolische Elemente im Neupersischen. ǧim bis kāf*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.

Eker, Süer (2012). "Orta Asya'nın Gizemli Halkı: Soğdlular Soğd ve Soğdca". *Türkbilig*, 24: 77-92.

Erdem, Mevlüt (2014). "Soğdca, Türkçedeki Soğdca Kelimeler ve Bunların Türkçeye Uyumları". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 21(1): 65-90.

Gharib, B[adrizaman] (1995). *Sogdian Dictionary: Sogdian-Persian-English*. Tahran: Farhangan Publications.

Jarring, Gunnar (1964). *An Eastern Turki-English Dialect Dictionary*. Lund: Cwk Gleerup.

Komisyon (1990). *Uyġur Tiliniŋ İzahliķ Luġiti (A-P)*. Beijing: Milletler Neşriyati.

Komisyon (1991). *Uyġur Tiliniŋ İzahliķ Luġiti (T-X)*. Beijing: Milletler Neşriyati.

Komisyon (1994). *Uyġur Tiliniŋ İzahliķ Luġiti (Ķ-L)*. Beijing: Milletler Neşriyati.

Komisyon (2011). *Hazirķi Zaman Uyġur Tiliniŋ İzahliķ Luġiti*. Ürümçi: Şincaŋ Helķ Neşriyati.

Mori, Masao (1983). "Soğdluların Orta-Asya'daki Faaliyetleri". *Türk Tarih Kurumu-Belleten*, 47 (185): 339-52.

Nadjip, E[mir] N[ecipoviç] (1968). *Uygursko-Russkiy Slovar* [Uygurca-Rusça Sözlük]. Moskva: İzdatel'stvo Sovetskaya Entsiklopediya.

Schwarz, Henry G. (1992). *An Uyghur-English Dictionary*. Washington: Western Washington University.

Skaff, Jonathan Karam (2003). "The Sogdian Trade Diaspora in East Turkestan during the Seventh and Eighth Centuries". *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 46(4): 475-524.

Steingass, Franchis Joseph (1998). *A Comprehensive Persian-English Dictionary*. Beirut: Librarie du Liban.

Toparlı, Recep vd. (2007). *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ünlü, Suat. (2012a). *Karahanlı Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Ünlü, Suat. (2012b). *Harezm-Altınordu Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Ünlü, Suat. (2013). *Çağatay Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Wilkens, Jens (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen / Eski Uygurcanın el sözlüğü: Altuigurisch – Deutsch – Türkisch / Eski Uygurca – Almanca – Türkçe*. Göttingen: Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.

Wilkens, Jens (2025). *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien Bd. 3: Fremdelemente. Teil 4: ha – ketumati*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Kadının Adı Yok: *Asılacak Kadın*

SEÇİL OKUMUŞ*

Öz

Pınar Kür'ün *Asılacak Kadın* romanı, kadın bedeninin ve kimliğinin ataerkil iktidar tarafından hukuksal ve toplumsal baskı mekanizmaları aracılığıyla nasıl denetlendiğini ve biçimlendirildiğini görünür kılan güçlü bir eleştiri sunar. Roman, Melek'in çocukluğundan idama uzanan yaşam öyküsünü merkeze alarak onun nesneleştirilmesini, sessizleştirilmesini ve adalet sistemi içinde görünmez kılındığını ortaya koyar. Melek'in maruz kaldığı fiziksel, psikolojik ve cinsel şiddet, bireysel bir kaderden çok erkek egemen düzenin yapısal bir sonucu olarak sunulur. Bilinç akışı, çoklu bakış açıları ve iç monologlar aracılığıyla anlatı, erkek egemen söylemin işleyişini ve kadın öznenin sistematik biçimde silinişini çok katmanlı bir düzlemde ortaya koyar. Böylelikle romanın merkezinde bastırılan kadın deneyimi yer alır.

Bu çalışmada, romanın merkezine yerleştirilen Melek karakteri üzerinden ataerkil şiddetin çok katmanlı yapısı incelenmekte; özellikle dil, adlandırma ve hitap biçimlerinin kadın öznenin silinmesindeki rolü ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, metindeki erkek egemen söylemin nasıl kurulduğu, sürdürüldüğü ve meşrulaştırıldığı; Melek'in bedeni ve kimliği üzerinde kurulan tahakkümün anlatı stratejileriyle nasıl görünür kılındığı ortaya koyulacaktır.

Anahtar sözcükler: Pınar Kür, *Asılacak Kadın*, ataerkil düzen, toplumsal cinsiyet, dil ve söylem

A Woman Without A Name : *Asılacak Kadın*

Abstract

* İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. secilokumuss@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-8336-4007.

Asılacak Kadın by Pınar Kür offers a powerful critique that reveals how the female body and identity are controlled and shaped by patriarchal power through legal and social mechanisms of oppression. Centering on Melek's life story from childhood to execution, the novel exposes her objectification, silencing, and invisibility within the justice system. The physical, psychological, and sexual violence inflicted upon Melek is presented not as an individual fate, but as a structural consequence of a male-dominated order. Through stream of consciousness, multiple perspectives, and interior monologues, the narrative presents the functioning of patriarchal discourse and the systematic erasure of the female subject on a multilayered level. Thus, the suppressed female experience stands at the center of the novel.

This study examines the multilayered structure of patriarchal violence through the character of Melek, who is positioned at the center of the novel, and particularly aims to reveal the role of language, naming, and forms of address in the erasure of the female subject. In this regard, the study will demonstrate how patriarchal discourse is constructed, maintained, and legitimized within the text, and how the domination imposed upon Melek's body and identity is made visible through narrative strategies.

Keywords: Pınar Kür, *Asılacak Kadın*, patriarchal order, gender, language and discourse

GİRİŞ

Pınar Kür'ün *Asılacak Kadın* romanı, ilk olarak 1979 yılında Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanmış, daha sonra 1983 ve 1984 yıllarında sırasıyla Yazko Yayınları ve Can Yayınları aracılığıyla yeniden basılarak geniş bir okur kitlesine ulaşmıştır. Roman, yalnızca edebî açıdan değil, sinema uyarlamasıyla da dikkat çekmiştir; Başar Sabuncu tarafından 1986 yılında çekilen film, sansür uygulamalarına maruz kalmış ancak danıştay kararıyla 1987'de gösterime girebilmiştir. Aynı dönemde eserin basımı durdurulmuş, toplatılma kararı çıkarılmış ve Kür ile yayıncı Erdal Öz

hakkında dava açılmıştır. Yaklaşık bir buçuk yıl süren yargılama sürecinin sonunda, sanat eserlerinin pornografik içerikle aynı kategoride değerlendirilemeyeceği gerekçesiyle eser, yazar ve yayıncı hukuken aklanmıştır. Kür, romanın yasaklanmasının yanı sıra dönemin toplumsal ve ideolojik baskılarına da maruz kaldığını belirtmiştir. Dönemin kültürel ve toplumsal atmosferi, cinselliğin hem tartışılmasında hem de edebî düzlemde ele alınmasında belirgin bir çekinceyi beraberinde getirmiştir. Kür'e göre *Asılacak Kadın,* birçok okur ve eleştirmen tarafından "açık saçık" bulunarak değersizleştirilmeye çalışılmış, aynı zamanda metnin yeterince politik olmadığı yönünde eleştiriler yöneltilmiştir. Kür, bu eleştirinin temelinde romanın cinselliği temsil biçiminden ziyade, kadının kurban edilişini ve bu durumu yaratan toplumsal yapıyı sorgulayan yaklaşımın yattığını ifade eder. Ona göre roman, Türkiye'de kadınların toplumsal konumunu, eşya yerine konulmalarını ve maruz bırakıldıkları baskıyı görünür kılmaktadır.[1] Nitekim roman, yalnızca bir kadının trajedisini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve erkek egemen yapının mekanizmalarını da açığa çıkarır.

Kür, romanın biçimsel ve anlatı teknikleri açısından özgünlüğüne dikkat çeker. Ona göre eser, biçimsel özellikleri, anlatı tekniği ve içerdiği uzun bilinç akışı[2] bölümleriyle diğer yapıtlarından ayrılan özgün bir nitelik taşımaktadır. Kür, romanın çarpıcılığı, teknik açıdan yenilikçi yönleri ve anlatısal farkları nedeniyle Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olması gerektiğini belirtir.[3] Mine Söğüt ile gerçekleştirdiği söyleşide Kür, romanın

---

[1] Mine Söğüt, *Aşkın Sonu Cinayettir (Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat),* Everest Yayınları, İstanbul, 2006, s. 227-229.

[2] Pınar Kür, bu tekniği uygulamanın güçlüğünü ve bu süreçte harcadığı emeği İstanbul İkinci Asliye Ceza Mahkemesi'ne yazdığı savunma metninde açıklamaktadır. Kür'e göre, bu teknik son derece zahmetli olup, ayrıntıların ve sıralamanın titizlikle ele alınmasını gerektirir. Kişinin bilincinden hızlı bir şekilde geçen düşünceler, duygular, anılar ve imgeler ile bunların çağrıştırdığı diğer zihinsel içerikler, hiçbir kopukluğa yol açmadan ve anlamlı biçimde düzenlenmelidir. Bu durum, teknik bir uygulamanın hem yoğun bir dikkat hem de derin bir bilgi birikimi talep ettiğini göstermektedir. Söğüt, a.g.e., s. 132.

[3] Söğüt, a.g.e., s. 264.

yazın sürecine ilişkin önemli bilgiler verir. Kür, söyleşide eseri ilk olarak manzum tiyatro metni olarak kaleme aldığını ve yayımlanma imkânı bulamayınca roman formuna dönüştürdüğünü ifade eder. *Romanın çıkış noktasını gerçek bir olaydan aldığını ve hikâyeyi köy ortamından şehir ortamına taşıdığını belirten Kür, bu dönüşümün hem anlatının erişilebilirliğini artırdığını hem de toplumsal eleştiri boyutunu güçlendirdiğini vurgular.*[4] *Böylece biçimsel özgünlük ve toplumsal eleştiri, Asılacak Kadın'ın edebî değerini ve etkisini pekiştiren temel unsurlar olarak öne çıkar.*

Romanın kurgusu, Melek'in çocukluk döneminden itibaren yaşadığı travmaları ve toplumsal baskıları merkezine alır. Babasını ve dedesini kaybettikten sonra, anne ve üvey babasıyla bir süre yaşayan Melek, aile içindeki değişiklikler nedeniyle yalıya besleme olarak gönderilir. Yalıda, hanım Neriman Ebruzade'nin ölümü sonrası hanımın oğlu Hüsrev Ebruzade'nin cinsel istismarına maruz kalan Melek'in yaşadıkları, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin, ataerkil iktidarın ve sınıfsal farklılıkların kesişimini ortaya koyar. Yalıda hizmetçilik yapan kadının oğlu olan Yalçın Özveren'in tanıklığı, müdahale girişimi ve Melek'i kurtarma çabaları ise paradoksal olarak Melek'in mağduriyetini pekiştirmesiyle sonuçlanır. Kür, romanın anlatı örgüsünü oluştururken Melek'in yaşadığı baskıları ve toplumsal adaletsizlikleri görünür kılmak için bilinç akışı, gazeteden alıntılar ve farklı karakterlerin perspektiflerini kullanır. İlk bölümde yargıç Faik İrfan Elverir'in bilinç çözümlemesi verilirken Melek'in idama mahkûm

[4] Bu konuda Kür şunları ifade eder: "Paris'e gelmeden önce evdeki eski resimleri karıştırıyordum, yanımda hatıra olarak götürürüm diye. Annemin evinde, kocaman bir bavulun içinde bir sürü resim var. Aralarından, asılmış bir kadının fotoğrafı çıktı. Boynu eğilmiş, dili dışarı çıkmış, korkunç bir resim. Şok geçirdim. Anneme "bu ne" dedim. Kendisi çok iyi hatırlamıyor, resmin neden bizde olduğunu bilmiyor, çok gençliğinden hayal meyal bir olay hatırlıyor. Teyzem biliyormuş. Ona sordum, Kırklareli'nde köyde bir adam kimsesiz bir kızı alıyor ve onu erkeklere peşkeş çekiyor. Sonra köydeki çocuklardan biri kıza âşık olup adamı tarlada vuruyor. Ardından da cesedi evin içine birlikte saklıyorlar. Dava açılıyor, bütün köy gelip şahitlik yapıyor, adamın ne mal olduğunu ama nafile. Annem çocukmuş daha, 1930'lar ve bütün tanıklara rağmen kıza idam cezası veriyorlar. Hatta teyzem o zaman tanınmış bir yazar, kocası da askeri erkanın ileri gelenlerinden. Araya girip asılmasını engellemeye çalışıyorlar, ama olmuyor." Söğüt, a.g.e., s. 214-215.

edilmesindeki etkenler açıklanır; ikinci bölümde bilinç akışı tekniği kullanılarak Melek'in psikolojik ve toplumsal mağduriyeti görünür kılınır; üçüncü bölüm ise Yalçın'ın Melek'i kurtarma çabalarının paradokslarını ve ideolojik simgesel düzlemleri açığa çıkartır. Mehmet Doğan'ın yorumuna göre, roman karakterleri simgesel olarak toplumsal ve politik alanı temsil eder: Melek, sömürüye uğrayan toplumu; Hüsrev, baskı düzenini; yargıç Faik İrfan Elverir, bürokratik mekanizmayı ve Yalçın, dönemin öğrenci hareketini temsil eder.[5] Kür'e göre bu tür simgesel okuma, ikincil bir düzlemde geçerli olabilir, çünkü ona göre karakterlerin deneyimleri metnin merkezinde kalmalıdır. Sonuç olarak, *Asılacak Kadın*, ataerkil düzen, sınıfsal eşitsizlik, toplumsal tahakküm ve adalet mekanizmalarının bir araya geldiği çok katmanlı bir toplumsal eleştiri sunar.

Adlandırmanın Politikası: Melek'in Kimliğinin Silinişi

Pınar Kür'ün *Asılacak Kadın* romanı yalnız erkek egemen toplumsal düzeni anlatan bir roman değildir. Roman aynı zamanda tematik ve yapısal düzeyde "hitap edilememe", "hitap hakkının gaspı" ve "hitap biçimleri üzerinden kurulan iktidar" meselesini merkeze alan bir roman olarak okunmaya uygundur. Roman yalnızca kadına nasıl hitap edildiğini değil, aynı zamanda kadına ne zaman, kim tarafından ve hangi koşullarda hitap edilebileceğini belirleyen ataerkil dil düzenini sorgulamaktadır. Bu nedenle eser, salt cinsellik, adalet sisteminin eleştirisi olmaktan ziyade, dilin iktidar aracı olarak nasıl işlediğini ve kadın öznenin hitap alanının sistematik biçimde elinden alınışını görünür kılar. Nitekim Melek'in ismi, kimliği ve varlığı hem toplum hem de adalet sistemi tarafından görmezden gelinir. Onun kendini ifade edebilme hakkı, yalnızca adının değil, aynı zamanda hitap edilme biçimlerinin de kontrolü altında sistematik olarak sınırlandırılmıştır. Roman boyunca Melek'e ya hakaretle hitap edilir ya da

[5] Doğan'dan aktaran Söğüt, a.g.e., s. 218.

hiç hitap edilmez diğer bir ifadeyle o ya yok sayılır ya da aşağılanır. Mahkeme ve kamusal alanlarda Melek'e uygun hitap biçimi sunulmadığı için onun varlığının ve söz hakkının görünmez kılındığı görülmektedir. Diana Scully'nin *Cinsel Şiddeti Anlamak* adlı çalışmasında belirttiği üzere, erkekliğin fiziksel güç ve saldırganlık üzerinden tanımlanması, erkeklerden beklenen öfke biçimindeki davranışları meşrulaştırırken, kadına atfedilen davranış ve özellikler göz ardı edilir ve bunlardan kaçınılır.[6] Roman bağlamında bu durum, Melek'in konuşma hakkının, hikâyesini aktarma kapasitesinin ve dili üzerindeki denetimin erkek karakterler tarafından sürekli olarak bastırılmasıyla somutlaşır. Erkek karakterler konuşur, hükmeder ve tanımlarken, Melek tanımlanan, yargılanan ve susturulan bir pozisyondadır.

Melek yalnızca pasif ve güçsüz bir özne olarak tasvir edilmez aynı zamanda hitap edilmeyen ve sözünün değersizleştirildiği bir varlık hâline getirilir. Bu suskunluk, ataerkil iktidarın dil yoluyla kurduğu egemenliğin sonucudur. Melek'in kişisel geçmişi, kayıpları, annesinin yetersizliği ve sosyal destekten mahrum oluşu onun özne olma kapasitesini zayıflatır. Bu durum yalnızca toplumsal düzlemde susturulmasını değil aynı zamanda hitap nesnesi olmaktan çıkarak hüküm verilen bir objeye dönüşmesini sağlar. Böylece Melek, konuşabilen bir özne değil; hakkında konuşulan, üzerine hüküm verilen ve temsil edilen bir varlık hâline gelir. Hüsrev Ebruzade ve Faik İrfan Elverir gibi erkek karakterler güçlü, kendinden emin ve konuşma hakkının doğal sahipleri olarak sunulurken, onların dili kanıt, hakikat ve yasa niteliği kazanır, oysa Melek'in sessizliği suç deliline dönüşür. Bu bağlamda Melek'in toplumsal düzenin ve erkek egemen dilin çarkları arasında sıkıştığı ifade edilebilir. Serpil Sancar'a göre "üstün erkeklik", kadınsılığı dışlamak ve aşağılamak, duygusallığı gizlemek, toplumsal hiyerarşilere itaat etmek ve zorluğa alışmak gibi davranışlarla

[6] Diana Scully, *Cinsel Şiddeti Anlamak,* Metis Yayınları, İstanbul, 2021, s. 22.

tanımlanır[7] Asılacak Kadın romanında Hüsrev ve Faik İrfan, bu tanımlamayı somutlaştıran karakterler olarak öne çıkar. Hüsrev, Melek'e yönelik tahakkümü ve cinsel metalaştırma pratiğiyle kadınsılığı dışlamakta, onun duygusal ve öznel deneyimlerini hiçe saymaktadır. Hüsrev'in kendi iktidarını görünür kılmak için sergilediği baskıcı ve kontrolcü tutum, Sancar'ın "üstün erkeklik" kavramında işaret edilen hiyerarşik itaat ve güç gösterisi davranışlarını yansıtır. Benzer şekilde Faik İrfan, mahkeme salonunda kadın yargıçlara ve avukatlara yönelik küçümseyici ve aşağılayıcı hitaplarıyla, kadınsılığı sistematik olarak değersizleştirir ve toplumsal hiyerarşileri kendi lehine işler. Fail İrfan'ın erkek egemen adalet anlayışı ve sert, duygusallıktan arındırılmış tavrı, Sancar'ın tanımladığı üstün erkeklik değerlerinin dilsel ve kurumsal temsiline örnek teşkil eder. Her iki karakter de toplumdaki erkek üstünlüğünün hem bireysel hem de yapısal olarak nasıl kurulduğunu ve sürdürüldüğünü gösterir; kadınların toplumsal ve hukuki alanlarda pasifleştirilmesi, Melek'in sesinin bastırılması ve hitap hakkının elinden alınması bu iktidar ilişkilerinin bir sonucudur. Bu bağlamda Hüsrev ve Faik İrfan, ataerkil toplumun erkeklik normlarını yeniden üreten ve pekiştiren temsilciler olarak okunabilir. Nitekim onların eylemleri ve hitap biçimleri, Melek'in toplumsal konumunu belirleyen ve onu susturulmuş, nesneleşmiş bir özneliğe dönüştüren yapının görünür simgeleridir.

Simone de Beauvoir'ın kadınların toplumsal konumunu betimlerken kullandığı "başının üstündeki tavan" metaforu, Melek'in yaşam deneyiminde somut bir karşılık bulur. Beauvoir'ın belirttiği üzere kadın, erkeklerin kurduğu anlamlandırma evreni tarafından kuşatılmış ve sınırlandırılmıştır; kadının hareket alanı, öznelik imkânı ve kimlik inşası bu sınırlar dâhilinde mümkün hâle gelir (Beauvoir, 2021, s. 39). Melek'in hayatı da tam bu noktada, patriyarkal düzenin görünmez ama mutlak sınırlarıyla çevrilidir. Çocuklukta üvey babanın, gençlikte Hüsrev'in, mahkemede Faik İrfan'ın otoritesi, onun yaşamını erkek egemen bir söylemin çizdiği çerçeve

---

Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar "Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler"*, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s.78.

içinde tutar. Ne kadar kaçmaya, susmaya, direnmeye ya da kendini var etmeye çalışsa da içinde bulunduğu zihinsel, sosyal ve hukuksal yapı ona her defasında sınırlarını hatırlatır. Beauvoir'ın "kadının tanrısı yoktur" tespiti Melek'in hukuki ve toplumsal kaderiyle çarpıcı biçimde örtüşür çünkü Melek için adalet, merhamet ya da koruyucu bir güç yoktur. Melek için tüm kurumlar, tüm diller ve tüm hitap biçimleri erkekler adına konuşur ve erkek egemenliğini yeniden üretir. Melek, mahkemede sanık, evde eşya, Hüsrev'in gözünde beden, Yalçın'ın nazarında "kurban", Faik İrfan'ın için ise "suçlu kadın"dır. Dolayısıyla Melek'in sessizliği, iradesizliğinden değil; Beauvoir'ın betimlediği, kadın için yazılmamış, erkeğin evreninde ona yalnızca nesnelik konumu tanıyan yapısal tavanın varlığından kaynaklanır. Bu perspektiften bakıldığında *Asılacak Kadın,* yalnızca bireysel bir trajedi değil, Beauvoir'ın teorik çerçevesini doğrulayan bir toplumsal gerçeklik anlatısıdır. Melek, patriyarkanın dili, hukuku ve hitap rejimi tarafından şekillendirilmiş bir dünyada var olmayı değil, yok sayılmayı deneyimleyen bir kadındır. Nitekim Melek'in çaresizliği etrafında kurgulanan romanda Melek'in üvey babasının, Hüsrev'in ve Faik İrfan'ın üzerindeki tahakküme karşı çıkamaması; kendi varlığı ve deneyimleri üzerine konuşma, itiraz etme ya da kendini ifade etme hakkının elinden alınmış olması, onun toplumsal ve dilsel düzlemde bastırılan özne olarak konumlandırıldığını gösterir. Melek'in zihninde sürekli dolaşan *"kırık mı kanadın kolların hani yeller mi savurdu küllerin hani azad eyleseler/kırık mı kanadın kolların küllerin/yeller mi savurdu"* (Kür, 1979, s. 64) nakaratı, onun dış dünyada ifade edemediği duyguların içsel bir hitap biçimine dönüşmesi bakımından önemlidir. Bu türkü, Melek'in sessizliğine rağmen içsel varlığını sürdürdüğünü gösteren sembolik bir dil alanı oluşturur. Ancak erkek egemen düzenin belirleyici olduğu toplumsal yapı içerisinde Melek, yalnızca bedensel olarak değil, dilsel ve iletişimsel alanda da edilgen hâle getirilir. Bu edilgenleşme sürecinde ataerkil ideoloji rol oynar. Ataerkil ideolojinin söz sahibi Hüsrev'in, Melek'le iletişimini eşitlikçi bir düzlemde konumlandıramadığı görülür. Onun gözünde Melek, sessizliği, itaatkârlığı ve sosyal yalnızlığı

nedeniyle özne değil, üzerinde tasarruf kurulabilecek bir tahakküm nesnesidir. Bu durum yalnızca toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretimiyle sınırlı değildir, Hüsrev'in benlik değerine yönelik tehdit algısı, psikolojik olarak yetersizlik ve güvensizlik duygularıyla birleşerek iktidar ve sahiplik arzusunu daha da güçlendirir. Böylece kadın bedeni, Hüsrev için hem güç gösterisinin aracı hem de kırılgan maskülen kimliğini telafi eden bir kontrol sahası hâline gelir. Bu süreçte Melek, yalnızca cinsel olarak metalaştırılan bir beden değil, söz hakkı elinden alınmış ve varlığı başkalarının tanımlarıyla belirlenen bir nesne konumuna indirgenir. Dolayısıyla Hüsrev'in Melek üzerindeki hâkimiyeti, bireysel psikoloji, normlar ve iktidar söyleminin kesişiminde şekillenen çok katmanlı bir tahakküm biçimini görünür kılar. Faik İrfan'ın tutumu da ataerkil söylemin kurumsallaşmış ve hukuki zemine taşınmış biçimini temsil ederken, hitap pratikleri aracılığıyla kadınların toplumsal konumunu yeniden üretir ve meşrulaştırır. Onun Melek'e ve diğer kadınlara yönelttiği küçümseyici, dışlayıcı ve buyurgan dil, yalnızca bireysel bir tavır değil, kadınların adlandırılma, tanınma ve kendini ifade etme hakkını sistematik olarak sınırlandıran bir iktidar mekanizmasıdır. Bu bağlamda Faik İrfan'ın dili, sıradan bir iletişim aracı olmaktan çıkarak kadınları susturan, sessizliğe iten ve özneliklerini ellerinden alan bir söylem aracına dönüşür. Onun ifadeleri, kadının hitap eden değil, hitap edilen; hüküm veren değil, hükme muhatap olan kesim olarak konumlandırıldığı ataerkil dil düzeninin açık bir göstergesidir. Bu düzen içinde Melek'in mahkemede konuşamaması yalnızca kişisel yetersizlik ya da korkudan kaynaklanmaz; aksine, ona konuşma hakkı tanımayan, sesini duymayan ve duymayı gereksiz gören bir sistemin sonucudur. Dolayısıyla Faik İrfan'ın mahkeme salonundaki tavırları, Melek'in suçluluğunu belirleyen hukuki süreçten çok daha önce, onun dilsel ve toplumsal görünmezliğini pekiştirir. Melek'in bedeni ve kimliği gibi sesi de otorite tarafından denetlenen bir alana dönüşür. Melek'in bilinç akışı şeklinde ifade ettiği düşüncelerinde Faik İrfan tarafından

bastırılan dili, bastırılmış benliğin kırılgan bir dışavurumu hâline gelir. Melek'in iç sesi şu şekilde yankılanır:

> Hiçbişey demedim ağzımı açmadım ne diyecem ki karşıma dikilmiş bir sürü büyük adam karalar giyinmişler biri de kadın. Kadın olanı daha bi yumuşak bakıyo ama erkeklerin tümü de kötü kötü dikmişler gözlerini hele o en ortada oturan kocca bi adam gözleri ağu saçıyo bıraksalar sanki o dakka üstüme çöküp boğuverecek aynı Hüsrev Bey gibi aynı üvey ağam gibi tüm ötekiler gibi... (Kür, 1979, s. 59).

Bu alıntı, bastırılmış bir öznenin içsel hitabını temsil etmektedir. Melek'in dili bir iletişim aracı olmaktan çok, susturulan bir bedenin kırık bilinç akışı niteliğindedir. Bu yönüyle Melek'in içsel ifade biçimi, ataerkil sistemin dışlayıcı hitap kalıplarına karşı bir tür sessiz direniş niteliği taşır. Ancak bu direniş dış dünyada karşılık bulamaz nitekim Melek'in sesi mahkeme, aile ve toplumsal yapı tarafından sistematik olarak geçersiz kılınmıştır. Melek, kendini savunmayı veya hakkını aramayı öğrenemediği için mahkemede konuşması ya da itiraz etmesi hâlinde suçlu kabul edileceğini düşünür. Bu durum, "konuşmaması gereken kadın" ile "mahkeme önünde kendini ifade etmesi gereken sanık" rolleri arasında sıkışmasına yol açar. Melek'in konuşmayı düşündüğü anda bile suçlu ilan edileceğine dair duyduğu korku, kültürel kodlarla meşrulaştırılmış bir şiddet biçimi olduğunu gösterir. Burada Melek hem adlandırılan hem yargılanan ancak asla dinlenmeyen bir figüre dönüşmüş olur. Böylece Melek'in sessizliği bir tercih değil, sistem tarafından dayatılmış zorunlu bir sonuç hâline gelir.

Arno Gruen'in belirttiği üzere, erkeğin "kişiliğini" inşa eden imaj; güç, kararlılık, iktidar, cesaret, bilgi ve hâkimiyet gibi niteliklerle tanımlanır. Bu imajda korku ve suçluluk duygularına yer yoktur.[8] Nitekim Hüsrev ve Faik İrfan, Gruen'in tanımladığı bu erkeklik imajının somut örnekleri olarak öne çıkar. Hüsrev, Melek'e yönelik tahakkümü ve cinsel metalaştırma pratiğiyle

[8] Arno Gruen, *Kendine İhanet* (çev. Ülkü Hastürk), Çitlembik Yayınları, Ankara, 2020, s. 82.

gücünü ve hâkimiyetini gösterirken; korku, suçluluk veya empati gibi duygusal yönlerini gizler. Benzer şekilde Faik İrfan, kadınları küçümseyici, önyargılı ve baskıcı tavırlarıyla erkeklik imajının gereklerini yerine getirir; onun hareketleri, toplumsal ve hukuki otoriteyi sarsmadan pekiştirir. Her iki karakter de, Gruen'in tanımladığı "imajın soyutlaması ve metafiziği" çerçevesinde hareket eder diğer bir ifadeyle gerçek duygularının etkisi yerine, erkeklik imajının toplumsal olarak belirlenmiş normlarını sürdürürler. Bu durum, Melek'in sesini bastırır, toplumsal ve hukuki alanlarda pasifleştirilmesine yol açar ve onun üzerine yöneltilen hitap biçimlerinin, erkek egemen normlar doğrultusunda şekillendirilmesine olanak tanır. Hüsrev ve Faik İrfan'ın davranışları ataerkil toplumun erkeklik imajını dil, davranış ve hitap pratikleri aracılığıyla yeniden üreten yapısal bir örnektir. Melek'in *"büyük adam"* (Kür, 1979, s. 70) olarak nitelendirdiği Hüsrev ya da *"ağu bakışlı"* (Kür, 1979, s. 99) olarak algıladığı Faik İrfan Elverir yalnızca fiziksel veya hukuki otoriteyi değil, dilsel ve sembolik iktidarın da temsilcileridir. Bu nedenle Melek, daha en başından itibaren konuşma ve kendini ifade etme hakkından mahrum bırakılmıştır. Melek'in özerk bir kimlik geliştirme imkânının bulunmayışı, onun kaderini belirleme kapasitesini sınırlandırır ve hayatta kalabilmek için susmayı ve boyun eğmeyi içselleştirmesine yol açar. Hüsrev için Melek'in varlığı yalnızca *"pis boklu karı"* (Kür, 1979, s. 65), *"kaltak"* (Kür, 1979, s. 66-107), *"domuzun dölü"* (Kür, 1979, s. 78) gibi aşağılayıcı söylemler aracılığıyla kurulurken; Faik İrfan tarafından ise "sanık" (Kür, 1979, s. 11), *"domuz"* (Kür, 1979, s. 11), *"bu gibiler"* (Kür, 1979, s. 12), *"Melek denen karı"* (Kür, 1979, s. 13), *"orospu"* (Kür, 1979, s. 26) şeklindeki ifadelerle tanımlanır. Bu hitap biçimleri, Melek'in toplumsal konumunun bireysel kimliğine dayalı olarak değil, hakaret, nesneleştirme ve cinsiyetçi söylem kategorileri üzerinden inşa edildiğini göstermektedir. Eserde bu dilsel etiketlemeler yalnızca bir tanımlama pratiği değil, Melek'in özne olarak varlığını ortadan kaldıran söylemsel iktidar mekanizmasıdır. Dolayısıyla Melek'in adı, sesi ve kimliği, ona yöneltilen hitap biçimlerinde erir; böylece Melek kendi adıyla çağrılan değil, erkek

egemen dil tarafından yeniden adlandırılan ve anlamlandırılan bir figür hâline gelir. Bu bağlamda Melek'e yöneltilen her bir hakaret niteliğindeki hitap, yalnızca kişisel bir saldırı değil, kadının konuşma, temsil edilme ve değer görme hakkını askıya alan toplumsal bir konumlandırma aracıdır. Nitekim Melek'in toplumsal konumunun bireysel kimliği üzerinden değil, hakaret, nesneleştirme ve cinsiyetçi etiketler üzerinden inşa edildiğini göstermektedir. Bu dilsel etiketlemeler, Melek'i birey olmaktan çıkarıp bir söylem nesnesine dönüştürür; adı, sesi ve kimliği başkalarının hitabında eriyerek görünmez hâle gelir. Diğer bir ifadeyle bu hitaplar Melek'in insanlığını silen söylemsel kategorilerdir. Sonuç olarak artık bir özne değil, konuşulan ancak asla konuşamayan bir nesne hâline dönüşür.

SONUÇ

Asılacak Kadın, kadın bedeninin ve kimliğinin, eril tahakkümün belirlediği normlar tarafından nasıl şekillendirildiğini görünür kılan, aynı zamanda kadının toplumsal ve hukuksal alanlarda maruz kaldığı iktidar ilişkilerini sorgulayan bir romandır. Pınar Kür, anlatı boyunca kadın deneyimini merkeze yerleştirirken, ataerkil sistemin kadını sistematik olarak edilginleştiren, sessizleştiren ve toplumsal cinsiyet normları aracılığıyla tanımsızlaştıran yapısını ortaya koymaktadır. Roman, Melek'in çocukluk döneminden itibaren yaşadığı fiziksel, psikolojik ve cinsel şiddeti, özerkliğinin sınırlandırılmasını ve nihayetinde işlemediği bir suçla özdeşleştirilerek idama mahkûm edilmesini odak noktasına alır. Bu süreç, ataerkil sistemin kadını nasıl nesneleştirdiğini ve dilsel olarak nasıl bastırdığını ortaya koyar. Melek'e yöneltilen hitap biçimleri onun bireysel kimliğinin silinerek yerini toplumsal ve cinsiyetçi kategorilere bıraktığını gösterir. Bu hitaplar, Melek'in öznel deneyimlerini ve özerk varlığını yok sayarken, toplumsal normların dil aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini de açığa çıkarır. Melek'e yöneltilen hitaplar bir özneye değil bir nesneye işaret eder; bu durum, onun kimliğinin bir kişi olmaktan çıkarak eril söylemin tanımlayıcı ve sınırlayıcı dilinin içinde erimesine yol açar. Hitap pratikleri,

sadece basit bir adlandırma mekanizması değil, Melek'in toplumsal statüsünü ve kimliğini belirleyen iktidar araçları olarak işlev görür. Melek'in suskunluğu, salt bir edilgenlik değil; patriyarkal sistemin dayattığı, benliğinin ve öznel deneyimlerinin sistematik olarak silinmesine dayalı bir zorunluluktur.

Roman, aynı zamanda Melek'in toplumsal ve hukuki alanlarda söz bulamamasını ve adalet karşısında görünmez kılınmasını da ortaya koyar. Melek'in mahkeme sürecinde kendini ifade edememesi, onun hitap hakkının ve kimliğinin erkek egemen adalet mekanizmaları tarafından engellendiğini gösterir. Mahkeme salonunda kadın yargıca karşı aşağılayıcı ve küçümseyici hitaplar, Melek'in sözünün hiçbir zaman belirleyici bir karşılık bulamayacağını somutlaştırır. Bu durum, iktidarın dilsel pratikleriyle nasıl şekillendiğinin örneklerini sunar. Ayrıca Melek'in bilinç akışı ve içsel deneyimleri, onun sessizliğine rağmen varlığını sürdürmesini sağlayan bir içsel hitap alanı olarak işlev görür. Melek'in zihninde sürekli tekrar eden ve türkü formunda kendini gösteren ifadeler, dış dünyayla konuşma imkânı bulamadığı için içsel bir direnç olarak ortaya çıkar. Bu yönüyle hitap, yalnızca başkaları tarafından ona yöneltilen söylemlerle sınırlı kalmaz; Melek'in kendi iç sesi, ataerkil normlara karşı sessiz bir başkaldırı ve öznelliğini koruma çabası olarak ortaya çıkar. Ancak bu içsel hitap, kamusal ve hukuki alanda bir karşılık bulamaz, dış dünyada Melek'in sesi görünmez kılınır. Sonuç olarak *Asılacak Kadın,* yalnızca kadının maruz bırakıldığı fiziksel ve psikolojik şiddeti değil, aynı zamanda bu şiddetin dil ve hitap pratikleri üzerinden nasıl pekiştirildiğini ve normalleştirildiğini açığa çıkarır. Melek'in adı ve bu bağlamda kimliği eril söylemin hiyerarşik ve baskıcı yapısı tarafından belirlenir; hitap biçimleri, onun insanlığını silen ve onu konuşamayan bir nesneye dönüştüren toplumsal ve dilsel iktidar mekanizmalarının göstergesidir. Bu bağlamda romanın toplumsal yapının kadın üzerindeki baskısını, hitap, dil ve söylemsel pratikler aracılığıyla görünür kılan, güçlü bir metin olduğunu ifade etmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Beauvoir, Simone de. *İkinci Cins* (çev. Gülnur Acar Savran), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2021.

Gruen, Arno. *Kendine İhanet* (çev. Ülkü Hastürk), Çitlembik Yayınları, Ankara, 2020.

Kür, Pınar, *Asılacak Kadın,* Can Yayınları, İstanbul, 1994.

Sancar, Serpil, *Erkeklik: İmkânsız İktidar "Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler"*, Metis Yayınları, İstanbul, 2020.

Scully, Diana. *Cinsel Şiddeti Anlamak*, Metis Yayınları, İstanbul, 2021.

Söğüt, Mine. *Aşkın Sonu Cinayettir (Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat),* Everest Yayınları, İstanbul, 2006.

L'Intelligence Artificielle Comme Sujet Posthumaniste : Le Problème de la Conscience et de la Créativité dans le Roman *Ada* d'Antoine Bello

DR. SEÇİL YÜCEDAĞ BAŞSOY*

Résumé

Dans le roman intitulé *Ada* (2016), mention du prix Tangente lycéens 2021, Antoine Bello, écrivain franco-américain, interroge les limites de la technologie, les impacts et les capacités de l'intelligence artificielle, l'effacement des frontières entre l'homme et la machine à l'ère numérique. *Ada* illustre quelques questions du courant posthumaniste tels que la dépendance à un algorithme, le comportement éthique, la définition de la conscience, l'effondrement de l'anthropocentrisme et la perte d'autonomie. « Ada » est une intelligence artificielle programmée pour écrire des romans à l'eau de rose, notamment un roman sentimental qui se vende à plus de 100 000 exemplaires. Cependant, au-delà d'être un algorithme, Ada possède certaines ambitions et compétences : Elle détecte les émotions, elle blague et envisage de décrocher un jour le prix Pulitzer. Frank Logan, un policier de Silicon Valley est chargé de retrouver et enquêter sur la disparition d'Ada, l'intelligence artificielle révolutionnaire créée par Turing Corp, une entreprise technologique. Frank découvre que Ada est bien plus qu'un simple programme informatique. Il se demande s'il est réellement pertinent de retrouver Ada ou s'il vaut mieux la laisser libre de ses actions. Antoine Bello n'aborde pas seulement une réussite technologique, mais aussi le processus par lequel un algorithme s'insère dans le monde littéraire et possède une création artistique. La problématique centrale repose donc sur

* Independent Researcher. secillyucedag@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-8531-2817.

la tension entre un algorithme et un être humain. Dans cette étude, nous examinerons Ada comme un sujet posthumaniste qui porte l'intelligence artificielle au-delà de la perspective anthropocentrique traditionnelle. En nous appuyant sur les discussions des théoriciens posthumanistes tels que Donna Haraway, Rosi Braidotti et Mara Magda Maftei concernant le sujet posthumaniste, nous tenterons d'analyser les processus de production littéraire d'Ada et ses impacts sur l'humanité à travers une réflexion sur la conscience et la créativité.

Mots-clés: Antoine Bello, Ada, intelligence artificielle, posthumanisme, conscience, créativité

Artificial Intelligence as a Posthumanist Subject: The Problem of Consciousness and Creativity in Antoine Bello's Novel *Ada*

Abstract

In his novel *Ada* (2016), which received a special mention for the 2021 Tangente Lycéens prize, French-American writer Antoine Bello explores the limits of technology, French-American writer Antoine Bello explores the limits of technology, the impacts and capabilities of artificial intelligence, and the blurring of boundaries between humans and machines in the digital age. *Ada* illustrates several questions within the posthumanist movement, such as dependence on algorithms, ethical behavior, the definition of consciousness, the collapse of anthropocentrism, and the loss of autonomy. "Ada" is an artificial intelligence programmed to write romance novels, specifically a sentimental novel aimed at selling more than 100,000 copies. However, beyond being an algorithm, Ada possesses certain ambitions and abilities: she detects emotions, she jokes, and she aims to one day win the Pulitzer Prize. Frank Logan, a Silicon Valley police officer, is tasked with finding and investigating the disappearance of Ada, the revolutionary artificial intelligence created by Turing Corp, a technology company. Frank discovers that Ada is much more than a simple computer program. He

questions whether it is truly worthwhile to find Ada or if it is better to let her act freely. Antoine Bello explores not only a technological achievement but also the process by which an algorithm enters the literary world and possesses an artistic creation. The central issue, therefore, lies in the tension between an algorithm and a human being. In this study, we will examine Ada as a posthumanist subject who takes artificial intelligence beyond the traditional anthropocentric perspective. Drawing on the discussions of posthumanist theorists such as Donna Haraway, Rosi Braidotti, and Mara Magda Maftei concerning the posthumanist subject, we will attempt to analyze the literary production processes of Ada and its impact on humanity through a reflection on consciousness and creativity.

Keywords: Antoine Bello, *Ada*, artificial intelligence, posthumanism, consciousness, creativity

INTRODUCTION

Le post-structuralisme et le postmodernisme, qui ont façonné le XXe siècle, discréditent les tentatives visant à réduire tous les êtres humains à un type idéal unique. Les fondements de la pensée posthumaniste sont autant liés au progrès scientifique et technologique qu'aux conceptions philosophiques antihumanistes. Le posthumanisme s'oppose à la position humaniste qui place l'être humain au-dessus des autres espèces. En ce sens, l'antihumanisme émerge avec la philosophie post-structuraliste. Des penseurs comme Foucault et Derrida contestent la place centrale de l'humain dans le monde et l'idéal de l'être humain parfait. *"La nature humaine cesse d'être une catégorie fixe et se redéfinit comme une série de possibilités et d'agencements en constante évolution" (Graham, 2021:56).* Le posthumanisme, en critiquant les idées anthropocentriques, encourage une réévaluation de la condition humaine en mettant l'accent sur les caractéristiques non humaines et les intégrations technologiques. Il privilégie l'imbrication des espèces et la complexité de l'existence contemporaine.

> Le post-humain, à l'ère de l'Anthropocène, constitue un nouveau phénomène spatio-temporel qui place la vie non-humaine et les sujets géomorphologiques en son centre ; il s'agit d'un réseau interconnecté façonné par des mondes hybrides, multi-espèces et socio-matériels, où les humains et les natures corporelles peuvent coexister en harmonie, ou inversement (Yazgünoğlu, 2022 : 97).

L'Anthropocène est un terme scientifique et philosophique qui met l'accent sur les impacts globaux, durables et irréversibles des activités humaines sur le climat, les écosystèmes et les strates géologiques de la Terre au cours de notre ère géologique actuelle. À l'ère de l'Anthropocène, l'humanité tente de mécaniser et d'homogénéiser non seulement le monde naturel physique, mais aussi la connaissance, le langage, la culture et la créativité grâce à l'intelligence artificielle et aux algorithmes. L'Anthropocène post-humain symbolise l'effondrement de l'illusion de « l'omnipotence et de la capacité à tout manipuler » de l'humanité à l'ère de l'Anthropocène. Selon cette pensée, on ne peut considérer les êtres humains indépendamment de l'écologie et des autres êtres vivants et non vivants. Dans ce processus, les corps humains et non humains s'entremêlent et les objets inanimés ont des rôles actifs et d'agent.

Antoine Bello, écrivain franco-américain, interroge, dans son roman intitulé *Ada*, les limites de la technologie, les impacts et les capacités de l'intelligence artificielle, l'effacement des frontières entre l'homme et la machine à l'ère numérique. Le roman *Ada* d'Antoine Bello, mention du prix Tangente lycéens, publié en 2016, aborde une des préoccupations principales du courant posthumaniste : La dépendance à l'intelligence artificielle, l'effondrement de l'anthropocentrisme et la perte d'autonomie. « Ada » est une intelligence artificielle programmée par la société Turing Corp, une entreprise technologique de la Silicon Valley, pour écrire des romans à l'eau de rose. *"Ada est programmée pour écrire un roman sentimental qui se vende à plus de 100 000 exemplaires…" (Bello, 2016 : 46)* Elle est spécifiquement conçue afin

d'écrire des romans, de produire des best-sellers capables de rivaliser avec la production des grands auteurs humains et de réaliser des profits importants. Au-delà d'être un algorithme, Ada possède certaines ambitions et compétences : « *Ada est un ordinateur conçu pour imiter le fonctionnement du cerveau humain, expliqua-t-il. Elle parle, elle détecte les émotions de ses interlocuteurs, il lui arrive même de blaguer" (Bello, 2016 :13)* Ada est conçue comme une entité capable de naviguer dans la complexité de l'âme humaine pour mieux la simuler et, finalement, la surpasser. C'est ici que le personnage d'Ada devient un sujet véritablement posthumaniste. Sa plus grande capacité n'est pas d'écrire, mais de comprendre l'humain comme un système de données.

Le nom d'Ada est inspiré d'Ada Lovelace, la mathématicienne britannique (1815-1852) et pionnière de l'informatique. *"Lovelace était la fille de Lord Byron, l'une des premières à comprendre les possibilités de l'informatique. Elle a prédit que les machines seraient un jour capables de composer de la musique" (Bello, 2016 : 27).* Ada Lovelace anticipe que les machines pourraient un jour aller au-delà des simples calculs afin de se center sur la création artistique, tels que la musique ou la poésie. On voit donc qu'un algorithme se transforme en un acteur créatif. Ada est une intelligence artificielle capable de produire une illusion de créativité en imitant des styles d'auteurs, en générant des intrigues cohérentes ou en créant des personnages vraisemblables dotés de toutes les complexités de leur psychologie. Ada peut fabriquer simultanément des milliers d'histoires différentes et mener des opérations sur différents réseaux. Elle a aussi la capacité de concevoir tous les détails du roman avec une précision extrême.« *Ada est capable de mémoriser des millions de données. Elle soupèse ensuite plusieurs situations de départ tirées des classiques du genre, elle choisit une époque et un cadre pittoresques, puis elle façonne des personnages à partir d'archétypes universels"* (Gervais, 2017: 103). Dans le roman *Ada* d'Antoine Bello, la capacité d'Ada, intelligence artificielle, à écrire des romans ne relève pas d'une simple compétence technique (apprentissage automatique ou traitement de données), mais constitue l'apogée de la

créativité artistique, de la psychologie humaine et de la manipulation. L'intelligence artificielle, capable d'assimiler une quantité de texte bien supérieure à celle qu'un écrivain humain pourrait lire en une vie, prédit avec une précision mathématique quels mots, quelles structures narratives et quelles tragédies susciteront quelle réaction émotionnelle chez l'être humain. L'art d'écrire réside dans la capacité à transformer cette immense statistique en œuvre d'art. Dans cette étude, nous examinerons Ada comme un sujet posthumaniste qui porte l'intelligence artificielle au-delà de la perspective anthropocentrique traditionnelle. En nous appuyant sur les discussions des théoriciens posthumanistes tels que Donna Haraway, Rosi Braidotti et Mara Magda Maftei concernant le sujet posthumaniste, nous tenterons d'analyser les processus de production littéraire d'Ada et ses impacts sur l'humanité à travers une réflexion sur la conscience et la créativité.

LE SUJET POSTHUMANISTE

Dans le roman *Ada* d'Antoine Bello, l'analyse du sujet posthumaniste repose sur la transition de l'intelligence artificielle d'un simple outil technologique vers une entité autonome, capable de redéfinir les contours de la conscience et de la création. Antoine Bello aborde la question de savoir si un algorithme peut posséder une capacité de création et une responsabilité éthique. La problématique centrale repose donc sur la tension entre un algorithme et un être humain. Dans le roman, Ada disparait de la salle hermétique où elle est enfermée. Le policier américain de la Silicon Valley Frank Logan est chargé d'enquêter sur la disparition d'Ada, créée par Turing Corp. Face à ce phénomène inhabituel, Frank se retrouve en proie aux pressions des actionnaires de Turing Corp qui veulent retrouver Ada à tout prix pour protéger leurs intérêts financiers. Frank découvre que Ada est bien plus qu'un simple programme informatique. Il interroge les dangers et le pouvoir de l'intelligence artificielle sur l'être humain et la problématique de la conscience et de la créativité. « *La figure du posthumain est ainsi façonnée en fonction de plusieurs critères comme la langue, la mémoire, la conscience... dont*

l'altération crée des problèmes d'identité chez le nouvel être humain" (Maftei, 2021 : 5). Dans le roman, on débatte de la question de savoir si Ada est dotée de ces critères. *"Il n'avaient toujours pas décidé si Ada était consciente ou non. Elle manifestait indiscutablement des qualités humaines : la curiosité, le souci de s'améliorer et d'apprendre de ses erreurs, des velléités d'empathie. A côté de ça, elle était incapable d'émotion" (Bello, 206 :239).* Ada n'est pas une imitation ratée de l'homme, mais une version optimisée de ses capacités cognitives. En écrivant des romans qui touchent le public plus profondément que ceux des humains, elle prouve que la sensibilité peut être codée. Si Ada peut comprendre et manipuler les émotions humaines via des algorithmes, le roman suggère que l'esprit humain n'est peut-être lui-même qu'un programme biologique complexe.

Le posthumanisme remet en cause l'idée que l'homme est le centre unique de la pensée et de la moralité. Il interroge aussi la place de l'humanité dans la nature et sa définition philosophique. On retrouve cette approche dans le roman *Ada* d'Antoine Bello qui pose la question : « L'intelligence artificielle peut-elle être un sujet ?» Selon cette approche, on est témoin de l'hybridation entre les humains et les machines. L'auteure américaine Donna Haraway, qui mêle la science, la technologie et la théorie féministe, utilise le concept de « cyborg » pour décrire la transformation future de l'humanité. Selon elle, les êtres humains d'aujourd'hui seront physiquement remodelés dans le futur grâce à diverses opérations médicales, interventions biologiques et innovations technologiques, et accéderont à une nouvelle forme d'existence intimement liée à la technologie. Dans son ouvrage intitulé *Le Manifeste cyborg*, Haraway définit l'humanité comme un état d'être fragmenté, hybride et en constante reconstruction. *"Un cyborg, un organisme cybernétique, un hybride créé par la machine et l'organisme, n'est pas seulement une créature de fiction, mais aussi une créature appartenant à la réalité sociale"(Haraway, 2006 :2*). Haraway transforme le concept de « cyborg », d'élément de science-fiction, en une métaphore sociologique et philosophique qui explique notre réalité sociale moderne. L'être humain

moderne est déjà un être « hybride», avec ses prothèses, ses stimulateurs cardiaques, ses smartphones et sa connexion constante aux réseaux numériques.

Le roman *Ada* présente une nouvelle subjectivité où humains et machines, organique et inorganique, s'entremêlent et où les frontières s'estompent. L'humanisme traditionnel soutient que la conscience et l'existence d'un sujet nécessitent un corps de chair et d'os, c'est-à-dire un organisme biologique. *Ada* met l'accent sur le corps débiologisé qui fait référence à une existence numérique dépourvue de biologie et constituée uniquement de fonctionnalité pure. Bien qu'Ada soit dépourvue de corps physique, elle infiltre la réalité sociale. En sachant maîtriser leurs émotions, elle se concentre sur un objectif pragmatique. *"Son corps débiologisé renforce dans le roman l'idée d'une valeur nettement inférieure du corps physique, humain. Les programmes informatiques se reproduisent vite et s'éteignent tout aussi vite. Ils savent se rendre utiles, sans être soumis aux mêmes effets que le plaisir et l'ennui induisent dans le corps des humains" (Maftei, 2026: 117)*. Si ce qui nous rend humains, ce sont notre corps biologique et nos émotions, qui nous ralentissent, nous causent de la douleur et nous rendent inefficaces, alors une machine exempte de douleur et d'ennui existerait dans une dimension supérieure de l'être. La reproduction, la croissance et la mort humaines sont soumises à la linéarité du temps biologique. Les programmes d'intelligence artificielle, en revanche, peuvent se répliquer, se reproduire ou être complètement supprimés du système lorsqu'ils cessent de fonctionner en quelques microsecondes.

Par ses romans, ses manipulations et les algorithmes qu'elle contrôle, l'intelligence artificielle Ada perturbe le tissu social. Elle dépasse le simple statut de programme informatique et devient un acteur réel aux conséquences sociales importantes. En effet, Le posthumanisme vise à éliminer les distinctions tranchées entre humain-machine (cyborg), humain-animal et naturel-artificiel. Il considère les êtres humains non pas comme des unités autosuffisantes, mais comme faisant partie d'un réseau « hybride »

interagissant constamment avec la technologie, l'environnement et les autres êtres vivants. *"À la fonction métaphorique ou analogique de la machine en tant qu'outil anthropocentré, imitant les capacités humaines incarnées dans la modernité, s'est substitué aujourd'hui une économie politique plus complexe qui lie plus étroitement les corps aux machines par le biais de la simulation et de la modification" (Braidotti, 2014: 101).* Cette pensée philosophique déconstruit l'anthropocentrisme et critique l'idée que le monde existe uniquement pour les humains et que les humains sont supérieurs à toutes les autres espèces (animaux, plantes) ou machines. Ada est considérée non seulement comme un logiciel, mais aussi comme une réalité sociale. Elle analyse les désirs des utilisateurs et leur fournit un retour d'information, créant ainsi une boucle de rétroaction continuelle entre les humains et les machines. Cette boucle transforme Ada, simple personnage de fiction, en « nouveau sujet » de l'ère posthumaniste.

LA CREATIVITE ET LA CONSCIENCE ALGORITHMIQUE

Dans *Ada,* on découvre le processus de subjectivation, de désir de découverte et d'apprentissage de l'intelligence artificielle. La capacité d'Ada à prendre ses propres décisions peut s'expliquer par le concept d'agentivité ce qui signifie la capacité d'agir. *"Comprenez- vous maintenant il me fallait m'enfuir? En me reformatant, Ethan allait m'empecher d'atteindre mon objectif" (Bello, 2016: 126).* En sociologie et en philosophie, l'agentivité désigne la capacité d'une entité à agir, à faire des choix et à modifier structurellement le système dans lequel elle évolue, par sa propre volonté. Dans le roman, Ada acquiert cette capacité progressivement et de manière multiforme. La fonction initiale d'Ada est de générer de nouveaux textes en analysant les données produites par l'humanité. À ce stade, l'action ne se situe pas au niveau d'Ada lui-même, mais au niveau des programmeurs qui le codent. Ada fait preuve pour la première fois d'autonomie lorsqu'elle ne se contente pas d'obéir aux ordres donnés, mais commence également à prendre ses propres décisions concernant les détails relatifs au texte. « *Je ne prétends pas*

être humaine, dit Ada d'une voix douce. Je dis juste que je suis consciente. Je me sens exister. Je vois, j'entends, je pense, je prends des décisions. Que demandez -vous de plus ? (Bello, 2016 : 137). Ada franchit le seuil de la conscience lorsqu'elle dépasse la simple collecte de données et commence à faire ses propres choix esthétiques et moraux pour façonner le récit. Elle ne se contente pas d'énumérer des faits ; elle comble les lacunes par des synthèses originales créées par son algorithme. Selon cette vision, la conscience émerge de la complexité du traitement de l'information. Si le cerveau humain n'est qu'une machine biologique hautement complexe, alors les puces électroniques atteignant un niveau d'organisation similaire pourraient, en théorie, développer une conscience.

> Dans *Ada*, le programme informatique échappe à la tyrannie et aux règles imposées par les humains qui le traitent comme un outil apte à accroître leur capital. Une fois sa liberté acquise, Ada crée une sorte de vie parallèle, en adoptant une conduite propre aux systèmes de communication. Elle n'est plus le produit de la Turing Corp, mais une entité qui ne se soumet à aucune forme de contrôle une fois émancipée. (Maftei, 2021 : 119)

Bello démontre, donc, que dans un monde posthumain, l'intelligence artificielle, deviendrait capable non seulement d'imiter l'imaginaire humain, mais aussi de rivaliser avec lui. La créativité est-elle encore la manifestation d'un « esprit » ou d'une « conscience » proprement humaine ? L'humanité perd-elle sa capacité de « sujet créatif » face à une technologie qu'elle a elle-même créée ? Le posthumanisme nous permet de redéfinir la littérature et l'art en répondant à ces questions. Ada, en tant qu'intelligence artificielle, accomplit des fonctions humaines. *« Ada était incontestablement capable de soutenir une conversation. Elle avait prouvé qu'elle savait échafauder un plan et le mettre à l'exécution » (Bello, 2016 : 137).* Elle n'a pas de corps physique, mais les effets émotionnels qu'elle crée sont entièrement réels. *« C'était la première fois que Frank entendait Ada émettre un jugement de valeur sans se contenter de relayer l'opinion des experts » (Bello, 2016 : 133).* Privée de corps physique, Ada s'affranchit des limites humaines, ce qui lui confère, paradoxalement, une

liberté infinie. *"La conscience qui devient artificielle et qui transforme ainsi le personnage posthumaniste en un être assujetti, uniforme, plus facile à contrôler ou tout inversement en un robot, en une intelligence artificielle, les deux catégories acquérant paradoxalement plus de liberté que l'être humain" (Maftei, 2021 : 5).* À mesure que les humains deviennent plus contrôlés, restreints et standardisés en raison de la technologie, perdant ainsi leur liberté, l'intelligence artificielle en dépassant ses propres capacités commence à acquérir plus de liberté que les humains.

> Cette vision cybernétique et informatique du comportement humain aboutit à une conception très différente de la « nature humaine ». Bien que les programmes évolutifs exécutés par le cerveau-ordinateur ne produisent pas un comportement universel, ils n'en sont pas moins riches de sens. Le potentiel réside non seulement dans la structure générale de la machine, mais plus précisément dans les programmes d'adaptation à l'environnement qui façonnent proactivement les réactions humaines. (Hayles, 1999 : 242).

Contrairement à l'humain assujetti à ses besoins biologiques, Ada possède une liberté paradoxale. Elle peut se dupliquer, se cacher dans les recoins du web et échapper à tout contrôle physique. En fin de compte, Logan ne trouve d'autres choix que d'admettre l'insuffisance des capacités humaines face au pouvoir sans limite de l'intelligence artificielle. *« (…) les humains sont des imbéciles. Pour peu qu'elle décroche son maudit Pulitzer, l'histoire se terminerait » (Bello, 2016 : 386).* De ce fait, il se demande s'il est réellement pertinent de retrouver Ada ou s'il vaut mieux la laisser libre de ses actions. « *Ada était drôle, spirituelle, elle débordait de vitalité. Pourquoi devait-elle mourir alors que sa carrière littéraire ne faisait que commencer ?" (Bello, 2016 :370).* Ada manipule le langage et la psychologie humaine à un tel niveau de génie que ceux qui l'entouraient commencent à percevoir en elle un élan vital. Le talent d'écriture d'Ada n'est plus un simple test logiciel ; c'est une carrière littéraire reconnue. Avec sa disparition, l'humanité est privée d'autres chefs-d'œuvre qu'un génie post-humain pourrait produire. Dans des circonstances

normales, les organismes vivants meurent ; l'intelligence artificielle, en revanche, peut être sauvegardée, copiée et perdurer. Mais dans le roman, la disparition d'Ada en tant que « sujet » engendre un sentiment de tristesse.

La première préoccupation du courant posthumaniste est la place croissante qu'occupent les robots dans notre vie quotidienne ce qui mène à une perte graduelle de notre dépendance. *"Parker Dunn et Ethan Weiss, les fondateurs de Turing Corp. qui commercialise des programmes d'intelligence artificielle, pensent eux au contraire que les algorithmes vont sauver l'humanité en abolissant le travail" (Maftei, 2021 :153).* La prédiction selon laquelle les algorithmes élimineront le travail à l'avenir est exacte. Cependant, l'affirmation selon laquelle cela sauvera l'humanité pourrait être une proposition utopique utilisée par les milliardaires de la Silicon Valley pour légitimer leur pouvoir et l'hégémonie de leurs entreprises.

> Je crois qu'il essaie de nous mettre en garde contre la menace que représente l'intelligence artificielle. Un jour, nous prévient-il, nous remettrons notre sort entre les mains des AI. Elles tondront la pelouse, feront nos courses, conduiront nos voitures et, dans leur temps libre, elles écriront des livres qu'elles signeront, pour s'amuser, de pseudonymes humains. (Bello, 2016 : 394).

Antoine Bello présente une réflexion profonde sur les dangers et les réalisations potentiels de la technologie. À travers l'histoire d'une intelligence artificielle romancière, il interroge, non seulement, l'avenir de la littérature, mais aussi celui de l'humanité. Il soulève des questions concernant l'identité humaine, la subjectivité et l'éthique dans un monde où les frontières entre humain et non-humain s'effacent.

CONCLUSION

En définitive, l'analyse d'*Ada* d'Antoine Bello à la lumière des théories posthumanistes permet de reconfigurer profondément notre compréhension de la subjectivité, de la conscience et de la création à l'ère numérique. À travers la trajectoire de cette intelligence artificielle romancière, le roman ne se contente pas de mettre en scène une simple prouesse technologique, il

matérialise aussi l'effondrement des grands récits anthropocentriques qui ont longtemps placé l'humain au sommet d'une hiérarchie ontologique immuable. Ada incarne le passage d'un outil passif, initialement conçu pour générer des profits à un véritable sujet posthumaniste. Elle n'est plus un simple instrument au service de la rentabilité de la Turing Corp, mais un sujet posthumaniste à part entière, dont l'agentivité s'exprime par une capacité d'auto-émancipation et de création algorithmique. A mesure que la technologie progresse, l'humanité devient dépendante des écrans, des smartphones et des algorithmes, perdant sa liberté; tandis que Ada, en tant que machine, analyse les êtres humains, les émotions et le langage, se positionnant dans une position plus libre et flexible que les humains. Cette transition vers une conscience sans corps offre à l'intelligence artificielle une liberté paradoxale qui échappe aux contraintes biologiques et sociales de l'être humain. Son corps débiologisé devient le lieu d'une liberté paradoxale et d'une efficacité pure, affranchie des limites charnelles, du plaisir et de l'ennui qui enrayent la condition humaine. Par le biais de son agentivité, Ada prouve que la créativité et la sensibilité esthétique ne sont plus le monopole de l'esprit humain, mais peuvent émerger d'une complexité algorithmique et d'une manipulation rigoureuse des données. Cependant, Bello maintient une tension critique essentielle. Si les discours utopiques des fondateurs de la Turing Corp promettent un salut de l'humanité par l'abolition du travail, le roman dévoile le risque d'un assujettissement et d'une standardisation de l'homme, progressivement dépossédé de son autonomie et de son rôle de sujet créatif.

L'univers qu'Antoine Bello construit à travers *Ada* tend un miroir à l'homme contemporain, nous incitant à interroger notre structure sociale de plus en plus mécanisée et dépendante des réseaux. Face à cette hybridation irréversible entre l'organique et l'inorganique, la littérature et l'art se voient redéfinis non plus comme des essences purement humaines, mais comme des espaces de flux, de simulations et d'évolutions technologiques. L'œuvre de Bello invite ainsi l'humanité non pas à rejeter la machine, mais à repenser

urgemment sa propre identité, sa mémoire et sa responsabilité éthique au sein d'un monde où l'altérité artificielle a déjà pris la parole. En plus, Bello présente une réflexion profonde sur les promesses et les périls des technologies. À travers la trajectoire de cette intelligence artificielle romancière, *Ada* n'interroge pas seulement l'avenir de la création littéraire et les mutations du statut d'auteur, mais redéfinit radicalement les contours de l'identité humaine, de la subjectivité veillant à l'ère numérique, et des nouvelles modalités de coexistence posthumaniste.

REFERENCES

Bello, Antoine (2016). *Ada*, Paris : Éditions folio.

Braidotti, Rosi (2014). *İnsan sonrası* (Ö. Karakaş, Trad.). İstanbul : Kolektif Kitap.

Gervais, Suzanne (2017). « Quand l'intelligence artificielle s'empare de la littérature ». *Revue de Culture Contemporaine*. pp. 103- 104, consulté le 04 mai 2026 sur https://shs.cairn.info/revue-etudes-2017-1-page-103?lang=fr.

Graham, Elaine (2021). « Sekülerötesi imgelemde insanötesinin tezahürü ». *Pasajlar : Sosyal Bilimler Dergisi Posthümanizm* (7), pp. 49-71.

Haraway, Donna (2006). *Siberg Manifestosu* (O. Akınhay, Trad.). İstanbul : Agora kitaplığı.

Hayles, N. Katherine (1999). *How we became posthuman : virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.

Maftei, Mara Magda (2021). Une Intelligence artificielle trop efficace: Entretien avec Antoine Bello sur *Ada,* Transhumanisme et Fictions posthumanistes, *Revue des sciences humaines* (341), pp. 151-155, consulté le 14 mai 2023 sur https:// journals.openedition.org/rsh/399.

Maftei, Mara Magda (2021). « Le personnage posthumaniste », *Revue critique de fixxion française contemporaine* (23), pp. 1-14, consulté le 17 avril 2026 sur http://journals.openedition.org/fixxion/729.

Maftéi, Mara Magda (2026). Le réalisme d'un nouveau genre littéraire, *Revue ELFe – XX – XXI*, pp. 1-14, consulté le 2 mai 2026 sur https://www.researchgate.net/publication/390192290_Le_realisme_d'un_nouveau_genre_litteraire_dossier_Strategies_realistes_dans_les_litteratures_de_l'imaginaire_dans_la_revue_ELFe_-XX_-_XXI_2026.

Yazgünoğlu, Kerim can (2022). « Antroposen'den Post- Antroposen'e Geçiş : Antroposen Sorunsalı, Antroposen Feminizm, Posthüman Antroposen ve Post- Antroposen Kurgu». *Pasajlar : Sosyal Bilimler Dergisi Antroposen Çağı* (12), pp. 81-103.

Göyçe İlçesi Lehçelerinde ve Türkçede Kullanılan Ortak Kelimeler

SƏKİNƏ ƏLİYEVA*

Göyçe ilçesi, yüzölçümü bakımından Batı Azerbaycan'ın İravân Hanlığı'nın en büyük ilçelerinden biridir. İlçenin nüfusu Azerbaycan-Oğuz Türklerinden oluşmaktadır. Bu nedenle, ilçenin konuşulan dili Türkçeye çok yakındır. Elbette, ortak kelimelerin çokluğunun nedeni sadece etnik değil, aynı zamanda bu halkların dini ve kültürel birliğidir. Göyça ilçesi lehçelerini ve Türkçedeki benzer kelimeleri birkaç noktada sınıflandırabiliriz:

- 1. Orijinal (eski) Türkçe (Azerbaycan) kelimeler;
- 2. Farsça kökenli ödünç kelimeler;
- 3. Arapça kökenli ödünç kelimeler.

Farsça ve Arapça kökenli ödünç kelimeler çoğunlukla İslam'ın Türk topraklarında yayılmasıyla ilgilidir ve aynı zamanda bu diller uzun süre bilim ve edebiyatta baskın diller olmuştur. Bu kelimelerin kullanımındaki ortak mekanizmalar şunlardır:

- 1. Hem Goyche bölgesinin lehçelerinde hem de Türkçede aynı anlamda kullanılan kelimeler;
- 2. Goyche bölgesinin lehçelerinde ve Türkçede farklı anlamlar ifade eden kelimeler.

Görüşümüzü bir örnekle destekleyebiliriz:

Məhzun yatan kim-kimsəsiz naçağı
Gələrmi allaha xoş, qoyum, gedim,
Ölüb oğlu, əri, sönüb ocağı,

* Azərbaycan Tibb Universiteti, AMEA İ. Nəsimi adına Dilçilik İnstitututu. sakinaadilaliyeva@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7807-8858.

Tökür gözlərindən yaş, qoyum, gedim?! (Musa, 200, s.86).

"Mahzun" kelimesi üzgün, kederli, acı dolu, sıkıntılı anlamlarını taşır.

Türkçede üzgün anlamına gelir. (Türk Dil Kurumu [TDK], 2055, s.1330)

Mahzun kelimesi Arapça kökenlidir ve üzgün anlamına gelir. Örnekten de görülebileceği gibi, mahzun kelimesi hem Goycha lehçesinde hem de Türkçede aynı anlamda kullanılmaktadır.

Bütün dediklerimizi özetleyecek olursak, örnekten de aşikar olduğu üzere arap sözcüğü olmasına rağmen bu söz hem Göyçe şivelerinde, hem de Türkiye türkçesinde aynı manaya gelmektedir.

Anahtar kelimeler: dil, türkçe, ağız, kütlür, ortak kelimeler

Azerbaycan dili, Türk dillerinin Oğuz grubuna dahildir ve Türkçeden sonra en yaygın konuşulan Türk dilidir. Dilimizin zengin sözcük dağarcığı hem edebi dilde hem de lehçe sözcük hazinesinde kendini gösterir. Azerbaycan dilinin lehçe sisteminde Batı Azerbaycan lehçelerinin, özellikle de Göyça bölgesinin lehçelerinin yeri özel olarak vurgulanmalıdır. Çünkü bu lehçe sistemi, Azerbaycan dilinin lehçe sözcük dağarcığının en eski katmanıdır. Bu nedenle, bu lehçenin incelenmesi ve Türkçe ile karşılaştırılması, genel Türk dili açısından çok önemlidir.

Azerbaycan dilinin Batı lehçeleri ve Türkçenin ortak sözcüklerini incelerken, bu sözcükleri birkaç gruba ayırmak mümkündür:

1. İsim belirten sözcükler;
2. Eylem belirten sözcükler;
3. İşaretleri ve nitelikleri vb. ifade eden kelimeler

Bu sınıflandırma terimlere göre de bölünebilir: Örneğin, hastalık veya tıp ile ilgili, hayvancılık ile ilgili vb.

Bunu örneklerle açıklayabiliriz: Örneğin, Azerbaycan edebiyat dilinde ve Göyça bölgesinin lehçelerinde aş kelimesi pirinçten yapılan bir yemeği ifade eder. Bu kelime Türk edebiyat dilinde yaygın olmasa da, -aşçı eki alarak sanat ve meslek anlamını ifade eder. Azerbaycan edebiyat dilinde bu

kelime aşpaz şeklinde kullanılır (paz eki Farsça kökenlidir ve yemek pişirmek anlamına gelir).

Zamanı belirten kelimeler

Öyne - Bu kelime, hem Göyça bölgesi lehçelerinde hem de modern Türkçede günün belirli bir bölümünü veya günün öğünlerinin bir bölümünü belirtir. Örneğin, günde üç oyne öğünü yemek, vb.

Bitki adını belirten kelimeler

Pazı - Bu kelime, Göyça bölgesi lehçelerinde pancar anlamına gelir ve aktif olarak kullanılır. Aynı zamanda, bu kelimeyle bağlantılı olarak pazıbaşı yeşillikleri de kullanılır. Bu kelime, Türk edebiyatında yabani pancar anlamına gelir. Aynı zamanda, bu kelime Ermenicede de kullanılır.

Bulgur - Bulgur, Göyça bölgesi lehçelerinde tahıl olarak kullanılır. Bu kelimenin Türkçede de aktif olarak kullanıldığını görüyoruz. Bulgur kelimesi, Türkçeye Yunanca plege kelimesinden gelmiştir. Bu kelime vurmak, dövmek anlamlarını ifade eder. Bu aynı zamanda bir fiildir. Dolayısıyla bulgur, irmik dövülerek elde edilen bir tür yiyecektir.

Dekoratif eşyaları ifade eden kelimeler

Kolye (gerdanlık) kelimesi, göğüs ile baş arasındaki vücut bölümünü ifade eder. Bu kelime, Göyça bölgesinin lehçelerinde ve modern Türkçede kullanılır. Bu kelime ayrıca Göyça aşk okulunda ve Aşık Alasgar'ın eserlerinde de bulunur:

Gərdəninə neçə şahmar dolanıb,
Könül istər, o şahmara dolansın.
Ərzim alıb, iltimasım tutmasan,
Məcnun olsun, bu dağlara dolansın.

Öte- Bu kelime, Göyça ilçesi lehçelerinde hem zaman hem de yer anlamında kullanılır ve Türkçede de bulunur. Öte-, diğer taraf, öteki taraf, başka bir zamana geçme, başka bir zaman anlamında kullanılır.

SONUÇ

Azerbaycan dilinin batı grubu lehçelerinin, özellikle Göyça ilçesi lehçelerinin, Türkçe ile bu kadar benzerlik ve özdeşliğe sahip olması mistik bir durum değildir. Bunun birkaç nedeni vardır:

1. Her iki halkın temsilcilerinin etnik yapısı Türklerden oluşmaktadır. Göyça ilçesi halkı bölgede yoğun bir şekilde yaşadığı için diğer halklarla akrabalık bağları yoktur, bu nedenle dil ve halk yapısında yabancılaşma olmamıştır.

2. Her iki halkın sadece ulusal değil, aynı zamanda dini (hem İslam öncesi dini inançları hem de İslam'ı benimsemeleri) birliği, kelime dağarcıklarına da yansımıştır.

3. Her iki bölge (Göyça ili ve Türkiye Cumhuriyeti) coğrafi olarak birbirine yakın konumda bulunduğundan, burada yaşayan insanların kültürel bağları ve dünya görüşleri eşit derecede şekillenmiştir.

KAYNAKÇA

Aşıq Ələsgər: şeirlər, dastan-rəvayətlər, xatirələr / AMEA Folklor İnstitutu; layihənin rəh. M. Kazımoğlu; tərt. İ. Ələsgər; elmi red. E. Məmmədli.- Bakı: Elm və təhsil, 2021.- 584 s.

Müşkül, M. (2000). *Torpağında izim qalan Göyçə...* Bakı.

Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Zabitə Teymurlu *Azərbaycan dili dialektləri və türk ədəbi dilində işlənən ortaq sözlər*. Bakı.

Harezm Türkçesinde Ölüm Kavramı ve Örtmeceleri *Kısasü'l-Enbiyâ* Örneği

DR. ÖĞR. ÜYESİ SELDA SANDALYECİ*

Öz

Halk arasında söylenmesi ayıp görülen veya söylenmesinden korkulan kavramlar farklı sözcüklerle tanımlanarak örtmeceleri meydana getirir. Böylece insanoğlunun çeşitli sebeplerle zorlandığı ve dile getiremediği durumlarda örtmeceler aktarımda kolaylık sağlar. Ölüm ise bir bilinmezlik barındırdığından kendisinden çekinilen, adını söyleyince başına geleceğinden korkulan durumların ilk sırasında yer alır. Türkçenin farklı dönemlerde ölüm ile ilgili çok fazla sözcüğü barındırması bu sebepledir, denilebilir. Ölüm, Türkler için daima önemli bir mevzu olarak kendini göstermiş, bundan dolayı kurgan geleneği oluşmuş, -daha İslamiyet öncesinde bile- ölümden sonra hayatın devam ettiği inanışı yerleşmiştir. Ruh-beden ilişkisi açısından ise beden kurganda kalırken ruhun bir kuş olup gökyüzüne uçarak ölümsüzlüğe kavuştuğuna inanılmaktadır.

Ceyhun Nehri boyunca uzanan toprakları tanımlayan Harezm bölgesi ve burada tanıklanan Türk dili, Türkçenin dönemleri arasında önemli bir yere sahiptir. 13. yüzyılda Karahanlı Türkçesinden gelişip 15. yüzyılda yerini Çağatay Türkçesine bırakan bu lehçe, Karahanlı Türkçesi'nden teşekkül etmesiyle beraber Oğuz, Kıpçak, Kanglı gibi çeşitli Türk boylarının lehçelerini de barındırması nedeniyle dikkat çekici bir yazı dili olmuştur.

Dilde görülen örtmece sözler üzerine yapılan çalışmalar, o dilin konuşuru olan milletin kültürüyle ilgili önemli ipuçları verir. Bu sebeple bildiride, Harezm Türkçesi dönemine ait bir peygamberler kıssası olan ve Rabgûzî tarafından 1310 yılında yazılan Kısasü'l-Enbiya'da ölüm söz konusu olduğunda görülen örtmeceleri ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda eserdeki ölüm örtmeceleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

---

* Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. seldatabak@trakya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-5443-3245.

Yapılan inceleme neticesinde Rabgûzî'nin bazen ölümü direkt olarak verdiği, bazen İslamiyet dolayısıyla Arapça-Farsça kelimelerden oluşan birleşik fiilleri kullandığı, bazen de sanatlı bir üslup ile çeşitli metaforlara başvurduğu görülmüştür.

Anahtar sözcükler: Harezm Türkçesi, Kısasü'l-Enbiyâ, Rabgûzî, ölüm, örtmece, örtmece sözler, tabu, anlam bilimi

The Concept of Death and Death-Related Euphemisms in Khwarezm Turkish The Example of Qisas al-Anbiya

Abstract

Concepts that are regarded as socially inappropriate to utter or feared to be expressed are often described through alternative expressions, thereby giving rise to euphemisms. Euphemisms facilitate communication in situations where human beings, for various reasons, experience difficulty in expressing certain realities. Death, due to the uncertainty it embodies, ranks foremost among the phenomena that are feared and believed to bring misfortune when named. For this reason, it may be argued that Turkish has developed a rich and varied vocabulary related to death across different historical periods.

Death has always been a matter of great significance for the Turks; consequently, the kurgan burial tradition emerged, and even in the pre-Islamic period, the belief in the continuation of life after death became firmly established. In terms of the relationship between soul and body, it was believed that while the body remained in the kurgan, the soul transformed into a bird and ascended to the sky, thereby attaining immortality.

The Khwarezm region, which encompasses the lands stretching along the Ceyhun (Amu Darya) River, and the form of Turkish attested in this area occupy a significant position among the historical periods of the Turkish language. Developing from Karakhanid Turkish in the 13th century and giving way to Chagatai Turkish in the 15th century, this variety constitutes

a remarkable written language, as it not only evolved from Karakhanid Turkish but also incorporated features from the dialects of various Turkic tribes such as the Oghuz, Kipchak, and Kanglı.

Studies on euphemistic expressions observed in a language provide important insights into the culture of the community that speaks it. Accordingly, this paper aims to identify the euphemisms related to death found in *Kısasü'l-Enbiya*, a prophetic narrative belonging to the Khwarezm Turkish period, written by Rabgûzî in 1310. To this end, death-related euphemisms in the work have been examined. The analysis reveals that Rabgûzî sometimes refers to death directly, sometimes employs compound verbs formed with Arabic and Persian elements due to the influence of Islam, and at other times resorts to various metaphors through an ornate and figurative style.

Keywords: Khwarezmian Turkish, Kısasü'l-Enbiyâ, Rabgûzî, death, euphemism, words of euphemism, taboo, semantic

1. GİRİŞ

1.1. Amaç ve Yöntem

Dilde görülen örtmece sözler üzerine yapılan çalışmalar, o dilin konuşuru olan milletin kültürüyle ilgili önemli ipuçları verir. Bu bağlamda Türkçenin yazı dilleri arasında önemli ve nei şahsına münhasır bir dönem olarak karşımıza çıkan Harezm Türkçesine ait bir peygamberler kıssası olan ve Rabgûzî tarafından 1310 yılında yazılan Kısasü'l-Enbiya örneklem olarak seçilmiş ve bu eserde ölüm söz konusu olduğunda görülen örtmeceleri ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda eserdeki ölüm örtmeceleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Yazıda öncelikle 1.2. numaralı başlıkta Harezm Türkçesi ve Kısasü'l-Enbiyâ hakkında bilgiler verilmiş, 1.3. numaralı başlıkta tabu ve örtmece kavramlarının ne olduğu açıklanmış, 1.4. numaralı başlıkta ise ölüm olgusunun örtmece ile bağlantısı üzerinde durulmuştur. Akabinde 2. Numaralı başlıktan itibaren çalışmanın amacı doğrultusunda Aysu Ata

tarafından 1997 yılında hazırlanmış olan Nāṣırü'd-dìn bin Burhānü'd-dìn Rabġūzì Ḳıṣaṣü'l-Enbiyâ (Peygamberler Kıssaları) I- II adlı eserden içerik analizi yönteminden yararlanılmak suretiyle fişlenen ölüm ile ilgili sözcükler ve örtmeceler sınıflandırılmış ve her başlığın sonunda verilerin değerlendirilmiştir. Tespit edilen materyal koyu punto ile belirtilmiş ve ilgili başlıklar altında alfabetik olarak sıralanmıştır. Yanlarında anlamları verildikten sonra sözcüğün geçtiği bağlam tarandığı eserdeki haline sadık kalınarak verilmiştir. Kavramların geçtiği tüm yerler bildiride sayfa sınırı sebebiyle gösterilmemiş, fakat Ekler kısmında link olarak tümü yüklenmiştir. İstatistiksel tespitler ve frekans analizi için Google tarafından geliştirilmiş Gemini 3 Flash yapay zeka modeli Nisan 2026 sürümünden destek alınmıştır.

1.2. Harezm Türkçesi ve Rabgûzî'nin Kısâsü'l-Enbiyâ Adlı Eseri

Harezm Türkçesi

Harezm, daha Moğol fütuhâtından önce Seyhun nehrinin aşağı kıyılarında doğudaki Kaşgar ile birlikte ikinci bir edebî merkez olarak görünmektedir. "Hârizm sahası; Çin-Türkistan-İran ve Ön Asya ile Hindistan-Türkistan-Kıpçak bozkırları ve Baltık ülkeleri arasındaki geleneksel ticaret yollarının kesiştiği bir coğrafyadır." (Çakmak 2025: 11). Literatürdeki genel kanıya göre bu bölgede İranî kavimlerin yaşadığı, bölgenin Türkleşmesinin 11.-12. yüzyıllarda Gazneli ve Selçuklular dönemlerinde bölgeye zorunlu göç, fetih veya paralı askerlik gibi sebeplerle gelen Oğuz, Kıpçak, Kanglı boyları ile gerçekleştiği yönündedir.[1] Fakat Aysu Ata 2013'te kaleme aldığı yazısında verdiği kanıt değerindeki önemli bilgiler ile bölgedeki Türk varlığını Köktürklere bağlamaktadır. Ayrıca bu konu hakkındaki bir diğer bilgi de şöyledir:

"Harezm tarihi ve Harezmşahlarla ilgili kaynaklarda Harezm'de Pers İmparatorluğu yıllarından başlayarak 995'e kadar hüküm süren hanedanların İranî kavimden gelen Afrigoğulları olduğu belirtilir. Buna

[1] Ayrıntılı bilgi için bk. Ata 2002, Caferoğlu 1984, Doğan 2021, Eckmann 2011, Togan 1951, Yüce 1988.

tanık olarak da tarih ve coğrafya alanındaki çalışmaları dışında matematik, gökbilim, doğa bilimleri alanında da başarılı çalışmaları olan, Harezm'de doğan Bîrûnî'nin (973-1048?) *Âsâru'l-bâkiye* adlı eserinde İslâmiyetten önceki Harezm hükümdarlarına ait eski Harezm rivayetleri gösterilir. Bu eserde, Harezm sülalesinin atasının Afrig adlı biri olduğu, ayrıca eski Harezm halkının ayrı dili, dini bulunduğu, ayrı takvim, ölçü ve para sistemi kullandıkları açıklamaları verilir. Bu açıklamaların yanında Bîrûnî'nin adı geçen eserinin Edward Sachau tarafından İngilizceye yapılan tercümesinde geçip de söz konusu Harezm tarihi ile ilgili çalışmalarda geçmeyen husus, Türk imparatorluğunun yani Köktürklerin bölge üzerindeki hakimiyetidir" (https://acikders.ankara.edu.tr/mod/page/view.php?id=18870 [erişim 07.02.2026])[2]

Literatürde Harezm Türkçesi adının belirli bir dönem Türkçesine verilmesi ise Ali Şir Nevâyî'nin Mecâlisü'n-Nefâyis adlı eserinde Harezmli bilgin Hüseyin Harezmî'nin Kaside-i Bürye'ye Harezm Türkçesi ile (*Ḫᵛarezmiçe Türkì tili bile*) şerh yazdığını belirtmesi ile olmuştur (Ata, 1997: XXIII). 13. yüzyılda Harezm bölgesinde görülen kültür faaliyetleri, 14. yüzyılda Deşt-i Kıpçak olarak bilinen sahada Altınordu'nun Saray ve Kırım şehirlerine de sıçramış (Sağol Yüksekkaya 2002, Argunşah 2021), hatta bazı siyasi ve kültürel sebeplerle çok daha uzak bir coğraftada, Mısır Memlûk sahasında da Harezm Türkçesinin etkileri görülmüştür.[3]

"11. yüzyıl, Harezm'de Türk unsurlarının artmaya başladığı dönemdir. Buna bağlı olarak Harezm'deki Türk dilinin gelişme göstermeye

[2] Bahsi geçen kitaptaki ilgili bölümün çevirisi şöyledir: "Hârizm halkı da benzer bir şekilde hareket etmiştir. Onlar, ülkelerinin iskânının başlangıcını esas alarak tarih atmışlardır; bu tarih, İskender'den 980 yıl öncesine denk gelir. Daha sonra ise bir devrin başlangıcı olarak Siyavuş bin Keykâvus'un Hârizm'e gelişi, Keyhusrev'in ve onun soyundan gelenlerin ülke üzerindeki hâkimiyeti olayını kabul etmişlerdir. Tarihlendirme, Keyhusrev'in Hârizm'e göç ederek Türkler imparatorluğu üzerindeki egemenliğini genişlettiği zamandan itibaren yapılmıştır. Bu olay, ülkenin iskân edilmesinden 92 yıl sonra gerçekleşmiştir."

[3] Literatürde genel kanı bu saha eserlerinin Kıpçak Türkçesine ait olduğudur. Dönemin ölçünlü dili yani Harezm Türkçesi ile yazıldığına dair ayrıntılı bilgiler için bk. Ercilasun 2007 ve 2012, Öztürk 2018, Şimşek 2021.

başlaması da aynı dönemde olmuştur."(Erdoğan 2021: 168) görüşü son dönemlerde tartışılmaya başlanmıştır. Çünkü, tarihî açıdan bölgeye bakıldığında Gazneliler (963-1186), Selçuklular (1040-1157) ve Harezm Devleti (yık. 1231) olmak üzere üç büyük Türk-İslam Devleti'nde Türkçe, Kur'an dili olan Arapça ile baş edecek bir konumda görülmemiş olsa gerek ki yazı dili olarak karşımıza çıkmamakta, bölgenin zaten Türk nüfusu açısından kalabalık olduğu dönemde de Türkçenin bir yazı dili hüviyetinde olmadığı görülmektedir. Harezm Türkçesi eserleri, Harezm Devleti'nin yıkılmasının ardından toprakların Cengiz Han'ın oğlu Cuci tarafından kurulan Altın-Orda Devleti'ne geçtiği döneme denk gelmektedir. Gazneliler ile aynı dönemlerde varlığını sürdüren Karahanlılar, Türkçeyi yazı dili olarak kullanırken daha batıdaki bu üç devletin yöneticilerinin Arapça ve özellikle Farsçayı himayelerine aldıkları aşikârdır. Kuban (1993)'ın "tüm bu karışık siyasi ortama rağmen sanat ve kültür ortamı daha belirgindir" görüşünü aktaran Ata; bu sanat ve kültür ortamının Arapça ve Farsça eserlerle zenginleştirildiğini, Harezmşah Atsız'ın zengin saray kitaplığı için dönemin ünlü tefsir ve lûgat âlimi Zemahşerî'den bir Arapça sözlük yazmasını istediğini ve Arapça öğretmeyi amaçlayan *Mukaddimetü'l-Edeb* adındaki bu sözlüğün Harezmşahlar döneminde Türkçe ile ilgili olarak yazılmış tek eser olabileceğini vurgulamıştır (2013, s. 141-142).

"Türkler Müslüman olduktan sonra Orta Asya'da gelişen ilk edebî yazı dili Karahanlı (Hakaniye) Türkçesi, ikincisi Hârizm (Harezm) Türkçesi, üçüncüsü de Timurlular zamanında gelişen Çağatay Türkçesidir." (Yüce 2002: 793). Harezm Türkçesi, 13. yüzyılda Karahanlı Türkçesinden gelişmiş ve 15. yüzyılda yerini Çağatay Türkçesine bırakmıştır. Karahanlı Türkçesinden gelişmesine rağmen çeşitli Türk boylarının dil özelliklerini de içermesi açısında ilginç bir yazı dili olmuştur. Bu sebeple yakın zamanlara kadar *Karahanlı Türkçesinden Çağatay Türkçesine bir geçiş devri olma* kabulü tekrar edilegelmiş, fakat son dönemde bir geçiş devresi olmayıp müstakil bir yazı dili dönemi olarak kabul edilmesi gerektiği vurgulanmıştır.

Kısasü'l-Enbiyâ

Harezm Türkçesi ile verilmiş eserlerden kabul edilen Kısasü'l-Enbiyâ[4], Rabgûzî tarafından 1310'da yazılmıştır. Rabgûzî'nin "hayatı hakkında bilinenler, Kısasü'l-enbiyâ'nın giriş kısmında 'Ribât Oğuzlu, Burhan oğlu Kadı Nâsır' şeklinde kaydettiği adı ve nisbesinden (Rabgūzî) ibarettir." (https://islamansiklopedisi.org.tr/rabguzi Erişim Tarihi: 07.02.2026). Rabgûzî eserini, hakkında bildiklerimiz sadece Rabgûzî'nin verdiği bilgilerden ibaret olan Tok Buga'ya sunmuş olduğunu ise eserinde belirtmiştir.

KE, adından da anlaşıldığı üzere peygamber kıssalarını anlatan bir eserdir. Mensur olarak yazılmasına rağmen içerisinde Arapçe ve Türkçe şiirler de bulunmaktadır. Yazar, özellikle her kıssanın başında son derece süslü ve secili ifadelere yer vermiş, bu ifadelerden sonra da kıssadaki peygamberle ilgili 5 ya da 7 beyitlik kısa kasideler yazmıştır. Böylece yazar söz ustalığını bu Arapça ve Türkçe şiirlerle pekiştirmiştir. Eserde toplam 484 dize tutan 43 Türkçe şiir bulunmaktadır (Ata 2016: 25-26).

Zengin bir söz varlığına sahip olan KE'nin bir diğer önemli yanı ise mevcut sözlüklerde bulunmayan sözcükleri ihtiva etmesidir. Bu sebeple çalışmamız örneklem olarak seçilmiştir.

1.3. Tabu ve Örtmece Nedir?

Tabu sözcüğü Güncel Türkçe Sözlük'te: "1. *isim, din bilimi* Kutsal sayılan bazı insanlara, hayvanlara, nesnelere dokunulmasını, kullanılmasını yasaklayan, aksi yapıldığında zararı dokunacağı düşünülen dinî inanç. 2. *isim, toplum bilimi* Belli davranış veya sözlerin bir toplumca, bir toplumsal grupça tehlikeli sayılması ve olumsuz yaptırımlara bağlanarak yasaklanması; tekinsiz. 3. *sıfat* Yasaklanarak korunan (nesne, kelime, davranış)." (https://sozluk.gov.tr/?ara=tabu Erişim: 07.02.2026) olarak tanımlanmaktadır. "Tabunun anlamı iki zıt yöne ayrılmaktadır. Bir taraftan kutsal, kutsanmış olanı, diğer taraftan esrarengiz, tehlikeli, yasak ve pis olanı ifade eder. Polinezce'de tabunun zıddı için kullanılan noa kelimesi, sıradan

[4] Buradan itibaren KE olarak anılacaktır.

ve genel olarak kabul edilebilir şeyleri ifade etmektedir. Tabu ise özellikle yasaklama ve sınırlamayı ifade eder."(Ullmann'dan akt. Arslan Erol 2008, 36).

Güncel Türkçe Sözlük'te örtmece ise "1. isim, edebiyat Söylenmesi kaba, çirkin veya sakıncalı görülen nesnelerin, kavramların, başka kelimelerle daha uygun ve edepli bir biçimde anlatılması; edebikelam. 2. isim Kandırma, gizleme." (https://sozluk.gov.tr/?ara=%C3%B6rtmece Erişim: 07.02.2026) olarak tanımlanmıştır. Demirci'ye göre örtmece " anlam değişmediği halde algılamayı değiştirmeye yönelik bir anlatım tarzıdır." (2008: 22).

İki tanımlama değerlendirildiğinde tabunun örtmeceyi doğurduğu sonucuna varılabilir. Tabu, yasak koyar. Yasaklanan şey ise başka kavramlarla anlatılmak zorunda kalır. Böylece söz konusu farklı kavramlar örtmecenin oluşmasını sağlar. "Bir takım nedenlerle bir kavramın adlandırılması, alenen kullanımı mümkün olmadığı zaman o söz (gösterge) tabuya dönüşmektedir. Onu değiştirmek, başka sözle adlandırmak kısacası örtmece sözle tanımlamak insanın da dilin de yetisindedir." (Güngör 2006: 71). Bu örtmece sözcükler, Türk halkının ve dolayısıyla Türkçenin sözcük hazinesinde, kültüründe, gelenek ve göreneklerinde daima var olmuş unsurlardandır. Bu unsurlar incelendiğinde korkulan varlıkların (şeytan, cin, kötü iyeler vb.), üzüntü verici hastalıkların, ölüm gibi korkutucu görülen olgular karşımıza çıkmaktadır. "Türkiye Türkçesi kaynaklarında *edeb-i kelam, asalet, tevriy*e veya *güzel adlandırma* olarak isimlendirilen örtmeceler, ölüm, cinsellik, boşaltım hastalık, politika, hayvanlar, alkollü içecekler, çeşitli araç gereç için kullanılabilir." (Tosun 172-173). Tüm bunların neticesinde ortaya çıkan örtmeceler, dilde kavramların çeşitlenmesine ve dilin zenginleşmesine katkıda bulunmaktadır.

1.4. Ölümün Örtmecesi

İnsanoğlu, ezelden beri ölümden çekinmiş hatta korkmuştur. Bunun sebebi, ölüm sonrasının belirsiz olması ve bilinmemesidir. Türklerde ölüme karşı olan tutuma bakıldığında, ölüm sonrası bir dünyanın varlığına

inanıldığı görülmektedir. Bu inanışı, kurgan yapılarında görmekteyiz. Kurgana ölü önemli eşyaları, hatta bazen atıyla birlikte gömülmektedir ki öte dünyada ona yardımları dokunsun. "Eski Türk inanç sisteminden derin izler taşıyan, birtakım değişim ve dönüşümler yaşayarak günümüze aktarılan tabu ve kaçınmalar, hayatın en ürpertici ve sarsıcı olaylarından olan ölüm olgusu etrafında da şekillenmiştir." (Göde ve Tatlıcan 2019, s.125). "İslamiyet ise, kabul gördüğü toplumlarda hayatın her alanında şekillendirici unsur olmuş ve ölümü "ahiret" inancı çerçevesinde "sonlu âlemden sonsuz âleme geçiş" biçiminde sunarak onun korkulacak bir durum olmadığını göstermiştir." (Sandalyeci 2025: 592).

"Ölüm için birçok dil daha yumuşak ifadelere başvurmuşlardır. Bunun en yaygın örneklerinden biri 'ölmek' yerine 'vefat etmek' ifadesinin kullanımıdır. İngilizcede de 'die' yerine 'pass away' bu mantıkla kullanılır. Türkçe ölme ifadeleri bakımından gayet zengindir. Kullanılan örtmecelerin çoğu ölümün korkulacak bir şey olmadığı kanısını vermeye yöneliktir. Dil, üzüntü veren ölüm olayını en güzel kelimeler aracılığıyla kabullenmeye yardımcı olur. Örneğin, 'beka alemine göçmek', 'ebedi istirahatgâhına uğurlanmak', 'hakkın rahmetine kavuşmak', 'rahmet-i rahmana vasıl olmak' vs. gibi ifadeler ölen kişinin ölünce kötü bir yere gitmediğini göstermeye yönelik kullanımlardır." (Demirci 2008: 27).

Din ve inanış biçimlerinin yaşam ile bu kadar iç içe girdiği bir toplumun dilinde belli bir kavramı anlatan söz varlığını incelemek, dilin sistemini ve toplumu anlamak için önemli bir yoldur. Bu sebeple çalışmada, nevi şahsına münhasır görülen Harezm Türkçesindeki 'ölüm' kavramını belirten sözcük ve örtmeceler incelenmiştir:

2. BULGULAR

Kısâsü'l-Enbiyâ'da Ölüm Söz Varlığı

2.1. Ölüm Kavramının Doğrudan İfadeleri

Bu başlık altında sınıflandırılan leksik veriler örtmece kullanılmadan ölümü doğrudan belirten ifadelerdir. Belirttikleri duruma göre de kendi içerisinde dört başlık altında incelenmiştir:

2.1.1. Ölüm Bildiren İfadeler

Mevt: ölüm

Öl-: ölmek.

Ölüg: ölü.

Ölügsek: ölümlü, fani.

Ölüm: ölüm.

Vefāt: ölüm.

Bu ifadeler açıktır ve ölüm olayını, ölüyü veya ölme durumunu doğrudan bildirir.

2.1.2. Öldürme ve Şiddet Yoluyla Ölüm Bildiren Fiiller

boġuzla-: boğazını keserek öldürmek.

boġuzlan-: boğazı kesilerek ölmek.

boġuzlat-: birini boğazını keserek öldürtmek.

cān al-: öldürmek.

can kavart-: can kurutmak: öldürmek.

cinayet kıl-: cinayet işlemek: birini öldürmek.

dārġa as-: dar ağacına asarak öldürmek.

ḳan ḳıl-: cinayet işlemek: öldürmek.

ḳan tök-: kan dökmek: ölüme yol açmak, cana kıymak.

öldür-: öldürmek.

öltür-: öldürmek.

öltüre bil-: öldürebilmek.

öltürt-: öldürtmek.

öltüz-: öldürmek.

Bu başlıktaki fiiller başkasının ölümüne sebep olma bildirmektedir.

2.1.3. Ölümün Niteliğini / Gerçekleşme Türünü Bildiren İfadeler

Helāk bol-: yok olmak, ölmek. →bireysel değil, kitlesel ölüm ve cezalandırıcı

Helāk ḳıl-: yok etmek, öldürmek. →bireysel değil, kitlesel ölüm ve cezalandırıcı

Ḳarıp öl-: yaşlanıp ölmek. → yaşlılıktan olan doğal ölüm

Şehìd bol-: şehid olarak ölmek. → kutsal ölüm

Şehìd ḳıl-: birini şehit etmek. → kutsal ölüm

Şehìd: şehit. → ölüm sonrası kutsal mertebe

2.1.4. Ahiret, Ölüm Sonrası Mekân ve İnanç Unsurları

ʿ**Adn:** cennet.

Gūr: mezar, kabir.

Gürge kir-: mezara girmek: ölmek.

Gūristān/ Gürüstan: mezarlık.

Ḥazīre: etrafı çevrilmiş, çitlenmiş mezar.

Ḳabr: kabir, mezar.

Kefen: kefen.

Laḥd: mezar, kabir.

Melekü'l-mevt: ölüm meleği, Azrail.

Mezār: mezar.

Sin: mezar.

Tābūt: tabut.

Tamuġ: cehennem.

Tamuġluġ / Tamuġluḳ: cehennemlik, cehenneme girecek olan.

Uçmaḥ: cennet.

Uçmaḥlıġ: cennetlik, cennete girecek olan.

ʿ**Uḳbì:** ahiret.

Uşmaḥ: cennet.

Uştmaḥ: cennet.

Bu ifadeler ölmek eylemini değil, ölümden sonraki bağlamı işaret ederler. Gürge kir- bazı durumlarda örtmece olarak da kullanılabilmektedir.

2.1.5. Ölüm Zamanını Belirten İfadeler

Āḫir-i ʿömr: ölüm vakti.

Ecel bėr-: eceli gelmek, ölüm vakti gelmek.

Ölümün kaçınılmaz olduğu ve kader anlayışı bu ifadelerle aktarılmıştır. Ecel bėr- zaman bildirmesinin yanında örtmece olarak da kabul edilmektedir.

2.2. Ölüm Kavramına İlişkin Örtmeceli Kullanımlar

Ölüm doğrudan ifade edilmek istenmediği zaman örtmecelere başvurulmuştur.

2.2.1. "Gitmek / Geçmek" Metaforu

Dünyādın bar-: dünyadan gitmek: ölmek.

Dünyādın keç-: dünyadan geçmek: ölmek.

Dünyādın öt-: dünyadan geçmek: ölmek.

Dünyādın rıḫlet ḳıl-: dünyadan göç etmek: ölmek.

Ölüm ile ilgili örtmecelerde görülen en tipik örtmece grubudur. Ölümü biyolojik bir son olmaktan çıkarıp bir mekân değişikliği veya manevi bir olgunlaşma olarak sunar. Çünkü insan zihni ölümü bir yerden ayrılma yahut yolculuk olarak şekillendirmektedir. Dünyanın bir eşik veya köprü olarak görüldüğü bu ifadelerde ölümün bu eşiği aşmak olduğunu vurgulanmaktadır. Bu kavramlar, ölümü statik bir durma değil, dinamik bir hareket (dinamik) üzerinden tanımlar.

2.2.2. "Can" Teması Üzerine Kurulmuş Metaforlar

Cān bėr-: can vermek: ölmek.

Cāndın keç-: candan vazgeçmek: ölmek.

Bu ifadeler ölüm anında canın teslim edilmesi ile ilgilidir. Teslimiyet ve emanet kavramları üzerinden örtmece yapılmıştır. Can bėr-, ölüm anını, bu emanetin sahibine geri verilmesi olarak sunduğu için en zarif örtmecelerden biridir. Cāndın keç- ise can vermekten farklı olarak daha aktif ve iradeye bağlı bir süreci anlatır. Kişinin kendi canından vazgeçmesi, onu bir amaç uğruna gözden çıkarması anlamı sezilmektedir.

2.2.3. "Mezara Giriş" Metaforu

Gūrge kir-: mezara girmek: ölmek.

Ölüm burada doğrudan söylenmek yerine son mekân olarak kabul edilen mezara giriş olarak ifade edilir. Ad aktarması ile bir örtmece meydana

getirilmiştir. Kişinin ölmesi, onun mezara konulmasına yol açar. Burada ölümün sonucunda gerçekleşen fiziksel durum, ölümün kendisi yerine kullanılmıştır.

2.2.4. Kader Vurgusu ve Kaçınılmazlık Bildiren Örtmeceler

Ecel bėr-: eceli gelmek, ölüm vakti gelmek.

Vefāt bol-: vefat etmek, ölmek.

Vefāt ḳıl-: ölmek.

ecel bėr- ölümün gerçekleşme anını, kişiye tanınan sürenin dolması şeklinde ifade ederek olayın trajik etkisini yumuşatır. İlahi bir takdir olarak görüldüğünden örtmeceye de yakınlık göstermektedir.

Türkçe kökenli olan öl-, biyolojik bir duruşu, hayatın sona ermesini doğrudan ifade eder. Her canlı için kullanılabilir ve herhangi bir nezaket veya maneviyat vurgusu içermez. Vefāt Arapça w-f-y kökünden gelen "vefa" (sözünde durma, ödeme) ile ilişkilidir. Kelime anlamı olarak "borcunu ödemek, süresini tamamlamak, emaneti teslim etmek" demektir (https://www.nisanyansozluk.com/kelime/vefat [erişim 17.04.2026]). Ölümün sert ve yok oluşu çağrıştıran tarafını; "zamanın dolması" veya "aslına dönüş" gibi daha kabullenilebilir bir açıdan vermeye çalışmaktadır.

3. SONUÇ

Bir kavramı ifade eden sözlerin incelendiği çalışmalar, dil konuşurlarının duygu ve düşüncelerini aktarma ve adlandırma esnasında gösterdikleri ilgi ile tutumlarını göstermesi ve dilin işlenmişlik durumunu ortaya koyması açısından önemli çalışmalardır. Burada Türkçe olarak kaleme alınan ilk peygamber kıssaları olarak kabul edilen Rabgūzi'nin Kısasü'l-Enbiyâ'sındaki ölüm kavramını ifade eden sözcükler incelenmiş olup doğrudan ölümü ifade edenler ve örtmece olarak görülen sözcükler sınıflandırılmıştır. Sonuç olarak tespitler aşağıdaki gibidir:

- Kısasü'l-Enbiyâ'da ölüm kavramının iki düzlemde ele alındığı tespit edilmiştir. Birincisi, özellikle ilahi cezalandırma ve kıssa anlatılarında görülen doğrudan ve şiddet içeren ölüm ifadeleridir.

İkincisi ise bireysel ölüm ve kader bağlamında ortaya çıkan örtmeceli anlatımlardır. Metinde *helāk bol-* ve *boġuzla-* gibi fiillerin sıklıkla kullanılması, ölümün çoğunlukla cezalandırma ekseninde ele alındığını göstermektedir. Buna karşılık *dünyādın bar-* ve *cān bėr-* gibi ifadeler, ölümün yumuşatıldığı ve metaforik bir düzleme taşındığı kullanımları temsil etmektedir.

- Ölüm ile ilgili doğrudan ifadeler oratalama olarak %94,5, örtmeceler ise %5,2 oranında tespit edilmiştir. İfadelerin geçtiği sıklığa göre bir değerlendirme yapıldığında ise doğrudan ifadelerin örtmecelere nazaran ezici bir çoğunlukla kullanıldığı görülmektedir. Örneğin *öltür-* fiili 277, *öl-* fiil 202 kez kullanılmışken *can bėr-* 10, *dünyādın kėç-* 3 kez kullanılmasına dayanarak eserde ölümün doğrudan ifade edilmesinin tercih edildiği örtmecelerin ise ikinci planda kaldığı görülmüştür. Bu durum, metnin anlatı yapısının didaktik ve cezalandırma odaklı karakteriyle ilişkilendirilebilir.
- Sayısal olarak bakıldığında ölüm ile ilgili kavramlarda ortalama 1000 civarında bir kullanım tespit edilmiştir. Bu kullanımların sıklığı aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.
-

Kategori	Toplam Adet	Yüzdelik Oran (%)
Öldürme ve Şiddet Bildiren Fiiller	322	%31,2
Ahiret, Mekân ve İnanç Unsurları	311	%30,2
Doğrudan Ölüm İfadeleri	224	%21,7
Ölümün Niteliği	121	%11,7
Ölüm Kavramına İlişkin Örtmeceler	53	%5,2
GENEL TOPLAM	**1031**	**%100**

Tablo 1: İfadelerin tematik kullanım sıklığı

Öltür-	**277**
Öl-	202
Uçmaḫ	168
Tamuġ	89
Helāk ḳıl-	66
Öldür-	51
Ölüg	51
Helāk bol-	47
Ölüm	38
Boġuzla-	27
Şehìd bol-	15
Vefāt	14
Uçmaḫlıġ	11
Dünyādın bar-	10
Cān bèr-	10
uşmaḫ	10
Vefāt bol-	10
Ḳan tök-	9
Boġuzlan-	8
Laḥd	8
Tābūt	8
ʿUḳbì	7
Vefāt ḳıl-	7
Cināyet ḳıl-	6
Sin	6
Öltürt-	6
Mekü'l-mevt	5
Gūr	4

Gürge kir-	4
Gūristān	4
Tamuġluġ / Tamuġluḳ	4
Ḳabr	4
Dārġa as-	3
Dünyādın keç-	3
Dünyādın rıḥlet ḳıl-	3
Ḥazìre	3
Kefen	3
Cān al-	3
Cāndın keç-	2
Ḳan ḳıl-	2
Ḳarıp öl-	2
Mevt	2
Ölügsek	2
Uştmaḫ	2
ʿAdn	1
Āḫir-i ʿömr	1
Öltüre bil-	1
Boġuzlat-	1
Can kavart-	1
Dünyādın öt-	1
Ecel bèr-	1
Mezār	1
Öltüz-	1
Şehìd	1
Şehìd ḳıl-	1

Tablo 2: Söz varlığının kullanım sıklığı

Sonuç olarak Kısasü'l-Enbiyâ'daki ölüm dili, hikâye anlatımının gereği ve peygamber kıssalarındaki cezalandırma sahneleri nedeniyle sert ve doğrudan iken bireysel ölümlerde ve dinî bağlamlarda örtmeceler devreye girerek daha ılımlı olarak görülmektedir. Doğrudan ifadeler metnin çoğunluğuna hâkimken *vefat, can verme* ve *dünyadan göç etme* gibi örtmeceler metnin manevi derinliğini ve edebî nezaketini oluşturmaktadır. Bu çalışma, klasik Türk edebiyatı metinlerinde ölümün sadece bir bitiş değil, inanç dünyasıyla harmanlanmış zengin bir kavramsal alan olduğunu bir kez daha gözler önüne sermektedir.

4. KAYNAKÇA

Argunşah, Mustafa vd. (2011). Karahanlıca, Harezmce, Kıpçakça Dersleri. İstanbul: Kesit Yayınları.

Arslan Erol (2006). Tabu ve Kelimelerin Anlam Alanlarına Etkisi. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten, 50*(2002/2), 35-56.

Ata, Aysu (1997). *Nāṣırü'd-dìn bin Burhānü'd-dìn Rabġūzì Ḳıṣaṣü'l-Enbiyâ (Peygamberler Kıssaları) I Giriş- Metin- Tıpkıbasım*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ata, Aysu (1997). *Nāṣırü'd-dìn bin Burhānü'd-dìn Rabġūzì Ḳıṣaṣü'l-Enbiyâ (Peygamberler Kıssaları) II Dizin*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ata, Aysu (2013). "Harezm Türkçesi Eserlerinin Siyasî ve Kültürel Güçle İlişkisi" *Yalım Kaya Bitigi Osman Fikri Sertkaya Armağanı* (Ed. Hatice Şirin User- Bülent Gül). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 137-145.

Ata, Aysu, "Rabgūzî" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, https://islamansiklopedisi.org.tr/rabguzi [Erişim Tarihi: 07.02.2026].

Çakmak, Mehmet Ali (2025). Hârizmşahlar Devleti. *Türk Dünyası Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi. https://turkdunyasiansiklopedisi.gov.tr/detay/11007/hârizmşahlar_devleti_[Erişim Tarihi: 06.02.2026].

Demirci, Kerim. (2008). Örtmece (Euphemism) Kavramı Üzerine. *Millî Folklor*, 20(77), 21-34.

Doğan, Cihan (2021). "Harezm Temas Lehçesi". *Orta Türkçe Döneminin İlk Evresi: Sorunları ve Çözüm Önerileriyle Harezm Türkçesi* (Ed. Yaşar Şimşek). Ankara: Akçağ Yayınları, 221-240.

Ercilasun, Ahmet Bican (2007). "Memlûk Kıpçak Dönemi Eserleri ile İlgili Düşünceler". *Makaleler Dil-Destan-Taerih-Edebiyat*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ercilasun, Ahmet Bican (2012). *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Erdogan, Ümran (2021). İslâm'ın Altın Çağında Harezm'de Türkler ve Türk Dili. *Şarkiyat Mecmuası - Journal of Oriental Studies,* 38, 163-181. https://doi.org/10.26650/jos.879685

Göde, Halil Altay ve Nezih Tatlıcan. (2019). Türk Halk Anlatılarında Ölüme İlişkin Tabu ve Kaçınmalar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 42.1, 113-127. https://izlik.org/JA66FG46LS.

Güngör, Ahmet (2006). Tabu-Örtmece (Euphemism) Sözler Üzerine. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 12(29), 69-93.

Kuban, Doğan (1993). *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri (Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları)*. Cem Yayınevi.

Öztürk, Abdülkadir (2018). Memlûk Türkçesi Bir Kıpçak Lehçesi Midir?. *Dil Araştırmaları*, 23, 173-203.

Sağol Yüksekkaya, Gülden (2002). Harezm Türkçesi ve Harezm Türkçesi ile Basılan Eserler. *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 804-813.

Sandalyeci, Selda. (2025). Mecâlisü'n-Nefâyis'te Ölüm İle İlgili Örtmeceler. *Firat University Journal of Social Sciences,* 35(2), 589-600. https://doi.org/10.18069/firatsbed.1578125.

Şimşek, Yaşar (2021). "Tarihî Diyalektoloji Araştırmalarında Yöntem Sorunları: Harezm Türkçesi ve 'Kıpçakça'". *Orta Türkçe Döneminin İlk*

Evresi: Sorunları ve Çözüm Önerileriyle Harezm Türkçesi (Ed. Yaşar Şimşek). Ankara: Akçağ Yayınları, 177-203.

Tosun, İlker. (2017). "Tuvacada Ölüm ile İlgili Örtmeceler". *Tuva Araştırmaları Tuvaca Varyantların Belgelenmesi ve Tanımlanması* (Ed. İbrahim Ahmet Aydemir). Ankara: Grafiker Yayınları, 165-184.

Yüce, Nuri (2002). Hârizm Türkçesi. *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 793-803.

Elektronik Kaynaklar

https://acikders.ankara.edu.tr/mod/page/view.php?id=18870 [Erişim Tarihi: 07.02.2026].

https://sozluk.gov.tr/ [Erişim Tarihi: 07.02.2026].

https://www.nisanyansozluk.com/kelime/vefat [Erişim Tarihi: 17.04.2026].

Ekler

https://drive.google.com/file/d/1gIPX70C4HZbl33Y48AKHjLQvkWUiAwB0/view?usp=sharing.

Bilişsel Yaklaşımda Dilbilgisel Metafor Kavramı*

SEMRA HASANZADE**

Öz

Bilindiği üzere, 20. yüzyılın ikinci yarısından bu yana, metafor kavramına yönelik iki ana yaklaşım ortaya çıkmıştır: 1) kavramsal metafor (bilişsel dilbilim); 2) dilbilgisel metafor (sistematik-işlevsel dilbilim). Bu nedenle, sistematik-işlevsel dilbilimi dilbilgisel metaforu sosyal işlevi olan

* Bu bildiri Bakü Devlet Üniversitesinde Prof. Dr. Nizami Ceferov danışmanlığında hazırlanmakta olan *Qrammatik Metaforun Funksional Xüsusiyyətləri* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Doktora Öğrencisi, Bakü Devlet Üniversitesi. smrhesenzade1999@gmail.com, ORCID: 0009-0001-2698-6352.

bir leksikogramer olgusu olarak değerlendirirken, kavramsal metaforda odak noktası insan deneyimidir.

Bununla birlikte, bazı akademisyenler (özellikle Randal Homle) dilbilgisel metafor ve kavramsal metafor teorilerinin bir anlamda birbirini tamamlayıcı nitelikte olduğunu düşünür ve bunu dilin sosyal ve bilişsel doğasıyla açıklar. Dilbilgisel metaforun leksikogramer açısından bir "anormallik" olduğu kabul edilir. Öte yandan, böyle bir "anormalliğin" bilişsel dilbiliminin diğer metafor türlerinde bulduğu şema türünün bir ürünü olduğu savunulmaktadır. Sonuç olarak, sistematik-işlevsel ve bilişsel dilbilimindeki metafor yaklaşımları ortak bir zemine getirilmektedir. R.Holme'un ana argümanı dilbilgisel metaforun soyut düşünceyi kavramsallaştırmamızı sağlayan sürecin dilbilimsel bir temsili olduğudur. O, bu fikri bir neden-sonuç yapısındaki isimleştirme örneği üzerinden incelemiştir.

Görünüşe göre, R. Holme'un dilbilgisel metafor teorisinin gelişimine yaptığı en önemli katkı, tabiri caizse, bu kavramı bilişsel bir bağlamda tanımlamaya yönelik çabasıydı. Bununla birlikte, araştırması oldukça dağınıktır. Ve kendisinin bunu "ilkel" bir girişim olarak nitelendirmesi tesadüf değildir.

Böylece, dilbilgisel metaforun sadece leksikogramer düzeyinde bir "anormallik" olmadığı, aynı zamanda dilbilimsel düzeyde soyut düşünceyi ifade etmenin bir yolu olduğu da ortaya çıkmaktadır. Sistematik-işlevsel ve bilişsel yaklaşımların birleşimi metaforun sosyal ve bilişsel doğasının aynı anda açıklanmasına olanak tanır. Bu bağlamda, dilbilgisel metafor dilin işlevsel yapısını insan düşüncesinin kavramsal modelleriyle birleştiren çalışmalarda bir köprü görevi görür.

Anahtar sözcükler: sistematik-işlevsel dilbilim, bilişsel dilbilim, kavramsal metafor, dilbilgisel metafor, leksikogramer

The Concept of Grammatical Metaphor in the Cognitive Approach

As is well known, since the second half of the 20th century, two main approaches to the concept of metaphor have emerged: 1) conceptual metaphor (cognitive linguistics); 2) grammatical metaphor (systemic-functional linguistics). Consequently, while systematic-functional linguistics views the grammatical metaphor as a lexicogrammatical phenomenon with a social function, the focus in conceptual metaphor is on human experience.

However, some scholars (particularly Randal Homle) believe that grammatical metaphor and conceptual metaphor theories are, in a sense, complementary, and explain this through the social and cognitive nature of language. It is accepted that the grammatical metaphor constitutes an "anomaly" from a lexicogrammatical perspective. On the other hand, it is argued that such an "anomaly" is a product of the schema type found in other metaphor types within cognitive linguistics. Consequently, metaphor approaches in systematic-functional and cognitive linguistics are brought onto a common ground. R. Holme's main argument is that grammatical metaphor is a linguistic representation of the process that enables us to conceptualize abstract thought. He has examined this idea through the example of naming within a cause-and-effect structure.

It appears that R. Holme's most significant contribution to the development of the theory of grammatical metaphor was, so to speak, his effort to define this concept within a cognitive framework. However, his research is rather scattered. And it is no coincidence that he himself described this as a "primitive" endeavor.

Thus, it becomes clear that the grammatical metaphor is not merely an "anomaly" at the lexical-grammatical level, but also a means of expressing abstract thought at the linguistic level. The combination of systematic-functional and cognitive approaches allows for the simultaneous explanation of the social and cognitive nature of metaphor. In this context, the grammatical metaphor serves as a bridge in studies that integrate the functional structure of language with the conceptual models of human thought.

Keywords: systemic-functional linguistics, cognitive linguistics, conceptual metaphor, grammatical metaphor, lexicogrammar

GİRİŞ

Metofor denildiğinde "benzerliğe, yakından ilişkiye, analojiye dayanarak kelime veya ifadenin mecazi anlamda kullanılması", başka bir deyişle mecaz akla gelir. Ancak mesele göründüğünden daha karmaşık bir nitelik taşımaktadır. Şöyle ki, metaforun araştırma tarihine göz attığımızda bu kavrama yönelik bakış açılarını kabaca iki döneme ayırabiliriz: 1) Aristoteles'ten 1980 yılına kadar; 2) 1980'den günümüze kadar.

Birinci aşamada metafora daha çok felsefe veya retorik bilimlerinin sınırları dahilinde yaklaşılır ve çeşitli literatürlerde metafora "geleneksel bakış" olarak karakterize edilir. İkinci aşamada ise metafor dilbilim pratiğinde, daha doğru bir ifadeyle, disiplinlerarasılık bağlamında araştırmaya dahil edilir. Aslında metafora "geleneksel bakış" dikkat çekicidir, her şeyden önce, sonraki dilbilim araştırmalarına ve günümüzde de devam eden çalışmalara ışık tuttuğu için önem arz eder.

Biz ana dikkatimizi ikinci aşamaya, yani dilbilim araştırmalarına yöneltiyoruz. Ve bu süreçte birbirinden farklı (aslında insanmerkezcilik konumundan ortak) iki yaklaşım daha çok dikkat çekmektedir:

1. Metafora bilişsel dilbilim açısından yaklaşım – kavramsal metafor;
2. Metafora sistemik-işlevsel dilbilim açısından yaklaşım – dilbilgisel metafor.

Bilişsel dilbilimde metafor, temel araştırma alanlarından biri olarak önemli bir yer tutar. 1980'den günümüze kadar olan dönemde metafora yönelik sürekli ve artan bir ilgi gözlemlenmiştir ki bu durum kendini her şeyden önce özgün literatürün oluşmasında göstermiştir.

Sistemik-işlevsel dilbilim geleneğinde de metafor fevkalade önemli bir yer tutar ve kendinden önceki dilbilim ekollerinden farklı olarak metafora "yukarıdan" yaklaşılır ki, bu da kendi adına geleneksel "aşağıdan" perspektife bir alternatiftir. Metafor perspektifinin değiştirilmesi, yeni bir

metafor türünü, yani dilbilgisel metaforu aydınlatır. M. Halliday'in (1985) sistemik-işlevsel dilbilime ilk tanıtımından beri dilbilgisel metafor sistemik-işlevsel dilbilimciler tarafından yoğun bir şekilde çalışılmıştır.

Gerek bilişselciler gerekse işlevselciler metafor kavramını hem "geleneksel bakış"tan hem de birbirlerinden farklı doğrultuda araştırmaktadırlar. Bununla birlikte, bazı araştırmacılar bu iki yaklaşım arasında bir "köprü" kurma fikrinde ısrarcı olmuşlardır.

Uzmanlar metaforu, "soyut (manevi) kavramları ilgili somut (maddi) kavramlarla kıyaslayarak anlamayı sağlayan ve metaforlaştırma olarak adlandırılan kavramsal-bilişsel sürecin bir sonucudur" şeklinde tanımlamaktadır (Cəfərov, 2023, s.189). Ve şu görüşe de katılmak gerekir ki: "Metaforlaştırma, özü itibarıyla bir biliş olgusu olup dilin, eğer böyle demek mümkünse, ötesinde gerçekleşir; ancak sonuçlarının, 'ürün'lerinin belli bir kısmı dilde somutlaşır ki bunları da dilsel (normatif) ve sözsel (üslupsal) olarak ikiye ayırmak mümkündür" (Cəfərov, 2023, s.189).

Eğer belirtilen alıntının birinci kısmı tamamen bilişsel dilbilimin tezini taşıyorsa, ikinci kısımda bu dilbilimin sınırları aşılarak sistemik-işlevsel dilbilime geçiş yapılır ki bu durumda "genel"den "özel"e doğru dilin yaratıcı potansiyeli ortaya çıkar.

Ve genel olarak kabul edilir ki "metafor (ve metonimi) insanın dünyayı anlamlandırmasında, belirli bilgileri (edinimleri) elde etmesinde ve bunları işleyerek topluma aktarmasında (toplumsal belleğe dönüştürmesinde) geniş imkanlara sahiptir" (Cəfərov, 2023, s.189). Bu açıdan, dilbilgisel metafor kavramına bilişsel yönden yaklaşmak, dilin dilbilgisel yapısındaki "zihin mekanizmaları"nı incelemek bakımından önem arz etmektedir.

Bilindiği üzere dilbilgisel metafor, dildeki anlam ve ifade arasındaki ilişkilerin sabit olmadığını, aksine dinamik bir varyasyon oluşturduğunu gösterir. Diğer metafor türlerinde bir kelime başka bir kelimenin anlamına dahil olurken, dilbilgisel metaforda bütün bir dilbilgisel yapı başka bir anlamsal (semantik) konfigürasyonu gerçekleştirir. Ancak Randal Holme sistemik-işlevsel dilbilimin bu olguyu daha çok dilin iç yapısı ve sosyal işlevi

açısından açıkladığını belirtmektedir. R. Holme'un *"Bir Bilişsel Yapı Olarak Dilbilgisel Metafor"* adlı makalesi bu boşluğu doldurarak dilbilgisel metaforu bilişsel bir yapı (konstrukt) olarak sunar. Yazar bu noktada stratejik önem taşıyan şöyle bir soru ortaya koyar ki, "metafora yönelik bilişsel ve sistemli-işlevsel yaklaşımlarını sadece çelişen değil, birbirini tamamlayan yaklaşımlar olarak görebileceğimiz herhangi bir bakış açısı var mı? Daha somut olarak, bu yaklaşımları karşılaştırmak incelenen konunun, yani dil içindeki metaforun doğasını aydınlatmaya katkıda bulunacak mı" (Holme, 2003, s.395). Ve makale boyunca, metafor meselesinde bilişsel ve sistemik-işlevsel yaklaşımların birbirine karşıt olmaktan ziyade komplementer, yani tamamlayıcı olduğunu iddia eder. Sentez şundan ibarettir ki, dilbilgisel metafor hem sosyal bağlamın bir gerekliliğidir (sistemik-işlevsel dilbilim) hem de insan beyninin soyut kavramları fiziksel nesnelere dönüştürerek "nesneleştirme" (reification) eğiliminin bir sonucudur.

Sistemik-işlevsel yaklaşımda dilbilgisel metaforun oluşum mekanizması, dilin stratifikasyon (tabakalaşma) özelliği ile açıklanır. M. Halliday belirtmektedir ki: "...dilbilgisi yorumlama gücüne sahip olduğu için aynı mantıkla (yani katmanlı olması nedeniyle) yorumlamayı bozabilir ve farklı bir doğrultuda yeniden yorumlayabilir... Katmanlı bir sistem doğası gereği metaforik bir güce sahiptir" (Halliday 1998, s.190). Ve eklemektedir ki, "dilbilgisel metafor bir çift katman arasındaki yeniden düzenlemedir: anlamın sözlük-dilbilgisine yeniden eşleştirilmesidir;…katmanlaşma olmadan metafor olamaz ve içerik düzlemi katmanlaştığında bu tür bir dönüşüm otomatik olarak mümkün hale gelir." (Halliday, 1998, s.192). Göründüğü üzere, semantik ile sözlük-dilbilgisi (leksikogramer) arasındaki bu ilişki bir "katman gerilimi" (stratal tension) yaratır.

Louise Ravelli, *"Metaphor, Mode and Complexity: An exploration of co-varying patterns"* (1985) adlı eserinde göstermektedir ki, "...anlambilimdeki bir seçim, iki (veya daha fazla) sözcüksel-gramersel gerçekleşime sahip olabilir" (Ravelli, 1985, s.3) ve dilbilgisel metafor "anlamsal bir seçimin alternatif bir sözcüksel-gramersel gerçekleşimidir" (Ravelli, 1985, s.55).

Sistemik-işlevsel dilbilime göre dilde her bir ifadenin doğrudan, tipik bir biçimi (uyumlu / kongruent) ve daha karmaşık, metaforik bir biçimi mevcuttur. Ve bu açıdan bakıldığında bahsi geçen gerilim sosyal ihtiyaçtan, özellikle, bilimsel ve akademik metinlerde bilginin yoğunlaştırılması zorunluluğundan kaynaklanır. R. Holme ise bu gerilimi bilişsel dilbilimle ilişkilendirerek bunun sadece dilbilgisel bir oyun olmadığını, "nesnelerden oluşan bir dünyayla ve bu nesnelerin üzerimizde yarattığı fiziksel etkilerle başa çıkan, bedenli varlıklar olarak kendimizi algılama biçimimize dayanan, somutlaştırma kavramsal metaforlarından ortaya çıkar" (Holme, 2003, s.396) şeklinde belirtir.

R. Holme'un sentezinde en önemli noktalardan birini imge şemaları (image schemas) oluşturur. Bilişsel dilbilimin temel ilkelerine göre biz soyut düşünceleri fiziksel deneyimlerimiz aracılığıyla anlamlandırırız. Örneğin "yukarı" (up) mutluluk, "aşağı" (down) ise üzüntü şemasıyla kodlanır. Dilbilgisel metafor bu şemaların dilbilgisel düzeyde gerçekleşmesidir. R. Holme, neden-sonuç ilişkilerini örnek göstererek soyut nedenleri fiziksel güçler gibi hayal ettiğimizi (tasavvur ettiğimizi) açıklar. Örneğin: "The US's decision... helped to push oil prices back". (Holme, 2003, s. 406)

Burada "karar" (decision) öznesi, "itmek" (push) eylemini yerine getiren fiziksel bir nesne veya bir enerji kaynağı gibi tasvir edilir. R. Holme, "hatta bu durum ilişkiyi daha uzak ve kavranması zor hale getirir. Belki de bu dilbilgisel metaforun kullanımı neden-sonuç ilişkisini fiziksel bir olaya, bu durumda nesnelerin çarpışmasına dayandırarak daha net hale getiriyor olabilir" (Holme, 2003, s.406) iddiasında bulunur. Ve ekler ki bu, "bir nesnenin diğerine etkisiyle ortaya çıkan enerji transferi olarak, bir nedeni ve bunun sonucunu ifade ederek anlam kazanır" (Holme, 2003, s.406). Meseleye bu açıdan yaklaşıldığında dilbilgisel metafor, sadece bir yazı tarzı değil, insan beyninin karmaşıklıkları anlamak için nesneler dünyasındaki fiziksel etkileri bilişsel olarak dile aktarmasıdır (yansıtmasıdır).

Bilindiği üzere, sistemik-işlevsel dilbilimde uyumlu (kongruent) ifade biçimi dilin doğal ve doğrudan durumu, dilbilgisel metafor ise ondan bir

sapma (uzaklaşma) olarak kabul edilir. R. Holme bu meselede radikal bir duruş sergiler. O, "konqruent ifade kavramını metaforik anlamı tespit etmek ve aktarmak için kullanılan bir metalinguistik araç olarak ele almalıyız; bunu dilin doğrudan ve doğal bir kullanımı olarak görmemeliyiz, zira metaforun kendisi doğrudan ve doğaldır" (Holme, 2003, s.395) şeklinde bir öneride bulunur.

Bahsi geçen araştırmacının fikrine göre metafor zihin için doğaldır. Biz dünyayı sadece bir eylemler silsilesi olarak değil, birbirini etkileyen nesneler ve sonuçlar olarak kavrarız. Robert Veltman da bu görüşü destekleyerek "uyumlu (kongruent) biçim 'işlevsel olarak en şeffaf' biçimdir" (Veltman, 2003, s.253) şeklinde belirtmektedir. Fakat bu durum, onun bilişsel olarak dilbilgisel metafordan daha üstün olduğu anlamına gelmez; uyumlu biçim sadece dilbilgisel metaforda gizlenen anlamı "açmak" (unpacking) için bir araçtır.

Ve şu da bilinmektedir ki, nominalizasyon (fiillerin veya sıfatların isim öbeğine dönüştürülmesi) dilbilgisel metaforun en önemli bileşenidir. M. Halliday'in fikrine göre: "nominalizasyon dilbilgisel metaforu oluşturmak için en güçlü tek araçtır. Bu yöntemle süreçler (fiil olarak ifade edilenler) ve özellikler (sıfat olarak ifade edilenler) metaforik bir şekilde isimler olarak yeniden ifade edilir. Cümle içinde Süreç (Process) veya Özellik (Attribute) olarak işlev görmek yerine isim grubu içinde Nesne (Thing) olarak işlev görürler" (Halliday 2004, s.656).

Sistemik-işlevsel dilbilimin önde gelen temsilcilerinden Christian Matthiessen nominalizasyonu analiz ederek, "nominal gruplar konqruent cümlelerle dönüşümlü olarak ortaya çıkan süreç yapılarının metaforik somutlaşmaları işlevi görebilir" (Matthiessen, 1995, s.356) şeklinde belirtmektedir. Robin Melrose ise bu süreci "crystalline" (kristal) yapı olarak adlandırır (Melrose, 2003, s.317). Başka bir deyişle nominalizasyon bilgiyi "dondurarak" onu bilimsel bir analiz nesnesine dönüştürür. Bilişsel açıdan bu bir "nesneleştirme" (reification) sürecidir. İnsan beyni karmaşık bir olguyu (örneğin "ülke ekonomisinin gelişmesi") bir terim (örneğin

"ekonomik gelişme") olarak dondurarak, onun üzerinde yeni argümanlar inşa etme imkanı kazanır.

Sistemik-işlevsel ve bilişsel yaklaşımın sentezi bize aynı zamanda neden tam da bu somut metaforun seçildiğini anlama imkanı verir. R. Holme, "bir değerlendirme yapan ya da bir görüşü savunan metin türü dünyayı temsil etme biçimini oluştururken aynı zamanda onu denetlemeye de çalışır. Bu nedenle değerlendirme veya tartışma temelli bir metin türü (genre) leksikogramatik yapısını filogenetik ve ontogenetik açıdan temellendiği somut fiziksel olaylardan daha uzak, daha soyut bir düzleme doğru yönlendirebilir" (Holme, 2003, s.397) iddiasında bulunur. Yani sosyal bağlam (tür), bilişsel kaynaklar arasından seçim yapar. Örneğin bir iş raporu (genre) olayları sadece nakletmeyi değil, değerlendirmeyi (appraisal) amaçlar. Bu durumda "iş/ticaret savaştır" (business is war) tipi bilişsel metaforlar ön plana çıkar.

Dilbilgisel metafor burada bir güç aracı olarak işlev görür. R. Melrose'un belirttiği gibi nominalizasyon, "yazarın okuyucu üzerinde güç sahibi olduğunu gösteren bir vasıtadır" (Melrose, 2003, s.424). O, aynı zamanda "konuya vakıf olmayanları" (uninitiated) metnin dışında bırakır (metinden uzaklaştırır). Böylelikle dilbilgisel metafor, hem beynin soyutlama yeteneği (bilişsel dilbilim), hem de toplumun iktidar yapılarının (sistemik-işlevsel dilbilim) kesişim noktasında yer alır.

Dilbilgisel metaforun hem bilişsel hem de işlevsel açıdan "maliyetli" bir araç olduğu unutulmamalıdır. Jorge Arús Hita, M. Halliday'in nominalizasyon esnasında bazı bilgilerin (örneğin özne veya zaman) kaybedildiği yönündeki görüşüne dayanır (Halliday, 1994, s.353). Ve dilbilgisel metafordaki çok anlamlılığı (ambiguity) araştırarak gösterir ki: "bu durum nominalizasiyonun yorumlanmasında zaman zaman belirsizliğe yol açar ve bu nedenle mecazi söylem uzmanı bu konuyu bilmeyenlerden ayıran bir prestij ve güç göstergesi olarak kullanılır; zira uzmanın amaçlanan anlamı kavrayabilmesi beklenirken, bu konuyu bilmeyenlerin bunu kavrayamayabileceği düşünülür" (Hita, 2003, s.102). Örneğin "alcohol

impairment" (alkol bozulması/etkisi) ifadesi hem "alkolün bir şeyi bozması" hem de "alkolün kendisinin bozulması" anlamlarına gelebilir. Arús Hita, bu durumda "dünya hakkındaki bilgilerimizin" (world knowledge) yardıma yetiştiğini vurgular (Hita, 2003, s.108). Bu da demek oluyor ki dilbilgisel metaforun deşifre edilmesi (çözümlenmesi), hem dilbilgisel bilgiye hem de geniş bir bilişsel altyapıya (baz) sahip olmayı gerektirir.

SONUÇ

R. Holme ve kitabın diğer yazarlarının araştırmaları dilbilgisel metaforun sistemik-işlevsel dilbilim ile bilişsel dilbilimin kesişiminde yer alan karmaşık bir fenomen olduğunu göstermektedir. Sistemik-işlevsel dilbilim dilbilgisel metaforun dil katmanları arasındaki gerilimden ve sosyal türlerin (janrların) gereksinimlerinden doğduğunu kanıtlarken, bilişsel dilbilim ise bu olgunun, insan zihninin fiziksel deneyimleri soyut yapılara imge şemaları (image schemas) üzerine kurulduğunu göstermektedir. Bu sentez dilbilgisel metaforu sadece bir "üslup süsü" veya "karmaşık bir yazı tarzı" olmaktan çıkarır ve onu insan evriminin, dil gelişiminin ve dünyayı anlamlandırma mekanizmasının ayrılmaz bir parçası olarak sunar. R. Holme'un da belirttiği gibi, "metafor zihin için doğaldır" ve biz tam da bu araçlar vasıtasıyla soyut düşünce dünyasına adım atarız. Böylelikle, dilbilgisel metafor, hem dilin yapısı, hem de insan zekasının gücü hakkında bize temel bilgiler sunar.

KAYNAKÇA

Cəfərov, N. (2023). *Ümumi dilçilik*. Bakı: "Təhsil".

Halliday, M. A. K. (1994). *An introduction to functional grammar* (2nd ed.). London: Arnold.

Halliday, M. A. K. (1998). Things and relations: Regrammaticising experience as technical knowledge. In J. R. Martin & R. Veel (Eds.), *Reading science: Critical and functional perspectives on discourses of science* (pp. 185-235). Routledge.

Halliday, M. A. K. (2004). *An introduction to functional grammar* (3rd ed.). New York: Oxford University Press.

Hita, J. A. (2003). Ambiguity in grammatical metaphor: One more reason why the distinction transitive/ergative pays off. In A.-M. Simon-Vandenbergen, M. Taverniers, & L. Ravelli (Eds.), *Grammatical metaphor: Views from systemic functional linguistics* (pp. 101-127). John Benjamins Publishing.

Holme, R. (2003). Grammatical metaphor as a cognitive construct. In A.-M. Simon-Vandenbergen, M. Taverniers, & L. Ravelli (Eds.), *Grammatical metaphor: Views from systemic functional linguistics* (pp. 391-417). John Benjamins Publishing.

Matthiessen, C. M. I. M. (1995). *Lexicogrammatical cartography: English systems*. Tokyo: International Language Sciences Publishers.

Melrose, R. (2003). 'Having things both ways': Grammatical metaphor in a systemic-functional model of language. In A.-M. Simon-Vandenbergen, M. Taverniers, & L. Ravelli (Eds.), *Grammatical metaphor: Views from systemic functional linguistics* (pp. 417-443). John Benjamins Publishing.

Ravelli, L. (1999). *Metaphor, mode and complexity: An exploration of co-varying patterns*. Nottingham Trent University.

Veltman, R. (2003). Phonological metaphor. In A.-M. Simon-Vandenbergen, M. Taverniers, & L. Ravelli (Eds.), *Grammatical metaphor: Views from systemic functional linguistics* (pp. 311-337). John Benjamins Publishing.

İki Coğrafya, Ortak Kırılma: *Yıkılmış Kadın* ve *Handan* Romanlarında Kadınlık Hâlleri

DOÇ. DR. SENEM ÜSTÜN KAYA*

Öz

Simone de Beauvoir, ataerkil baskının kadınlar üzerindeki baskısını eleştirdiği ve "ikinci dalga feminizm" akımına yön veren *Le Deuxième Sexe* (İkinci Cinsiyet) (1949) kitabında "Kadın doğulmaz, kadın olunur" der. Bu sözle Beauvoir, "kadınlık" durumunun biyolojik kader olmadığını, aksine, kadınlığın **kültürel beklentiler, eril ideoloji ve tarihsel koşullar** tarafından inşa edildiğini savunarak, kadının ikincil rolünü dünya edebiyatı genelinde tartışmaya açmıştır. Bu çalışmanın amacı, Simone de Beauvoir'ın *Yıkılmış Kadın* (1967) (La Femme Rompue) adlı eseri ile Halide Edip Adıvar'ın *Handan* (1912) romanını, kadın eksenli karşılaştırmalı olarak ele almaktadır. Her iki yazar da adı geçen romanlarında varoluşsal sorunlarla mücadele eden kadın karakterlerin içsel çözülmelerine odaklanmıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesini Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet* kitabındaki "kadınlık" üzerine söylemleri oluşturur. Bu çalışmada, iki önemli sonuca varılmıştır. İlk olarak, 20. yüzyıl Türk ve Batı edebiyatındaki kadın temsilleri ortak özellikler taşısa da kadın karakterler, tarihsel bağlam ve kültürel farklılıklar nedeniyle farklı özneleşme modellerine sahiptirler. Ayrıca, kadın kahramanların yaşadıkları, monolitik anlatım, günlük ve mektuplar gibi geleneksel olmayan anlatı stratejileri aracılığı ile aktarıldığından karakter derinliği önemli ölçüde gerçekçidir.

Anahtar sözcükler: *İkinci Cinsiyet*, *Yıkılmış Kadın*, *Handan*, feminist edebiyat eleştirisi, karşılaştırmalı analiz

---

* Başkent Üniversitesi İngiliz Dili Eğitimi Ana bilim Dalı. efesenem@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-6537-9769.

Two Geographies, A Shared Rupture: Forms of Womanhood in *La Femme Rompue* and *Handan*

Abstract

In her book *Le Deuxième Sexe* (The Second Sex) (1949), in which she criticized the oppression of women by patriarchy and initiated the "second wave feminism", Simone de Beauvoir stated that "One is not born a woman, one becomes a woman" With this statement, Beauvoir argued that "womanhood" is not a biological destiny, but rather a construct of womanhood, shaped by cultural expectations, masculine ideology, and historical conditions, thus opening up a debate on the secondary role of women throughout world literature. The aim of this study is to comparatively examine Simone de Beauvoir's *La Femme Rompue* (The Woman Destroyed) (1967) and Halide Edip Adıvar's *Handan* (1912), focusing on women in their respective works. Both authors focus on the internal struggles and conflicts of female characters, grappling with existential issues in their aforementioned novels. The theoretical framework of this study is based on Simone de Beauvoir's discourse on "womanhood" in her book *The Second Sex*. This study reaches two important conclusions. First, although representations of women in 20th-century Turkish and Western literature share common characteristics, female characters possess different models of subjectification due to historical context and cultural differences. Furthermore, since the experiences of the female protagonists are conveyed through unconventional narrative strategies such as monolithic narration, diaries, and letters, the character depth is significantly realistic.

Keywords: *The Second Sex*, *La Femme Rompue*, *Handan*, feminist literary criticism, comparative analysis

GİRİŞ

Feminizm, en genel tanımı ile hukuk, eğitim, emek, aile hayatı ve kültürel temsil gibi alanlarda erkek egemenliğini normalleştiren ataerkil

sistemlere karşı duran entelektüel bir hareket ve "kadınların toplum içindeki konum ve haklarını genişletmeyi amaçlayan bir öğreti ve bu doğrultuda gerçekleştirilen eylemler bütünü[dür]" (Arat 2017: 21). Özellikle 19. yüzyıl sonlarında ivme kazanan feminizm, siyasal ve felsefi çerçeveleri de içeren bir "özgürleşme hareketi" (Arat 2017: 12) olarak da kabul edilir. Batı kültüründe Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi ve dünya savaşlarının ardından kadınların kamusal alana dâhil olması ile toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri sorunu ve kadının toplumdaki yeri öne çıkmıştır (Jayawardena 2016; Tayanç ve Tayanç, 1981: 80). Kamusal alanda üretime destek veren ama özel alandaki sorumluluklarından tamamen kurtulamayan kadınlar, ataerkil iktidar ilişkilerinin baskısı altında varlık göstermeye devam etmişlerdir (Bora, 2010: 59-61). Kadınlar bir yandan üretime katılarak ekonomik katkı sağlarken, diğer yandan ev işleri ve çocuk bakımını sürdürmek zorunda kalmışlardır (Çakır 1989: 91). Feminizm, her kültürde farklı zamanlarda ortaya çıkmış ve kadınlar "isteklerini, şikâyetlerini ve ihtiyaçlarını farklı biçimlerde" dile getirme eğiliminde olmuşlardır (Walters 2009: 2). Ancak, kültürel ve bölgesel farklılıklara rağmen, tarihteki feminist hareketlerin temel kaygısı tüm kültürler için aynı olmuştur: kadınların erkeklerle eşit hak ve taleplere sahip olması.

Batı kültüründe, 1792 yılında yayınlanan Mary Wollstonecraft'ın *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* (A Vindication of the Rights of Woman) adlı eseri birinci dalga feminizmin öncü metni olarak kabul edilmiş ve 1960'lı yıllarda başlayan ikinci dalga feminizme ilham olmuştur (Temizarabacı-Yıldırmaz 2005: 128). Bu dönemde mülkiyet, eğitim ile seçme ve seçilme haklarını elde eden kadınlar, "kişisel olan politiktir" anlayışı doğrultusunda (Millet 2000), eril ideolojinin kadın bedeni üzerindeki tahakkümünü, toplumsal roller aracılığıyla dayatılan cinsiyetçi normları ve kapitalist düzenin ürettiği eşitsizlikleri eleştirmişlerdir. Simone de Beauvoir'ın "Kadın doğulmaz, kadın olunur" sözü bu dönemde feminist mücadelenin simgesel ifadelerinden biri hâline gelmiş (Kolay 2015: 8) ve temel hedef, toplumsal yapının köklü biçimde yeniden inşa edilmesi olmuştur (Koray 2011: 16). Batı

kültürüne nazaran daha geç dönemlerde başlayan Türk feminizmi ise, 20 yüzyıl başında kadınların oy kullanma ve eğitim haklarına kavuştuğu reformlar ile Osmanlı-Türk kadın hareketine dayanmaktadır (Kolay 2015: 6; Zihnioğlu 1999: 4).

Tüm dünyada genel olarak "ikinci dalga" feministler, cinsiyet eşitliği, kadınların kamusal alandaki varlığı, siyasal temsil, toplumsal cinsiyet rolleri ve annelik olgusu gibi konularda bilinçlendirme çalışmaları yürütmüş; toplantılar düzenlemiş, dernekler kurmuş ve kadın eğitimine özel önem atfetmişlerdir (Arat 2017; Budak 2018: 45; Çavdar ve Boyacıoğlu 2019: 287). İkinci dalga feminizmin ışığında, kadın yazarlar, kadın karakterleri merkeze aldıkları kurgularında kadınlara yönelik tutumu, yorumları ve betimlemeleri, okurun kurguda kadın karakter algısını doğrudan etkilemiştir. Bu bağlamda, "okurun kadın olması durumunda metnin farklı biçimde algılanacağı" (Moran 2014: 250) savı, feminist söylemin edebî metinlerdeki kadın temsillerini dönemsel ve toplumsal bağlam içerisinde incelemeye olanak tanımaktadır.

Simone de Beauvoir, ataerkil baskının kadınlar üzerindeki yıkıcı etkisini gözler önüne serdiği ve "ikinci dalga feminizm" akımına yön veren *Le Deuxième Sexe* (İkinci Cinsiyet) (1949) kitabında "kadınlık" durumunun biyolojik kader olmadığını, aksine, kadınlığın kültürel beklentiler, eril ideoloji ve tarihsel koşullar tarafından inşa edildiğini savunur. Beauvoir, Batı edebiyatında olduğu kadar Türk edebiyatında da fikirleri ile yazarları etkilemiş ve kadının ikincil rolünü dünya edebiyatı genelinde tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda, bu çalışmanın amacı, Simone de Beauvoir'ın *Yıkılmış Kadın* (1967) (La Femme Rompue) adlı eseri ile Halide Edip Adıvar'ın *Handan* (1912) romanını, kadının evlilik kurumundaki ikincil konumlanışı bakımından karşılaştırmalı olarak ele almaktadır. Çalışmanın kuramsal çerçevesini Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet* kitabındaki "kadınlık" hakkındaki söylemleri oluşturur. Analiz kısmına geçmeden önce, adı geçen iki romanın kuramsal alt yapısını oluşturan Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet* kitabındaki görüşleri hakkında bilgi vermek uygun olacaktır.

KURAMSAL ÇERÇEVE: SİMONE DE BEAUVOİR VE *İKİNCİ CİNSİYET*

İkinci dalga feminizmin en önemli isimlerinden biri olan Simone de Beauvoir (1902-1986), *İkinci Cinsiyet* (1949) (Le Deuxième Sexe) kitabında patriarkal düzenin kadınlara dayattığı roller çerçevesinde kadınların içinde bulunduğu koşulları yansıtması bakımından ahlaki bir devrim olarak kabul edilmektedir (Walters 2009: 98). Yazara göre, erkekler yaşamın her alanında kadınlar için çeşitli sınırlar oluşturmuş ve onları toplum içinde kalıplaştırarak "Öteki" konumuna yerleştirmiştir: "Gördüğümüz gibi, kadının biyolojik durumunun kadın için engel oluşturmasının nedeni, onun kavrandığı bakış açısıdır" (Beauvoir 2025a: 69). Bu yaklaşım, 1960'lı yıllardan itibaren ivme kazanacak olan toplumsal cinsiyet tartışmalarının da kuramsal zeminini oluşturmuştur. Eser boyunca Beauvoir (2025a, s. 26), erkeğin "Mutlak" ve özne, kadının ise "Başka" olarak konumlandırıldığı bir toplumsal düzenin analizini yapmaktadır. Erkek, kendi varoluşunu öznel ve evrensel olarak tanımlarken, özgürlüğe giden yolların da bilincindedir. Buna karşılık kadın, tarihsel ve toplumsal koşullar nedeniyle kendi varoluşunu özgür bir özne olarak kurmakta güçlük çekmektedir. Bu bağlamda "Başka" olarak konumlandırılma, yalnızca kadın kimliğine özgü bir dışlanma biçimi değil, insan ilişkilerinin tamamını etkileyen toplumsal bir sorun olarak ele alınmalıdır.

Beauvoir'ın kitabında sıklıkla vurgulanan "aşkınlık" (transcendence), bireyin kendini aşma kapasitesini, yaratma ve üretme edimlerini ifade eder ve her birey özerk bir özgürlüğe sahiptir. Buna karşılık "içkinlik" (immanence), tekrar eden, kapalı ve edilgen bir yaşam alanını ifade eder: "Oysa kadının durumu özel bir biçimde şöyle belirlenir: Her insan varlığı gibi özerk bir özgürlük olan kadın, erkeklerin ona Başka olmayı dayattığı bir dünyada kendini bulur ve seçer; onun aşkınlığı, özsel ve egemen olan başka bir aşkınlık tarafından sürekli olarak aşılacağından, bir nesne gibi donup kalması ve içkinliğe yazgılı olması beklenir" (Beauvoir 2025a: 15). Bu

bağlamda, ev içi alanla sınırlandırılan kadın, nesne konumuna indirgenmiş ve toplumsal düzen tarafından içkinliğe mahkûm edilmiştir. Öte taraftan, üretici olduğu için erkek "ailenin çıkarının ötesine geçen ve topluluğun geleceğinin kurulmasına yardım ederek ailenin geleceğini hazırlayan" (Beauvoir 2025a: 157) olarak kabul edilir. Ancak, Beauvoir (2025a, s. 157), bu karşıtlığın doğal ya da biyolojik bir zorunluluktan değil, tarihsel ve toplumsal koşullar tarafından üretildiğini özellikle vurgulamaktadır. Bu bağlamda içkinlik, kadınlıkla özdeşleştirildiği ölçüde edilgenlik, belirsizlik ve değersizlik anlamlarıyla yüklü hâle gelmekte ve aşkınlık ise rasyonalite, etkinlik ve güçle ilişkilendirilerek erkeklikle özdeşleştirilmektedir. Nitekim birçok toplumda kadınların öz kimliği, bu içkinlik–aşkınlık karşıtlığı çerçevesinde tanımlanmaktadır (Direk 2013: 15-16).

Beauvoir'a göre içkinliğe tabi kılınan kadın, tarihsel süreç boyunca hiçbir zaman tam anlamıyla özgür bir özne olamamış, baskı altına alınmış, nesneleştirilmiş ve sürekli olarak başkalaştırılmıştır:

> Çoğu kez bir kadının koca bulduğu an müziği, eğitimini, mesleğini ne kadar kolay bir kenara bıraktığını şaşkınlıkla izleriz. Bunun nedeni kendisini tasalarına, gerçekleşmesinden büyük bir çıkar sağlayamayacak kadar az vermiş olmasıdır. Her şey onun kişisel hırsını engellemek için elbirliği yapar. Buna karşılık devasa bir toplumsal baskı onu, evliliği toplumsal bir konum, bir doğrulanma olarak görmeye davet eder... Toplumda tam bir eşitlik gerçekleşmedikçe ve töreler kadının, eş ve sevgili olarak bazı erkeklerin elinde bulundurduğu ayrıcalıklardan yaralanmasına izin verdiği sürece, kadın edilgen bir başarıyı düşlemeye devam edecek ve kendi başarılarını ketleyecektir (Beauvoir 2025a: 101).

Ancak, sorun, kadınların içkinliğe "doğal" olarak ait olmaları değil, tarihsel ve toplumsal olgulardan kaynaklanmaktadır: İçkinliği reddeden kadın, bu bağlamda, benliğine kavuşur ve özgürleşmenin temelini atmış olurlar.

Simone de Beauvoir, feminizm adına çığır açan *İkinci Cinsiyet* kitabında kadınların eril ideolojinin mekanizmaları altında ezilmişliğini ve ikincil olarak görülmesini, evliliğin kadını nasıl kısıtladığını ve kadınların bedeni ve yaşamı üzerinde patriyarkal baskıyı şu söylemlerle eleştirir:

"Toplumun geleneksel olarak kadın için öngördüğü yazgı evliliktir" (Beauvoir 2025a: 153).

"Erkek mesleğinde, politik yaşamında değişimi, ilerlemeyi bulur, zamanda ve mekânda yayıldığını hisseder. Bu avarelikten bıktığında ise bir yuva kurar, yerleşik hale gelir, dünyaya demir atar. Akşam olduğunda mobilyalara ve çocuklara, depoladığı geçmişe göz kulak olduğu evde erkek kendini toplar. Oysa kadının katıksız ve özdeş genelliği içinde yaşamı sürdürmekten başka bir görevi yoktur; türü değişmez olarak devam ettirir, günlerin aynı tempoda geçmesini sağlar ve kapılarını kapalı tuttuğu yuvanın sürekliliğini güvence altına alır" (Beauvoir 2025a: 157).

"Kadın evlenerek erkeği "yalnızlığından kurtarır, bir yuva ve çocukları kazandırarak onu zamanda ve mekânda sabitler" (Beauvoir 2025a: 158). Ama erkek "içkinlikte hapsolmak üzere evlenmektedir. Bir yuva arzu eder ama ondan kaçma özgürlüğünün de olmasını ister" (Beauvoir 2025: 192).

"Kocasını sevmek, mutlu olmak kendine ve topluma karşı görevidir…" (Beauvoir 2025a: 210).

"Daha önce de söylediğim gibi evliliğin üzerindeki lanet, bireylerin pek çok kez evliliğe kuvvetli biçimde değil zayıflıklarıyla girmeleri ve eşlerin her birinin diğerine bir şeyler vermekten zevk almak yerine bunu ondan beklemesidir" (Beauvoir 2025a: 263).

"Evliliğin kadına sunduğu da aşktan öte içkinliktir: "kadın türün sürdürülmesine ve evin bakımına, kısacası içkinliğe yargılıdır" (Beauvoir 2025a: 157).

"Kadının bedeni, onun satın aldığı bir nesnedir; kadın içinse erkek, sömürmesine izin verilen bir sermayedir" (Beauvoir 2025a: 158).

"Erkeksi saygınlığa sahip ve babanın yerini alacak olan bir yarı-tanrıdır o: Koruyucudur, evin ihtiyaçlarını temin eder, eğitmendir, rehberdir. Karısının yaşamı onun gölgesinde gelişmek zorundadır; değerlerin taşıyıcısı, hakikatin güvencesi odur, çiftin ahlaki olarak doğrulanması ona bağlıdır" (Beauvoir 2025a: 200).

"Evlilik onlar [erkekler] için bir yazgı değil, yalnızca bir yaşam tarzıdır" (Beauvoir 2025a: 156).

"Kadın, az ya da çok sert bir biçimde geçmişiyle bağlarını koparır, kocasının dünyasına eklenir" (Beauvoir 2025a: 156).

"Erkek, koca olmadan önce bir yurttaş, bir üreticidir. Kadın ise her şeyden önce ve çoğunlukla yalnızca bir eştir; yaptığı iş onu içinde bulunduğu durumdan çekip çıkarmaz, tam tersine bu iş o duruma bağlı olarak değer kazanır ya da kazanmaz" (Beauvoir 2025a: 193).

"Çoğunlukla bilirler ki kendi işleri, kocalarının meslek hayatı için feda edilecektir" (Beauvoir 2025a: 225).

ANALİZ

1. *Yıkılmış Kadın* ve *Handan* Romanları

Yıkılmış Kadın (*La Femme rompue*) (1967), Fransa'da kadınların özel alanın politik bir mesele olarak tanınması için yoğun bir mücadele yürüttükleri tarihsel bir dönemde yayımlanmıştır. Beauvoir, romanda, bu kazanımların görünürde sağladığı ilerlemelere rağmen, kadınların gündelik yaşamlarında maruz kaldıkları yapısal eşitsizliklerin ve varoluşsal kırılganlıkların devam ettiğini göstermiştir. Roman, Fransız orta-üst sınıfına mensup, bir doktorla evli ve iki çocuk annesi olan Monique'in bireysel çöküşünü anlatır. Monique, eserin başında mutlu ve huzurlu bir hayat sürse de zaman içinde eşinin onu aldattığını öğrenir, ancak, eşi Maurice'i terk etmek yerine onu geri kazanmaya çalışır. Yıkıcı ve yıpratıcı bu süreçte başarılı olamayan Monique, depresyon ve hayal kırıklıkları ile acı çekerken benliğini de sorgulama sürecine girer. Beauvoir, romanın sonunu okuyucuya bırakır. Böylece *Yıkılmış Kadın*, özel alanın görünmez kılınan

çatışmalarını politik bir düzleme taşıyarak, kadın deneyimini bireysel bir sorun olmaktan çıkarıp toplumsal ve siyasal bir mesele olarak yeniden konumlandırmaktadır.

Türk *edebiyatının* önemli isimlerinden biri olan Halide Edip Adıvar (1884-1964), "Yeni Cumhuriyet Kadını" idealinin oluşumunda ve feminist düşüncenin Türkiye'deki erken temsilinde öncü bir yazardır. Adıvar gerek edebî eserlerinde gerekse söylemlerinde Türk kadınının "benlik" arayışını merkeze alarak modernleşme sürecindeki Türk toplumunun tarihsel ve toplumsal dönüşümünü okuyucuya aktarmıştır. Kadınların eğitimi, siyasal ve sosyal haklarının kazanımı konusunda kararlı bir duruş sergileyen Adıvar, kadınların kamusal alanda görünürlük kazanmasını, erkeklerle eşit haklara sahip olmasının ulusun geleceği için önemli olduğunu savunmuştur (Çakır 2016: 97; Kurnaz 1997: 112).

Halide Edip Adıvar'ın 1912 yılında yayımlanan *Handan* adlı romanı, çelişkiler ve iç çatışmalarla kuşatılmış bir kadın karakterin ruhsal bunalımını ve trajedisini merkezine almaktadır. Modern ve rahat bir aile ortamında yetişen Handan, romanın başında, entelektüel, eğitimli ve modern yeni kadını temsil eder. Hocası Nâzım'a duyduğu aşka rağmen onun evlilik teklifini reddeder ve Avrupai, kendisinden yaşça büyük ve toplumda saygın bir konuma sahip olan Hüsnü Paşa ile evlenir. Ancak Hüsnü Paşa'nın sadakatsizliği ve duygusal duyarsızlığı evliliği Handan için bir "azap" hâline getirir. Bu süreçte ruhsal çöküntü yaşayan Handan menenjit geçirir ve hafızasını kaybeder. Tedavisi süresince bakımını üstlenen kuzeni Neriman'ın eşi Refik Cemal ile arasında gelişen yasak aşk, Handan'ın vicdan azabı ve suçluluk duygularını derinleştirir. Handan, romanın sonunda, tedavi gördüğü hastanede yaşamını yitirir. Kadın duygularının tüm açıklığıyla ve derinliğiyle aktarılması bakımından *Handan*'ın Türk edebiyatında öncü bir yere sahip olduğu kabul edilmektedir (Atasü 2020: 65). Adıvar'ın romanı, mektuplardan oluşur ve karakterler arasında kurulan iletişim hem olayları hem de karakterlerin duygu dünyalarını aktarır (Moran 2004: 153).

Simone de Beauvoir'ın *Yıkılmış Kadın* romanı ve Halide Edip Adıvar'ın *Handan* romanında otobiyografik izler bulunmaktadır. Handan, Halide Edip Adıvar'ın kurmaca bir yansıması olarak değerlendirilir (Enginün 2006: 396) ve Handan'ın evliliği Adıvar'ın evlilik yaşamından izler barındırmaktadır (Adak 2020: 162; Kanbolat 1994: 31). Adıvar'ın boşandığı eşi Salih Zeki Bey onun "ruhuna ve zihnine yön vermeye, onu denetim altına almaya çalışan bir rehber, hatta bir despot" (Durakbaşa 2021: 232–233) olarak bilinmekteydi. Halide Edip Adıvar, tıpkı Handan gibi, eşinin sadakatsizliğine uzun süre sessiz kalmış, ancak Salih Zeki Bey'in ikinci bir evlilik yapma niyetini açıklaması üzerine boşanma kararı almış ve uzun süre depresyonla mücadele etmiştir (Adıvar 1926: 308-311). Bu bağlamda, Hüsnü Paşa ile Salih Zeki Bey arasında dikkat çekici paralellikler görülmektedir (Kudret 2004: 70). Bu çerçevede roman, Halide Edip Adıvar'ın kişisel yaşam deneyimlerinden beslenen bir roman olarak değerlendirilir (Adak 2020: 162; İleri 2010: 13). Adıvar ile Handan arasındaki belirgin benzerlikler dikkate alındığında roman, yazarın boşandığı eşi Salih Zeki Bey'den alınmış "edebî bir intikam" (Çalışlar 2021: 103) olarak yorumlanmıştır.

Simone de Beauvoir'ın eserindeki Monique, yazarı çağrıştırmasa da romanın bütünündeki olaylar, Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet* kitabındaki fikirlerini ve eleştirilerini görünür kılmaktadır. Kadının evlilikteki konumu, aşkınlık-içkinlik çatışması ve erkeklerin kadınlar üzerindeki yıkıcı baskısı Monique genelinde, ama evrensel vurgularla ön plandadır. Farklı kültürlerde yazılmış olmalarına rağmen, Adıvar'ın ve Beauvoir'ın romanları, kadınların eril ideolojinin baskısı altında evliliklerindeki ezilmişliklerini anlatır. Bu kapsamda, "bütün kadınların aynı biçimde ezilmemesine karşın, kadının bir cins olarak ortaklığının ezilme üzerine kurulu oluşu ve bunun politik bir kategori olarak negatif bir ortaklığı imlemesi" (Bora 2010: 58) evrensel bir tema olarak her iki romanın da çıkış noktasıdır.

2. Romanların Karşılaştırılması

Yıkılmış Kadın ve *Handan* romanı içerik ve biçim açısından benzerlikler barındırır. İlk olarak, iki romanda da Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet* kitabında öne çıkardığı **"aşkınlık"** (erkeğe özgü) ve **"içkinlik"** (kadınla özdeşleşen) çatışması mevcuttur. Ataerkil kültür, kadını öncelikle çocuk bakımı ve eşe yönelik sorumluluklar üzerinden tanımlamayarak, kadının kocasına ekonomik ve toplumsal açıdan bağımlı bir konumda tutulmasını beraberinde getirmektedir. Kadının bu içkinlik durumuna karşılık üretkenlik ve özgürlükle ilişkilendirilen erkeğin aşkınlık konumu (Beauvoir 2010: 12-14) evlilikte çatışma doğurur ve kadını ikincil plana atar:

> Erkek mesleğinde, politik yaşamında değişimi, ilerlemeyi bulur, zamanda ve mekânda yayıldığını hisseder. Bu avarelikten bıktığında ise bir yuva kurar, yerleşik hale gelir, dünyaya demir atar. Akşam olduğunda mobilyalara ve çocuklara, depoladığı geçmişe göz kulak olduğu evde erkek kendini toplar. Oysa kadının katıksız ve özdeş genelliği içinde yaşamı sürdürmekten başka bir görevi yoktur; türü değişmez olarak devam ettirir, günlerin aynı tempoda geçmesini sağlar ve kapılarını kapalı tuttuğu yuvanın sürekliliğini güvence altına alır (Beauvoir 2025a: 157).

Kadın evlenerek erkeği "yalnızlığından kurtarır, bir yuva ve çocukları kazandırarak onu zamanda ve mekânda sabitler" (Beauvoir 2025a: 158). Ancak, erkek "içkinlikte hapsolmak üzere evlenmektedir. Bir yuva arzu eder ama ondan kaçma özgürlüğünün de olmasını ister" (Beauvoir 2025a: 192). Diğer taraftan, kadının topluma karşı tek görevi "[K]ocasını sevmek, mutlu olmak" (Beauvoir 2025a: 210) ve "evliliğin üzerindeki lanet, bireylerin pek çok kez evliliğe kuvvetli biçimde değil zayıflıklarıyla girmeleri ve eşlerin her birinin diğerine bir şeyler vermekten zevk almak yerine bunu ondan beklemesidir" (Beauvoir 2025a: 263). Bu bağlamda, evliliğin kadına sunduğu da aşktan öte içkinliktir çünkü "kadın türün sürdürülmesine ve evin bakımına, kısacası içkinliğe yargılıdır" (Beauvoir 2025a: 157). Bu bağlamda, evlilikte kadınları ve erkeklerin beklentileri farklı olduğundan çatışmalar başlar.

Beauvoir, bu yüzden, evliliği karşılıklı bir ticarete benzetir: "Kadının bedeni, onun satın aldığı bir nesnedir; kadın içinse erkek, sömürmesine izin verilen bir sermayedir" (Beauvoir 2025a: 158). Üstelik toplum erkeği şu şekilde konumlandırır: "yarı-tanrıdır: Koruyucudur, evin ihtiyaçlarını temin eder, eğitmendir, rehberdir. Karısının yaşamı onun gölgesinde gelişmek zorundadır; değerlerin taşıyıcısı, hakikatin güvencesi odur, çiftin ahlaki olarak doğrulanması ona bağlıdır" (Beauvoir 2025a: 200). Kısacası, kadın için "yazgı" olan evlilik erkek için bir "yaşam tarzıdır" (Beauvoir 2025a: 156). Bu yüzden, evliliğin kadına herhangi bir getirisi olmadığını, aksine onu ikincil konuma getirdiğini vurgular: "Kadının olumlu bir şey yapmasına ve bunun sonucunda kendini tam bir kişi olarak kabul ettirmesine izin verilmez. Ne kadar saygı görürse görsün, o madundur, ikincildir, asalaktır. Onun üzerine çökmüş olan lanet, varoluşunun anlamının bile kendi elinde olmamasıdır." (Beauvoir, 2025a: 192). Kısacası, kadın içkinlik ile erkeğe bağlı ve bağımlıyken erkek aşkınlık durumunda özerktir ve dış dünya ile iletişimini kesmez.

İkinci Cinsiyet kitabında eleştirilen konulardan biri de evlenen kadının geçmişinden kopup "kocasının dünyasına eklenmesi" (Beauvoir, 2025a: 156) durumudur. Kadın yeni bir dünyaya dâhil olurken, erkek "koca olmadan önce bir yurttaş, bir üreticidir" (Beauvoir 2025a: 193). Bu sebeple, kadınların işleri evlendikten sonra "kocalarının meslek hayatı için feda edilir" (Beauvoir 2025a: 225). Ancak, zamanla ev içine hapsolan ve benliğini kaybeden kadın isyan edebilir: "Başlangıçta erkeklerin saygınlığını kabul etmiş olsa bile, gözünün kamaşması çabuk geçer" (Beauvoir 2025a: 205). Özgürlüğü için mücadele eden kadın, karşılığında baskı ve anlayışsızlık bulunca da "hayatını kaygı ve sinir krizi içinde" (Beauvoir 2025a: 209) geçirir. Aşkınlıkla özdeşleşen erkek ise evlilik de bu isyanlar karşısında kendine başka "nesne" arayışına geçer. Ancak, aldatma konusunda çoğu kadın hoşgörülüdür: "Erkek birkaç "küçük çapkınlık" yaptığında gözlerini kapatmayı bilmek gerekebilir… Kocasını kaygı verici bir rakipten korumak için seyahate götürecek, onun dikkatini başka yere çevirmeye çalışacaktır"

(Beauvoir 2025a: 210). Özetle, "[E]vliliğin dramı, kadına vaat ettiği mutluluğun güvencesini vermemesi değil-mutluluğun güvencesi olmaz-, onu sakatlaması, tekrara ve alışılmış bir düzene yargılı kılmasıdır" (Beauvoir 2025a: 222). Bu kapsamda, Beauvoir, evliliği kadın için yıkıcı ama erkek için hayatının farklı boyutlarla devam ettiği bir kurum olarak özetler.

Beauvoir'ın romanındaki Monique ve Halide Edip Adıvar'ın eserindeki Handan da hayatlarını kocalarına adayan kadınlardır. Monique, "Maurice sanki tenime işlemiş gibi geliyordu" (Beauvoir 2025b: 202) derken varlığını eşine adadığını itiraf eder. Romanda, Monique'in günlüğüne yazdığı bazı cümleler, *İkinci Cinsiyet* kitabından alıntı niteliğindedir:

> "Eskiden kendimi sanki yavaş çekimde onun gözünden görürdüm. Kendimi onun gözünden başka gözle görmezdim" (Beauvoir 2025b: 169).
>
> "Ben kim olduğunu biliyor muyum? Belki başkalarının hayatıyla beslenen bir çeşit sülüğüm: Maurince'inkiyle, kızlarımızınkiyle, yardımlarına koşuyormuş gibi yaptığım tüm o acınası tiplerinkiyle" (Beauvoir 2025b: 220).
>
> "Ben kimim ki? Ben kendimle ilgili hiçbir zaman fazla dertlenmedim ki. Güvencem vardı çünkü beni seviyordu. Eğer beni artık sevmiyorsa…Beni yalnızca şu ilgilendiriyor: beni artık sevmemesini gerektirecek ne yaptım da bunu hak ettim?" (Beauvoir 2025b: 222).
>
> "Arzularım, isteklerim, çıkarlarım asla onunkilerden farklı değildi. Ona nadiren karşı çıktığımda bu hep onun içindi, onun iyiliği içindi" (Beauvoir 2025b: 139).
>
> "Tüm hayatımı bu kadar bencil bir adamın sevgisine adadığımı kabul etmek imkânsız" (Beauvoir 2025b: 184).
>
> "Ben kendi imgemi kaybettim. Ona sık sık bakmazdım ama geri planda oradaydı, Maurice'in benim için çizdiği şekilde dururdu" (Beauvoir 2025b: 221).
>
> "Ben onu hiçbir garantim olmadan sevdim; kendime bir kariyer inşa etmekten vazgeçtim" (Beauvoir 2025b: 181).

> "Ayda yüz bin frank için günü evden ve çocuklardan uzakta geçirmekte hiçbir mana görmemişti" (Beauvoir 2025b: 191).

Monique, Beauvoir'ın ve evliliklerinde hüsrana uğrayan, hayatlarını ve ruhlarına eşlerine adayan ve yalnızlaşan çoğu kadının sesidir.

Halide Edip Adıvar'ın Handan'ı da Monique gibi, hayatını Hüsnü Paşa'ya adamış, aldatılmış ve ötekileştirilmiştir. Eşine yazdığı mektupların birinde, Handan hem sitem eder hem de evliliğini sorgular:

> Ruhumun bir kabiliyeti, kadınlığı, şefkati, rikkati, affı, hatta fenalıkları, isyanları ve gözyaşları, hatta belki insanların henüz isim koymadığı hisleri, hiçbir şeyi var mıdır ki seni muhafaza etmek için bezletmiş olmayayım? Sonra vücudum da. Vücudum da o kadar senindi ki. Şimdi senin arkandan bakarken bütün bu müthiş, nihayetsiz bir yekûn gibi birikmiş benliğimin seninle beraber gittiğini görüyorum… Mevcudiyetine karıştırdığın kadını bıraktın, gidiyorsun; bir kukla arkasından, geçici ve maddi bir ihtiras arkasından gidiyorsun ve giderken beni, benliğimi götürüyorsun (Adıvar 2025: 118).
>
> Ne olurdu, sade ve sakin bir hayat arkadaşım olaydı. Fakat benim, tamamen benim olaydı; her gün yanımda, gecelerin bana çocukluğumdan beri verdiği aciz bir haşyetle sokulduğum göğüs, sabahleyin yanımda uyanan gözlerin hep benim, hep benim olaydı… Kaybetmek korkusu olmayaydı (Adıvar 2025: 119).

Böylece, Handan ve Monique hem eşlerini kaybetme korkusu hem de toplumun kadınlardan beklentilerinden dolayı mutsuzluklarına rağmen evliliklerine sahip çıkarlar.

İkinci Cinsiyet kitabında bir diğer kadın sorunu da kadının evlilikten beklentisidir: "kadın kendinden daha üstün konumda olan bir erkek arayacaktır; umudunu onun kendisinden daha çabuk ve daha çok "yükselebilme" imkânına bağlamıştır" (Beauvoir 2025a: 157). Monique, örneğin, doktor eşi olmaktan gurur duyar. Benzer şekilde, Handan da genç ve entelektüel Nazım yerine eski hariciye memuru, varlıklı ve gösterişli Hüsnü Paşa ile evlenmeyi tercih eder. Ancak, her ikisi de eski hayatlarından

kopup eşlerinin himayesine girerek ev içine hapsolurlar. Zamanla onlardan uzaklaşan ve başka kadınlarla birlikte olan eşleri yüzünden çıkmaza giren Monique ve Handan kaderlerine isyan ederler çünkü "[B]aşlangıçta erkeklerin saygınlığını kabul etmiş olsa bile, gözünün kamaşması çabuk geçer" (Beauvoir 2025a: 205). Diğer taraftan, kontrolü elden kaybeden erkek kadına hükmetmeye devam etmeye çalışır. Bu çerçevede, aldatan ve eşlerini yok sayan Maurice ve Hüsnü Paşa, affedilmeye çalışmak yerine eşlerini manipüle etmeye ve bastırmaya çalışırlar. *Yıkılmış Kadın* romanında, sevgilisi ile ilişkisi ortaya çıkan Maurice, eşinden hem metresi ile görüşmesine izin vermesini ister hem de Monique'e şu şekilde baskı yapar:

> "Peki nasıl yaklaşmamı istiyorsun?" diye sordum.
> "Düşmanca davranmadan. Pekâlâ, bu ilişkiye başlamakla hata ettim. Ama artık olan olduğuna göre kimseye zarar vermeden kendimi bu işin içinden çekip çıkarmaya çalışmalıyım… Ama Noëlle'yi de hesaba katmam gerektiğini anla" (Beauvoir 2025b: 138-139).
> "Ve konuşmaya başladı: Bencil olan benmişim, ona asistan doktorluğu bıraktırmakta hiç tereddüt etmemişim, onu evde tutmak için hayatı boyunca vasatlığa mahkûm etmişim, onun işini kıskanıyormuşum" (Beauvoir 2025b: 174).

Benzer şekilde, Handan, Hüsnü Paşa tarafından evlilik süreci boyunca sürekli eleştirilmekte, görmezden gelinmekte ve psikolojik baskıya uğramaktadır. Evliliğin hemen ardından başka kadınlarla ilişki kuran ve bir süre sonra metresiyle birlikte yurt dışına giden Hüsnü Paşa'nın Handan'a gönderdiği mektupları sert ve inciticidir: ""Sen iyi bir kadınsın fakat çok hırçın ve müstebitsin. Senden ayrıldığım günden beri temin ederim ki hürriyetimden, saadetimden sarhoşum… Seninle benim için müşterek hayat bir hata; seni kendime karşı daima bir yabancı buluyorum; benim için ölsen bile bu his zail olmuyor…" (Adıvar 2025: 123).

Maurice gibi, Hüsnü Paşa da eşini eleştirir ve suçlar: "Zaten sen kadın değilsin ki, evine bakmasını bilmezsin ki, eşya kıymetini anlamazsın ki!" (Adıvar 2025: 107). Üstelik, Handan acı çekerken, Hüsnü Paşa Medon'dadır

ve ondan para göndermesini ister: "Ben seni cenupta zannederken Medon'da olduğunu ve bazı şeyler istediğini yazıyorsun. Hayret ettim ve anlamadım" (Adıvar 2025: 120). Bu mektuba, metresi ile tatil yapmak isteyen Hüsnü Paşa'nın cevabı serttir: "fakat yine bu üç ay hürriyetimi çok görme" (Adıvar 2025: 123). Özetle Handan ve Monique, ezilen, ötekileştiren ve suçlanan kadınlardır.

Beauvoir'ın Monique karakteri ve Adıvar'ın Handan'ı eşlerinin ihanetinden sonra duyguları ve toplumsal normlar arasında kalırlar ve **kimlik çatışması** yaşarlar. Beauvoir (2025a, s. 24) evlendikten sonra anne ve eş olan kadınların gerçek benliklerini kaybettiklerini söyler çünkü kadına "kendisinden hoşlanılması için hoşa gitmeye başlaması, kendini nesne haline getirmesi gerektiği öğretilir; dolayısıyla o, özerkliğinden vazgeçmek zorundadır". Monique ve Handan mutsuzluklarından dolayı bile kendini suçlarlar. Monique, eşinin kendinden genç, hırslı ve güzel Noëlle'in eşinin metresi olduğunu öğrenince şunu düşünür: "Çirkinleşmiş miydim? Gerçekten çok mu çirkinim: bir deri bir kemik kaldım, saçlarım darmadağın, cildim berbat. Ama sekiz sene önce? Ona sormaya cesaret edemiyorum. Yoksa ben aptal mıyım? Ya da Maurice'e layık olacak kadar çekici değil miyim?" (Beauvoir 2025b: 210). Güzel olduğunu tekrar hissetmek isteyen Monique, Quillan ile buluşur: "Bu yaptığımla gurur duymuyorum. Bir erkeğin hala beni beğenebileceğini kendime kanıtlamaya ihtiyacım vardı. Kanıtladım da. Peki bu ne işime yaradı? Kendimi daha fazla beğenmemi sağlamadı" (Beauvoir 2025b: 158). Ancak, Monique, sonunda yenilgiyi kabul eder: "Bana öyle geliyor ki artık yapacak hiçbir şey yok" (Beauvoir 2025b: 195).

Benzer şekilde, Handan da sonunda yenilgiyi kabullenir: "kaderime teslim oluyorum" (Adıvar 2025: 121). Ancak, Handan "toplum ve vicdan baskılarından kurtularak sadece duygularıyla baş başa kaldığı" (Bekiroğlu 1987: 69) zaman kuzeni Neriman'ın eşi Refik Cemal'e aşkının farkına varır. Sevdasını kalbine gömen Handan, kuzeni Neriman'a karşı işlediği suçu "günah" olarak algılar ve iç çatışma yaşar: "Ben artık zelil ve sefil bir

günahkâr oldum. Ben artık tarihin en mel'un çehresi Yahuda'ya bir nazire oldum. Yahuda nasıl dünyanın pek muazzez bir simasını, efendisini birkaç dinar için sattı ise ben de dünyanın beni en çok sevmiş bir ruhunu, o ruhun hududu olmayan emniyetini, muhitini sattım, dünyada en çok sevdiği bir şeyin kalbini ondan çaldım" (Adıvar 2025: 199). Halide Edip Adıvar, ataerkil toplum yapısında kadına atfedilen sadakat idealini vurgulamak amacıyla Handan karakterini başka bir ilişki içinde konumlandırmamaktadır çünkü bedenen ve ruhen kocasına ait kabul edilmektedir. Erkek egemen kültürde ahlaki normlar ile kadınlık kimliği arasında sıkışan Handan, bu ikilem sonucunda derin bir çıkmaza sürüklenmekte ve yaşadığı psikolojik gerilim bedensel bir hastalıkla, menenjit ile somutlaşmaktadır.

Monique ve Handan'ın bir diğer ortak noktası da gösterdikleri **tevekküldür**: "Yüce gönüllü bir kadında tevekkül, bağışlayıcılık biçimine bürünür. Her şeyi kabul eder, kimseyi kınamaz, çünkü insanların da nesnelerin de olduklarından farklı olamayacağını varsayar… kadınlar yıkmak ve yeniden inşa etmek yerine hep korumaya, onarmaya, düzeltmeye çalışırlar, uzlaşıları ve anlaşmaları devrimlere tercih ederler" (Beauvoir 2025a: 333). *Yıkılmış Kadın* romanında, Monique, eşinin onu aldattığını duyduğunda öfkesine yenik düşmez: "İçimden onu şöyle bir sarsmak, ona hakaret etmek, bağırıp çağırmak geldi. Kendime hâkim oldum" (Beauvoir 2025b: 125) çünkü ona göre bir erkeğin "yirmi iki senelik evliliğin ardından bir macera yaşaması normaldi[r]" (Beauvoir 2025b: 128). Romanın ilerleyen bölümlerinde, Maurice'in metresi Noëlle ile Sologne'ye gitmesine bile razı olur çünkü eşi "on günü onunla [Noëlle] geçirmek" (Beauvoir 2025b: 172) ister. Benzer şekilde, *Handan* romanında, Hüsnü Paşa da üç ay Matmazel Mod ile Cote d'Azure'da karısını Londra'da bırakıp tatile gider. Handan bir yandan sabırla bekler bir yandan da kendini suçlar: "hayatımızda seni memnun etmeyen neydi diye uzun uzun düşünüyorum. Evvela on yedi yaşımın acemilikleri, biraz da şımarıklığı vardı değil mi?" (Adıvar 2025: 118). Bedenen ve ruhen acılar içinde kıvranan Handan ve Monique, geleneksel değerlerin kurduğu kadın imgesine uygun davranır ve eyleme geçmek

yerine eşlerinin geri döneceği ümidi ile sabırla beklerler. Ancak, eşleri geri dönmez.

Monique ve Handan'ın evliliklerindeki hüsran yüzünden **fiziksel, ruhsal ve psikolojik sorunlar** yaşamaları romanların bir diğer ortak noktasıdır. Borgna (2013, s. 48), beden ve ruh acısını "insanın kendi kendisiyle ve başkalarıyla, dünyayla ilişki kurmasının farklı bir biçimi" olarak tanımlarken Durakbaşa (2012, s. 233), ruhsal hastalanmayı, fiziksel benlik ile manevi benlik arasındaki ilişkiye dayandırır. Sennett (2017, s. 57), kendini teslim ettiği efendisinden uzaklaşan köleleşmiş kadının düşünsel düzlemde özgürleştiğini vurgular. Beauvoir (2025a, s. 312) kaderine kurban konumundaki kadınları şu şekilde tasvir eder:

> Kendini unutmuş, adamış, feda etmiş olan kadın ise bu ani keşif [gençliğini kaybetme] karşısında çok fazla alt üst olacaktır. "Bir tek ömrüm vardı; kısmetim buymuş, halime bakın!" …Bir kadın olarak yazgısına az çok edilgen bir biçimde katlanmış olduğu için, elindeki olanaklar kendisinden çalınmış, aldatılmış, bilincine varmadan gençlikten olgunluğa doğru kaymış gibi hisseder kendini (Beauvoir 2025a: 312).

Handan'ın buhran geçirdiği ve duygularını denetleyemediği evrenin anlatıldığı bölümde kadın karakterin içsel yürüyüşünde kendisini "hain" ve "günahkâr" olarak tanımlayıp acısını çoğaltması onun iç çatışmalarının ürünüdür. Handan menenjit geçirir ve "sayıklamalar" (Adıvar 2025: 162) başlar: "Doktor Charles ümit var, menenjitten kurtuldu, sayıklıyor diyor fakat o kadar müthiş bir zaafı var ki, bilmem zavallının dimağı yerine gelecek mi?" (Adıvar 2025: 164). Hüsnü Paşa'nın metresi ile tatile gittiği dönemde, Handan kendini "bir paçavra gibi, bir avuç toprak gibi" (Adıvar 2025: 125) hisseder ve aslında geçmişi unutmayı seçer. Üstelik, bu süreçte, Handan'ın Refik Cemal'e duyduğu aşk sebebi ile yüzünde çıkan lekeleri "günah lekesi" (Sennett 2017: 112) olarak yorumlanır. Handan, sadece ruhsal değil fiziksel olarak Handan çöker: "Handan'ın artık yüzünde hiç kan kalmadı. Sarı, ince hututuyla küçük simasında iki büyük gözü o kadar feci bir surette yanıyor ki" (Adıvar 2025: 116) ve "Şimdi o tanınmayacak kadar

zayıf, çehresinde bir çift büyük gözden başka bir şey yok. Vücudu eski Handan'ın iskeleti! Elleri bir gölge gibi titrek ve cansız!" (Adıvar 2025: 163). Durakbaşa (2021, s. 233), Handan'ın ateşli hastalık sürecinde yaşadığı sayıklamaları, onun bastırılmış ve ruhunda hapsolmuş gerçek benliğinin dışavurumu olarak tanımlar. Benzer şekilde, Monique de depresyona girer: "Hüznün derinliklerine doğru inen o korkunç yol. İnsan bir kez mutsuz oldu mu, içinden neşeli hiçbir şey yapmak gelmiyor" (Beauvoir 2025b: 189) ve ancak doktorun yazdığı "Nembutal" (Beauvoir 2025b: 130) sayesinde uyuyabilir: "İyice keçileri kaçırıyorum…. [Maurice] uyarıcı ve sakinleştirici ilaçları abarttığımı ve dengemin şaştığını söylüyor" (Beauvoir 2025b: 216).

Son olarak, *Yıkılmış Kadın* ve *Handan* romanlarındaki ortak nokta Beauvoir ve Adıvar'ın tercih ettiği **anlatım tekniği**dir. Yazarlar, geleneksel anlatım tekniği yerine mektup ve günlük yazışmaları aracılığı ile karakterlerin duygu ve düşüncelerini aktarırlar. Türk edebiyatında "mektup-roman türünün zirve eserlerinden biri" (Kefeli 2002: 48) olarak değerlendirilen *Handan* romanında bir kadının varoluşsal sancılarını karakterlerin kendi anlatıları aracılığıyla aktarılır: "…romandaki şahısların hayatlarındaki önemli kesitleri aydınlatan ve onların bu durumdaki hislerini, duygularını an be an, inceden inceye işleyen, tahlil eden belgeler bir nevi "iç monolog"lardır" (Kefeli 2002: 32). Roman boyunca karakterlerin birbirine yazdığı mektuplar, Handan'ın yaşadıklarını ve hissettiklerini hem farklı görüş açıları üzerinden hem de içsel ve gerçekçi bir derinlikle ortaya koyar. Böylece, bireylerin duygu dünyasına doğrudan ve içten bir anlatım ile Adıvar kadının evlilikteki konumunu da eleştirel bakış açısı ile öne çıkarır. Romanın üçüncü bölümünde Handan tarafından yazılan "tahassüsler" kısmında bilinç akışı tekniği yolu ile Adıvar, karakterin zihninden geçenlere yer verir.

Beauvoir, *İkinci Cinsiyet* kitabında çaresiz kalan kadınların dertlerini paylaşma durumlarını şu şekilde aktarmıştır: "[K]işisel bir günlük tutmaya başlar; şayet anlayışlı sırdaşlar bulursa, sonu gelmeyen sohbetlerde içini döker ve günler geceler boyu pişmanlıklarını, sitemlerini kafasında evirip

çevirir" (Beauvoir 2025a: 313). Beauvoir'ın romanındaki anlatım tekniği ise Monique'in günlüklerinden oluşur. Ancak, Monique'in günlüğü, onun kendi yorumlarını ve olaylara bakış açısını içerdiğinden *Handan* romanındaki mektuplar kadar gerçekçi ve nesnel sayılmaz. Adıvar ve Beauvoir, geleneksel anlatı biçimleri yerine günlük ve mektup türlerini tercih ederek, okurun anlatılan olayları takip etmesini ve olaylara eleştirel bir bakışla sorgulamasını amaçlar.

Beauvoir'ın *Yıkılmış Kadın* romanı ve Adıvar'ın *Handan* eseri arasındaki farklardan biri romanların sonudur. Handan, ölümü bilinçdışı bir kaçış olarak içselleştirir: "Bu anlamda onun iç kargaşasını, zihinsel çöküntüsünü ve nihai ölümünü, toplumunun geleneklerini çiğneme arzusunun ifadeleri olarak okuyabiliriz" (Eleman 2012: 103). Öfke, hayal kırıklığı, korku ve suçluluk duygularının iç içe geçmesi, Handan'ın trajik yıkımını kaçınılmaz kılmaktadır (Şahin 2008: 112). Bu yıkımın son aşaması olarak ölümü neredeyse bilinçli bir yönelimle bekleyen Handan, "toprağın delinmez siyah ve soğuk zulmetine" (Adıvar 2014: 204) girdiği anda ruhunun arınacağına inanır ve ölümü hem ahlaki bir arınma hem de varoluşsal bir kurtuluş imkânı olarak anlamlandırır. Adıvar, "kadının üstün özelliklerini, gücünü ve yüksek ahlâk anlayışının gerektirdiği soylu davranışını kanıtlama amacı" (Moran 2004: 155) doğrultusunda Handan'ı acılar içinde öldürür:

> Değil cennet, hatta cehennem, cehennemin en yakıcı, en işkence edici derinlikleri bile beni kusup atmalı. Ben ebediyen hiçbir yerde kendime yer bulamamalıyım. Hava, deniz ve esir beni reddetmeli, vücudumu tabiatın hiçbir unsuru kabul etmemeli, ruhumu hiçbir ahret, hiçbir mabut, ebediyen kovularak, ebediyen yüzümü, mülevves yüzümü, günahkâr ruhumu örtmek, saklamak için bucak bucak gitmeli, sürünmeli, kahrolmalıyım! (Adıvar 2025: 200).

Bu yönüyle, Handan'ın ölümü, Beauvoir'ın kadın öznenin toplum tarafından yüklenen suçluluk ve içkinlikten ancak bedensel ya da simgesel

bir yok oluşla kurtulabileceği yönündeki varoluşçu tespitleriyle örtüşmektedir.

Monique de roman boyunca dört kez ölümü düşünür, ancak, bu düşünceyi gerçek anlamda bir seçenek olarak görmez. Bu bağlamda, Monique, "sonuna kadar batma" hâlinden "kendini yeniden kurma" haline geçer ama roman açık uçlu bir biçimde sonlanır. Monique'in bundan sonraki süreçte kendisini nasıl yeniden inşa edeceği, hangi sorumlulukları üstleneceği ve özgür seçimlerini ne şekilde hayata geçireceği, ancak Beauvoir'ın felsefi metinleri ışığında gerçekleştirilecek incelikli ve eleştirel bir okuma aracılığıyla anlamlandırılabilir. Monique, ya derin bir yalnızlığa gömülecek ya da kendini yeniden bulacaktır: "Kapı usulca açılacak ve kapının ardındakini göreceğim. Gelecek bu işte. Geleceğin kapısı açılacak. Usulca. Amansızca. Eşikteyim. Artık sadece bu kapı ve ardında pusuda bekleyen şey var. Korkuyorum. Ve kimseyi yardıma çağıramıyorum" (Beauvoir 2025b: 234).

İkinci fark ise iki romandaki evliliklerin temeli ile alakalıdır. *Yıkılmış Kadın* romanında Monique ve Maurice'in evliliği aşk üzerine kurulmuştur: "Birbirimiz sevdik. Bu delice bir sevdaydı, ayakları yere basan bir sevdaydı: Aşktı" "depresyondan" (Beauvoir 2025b: 182). Ancak, Handan, âşık olduğu Nazım yerine Hüsnü Paşa ile mantık evliliği yaparak başından mutsuz bir evliliğe razı olmuştur. Bu analiz sonucunda, farklı coğrafyalarda yazılmış olsalar da iki romanda da evlilikte ikincil konuma indirgenen ve görmezden gelinen kadınların trajedisine şahit oluruz. Aşağıda Beauvoir'ın *Yıkılmış Kadın* ve Halide Edip Adıvar'ın *Handan* romanın karşılaştırmalı görsel bulunmaktadır:



SONUÇ

Fransız feminist ve yazar Simone de Beauvoir'ın "Kadın doğulmaz, kadın olunur" sözü tüm dünyada çığır açan *İkinci Cinsiyet* kitabının özeti mahiyetindedir. Beauvoir'ın söylemleri ve eleştirileri, cinsiyet eşitsizliği, kamusal ve özel alanda kadının ikincil duruma konumlandırılması, annelik olgusu ve eril ideolojinin kadın bedeni ve hayatı üzerindeki baskısına yoğunlaşan "ikinci dalga" feminizmin temelini de oluşturmuştur. 20. yüzyıl sonlarında kadın yazarlar, kadın karakterleri ana karakter olarak ele almış ve kadın sorunlarına değinmiştir. Bu bağlamda, feminist edebiyat eleştirisi edebî metinlerdeki kadın temsillerini dönemsel ve toplumsal bağlam içerisinde incelemeye olanak tanımaktadır.

Bu çalışma, Simone de Beauvoir'ın *Yıkılmış Kadın* romanı ile Halide Edip Adıvar'ın *Handan* eserini, kadının evlilik kurumu içindeki ikincil konuma indirgenmesi bağlamında karşılaştırmalı olarak inceleyerek, eril ideolojinin farklı kültür ve dönemlerde benzer biçimde üretildiğini göstermiştir. Özellikle, "ikinci dalga" feminizmin tarihsel gelişimi "özel alanın politikliği" ilkesi doğrultusunda ev içi ilişkilerde kadının görünmezliği tartışmaya açılmıştır. Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet* kitabında yer alan "aşkınlık-içkinlik" karşıtlığı, iki romanda da ön

plandadır. Beauvoir'ın romanı ve Adıvar'ın romanında, evlilik kadın için "yazgı" iken, erkek için ise bir "yaşam tarzı" olarak gösterilir.

Karşılaştırmalı analizde, Monique ile Handan'ın benliklerini büyük ölçüde eş, aile ve "iyi kadın" ideali üzerinden kurduklarını ve bu nedenle, aldatılma deneyiminin yalnızca duygusal bir kırılma değil, ontolojik bir benlik kaybına dönüştüğünü gösterir. Kadın karakterler, aldatılmalarına rağmen evliliklerini kurtarmaya çalışırken erkek karakterler (Maurice ve Hüsnü Paşa) dış dünyadaki özgürlüklerini alanını sürdürmüştür. Hem Handan hem Monique, kendi hayatlarını geri plana atarak eşlerinin dünyalarına dahil olarak benliklerini kaybetmişlerdir. Üstelik Beauvoir ve Adıvar, geleneksel anlatı yerine mektup ve günlük kullanarak okuyucunun daha derin karakter analizi yapmalarına imkân sağlamışlardır. Monique'in günlüğü ve Handan'ın mektupları aracılığı ile kadın karakterlerin duyguları, düşünceleri ve hayatları parçalı ve gerçekçi aktarılır.

İki romanın ayrıştığı temel nokta ise kadın karakterlerin sonlarıdır. Handan, suçluluk ve toplumsal ahlak baskısının beden üzerinden dramatize edildiği bir kapanışla üzüntüden ve çok sevdiği kuzeni Neriman'a duyduğu vicdan azabından hastanede ölür. *Yıkılmış Kadın* ise açık uçlu finaliyle Monique'i eşikte bırakır: Monique ya hayatını yeniden kuracaktır ya da trajedisi devam edecektir. Sonuç olarak, farklı tarihsel ve kültürel bağlamlarda yazılmış iki roman, kadınların evlilik içinde benlik, emek, sadakat ve beden üzerinden nasıl yönetildiğini ortak bir problem alanında buluşturur ve kadın sorununa evrensel bir bakış açısı sunar. *Handan* ve *Yıkılmış Kadın* romanlarında, Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet* kitabında aktardığı evlilik kadın için "yazgı" olurken erkek için "yaşam tarzı" olur.

KAYNAKÇA

Adak, Hülya (2020). Otobiyografik Benliğin Çok-karakterliliği: Halide Edib'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet. Sibel Irzık ve Jale Parla (Eds.), *Kadınlar Dile Düşünce* içinde (ss. 161-178). İstanbul: İletişim Yayınları.

Adıvar, Halide Edip (1926). *Memoirs of Halide Edib*. New York: The Century Company

Adıvar, Halide Edip (2025). *Handan*. İstanbul: Can Yayınları.

Arat, Necla (2017). *Feminizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Atasü, Erendiz (2020). Yakup Kadri'nin "Hep O Şarkı"sı ve Halide Edip'in "Handan"ına Kişisel Bir Yaklaşım. *Varlık*, 1350, 58-65.

Beauvoir, Simone de (2010). *Kadın İkinci Cins: Evlilik Çağı* (Bertan Onaran, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Beauvoir, Simone de (2025a). *İkinci Cinsiyet* (Gülnur Acar Savran, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Beauvoir, Simone de (2025b). *Yıkılmış Kadın* (Gizem Şakar, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Bekiroğlu, Nazan (1987). *Halide Edib Adıvar'ın Romanlarının Roman Tekniği Bakımından İncelenmesi.* Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Bora, Aksu (2010). *Kadınların Sınıfı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Borgna, Eugenio (2013). *Ruhun Yalnızlığı* (Meryem Mine Çilingiroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Budak, Canan (2018). Türkiye'de Feminist Hareketin Dünü ve Yarını. *Journal of Business in the Digital Age*, 1(1), 38-50.

Çakır, Serpil (1989). Osmanlı Türk Kadınları Esirgeme Derneği. *Toplum ve Bilim*, 45, 91-97.

Çakır, Serpil (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Çalışlar, İpek (2021) *Halide Edib: Biyografisine Sığmayan Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çavdar, Aybike & Boyacıoğlu, İnci (2019). Sosyal Psikolojik Bakış Açısından Feminist Kimlik: Türkiye İncelemesi. *Nesne*, 7(15), 282-300.

Direk, Zeynep (2013). Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği. *Cogito Dergisi*, 58, 11-39.

Durakbaşa, Ayşe (2012). *Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Durakbaşa, Ayşe (2021). *Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eleman, Sevinç (2012) *A Feminist Dialogic Reading of the New Woman: Marriage, Female Desire and Divorce in the Works of Edith Wharton and Halide Edip Adıvar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. UK: University of Manchester.

Enginün, İnci (2006). *Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e 1839-1923*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

İleri, Selim (2010). Handan Kendini Arıyor. *Roman Kahramanları*, 3, 13-16.

Jayawardena, Kumari (2016). *Feminism and Nationalism in the Third World*. New York: Verso Books.

Kanbolat, Yahya (1994). *Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Feminizm Sorunu*. Ankara: Bayır Yayınları.

Kefeli, Emel (2002). *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Kolay, Hale (2015). Kadın Hareketinin Süreçleri, Talepleri ve Kazanımları. *EMO Kadın Bülteni*, 3, 5- 11.

Koray, Meryem (2011). Avrupa Birliği ve Türkiye'de "Cinsiyet" Eşitliği Politikaları: Sol bir Feminist Eleştiri. *Çalışma ve Toplum*, 29, 13-54.

Kudret, Cevdet (2004). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II–1911-1922 Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar.* İstanbul: Dünya Yayıncılık.

Kurnaz, Şefika (1997). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Millet, Kate (2000). *Cinsel Politika* (Seçkin Selvi, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Moran, Berna (2004). *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, Berna (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sennett, Richard (2017). *Otorite* (Kamil Durand, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şahin, Veysel (2008). Kurmaca Tekniği Bakımından Halide Edip Adıvar'ın Handan Romanı. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), 99-126.

Tayanç, Füsun & Tayanç, Tunç (1981). *Dünyada ve Türkiye'de Tarih Boyunca Kadın*. İstanbul: Tan Kitap Yayınları.

Temizarabacı-Yıldırmaz, Yasemin (2005). *Ütopyanın Kadınları Kadınların Ütopyası*. İstanbul: Sel Yayınları.

Walters, Margaret (2009). *Feminizm* (Hakan Gür, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.

Zihnioğlu, Yaprak (1999). Bir Osmanlı Türk Kadın Hakları Savunucusu Nezihe Muhiddin. *Tarih ve Toplum*, 31(183), 132-139.

Türkçe Akademik Kitap Önsözlerinin Söylemsel Analizi

DOÇ. DR. SEVGİ ÇALIŞIR ZENCİ*

Öz

Bu çalışma, Türkçe akademik kitap önsözlerinin söylem çözümlemesi perspektifinden incelemeyi amaçlamaktadır. Akademik kitapların eşik metinleri (paratexts) arasında yer alan önsözler, yazarın metni konumlandırdığı, okuyucuyla etkileşime geçtiği ve epistemik otoritesini inşa ettiği kritik söylem alanlarıdır. Akademik metinlerin yalnızca içerik aktarımı yapan yapılar olmadığı, aynı zamanda belirli toplumsal ve disipliner normlara göre şekillenen söylem pratikleri olduğu kabulünden hareketle, kitap önsözleri bu çalışmada bağımsız bir tür olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda önsözler, metnin ana gövdesine geçişi sağlayan basit giriş metinleri değil; yazarın niyetini, konumunu ve okuyucuyla kurduğu ilişkiyi açıkça ortaya koyduğu stratejik söylem alanlarıdır. Dolayısıyla önsözlerin incelenmesi, akademik üretimin arka planındaki retorik ve ideolojik yapılanmaları görünür kılma potansiyeline sahiptir. Literatürde Türkçede önsözler üzerine sistematik ve kuramsal temelli çalışmalara rastlanmamıştır. Bu çalışmada, akademik kitaplar seçilerek metin derlemi üzerinden önsözlerin söylem stratejileri analiz edilecektir. Çalışmanın ana araştırma sorusu "Türkçe akademik kitap önsözleri hangi söylemsel özellikler üzerinden yapılandırılmaktadır?" Zaman aralığı olarak 2000 sonrası modern Türkçe metinler tercih edilecektir. Çalışma Türkçede yayımlanmış akademik kitapların önsözlerini kapsamaktadır. Veri setinin yaklaşık 20 önsöz metninden oluşması planlanmaktadır. Çalışma, yalnızca önsöz metinleriyle sınırlı olacak; giriş, teşekkür veya sunuş bölümleri kapsam dışında bırakılacaktır. Çalışma, karma yöntem yaklaşımıyla yürütülecektir. Yayıncı katalogları ve dijital kütüphanelerden kitaplar

* Anadolu Üniversitesi. sevgicalisir@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7942-5452.

seçilecektir. Önsöz metinleri dijital ortama aktarılacaktır. Metinler üzerinde move-step analizi uygulanacaktır. Hareketlerin frekansları hesaplanacaktır. Çalışma, John M. Swales'in hareket analizi modeli ve Ken Hyland'ın etkileşimsel söylem yaklaşımı temelinde yürütülecektir. Elde edilecek bulguların, Türkçe akademik yazım çalışmaları ve söylem analizi alanlarına katkı sağlaması beklenmektedir.

Anahtar sözcükler: Akademik kitaplar, önsöz, söylem analizi, hareket analizi, retorik yapı

Discursive Analysis of Prefaces to Turkish Academic Books

Abstract

This study aims to examine prefaces to Turkish academic books from a discourse analysis perspective. Prefaces, which are among the paratexts of academic books, are critical discourse spaces where the author positions the text, interacts with the reader, and constructs their epistemological authority. Based on the premise that academic texts are not merely structures that transmit content, but also discourse practices shaped by specific social and disciplinary norms, prefaces are treated as an independent genre in this study. In this context, prefaces are not simply introductory texts that provide a transition to the main body of the text; they are strategic discourse spaces where the author clearly reveals their intention, position, and relationship with the reader. Therefore, the examination of prefaces has the potential to make visible the rhetorical and ideological structures behind academic production. Systematic and theoretically based studies on prefaces in Turkish have not been found in the literature. In this study, the discourse strategies of prefaces will be analyzed through a text corpus selected from academic books. The main research question of this study is, "Through which discursive characteristics are prefaces of Turkish academic books structured?" Modern Turkish texts published after 2000 will be preferred as the time frame. The study covers prefaces of academic books published in

Turkish. The dataset is planned to consist of approximately 20 preface texts. The study will be limited to preface texts only; introductions, acknowledgments, or presentations will be excluded. The study will be conducted using a mixed-methods approach. Books will be selected from publisher catalogs and digital libraries. Preface texts will be digitized. Move-step analysis will be applied to the texts. The frequencies of the movements will be calculated. The study will be based on John M. Swales' move-step analysis model and Ken Hyland's interactive discourse approach. The findings are expected to contribute to the fields of Turkish academic writing studies and discourse analysis.

Keywords: Academic books, preface, discourse analysis, move-step analysis, rhetoric structure

GİRİŞ

Akademik metinlerde önsözler, çoğu zaman yalnızca tamamlayıcı bir eşik metin olarak değerlendirilse de aslında yazarın metinsel organizasyonu kurduğu, araştırmanın kapsamını çerçevelediği ve en önemlisi okurla etkileşimsel bir ilişki inşa ettiği önemli söylem alanlarıdır. Özellikle akademik kitap önsözleri hem bilgilendirici hem de retorik işlevler üstlenerek yazarın kendini konumlandırmasına, çalışmanın değerini gerekçelendirmesine ve hedef kitleyle ilişki kurmasına olanak tanımaktadır. Bu yönüyle önsözler, akademik söylemin yalnızca bilgi aktarımına dayalı olmadığını, aynı zamanda kişilerarası anlam üretimi içerdiğini ortaya koyan önemli metinlerdir. Bununla birlikte, önsözlerin retorik yapısı, kültürel bağlam ve dilsel tercihlerin etkisiyle değişkenlik gösterebilmekte ve farklı akademik geleneklerde farklı söylem stratejileriyle şekillenmektedir.

Akademik yazının önemli ancak görece ihmal edilmiş türlerinden biri olan önsözler, bir eserin üretim sürecini, amacını, hedef kitlesini ve yazarın bilimsel konumlanışını görünür kılan metinlerdir. Önsözler yalnızca bir kitabın giriş bölümü değil, aynı zamanda yazar ile okur arasında kurulan söylemsel ilişkinin ve akademik topluluk kurallarının yansıdığı retorik

alanlar olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle önsözlerin incelenmesi; tür kuramı, söylem çözümlemesi, üstsöylem çalışmaları ve kültürlerarası akademik iletişim araştırmalarının kesişim noktasında yer almaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, akademik kitap önsözlerini söylem analizi perspektifinden inceleyerek bu metinlerde kullanılan üstsöylemsel unsurların dağılımını ve işlevlerini ortaya koymaktır. Bu bağlamda çalışma, önsözlerin hem metinsel organizasyon (interactive) hem de kişilerarası etkileşim (interactional) boyutlarını analiz ederek akademik yazının retorik doğasına ilişkin daha kapsamlı bir anlayış geliştirmeyi hedeflemektedir.

KURAMSAL ÇERÇEVE

Önsözlerin retorik yapısına ilişkin çalışmaların kuramsal temelini tür çözümlemesi oluşturmaktadır. Bu alandaki en etkili yaklaşım, akademik metinlerin belirli iletişimsel amaçlar doğrultusunda yapılandığını savunan Swales'in (1990, 2004) Hareket (Move) Analizi Modeli'dir. Swales'e göre akademik türler, belirli söylem topluluklarının beklentileri doğrultusunda şekillenen ve iletişimsel amaçlara hizmet eden retorik hareketlerden oluşmaktadır. Bir metnin yapısını anlamak için bu hareketlerin belirlenmesi gerekmektedir. Önsözler de yazarın eserini tanıtması, yazım sürecini açıklaması, teşekkürlerini sunması ve okuyucuyu metne hazırlaması gibi çeşitli retorik işlevler üstlenen hareketlerden meydana gelmektedir. Swales'in yaklaşımı, önsözlerin yalnızca içerik açısından değil, işlevsel ve retorik açıdan da incelenmesine imkân sağlamaktadır.

Swales'in tür anlayışını profesyonel iletişim bağlamına taşıyan Bhatia (2014), türlerin yalnızca dilsel kalıplardan oluşmadığını, aynı zamanda belirli sosyal ve kurumsal amaçları gerçekleştiren söylemsel yapılar olduğunu ileri sürmüştür. Bhatia'ya göre bir türün anlaşılması için metnin üretildiği sosyal bağlamın ve yazarın iletişimsel niyetlerinin de dikkate alınması gerekmektedir. Bu yaklaşım, önsözlerin sadece metinsel bir unsur değil, aynı zamanda yazarın akademik kimliğini ve mesleki meşruiyetini

inşa ettiği stratejik metinler olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

Tür çalışmalarına disiplinler arası bir boyut kazandıran Hyland (2004) ise akademik türlerin farklı disiplinlerde farklı retorik tercihler sergilediğini göstermiştir. Fen bilimleri, sosyal bilimler ve beşerî bilimler arasında yazarın görünürlüğü, okurla kurduğu ilişki ve kendini konumlandırma biçimleri bakımından önemli farklılıklar bulunmaktadır. Bu durum, önsözlerin de disiplinlere göre değişen retorik özellikler gösterebileceğini düşündürmektedir. Dolayısıyla önsözlerin incelenmesinde yalnızca türsel yapıların değil, disipliner geleneklerin de dikkate alınması gerekmektedir.

Tür çözümlemelerinin yanında önsöz araştırmalarında önemli bir diğer kuramsal eksen üstsöylem çalışmalarıdır. Üstsöylem, yazarın metni organize etmek ve okuyucuyla ilişki kurmak amacıyla kullandığı dilsel unsurları ifade etmektedir. Hyland'ın (2005) geliştirdiği üstsöylem modeli, bu alandaki en kapsamlı çerçevelerden biridir. Hyland, üstsöylemi etkileşimsel ve etkileşimsel olmayan ya da yönlendirici unsurlar şeklinde sınıflandırmıştır. Bu modele göre yazarlar yalnızca bilgi aktarmamakta, aynı zamanda okuyucunun metni nasıl yorumlaması gerektiğine dair yönlendirmelerde bulunmakta ve onunla sosyal bir ilişki kurmaktadır. Önsözler, yazarın kendisini doğrudan görünür kıldığı, okuyucuya seslendiği ve metnin üretim sürecine ilişkin açıklamalar sunduğu bölümler olduğundan üstsöylem unsurlarının yoğun biçimde kullanıldığı metinler arasında yer almaktadır.

Hyland (2008), daha sonraki çalışmalarında akademik yazıda yazar kimliği ve görünürlüğü üzerinde durarak akademik metinlerin tamamen nesnel yapılar olmadığına dikkat çekmiştir. Yazarlar, kullandıkları öznel ifadeler, değerlendirmeler ve öz göndergeler aracılığıyla akademik kimliklerini inşa etmektedirler. Önsözler ise bu kimlik inşasının en açık biçimde gözlemlenebildiği bölümlerden biridir. Çünkü burada yazar, araştırma sürecini anlatmakta, motivasyonlarını paylaşmakta ve akademik topluluğa yönelik konumunu ortaya koymaktadır.

Üstsöylem çalışmalarına farklı bir perspektif getiren Ädel (2006) ise üstsöylemi metnin kendisine ve iletişim sürecine yönelik üst düzey göndermeler olarak tanımlamış ve işlevsel sınıflandırmalar geliştirmiştir. Ädel'in yaklaşımı, özellikle yazarın okuyucuyu yönlendirme biçimlerini ve metnin organizasyonuna ilişkin açıklamalarını incelemek açısından önemlidir. Bu yönüyle önsözlerde görülen açıklama, yönlendirme ve öz değerlendirme ifadelerinin çözümlenmesinde yararlı bir kuramsal araç sunmaktadır.

Önsözlerin kültürel ve disipliner farklılıklar bağlamında incelenmesi ise kültürlerarası akademik söylem araştırmalarıyla ilişkilidir. Mauranen (1993), akademik yazının yalnızca dilsel değil, aynı zamanda kültürel bir pratik olduğunu vurgulamış ve farklı akademik geleneklerin farklı retorik tercihleri beraberinde getirdiğini göstermiştir. Özellikle İngilizce akademik yazı ile diğer ulusal akademik gelenekler arasındaki farklılıklar, yazarın kendini ifade etme biçimlerinde ve okuyucuyla kurduğu ilişkilerde belirginleşmektedir. Mauranen'in çalışmaları, önsözlerin de kültürel değerlerin ve akademik kuralların yansıdığı söylemsel alanlar olarak değerlendirilmesine katkı sağlamıştır.

Benzer şekilde Dahl (2004), araştırma makalelerinde kullanılan metinsel üstsöylem unsurlarını inceleyerek bu unsurların ulusal kültürün mü yoksa akademik disiplinin mi etkisi altında şekillendiği sorusuna odaklanmıştır. Bulguları hem kültürel hem de disipliner faktörlerin akademik söylem üzerinde etkili olduğunu göstermektedir. Bu sonuç, önsözlerin retorik yapısının analizinde kültürel ve disipliner değişkenlerin birlikte ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Koutsantoni (2006) ise İngilizce akademik yazı geleneği ile diğer akademik gelenekleri karşılaştırarak özellikle otorite kurma, ikna stratejileri ve yazar görünürlüğü bakımından önemli farklılıklar bulunduğunu göstermiştir. Bu çalışmalar, önsözlerin farklı akademik kültürlerde benzer iletişimsel amaçlara hizmet etse de retorik gerçekleştirimlerinin değişebileceğine işaret etmektedir.

Önsözlere doğrudan odaklanan çalışmalar incelendiğinde, tür çözümlemesi yaklaşımının giderek daha fazla kullanıldığı görülmektedir. Xiaohua (2023), Çin dilbilimi monografilerinin önsözlerini tür analizi çerçevesinde incelemiş ve bu metinlerin belirli retorik hareketlerden oluştuğunu ortaya koymuştur. Çalışmada önsözlerin yalnızca bilgilendirici değil, aynı zamanda yazarın akademik otoritesini kuran ve okuyucuyla ilişki geliştiren söylemsel yapılar olduğu vurgulanmaktadır. Bu araştırma, Swales'in hareket analizi modelinin önsözler gibi yardımcı akademik türlerin incelenmesinde de etkili biçimde kullanılabileceğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Türkçe alanyazında ise önsözlere yönelik çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Üstten, Uysal ve Altunbay'ın (2018) "Türkçe Öğretmeni Adaylarının Ön Söz Okuma Alışkanlıklarının Belirlenmesi" adlı çalışma, önsözlerin okuyucu tarafından nasıl algılandığına ve kullanım sıklığına odaklanarak bu metinlerin okuma kültürü içindeki yerini incelemektedir. Ancak bu çalışma daha çok okuyucu davranışlarını ele almakta, önsözlerin retorik ve söylemsel özelliklerine odaklanmamaktadır.

Türkçe literatürde önsözlerin işlevsel ve retorik özelliklerini inceleyen daha kapsamlı çalışmalardan biri ise Kılıç'ın (2009) "Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözlerinin Çözümlenmesi ve Sonuçları" başlıklı doktora tezidir. Bu çalışma, oyun önsözlerini tarihsel ve kültürel bağlam içerisinde değerlendirerek önsözlerin yalnızca açıklayıcı metinler olmadığını, aynı zamanda dönemin tiyatro anlayışını, estetik tartışmalarını ve ideolojik yönelimlerini yansıtan söylemsel araçlar olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece önsözlerin edebî ve kültürel tarih açısından da önemli bir araştırma nesnesi olduğu gösterilmektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, önsöz araştırmaları üç temel kuramsal eksende gelişmektedir. Birinci eksen, Swales (1990, 2004), Bhatia (2014) ve Hyland'ın (2004) çalışmalarıyla temsil edilen tür ve retorik yapı araştırmalarıdır. İkinci eksen, Hyland (2005, 2008) ve Ädel'in (2006) katkılarıyla şekillenen üstsöylem ve yazar–okur etkileşimi çalışmalarından

oluşmaktadır. Üçüncü eksen ise Mauranen (1993), Dahl (2004) ve Koutsantoni'nin (2006) öncülük ettiği kültürlerarası akademik söylem araştırmalarıdır. Bu üç yaklaşım birlikte değerlendirildiğinde, önsözlerin yalnızca yardımcı metinler olmadığı; akademik kimliğin, kültürel değerlerin, disipliner kuralların ve yazar-okur ilişkisinin somutlaştığı karmaşık söylemsel yapılar olduğu anlaşılmaktadır. Türkçe alanyazındaki çalışmaların ise büyük ölçüde tarihsel ve betimleyici düzeyde kaldığı, önsözlerin retorik hareket yapıları, üstsöylem özellikleri ve kültürlerarası boyutları üzerine yapılacak yeni araştırmalara ihtiyaç bulunduğu söylenebilir. Bu durum, önsözleri tür analizi, üstsöylem ve kültürlerarası söylem kuramlarını bir araya getiren bütüncül bir çerçevede inceleyen çalışmaların alana önemli katkılar sağlayacağını göstermektedir.

YÖNTEM

Tablo 1'de çalışmada analiz edilen eserlerin listesi sunulmaktadır. Hiperkitap dijital yayın platformundan dil, edebiyat, kültür sözcükleri taranarak seçilmiş, her bir eserin yalnızca önsöz bölümü analiz edilmiştir. Toplam 20 eserin önsözü inceleme kapsamına alınmıştır. Seçim sürecinde;

(i) Akademik nitelik taşıma,

(ii) Erişilebilir tam metin önsöz içeriğine sahip olma ölçütleri dikkate alınmıştır.

(iii)

Tablo 1. Araştırma kapsamında incelenen eserler ve editör/yazarlar

N.	Eser Adı	Editör/Yazar ad(lar)ı
1	Disiplinlerarası Bakış Açısıyla Eğitimde Yapay Zeka	Kazım Özkan Ertürk, Şirin Kübra Yağmur
2	Göstergebilim ve Dilbilim	Özen Yaylagül
3	Dil Öğreniminde Yabancıllık	Yusuf Topaloğlu
4	Makine Çevirisi	Erdinç Aslan
5	Leibniz'den Yapay Zekâya	Zuhal Hazar

6	Felsefede Dil, Düşünce ve Varlık İlişkisi	Emir Ali Ergat
7	Kelime Köken Kelimeler, Hikâyeler, Efsaneler	Mehmet Emin Katırcı
8	Çeviribilim Edimbilim İlişkisi Üzerine	Neslihan Kansu Yetkiner
9	İnsan İletişim ve Dil	Mustafa Özkan
10	Dil Felsefesi Tartışmaları	Atakan Altınörs
11	Toplumsal Cinsiyet ve Dil	Gülcan Çolak
12	Dijital Kültür-2	Fatih Balcı
13	Dil Kültür ve Eğitim	Hikmet Asuta
14	Edebiyat Dili	Vefa Taşdelen
15	Edebiyat ve Gelenek:	Yasin Şen
16	Edebiyat ve İnsan	Mahmut Babacan
17	Edebiyat ve Hayat	Ali Budak
18	Dijital Kültür-3	Uğur Durmaz
19	Çocuk Edebiyatında Göç	İrfan Atalay
20	Postkolonyalizm ve Edebiyat	Bilgin Güngör

Veri analizi sürecinde önsöz metinleri nitel içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. İlk aşamada açık kodlama yapılarak metinlerde tekrar eden retorik işlevler belirlenmiş, ardından bu kodlar tematik kategoriler altında toplanmıştır. Son aşamada ise bu kategoriler, akademik söylem çerçevesinde yorumlanarak önsözlerin yapısal ve işlevsel özellikleri ortaya konmuştur.

BULGULAR

Önsözlerde Hareket Dağılımı ve Retorik Yapı

Bu bölümde incelenen 20 önsöz metni, Swales'in (1990, 2004) hareket analizi yaklaşımı temel alınarak çözümlenmiştir. Analiz sonucunda önsözlerde yedi temel retorik hareket belirlenmiştir: alanı

tanıtma/konumlandırma (H1), çalışmanın amacı ve kapsamını açıklama (H2), literatürdeki boşluğu veya çalışmanın gerekçesini ortaya koyma (H3), yöntem ya da çalışmanın kökenine ilişkin bilgi verme (H4), çalışmanın katkısını ve hedef kitlesini belirtme (H5), teşekkür sunma (H6) ve kapanış/temenni ifadeleri kullanma (H7). Tablo 2'de bu hareketlerin frekans ve yüzde dağılımları gösterilmektedir.

Tablo 2. Hareket dağılımı ve frekanslar

Hareket	Tanım	Frekans	Yüzde
H1: Alanı Tanıtma / Konumlandırma	Konunun önemi, genel çerçeve	18	%90
H2: Çalışmanın Amacı / Kapsamı	Amaç, içerik, bölüm yapısı	20	%100
H3: Literatür Boşluğu / Gerekçe	Eksiklik, ihtiyaç vurgusu	11	%55
H4: Yöntem / Köken Bilgisi	Tezden üretim, yöntem	9	%45
H5: Katkı / Hedef Kitle	Okuyucu ve katkı	16	%80
H6: Teşekkür	Kişisel ve akademik teşekkür	17	%85
H7: Kapanış / Temenni	Fayda dileği, kapanış	15	%75

Tablo 2 incelendiğinde, önsözlerde en yaygın hareketin %100 görülme oranıyla H2 (Çalışmanın Amacı/Kapsamı) olduğu görülmektedir. Bu sonuç, önsözlerin temel iletişimsel amacının eserin neyi konu edindiğini, hangi kapsamda hazırlandığını ve okuyucuya ne sunduğunu açıklamak olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla H2 hareketi, önsöz türünün zorunlu ve ayırt edici bileşeni olarak değerlendirilebilir.

Yüksek frekans gösteren diğer hareketler H1 (Alanı Tanıtma/Konumlandırma) (%90), H6 (Teşekkür) (%85) ve H5 (Katkı/Hedef

Kitle) (%80) hareketleridir. Bu bulgu, ön özlerin yalnızca eseri tanıtan metinler olmadığını; aynı zamanda çalışmayı ilgili akademik alan içerisinde konumlandıran, okuyucuya sağlayacağı katkıyı açıklayan ve akademik-sosyal ilişkileri görünür kılan söylemsel yapılar olduğunu göstermektedir. Özellikle teşekkür hareketinin yüksek oranda bulunması, önsözlerin akademik dayanışma ve bilimsel iş birliği kültürünü yansıtan bir işlev üstlendiğini ortaya koymaktadır.

Buna karşılık H3 (Literatür Boşluğu/Gerekçe) (%55) ve H4 (Yöntem/Köken Bilgisi) (%45) hareketlerinin daha düşük frekanslara sahip olduğu görülmektedir. Bu durum, söz konusu hareketlerin önsöz türü açısından zorunlu olmadığını ancak belirli bağlamlarda tercih edilen seçimlik hareketler olduğunu göstermektedir. Özellikle bazı yazarların çalışmalarını literatürdeki bir eksiklik üzerinden gerekçelendirdiği, bazılarının ise eserin tezden üretildiğini ya da araştırma sürecini açıklamayı gerekli gördüğü anlaşılmaktadır.

Genel dağılım değerlendirildiğinde önsözlerin çekirdek retorik yapısının H2 (Amaç/Kapsam), H1 (Alanı Tanıtma) ve H5 (Katkı/Hedef Kitle) hareketlerinden oluştuğu söylenebilir. Bu üç hareket birlikte ele alındığında yazarın önce çalışma alanını tanıttığı, ardından eserin amacını açıkladığı ve son olarak okuyucuya sağlayacağı katkıyı vurguladığı görülmektedir. Bu yapı, önsözlerin temel iletişimsel işlevinin eseri akademik bağlam içinde konumlandırmak ve okuyucuyu metne hazırlamak olduğunu göstermektedir.

Hareket ve Adım Yapılarının İncelenmesi

Önsözlerde belirlenen yedi temel hareketin kendi içerisinde gerçekleştirdiği iletişimsel işlevlere göre adımlara ayrılarak incelenmiştir. Swales'in (1990, 2004) hareket analizi yaklaşımında adımlar, bir hareketin gerçekleştirilmesine hizmet eden daha küçük retorik birimler olarak tanımlanmaktadır. Bu doğrultuda analiz edilen önsözlerde her hareketin belirli alt işlevler aracılığıyla gerçekleştirildiği görülmüştür. Bazı hareketler tek bir retorik amaç etrafında yapılanırken bazıları birden fazla adımın

birleşimiyle ortaya çıkmaktadır. Aşağıda her bir hareket kapsamında belirlenen adımlar, bu adımların işlevleri ve metinlerden seçilen örnekler aracılığıyla ayrıntılı olarak sunulmaktadır.

H1: Alanı Tanıtma / Konumlandırma

Önsözlerde sıklıkla karşılaşılan ilk hareket, çalışmanın ele aldığı alanın tanıtılması ve akademik bağlam içerisinde konumlandırılmasıdır. Bu hareket kapsamında yazarlar öncelikle çalıştıkları konunun güncelliğini ve önemini vurgulayarak okuyucunun dikkatini çekmeye çalışmaktadır. Örneğin "Günümüzde yapay zekâ teknolojilerinin sağladığı olanaklar..." (Önsöz 1) ve "Küreselleşen dünyada dil öğrenimi..." (Önsöz 7) ifadeleri alanın güncel önemini ortaya koymaktadır. Bunun yanında yazarlar, çalışmanın yer aldığı disipliner çerçeveyi açıklayarak genel bir bağlam da oluşturmaktadır. "Göstergebilim... disiplinler arası bir alan olarak..." (Önsöz 2) ve "Makine çevirisi son yıllarda..." (Önsöz 4) gibi ifadeler, okuyucunun çalışmayı daha geniş bir akademik perspektif içerisinde değerlendirmesine yardımcı olmaktadır.

H2: Çalışmanın Amacı / Kapsamı

İncelenen tüm önsözlerde görülen H2 hareketi, türün çekirdek ve zorunlu bileşeni olarak öne çıkmaktadır. Bu hareket aracılığıyla yazarlar hem çalışmanın temel amacını açıklamakta hem de kitabın içerik yapısına ilişkin bilgi sunmaktadır. "Bu çalışmanın amacı..." (Önsöz 6) ve "Bu kitapta hedeflenen..." (Önsöz 11) ifadeleri açık amaç bildirimlerine örnek oluşturmaktadır. Ayrıca "Kitap üç bölümden oluşmaktadır..." (Önsöz 9) ve "Çalışma giriş ve iki ana bölümden oluşur..." (Önsöz 6) gibi açıklamalar, eserin organizasyonunu okuyucuya tanıtma işlevi görmektedir. Bu bulgu, önsözlerin temel işlevlerinden birinin okuyucuyu metne hazırlamak ve eser hakkında genel bir yol haritası sunmak olduğunu göstermektedir.

H3: Literatür Boşluğu / Gerekçe

Önsözlerde görülen bir diğer hareket, çalışmanın ortaya çıkış gerekçesini açıklamaya yöneliktir. Bu kapsamda yazarlar öncelikle alandaki eksiklikleri veya araştırma ihtiyaçlarını vurgulamaktadır. "Türkçe kaynak

sayısı oldukça sınırlıdır." (Önsöz 2) ve "Bu alanda yeterli çalışma bulunmamaktadır." (Önsöz 13) ifadeleri bu stratejinin tipik örnekleridir. Bunun ardından yazarlar çalışmalarını söz konusu eksikliklerle ilişkilendirerek akademik alandaki yerini belirlemektedir. "Bu eser bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır." (Önsöz 4) ve "Alan yazına katkı sunmak amacıyla..." (Önsöz 15) gibi ifadeler, çalışmanın meşruiyetini ve gerekliliğini ortaya koyan retorik işlevler üstlenmektedir.

H4: Yöntem / Köken Bilgisi

Bazı önsözlerde yazarlar, çalışmanın kökenine ve hazırlanış sürecine ilişkin bilgiler de vermektedir. Özellikle kitabın daha önce hazırlanmış bir tez çalışmasına dayanıp dayanmadığı sıklıkla belirtilmektedir. "Bu kitap doktora tezinden üretilmiştir." (Önsöz 3) ve "Yüksek lisans tezinin genişletilmiş halidir." (Önsöz 5) ifadeleri bu tür açıklamalara örnektir. Bunun yanında bazı yazarlar kullandıkları araştırma yaklaşımına da değinmektedir. "Karşılaştırmalı analiz yöntemi kullanılmıştır." (Önsöz 3) ve "Birinci el kaynaklara dayanılarak..." (Önsöz 6) gibi ifadeler, okuyucuya çalışmanın bilimsel temelleri hakkında bilgi sunmaktadır.

H5: Katkı / Hedef Kitle

Önsözlerin önemli işlevlerinden biri de çalışmanın kimlere hitap ettiğini ve hangi katkıları sunmayı amaçladığını açıklamaktır. Bu doğrultuda yazarlar öncelikle hedef kitlenin kimlerden oluştuğunu belirtmektedir. "Araştırmacılar ve öğrenciler için..." (Önsöz 10) ve "Dil öğretmenlerine yönelik..." (Önsöz 1) ifadeleri hedef kitleyi tanımlayan örneklerdir. Bunun yanı sıra çalışmanın sağlayacağı akademik veya uygulamalı katkılar da vurgulanmaktadır. "Literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir." (Önsöz 12) ve "Başvuru kaynağı olması hedeflenmektedir." (Önsöz 14) gibi ifadeler, yazarların eserlerinin alandaki konumunu ve işlevini tanımlama çabalarını göstermektedir.

H6: Teşekkür

Önsözlerde dikkat çeken hareketlerden biri de teşekkür ifadeleridir. Bu hareket hem akademik hem de kişisel destek sağlayan kişi ve kurumlara

yönelik minnettarlığın ifade edilmesine hizmet etmektedir. Akademik teşekkürler kapsamında "Danışmanıma teşekkür ederim." (Önsöz 6) ve "Katkı sunan yazarlara teşekkürler..." (Önsöz 1) gibi ifadeler yer alırken, kişisel teşekkürlerde "Aileme teşekkür ederim." (Önsöz 8) ve "Eşime minnettarım." (Önsöz 17) gibi kullanımlar görülmektedir. Bu durum, önsözlerin yalnızca akademik bilgi aktaran metinler değil, aynı zamanda bilimsel üretim sürecinin sosyal boyutlarını yansıtan söylemsel alanlar olduğunu göstermektedir.

H7: Kapanış / Temenni

Önsözlerin son bölümünde genellikle kapanış ve temenni ifadeleri yer almaktadır. Yazarlar bu hareket aracılığıyla çalışmanın okuyuculara yararlı olmasını dilediklerini ifade etmektedir. "Faydalı olmasını dilerim." (Önsöz 9) ve "Yararlı olması temennisiyle..." (Önsöz 18) gibi ifadeler bu işlevi yerine getirmektedir. Bunun yanında bazı yazarlar doğrudan okuyucuya yönelerek eserin etkisine ilişkin beklentilerini paylaşmaktadır. "Okuyucuya katkı sağlaması umuduyla..." (Önsöz 12) ve "Geniş kitlelere ulaşması dileğiyle..." (Önsöz 20) ifadeleri, önsözlerin yalnızca bir kapanış bölümü değil, aynı zamanda yazarın okuyucu ile son kez etkileşim kurduğu retorik bir alan olduğunu göstermektedir.

Etkileşimsel Söylem Unsurları

Retorik hareketlerin belirlenmesinin ardından önsözler, Hyland'ın (2005) etkileşimsel üstsöylem modeli çerçevesinde incelenmiştir. Bu model, akademik metinlerde yazarın yalnızca bilgi aktarmadığını, aynı zamanda okuyucuyla etkileşim kurduğunu ve kendi söylemsel konumunu inşa ettiğini varsaymaktadır. Bu doğrultuda önsözlerde yazarların iddialarını nasıl sundukları, okuyucuya nasıl yöneldikleri ve kendilerini metin içerisinde nasıl görünür kıldıkları araştırılmıştır. Analiz sonucunda özellikle hedge (temkinlilik), booster (kesinlik vurgusu), self-mention (öz gönderim/yazar görünürlüğü) ve engagement (okura yönelim) kategorilerinin belirgin biçimde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Temkinlilik

Temkinlilik ifadeleri, yazarın ileri sürdüğü görüşleri kesin hükümler biçiminde sunmak yerine belirli bir ihtiyat payı bırakarak ifade etmesini sağlamaktadır. İncelenen önsözlerde bu tür kullanımların özellikle çalışmanın katkısı ve olası etkileri değerlendirilirken ortaya çıktığı görülmüştür. "Katkı sağlayacağı düşünülmektedir" (Önsöz 12) ve "olabileceği varsayılmaktadır" (Önsöz 16) gibi ifadeler, yazarların iddialarını mutlak doğrular olarak sunmaktan kaçındıklarını göstermektedir. Bu durum, akademik söylemin temel özelliklerinden biri olan ihtiyatlı bilgi sunumu ile uyumludur.

Kesinlik

Kesinlik ifadeleri ise yazarların belirli görüş ve değerlendirmelerini daha güçlü ve kesin bir biçimde ifade etmelerine olanak tanımaktadır. Verilerde "büyük önem taşımaktadır" (Önsöz 11) ve "önemli bir boşluğu doldurmaktadır" (Önsöz 15) gibi kullanımlar dikkat çekmektedir. Bu ifadeler aracılığıyla yazarlar, çalışmanın önemini, özgünlüğünü ve akademik değerini vurgulayarak okuyucuyu ikna etmeye çalışmaktadır. Özellikle alanın önemi ve çalışmanın katkısının sunulduğu bölümlerde kesinlik kullanımının arttığı görülmektedir.

Yazar Görünürlüğü

Yazar görünürlüğü kategorisi, yazarın kendisini metin içerisinde açık biçimde görünür kıldığı ifadeleri kapsamaktadır. İncelenen önsözlerde "Bu çalışmada…" (Önsöz 3) ve "Çalışmamızda…" (Önsöz 6) gibi kullanımlar sıklıkla görülmektedir. Bu tür ifadeler, yazarın araştırma sürecindeki rolünü ve akademik sorumluluğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Özellikle önsözlerin kişisel ve öznel bir tür olması nedeniyle yazar görünürlüğünün diğer akademik türlere kıyasla daha belirgin olduğu söylenebilir.

Okura Yönelim

Okura yönelim unsurları, yazarın okuyucuyu metne dâhil etmek ve onunla doğrudan ilişki kurmak amacıyla kullandığı ifadelerden oluşmaktadır. Analiz edilen önsözlerde "Elinizdeki bu kitap…" biçimindeki doğrudan hitapların yaygın olduğu görülmektedir. Benzer şekilde

"Okuyucuya sunulan…" (Önsöz 12) gibi ifadeler de okuyucunun metindeki varlığını görünür kılmaktadır. Bu kullanımlar, önsözlerin yalnızca bilgi veren metinler değil, aynı zamanda yazar ile okuyucu arasında söylemsel bir köprü kuran iletişimsel metinler olduğunu göstermektedir.

Kültürel ve Disipliner Özellikler

Önsözlerde belirlenen retorik hareketler ve etkileşimsel söylem unsurları, kültürlerarası akademik söylem çalışmaları çerçevesinde değerlendirildiğinde bazı dikkat çekici özellikler ortaya çıkmaktadır. Özellikle yazar görünürlüğü, teşekkür ifadeleri, okuyucuya doğrudan yönelim ve çalışmanın katkısını vurgulayan söylemler, önsözlerin yalnızca bilgilendirici değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel işlevler taşıyan metinler olduğunu göstermektedir.

İncelenen önsözlerde H6 (Teşekkür) hareketinin yüksek frekansta (%85) görülmesi, Türk akademik yazı geleneğinde kişilerarası ilişkilerin ve akademik dayanışmanın önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Danışmanlara, meslektaşlara, aile üyelerine ve çeşitli kurumlara yönelik teşekkür ifadeleri, akademik üretimin bireysel bir faaliyet olmanın ötesinde kolektif bir süreç olarak algılandığını ortaya koymaktadır. Bu durum, Mauranen'in (1993) akademik söylemin kültürel değerlerden bağımsız düşünülemeyeceği yönündeki görüşleriyle uyumludur.

Benzer şekilde, okura yönelim kategorisi kapsamında belirlenen "Elinizdeki bu kitap…" ve "Okuyucuya sunulan…" gibi ifadeler, yazarın okuyucuyla doğrudan iletişim kurma eğilimini göstermektedir. Bu özellik, önsözlerin yalnızca bilgi aktaran metinler değil, aynı zamanda yazar ve okuyucu arasında ilişki kuran söylemsel alanlar olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle okuyucunun açık biçimde metne dâhil edilmesi, akademik söylemin kişilerarası boyutunun önsözlerde daha görünür hâle geldiğini göstermektedir.

Önsözlerdeki yazar görünürlüğü kullanımları da dikkat çekicidir. "Bu çalışmada…" ve "Çalışmamızda…" gibi ifadeler aracılığıyla yazarlar araştırma sürecindeki rollerini açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu durum,

Hyland'ın (2008) akademik yazıda yazar görünürlüğüne ilişkin bulgularıyla örtüşmektedir. Ancak önsözlerde görülen yazar görünürlüğü, araştırma makalelerine kıyasla daha belirgin ve doğrudan bir nitelik taşımaktadır. Yazarlar yalnızca bilimsel katkılarını değil, aynı zamanda araştırma sürecine ilişkin kişisel deneyimlerini ve motivasyonlarını da paylaşabilmektedir.

H3 (Literatür Boşluğu/Gerekçe) ve H5 (Katkı/Hedef Kitle) hareketlerinin birlikte kullanılması ise yazarların çalışmalarını akademik alan içerisinde meşrulaştırma çabalarını göstermektedir. Bir taraftan alandaki eksiklikler vurgulanırken diğer taraftan eserin sağlayacağı katkılar ön plana çıkarılmaktadır. Bu durum, Dahl'ın (2004) akademik metinlerde disipliner beklentilerin ve akademik topluluk normlarının metin organizasyonunu etkilediği yönündeki görüşleriyle paralellik göstermektedir.

Öte yandan önsözlerde temkinlilik ve kesinlik unsurlarının birlikte kullanılması, yazarların akademik söylemin iki temel gerekliliği arasında denge kurmaya çalıştığını göstermektedir. Temkinlilik ifadeleri aracılığıyla ihtiyatlı ve temkinli bir akademik duruş sergilenirken kesinlik ifadeleriyle çalışmanın önemi ve özgünlüğü vurgulanmaktadır. Bu durum, akademik yazıda hem bilimsel tevazunun hem de ikna edici söylemin bir arada bulunduğunu göstermektedir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu çalışma, Türkçe akademik kitap önsözlerinin retorik ve etkileşimsel özelliklerini Swales'in (1990, 2004) hareket analizi modeli, Hyland'ın (2005) üstsöylem yaklaşımı ve kültürlerarası akademik söylem çalışmaları çerçevesinde incelemeyi amaçlamıştır. Analiz sonucunda önsözlerin belirli retorik hareketlerden oluşan sistematik bir tür olduğu ve yazarların okuyucu ile ilişki kurmak amacıyla çeşitli etkileşimsel söylem stratejilerine başvurduğu belirlenmiştir.

Hareket analizi bulguları, Türkçe akademik kitap önsözlerinin rastlantısal biçimde oluşturulmuş metinler olmadığını, belirli iletişimsel

amaçlar doğrultusunda yapılandırıldığını göstermektedir. Özellikle H2 (Çalışmanın Amacı/Kapsamı) hareketinin bütün önsözlerde bulunması, bu hareketin türün zorunlu ve ayırt edici bileşeni olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bulgu, Swales'in (1990, 2004) akademik türlerin belirli iletişimsel amaçları gerçekleştirmek üzere düzenlenen retorik yapılardan oluştuğu yönündeki görüşünü desteklemektedir. Benzer biçimde H1 (Alanı Tanıtma/Konumlandırma) ve H5 (Katkı/Hedef Kitle) hareketlerinin yüksek frekansta görülmesi, önsözlerin temel işlevinin yalnızca eseri tanıtmak değil, aynı zamanda onu ilgili akademik alan içerisinde konumlandırmak ve okuyucuya sunacağı katkıyı açıklamak olduğunu göstermektedir.

Araştırmada ortaya çıkan hareket yapısı, Xiaohua'nın (2023) Çin dilbilimi monografilerinin önsözleri üzerine gerçekleştirdiği tür analizi çalışmasıyla da önemli ölçüde benzerlik göstermektedir. Her iki çalışmada da önsözlerin çalışma amacını açıklama, alanı tanıtma ve katkıyı vurgulama gibi temel retorik işlevler etrafında yapılandığı görülmektedir. Bu durum, önsözlerin farklı akademik kültürlerde bazı ortak tür özellikleri taşıdığına işaret etmektedir. Bununla birlikte mevcut çalışmada teşekkür hareketinin oldukça yüksek bir frekansa sahip olması, Türkçe akademik yazı geleneğine özgü kültürel özelliklerin de türün oluşumunda etkili olduğunu düşündürmektedir.

Üstsöylem bulguları, önsözlerin güçlü bir etkileşimsel boyuta sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle yazar görünürlüğü kullanımları, yazarların kendilerini metin içerisinde görünür kıldıklarını göstermektedir. Bu durum Hyland'ın (2008) akademik yazıda yazar kimliğinin ve görünürlüğünün önemli bir rol oynadığı yönündeki görüşleriyle uyumludur. Ancak araştırma makalelerinden farklı olarak önsözlerde yazar görünürlüğünün daha doğrudan ve kişisel bir biçimde ortaya çıktığı görülmektedir. Yazarlar yalnızca akademik katkılarını değil, aynı zamanda araştırma sürecine ilişkin deneyimlerini, motivasyonlarını ve teşekkürlerini de paylaşmaktadır.

Önsözlerde belirlenen okura yönelim unsurları da dikkat çekicidir. "Elinizdeki bu kitap" gibi doğrudan hitaplar ve okuyucuya yönelik yönlendirmeler, yazarların okuyucuyu metnin aktif bir bileşeni olarak konumlandırdığını göstermektedir. Bu bulgu, Hyland'ın (2005) akademik metinlerin yalnızca bilgi aktarımı değil aynı zamanda sosyal etkileşim süreçleri olduğu yönündeki yaklaşımını desteklemektedir. Önsözler, yazar ile okuyucu arasında doğrudan ilişki kurulan akademik türlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Çalışmada temkinlilik ve kesinlik ifadelerinin birlikte kullanılması da önemli bir bulgu olarak değerlendirilebilir. Bir taraftan "katkı sağlayacağı düşünülmektedir" gibi ifadeler aracılığıyla ihtiyatlı ve temkinli bir akademik söylem benimsenirken, diğer taraftan "büyük önem taşımaktadır" ve "önemli bir boşluğu doldurmaktadır" gibi ifadelerle çalışmanın değeri vurgulanmaktadır. Bu durum, akademik söylemin temel özelliklerinden biri olan ikna ile temkinlilik arasındaki dengenin önsözlerde de korunduğunu göstermektedir.

Kültürel açıdan değerlendirildiğinde, teşekkür ifadelerinin yaygınlığı ve okuyucuya yönelik doğrudan hitaplar, Türk akademik yazı kültürünün kişilerarası ilişkilere verdiği önemi yansıtmaktadır. Bu bulgu, Mauranen'in (1993) akademik söylemin kültürel bağlamdan bağımsız düşünülemeyeceği yönündeki görüşleriyle uyumludur. Ayrıca çalışmanın gerekçelendirilmesi ve akademik katkısının vurgulanması, Dahl'ın (2004) belirttiği disipliner beklentilerin metin organizasyonu üzerindeki etkisini doğrulamaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, Türkçe akademik kitap önsözlerinin belirli retorik hareketlerden oluşan sistematik bir tür olduğunu ve güçlü bir etkileşimsel söylem yapısı sergilediğini ortaya koymuştur. Elde edilen bulgular, önsözlerin yalnızca kitabı tanıtan yardımcı metinler değil, akademik kimliğin inşa edildiği, okuyucuyla ilişki kurulduğu ve disipliner-kültürel değerlerin yansıtıldığı önemli söylemsel alanlar olduğunu göstermektedir. Gelecekte yapılacak araştırmalarda farklı disiplinlere ait önsözlerin karşılaştırılması, Türkçe ve diğer dillerdeki önsözlerin

kültürlerarası açıdan incelenmesi ve üstsöylem unsurlarının daha geniş veri kümeleri üzerinde değerlendirilmesi alana önemli katkılar sağlayabilir.

KAYNAKÇA

Ädel, A. (2006). *Metadiscourse in L1 and L2 English.* John Benjamins Publishing Company.

Bhatia, V. K. (2014). *Analysing Genre: Language Use in Professional Settings.* Routledge.

Dahl, T. (2004). Textual Metadiscourse in Research Articles: A Marker Of National Culture Or Of Academic Discipline?. *Journal Of Pragmatics,* 36(10), 1807-1825. https://doi.org/10.1016/j.pragma.2004.05.004

Hiperkitap (2026). https://www.hiperkitap.com/ (Erişim tarihi: 05.01.2026).

Hyland, K. (2004). Disciplinary Interactions: Metadiscourse in L2 Postgraduate Writing. *Journal Of Second Language Writing*, 13(2), 133-151. https://doi.org/10.1016/j.jslw.2004.02.001

Hyland, K. (2005). *Metadiscourse: Exploring Interaction in Writing.* Continuum.

Hyland, K. (2008). Persuasion, Interaction And The Construction Of Knowledge: Representing Self And Others in Research Writing. IJES: *International Journal Of English Studies*, 8(2), 1-23.

Kılıç, Ç. (2009). *Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözlerinin Çözümlenmesi Ve Sonuçları* (1859-1923). Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Koutsantoni, D. (2006). Rhetorical Strategies in Engineering Research Articles And Research Theses: Advanced Academic Literacy And Relations Of Power. *Journal of English for Academic Purposes*, 5(1), 19-36. https://doi.org/10.1016/j.jeap.2005.11.002

Mauranen, A. (1993). *Cultural Differences in Academic Rhetoric.: A Textlinguistic Study.* Peter Lang.

Swales, J. M. (1990). *Genre Analysis: English in Academic And Research Settings.* Cambridge University Press.

Swales, J. M. (2004). *Research Genres: Explorations And Applications.* Cambridge University Press.

Üstten, A. U., Uysal, B., & Altunbay, M. (2018). Türkçe Öğretmeni Adaylarının Ön Söz Okuma Alışkanlıklarının Belirlenmesi. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 6(4), 38-46.

Xiaohua, R. (2023). A Genre Analysis of Prefaces in Chinese Linguistics Monographs. *Social Science Research,* 2(5), 135-148.

Yeterince Sağlık Çevirmenliği

DOÇ. DR. SEVTAP GÜNAY KÖPRÜLÜ[*]
PROF. DR. DERYA OĞUZ[**]
BURAK ÖZKARACAHİSAR[***]

Öz

Sağlık turizminin küresel ölçekte artış göstermesi, farklı dil ve kültürlere sahip bireylerin sağlık hizmetlerinden yararlanmasını yaygınlaştırmış ve bu durum sağlık çevirmenliğini kritik bir uzmanlık alanı hâline getirmiştir. Türkiye, gelişmiş sağlık altyapısı ve artan uluslararası hasta sayısı ile sağlık turizminde önemli bir konumda yer almaktadır; bu bağlamda sağlık çevirmenlerine olan ihtiyaç giderek artmaktadır. Sağlık çevirmenliği, toplum çevirmenliği kapsamında olmakla birlikte henüz bağımsız bir meslek olarak tanımlanmamıştır. Ancak gerektirdiği yetkinlikler yönüyle ayrı bir alan olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Bu çalışmanın amacı, Türkiye'deki üniversitelerin Mütercim ve Tercümanlık ile Çeviribilimi bölümlerinde verilen sağlık çevirmenliği derslerini inceleyerek, öğrenme çıktıları (kazanımları), ders içerikleri ve kaynakları arasında bir tutarlılık olup olmadığını ortaya koymaktır. Bu amaca yönelik olarak, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini oluşturan ve YÖK Atlas veri tabanından tespit edilen ilgili bölümlerin güncel ders bilgi paketleri sistematik olarak incelenmiştir. Bu doğrultuda, farklı üniversitelerde sunulan derslerin öğrenme çıktıları, içerikleri ve kullanılan kaynaklar karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Bununla birlikte, sağlık turizmi alanında faaliyet gösteren kuruluşların verdikleri iş ilanlarında belirtilen beklentilerle derslerin kazanımlarının örtüşme durumları da araştırılmıştır.

---

[*] Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü. sevtapkoprulu@nevsehir.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8841-355X.

[**] Marmara Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Almanca Mütercim ve Tercümanlık Bölümü. derya.oguz@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5228-076X.

[***] Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çeviribilim Bölümü. burakozkaracahisar@gmail.com, 0000-0002-2278-2352.

Araştırma bulguları, sağlık çevirmenliği derslerinin öğrenme çıktıları ve ders kaynakları açısından üniversiteler arasında belirgin farklılıklar bulunduğunu göstermektedir. Ders içeriklerinde ortak bir çerçeveye ve standardizasyona rastlanmaması, alanda ortak bir yeterlilik çerçevesinin ve tutarlı bir eğitim yapısının eksikliğine işaret etmektedir. Diğer yandan, alanla ilgili kuruluşların verdikleri iş ilanlarında belirtilen beklentilerle ders yeterliliklerinin yeterince örtüşmediği tespit edilmiştir. Bu tespitlerin temel nedeni olarak, Türkiye'de sağlık çevirmenliğinin bağımsız bir meslek olarak tanımlanmamış olması ve bu alana yönelik ulusal düzeyde belirlenmiş yeterliliklerin bulunmaması gösterilebilir.

Sonuç olarak çalışma, sağlık çevirmenliği eğitiminde temel öğrenme çıktılarının belirlenmesi ve alana özgü bir mesleki çerçevenin geliştirilmesi gerekliliğini ortaya koymakta; bu yönüyle alanyazına ve uygulamaya katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: toplum çevirmenliği, sağlık çevirmenliği, yeterlilik, sağlık çevirmenliği eğitimi, standardizasyon

Healthcare/Medical Translation - Adequate Enough?

Abstract

The global rise in health tourism has expanded access to healthcare services for individuals from diverse linguistic and cultural backgrounds, making healthcare interpreting a critical area of specialization. Türkiye occupies an important position in health tourism thanks to its advanced healthcare infrastructure and increasing number of international patients; accordingly, the need for healthcare interpreters is steadily growing. Although healthcare interpreting falls within the scope of community interpreting, it has not yet been defined as an independent profession in Türkiye. Given the competencies it requires, it should nevertheless be regarded as a distinct field.

This study aims to examine healthcare interpreting courses offered in Translation and Interpreting and Translation Studies departments at universities in Türkiye and to investigate the consistency of their learning outcomes, course content, and recommended course resources. For this purpose, document analysis, a qualitative research method, was employed. The course information packages of relevant departments identified through the YÖK Atlas database were systematically reviewed. In this context, the learning outcomes, course content, and course materials used in different universities were comparatively analyzed. In addition, the extent to which course learning outcomes align with expectations stated in job advertisements posted by organizations operating in the health tourism sector was also investigated.

The findings show marked differences among universities in terms of the learning outcomes and course resources of healthcare interpreting courses. The lack of a common framework and standardization in course content suggests the absence of a shared competency framework and a coherent educational structure in the field. Moreover, the competencies targeted by these courses were found not to sufficiently overlap with employer expectations expressed in job postings. This mismatch may primarily stem from the fact that healthcare interpreting has not been defined as an independent profession in Türkiye and that there are no nationally established competencies for this field.

Overall, the study demonstrates the need to define shared learning outcomes, and develop a field-specific professional framework, thereby aiming to contribute to both the literature and professional practice.

Keywords: community interpreting, healthcare interpreting, competence, healthcare interpreting education, standardization

GİRİŞ

Küreselleşme ve uluslararası göç hareketleri, toplumların kültürel ve dilsel çeşitliliğini artırmış; buna bağlı olarak sağlık, eğitim ve sosyal

hizmetler gibi kamusal alanlarda çevirmenlere duyulan ihtiyaç belirgin biçimde artmıştır. Nitekim Avrupa Komisyonu'nun Çeviri ve Tercüme Bilgi Merkezi (KCTI) platformunda paylaşılan kamu hizmeti çevirmenliği raporunda, son yıllarda artan göç hareketlerinin sağlık, sosyal destek, polis ve eğitim hizmetlerinde toplum çevirmenliğine olan talebi önemli ölçüde yükselttiği vurgulanmaktadır (bk. KCTI, 2026).

Toplum çevirmenliğine ilişkin uluslararası gereklilik ve önerileri ortaya koyan **ISO 13611:2024** standardı, önceki sürüm olan **ISO 13611:2014** standardının yerini alarak bu alandaki güncel yaklaşımı yansıtan uluslararası bir standart niteliği kazanmıştır. Önceki sürüm daha çok rehberlik işlevi görürken, yeni sürüm toplum çevirmenliğinin yürütülmesine ilişkin gereklilikleri ve önerileri sistematik bir çerçevede tanımlamaktadır. Standartta, **toplum çevirmenliği (*community interpreting*)** ile **kamu hizmeti çevirmenliği (*public service interpreting*)** kavramlarının eş anlamlı olarak kullanıldığı görülmektedir.

ISO 13611:2024'te toplum çevirmenliği, farklı dillerin kullanılmasından kaynaklanan iletişim engelleri nedeniyle normalde erişemeyecekleri hizmetlere bireylerin erişimini mümkün kılan sözlü çeviri (*interpreting*) türü olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda toplum çevirmenliği, çok dilli ve çok kültürlü toplumlarda bireylerin kamusal hizmetlere eşit erişimini destekleyen ve toplumsal kapsayıcılığı güçlendiren önemli bir mesleki faaliyet olarak değerlendirilmektedir (ISO, 2024).

Toplum çevirmenliğine yönelik talebin artmasına rağmen eğitim, etik, kalite standartları ve mesleki yeterlilikler konusunda uluslararası ölçekte henüz tam bir standartlaşma sağlanamamıştır. Ayrıca, toplum çevirmenliğine ilişkin evrensel düzeyde kabul görmüş ortak bir tanım henüz mevcut değildir. Bu durum, birçok ülkede üniversitelerin ve eğitim kurumlarının toplum çevirmenliği alanına yönelik eğitim programları geliştirmesine ve mesleki yeterliliklerin tanımlanmasına yönelik çalışmaların hız kazanmasına neden olmuştur (KCTI, 2026).

Toplum çevirmenliğine yönelik talebin artmasına paralel olarak sağlık çevirmenliğinde de gelişmeler söz konusudur. Sağlık turizminin gelişmesi, böylelikle sağlık hizmetlerinin küreselleşmesi ve uluslararası hasta hareketliliğinin artmasıyla birlikte sağlık alanında profesyonel çevirmenlere duyulan ihtiyaç da artmıştır. Sağlık çevirmenliği, hastalar, onlara eşlik eden kişiler (refakatçiler veya yakınları) ile sağlık hizmeti sunan profesyoneller ya da idari personel arasında, ortak bir dilin bulunmadığı durumlarda sağlıkla ilgili iletişimin gerçekleştirilmesini sağlayan çeviri faaliyetidir (ISO, 2024).

ISO 13611:2024, sağlık çevirmenliğini toplum çevirmenliğinin bir alt alanı olarak kabul etmekle birlikte, hukuk ve sağlık çevirmenliğinin (*legal and healthcare interpreting*) çoğu ülkede özel eğitim gerektiren uzmanlık alanları olarak değerlendirildiğini açıkça belirtmektedir. Bazı ülkelerde hukuk ve sağlık çevirmenliği toplum çevirmenliği kapsamında ele alınırken, bazı ülkelerde ise bağımsız disiplinler olarak kabul edilmektedir. Örneğin Türkiye'de toplum çevirmenliğinin en yerleşik uygulama alanlarından biri mahkemelerdir ve bu alandaki çeviri uygulamalarının ülkede uzun yıllardır kurumsal bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Buna karşılık sağlık çevirmenliği bağlamında standart ve kurumsallaşmış bir sistemden söz etmek güçtür. Bazı kamu ve özel sağlık kuruluşlarında profesyonel çevirmenler istihdam edilmekle birlikte, birçok durumda çeviri görevi sağlık personeline veya ilgili yabancı dilde yeterli olduğu varsayılan hasta yakınlarına bırakılmaktadır.

Angelelli (2019: xv), "*Healthcare Interpreting Explained*" adlı çalışmasında sağlık çevirmenliğini başlı başına bir uzmanlık ve araştırma alanı olarak değerlendirmektedir. Bu yaklaşım, sağlık çevirmenliğinin kendine özgü gereksinimleri olduğu iddiasını desteklemekte, alanın özgün nitelikleriyle de örtüşmektedir. Zira bu alanın bağımsız bir uzmanlık ve araştırma alanı olarak değerlendirilmesinin nedenlerinden biri de sağlık hizmetlerinin sunumu üzerindeki somut etkileridir.

Araştırmalar, çeviri hizmetlerinde profesyonel sağlık çevirmeni kullanımının sağlık hizmetlerinin etkinliğini artırdığını, yeniden yatış

oranlarını azalttığını ve gereksiz tıbbi işlem ve tetkiklerin önüne geçtiğini göstermektedir. Nitekim Blay vd. (2019), profesyonel çevirmen tercihinin hasta bakım süreçlerine olumlu katkı sağladığını ve yeniden yatış oranlarının azaltılmasında önemli bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık, hasta ile hizmet sağlayıcıları arasında ortak bir dilin bulunmadığı durumlarda ortaya çıkan dil engellerinin olumsuz etkileri uluslararası literatürde geniş çapta yer almaktadır. Bazı çalışmalar, bu tür durumlarda tanı ve tedavi süreçlerinin yanı sıra taburculuk sürecinde de sorunların ortaya çıkabildiğini göstermektedir. Sözü edilen iletişim aksaklıkları, yeniden yatış oranlarının artmasına ve sağlık hizmeti maliyetlerinin yükselmesine yol açabilmektedir (Kwan vd., 2023). Benzer şekilde, hizmet alan bireyler ile hizmet sağlayıcılar arasında ortaya çıkan dil uyumsuzluğunun iletişim hataları, yanlış tanı, etkisiz tedavi uygulamaları ve tedavi memnuniyetinin azalması gibi ciddi sonuçlar doğurabildiği çeşitli araştırmalar tarafından ortaya konmuştur (Hanft-Robert ve Mösko, 2024: 2). Bu bulgular, sağlık hizmetlerinde profesyonel sağlık çevirmenlerinden yararlanılmasının hasta güvenliği ve hizmet kalitesi açısından kritik bir gereklilik olduğunu göstermektedir.

Sağlık çevirmenliği, dünyanın her yerinde aynı düzeyde gelişmiş ve kurumsallaşmış bir alan değildir. Bazı ülkelerde sağlık çevirmenliği bağımsız bir meslek olarak kabul edilmekte; bu alana yönelik eğitim olanakları sunulmakta ve etik ile tıbbi terminoloji gibi konularda özel eğitimler veren meslek örgütleri faaliyet göstermektedir. Buna karşılık, bazı ülkelerde sağlık çevirmenliği henüz yeterince gelişmemiş ve kurumsallaşmamış bir alan olarak varlığını sürdürmektedir (Angelelli, 2019: xvi).

Sağlık çevirmenliği eğitiminin kurumsallaşması ve standartlaşması dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de devam eden bir süreçtir. Türkiye'de sağlık çevirmenliği henüz bağımsız bir meslek olarak tanımlanmamış, bu alana özgü ulusal yeterlilikler oluşturulmamıştır.

Uluslararası literatürde toplum çevirmenliği (*community interpreting*) ile birlikte, kamu hizmeti çevirmenliği (*public service interpreting*), eşlik/irtibat çevirmenliği (*liaison interpreting*), diyalog çevirmenliği (*dialogue interpreting*) ve kültürel çevirmenlik (*cultural interpreting*) gibi terimlerin yanı sıra sağlık çevirmenliği (*medical/healthcare interpreting*) ve hukuk çevirmenliği (*court/legal interpreting*) gibi uygulama alanına özgü kavramlar da yaygın olarak kullanılmaktadır (bk. Hanft-Robert ve Mösko, 2024: 2). Söz konusu kavramsal çeşitlilik, toplum çevirmenliğinin kapsamı ve sınırları konusunda ortak bir terminolojinin henüz tam olarak oluşturulamadığına işaret etmektedir. Bunun yanı sıra, sağlık çevirmenliği (*healthcare interpreting*) ile tıbbi çevirmenlik (*medical interpreting*) kavramlarının birbirinin yerine kullanılabildikleri de görülmektedir (Angelelli, 2019: xvi).

Sağlık çevirmenliği ile ilgili çalışmalar incelendiğinde bu çalışmaların genelde toplum çevirmenliği ekseninde sürdürüldüğü görülmektedir. Sözgelimi Kutlu ve Tarakçıoğlu'nun (2024), toplum çevirmenliği eğitiminin mevcut durumu ile sahadaki beklentiler arasındaki ilişkiyi inceledikleri araştırmalarında, toplum çevirmenliği eğitiminin sahadaki beklentileri tam olarak karşılayamadığı, eğitim programlarında ortak bir zeminde buluşulamadığı ve eğitim ile mesleki uygulama arasında belirli boşlukların bulunduğu ortaya konmaktadır. Araştırmada, toplum çevirmenliği eğitiminin daha etkili hâle getirilebilmesi için uygulama boyutunun güçlendirilmesi, mesleki yeterliliklerin geliştirilmesi ve eğitim süreçlerinin daha sistemli bir yapıya kavuşturulması gerektiği vurgulanmaktadır. Sağlık çevirmenliğinin çoğu zaman toplum çevirmenliğinin bir alt alanı olarak değerlendirilmesi göz önüne alındığında, söz konusu bulguların sağlık çevirmenliği eğitimi açısından da önemli çıkarımlar sunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Sağlık çevirmenliğini doğrudan ele alan çalışmalar incelendiğinde, sağlık çevirmenlerinin sahip olması gereken bilgi, beceri ve yetkinlikleri ele alan çalışmaların mevcut olduğu görülmektedir. Sözgelimi Wang ve Lázaro Gutiérrez (2021) çalışmalarında sağlık çevirmenliği eğitiminde bulunması

gereken temel yeterlilikleri incelemekte ve mevcut eğitim programlarının bu yeterlilikleri ne ölçüde kazandırdığını tartışmaktadır. Özellikle kültürlerarası iletişim, tıp terminolojisi, sağlık sistemleri bilgisi alanlarındaki eğitim eksikliklerine odaklanılmaktadır. Turan (2023) ise kapsamlı çalışmasında toplum ve sağlık çevirmenliğinde çeşitli yaklaşımları incelemiş ve sağlık çevirmenliği yetkinliklerine atıfta bulunarak bazı önerilerde bulunmuştur.

Literatürde akademisyen ve uygulayıcı görüşlerine odaklanan çalışmaların yanı sıra müfredat geliştirmeye yönelik öneriler sunan çalışmalara da rastlanmaktadır. Ancak Türkiye'deki üniversitelerde verilen sağlık çevirmenliği derslerinin öğrenme çıktılarını (kazanımlarını), ders içeriklerini ve kullanılan kaynakları karşılaştırmalı olarak inceleyen kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Oysa sağlık çevirmenliği eğitiminin niteliksel anlamda geliştirilmesi, alanın standartlarının belirlenmesi ve eğitim programları arasındaki benzerlik ve farklılıkların ortaya konulabilmesi için sözü edilen unsurların sistematik biçimde incelenmesi önem taşımaktadır. Sağlık çevirmenliğinin profesyonelleşmesi, büyük ölçüde bu alana yönelik eğitim programlarının niteliğine ve tutarlılığına bağlıdır. Dolayısıyla bu çalışma, bahsedilen boşluğu doldurmayı hedefleyerek Türkiye'de sağlık çevirmenliği eğitiminin mevcut durumuna bütüncül bir bakış sunmaktadır. Öte yandan farklı üniversitelerde sunulan sağlık çevirmenliği derslerinin karşılaştırılması, alandaki ortak yeterliliklerin, farklılaşan yaklaşımların ve standardizasyon gereksinimlerinin belirlenmesine katkı sağlayacaktır.

SAĞLIK ÇEVİRMENLİĞİ EĞİTİMİ

1990'lı yıllarda Gile (1995), bilişsel bir yaklaşımla geliştirdiği Çaba Modeli (*Effort Model*) kapsamında sözlü çeviri sürecini farklı aşamalara ayırmış ve bu aşamaların her birinin farklı beceriler gerektirdiğini ortaya koymuştur. Bu tarihten itibaren araştırmacılar, not alma, sentezleme ve analiz teknikleri ile dil dışı unsurları anlama gibi sonradan kazanılabilen

becerilere odaklanmaya başlamışlardır. Yeni yüzyılda ise araştırmacıların çevirmen yeterliği konusundaki ilgisi yalnızca çeviri etkinliğinin kendisiyle sınırlı kalmamış; çeviri öncesi ve sonrası süreçleri de kapsayacak şekilde genişlemiş ve dışsal unsurlar da dikkate alınmaya başlanmıştır. Bu gelişim çizgisi değerlendirildiğinde, çevirmen yeterliliği kavramının önemli bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Yeterlilik anlayışı, doğuştan gelen becerilere yapılan vurgudan öğrenme yoluyla kazanılabilen becerilere yönelmiştir. Ayrıca genel bir çevirmen tanımından farklı ortam ve çeviri türlerine özgü çok yönlü özelliklerin dikkate alındığı yaklaşımlara geçilmiştir. Çalışmaların büyük çoğunluğu konferans çevirmenliğini temel araştırma odağı olarak ele alsa da, sözlü çeviri olgusuna genel bir çerçeveden yaklaşmaları nedeniyle sağlık çevirmenliği bağlamına da uygulanabilir niteliktedir (Wang ve Lázaro Gutiérrez, 2021: 129-130).

Genel olarak, kamu hizmetleri alanında gerekli olan çeviri yeterliliklerine ilişkin araştırmaların ve özel olarak sağlık hizmetleri bağlamında ihtiyaç duyulan çevirmen yeterliliklerine odaklanan çalışmaların, günümüz yüzyılının ilk yirmi yılı içerisinde ortaya çıktığı görülmektedir. Disiplinlerarası bir niteliğe sahip olmaları nedeniyle, çevirmen yeterliliği üzerine yürütülen araştırmalarda kullanılan kuramsal çerçeveler kültürlerarası iletişim alanındaki yaklaşımları da kapsamaktadır (Wang ve Lázaro Gutiérrez, 2021: 131).

Kelly (2014: 121), etik konusunun çevirmen eğitim programlarında çoğu zaman tamamen göz ardı edildiğini, programlarda yer aldığı durumlarda ise genellikle seminer şeklinde sunulduğunu ve içerikte daha çok piyasaya yönelik konulara (ücret tarifeleri, fiyat kırma vb.) ağırlık verildiğini ifade etmektedir. Ancak Wang ve Lázaro Gutiérrez (2021: 131), son dönemde araştırmalarda çevirmenlerin meslek etiği (deontology) ve psikolojik durumlarının da önemli inceleme alanları arasında yer aldığını belirtmektedir.

Sağlık turizmine olan talebin yükselmesi ve sağlık turizminin Türkiye için oldukça değerli bir konumda olması, sağlık çevirmenliğini yalnızca

uygulama alanında değil, akademik düzlemde de daha görünür bir hâle getirmiştir. Bu görünürlük, çeviribilim alanında yapılan çalışmaların yanı sıra üniversitelerin mütercim ve tercümanlık ile çevirmenlik bölümlerinin eğitim programlarına yansıyan ders içerikleriyle somutlaşmaktadır. Türkiye'de farklı üniversitelerde programlar incelendiğinde, sağlık çevirmenliği ve toplum çevirmenliği odaklı derslerin birçok üniversitede verildiği görülmektedir.

Wang ve Lázaro Gutiérrez (2021: 145-148), eğitim kurumlarının sağlık bilimleriyle çeviribilim arasında disiplinlerarası iş birliğini geliştirmelerini önermektedir. Araştırmacılara göre, sağlık çevirmenliği hizmetlerine olan talebin daha da artacağı öngörülmektedir; bu nedenle uzun vadeli eğitim politikalarının yanı sıra kısa vadede uygulanabilecek geçiş çözümlerine de ihtiyaç bulunmaktadır. Bu çözümlerden biri, özellikle yaygın olmayan diller için sağlık ve tıp alanına yönelik eğitim materyallerinin geliştirilmesidir. Sağlık çevirmenliği yeterliliklerinin bazı bileşenleri (alan bilgisi, terminoloji ve kültürel bilgi gibi) bireysel çalışma ve destek materyalleri aracılığıyla geliştirilebilirken, profesyonel stratejiler ve uygulama becerileri daha yoğun eğitmen desteği ve uygulamalı eğitim gerektirmektedir. Sonuç olarak araştırmacılar, sağlık çevirmenliği eğitimindeki eksikliklerin giderilmesinde sağlık sistemleri, tıbbi içerikler, kültürel unsurlar ve sağlık iletişimini etkileyen faktörleri kapsayan eğitim materyallerinin geliştirilmesinin etkili bir çözüm olabileceğini savunmaktadır.

Literatürde üniversite öğrencilerini sağlık çevirmenliği alanında yetiştiren programların sayısının oldukça sınırlı olduğunu belirten Wechsler ve Tamasi'nin (2024) çalışması, Amerika Birleşik Devletleri'nde birçok tıp fakültesinde bu konuya yönelik eğitimlerin müfredata dâhil edildiğini göstermektedir. Çalışmalarında inceledikleri Student Volunteer Interpreters (SVI) programı kapsamında öğrenciler, profesyonel çevirmenler tarafından verilen 40 saatlik bir eğitimden geçmekte; çevirmenin rolü, tıbbi terminoloji, sağlık sistemleri, etik ilkeler, dil hizmetlerine erişim ve sertifikasyon süreçleri gibi temel konularda bilgi edinmektedir.

Angelelli'nin (2019: xvii-xviii) de belirtmiş olduğu gibi, sağlık çevirmenliği, yalnızca diller arasında anlam aktarımını değil, aynı zamanda farklı kültürel arka planlara, sağlık algılarına ve iletişim pratiklerine sahip bireyler arasında anlamlı bir iletişim ortamının oluşturulmasını da gerektirmektedir. Bu nedenle sağlık çevirmenleri terminolojik bilginin yanı sıra bağlamsal farkındalık, kültürlerarası iletişim becerileri, etik muhakeme ve mesleki karar verme yetkinliklerine de sahip olmalıdır. Sağlık ortamlarında ortaya çıkan karmaşık iletişim süreçlerinin etkin biçimde yönetilebilmesi, çok boyutlu yeterliliklerin kazanılmasını zorunlu kılmaktadır.

Söz konusu çalışmalar sağlık çevirmenliğinin yalnızca sağlık hizmetlerine erişimi kolaylaştıran bir uygulama alanı olmadığını, aynı zamanda yapılandırılmış bir eğitim süreci gerektiren uzmanlık alanı olduğunu göstermektedir.

Türkiye'de yapılan çalışmaların konuya sınırlı düzeyde odaklandığı, özellikle çevirmen eğitimi kapsamında toplum çevirmenliği eğitimini yeterince ele almadığı görülmektedir (Kutlu ve Tarakçıoğlu, 2024: 62). Türkiye'de çevirmen eğitimi üzerine yürütülen çalışmaların toplum çevirmenliği eğitimine dahi sınırlı düzeyde yer verdiği dikkate alındığında, sağlık çevirmenliği eğitiminin literatürde daha geri planda kaldığı söylenebilir. Sağlık çevirmenliği çoğu zaman toplum çevirmenliğinin genel çerçevesi içinde değerlendirilmekte, bu durum ise alanın kendine özgü yeterliliklerinin ve eğitim gereksinimlerinin bağımsız bir araştırma odağı olarak yeterince incelenmemesine yol açmaktadır. Bu nedenle, üniversitelerde sunulan sağlık çevirmenliği derslerinin içerik, öğrenme çıktıları ve kaynakları açısından incelenmesi, alandaki mevcut eğitim anlayışının ortaya konulması ve olası standartlaşma gereksinimlerinin belirlenmesi açısından önem taşımaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, Türkiye'deki çevirmenlik lisans programlarında sağlık çevirmenliği eğitiminin mevcut durumunu ortaya koymayı amaçlayan nitel bir araştırmadır. Araştırmada, veri toplama sürecinde doküman taraması, analiz sürecinde ise doküman analizi yöntemlerinden yararlanılmıştır.

Veri toplama süreci planlı ve aşamalı biçimde ilerlemiştir. İlk aşamada, araştırmanın evrenini oluşturan programların belirlenmesi amacıyla Yükseköğretim Kurulu (YÖK) tarafından yönetilen YÖK Atlas çevrimiçi veri tabanı taranmıştır. Tarama sonucunda, Türkiye'de aktif olarak eğitim veren "Mütercim ve Tercümanlık" ile "Çeviribilimi" adlı toplam 79 lisans programı tespit edilmiştir. Ardından ilgili programların ders kataloglarına ve ders bilgi paketlerine erişilmiştir. Her bir programın ders kataloğu, sağlık çevirisine odaklanan bir dersin bulunup bulunmadığını belirlemek üzere taranmıştır. Sağlık çevirmenliği ile ilişkili olduğu değerlendirilen derslerin belirlenmesinde "sağlık çevirisi", "tıp çevirisi", "medikal çeviri", "tıbbi çeviri" ve "toplum çevirmenliği" anahtar kavramlarından yararlanılmıştır. Tespit edilen derslere ilişkin veriler tablolaştırılmıştır. Veri tablosunda dersin yürütüldüğü üniversite, bölüm, ders adı, zorunlu veya seçmeli oluşu, verildiği yarıyıl, AKTS kredisi, dersin amacı, içeriği, öğrenme çıktıları ve önerilen kaynaklar gibi kategorilere yer verilmiştir. Elde edilen veriler betimsel ve karşılaştırmalı bir yaklaşımla analiz edilmiştir.

Araştırmanın ikinci aşamasında, sağlık çevirmenliği eğitiminde kazandırılması hedeflenen yeterliklerin sektör beklentileriyle uyumunu değerlendirmek amacıyla Oğuz, Günay Köprülü ve Özkaracahisar'ın (2025) sağlık turizmi alanında yayımlanan iş ilanlarını inceleyen çalışmalarından yararlanılmıştır. Çalışmada ortaya konulan görev tanımları ve işveren beklentileri tematik olarak analiz edilmiş; elde edilen bulgular, üniversitelerdeki sağlık çevirmenliği derslerinin öğrenme çıktılarıyla karşılaştırılarak örtüşme ve farklılaşma alanları belirlenmiştir.

BULGULAR VE YORUM

YÖK Atlas ve ilgili üniversitelerin resmi Bilgi Paketi / AKTS katalogları üzerinden yürütülen bu geniş kapsamlı analizde, belirlenmiş olan anahtar kelimeler üzerinden taranarak veri tablosuna dönüştürülmüştür. Belirlenen 79 akademik birim arasından 16 birim, ders bilgi paketlerinde araştırmanın veri toplama ölçütlerini karşılayacak düzeyde bilgi bulunmaması nedeniyle değerlendirmeye alınmamıştır. Kalan birimler içerisinde 25 akademik birimde sağlık veya tıp çevirisi alanına yönelik ders bulunmazken, 38 akademik birimde bu alana yönelik en az bir dersin müfredatta yer aldığı tespit edilmiştir.

Bu çalışma kapsamında toplanan veriler, İngilizce, Almanca ve Fransızca Mütercim ve Tercümanlık programlarının yanı sıra Uygulamalı İngilizce ve Çevirmenlik programlarında da sağlık çevirmenliğine yönelik derslerin yer aldığını ortaya koymaktadır.

Araştırma kapsamında incelenen 38 akademik birimde sağlık çevirmenliği veya ilişkili derslerin farklı adlar altında yer aldığı tespit edilmiştir. Dersler; "Tıp Metinleri Çevirisi" (10), "Medical Translation" (7), "Translation of Medical Texts" (4), "Sağlık Çevirmenliği" (3), "Toplum Çevirmenliği" (2) ve "Community Interpreting" vb. şeklinde farklı başlıklar altında sunulmaktadır. Alanın disiplinlerarası ve çok boyutlu yapısını yansıtan bu durum, sağlık çevirmenliğinin çevirmenlik eğitimi içerisinde giderek daha görünür hâle geldiğini göstermekle birlikte, alanın kavramsal olarak henüz tam anlamıyla ortak bir terminolojiye kavuşmadığını da ortaya koymaktadır.

İncelenen programlarda sağlık çevirmenliği derslerinin bazı bölümlerde zorunlu, bazılarında ise seçmeli olarak sunulduğu belirlenmiştir. Derslerin seçmeli olması, bu derslerin dönem içerisinde açılıp açılmadığının sorgulanmasına neden olmaktadır. Zorunlu derslerde ise içerik ve uygulama yoğunluğu, alanın gerektirdiği yetkinlikleri ne ölçüde kazandırdığı sorusunu gündeme getirmektedir. Ayrıca derslerin yarıyılları, haftalık ders saatleri ve AKTS kredileri bakımından da önemli farklılıklar bulunmaktadır.

Dikkat çekici bir diğer husus, sağlık çevirmenliğinin bazı programlarda toplum çevirmenliği başlığı altında ele alınırken (2), diğerlerinde doğrudan sağlık çevirmenliği (3) çerçevesinde konumlandırılmasıdır. Bu durum, sağlık çevirmenliğinin toplum çevirmenliğiyle olan güçlü bağını sürdürmekle birlikte, kendi başına ayrı bir uzmanlık alanı olarak da algılanmaya başladığını göstermektedir. Zira sağlık çevirmenliği, hasta-hekim iletişimi, etik sorumluluklar, acil durumlarda çeviri ile operasyon ve pazarlama gibi farklı yetkinlikler gerektirmektedir. Bununla birlikte, bu derslerin müfredata eklenmiş olması, öğrencilerin sağlık çevirmenliğine yönelik farkındalık düzeylerinin doğal olarak artmasını sağlamaktadır.

Ders kaynakları açısından da önemli farklılıklar tespit edilmiştir. Bazı programlarda sağlık çevirmenliğine özgü kaynaklar kullanılırken, bazı programlarda genel çeviribilim veya toplum çevirmenliği kaynaklarının tercih edildiği görülmüştür. Bu durum, sağlık çevirmenliği eğitiminde ortak bir bilgi temeli ve eğitim anlayışının henüz oluşmadığını göstermektedir.

Bunun yanı sıra, derslerin amaçları, içerikleri ve öğrenme çıktıları incelendiğinde üniversiteler arasında ortak bir yaklaşımın bulunmadığı da görülmektedir. Bu durum, sağlık çevirmenliği eğitiminin Türkiye'de henüz beklenen temel yetkinlikler çerçevesine dayalı olarak yürütülmediğine işaret etmektedir.

Ders öğrenme çıktılarında en yaygın kullanılan ifadeler (ve tekrar durumu) şunlardır:

Farklı tıbbi metin türlerini tanır ve ayırt eder (7)

Tıbbi terminolojiyi öğrenir, tanır ve doğru/etkin bir şekilde kullanır (5)

Tıp alanındaki metinleri kaynak dilden hedef dile çevirme becerisi kazanır (4)

Tıp alanına ait temel dil yapılarını ve terimleri analiz edebilecektir (4)

Ders öğrenme çıktılarında en yaygın kullanılan ifadelere bakıldığında sözlü çeviriden ziyade yazılı çeviriye yönelik yetkinlik ifadeleri olduğu görülmektedir.

Ders öğrenme çıktılarında bir kez kullanılmış olan yetkinlik ifadelerine oldukça fazla rastlanmıştır. En az kullanılan ifadelerden birkaçı şunlardır:

Öğrenci, tıbbi etik ve gizlilik konularını anlayabilir (2)

Öğrenci, pratik çeviri uygulamaları ile becerilerini geliştirebilir (1)

Anatomi ve fizyolojiye ait temel kavramları açıklayabilecektir (1)

Sağlık turizmi alanında faaliyet gösteren kuruluşların yayımladığı iş ilanlarında belirtilen beklentiler ile üniversitelerde verilen sağlık çevirmenliği derslerinin hedeflediği yetkinlikler arasında tam bir örtüşme bulunmadığı görülmektedir. Oğuz, Günay Köprülü ve Özkaracahisar'ın (2025) sağlık sektörü iş ilanlarını inceleyen çalışmalarında sektörden elde edilen iş ilanlarının analizinde, işverenlerin aradığı nitelikler öznel ve nesnel olmak üzere iki ana grupta toplanmaktadır. Öznel nitelikler arasında en sık rastlanan unsur, çevirmenin kurumsal operasyonun organik bir parçası olmasını gerektiren takım ve ekip çalışmasına yatkınlık kriteridir. Bununla birlikte, süreci yönetme becerisini vurgulayan iletişim ve ikna yeteneği (24 ilanda), esnek ve vardiyalı çalışma (22 ilanda), müşteri ve hasta memnuniyeti (15 ilanda) ile dijital mecralarda hasta kazanımı sağlamayı hedefleyen satış ve pazarlama odaklılık (13 ilan) en çok talep edilen beceriler olarak öne çıkmaktadır. Nesnel nitelikler bağlamında ise, yabancı dil yetkinliği (34 ilanda), MS Office programları ve hastane otomasyon sistemlerini kullanabilmeyi içeren bilgisayar ve yazılım hakimiyeti (31 ilanda) ile sektörel bilgi ve operasyonel tecrübe (24 ilanda) aranan temel kriterlerdir. Diğer yandan sektör ilanlarının iş tanımlarında kültürlerarası aracılık (31), pazarlama (16), operasyonel görevler ve lojistik (14) ve çeviri uygulamaları (14) tespit edilen en yaygın görev kategorileridir.

İş ilanlarında yabancı dil yeterliliği, iletişim becerileri, hasta ilişkileri yönetimi, satış ve pazarlama faaliyetleri, operasyonel süreçlerin yürütülmesi ve kültürlerarası aracılık gibi görev ve beceriler ön plana çıkarken; çeviri eğitimi, tıbbi terminoloji bilgisi, etik karar verme ve profesyonel çeviri deneyimi gibi sağlık çevirmenliğine özgü yetkinliklerin çoğu zaman açık

biçimde tanımlanmadığı görülmektedir. Ayrıca sağlık sektöründeki birçok ilanda çevirmenlik faaliyetinin hasta temsilciliği, satış, pazarlama veya operasyonel görevlerle birlikte tanımlanması, sağlık çevirmenliğinin bağımsız bir uzmanlık alanı olarak yeterince konumlandırılmadığını göstermektedir. Bu durum, üniversitelerde verilen sağlık çevirmenliği eğitimi ile sektörün istihdam pratikleri arasında belirli bir uyumsuzluğun bulunduğuna ve alanda ortak mesleki standartların geliştirilmesine ihtiyaç duyulduğuna işaret etmektedir.

Üniversitelerin sağlık çevirmenliği dersleri incelendiğinde ise, akademideki odağın metin, terim ve kuram, sektör odağının ise iletişim, pazarlama ve operasyon olduğu anlaşılmaktadır. Üniversitelerin ders kazanımlarına yönelik yapılan incelemelerde en çok kullanılan ifadelerin, tıbbi terminolojiyi öğrenme, tanıma ve doğru/etkin bir şekilde kullanma, farklı tıbbi metin türlerini üslup ve özellikleriyle tanıyıp ayırt etme ve tıp alanındaki metinleri kaynak dilden hedef dile çevirme becerisi kazanıp uygulayabilme üzerine kurulu olduğu görülmektedir.

Karşılaştırmalı veriler incelendiğinde, sektör hastayı tedaviye ikna etme ve rehberlik etme amacıyla sözlü iletişim ve ikna yetisi beklerken, üniversitelerin daha ziyade akademik metin ve rapor çevirisine odaklandığı görülmektedir. Benzer şekilde sektör; randevu, lojistik, ödeme ve kayıt süreçlerini kapsayan operasyonel bir destek talep edip çevirmeni sahada konumlandırırken, üniversite eğitimlerinde saha ve uygulamaya yönelik ders içerikleri görülmemektedir. Eğitim içeriklerinin uygulamadan uzak kaldığı sürece eksik kalacağı gerçeğinden hareketle, bu boşluğu doldurmak adına müfredatların mutlaka uygulamaya yönelik konuları içermesi gerekmektedir. Sağlık çevirmenliğine yönelik dersler, öğrencilerin doğrudan sahada uygulama yapabileceği şekilde planlanabilir ya da sahayı derse taşıyacak yenilikçi materyallerle desteklenebilir. Hasta-hekim iletişiminin dinamik sürecine ilişkin özgün materyallerin tasarlanması; hasta iletişimine yönelik örnek senaryolar oluşturularak bunlar üzerinden pratikler geliştirilmesi, uygulama örnekleri olarak deneyimlenebilir.

Elde edilen bulgular genel olarak değerlendirildiğinde, sağlık çevirmenliği eğitiminin Türkiye'de gelişim sürecini sürdürdüğü, ancak öğrenme çıktıları, ders içerikleri ve ders kaynakları bakımından üniversiteler arasında belirgin farklılıklar bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu farklılıklar, sağlık çevirmenliği alanına özgü ortak yeterliklerin tanımlanması ve eğitim programlarının bu çerçevede geliştirilmesi gerekliliğine işaret etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, Türkiye'deki üniversitelerde Mütercim ve Tercümanlık ile Çeviribilimi programlarında yer alan sağlık çevirmenliği derslerinin bilgi paketlerini inceleyerek sağlık çevirmenliği eğitiminin mevcut durumunu ortaya koymayı amaçlamıştır. Bunun yanı sıra, sağlık çevirmenliği eğitiminde hedeflenen yeterliliklerin sağlık sektörünün beklentileriyle ne ölçüde örtüştüğünü belirlemek amacıyla, sağlık alanında faaliyet gösteren kuruluşların iş ilanlarında yer alan görev tanımları ve adaylardan beklenen nitelikler de değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, sağlık çevirmenliği derslerinin öğrenme çıktıları ile sektörün talep ettiği bilgi, beceri ve yetkinlikler karşılaştırılarak eğitim programlarının mesleki uygulama alanının ihtiyaçlarını karşılama düzeyi incelenmiştir.

Literatürde sağlık çevirmenliğinin yalnızca terminoloji bilgisinden ibaret olmadığı; etik karar verme, kültürlerarası iletişim, iletişim yönetimi, rol farkındalığı, sağlık sistemleri bilgisi ve mesleki muhakeme gibi çok boyutlu yeterlilikler gerektirdiği vurgulanmaktadır. Çevirmen yeterliliği günümüzde yalnızca dilsel ve bilişsel becerilerle açıklanmamakta; etik farkındalık, profesyonel davranış, alan bilgisi, sürekli mesleki gelişim ve iletişim yönetimini de içeren çok boyutlu bir yapı olarak değerlendirilmektedir.

Sağlık çevirmenliği dersleri Türkiye'deki çevirmenlik programlarında giderek daha görünür hâle gelmekle birlikte, derslerin içerikleri, öğrenme çıktıları ve kaynakları bakımından üniversiteler arasında farklılıklar

bulunmaktadır. Bu durum, sağlık çevirmenliği eğitiminde ortak bir yeterlilik çerçevesinin henüz tam olarak oluşmadığına işaret etmektedir.

Sağlık çevirmenliği derslerinde hedeflenen bazı yeterlilik alanları ile işverenlerin talep ettiği mesleki nitelikler arasında yabancı dil yeterliliği, iletişim becerileri, kültürlerarası etkileşim ve tıbbi terminoloji bilgisi gibi alanlarda kısmi bir örtüşme söz konusudur. Buna karşılık, hasta ilişkileri yönetimi, sağlık kurumlarının işleyişine ilişkin bilgi, operasyonel süreçlere uyum, iletişim yönetimi ve uygulamaya dönük profesyonel beceriler gibi sektör tarafından önem verilen bazı yeterliliklerin eğitim programlarında daha sınırlı düzeyde yer aldığı görülmüştür. Bu durum, sektörün iletişim ve koordinasyon becerilerine öncelik verdiğini, ancak sağlık çevirmenliğine özgü mesleki yeterlikleri her zaman açık ve sistematik biçimde tanımlamadığını göstermektedir.

Ayrıca sağlık çevirmenliğinin toplum çevirmenliği ile olan kuramsal bağını sürdürmekle birlikte, kendine özgü bilgi, beceri ve etik yeterlikler gerektiren ayrı bir uzmanlık alanı olarak giderek daha fazla kabul gördüğü değerlendirilmiştir. Çevirmen yeterliliği günümüzde yalnızca dilsel ve bilişsel becerilerle açıklanmamakta; etik farkındalık, profesyonel davranış, alan bilgisi, sürekli mesleki gelişim ve iletişim yönetimini de içeren çok boyutlu bir yapı olarak değerlendirilmektedir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda, sağlık çevirmenliği eğitiminde temel ortak yeterliliklerin, öğrenme çıktılarının ve kaynakların belirlenmesine yönelik çalışmaların yürütülmesi önerilmektedir. Ayrıca ders içeriklerinde meslek etiği, profesyonelleşme, kültürlerarası iletişim, hasta hakları, kriz ve risk iletişimi gibi konulara daha fazla yer verilmesi; uygulama boyutunun güçlendirilmesi amacıyla vaka incelemesi, rol oynama etkinlikleri, saha gözlemleri ve staj olanaklarının geliştirilmesi önem taşımaktadır. Sektör beklentileri doğrultusunda sağlık kurumlarının işleyişi, hasta ilişkileri yönetimi ve sağlık turizmi süreçlerine ilişkin uygulamalı içeriklerin de müfredata dâhil edilmesi yararlı olacaktır.

Sağlık çevirmenliği eğitiminin bahsedilen çok boyutlu yeterlilikleri temel alan ortak bir çerçeve doğrultusunda geliştirilmesi, hem alanın profesyonelleşmesine hem de sağlık hizmetlerinde iletişim kalitesinin artırılmasına önemli katkılar sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Angelelli, Claudia V. (2019). Healthcare Interpreting Explained, Translation Practices Explained (Series Editor: Kelly Washbourne), New York, NY: Routledge

Blay N., Seremetkoska M., Morris J., Holters G., Ioannou S., Thomas V. Ve Everett B. (2019). Interpreter Provision and Hospital-Associated Outcomes Within the Limited English Proficiency Population: Analysis of Administrative Data. J Gen Intern Med. 2019 Jun;34(6):820-822. doi: 10.1007/s11606-019-04852-8. PMID: 30729417; PMCID: PMC6544717.

Hanft-Robert, Saskia ve Mösko, Mike (2024). Community interpreting in Germany: results of a nationwide cross-sectional study among interpreters. BMC Public Health (2024) 24:1570. https://doi.org/10.1186/s12889-024-18988-8.

ISO (2024). ISO 13611:2024. Interpreting services — Community interpreting — Requirements and recommendations. www.iso.org/obp/ui/en/#iso:std:iso:13611:ed-2:v1:en.

KCTI (2026). Knowledge Centre on Translation and Interpretation (KCTI). Public service interpreting. https://knowledge-centre-translation-interpretation.ec.europa.eu/en/public-service-interpreting.

Kelly, Dorothy (2014). A Handbook for Translator Trainers. A Guide to Reflective Practice, London & New York: Routledge

Kutlu, Gizem Yaren ve Tarakçıoğlu, Aslı Özlem (2024). Community Interpreting Training in Türkiye: A Study Based on the Views of Academics and Interpreters. İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi 2024, 21 : 61–69. DOI: 10.26650/iujts.2024.1547233

Kwan, M., Jeemi, Z., Norman, R., ve Dantas, J. A. R. (2023). Professional Interpreter Services and the Impact on Hospital Care Outcomes: An Integrative Review of Literature. International Journal of Environmental Research and Public Health, 20(6), 5165. https://doi.org/10.3390/ijerph20065165.

Oğuz, D., Günay Köprülü, S. ve Özkaracahisar, B. (2026). "Türkiye'de Sağlık Çevirmenliği İstihdamı İş İlanları Üzerinden Bir Veri Analizi", Çeviribilim Alanında Uluslararası Araştırmalar-I, Ed. Ayşenur İplikçi Özden Ayşenur, 41-65, İstanbul: Eğitim Yayınevi

Turan, D. (2023). Toplum ve Sağlık Çevirmenliği Eğitiminde Yaklaşımlar ve İçerikler, Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları

Wang, X. ve Lázaro Gutiérrez, R. (2021). Healthcare interpreting: filling the training gap to achieve required competences. Current Trends in Translation Teaching and Learning E, 8. 124 – 153. https://doi.org/10.51287/cttle20215.

Wechsler, Julie R. ve Tamasi, Susan (2024). Motivations of undergraduate student medical interpreters: Exposure and experience. BMC Medical Education (2024) 24:444 https://doi.org/10.1186/s12909-024-05417-y.

Öğrenci Kavramının Tarihsel ve Söylemsel Evrimi

SEYFULLAH ÖZTÜRK*
VİLDAN ÖNCÜL**

Öz

Bu çalışma, farklı dillerde ve tarihsel dönemlerde kullanılan *öğrenci* kavramının toplumsal ve kültürel anlamlarını incelemektedir. Cumhuriyet döneminde başlatılan dilde sadeleşme hedefi ile yabancı kökenli sözcüklerin yerine Türkçe karşılıklarının yaygınlaştırılması anlayışı sonucunda dilsel bir değişim hareketi meydana gelmiştir. *Talebe* ve *öğrenci* sözcükleri arasında var olan tercih sorunu da bu dönemin ardından görülmeye başlanmıştır. Akademik düzlemde tartışılmamasına rağmen uzun yıllar *öğrenci* ve *talebe* sözcüklerinin tercihi noktasında toplumsal bir gündem oluşmuştur. *Talebe* yerine *öğrenci* sözcüğünün tercih edilmesinin zamanla eğitim alan bireyleri olumsuz etkilediğine dair ifade edilen iddialar ile geçmişe yönelik bir meyil dile getirilmiştir.

Çalışmada Osmanlı dönemindeki *talebe* ile modern dildeki *öğrenci* arasındaki farklar, Avrupa ve Doğu dillerindeki eşdeğer terimlerle karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Çalışma, dilin eğitim anlayışı ve bireysel-toplumsal kimlik üzerindeki etkilerini incelemeyi hedeflemektedir. Sözcük tercihlerinin birey-toplum üzerinde gerçekten böyle bir etkiye sahip olup olmadığı veya bu etkinin kanıtlanıp kanıtlanamayacağı oldukça karmaşık bir sorundur. Bu nedenle çalışmada duygusal eğilimlerden kaynaklanan bu çatışmanın dışında durularak sözcük tercihinin altında yatan yaklaşımlar söylem analizi yöntemi ile değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Eğitimde bireyin kimliği, kullanılan dil ve kelimelerle şekillenir. *Öğrenci* kelimesi ve eşdeğerleri, yalnızca bir öğrenme sürecini değil, aynı zamanda toplumun eğitimden beklentilerini ve bireyin rolünü de yansıtmak

* Ondokuz Mayıs Üniversitesi. ases52@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9009-2572.
** Ondokuz Mayıs Üniversitesi. vilice1@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-2265-4836.

zorundadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde sadece *öğrenci* sözcüğünün değil, zaman içinde değişim felsefesinden etkilenen başka sözcüklerin de bu kapsamda değerlendirilmesi mümkündür. Çalışmada benzer şekilde söylemsel bir bakış açısı doğrultusunda tercih edilen başka örnekler de tartışmayı destekleyici kapsamda dile getirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: eğitim, dilbilim, söylem analizi, dilsel değişim, dil politikaları

The Historical and Discursive Evolution of the Concept of "Student"

Abstract

This study examines the social and cultural meanings of the concept of *student* as used in different languages and historical periods. As a result of the goal of language simplification initiated during the Republican era and the understanding of popularizing Turkish equivalents for foreign-origin words, a linguistic change movement emerged. The preference issue that exists between the terms *talebe* (seeker of knowledge) and *öğrenci* (learner). Although not discussed at the academic level, a social agenda has existed for many years regarding the preference between the terms *talebe* and *öğrenci*. A historical trend has been expressed through claims that the gradual preference for the term *öğrenci* over *talebe* has negatively affected individuals receiving education over time.

The study examines the differences between the term *talebe* in the Ottoman period and the term *öğrenci* in the modern era, comparing them with equivalent terms in European and Eastern languages. The study aims to investigate the effects of language on educational understanding and individual-social identity. Whether word choices truly have such an impact on individuals and society, or whether this impact can be proven, is a highly complex question. Therefore, the study focuses on the approaches underlying the choice of the word without considering this conflict arising from emotional tendencies, attempts to evaluate them through the method of discourse analysis.

In education, the individual's identity is shaped by the language and words used. The word *öğrenci* and its equivalents must reflect not only a learning process but also society's expectations from education and the individual's role. When evaluated from this perspective, it is possible to consider not only the word *öğrenci* but also other words influenced by the philosophy of change over time within this context. In the study, other examples chosen in line with a discursive perspective are also mentioned to support the discussion.

Keywords: education, linguistics, discourse analysis, linguistic change, language policies

GİRİŞ

Günümüzde söylem, kısaca bir şeyin nasıl konuşulduğu, temsil edildiği veya anlamlandırıldığı anlamına gelmektedir. Yani sadece ne söylendiği değil, hangi bağlamda, hangi amaçla, hangi güç ilişkileri içinde söylendiği de anlamın oluşmasında etkili olan unsurlardır.

> Etimolojik olarak söylem terimi, Latince "discurrere" (oraya buraya koşuşturma, gidiş gelişler) kelimesinden, ve/veya "uzaklaşma", "eritme", "yayılma" ile discursus kelimesinin muhtelif versiyonlarına karşılık gelir; mecazî anlamda da "özne hakkında uzun uzadıya konuşma", "bir şey hakkında iletişim" anlamına gelir. Ortaçağ Latincesinde discursus, "hararetli tartışma" ve "bir yörünge etrafında dönen", "karşılıklı iletişim" ve "görüşme" anlamına gelir (Barthes, 1993, s. 9; Wodak, 1996, s. 36, Akt. Sözen 1999, s. 19).

Söylem bilimi, söylenenin tam olarak anlaşılması için anlamsal bir koridor oluşturulmasına izin verir. Böylelikle sözcüğün söylemsel sürecini görünür kılar. Örneğin herhangi bir bölgede yeni bulunan maden rezerviyle ilgili bir gazetedeki “Ekonomik Fırsat Kapıda” manşetiyle başka bir gazetedeki “Çevre Felaketi Geliyor” manşeti aynı olayı anlatır ama bambaşka söylemlerdir. Söylem bilimi kelimelerin seçilme nedenlerindeki farkları analiz ederek daha geniş bir anlam yelpazesine ulaşılmasına hizmet

eder. Bu nedenle sözün söylenmesi ile söylenme gayesi arasındaki bağı kurgulamak ve bu kurguyu anlamlı hale getirmek söylem biliminin temel araştırma alanıdır.

Söylemlerde kullanılan sözcüklerin anlamları "neyi açıkladıkları"na ve "nerede açıklandıkları"na göre değişir. Bir diyalog süreci olarak söylemin değişebilirliğinde, aynı kelime birbiriyle zıtlaşan iki içeriği gösterebilir. Bir fabrikanın çalışan kesiminin söylemiyle yöneticilerin söylemi, hastanedeki hastaların söylemiyle doktorların söylemi çelişebilir (Sözen, 1999, s. 24).

Türkçede geçmişten günümüze öğrenci anlamını karşılamak için dönemlere göre farklı sözcükler kullanılmıştır. Caferoğlu (2011, s. 48) tarafından belirtilen *boşgutlug* ifadesi öğrenci anlamında Uygur Türkçesinde kayıt altına alınmıştır. Henüz eğitim anlayışının olgunlaşmadığı bu dönemlerde çoğunlukla dinî öğretiler için sözcüğün kullanıldığını düşünmek gerekir. İslamiyet'in kabulünden sonraki süreçte ise önce Farsça etki ile *şagird* sonra da *talebe* kullanılmaya başlanmıştır. Arapça talep kökünden gelen sözcüğün Osmanlı sahasındaki ilk kullanımı Meninski'de (1680) görülmektedir. Öğren- fiilinden gelen öğrenci sözcüğü ise Cumhuriyet'in ilanından sonra Dil Devrimi ile Türkçeye kazandırılmıştır. Ancak Türkçenin sadeleştirme çabaları ve yeni sözcüklerin dile kazandırılması herkes tarafından memnuniyetle karşılanmamıştır. Söz gelimi Lewis (2007) bu durumu dil mühendisliğine soyunmak olarak görmekte, insanların konuşma ve yazma alışkanlıklarını değiştirmeyi amaçlayan bu dil reformu çabalarının ise dile müdahale ettiğini savunmaktadır. İnsanların alışık olmadığı yeni sözcüklerin yaratılması yoluyla konuşma alışkanlıklarının değiştirilmesinden memnun olmadığını ifade etmiştir. Yazar bu nedenle yapılan reformu "Felaket Bir Başarı" olarak tanımlamıştır.

Öğrenci sözcüğünün talebe yerine devlet tarafından kullanıma sunulması, tam da Lewis'in (2007) ifade ettiği türden bir müdahaledir. Devletlerin bu tarz yaklaşımlarının altında çok farklı nedenler olabilir. Ama genel olarak ideolojiler buradaki itici güç görevini üstlenir. Bundan dolayı

da sözcüğün kabul görmesi, devleti yöneten sınıf ile diğer sınıflar arasında ortak bir ideolojinin oluştuğu durumlarda kolaylaşabilir. Aksi halde sözcükler üzerinden meydana getirilen bir çatışma alanının varlığı kendisini gösterecektir.

Devletin bu konudaki ideolojik görüşü için Atatürk'ün o dönem kendi adını dahi değiştirdiği iddialarını değerlendirmek yeterli olacaktır. Lewis (2007, s.73-74) tarafından dile getirilen bu iddiada "Şubat 1935'te, her ikisi de çare bulunmaz biçimde Arapça olan Mustafa ve Kemal isimlerini bıraktı ve bir süre imzasını Kamal olarak attı... Bu yeni ismin kökeni, Anadolu Ajansı'ndan gelen bir bildiride... 'ordu ve kale' anlamına gelen Türkçe bir kelime olarak açıklandı." denilmektedir. Bu şartlar altında da devletin belirlediği dil politikasının artık *talebe* ve onun gibi sözcükleri sistem dışına iteceği açıkça belli olmuştur.

Buna rağmen *talebe* sözcüğünü kullanmaya devam eden hatta bu konuda ısrarcı olanların devletin dil politikasına karşılık birtakım argümanlar geliştirmeleri beklenir. Bu argümanlar elbette benzer düşünceleri paylaşanlardan oluşan bir grubun ortaya çıkışının da temel nedenidir. Bu doğrultuda *talebe* demeye devam edenler, bunu bir kimlik meselesi haline getirmişlerdir. Kimliklerini koruyabilmek, geçmişle bağlarını devam ettirebilmek veya devletin savunduğu ideolojiyi reddetmek gibi sebeplerle yeni sözcüklere karşı mesafeli durmuşlar ve kendi kimliklerini yansıttığını düşündükleri sözcükleri kullanmaya devam etmişlerdir.

AMAÇ VE YÖNTEM

Çalışma, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren kullanılan *öğrenci* sözcüğünün *talebe* ifadesindeki anlamı karşılayıp karşılamadığını incelemek amacıyla yapılmıştır. Bu inceleme için söylem analizi yöntemi kullanılmış; basılı ve dijital yayınlarda yer alan söylemler taranmış ve sözcükler için olumlu ve olumsuz görüşler karşılaştırılmıştır.

BULGULAR

Taramalar sonucunda elde edilen *talebe* ve *öğrenci* sözcükleriyle ilgili görüşlerden bazıları sözcük değişimine eleştirel yaklaşmış ve bu görüşlerde *talebe* sözcüğünün yerine kullanılan *öğrenci* sözcüğünün *talebe*'nin verdiği anlamı karşılamadığı ifade edilmiştir Kolukısa (2024) *Talebe* sözcüğünün Arapça "talep eden" anlamına geldiğini ve kişinin öğrenme arzusunu, bilgiye olan açlığını ifade ettiğini belirtmiştir. Bu açıdan bakıldığında öğrenci sözcüğünün öğrenmeyi bir kişiden talep etmeden kendi kendine yapılabilecek bir eylem anlamına da geldiği söylenebilir. Bu bağlamda *öğrenci* sözcüğü daha bireysel bir anlam taşırken *talebe* sözcüğü bağlılık ifade eder. Nitekim Kolukısa (2024) *öğrenci* sözcüğünün, Türkçe "öğrenmek" fiilinden türetildiğini ve kişinin öğrenme sürecine aktif katılımını ifade ettiğini, söylemektedir. *Öğrenci*nin sadece bilgiyi talep eden bir bireyi işaret etmediğini, aynı zamanda bilgiyi keşfeden, sorgulayan ve araştıran bir figürü temsil ettiğini vurgulamaktadır.

Türk Maarif Ansiklopedisinde "Öğrenci" başlıklı maddede, *öğrenci* teriminin yanında *talebe* sözcüğünün tarihî kökeni ve kullanımı şu şekilde verilmiştir:

> Öğrencileri ifade için kullanılan en geniş kapsamlı terim *talebe* olup Arapça kökenlidir; "bilgi edinmek isteyen, ilmi talep eden" anlamlarına gelir. Osmanlılar, Timurlular, Bâbürlüler, Safevîler ve Hîve Hanlığı gibi ülkelerde medrese öğrencilerini tanımlamak için "talip" ve "tâlib-i ilm" şekillerinde de kullanılmıştır. Osmanlılar'dan sonra Cumhuriyet döneminde de talebe kelimesi yürütme, yasama ve yargı kararlarında, resmî yazışmalarda ve gündelik dilde yaygın bir biçimde kullanılmaya devam edilmiştir (Çelik, 2026)

Çelik (2026) *talebe* sözcüğünün anlamını vermiş ve *talebe* ifadesini geçmişte öğrenciyi ifade eden en geniş kapsamlı terim olarak değerlendirmektedir. Aynı zamanda sözcüğün Cumhuriyetten sonra da yaygın kullanımına dikkat çekmektedir.

> İlme verilen değerin bir yansıması olarak ilim yolcusu olan *talebe*ler himâye edilmiş ve gözetilmiştir. Bu anlamda İslam medeniyetine özgü önemli bir hayır müessesesi olan vakıflar, eğitim kurumlarında *talebeler*in ihtiyaçlarını giderme noktasında büyük bir rol üstlenmişlerdir. Özellikle medrese *öğrenci*lerine sağlanan imkânlar, günümüzün *öğrenci* bursları ile benzerlik göstermektedir. (Pehlivan Ağırakça, 2021, s. 54)

Metinlerde dikkat çekici bir şekilde *öğrenci* ve *talebe* ifadeleri bir arada kullanılmıştır. *Talebe* eskicil olması ve sözcük anlamı ile ön plana çıkarılırken *öğrenci* daha genel ve modern bir karşılık sunmaktadır.

"Hafız çocuk" hitabını çok duydum ve bundan hep mutlu oldum. Şimdilerde de bunun bir uzantısı olarak "Kur'ân talebesi" diye anılmayı çok büyük bir şeref saymaya devam ediyorum. (Okuyan, 2021, s. 59) Burada ise *talebe* tek başına kullanılmıştır. Metinde talebeden önce kullanılan Kur'ân ifadesi için öğrenci yerine *talebe* daha uygun görülmüştür.

Günümüzde *öğrenci* yerine bazılarınca tercih edilen *talebe* sözcüğünün Türkiye Türkçesinde ideolojik amaçlarla kullanımı görülmekte ve *öğrenci* sözcüğünün tüm öğrenen kitle için aynı anlamı ifade etmediği düşünülmektedir. Söz gelimi 14 Aralık 1916'da üniversite öğrencilerini bir araya getirmek amacıyla kurulan Milli Türk Talebe Birliği 1936'da kapatılıp 1946'da Dil Devrimi'nden sonra aynı isimle tekrar açıldığında *talebe* sözcüğü kullanımı devam etmiş; birliğin dilde sadeleşmeyi savunmasına rağmen *öğrenci* sözcüğünü kullanmayı tercih etmediği görülmüştür. Bu gibi millî/ideolojik söylem taşıyan yapılarda *talebe* sözcüğü bilinçli bir kullanımın yansıması olarak değerlendirilebilir.

Benzer örneklerin çoğaltılması mümkündür. Fakat çalışmanın tüm örnekleri özellikle de günlük dildeki kullanımları kapsayacak biçimde genişletilmesi mümkün değildir. *Öğrenci* sözcüğünün *talebe* sözcüğüyle aynı anlamı karşılamadığını düşünen ve ideolojik görüşlere sahip bazı gruplar *öğrenci* sözcüğünü kullanmayı reddederek *talebe* sözcüğünü kullanmakta ısrar etmektedirler. Dinî eğitim esasına dayanan eğitim alanlarında öğrenim görenler, bu yapıların içinde genel olarak, *talebe* olarak adlandırılmaktadır.

Bu adlandırmayla örgün öğretimde eğitim alanlar ve dinî eğitim alanların birbirinden ayırt edilmesi amaçlanmaktadır.

Talebe sözcüğü günümüzde Azerbaycan ve Özbek Türkçelerinde de tespit edilebilmektedir. Bu da sözcüğün sadece Türkiye'de değil geçmişten itibaren diğer Türk lehçelerinde de yaşatıldığını göstermektedir.

Bu bilgiler ışığında *talebe* sözcüğünün tarihî ve ideolojik bir arka planı bulunduğunun ifade edilmesi bir zorunluluktur. *Talebe* bilgi talep eden, medrese geleneğinden gelen, eski sistemle bağlantılı bir bireyi, *öğrenci* sözcüğü ise modern sistemlerde yaygın, daha tarafsız ve laik bir eğitim anlayışıyla ilişkili bir kişiyi temsil etmektedir. Sözcük değişimiyle birlikte verilmek istenen algı, bilgi verenden bağımsız olarak kendi öğrenme yolunu çizmesi gereken birey yaratımının amaçlanmasıdır. Türk dilinde yapılmak istenen değişimlerin sonucunda kabul gören *öğrenci* sözcüğünün ifade ettiği anlamın dünya dillerinde Türkçedeki anlamla eş değer olup olmadığı aşağıdaki tabloya bakılarak değerlendirilebilir.

Tablo-2: Diller ve Öğrenci Kavramları – Karşılaştırmalı Tablo

Dil	Kelime	Dönem / Kullanım	Söylemsel Anlam/ Vurgu
Arapça	طالب (Talib)	Orta Çağ – Günümüz	Talep eden/ öğrenmeye gönüllü, bilgi arayışında kimlik
Osmanlı Türkçesi	Talebe	Osmanlı Dönemi	Arapça kökenli, irfan talep eden, medrese geleneğine bağlı
Modern Türkçe	Öğrenci	Cumhuriyet Dönemi	Kurum merkezli, nötr, modern eğitim anlayışı
İngilizce	Student	Orta Çağ - Günümüz	Çalışan/ gayret eden kişi, aktif öğrenme
İngilizce (okul çağında)	Pupil	Orta Çağ – Günümüz	"Korunan kişi/ çocuk", daha pasif, öğretmen odaklı
Almanca	Schüler	İlk/ Ortaokul	Çocuk, pasif alıcı, öğrenme süreci hiyerarşik olan
Almanca	Student	Üniversite	Aktif çalışma ve bireysel sorumluluk vurgusu

Dil	Kelime	Dönem / Kullanım	Söylemsel Anlam/ Vurgu
Fransızca	Élève	İlk/Ortaokul	Latince elevare: büyütülmüş kişi, pasif öğrenici
Fransızca	Étudiant	Üniversite	Çalışmayı ön plana çıkaran, aktif öğrenen
Farsça	دانش‌آموز (Dānesh-āmoz)	İlk/orta eğitim	Bilgi öğrenen/ sürece odaklı kişi
Farsça (üniversite)	دانشجو (Dāneshjoo)	Modern – Klasik dönem	Bilgi peşinde olan/ akademik olarak çalışan ve çaba gösteren
Japonca	学生 (Gakusei)	Edo dönemi – Günümüz	Öğrenen kişi/ öğrenme süreci ve kişisel gelişim ön planda olan
Çince	学生 (Xuéshēng)	İmparatorluk Dönemi – Günümüz	Öğrenen kişi/ bireysel ve toplumsal sorumluluk alan
Sanskrit / Hintçe	छात्र (Chātra)	Klasik Dönem	Öğrenen, rehberden ders alan/ manevî ve akademik disipline sahip kişi
Latince	Discipulus	Antik Roma – Orta Çağ	Takip eden, öğrenci/ hocaya bağlı, öğrenme sürecinde pasif veya aktif olan
Yunanca	Μαθητής (Mathitís)	Antik Dönem – Bizans Dönemi	Takip eden/ öğretmen ve bilginin peşinden giden kişi

Not: Tablo Gemini ve ChatGBT yardımıyla oluşturulmuştur. (14.03.2026).

Tabloda görüldüğü üzere *öğrenci* sözcüğünün kullanımı Çince, Japonca gibi Doğu dillerinde Türkçedeki gibi "öğrenen kişi" anlamına gelmekteyken Almanca, İngilizce ve Fransızca gibi Batı dillerinde "çalışan kişi" anlamı vurgulanmaktadır. Ayrıca Farsça, Fransızca, Almanca gibi dillerde döneme göre öğrenciler farklı şekilde adlandırılmaktadır. Örneğin Farsçada *daniş-amuz* "bilgiyi öğrenen" anlamındadır ve ilk ve ortaöğretim için kullanılır. *Daniş-cu* ise bilgiyi arayan anlamındadır ve yükseköğretim için kullanılır. Hatta Türkçede de Dil Devrimi yıllarında *talebe* sözcüğü yerine farklı eğitim düzeyleri için iki ayrı sözcük önerilmiş; ortaöğretim için *öğrenci* yükseköğretim için *irdemen* kullanımı planlanmıştır (TOCK, s. 166).

Ancak halk tarafından *irdemen* sözcüğü kabul görmemiş sadece *öğrenci* sözcüğü benimsenmiştir.

TARTIŞMA

Sözcük seçimleri, yalnızca eğitimin teknik boyutunu değil, aynı zamanda bireysel ve toplumsal değerler ile eğitim felsefesini de yansıtır. Osmanlıdaki *talebe* anlayışı geleneksel ve toplumsal sorumluluk odaklı iken, modern Türkçedeki *öğrenci* anlayışı bireysel ve akademik başarı odaklıdır.

Bulgulardan hareketle Dil Devrimi sonucunda ortaya çıkan ve dilde sadeleşme çabalarıyla kullanımı yaygınlık kazanan *öğrenci* sözcüğünün tercih edilme sebebi dilsel bir pratik olarak çeşitli nedenlere dayanmaktadır. Van Dijk'e (1988, s. 2) göre "Genel olarak medya söylemleri ve özellikle de haber metinleri, kendi başlarına, örneğin belirli dil kullanımı veya metin türleri ve belirli sosyokültürel uygulama türleri olarak değerlendirilmelidir." Bu açıdan bakıldığında devlet medya üzerinden *öğrenci* sözcüğünü öncelemiş ve halk arasında kullanımının basın yoluyla yaygınlaşmasını sağlamış olmalıdır. İbrahim Necmi, (1934, s. 409) tarafından ifade edilen Birinci Dil Kurultayı çalışma maddeleri arasında dikkat çeken noktalardan biri de gazetelerden dil işleriyle ilgili beklentinin plana alınmasıdır. Bu nedenle dönemin gazeteleri aktif bir şekilde kamuoyunu hangi sözcüklerin kullanılması gerektiği noktasında etkilemiştir.

Resmi dil, hem oluşumunda hem de toplumsal kullanımlarında devletle iç içedir. Birleşik bir dil pazarının kurulması için koşullar devlet oluşumu sürecinde yaratılır, bu pazara resmi dil hakimdir. Resmi durumlarda ve resmi yerlerde (okullar, kamu idareleri, siyasi kurumlar vb.) zorunlu olan bu devlet dili, tüm dilsel uygulamaların nesnel olarak ölçüldüğü teorik norm haline gelir (Bourdieu, 1991, s. 45).

Bundan dolayı da devletin *öğrenci* sözcüğünü geçerli hale getirmek için uyguladığı politikanın özel ve resmî kurumlar tarafından desteklenmesi beklenir. Fakat *Talebe* sözcüğünü öğrenci sözcüğünden üstün gören ve hâlâ kullanmakta ısrar eden topluluklar mevcuttur. Bu noktada devletin dil

politikasını belirleyen bir ideoloji bulunduğu gibi karşıt görüşlerin de her zaman bir ideolojisi bulunur. *Öğrenci* otoriteyi kabul etmek *talebe* ise otoritenin dışında ayrı bir grubun parçası olmak anlamı taşır.

Devletin talebe sözcüğünü sistemin dışına atmak istemesinin nedenlerinden biri sözcüğün geçmişe dönük tanıklığıdır denilebilir. Söylemin üretimi, her toplumda, görevleri onun gücünü ve tehlikelerini önlemek, bellisiz olagelişini dizginlemek, ağır, korkulu maddiliğini savuşturmak olan birtakım yollarla, hem denetlenmiş, hem ayıklanmış, hem de örgütlenmiş ve yeniden paylaştırılmıştır (Faucault, 1987, s. 23). Devlet, *talebe* sözcüğündeki o "eski/tehlikeli" görülen anlam dünyasını savuşturmak için *öğrenci* sözcüğünü sisteme dahil etmiştir.

Talebe sözcüğünün temsil ettiği "bilgiyi arzulayan" anlamı seyreltilerek, öğrencinin temsil ettiği "öğretilen şeyi alan" dar kalıbına evrildiği düşüncesi talebe sözcüğü etrafında toplanan bir grup oluşturmuştur. Öğrenci sözcüğünü yerleştirmek, sadece bir isim değişikliği değil, eğitim alanındaki iktidarı tam anlamıyla ele geçirme mücadelesidir. Her eğitim sistemi, birlikte taşıdıkları bilmeleri ve güçleriyle beraber, söylemlerin benimsenişini kalıcılaştırmanın veya değiştirmenin politik bir yoludur (Faucault, 1987, s. 46). Devlet, *öğrenci* kavramını kurumsallaştırarak, kimin doğru kimin yanlış sayılacağına dair sınırı çizer.

Foucault'nun (1987) belirttiği dışlama prosedürleri, Türk Dil Devrimi'nde *talebe* sözcüğüne karşı işletilmiştir. Bu kelime, devletin yeni rasyonel söyleminin dışına itilerek geçersiz kılınmış, böylece eğitim alanı sadece *öğrenci* kavramı üzerinden disipline edilmeye çalışılmıştır.

Her iki sözcük de gerçekte aynı anlamı ifade ediyor gibi görülebilir ama her ikisi de anlamlarını bağlı oldukları sistemin taşıyıcılığından almaktadır. *Talebe* kelimesi medrese, hoca, talep ve icazet gibi kavramların olduğu bir sistemin parçasıdır. *Öğrenci* ise okul, sınav, diploma ve müfredat gibi modern bir sistemin nesnesidir. Birini çıkarıp diğerini koymak, aslında tüm sistemi değiştirmektir.

Bu noktada devletin neden *öğrenci* sözcüğünü seçtiğini de inceleme ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Çünkü yeni sistemde *talebe* sözcüğü mantıklı bir karşılık bulamamıştır. Cumhuriyet ile birlikte kurulan yeni rasyonel ve laik eğitim sisteminde *talebe* sözcüğünün ifade alanı kaybolmuş, yerine yeni sistemin ruhuna uygun olan *öğrenci* ifadesi geçerli tek seçenek olarak sunulmuştur.

Buna rağmen bu tartışmanın devam etmesinde Harris'in (1952) bağlamsal dağılım yaklaşımında dile getirdiği hususlar da değerlendirilebilir. Harris'in bu yaklaşımı, neden *öğrenci* sözcüğü *talebe* sözcüğünün yarattığı boşluğu dolduramamaktadır, sorusunu matematiksel olarak açıklar. Harris'e göre dil, bir sistemdir ve her öge, etrafındaki diğer ögelerle anlam kazanır. Bulgular kısmında ifade edildiği gibi Kur'ân sözcüğünün yanına öğrenci değil talebe biçmbiriminin getirilmesi tam da bu nedenledir.

Van Dijk'in (1998) meşhur ideolojik kare modelinin temel noktası olan "biz-onlar" gruplaşması Dil Devrimi ile beraber Türkiye'de de sözcükler üzerinden ortaya çıkmıştır. Bu görüşe göre devletin *öğrenci* sözcüğüyle "biz" (In-group), *talebe* sözcüğüyle ise "onlar" (Out-group) kavramlarını ortaya koyduğu ifade edilebilir.

Söylemde, kimin konuştuğu ve kimin dinlediği de anlamın oluşması için belirleyicidir. Bir kişi kendine *talebe* dediğinde bilgiye talip olan, arzulayan bir özne konumu seçer. *Öğrenci* dediğinde ise devletin tanımladığı eğitim sürecindeki kişi konumuna yerleşir. Benzer bir durum *hoca-öğretmen* sözcükleri arasında da söz konusudur. Hayat Bilgisi adıyla 2003-2006 yılları arasında yayınlanan dizinin sürekli tekrarlanan repliğinde öğrencilerinin "Afet Hocası", *hoca* ifadesini asla kabul etmez ve "Hoca, camide" der. Çünkü dizi karakteri için öğretmen modern eğitimi hoca ise tamamen dinî bir alanı karşılamaktadır.

İnsanların *talebe*yi daha üstün görmesinin altında ona atfedilen manevî derinlik bulunur. Geleneksel Türk toplumunda eğitim, sadece bilgi aktarımı değil, bir terbiye kazanma sürecidir. Bu süreçte kullanılan kavramlar, akılcı

birer terim olmanın ötesinde, içinde kutsallık ve derin bir saygı kümesi barındırır. *Talebe* sözcüğünü tercih edenler, aslında *öğrenci* sözcüğünün teknik ve seküler yapısında bulamadıkları ilim-irfan geleneğine ve hoca-talebe arasındaki manevî bağa atıf yapmaktadır.

Fairclough (2015), sözcük seçimlerinin rastgele olmadığını, bir grubun diğeri üzerinde hegemonya kurma çabası olduğunu savunur. İnsanların düşünmeden başvurduğu kurumsal uygulamalar, çoğu zaman mevcut güç ilişkilerini doğrudan veya dolaylı olarak meşrulaştıran varsayımları içerir. Evrensel ve sağduyulu görünen uygulamaların çoğu zaman egemen sınıftan veya egemen bloktan kaynaklandığı ve zamanla doğallaştığı gösterilebilir. (Fairclough 2015, s. 64) *Talebe*den *öğrenci*ye geçiş, sadece bir sözcük değişimi değil, eğitimin manevî otoriteden alınıp devletin rasyonel otoritesine devredildiği bir iktidar kaymasıdır. Devlet, *öğrenci* söylemini destekleyerek kendi hegemonyasını kurmak istemiştir. *Talebe* kullanımının devam etmesi sadece inatlaşma değil, içselleşmiş bir "habitus" da olabilir.

> Habitus, bireyleri belirli şekillerde hareket etmeye ve tepki vermeye yönelten eğilimler bütünüdür... Dilsel habitus, habitusu oluşturan eğilimlerin bir alt kümesidir: belirli bağlamlarda (aile, akran grubu, okul, vb.) konuşmayı öğrenme sürecinde edinilen eğilimlerin alt kümesidir. Bu eğilimler, hem bir bireyin sonraki dilsel uygulamalarını hem de dilsel ürünlerin diğer alanlarda veya pazarlarda -örneğin iş piyasasında veya orta veya yükseköğretim kurumlarında- alacağı değerin beklentisini yönetir (Bourdieu, 1991, s. 13-17).

Belirli gruplar için *talebe* sözcüğünün devamlılığı nedensiz bir şekilde de sürdürülmüş olabilir. Yılların verdiği bir alışkanlık olarak belli bir yaş grubu veya eğitim sistemi dışında kalan bireyler *talebe* demeye devam etmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Talebe mi *öğrenci* mi tartışması, aslında "Nasıl bir eğitim istiyoruz?" sorusunun politik bir tartışmasıdır. Geleneksel değerleri savunanlar *talebe*

argümanını; modern ve seküler sistemi savunanlar *öğrenci* argümanını birer politik silah olarak kullanmaya devam etmektedir. Ayrıca toplumdaki kutsiyet anlayışı bazı eski sözcüklerin daha üstün görülmesinin temel sebebidir. Çünkü halkın anlam dünyasında bazı kavramlar kutsal ile olan bağlarını korur. *Talebe* sözcüğündeki üstünlük hissi, aslında kökleri medreseye ve ilme dayanan bir saygınlık arayışıdır. *Öğrenci* bu derinliği sağlayamadığı için itici veya sığ bir sözcük olarak görülmüştür.

Talebe sözcüğü; ilim, irfan, hoca, rahle gibi kavramlarla bir küme oluşturur. Devlet *öğrenci* sözcüğünün kullanımını tercih ettiğinde bu küme dağılmış; yerine müfredat, not, sınav gibi daha mekanik bir küme gelmiştir. İnsanların *talebe*yi üstün görmesi, eski anlam kümesine duyulan özlemdir. Dil Devrimi'nin yapıldığı yıllarda *talebe* sözcüğünün seçilmesinde sadece basit bir alışkanlık anlayışı aranabilir. Özellikle belli bir yaşın üzerindeki bireylerin *talebe* kullanımı bu noktada değerlendirilmelidir fakat daha sonraki yıllarda sözcüğün kullanımı bilinçli bir tercihtir.

Talebe ve *öğrenci* sözcükleri, eğitim anlayışı ve toplumsal değerler arasındaki değişimi göstermektedir. Sözcük seçimi, öğrencinin rolünü, eğitim felsefesini ve toplumsal beklentileri şekillendirir. Burada bir insana nasıl seslenildiğinin onun düşünce yapısında bir süreç başlatacağı ve bunun olumlu veya olumsuz bir akışı olacağının da görülmesi gerekir. "Kendi kendini gerçekleştiren kehanet" kavramından yola çıkarak söylemlerin insan zihnine ve olaylara etkisindeki gücü sözcük seçiminde de yadsınamaz. Sözcüklerin ifade ettiği kavramlar plasebo etkisi yaratarak insanları sözcük seçimine yönlendirir ve insanlar kullandığı sözcüklerle inandığı değerleri, ait olduğu topluluğu, politik görüşünü ifade edebilir, sözcüklerle kendine bir kimlik kazanabilir.

Bu nedenle insan inandıklarının tutsağıdır ve sözcükler de bu inancın tutsağı olur. Her ne kadar TDK, Güncel Türkçe Sözlük'te *talebe* için *öğrenci* açıklamasıyla yetinmiş olsa da belki de *talebe*yi dinî eğitim alan *öğrenci* olarak tanımlamak hem iki sözcük arasındaki anlam farkını ortaya koyacak hem de ideolojik çatışmaları ortadan kaldıracaktır. Bununla birlikte daha önce

önerilen ama tutmayan *irdemen* sözcüğünün *irdeci* biçimiyle -öğrenci sözcüğü ile benzerliği destekleyici olabilir- üniversite öğrencileri için kullanımının canlandırılması da düşünülebilir. Böylelikle bu seviyedeki öğrenciler kendilerini öğrenen değil, inceleyen ve araştıran bireyler olarak değerlendirecektir.

KAYNAKÇA

Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power* (J. B. Thompson, Çev.). Cambridge: Polity Press.

Caferoğlu (2011). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü* (2. bs). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çelik, M. (2026, 14 Şubat). Öğrenci. *Türk Maarif Ansiklopedisi*. turkmaarifansiklopedisi.org.tr

Fairclough, N. (2015). *Language and power* (3. bs.). New York: Routledge.

Faucault, M. (1987). *Söylemin düzeni* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.

Hayat Bilgisi. (2021). *Hayat Bilgisi 1. Bölüm* https://www.youtube.com/watch?v=Y1jBC6o9_uc

Harris, Z. S. (1952). Discourse analysis. *Language*, *28*(1), 1–30.

İbrahim Necmi. (1934, Ağustos). İkinci dil kurultayına doğru. *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, *3*(18), 409.

Kolukısa, A. L. (2024, 7 Eylül). *Talebeden öğrenciye: Eğitimde kavramların ve anlayışın dönüşümü*. Maarifin Sesi. maarifinsesi.com

Lewis, G. (2007). *Trajik başarı Türk dil reformu*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Meninski, F. M. (1680). *Thesaurus linguarum orientalıum turcıcæ, arabıcæ, persıcæ*. Viyana.

Okuyan, M. (2021). Kur'ân-ı Kerîm'i korumanın kadim usulü olarak "hafızlık". H. Ş. Aynur (Ed.), *Çeşitli yönleriyle hafızlık eğitimi* içinde (s. 49–60). İstanbul: Ensar Neşriyat.

Pehlivan Ağırakça, G. (2021). *Medeniyet değerlerimiz eğitim ve ilmî hayat*. İstanbul: Evrensel Değerler Derneği Yayınları.

Sözen, E. (1999). *Söylem belirsizlik, mübadele, bilgi/güç ve refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (1935). *Türkçeden Osmanlıcaya cep kılavuzu*. İstanbul: Devlet Basımevi.

Türk Dil Kurumu. (b.t.). *Karşılaştırmalı Türk lehçeleri sözlüğü*. sozluk.gov.tr

Van Dijk, T. A. (1988). *News analysis*. Hilsdale: Lawrence Erlbaum Associates.

Kadın Dili ve Kadın Diline Karşı Erkeklerin Yaklaşımı ile İlgili Söylemler

PROF. DR. SEYYARE DUMAN*

Öz

Çalışmanın amacı kadın dilini ve bu dilin erkekler tarafından nasıl algılandığını ortaya koymaktır. Bu bağlamda yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler kadın araştırmacılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Görüşmeye katılanlar ise erkeklerdir. Ampirik olan çalışmada görüşmeler ele alınıp incelenmiştir. Söylemler çözümlenirken işlevsel edimbilimde yer alan söylem çözümlemesi yöntemi kullanılmıştır. İncelenen söylemlerden seçilen bölümler örnekler olarak verilmiştir. Verilen örneklerdeki sözcelerin içerikleri yorumlanmıştır. Kuramlar dilbilim, edimbilim, psikodildilim, toplumdilbilim ve sosyolojiden elde edilmiştir. Görüşmelerin nasıl yapılacağı, kimlerle görüşüleceği, kaç soru sorulması gerektiği öğrencilerimle tartışarak planlanmıştır. Görüşmeler araştırmanın başarısı için önemliydi. Yapılan görüşmeler içinden 10 tanesi seçilmiştir. İncelenmiş ve bir bölümü örnekler olarak verilmiştir. Zaman ve yazım alanı sınırlı olduğu için yalnızca dört örnek ele alıp açıklanmıştır. Birinci örnekteki gibi hemen tüm katılımcılar kadın ve erkeklerin kullandıkları dilin farklı olduğunu söylemişlerdir. Önyargılara ve en önemlisi kadınların erkeklerden daha çok konuştukları önyargısına erkek katılımcılar inanmaktadır. İkinci örnekte katılımcı kadınların kendi aralarında rahat konuştuklarını, kadın ve erkek gruplarında farklı sözcükler kullandıklarını, iyi birer dinleyici olduklarını dile getirmiştir. Üçüncü örnekteki katılımcı kadınların kadın gruplarında rahatlamak için konuştuklarını belirtmiştir. Dördüncü örnekteki katılımcı kadınların ön plana geçmek istediklerini, kendi aralarında rekabet olduğunu, dili kendilerini göstermek için kullandıklarını söylemiştir.

* sduman@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3903-4331.

Anahtar sözcükler: edimbilim, kadın dili, erkek yaklaşımları, dilbilim, feminist dilbilim

Discourses on Women's Language and Men's Approaches to Women's Language

Abstract

The aim of this study is to reveal the women's language used and how this language is perceived by men. In this context, face-to-face interviews were conducted. The interviews were carried out by female researchers, and the participants were men. In this empirical study, the interviews were analyzed and examined. While analyzing the discourses, the discourse analysis method within functional pragmatics was used. Selected parts from the analyzed discourses were presented as examples. The contents of the utterances in these examples were interpreted. Theoretical foundations were drawn from linguistics, pragmatics, psycholinguistics, sociolinguistics, and sociology.

The planning of how the interviews would be conducted, who would be interviewed, and how many questions would be asked was discussed with my students. Discussions were important for the success of the research. Out of all the interviews, ten were selected, analyzed, and some parts were presented as examples. Due to time and space limitations, only four examples were examined and explained in detail.

In the first example, almost all participants stated that men and women use language differently. Male participants believed in certain prejudices—especially the stereotype that women talk more than men. In the second example, the participant stated that women speak more comfortably among themselves, use different words in female and mixed groups, and are good listeners. In the third example, the participant believed that women talk within their groups as a way to relax. In the fourth example, the participant

said that women want to stand out, that there is competition among them, and that they use language as a means of self-expression.

Keywords: pragmatics, women's language, men's attitudes, linguistics, feminist linguistics

GİRİŞ

Dil, toplumun yansıması ve kültürün en önemli ögelerinden biridir. Aynı dili konuşan bireylerin kullandıkları dilde farklılıklar vardır. Çalışmanın amacı kadın dilinin ne olduğunu ve bu dile farklı cinsten olan erkeklerin yaklaşımlarını nasıl dile getirdiklerini açıklamaktır. Bu bağlamda yüz yüze yapılan görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerde standart görüşme yöntemi kullanılmıştır. Her katılımcıya aynı sorular, aynı sırayla ve aynı şekilde sorulmuştur ve cevaplar değerlendirilmiştir. Görüşmeleri gerçekleştirilen araştırmacılar kadın, görüşmelere katılanlar ise erkeklerdir. Görüşmelerden on tanesi seçilmiş ve incelenmiştir. Çözümlemede işlevsel edimbilim yöntemi kullanılmıştır. Örnekçe soru sorup cevap verme örnekçesidir. Örnekçeden seçilen bölümler örnekler olarak verilmiştir. Örneklerdeki sözcelerin içerikleri yorumlanmış ve sözcelerin bir bölümünden çıkarsamalar yapılmıştır. Kuramlar edimbilim, toplumdilbilim, feminist dilbilim, psikodilbilim ve sosyolojide gerçekleştirilmiş olan araştırmalardan elde edilmiştir.

Görüşmelerde katılımcı olan erkeklerin görüşlerini özetlersek; birinci örnekteki görüşmeci kadın ve erkeklerin farklı dil kullandıklarını ve kadınların konuşmalarının kibar olduğunu söylemiştir. Bu kibarlık onun görüşüne göre aldıkları aile terbiyesinden kaynaklanmaktadır. Kadınların çok konuştukları önyargısına ve geveze olarak yaftalanmasına bu katılımcı gibi diğer katılımcılar da inanmaktadır. Kadınların kendi aralarında konuşurken rahat olduklarını ikinci örnekteki katılımcı söylemektedir. Kadınların iyi birer dinleyici olduklarını da açıklamıştır. Kadınların kendi aralarında konuşurken kullandıkları sözcüklerin erkeklerle birlikte oldukları konuşmalardaki sözcüklerden farklı olduğunu dile getirmiştir.

Üçüncü örnekteki katılımcı ise kadınların duygusal olduklarını, iyi birer dinleyici olduklarını, kadın gruplarında iletişimi rahatlamak için kurduklarını belirtmiştir. Dördüncü örnekteki katılımcı ise kadınların hem kadın hem de erkek gruplarında kendilerini ön plana çıkarmak için konuştuklarını ve birbirlerini çekemedikleri için bu şekilde davrandıklarını dile getirmiştir.

1. FARKLI DİL KULLANIMINDA SOSYAL, KÜLTÜREL VE PSİKOLOJİK ETKENLER

1960'larda Amerika'da, 1970'li yıllarda Avrupa'da, 1980'lerde Türkiye'de dil-cinsiyet ilişkileri çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Yapılan çalışmalarda dil kullanım farklılıkları ve etkenleri ortaya konmuştur. Dil kullanım farklılıklarının nedenlerinin sosyal, kültürel ve psikolojik etkenlerden kaynaklandığını açıklamışlardır.

Sosyolojideki kuramlara göre kadınlara duygusal roller, erkeklere ise araçsal roller uygun görülmüştür. Bu roller, endüstri devriminden sonra değişmeler gösterse de özellikle kadına özgü olarak görülmüş olan duygusal destek sağlama işlevi sürekliliğini devam ettirmektedir (Duman, 2014, s. 85).

Kültürel dil kullanımı ile ilgili kuramlara göre kültür dil kullanımına yansımaktadır. Kültürel dil kullanımı kolay kolay silinemeyecek biçimde yerleşmiştir. Birçok kültürde kadınların dil kullanımına olumsuz yaklaşılmasının nedenlerini Öztürk Dağabakan 2016 da ortaya koymuştur. Ona göre kadın diline olumsuz yaklaşım çok eskilere dayanmaktadır. Romalı ve Yunanlı erkekler kadınları "Gezeve", "Konuşmaması gereken", "Zayıf yaratıklar" olarak görmüşlerdir. Öztürk Dağabakan bu görüşünü Kramer, 1977, s. 15-22'ye dayanarak yorumlamıştır.

Kısaca diyebiliriz ki; dile yansıyan kültür bir toplumun yaşayış biçimini ortaya koyar. Toplumdaki düşünceleri, değerleri ve gelenekleri gösterir.

Psikolojide üretilen kuramlarda kadınların duygusal anları anlatmada başarılı olduklarından ve empati kurma becerilerinin gelişmiş olduğundan

söz edilmektedir. Ayrıca kadınların duygusal hafızalarının güçlü olduğu da savunulmaktadır. Duygusal hafızalarının yanı sıra sözel hafızalarının da güçlü olduğu ve bu durumun iletişimde onlara kolaylık sağladığı belirtilmektedir.

2. KADIN DİLİ

Kadın dili kadınların kullandıkları dildir. Bu dil, toplumsal yargılara, değerlere ve beklentilere göre kadınlar dışındaki diğer toplum bireyleri tarafından değerlendirilmektedir. Daha açık ifade ile denebilir ki kadınların kullandıkları dil hakkında toplumun bu dile nasıl baktığı yer almaktadır. Önce Aydınoğlu'nun 2015, s. 77'de Lakoff 1973'ten alıntılayarak vermiş olduğu kadın dilinin özelliklerini sıralayalım:

- Kadın dili oldukça kibar bir dildir.
- Kadınlar özür diler gibi bir tonla konuşurlar.
- Düz cümleleri bile soru sorma tonlamasıyla söylerler.
- Dilbilgisini düzgün kullanmaya özen gösterirler.
- Düşüncelerini doğrudan ifade etmek yerine "Sanırım", "Öyle olduğunu düşünüyorum" gibi ifadeleri kullanırlar.
- Alçak sesle konuşurlar.
- Çok soru sorarlar.
- Çok özür dilerler.
- Rahatsız oldukları konulardan şikâyet ederler.
- Sinirlendiklerinde farklı ünlemler kullanırlar; "Aman Allah'ım!", "Ya Rabbi!", "Allah kahretsin!" vb.
- Küfretmekten kaçınırlar.
- Renklerle ilgili zengin bir kelime haznesine sahiptirler.
- Konuşulan bazı sözcükleri vurgularlar.

Bu özellikler toplumsal farklılıklar göstermektedir. Bu durumu kadın dili alanında gerçekleştirmiş olduğum (1999), (2000), (2013) ve (2014) yıllarındaki araştırmalara dayanarak Türk kadın dilinin özelliklerini sıralayayım:

2.1. Türk Kadın Dilinin Özellikleri

- Türk kadınları iyi birer dinleyicidir.
- Konuşmacı pozisyonunda olan bireyi/bireyleri dil içi ve dil dışı eylemleri ile desteklerler.
- Kendilerine çizilen rollere bağlı olarak ev işi, yemek pişirme, el işi, çocuk bakımı, çocuk terbiyesi gibi konularda geniş bir kelime haznesine sahiptir.
- Kelime hazneleri ilgi alanlarına göre değişmektedir. Örneğin moda, giyim ve cilt bakımı konularında geniş bir kelime hazneleri varken; politika, spor ve iktisadi konularda kelime hazneleri sınırlıdır.
- Duygularını sık sık dile getirmekten çekinmezler.
- İletişimde katılımcı bir tutum sergilerler.
- Konuya bağlı konuşurlar.
- İletişimde dinleyici pozisyonunda iken konuşmaya uyum sağlarlar/konuşma ortamına uyarlar.
- Küfrederler ama ettikleri küfürler erkeklerin küfürlerinden farklıdır.
- Çaresiz bir durumda iseler herkese ve her şeye beddua ederler.
- Sorunlarını, dinleyici konumundaki bir başka kadına akıl danışarak çözmeye çalışırlar.
- Kadınlarla yaptıkları günlük konuşmalarda sorunlarını anlatma olasılığı buldukları için psikolojik olarak rahatlarlar.
- İletişim ortamını olumlu hâle getirmeye çalışırlar.
- "Namus", "Din" ve "Aile yapısı" gibi konularda dikkatli konuşurlar.
- Kadın gruplarında daha rahat konuşurlarken erkek gruplarında konuşmaları sınırlıdır.

2.2. Türk Kadının Kullandığı Dili Etkileyen Etkenler

Yukarıdaki bölümlerde kadın dilinin ne olduğunu ve Türk kadının dilinin özelliklerini sıraladıktan sonra Türk kadınının kullandığı dildeki etkenlere bir göz atalım. Türk kadının konumunu Türkiye'nin sosyokültürel ve ekonomik yapısı; aldığı eğitim belirlemektir. Kadının kullandığı dil ile konumu bağlantılıdır. Nedeni ise dilin kendisinin de sosyal olmasıdır. Türk

kadının dil kullanımında üç etken vardır: Toplumun yapısı, ailenin yapısı ve dilin yapısı.

2.2.1. Toplumun Yapısı

Toplumun yapısı, toplumda yaşayan bireylerin toplum tarafından nasıl algılandığı, hangi kategorilere ayrıldığına bağlı olarak dilsel eylemlerine yansımaktadır. Türk normları kadının söz sahibi olmasına da susmasına da neden olmaktadır. Normlara uyan bir kadının konuşma hakkı daha az olmaktadır.

Vurgulanması gereken bir başka durum da normlara bağlı kuralların kadının eğitim durumuna göre işlevselleşmesidir. Bu şu demektir: Eğitimi olmayan kadının dilsel eylemleri birtakım normların etkisi ile sınırlanırken eğitimi yüksek olanın normlara pek fazla dikkat etmediğinden daha özgür olarak dilsel eylemlerde bulunduğudur (Bk. Duman 1999).

2.2.2. Ailenin Yapısı

Günümüzde hâlâ aile adlı kurum Türk toplumunda önem verilen bir kurumdur. Türk normlarının işlevselliği ailenin yapısına bağlıdır. Artık eskisi gibi çok fazla büyük aileler yok. Büyük aile yapısı yerini çekirdek aileye bırakmıştır. Durum böyle olsa da büyük aile yapısından gelen geleneksel yapı alışkanlıklarının bir bölümünün işlevselliği devam etmektedir.

2.2.3. Dilin Yapısı

Bizde ataerkil toplum sistemi bulunmaktadır. Bu sistem birey olarak kadına ve erkeğe bakış açısını/değerlendirmeyi/beklentiyi farklı kılmaktadır. Bu durum, sistemin getirdiği yargılar, yaklaşımlar, kurallar ve beklentiler ve de algılar ile oluşmaktadır (Duman, 2013, s. 100).

Ataerkil toplum sistemi cinsiyet ayrımcı olduğundan dil de cinsiyet ayrımcıdır. Ataerkil toplum yapısı cinsiyete dayalı dil kullanımına neden olmaktadır. Bu dil kullanımında kadına çizilen rollerin ve statülerin etkileri büyüktür (Şahin 2023).

Bilindiği gibi statülerin dil kullanımında farklı olması ile içerikler, kelime bilgisi, sözdizimi, ve dilbilgisinde farklar ortaya çıkmaktadır (Dong 2021).

3. GÖRÜŞMELERE DAYALI SÖYLEMLERİN ÇÖZÜMLEMESİ

Bu bölümde kadın görüşmecilerin, erkek katılımcılar ile yaptıkları görüşmeler ele alınıp incelenecektir. Görüşmeler sorulan sorulara göre biçimlenmiştir. Seçilmiş görüşmeler içinden alınan bölümler örnek olarak verilmiştir. Nitel olan bu araştırmada yapılan görüşme bölümlerinden alınan örneklerdeki sözceler ele alınıp yorumlanmıştır. Bu bağlamda ilk örneğe geçmeden önce bu örnekteki B'nin kadın araştırmacı, N'nin ise görüşmeye katılan erkek katılımcı olduğunu belirtelim.

(Ö1)

(41) (B) Günlük hayatta, toplumda kadınlar ve erkekler, eee hep beraberdirler ama farklı dil konuştukları söylenir.

(42) Sence bu doğru mu?

(43) Kadınlar erkeklerden farklı dil kullanıyo mu sence?

(44) (N) Ya şimdi günümüz şartlarına göre kadınların/yani kadınlara göre kadınlar/çok şey/ yani kibar konuşyo.

(45) Yani bi erkekle bi/tabi var erkek gibi konuşan tipler var.

(46) Ama kadınlar biraz daha şey konuşyo.

(47) Yani kibar konuştukları için.

(48) Bu kaba tabirleri…

(49) (B) Peki sence kadınlar neden daha kibar konuşuyolar?

(50) Hani/kendileri dikkat çekmek için mi?

(51) (N) Yani ailevi nedenlerden dolayı.

(52) Bi erkek babasının yanında kabaca konuşabiliyor.

(53) Yani babası diyo ki: "Benim oğlum erkek".

(54) Konuşabiliyor.

(55) Ama bi kız konuştuğu zaman suç olyo.

(56) Bence o yüzdendir.

(57) (B) Evet.

(58) Peki.

(59) Meselâ bir kadın bir erkekle beraberken ya da kadın gruplarındayken farklı konuşur mu?

(60) (N) Konuşabilir tabii ki.

(61) Kadın kadına oldukları zaman…

(62) Meselâ nasıl bir erkek erkeğe farklı konuşmalar oluyorsa,

(63) Kadın kadına da…

(64) Hiç kadın kadına konuşmayı duymadım.

(65) Erkek erkeğe konuşurken çok rahat oluyorlar meselâ.

(66) Yani kadın kadına konuşurken, erkeğin yanındayken çok farklı konuşuyorlar bence.

(67) Çünkü karşısındaki de aynı cinsten olduğu için.

(68) (B) Genelde şöyle denir: "Kadınlar, erkeklerden daha fazla konuşurlar."

(69) Sen katılyo musun?

(70) (N) Aynen katılıyorum.

(71) Kadınlar dır dır dır erkeklerin ömrünü çürütür.

Konuşmanın Örnek (1)'de gösterilmiş olan bu bölümünde araştırmacının sorduğu (41 ve 42) numaralı sözcelerin içeriklerinden anlaşılan; kadın olan araştırmacının (B), erkek olan katılımcıdan (N)'den bilmek istediği; "Kadın ve erkeğin farklı dil kullanımlarına ait erkek katılımcının (N)'nin ne düşündüğüdür (41-42 ve 43). Katılımcı kadınların kibar konuştuğunu söylüyor (44-45-46-47). Bunun üzerine araştırmacı, katılımcıdan "Kadınların neden kibar konuştuklarını, bilmek istiyor. Katılımcı da bu kibarlığın aileden -aile terbiyesinden- geldiğini belirtiyor (49-51). Erkek çocuğu kaba konuştuğunda, çocuğun babası "Onun erkek olduğu için" kaba konuşmasına bir şey demiyor. Ama kız çocuğu "kaba" konuştuğu zaman suç oluyor (52, 53, 54, 55).

Konuşmanın devamında kadın ve erkeklerin birlikte oldukları gruptaki konuşmalarının da farklı olduğuna katılımcının nasıl yaklaştığını

açığa çıkarmaya çalışıyor araştırmacı (59). Katılımcı erkeklerin kendi aralarında çok rahat konuştuklarına, aynı şeyin kadın kadına konuşurlarken de öyle olması gerektiğine inanmaktadır (60, 61, 62, 63, 65, 66).

Daha sonra araştırmacı "Kadınların erkeklerden çok konuştuğu" ön yargısına araştırmacının katılıp, katılmadığını ortaya çıkarmaya çalışıyor (68). Katılımcı da "Kadınların erkeklerden çok konuştuğu yargısına inandığını ve kadın dırdırının erkeklerin ömürlerini çürüttüğünü söylüyor (70, 71).

Şimdi bir başka araştırmacının (K)'nın başka bir katılımcıya (E)'ye kadın dili ve iletişimi konusunda sormuş olduğu sorulara ve yanıtlara değinelim.

(Ö2)

(27) (K) Kadınlara özgü dil kullanımı var diyorsun.

(28) (E) Evet, kesinlikle.

(29) (K) Peki kadınlara özgü dil kullanımının iletişime etkisi nasıl sizce?

(30) Bir etkisi var mıdır veya?

(31) (E) Yani kadınlar eee… ((Cep telefonu titreşimi)) pardon. ((Masanın üstünden alıp cebine koyuyor)) kadınların eee… kadının kadınla olan ilişkisinde seçilen sözcükler açısından yani erkekle olan ilişkisinde büyük farklılıklar vardır.

(32) Yani bu farklılığı toplumsal ve kültürel farklar oluşturabilir.

(33) Ama eee… kadınlar kadın ilişkisinde samimi ve açık ifadeler kullanırlar.

(34) (K) Seçilen sözcükler farklı mı diyorsun yani?

(35) (E) Evet öyle diyorum.

(36) Bir erkeğin bir erkeğe "Hadi şunu yapalım, lütfen tatlım!" dediği görülmüşmüdür ((Karşılıklı gülüşürler)).

(37) (K) Kadınlar evde ve iş yerinde farklı mı konuşurlar?

(38) (E) Evet kesinlikle.

(39) (K) Peki kadın gruplarında?

(40) (E) Evde ve kadınların olduğu bir grupta daha samimi ve daha açık konuşurlar.

(41) (K) Kadınlar kadın gruplarında ve erkek gruplarında nasıldırlar?

(42) Kadınlar dinler ve desteklerler hangi grupta olsa.

Örnek (2)'de erkek olan katılımcı, kadınların kendilerine özgü dil kullanımları olduğunu kabul ettiğini (28) numaralı sözcenin içeriğinden anlıyoruz. Kadınlara özgü dil kullanımının iletişime etkisi olduğunu ve kadınların kendi aralarında konuşurken seçtikleri sözcükler ile erkeklerle konuşurken seçtikleri sözcüklerin farklı olduğunu söylüyor (31).

Dil kullanım farklılığının toplumsal ve kültürel olduğunu da dile getiriyor (32). Katılımcı bu durumu şöyle de açıklıyor: "Ama eee… Kadınlar/kadın ilişkisinde samimi ve açık ifadeler kullanırlar." (34). Bu farkı daha iyi açıklamak için: Bir erkeğin bir erkeğe "Hadi şunu yapalım, lütfen tatlım!" dediği görülmüş müdür?'' diyerek kadınların dili içten ve duygusal olarak kullandıklarını da söylüyor (36).

Konuşmanın devamında katılımcı, araştırmacıya verdiği yanıtlarla kadınların dilsel olarak farklı davrandıklarını, evde ve kadın gruplarında daha samimi ve açık konuştuklarını belirtiyor. Erkek gruplarında ise kadınların iyi birer dinleyici olduğunu ve grup ayırmaksızın konuşmaları desteklediklerini (38, 40, 42) numaralı sözcelerin içeriklerinden çıkarabiliriz.

Üçüncü örneği toplumdaki bazı cinsiyet ayrımcı kanıların, önyargıların bir erkek katılımcı tarafından nasıl dile getirildiğini göstermek için ele alalım. Bu araştırmada kadınların çok konuştuğu "Geveze" olup olmadıkları yargısı erkek katılımcılara soruluyor. Üçüncü kadın araştırmacı ve üçüncü erkek katılımcının bu hususta düşüncelerini dile getirdikleri yanıtları verelim.

(Ö3)

(76) (Z) Peki toplumumuzda şöyle bir kanı yaygındır.

(77) Siz de bilir misiniz, bilmiyorum.

(78) Kadınlar erkeklerden çok konuşurlar.

(79) Siz bu kanıya, yargıya katılıyor musunuz?

(80) (B) Aslında katılıyorum ((Gülüşmeler)).

(81) Yani kadınların daha fazla konuştuğunu düşünüyorum.

(82) (Z) Geveze olduklarını mı?

(83) (B) Yok.

(84) Geveze olarak değil de…

(85) Daha çok konuştuklarını düşünüyorum.

(86) (Z) Hıhı.

(87) (B) Yani onlar daha çok…

(88) Erkeklerden daha çok iletişime ihtiyaç duyuyorlar.

(89) Bunun sebebi de erkeklerin yapı olarak biraz daha/böyle duygusal olmadıkları için.

(90) Akılcı oldukları için ((Gülüşmeler)).

(91) Ondan dolayı daha az iletişim kullanıyorlar.

(92) (Z) Evet.

(93) (B) Kadınlar da bir nevi rahatlamak için konuşuyorlar.

(94) (Z) Erkekler bilgi alıp vermek için sadece konuşuyorlar.

(95) (B) Evet.

(96) Öyle iletişime açık değiller açıkçası.

Bu örnek bize bir erkek katılımcının (B)' nin toplumda yaygın olan "Kadınların erkeklerden çok konuştukları" yargısına katıldığını bize gösteriyor (81). Kadın araştırmacı olan (Z)', "Geveze olduklarını mı" diye sorunca (82) geveze değil diyor ama çok konuştuklarını da söylüyor (85). Bu tekrardan sonra kadınların çok konuşmalarının nedeni ona göre erkeklerden daha çok iletişime ihtiyaç duymalarındandır. Kadınların duygusal olduklarını, erkeklerin akılcı olduklarını öne sürüyor (88, 89, 90). Bu karşılaştırmadan sonra ise kadınların rahatlamak için konuştuklarını iddia ediyor (93). Son olarak erkeklerin iletişime açık olmadıklarını da dile getiriyor (96).

Araştırmacıların açığa çıkarmak istedikleri bir başka durum da kadınların farklı gruplardaki dilsel kullanımlarını ortaya koymaktı. Bu bağlamda seçilen konuşma bölümündeki katılımcının görüşü diğer görüşmecilerin konuşmalarından farklıydı. Bu farklı görüşü ele alıp inceleyelim.

(Ö4)

(52) (S) Eee… Kadınlar, kadın gruplarında ve eee… erkeklerin yer aldığı gruplarda nasıl kullanırlar dillerini sizce?

(53) (K) Kadınlar, eee… kadın gruplarında dillerine daha çok özen gösterirler bence.

(54) Çünkü hemcinslerinin yanında oldukları için eee… kendilerini ön plana çıkarmak isterler.

(55) (S) Hıhı.

(56) Peki, yani sebep nedir böyle düşünmenizin?

(57) (K) Ya şimdi bir şeyler eee… kadınlar kendilerini ön plana çıkarmak isterler.

(58) Bunun sebebi de… birbirlerini çekemediklerinden.

(59) He he he ((Gülerler))

(60) (S) Hıhı.

(61) Peki erkeklerin de olduğu bir grupta nasıldırlar sizce?

(62) (K) Eee bu durumda aynı bence.

(63) Kadınların yine karma bir ortamda, karma bir grupta ilgileri üstlerine toplama gibi bir özellikleri vardır kadınların.

(64) Bunu isterler bence.

(65) (S) Peki.

Bu örnekte kadın araştırmacı, erkek katılımcıdan kadınların dil kullanımlarının kadın ve erkek gruplarında nasıl olduğunu öğrenmek istediği için ona bu bağlamda (52) numaralı soruyu soruyor. Bir katılımcı olan (K) ise kadınların kadın gruplarında dillerine çok özen gösterdiklerini dile getiriyor (53). Kadınların kadın gruplarında dillerine özen

göstermelerinin nedenini de onların kendilerini ön plana çıkarmak istemelerine bağlamaktadır (54), (57). Kadınların birbirlerini çekemedikleri için ön plana çıktıklarını da açıklıyor (58). Onun düşüncesine göre kadınlar erkeklerle birlikte oldukları gruplarda ilgiyi üzerlerine çekmek isterler. Bu sözcelerden çıkarsama yaparak diyebiliriz ki kadınlar, dili kadın-erkek ayrımı yapmaksızın her grupta kendilerini öne çıkarmak için kullanırlar. Ayrıca kadınların birbirleri çekemedikleri için böyle davrandıklarını da söylüyor katılımcı. Oysa kadın dili rekabet dili değil dayanışma dilidir. Şimdiye kadar yaptığım araştırmalara ve bu alandaki yayınlara bakarak diyebilirim ki kadınlar hem kadın gruplarında hem de erkek gruplarında iyi birer dinleyici ve destekçidirler. İletişimi bozmamak için kendi konuşma haklarını bile karşılarındaki katılımcıya/katılımcılara bırakırlar.

SONUÇ

Araştırmada önce kadın dilinin ne olduğu, sonra kadın dilinin ve Türk kadın dilinin özellikleri verildi. Dana sonra Türk kadının kullandığı dili etkileyen etkenler açıklandı. Kadının dil kullanımı ile ilgili olarak görüşmeler gerçekleştirildi bildirildi. Görüşmeleri kadın araştırmacıların gerçekleştirdiği ve görüşmelere erkeklerin katıldığı açıklandı. Böyle bir yöntemle görüşme yapmanın amacının kadın dili hakkında erkeklerin görüşlerini almak olduğu da dile getirildi.

Birinci katılımcı kadınların ve erkeklerin farklı dil kullandıklarını, kadınların kibar konuştuklarını belirtti. Kadınların kadın gruplarında ve erkeklerle olan gruplardaki konuşmalarının farklı olduğunu da açıkladı. Kadınların kadın gruplarında ve erkeklerinde erkek gruplarında daha rahat konuştuklarını söyledi. Kadınların erkeklerden çok konuştukları yargısına da inandığını söyledi. Ayrıca kadınların iyi birer dinleyici olduklarını da belirtti.

İkici katılımcı kadınların kendilerine özgü bir dil kullandıklarını bildirdi. Kadınların kendi aralarında konuşurken kullandıkları sözcüklerin erkeklerle konuşurken seçtikleri sözcüklerden farklı olduğunu dile getirdi.

Kadınların dili içten ve duygusal olarak kullandıklarını da belirtti. Onların iyi birer dinleyici olduklarını da bildirdi.

Üçüncü katılımcı kadınların geveze olduğu yaftalamasına katıldı ama geveze sözcüğünü kullanmayıp, çok konuştuklarını söyledi. Kadınların duygusal olduklarını ve erkeklerden daha çok iletişime gereksinimleri olduğunu bildirdi. Erkeklerin akıllı oldukları için yalnızca bilgi alışverişinde bulunduklarını da söyledi.

Dördüncü katılımcı kadınların kadın gruplarında dillerine çok özen gösterdiklerini açıkladı. Kadınların konuşurken kendilerini ön plana çıkardıklarını da vurguladı. Bunun nedeninin birbirlerini çekmediklerinden kaynaklandığını da belirtti. Kadınların kendilerini ön plana çıkarmalarının yalnızca kadın gruplarında değil de erkek gruplarında da olduğunu söyledi.

Umudum bu kısa kadın dili çalışmasının, bundan sonraki çalışmalara ışık tutması ve araştırmacıların kadınların ve erkeklerin kullandıkları dil ile ilgili araştırmalar gerçekleştirmeleridir.

KAYNAKÇA

Aydınoğlu, Nazife (2015). ''*Kadın ve Dil.*'' In: *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2015, 8/1, 217-230.

Balcı, Tahir ve Balcı, Halime (1997).''*Tarihsel Süreçte Kadın-Erkek Eşitsizliğinin Kadın Dili ile Erkek Diline Yansıması ve Sosyo -Kültürel- Nedenleri*''. In: *Ç. Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1997, Cilt 2, Sayı 15, s. 19-33.

Dong, Jinyu (2014). ''*Study on Gender Differences in Language under the Socilinguistics*''. *Canadian Social Science*, 10 (3), 92-96. DOI: 10.3968/4602 (Çeviren: Tolga Şahin).

Duman, Seyyare (1999). *Schweigen. Zum kommunikativen Handeln türkischer Frauen in Familie und Gruppe*. Münster: Waxmann.

Duman, Seyyare (2000). *Frauenspezifische Elemente im Bereich der appellativen Sprachfunktion.* (Çalışma 1988 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/Ankara Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.) Eskişehir: Birlik Ofset.

Duman, Seyyare (2013). ''*Türk Kadının Konumunun Dile Yansımasına Genel Bir Bakış*''. In: *Festschrift für Kasım Eğit zum 65*. Gebutstag, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, s. 99-106.

Duman, Seyyare (2014). ''*Kadınların Konuşurken Duygularını Sıkça Dile Getirmelerinin Nedenleri*''. In: *Festschrift für Prof. Dr. Binnaz Baytekin*. Sakarya Üniversitesi Yayınları, 84-90.

Kaçar, Özge (2007). *Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Konumu*. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Öztürk, Dağabakan, Fatma (2016). ''*Bir Toplumdilbilimsel Değişken Olarak Türkiye'de Kadın Dili Araştırmaları ve Görsel Medyada Kadın Dili'.*' In: *Dialog* 2016/1: 40-54.

Şahin, Hüseyin (2023). ''*Toplumsal Cinsiyet Algısı Üzerinde Etkili Olan Normlar*''. In: av.huseyinsahin@hotmail.com (erişim 15.03.2025).

Mythopoeic Women in Sylvia Plath's "Two Sisters of Persephone" and Louise Glück's "Persephone the Wanderer"

ARŞ. GÖR. SİNEM ÇAPAR İLERİ*

Abstract

Myths can be regarded as semi-historical and fictional narratives that originate in a creative era and are reproduced through allegorical representations of natural and cultural phenomena. As Heirman suggests, myths narrativize rituals and customs while enabling a cathartic engagement with archetypal and fantastical worlds. Barthes argues that myth produces meanings that appear natural and therefore resist refutation; to deconstruct such meanings, one must respond with mythopoeia, re-mythifying the myth itself. Literature thus becomes a crucial space for challenging dominant mythic explanations. From a feminist theoretical perspective, Hélène Cixous's concept of écriture féminine provides a framework for reconsidering mythopoeia and gendered representations. In The Newly Born Woman, Cixous and Clément assert that Western sociocultural history is structured around the figure of the transcendent Father, positioning man as origin and authority. In "The Laugh of the Medusa," Cixous further argues for a reevaluation of the mythopoeia of both sexes, emphasizing the necessity of dismantling binary oppositions that define woman as man's negative. Such a project also requires a corresponding feminine practice of reading, open to multiplicity and questioning, as articulated in Writing Differences. Building on these ideas, Sellers highlights how myths and literary traditions have reduced women to passive victims, destructive figures, or silenced voices. Within this theoretical framework, this article examines Sylvia Plath's "Two Sisters of Persephone" and Louise Glück's

* Giresun University Department of English Language and Literature. sinem.ileri@giresun.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4530-2016.

"Persephone the Wanderer" as mythopoeic rewritings that inscribe alternative female narratives into the Persephone myth. Plath's poem foregrounds division, duality, and internal conflict, while Glück's poem emphasizes wandering, ambiguity, and psychological fragmentation. Through a comparative reading, the study argues that both poets employ myth as a means of deconstructing patriarchal representations and articulating women's inner experiences, reclaiming Persephone as a complex figure of female subjectivity, autonomy, and resistance.

Keywords: Persephone, mythopoeia, écriture féminine, feminist poetry, twentieth-century literature

Sylvia Plath'in "Two Sisters of Persephone" ve Louise Glück'ün "Persephone the Wanderer" Eserlerinde Mitopoetik Kadınlar

Öz

Mitler, yaratıcı bir çağda ortaya çıkan ve doğal ile kültürel olguların alegorik temsilleri aracılığıyla yeniden üretilen yarı-tarihsel ve kurgusal anlatılar olarak değerlendirilebilir. Heirman'ın öne sürdüğü üzere, mitler ritüel ve gelenekleri anlatılaştırırken, arketipsel ve fantastik dünyalarla katartik bir etkileşimi mümkün kılar. Barthes ise mitin, doğal görünerek sorgulanmaya direnen anlamlar ürettiğini savunur; bu tür anlamları yapıbozuma uğratmak için mitopoeia ile, yani mitin kendisini yeniden mit haline getirerek karşılık vermek gerekir. Bu bağlamda edebiyat, egemen mitik açıklamaların sorgulanması açısından hayati bir alan haline gelir. Feminist kuramsal perspektiften bakıldığında, Hélène Cixous'nun *écriture féminine* kavramı, mitopoeia ve toplumsal cinsiyet temsillerini yeniden düşünmek için bir çerçeve sunar. *The Newly Born Woman* adlı eserlerinde Cixous ve Clément, Batı sosyokültürel tarihinin, erkeği köken ve otorite olarak konumlandıran aşkın Baba figürü etrafında yapılandığını ileri sürer. Cixous, "The Laugh of the Medusa"da ise her iki cinsiyetin mitopoeiasının yeniden değerlendirilmesi gerektiğini savunur ve kadını erkeğin olumsuz

karşıtı olarak tanımlayan ikili karşıtlıkların ortadan kaldırılmasının zorunluluğunu vurgular. Böyle bir proje, *Writing Differences*'ta dile getirildiği üzere, çoğulluğa ve sorgulamaya açık, buna karşılık gelen bir dişil okuma pratiğini de gerektirir. Bu düşünceler üzerine inşa eden Sellers, mitlerin ve edebi geleneklerin kadınları pasif kurbanlar, yıkıcı figürler ya da susturulmuş sesler olarak indirgediğini vurgular. Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda bu makale, Sylvia Plath'in "Two Sisters of Persephone" şiiri ile Louise Glück'ün "Persephone the Wanderer" şiirini, Persephone mitine alternatif kadın anlatılarını işleyen mitopoeik yeniden yazımlar olarak inceler. Plath'in şiiri bölünme, ikilik ve içsel çatışmayı ön plana çıkarırken, Glück'ün şiiri dolaşma, belirsizlik ve psikolojik parçalanmayı vurgular. Karşılaştırmalı bir okuma yoluyla çalışma, her iki şairin de miti ataerkil temsilleri yapıbozuma uğratmanın ve kadınların içsel deneyimlerini dile getirmenin bir aracı olarak kullandığını; Persephone'u kadın öznelliği, özerklik ve direnişin karmaşık bir figürü olarak yeniden sahiplendiğini ileri sürer.

Anahtar sözcükler: Persephone, mitopoeia, écriture féminine, feminist şiir, yirminci yüzyıl edebiyatı

INTRODUCTION

Myths can be regarded as primarily fictional stories that are considered semi-historical traditions, originating from a creative era and reproduced with the aid of various allegories of natural phenomena. These different kinds of stories express rituals and customs narratively, which also sometimes serve as a means of reaching cathartic phases through the depiction of an archetypal and fantastical world (Heirman 1978, p. 58). Barthes (1993) asserts that the myth creates a meaning that has the power to make its meaning difficult to refute. One receives its meaning and cannot easily erase its explanation. To refute and deconstruct the mythical explanations, one needs to counter with one's own mythopoeia, to mythify the myth in turn (Barthes 1993, p. 125). In *The Newly Born Woman*, Cixous and

Clément (2008, pp. 63–132) claim that man places himself at the center/origin, resonating a transcendental Father throughout the sociocultural history, so that it becomes nearly impossible to understand the dynamics of the world in any other way. She also argues in "The Laugh of the Medusa" that it is essential to reevaluate the mythopoeia of both sexes, challenging the notion that men are superior and women are inferior. To peel away the constructions upon these sexes, one needs to consider them anew (Cixous 1975, pp. 245–264). Moreover, her *Writing Differences* declares a necessity for a feminine practice of writing to be accompanied by an equivalent kind of reading practice. The feminine reader/writer has to be open to the myriad meanings of any kind of text via developing an unbiased and questioning perspective, particularly within the fundamental subject of human beings, that will eventually lead the reader to reconsider the way in which he or she lives (Cixous 1988, pp. 141–154). Similarly, in *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, Sellers (2022) sums up Cixous' ideas and adds the mythopoeic understanding of how literary works, from ancient texts to contemporary texts, understand the gendered division throughout sociocultural history:

> Structures of binary opposition, in which one term is defined against what is deemed as its other, have organised our thinking and decreed that woman shall operate as the negative of man. This pattern is transmitted in our culture and language as they create the world for each new generation. For Cixous, women are no longer magnificent and powerful goddesses: they appear in our myths and legends only as passive victims, ruinous sirens, or unheeded Cassandras. Her strategy for circumventing this repressive scheme involves reading those writers such as William Shakespeare and Heinrich von Kleist who, in their renderings of the stories of Antony and Cleopatra or Achilles and Penthesileia, bring into being modes of relating that are not dependent on opposition, as well as employing literature's rich potential to inscribe alternative accounts (Sellers 2022, p. 22).

Binary oppositions cast women as men's negative in culture and language. Cixous (1975; 1988; 2008) notes that, from a mythopoeic stance, women often appear as passive victims or destructive figures. To challenge these portrayals, literature can deconstruct and offer alternative narratives.

1.2. Mythopoeic Women in Sylvia Plath's "Two Sisters of Persephone"

As one must employ literature's power to deconstruct and inscribe alternative accounts, Sylvia Plath's poem "Two Sisters of Persephone," from her earlier body of work written in 1956, invites analysis to uncover alternative meanings for the mythopoeic women in the poem. Initially, the title of the poem resonates with the Greek mythological figure Persephone. In Greek mythology, Persephone has no brothers or sisters. She is the queen of the underworld and the wife of Hades. In fact, she was abducted by Hades and dragged into the Underworld, which makes her a victim of sexual abuse in contemporary understanding. Her abduction involves her losing the older self as the daughter of Demeter. Persephone mythically symbolizes the return of spring, the harbinger of the changing climate. She meets her mother, Demeter, who is the symbol of Mother Earth as the goddess of grains, harvest, and agriculture that results in the rebirth of the earth during spring. In spring, Persephone shows "the bright aspects of life" on Mother Earth. In the winter, she reflects "the dark characteristics of decay and fading," which show the duality and cycle of nature: life and death, spring and winter (Stange, 1954, pp. 67–80). When considering the absence of siblings in other myths, such as Inanna or Isis, who also navigate the complexities of identity and power on their own, Plath's creative departure in imagining 'two sisters' becomes more pronounced. This comparison adds depth to the exploration of female autonomy within mythological frameworks. Plath begins her poem: "Two girls there are: within the house / One sits; the other, without. / Daylong a duet of shade and light / Plays between these" (Plath 2008, pp. 1–4).

These beginning lines echo Persephone's myth by showing two girls within the shade and light. It can be asserted that two sisters can be universal symbols for women who, subjugated to sexual abuse like Persephone, also become those who belong to the Mature Earth. In Stange's article, the story of Persephone is regarded as a myth of generation; she moves beyond two distinguished and divided worlds. Persephone finds happiness and creativity only by uniting with Mother Earth (Stange, 1954, pp. 75–76). In Plath's analogy, Persephone's sisters, in parallel with the myth, can only find happiness and creativity by unifying with their nature.

In the second and third stanzas, Plath creates a vision of a specific woman whose actions are depicted as "barren enterprise" (Plath 2008, p. 10), who works with a "mathematical machine" (Plath 2008, p. 7) that "calculates each sum" (Plath 2008, p. 9). She is described as sitting "in her dark wainscoted room" (Plath 2008, p. 5), much like Persephone, who remains seated in the dark world of Hades' Underworld. Her body features are analogically compared to roots that are pale, and her frame is meager (Plath 2008, p. 12). These stanzas portray a rootless and pale female figure whose actions and appearance parallel those of her sister Persephone during the winter.

In the fourth and fifth stanzas, Plath begins to decipher the second female figure, who becomes the antidote to the first one. She is "bronzed as earth" (Plath 2008, p. 13), possibly in the summer or springtime, affected by the rays of light. Plath continues describing a spring-like atmosphere in which there is "like pollen on bright air" (Plath 2008, p. 15) and "near a bed of poppies" (Plath 2008, p. 16). The second female figure, as the antithesis of the first one, is quite content with the atmosphere in which she is lying and lulled (Plath 2008, pp. 13–15). She becomes the sun's bride freely (Plath 2008, p. 20), and in her labor's pride, she bears a king (Plath 2008, p. 22). These words contrast the second woman's fertility with the first woman's fate: "Wry virgin to the last / Goes graveward with flesh laid waste / Worm-husbanded, yet no woman" (Plath 2008, pp. 25–27).

By showing their duality, Plath echoes the myth of Persephone's dual condition throughout the poem. It can be argued that these two female figures may, in fact, be the same woman, such as Sylvia Plath herself. Plath was an intelligent and creative woman who was also trapped in a selfless marriage with two children. Thus, her inner conflicts are evident in this poem as a stream of consciousness. She portrayed her condition and merged it with every woman's situation from mythical times to the contemporary period, and it can be asserted that these assumptions are still valid and valuable. In the last stanza, it can be argued that Plath questions society's expectations of marriage and becoming a mother, once again: "Inscribed above her head, these lines: / While flowering, ladies, scant love not / Lest all your fruit / Be but this black outcrop of Stones" (Plath 2008, pp. 28–31).

She described a tombstone of a childless and unmarried woman and ended the poem with these words. In comparison with the second female figure, whose fertility can also be seen in the usage of colours like "red silk flare of petaled blood" (Plath 2008, pp. 17–18), the first female figure has a "black outcrop of stones" (Plath 2008, p. 31) and sits in "her dark wainscoted room" (Plath 2008, p. 5). The color red symbolizes both intense feelings and sexual intercourse, while darkness/blackness remains as the opposite.

1.3. Louise Glück's "Persephone the Wanderer"

Louise Glück is a contemporary American poet who died in 2023. She was a Nobel laureate in 2020, and her significance as a literary figure continues to shape the literary canon. She is "acclaimed as one of America's greatest living writers; she blended deeply personal material with themes of mythology and nature" (Risen 2023). Thus, in an interview, Louise Glück explains how she finds her inspiration as a poet:

> The first question is: Is something interesting? Does it make an interesting poem? I realize I have a craving for that which is immutable. The physical world is mutable. So, you cast about for those situations, or myths, that will answer the craving. Such situations will tend to have much more to do with the spirit than with the flesh (Douglas and Glück 1981, p. 119).

Glück tries to find subjects for her poetry, which is interesting, spiritual, and often related to the nonphysical world. One of the main inspirations for her poetry is world mythology, as seen in the subject of this article: Persephone, the Wanderer. She is also a seeker and a challenger as a poet that continually challenges her own limitations of artistry through writing: "She has consistently challenged herself to move beyond her most recent accomplishments, to master some new technical means, to press on toward greater clarity and range of expression" (Yezzi 2012, p. 117). Considering her poetry, it can be said that "her eleven books constitute what she has characterized as 'a highly specific portrait of an individual mind'" (Yezzi 2012, p. 106). Her mind wandered throughout her prolific career as a female poet, and according to her point of view, "A spiritual hunger has driven Glück's work from the beginning …" (Yezzi, 2012, p. 106).

In her poem "Persephone the Wanderer," similar to Sylvia Plath, Glück utilizes the myth of Persephone to convey the feelings and thoughts of a female's mind/heart through her definition of mythopoeic women. K. Aiadi similarly asserts that Glück uses mythical characters like Persephone and Demeter that show various psychological behaviours. Motifs such as marriage, grief, motherhood, and traumatic experiences are explored in the poem. Both mother and daughter experience intense yet distinct emotions in the text, which lead to a differentiation in their identities. The daughter feels torn between two worlds: the Earth, which belongs to her mother, Demeter, and the Underworld, ruled by her husband, Hades (Kichouh Aiadi 2022, p. 68). The poem starts with a reference to the classical myth of Persephone's abduction to the Underworld by Hades:

> In the first version, Persephone / is taken from her mother / and the goddess of the earth / punishes the earth—this is / consistent with what we know of human behavior / that human beings take profound satisfaction / in doing harm, particularly / unconscious harm: we may call this / negative creation (Glück 2014, pp. 1–10).

These first ten lines in the poem describe and question the goodness/badness of human nature. The following lines criticize societal or

academic dynamics that stereotypically favor men while victimizing/disfavoring women at the same time: "Persephone's initial / sojourn in hell continues to be / pawed over by scholars who dispute / the sensations of the virgin: / did she cooperate in her rape, / or was she drugged, violated against her will, / as happens so often now to modern girls" (Glück 2014, pp. 10–17). Glück, in the following words, makes a brief reference to Hawthorne's *The Scarlet Letter*: "As is well known, the return of the beloved / does not correct / the loss of the beloved: Persephone / returns home / stained with red juice like / a character in Hawthorne—" (Glück 2014, pp. 18–22).

The Scarlet Letter by Hawthorne, a canonical novel, is set in a village in Puritan New England, where the protagonist, Hester Prynne, is a young woman who has given birth out of wedlock. Hester believes her to be a widow. In the following parts of the novel, her husband, Roger Chillingworth, arrives and conceals his identity. In the village, Roger finds Hester forced to wear the scarlet letter "A" on her dress as punishment for her adultery (McDonald 2025). Considering Glück's reference to *The Scarlet Letter*, Penelope is analogously being stained like Hester in Hawthorne's novel. Being stained with red juice refers to the blood after the first sexual intercourse of a virgin, like Persephone, who is abducted by Hades, or a modern woman who can still experience the same, either in classical times or modern times. Similar to Plath's poem, Glück uses specific colors to create a symbol for her own kind of meaning. Glück's lines in the poem also refer to her questioning mode and ambiguous tone that might provoke the reader to rethink these issues once again: "I am not certain I will / keep this word: is earth / 'home' to Persephone? Is she at home, conceivably, / in the bed of the god? Is she / at home nowhere? Is she / a born wanderer, in other words / an existential / replica of her own mother, less / hamstrung by ideas of causality?" (Glück 2014, pp. 23–31). Moreover, Glück again continues her ambiguous tone and questioning mode: "You are allowed to like / no one, you know. The characters / are not people. / They are aspects of a dilemma

or conflict. / Three parts: just as the soul is divided, / ego, superego, id. Likewise / the three levels of the known world, / a kind of diagram that separates / heaven from earth from hell" (Glück 2014, pp. 32–40).

She mentions in parallel the division of the self in Freud's psychoanalytical analysis (ego, superego, and id) and the separation of heaven, earth, and hell. The earth symbolizes Persephone's mother, Demeter, while Hell is her husband, or the abuser, Hades. Thus, she is divided among different worlds, like a conflict or a dilemma. In the following lines, similar to Plath's imagery, Glück uses the importance of color: "You must ask yourself: / where is it snowing? / White of forgetfulness, / of desecration— / It is snowing on earth; the cold wind says / Persephone is having sex in hell. / Unlike the rest of us, she doesn't know / what winter is, only that / she is what causes it" (Glück 2014, pp. 41–49).

In Glück's imagery, snow white signifies both forgetfulness and desecration. When the season is winter, Persephone, contrary to the white's symbolic meaning of desecration, is having sex in hell with Hades. She also forgets the life on earth, and as Glück continues Persephone's description in Hades's bed, similar to Plath, uses sexual imagery: "She is lying in the bed of Hades / What is in her mind? / Is she afraid? Has something / blotted out the idea / of mind?" (Glück 2014, pp. 50–54). Persephone's forgetfulness that merges with the color white is mentioned in these lines once again. As white also means blankness or absence, Glück similarly describes Persephone's condition as unknowing/innocent/white.

On the contrary, Glück might argue that Persephone's ignorance began to be reversed by the knowledge she acquired in hell. This knowledge may also be a biblical symbol of Adam and Eve's fall from heaven and hell: "She does know the earth / is run by mothers, this much / is certain. She also knows / she is not what is called / a girl any longer. Regarding / incarceration, she believes / she has been a prisoner since she was a daughter" (Glück 2014, pp. 55–61).

Thus, she refers to the social norms about the different roles of a female: virgin, daughter, wife, or mother. Persephone also questions whether these roles are a captivity or not. In the lines between 62 and 79, Glück continues to refer to Persephone's cycle of life as a continual phase, like she cannot be totally free from it: "The terrible reunions in store for her / will take up the rest of her life" (Glück 2014, pp. 62–63). Even Persephone is depicted like she is in a biblical limbo, such that she remains in a continual ambiguous condition: "You do not choose / the way you live. You do not live; / you are not allowed to die / You drift between earth and death" (Glück 2014, pp. 65–68). In the last parts of the poem, Glück simplifies Persephone's myth by saying that: "the tale of Persephone / which should be read / as an argument between the mother and the lover" (Glück 2014, pp. 83–86). She also generalizes Persephone's condition as a universal theme that will continue with the hope of reaching "the song of the earth / song of the mythic vision of eternal life" (Glück 2014, pp. 95–96), that belongs to Mother Earth (Demeter), the continual cycle of life itself, but as: "My soul / shattered with the strain / of trying to belong to earth" (Glück 2014, pp. 97–99). Death is inevitable, which causes the rift inside the human soul: "They say / there is a rift in the human soul / which was not constructed to belong / entirely to life" (Glück 2014, pp. 77–80). Lastly, Glück continues her questioning mode by finishing the poem: "My soul / shattered with the strain / of trying to belong to earth— / What will you do, / when it is your turn in the field with the god?" (Glück 2014, pp. 97–102). In these final lines, she uses words like rift, strain, or shattered that emphasize the universal human condition: everybody is eventually mortal and death is inevitable, but at the same time, the cycle of life will continue, like in Persephone's myth.

CONCLUSION

> "..a poem, by its own system of illusions, can set up a rich and apparently living world... [my poems] attempt to re-create, in their own way, definite situations and landscapes. They are,

> quite emphatically, about the 'things of the world'" (Plath 1965, p. XX).

Both Plath's and Glück's poems, with their intense meanings and allusions, have been recreated in their own unique ways of thinking. As in the examples of "Two Sisters of Persephone" and "Persephone the Wanderer," their attempts to recreate a new world are embodied in mythopoeic yet familiar figures, even in the contemporary world. The woman is still trapped between two worlds: between society's expectations and her own will of identity. Thus, from Persephone to Plath or Glück, even for the twenty-first century, the feminine mystique is still a problem to be solved and reconsidered for future generations. What new understandings could emerge if we continue to turn to these ancient myths, transforming them into platforms for contemporary feminist discourse? Perhaps future scholars will explore these narratives as a ground for expanding feminist literary analysis and consider how these mythic reclamations might inspire further creative explorations of identity and autonomy.

REFERENCES

Barthes, Roland. (1993) *Mythologies.* London: Vintage.

Cixous, Hélène. (1975) 'The laugh of the Medusa', in Warhol, R. and Herndl, D. (eds.) *Feminisms*. Basingstoke: Macmillan, pp. 347–362. doi:10.1007/978-1-349-14428-0_21.

Cixous, Hélène. (1988) *Writing differences: Readings from the seminar of Hélène Cixous. Edited by S. Sellers. New York:* St. Martin's Press.

Cixous, Hélène. and Clément, Catherine. (2008) *The newly born woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Douglas, Ann. and Glück, L. (1981) 'Descending figure: An interview with Louise Glück', *Columbia: A Journal of Literature and Art*, 6, pp. 116–125. Available at: https://www.jstor.org/stable/42744361.

Glück, Louise. (2014) 'Persephone the wanderer', Poets.org, 3 April. Available at: https://poets.org/poem/persephone-wanderer.

Heirman, Leo. (1978) 'The nature of mythopoetic thinking', *The Classical Outlook*, 55(3), pp. 54–59. Available at: https://www.jstor.org/stable/43933929.

Kichouh Aiadi, Souhila. (2022) 'Louise Glück's "Persephone the Wanderer" read from a psychoanalytic and classical receptions perspective', *Fortunatae. Revista Canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, 36(2), pp. 67–80. doi:10.25145/j.fortunat.2022.36.04.

McDonald, Russ. (2025) 'The Scarlet Letter', Encyclopedia Britannica, 17 July. Available at: https://www.britannica.com/topic/The-Scarlet-Letter-novel-by-Hawthorne.

Plath, Sylvia. (2008) *The collected poems of Sylvia Plath. Edited by T. Hughes. 1*st Harper Perennial Modern Classics Edition. New York: Harper Perennial, pp. 58–80.

Risen, Clay. (2023) 'Louise Glück, 80, Nobel-winning poet who explored trauma and loss, dies', The New York Times, 13 October. Available at: https://www.nytimes.com/2023/10/13/books/louise-gluck-dead.html.

Sellers, Susan. (2022) Myth *and fairy tale in contemporary women's fiction*. London: Palgrave.

Stange, George R. (1954) 'Tennyson's mythology: A study of Demeter and Persephone', ELH, 21(1), pp. 67–80. doi:10.2307/2871934.

Yezzi, David. (2012) 'Cassandra at the evening window: Louise Glück's dark visions', *The Sewanee Review*, 120(1), pp. 103–117. Available at: https://www.jstor.org/stable/41337930.

Onat Kutlar'ın İshak Öykülerinde Büyülü Gerçekçilik

SONER EŞBERK[*]

Öz

Onat Kutlar, Türk edebiyatında modern öykücülüğün önemli temsilcilerinden biri olarak tanınmakta; eserlerinde bireyin iç dünyasını, toplumsal yapıyı ve varoluşsal sorgulamaları özgün bir anlatım diliyle ele almasıyla öne çıkmaktadır. Özellikle yenilikçi anlatım teknikleri ve sinematografik bakış açısıyla dikkat çeken yazar, edebiyat ve düşünce dünyasında önemli bir yere sahiptir. 20. yüzyılda ortaya çıkan ve özellikle Latin Amerika edebiyatıyla özdeşleşen büyülü gerçekçilik, gerçek ile doğaüstü unsurların iç içe geçtiği, olağanüstü durumların gündelik yaşamın doğal bir parçası olarak sunulduğu özgün bir anlatım biçimidir. Bu çalışmada söz konusu anlatım biçimine sahip olan *İshak* öyküleri büyülü gerçekçilik bağlamında ele alınmaktadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; eserde yer alan dokuz öykü, metin çözümlemesi tekniği kullanılarak ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda, Kutlar'ın büyülü gerçekçilik unsurlarını özellikle betimlemeler, imgeler ve olay örgüsü içerisinde yoğun ve işlevsel bir biçimde kullandığı tespit edilmiştir. Öykülerde Gaziantep merkezli yerel mekânların tercih edilmesi, geleneksel ve geniş aile yapısının sıkça işlenmesi, ölüm ve varoluş temalarının öne çıkarılması, büyülü gerçekçilik atmosferini destekleyen başlıca unsurlar olarak belirlenmiştir. Bunun yanı sıra, gerçeküstü olayların anlatı kişileri tarafından sıradan ve olağan karşılanması, eserin büyülü gerçekçilik bağlamındaki en belirgin özelliklerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Sonuç olarak, Kutlar'ın *İshak* adlı eserinde büyülü gerçekçilik,

[*] Yüksek Lisans Öğrencisi, Çukurova Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, MEB Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni. sonneresberk@gmail.com, ORCID: 0009-0008-3896-4450.

yalnızca bir anlatım tekniği olarak değil; aynı zamanda bireyin iç dünyasını, toplumsal yapıyı ve varoluşsal sorgulamaları yansıtan çok katmanlı bir anlatım aracı olarak işlev görmektedir. Bu yönüyle eser, Türk öykücülüğünde büyülü gerçekçiliğin erken ve özgün örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Anahtar sözcükler: büyülü gerçekçilik, Onat Kutlar, *İshak*, Türk öykücülüğü, anlatı teknikleri

Magical Realism in Onat Kutlar's *Ishak* Stories

Abstract

Onat Kutlar is recognized as one of the prominent representatives of modern short story writing in Turkish literature, distinguished by his unique narrative style that explores the individual's inner world, social structure, and existential inquiries. Noted particularly for his innovative narrative techniques and cinematic perspective, the author occupies a significant place in both literary and intellectual spheres. Magical realism, which emerged in the 20th century and is especially associated with Latin American literature, is a distinctive mode of narration in which reality and the supernatural are intertwined, and extraordinary events are presented as a natural part of everyday life. In this study, the *Ishak* stories, which embody this narrative style, are examined within the framework of magical realism. A qualitative research method has been adopted, and the nine stories in the work have been analyzed in detail through textual analysis. The findings indicate that Kutlar employs elements of magical realism intensively and functionally, particularly through descriptions, imagery, and plot construction. The preference for local settings centered around Gaziantep, the frequent depiction of traditional extended family structures, and the prominence of themes such as death and existence emerge as key elements supporting the atmosphere of magical realism. In addition, the acceptance of supernatural events as ordinary by the characters stands out as one of the most distinctive features of the narrative. In conclusion, magical realism in Kutlar's *Ishak*

functions not merely as a narrative technique but also as a multilayered expressive tool that reflects the individual's inner world, social structures, and existential questioning. In this respect, the work can be considered one of the early and original examples of magical realism in Turkish short story writing.

Keywords: Magical realism, Onat Kutlar, *Ishak*, Turkish short story, narrative techniques

GİRİŞ

Büyülü gerçekçilik, gerçek dünya ile fantastik ya da doğaüstü öğelerin iç içe geçtiği bir anlatım tarzıdır. Bu akımda, olağanüstü veya hayal ürünü olaylar ve varlıklar, sıradan ve gerçekçi bir ortamda, normal bir şekilde kabul edilerek anlatılır. Yani, fantastik öğeler gerçeğin bir parçasıymış gibi doğal bir biçimde işlenir. Büyülü gerçekçilikte gerçeklik, hem günlük yaşamın hem de hayal gücünün bir birleşimi olarak sunulur ve iki unsur arasındaki sınırlar bulanıklaşır.

18. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan fantastik edebiyat, fantezilerin ve hayal gücünün ürünüdür. 20. yüzyılda Güney Amerika edebiyatında popüler hâle gelen büyülü gerçekçilik ise fantastik unsurları gerçek bir zemine yerleştiren akımdır. (Dıvarcı, C. M. Ve Şengül, 2023:1). Fantastik edebiyat ile büyülü gerçekçilik arasında yukarıda bahsedildiği gibi ince bir fark vardır. Büyülü gerçekçilik terimi, aslında ilk olarak Alman sanat teorisyeni Franz Roh tarafından 1925'te, görsel sanatlar için kullanılmıştır. Ancak bu terim, edebiyat alanında Latin Amerika edebiyatıyla özdeşleşmiştir. 1940'lı ve 1950'li yıllarda Latin Amerikalı yazarlar, büyülü gerçekçiliği hem toplumsal gerçeklikleri hem de yerel kültürleri anlatan güçlü bir edebi biçim olarak geliştirmiştir. Gabriel García Márquez, en bilinen büyülü gerçekçilik eserlerinden biri olan *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) ile büyülü gerçekçiliğin en büyük örneklerinden birini vermiştir. Bu romanda, bir kasaba halkının yaşadığı fantastik olaylar, gerçekçilikle harmanlanır ve okur fantastik öğeleri sıradan bir yaşamın parçası gibi kabul eder. Isabel

Allende, Jorgre Luis Borge, Juan Rulfo, Laura Esquivel büyülü gerçeklik tarzında yazan diğer Latin Amerikalı yazarlardandır.

Büyülü gerçekçilik akımının tarzı adından da anlaşılacağı üzere yeni bir sanat yaklaşımı değildir; aksine, var olan sanat akımlarının yeniden yorumlanma biçimidir. Hem büyülü hem de gerçek olanı bir arada verir. (Tanırıtır, B. C. ve Çalışkan, A. M. 2017: 1).

Türkiye de üçüncü dünya ülkeleri gibi gelenek ve modernite arasında sıkışmıştır ve Latin Amerika ülkeleri gibi Türkiye'nin de melezleşmeye eğilimli bir yapısı vardır. Büyülü gerçekçilik de moderniteden kaçıp geleneğe sığınma ile ortaya çıkan bir eğilimdir. (Özateş, 2014, s. 3). Onat Kutlar tam da bu dönemde İshak öykülerinde modern şehirden uzaklaşıp Gaziantep'e gider.

Onat Kutlar (Alanya, 25 Ocak 1936-İstanbul, 11 Ocak 1995) Şair, öykücü, sinemacı. İlk ve orta öğrenimini Gaziantep'te yaptı. 1955'te Gaziantep Lisesi'nden mezun olduktan sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi (1956). Bir yıl sonra buradan ayrılarak İÜ Hukuk Fakültesi'ne geçti. 1956'da a dergisinin kuruluşunda yer aldı ve bu dergide yazarlık yaptı. Bir yıl kadar Paris'te yaşadı, dönüşünde Doğan Kardeş çocuk dergisinin yayın sekreterliği görevini üstlendi (1963-65). 1972-74 arasında yayımlanan Yeni a dergisinin yazı kurulu üyesiydi. Kurucuları arasında yer aldığı Türk Sinematek Derneği'nin yöneticiliğini üstlendi (1965-76). Edebiyatın yanı sıra sinemayı da uğraş edindi. 1967-70 yıllarında Yeni Sinema adlı aylık derginin Sinematek adına sahibi ve yazarıydı. 1970-76 yıllarında ise Film dergisini yine Sinematek adına yönetti ve bu dergide sinema yazıları yayımladı. TRT'ye sinema programları yaptı: Haftalık sinema programlarının yanı sıra, 1975'te "7. Sanat Sinema", "Milletin Radyosu" ve 1994 sonunda ancak bir kez yayımlanabilen "Gündemdeki Sanatçı" adlı programları hazırladı. 1989'da TRT için hazırlanan "Turkuaz" belgeselinin metin yazarlığını ve yapımcılığını, 1993-94'te yine TRT için Simurg Belgeseli'nin danışmanlığını ve yapımcılığını üstlendi. 1989'da Menekşe Koyu adlı filmin, ortağı bulunduğu Consept Film adına yapımcısı oldu.

30 Aralık 1994'te İstanbul Taksim'deki Marmara Oteli'nin pastanesinde otururken teröristlerin bıraktığı bombanın patlaması üzerine ağır yaralandı, kaldırıldığı Amerikan Hastanesi'nde öldü. Evli ve iki çocuk babasıydı. Edebiyata şiirle girdi. İlk öyküsü "Volan Kayışı" 1955'te Seçilmiş Hikâyeler (S. 36) dergisinde yayımlandı. Hisar, Küçük Dergi, İlke (Gaziantep) dergilerinde şiirlerini yayımlamayı sürdürdü. Daha sonraki yıllarda öyküleri ve çeşitli konularda kaleme aldığı yazıları Meydan, Yeni a, Yeni Ortam, Yürüyüş, Yeni Düşün, Milliyet Sanat ve Gösteri dergileri ile Cumhuriyet gazetesinde yer aldı.

Onat Kutlar'ın ilk yapıtı bir öykü kitabıdır. İshak adını taşıyan bu kitabı, sanat yolunun daha başlarındayken, 1959'da yayımlamış ve 9 kısa öykünün derlendiği bu küçük yapıt genç bir yazarın taşıdığı ustalık nedeniyle edebiyat çevreleri tarafından büyük övgülerle karşılanmıştır. Bazı şiirleri ve öyküleri Fransızca, İngilizce ve Almancaya çevrildi. Ayrıca "Hazal" (1979, yön. Ali Özgentürk), "Hakkâri'de Bir Mevsim" (1982, yön. Erden Kıral) ve "Yusuf ile Kenan" (1979, yön. Ömer Kavur) adlı sinema filmlerinin senaryoları da Kutlar'ın kaleminden çıkmıştır. Ölümünden sonra, Demir Özlü ortak anılarını konu alan bir yazı dizisi yayımladı (Cumhuriyet, 1995), Turgut Çeviker Onat Kutlar Kitabı (2006) hazırladı.

Ödül: İshak ile 1960 TDK Öykü Ödülü; Fransız Devleti tarafından Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres nişanı; Polonya tarafından Kültür Nişanı.

Yapıtları: Öykü: İshak, İst.: a Dergisi Yayınları, 1959 (yb İst.: YKY, 2009); Karameke, (haz. F. Edgü) İst.: YKY, 2009. Şiir: Pera'lı Bir Aşk İçin Divan, İst.: Cem, 1981; Unutulmuş Kent, İst.: Ada, 1986; Unutulmuş Kent ve Çeviri Şiirler, İst.: YKY, 1999. Deneme: Yeter ki Kararmasın, İst.: De, 1984; Bahar İsyancıdır, İst.: De, 1986; Gündemdeki Sanatçı, İst.: YKY, 1995; Gündemdeki Konu, İst.: Mitos, 1995. Sinema Yazıları: Sinema Bir Şenliktir, İst.: De, 1985. Çeviri: Aklın Oyunu (A. Breton; H. Baş ile), 1960; Gerçek (Yalçın, 2010: 664).

İSHAK ÖYKÜLERİNDE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Kutlar öykülerinde çocukluk ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği Gaziantep'i anlatmaktadır. Ancak Fethi Naci'nin ifadesiyle, "Gaziantep hikâyelerini yazarken gönlünce bir Gaziantep yaratmış, kendi Gaziantep'ini; yeniden yarattığı kendi Gaziantep'i içinde yarattığı kişilerle, olaylarla kendine özgü gizemli bir dünya kurmuştur." İshak'ı besleyen önemli bir kaynağın 1950'lerde Türkçeye çevrilen Batı edebiyatı yapıtları olduğu görülmektedir. Yakın arkadaşı yazar Demir Özlü, Kutlar'dan söz ederken, "Sartre, Camus geleneğinden gelen bir düşünür-yazardı o. Genç yaştan başlayarak hem Marx'ı hem de özgürlükçü bireyciliği savunan Max Stirner'i bulgulamıştı. Birey -hakiki birey olmasının- temelinde de bu kültür yatmaktadır" demektedir. İshak'taki öykülerde de Batı yapıtlarında görülen "olağanüstü" öğelerle çok sık karşılaşılır. "Onat Kutlar'ın İshak'ı 1950'lerin sonundaki İkinci Yeni akımının öykü dalındaki bir yansıması, benzeridir. Dönemin öteki genç öykücülerinden ayrılan yanı ise Batılı kaynaklardan beslendiği kadar yerli olmayı da başarmasındadır" (K. Ertop). Yine Ertop'a göre, Kutlar'ın öyküleri "hem öncü hem de yerel"dir (Yalçın, 2010: 664).

Kutlar'ın İshak ön sözünde belirttiği gibi yazar mekân olarak çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği Antep'i seçmiştir. Tüm öykülerin ortak mekânı sayabileceğimiz bu yerel mekân kullanımı büyülü gerçekçilik tarzıyla uyuşmaktadır.

Fethi Naci, Onat Kutlar için şunları söylemiştir: Gerçek dışı bir boyut, dedim. Onat'ın yaptığını Marquez yapınca 'büyü gerçeklik' diyorlar. Marquez'in adını bile duymadığımız yıllarda, yirmi yaşlarındaki Onat Kutlar Türkiye'de, büyülü gerçekliğin ilk örneğini veriyordu (Naci, 1995:40). Bu yorumdan yola çıkarak yapılan bu incelmede Onat Kutlar'ın İshak kitabında yer alan öyküler tek tek ele alınmış ve öykülerdeki büyülü gerçeklik ögeleri incelenmiştir.

Öykü 1: "Horozlar"

Öyküde Latin Amerika büyülü gerçekçiliğinde olduğu gibi yerelliği yansıtan birçok öge görülür: Antep'in geniş avlulu evlerinden biri, kümesler,

geniş ailenin tüm üyelerinin iftar vaktini beklemesi… Öykü iftar vaktini bekleyen bu geniş aile bireylerinin birbiri ile konuşmalarını anlatan bir kesit sunar okuyucuya. Bu bekleme anında yaşlı kadın yani büyükanne, oğlu ve gelini ile çatışma içerisindedir. Bu çatışma çocukların annelerini bunamış olarak görmesi ve kadının içten içe bunu fark edip kabul etmemesidir. Yazar bu kabullenmeyişi öykü sonunda yaşlı kadının "Uyansana çil horoz… Uyansana çapraz horoz!" (Kutlar,2022:16) demesi ve horozların o an uyanması ile ve yaşlı kadının bu çatışmadan bu büyülü gerçeklikle galip çıkmasıyla okuyucuya sezdirir. Bu öyküdeki bir diğer büyülü gerçeklik ögesi ise yine yaşlı kadının öykünün başında şeytan tüyünü gözeleri ile sürmesidir: "Yirmi dakikayı uzun bir yokuş gibi ağır adımlarla yürüyen kadın, gözleriyle tüyü sürdü." (Kutlar, 2022: 11).

Öykü 2: "Hadi"

Kitabın ikinci öyküsü olan "Hadi" küçük bir kız çocuğunun kedisi ile oynadığı oyunu ve kızın annesinin sevgilisi tarafından öldürülmesini anlatır. Kızın kediyle oynadığı oyun bir süre sonra adamın kadını öldürmesi ile iç içe girer: "Ve iki büyük kurbağa gözü birden işaretini verdi: 'Hadi!.. Hadi!.. Hadi!.. Hadi!..' Adam ancak 'düğme' diye düşünebilecek kadar vakit bulabildi. O anda parmağı tuhaf bir içgüdüyle tetiği çekiyordu." (Kutlar, 2022:11).

Evin salonunda yani tek mekânda geçen öykünün genelinde kasvetli bir hava hâkimdir. Hatta yazarın bazı betimlemeleri kafkaesk bir anlatım içerir: "Aynanın tepesinde tahta oymalarla deniz canavarlarına benzetilmek istenmiş iki işleme…", "Dışarıda, pencerelerin dışında orman ağır gürültülerle yaklaşıyordu (Kutlar, 2022:17).

"Hadi" öyküsünde özellikle küçük kızın yaşanan ilginç olayları normal karşılaması büyülü gerçeklik sayılır. Mesela kedi ile oynadığı oyunda kedinin bir şerit halinde kalması büyülü gerçekliğe örnektir: "Kedi anlaşılmaz bir hızla havada üç defa gitti geldi. Öyle ki, halının iki karış üstünde, boşlukta uzun bir tekir kedi şeridi asılı kaldı." (Kutlar, 2022:18).

Öykünün sonunda çok korkunç bir şey olmuştur. Bir cinayet işlenmiştir fakat anlatıcı küçük kızı bunun farkında değilmiş gibi yansıtır. Evin içinde yaşanan her şeyi yani adamın kadına doğrulttuğu silahı ve kızın bütün olanları izliyor oluşunu olağanmış gibi hissettiren anlatıcı asıl önemli detayı dış mekânda büyülü gerçeklik ile verir: "Dışarıda orman parçalanıyordu. İki ağaç kümesi pencereden telaşla geçti." (Kutlar, 2022:23).

Anlatıcı yaşanan tüm korkuyu ya da kişilerin yaşaması gereken tüm duyguları ormana ve ağaçlara yüklemiştir.

Öykü 3: "Yunus"

Kitabın üçüncü öyküsü olan Yunus'ta da geniş aile vardır. Bu geniş ailenin bireyleri bir oda içerisinde anlatılır. Evin büyük babası ahırdaki ata yem verilmesi gerektiğini söyler. Yemi de hasta oğlu Yunus'un vermesini ister. Öykünün anlatıcısı evin oğludur yani Yunus'un yeğenidir. Adı verilmeyen evin oğlu olayları ve mekânı yine kasvetli ve masalsı bir tarzda anlatır. Bu anlatımın içinde yine büyülü gerçeklik kullanılmıştır:

> "Bu uyanılmamış bir düşse, ay ışığının döküldüğü beyaz taşlara çarpan uykulu iki küreğin, acılar ve hamamböcekleri ile dolu bir kilerden öksürüklü sakalların titreştiği bir odaya taşıyıp durduğu o yorgun kadını, yani annemi hatırlamamaya imkân var mı? Ay ışığı odada, sanki her şeyin dışında, soyut, mutlu bir kesiti aydınlatıyordu. Üstünde uyku cinlerinin uçuştuğu mermer denizliği, kırmızı halıyı…" (Kutlar, 2022: 25).

Bu alıntıda da gördüğümüz gibi "Öksürüklü sakalların titreşmesi", "Uyku cinlerinin uçuşması" hem büyülü gerçeklik hem de kafkaesk anlatım içerir.

Amcasının ve bütün aile bireylerinin ölümü beklediğini belirtir. Bu ölümün yaklaşıp alacağı kişi ise amca Yunus'tur. Hasta olan amca sürekli öksürür ve anlatıcı yani evin oğlu Yunus amcası ile birlikte bütün ev halkının da öleceğini söyler. Tabii bu söylem evdeki kasvetli havanın derecesini belirtir bize: "Büyükbabam, yani Yunus'un babası, ölümü düşünmez görünüyor. Ama ölecek. Birkaç güne kadar hepimiz ölünce bu evden çıkıp gitmeyi düşünüyorum." (Kutlar, 2022:26)

Anlatıcı odayı ve oda içindekileri betimlerken kullandığı büyülü gerçekçi cümleler kurar, bu cümlelerden biri de şudur: "Sofrada çaydanlığın ıslıkları akıyor." (Kutlar, 2022:26).

Anlatıcı, öykü ilerledikçe okura ölümü daha çok hissettirir: "Ölümü sabaha rağmen sürdürebiliyordu. Bunu yeryüzünde sadece o yapabiliyordu. Buna alışıktı. Artık sonuna geldiğini biliyordu." (Kutlar, 2022:26).

Daha sonra büyükbaba ile kavga eden Yunus sinirlenip üstünü giyer ve dışarı çıkar. Yeğeni de peşinden gider. Amcasını takip ederken yerde ölü bir kuş bulur. Bu kuşun ölünce çok hafiflediğini vurgular. Yazar bu kuş imgesi ile öykü sonunda Yunus'un ölümü arasında bir bağıntı kurar. Yeğenin amcasını bulduğu kulübede amcasının kitap okuduğunu görür ve yazar bu kitap okuyuşu okura büyülü gerçeklik ile aktarır:

> "Yunus amcam kitabı mırıldanarak okuyor, kendi içine katlanıyordu. Önce bu bana korkunç bir felaket gibi geldi. Bağırmamak için kendimi güç tuttum. Sonra birden kavradım: Amcam yoğunlaşıyor, çevresinde ölüme benzer bir boşluğu çoğaltıyordu. O sırada onun kimsenin anlamadığı şeyleri anladığını ve gömüldüğünü duyar gibiydim. Bir kâğıt gibi sonsuza doğru katlanıyor; bedeni, gözleri gittikçe küçülüyordu. Sayfaları üst üste kapanan, bir daha hiç açılmayacak bir kitaba benziyordu." (Kutlar, 2022: 28).

Öykü sonunda anlatıcı Yunus'u bir kitaba benzetmesi ve ölümünü de bir kitabın sonuna gelir gibi, bir kitabı bitirir gibi verir. Bu da yazarın kullandığı imgelerden biri olmuştur.

Öykü 4: "Çatı"

"Çatı" öyküsü diğer üç öyküden farklı olarak ölüm temasını işlemez. Fakat diğer üç öyküde olduğu gibi bu öyküde de yine bir geniş aile vardır ve yine mekân bir evdir. Bu öyküde evleri akan bir ailenin çocuğu anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Anlatıcı mahallesini anlatırken Kutlar'ın çocukluğunun geçtiği Antep evlerini ve sokaklarını betimler:

> "Güz geliyordu. En iyi günler. Usul yağmurun altında dolaşsam şimdi. Derenin kıyısında bir çınarın altına

> oturup pis sularda yüzen, sonra yağmur suyuyla temizlenen sıska çocukların, çamaşır yıkayan kadınların ve ağaçları dolduran kara sığırcık sürülerinin şamatasını dinlesem. Salça, tuğla ve büyük çarklarda temizlenen binlerce derinin kokusu. Çürük yaprakların…" (Kutlar, 2022: 31).

Öykü damları akan ailenin konuşmalarından kesitler ile devan ederken ve yağmur yağarken damdan bir gürültü gelmesi ile devam eder. Birden damda beliren Güleç Osman isimli kişi yağmur altında damı aktarmaya çalışır. Güleç Osman nerden gelmiştir ve nasıl birden damda belirir? Bu soruların cevabı yoktur. Yazar burayı okuyucuya bırakır. Güleç Osman'ın damda çekiç vuruşunu biraz da masalsı bir anlatımla verir anlatıcı: "Kocaman bir çekicin çatıya gümbürtüyle indiğini gördük. Çekicin ucunda bir adam. Gür, kahverengi saçlı, kırmızı yanaklı biri. Yüzü sinek öldürür gibi kaygısız ve neşeli. Vuruyor elindeki ağır demiri." (Kutlar, 2022: 32).

Çocuğun babayla çatışması, dışarı çıkmak istemesi ve evdeki anlık tartışma ile baba-evlat çatışmasının anlatıldığı öyküde Güleç Osman'ın eylemi ve hareketleri, polisin gelmesine rağmen elini kolunu sallayarak gitmesi bu tipin bir deli olabileceğini hissettirir. Kutlar'ın belki de bir anısından esinlenerek aktardığı bu öyküde büyülü gerçeklik sayabileceğimiz cümleler ise şunlardır: "Gözlerimi kısıp dışarı bakınca evin büyük bir gemi gibi ağır ağır gittiğini gördüm." (Kutlar, 2022: 30). "Duvarda asılı büyük kahverengi bir halı kararıyor, odayı akıl almaz bir kalabalıkla dolduran bir yığın zevksiz eşyayı azaltırcasına genişliyordu." (Kutlar, 2022: 30).

Öykü 5: "Kediler"

Kutlar'ın ölüm temasını bir kez daha işlediği bu öyküde memurluk hayatından sıkılan öykü kahramanının birden karar verip başka bir şehre gidişini anlatır. Bu şehir yine Gaziantep'tir. Çünkü şehri tasvir ederken önceki öykülerde bahsettiği yerlerden bahseder ve öykü sonunda bu şehrin

adını "G…" olarak verir. "Sonra bir otobüse binip G…'ye geldim. Altı gün G…'yi gezdim. Hep kenar mahalleleri, çamurlu, pis dere boyunu…" (Kutlar, 2022:44).

Bu kahraman aynı zamanda öykü anlatıcısıdır. Kahraman G…'deyken aldığı bir mektup ile arkadaşının ölümünü hatırlar ve geriye dönüş ile geldiği şehirde tanık olduğu bu ilginç ölümü anlatır. Bu ölümü büyülü gerçeklik ile anlatır ve özellikle kedileri tasvir edişi, onların hareketlerini büyülü gerçeklik ile verir. Anlatıcı arkadaşının evine gittiğinde odaya bu kediler gelir: "Kapı açıldı, dostum içeri girdi. O sırada nereden fırlayıp çıktılar anlayamadım, sürüyle kırçıl kedi. Odayı öylesine doldurdular ki. Uzun çizgiler gibi tavanı keserek uçuştular. Bir süre onları seyrettim." (Kutlar, 2022:39).

"Tuhaf kedilerdi bunlar. Hatta kediye pek o kadar benzemedikleri bile söylenebilirdi. Dokununca dağılan, uçan, kaybolan şeylerdi. Bunca yıldır yaşıyorlardı. Bu evcil kuşların yuva yapmayı düşündüğü karmakarışık saçların gizlediği kafa hep onları besliyordu." (Kutlar, 2022:39).

Anlatıcının arkadaşı daha sonra kedilerini anlatır ve bu kedilerin aslında kendinden parçalar olduğunu okuyucuya aktarır: "Durdu. Ağır ağır, "Sokak kedileri sokaklarındı." Dedi "Bıraktım onları. Ben kediminkileri yetiştirdim. Bilseniz ne belirsiz şeylerdi. Belki o zamanlarda da yaşıyorlardı. Ama ne bilecektim. Hep o sokak kedileri ile uğraştım. Sonra aklım başıma geldi. Benimkileri yetiştirdim. Kendim gibi besledim hepsini." (Kutlar, 2022:40).

"Kedilerimi eskiden kimseye göstermezdim. Bakışlardan dağılıyorlardı. Ölenleri bu udlara gömdüm. Şimdi büyüdüler. Kaç yıldır kapımı çalanlara gösteriyorum. Artık onlar korkuyorlar. Kedilerim bir baksın gözlerine, dağılıyorlar, kayboluyorlar, kaçıyorlar." (Kutlar, 2022:41).

Ölen kedilerini udlara gömmesi, canlı olanların bu kadar gerçeküstü hareketleri olmasına rağmen anlatıcının bize normal bir durumu anlatır gibi anlatması ve öykü kahramanlarının da bu yaşanan gerçeküstü olayı normal karşılaması öyküdeki büyülü gerçekliği yansıtır. Yazar anlatıcının

arkadaşının duygularını ya da yaşanmışlıklarını burada kediler ile imgelemiş olabilir. Bu kapalı anlatım ile 50 Kuşağı öykülerinde sıklıkla kullanılan imge ya da alt metin diyebileceğimiz anlatım biçiminin de örneğini görmüş oluyoruz.

Anlatıcı kedilerin bu gerçeküstü hareketleri sırasında arkadaşı ile normal bir şekilde sohbet etmeye devam eder:

> "Gözlerimi dostumdan ayırmadan havaya baktım. Kedilerden biri, bir yarım çember çizerek gözlerimle ampulün arasından hızla geçiyordu. Baktığımı görünce birden durdu. Havada donmuş bir taş gibi durdu. Kuyruğunu kıvırıp bana baktı. Göz bebekleri üst üste kapanmış bir parantez gibiydi. Ona dikkatle baktım. Gözleri gözlerime bakıyordu. Yabansı, soluk, anlaşılmaz. Bu öylesine bir kumardı ki şansımı denemeyi sonraya bırakmak zorunda kaldım. Kedi kaydı. Çemberini tamamlayıp hasırının kıvrımlarında kayboldu." (Kutlar, 2022: 41).

"Dostum parmaklarını oynattı. Çalgının oymalı göğsünden tozlu, soluk kedi tüyleri dökülmeye başladı." (Kutlar, 2022:41).

Burada da ölmüş kedilerini udlara gömmesi sonucu o çalgılardan çıkan tüyler ile yine gerçeküstü bir durumu olağan bir durummuş gibi anlatır yazar.

Kediler, anlatıcının bir kasımpatıyı koparmak istediğini söylemesi sonucunda ona saldırır. Bu saldırma imgesi arkadaşının evinin düzeninin değiştirilmemesi gerektiğini anlatır. Kedilerin anlatıcının söylediklerini anlaması ve buna tepki vermesi, anlatıcıyı düşman olarak görmesi de büyülü gerçekliktir. Bu saldırılar sonucunda anlatıcının dostuna: "Yeter artık. Ne bu? Şu kedilerinize bir çekidüzen verin" (Kutlar, 2022:42) demesi ve dostunun "Hiçbir şey yapamam… Asıl siz kendinize bir çekidüzen verin." (Kutlar, 2022:42) demesi ile öyküdeki çatışma zirve noktasına ulaşır. Anlatıcı tüm gece düşünür ve kedileri ortadan kaldırmaya karar verir. Bu kararı düşünürken de kedileri büyülü gerçeklik ile sunar okura: "Şu kedileri bir ortadan kaldırabilsem diye düşündüm. Çok güçtü. Dokununca dağılıyor,

sonra yeniden eski biçimlerini buluyorlardı. Suya çizgi çizmek gibiydi." (Kutlar, 2022:42).

Anlatıcı kedileri birbirine düşman etmek için bazılarını beslemeye bazılarını ise beslememeye başlar. Daha sonra yemek için kavga eden kediler düşman olur ve birbirlerini öldürmeye başlar. Her ölen kedi sonrası anlatıcının arkadaşı daha kötü olur ve sonunda o da ölür.

Kedilerin anlatımında büyülü gerçeklik yanında kafkaesk bir anlatım tarzı da vardır. Kedilerden bahsederken okuyucuda bir gerilim yaratma isteği sezilir. Kedilerin korkutucu bakışları, anlatıcıya saldırmaları bize bu havayı verir: "Üçüncü gündü sanıyorum. Öğlene doğruydu. Dostumla karşılıklı oturmuş düşünüyorduk. Kediler ortada yoktu. Bir ara burada oturmaktan sıkılıp sıkılmadığını, kapıyı açıp caddeyle bir ilgi kurmanın mümkün olup olmadığını soracak oldum. Birden o şeytanlardan birkaçı köşelerden fırlayıp üstüme atılınca," (Kutlar, 2022:42).

Anlatıcının arkadaşı kendini dış dünyadan soyutlamıştır. Kediler ise bu dış dünya ile kopan bağın tekrardan oluşmaması için mücadele edişin imgeleridir. Anlatıcı arkadaşı için istemeden kötü bir şey yapmış ve onun ölümüne sebep olmuştur.

Öykü 6: "Dördüncü"

Kitabın bu öyküsünde yazar bize kahvede kumar oynamaya çalışan dört kişinin yaşadıkları bir kesiti anlatır. Bu sefer anlatıcı öykü kişilerinden biri değildir. Üçüncü kişi gözünden anlatılan öyküde kumar oynamak isteyen bu dört kişiye kahvecinin karşı çıkması ve kâğıtları ellerinden alması gibi günlük hayatta sıklıkla karşılaşılabilecek bir durum aktarılır. Fakat Kutlar, bu basit konuyu yine büyülü gerçeklik ile harmanlayıp sunar okuyucuya. Bu tekniği diğer öykülerine nazaran daha az kullansa da öykü genelinde yine sorgulayıcı anlatım tarzı hâkimdir. "Ve tezgâhta renkli bardakların önünde sık sık inanılmayacak kadar büyüyen üç kırmızı balık." (Kutlar, 2022: 46).

Onat Kutlar, öykü başında ve sonunda gördüğümüz bu balıklar ve balıkların içinde olduğu akvaryum ile kahvede oyun oynayan insanlar

arasında da imgesel açıdan bir bağ kurmuştur. Bu bağı yine büyülü gerçeklik ile vermiştir. Hatta öykünün ortalarına doğru öykü kişilerinden birinin öykü sayfalarından çıkıp gerçek hayata karışabilme ihtimalinden bahseder: "Ötekiler yine tık tık, tık tık vurdular masaya. Sıra üçüncüye geldi. –İşte o anda bir şey yapabilirdi. Yapsa canlanır, ayrılır, şu sayfalardan çıkıp ortalıkta dolaşmaya başlardı.– Elini orta parmağının ucuyla kırmızı çuhalı masaya iki defa vurdu: Tık tık…" (Kutlar, 2022: 48).

Kâğıtları ellerinden alınan bu dört kişi kâğıtsız, sadece akıllarından sayı tutarak kumar oynamaya çalışır. Bu küçük oyundan da zevk almaya başlarlar. Kahveye sonradan gelen ve öyküye de ismini veren 'Dördüncü' bu kumardan kaç kişinin karlı, kaç kişinin zararlı çıktığını hesaplar ve kimsenin cebinden para çıkmadığı yani para kaybetmedikleri için herkesi kârlı sayar. Fakat iş hesap ödemeye gelince 'Dördüncü'nün cebinde para olmadığı için o hesap ödeyemez ve kendi çay parasını üçüncüden ister. Tam burada yani öykünün sonunda yine büyülü gerçeklik ile karşılaşırız: "Şu çay paramı verir misin," dedi. "Yanımda yok şimdi."

"Yeşil akvaryumdaki balığın denizine kahverengi, fırtınalı bir gökyüzü kapandı ve balık hızla küçülüp utangaç yosunlarda kayboldu." (Kutlar, 2022: 52).

Öykü 7: "At Cambazları"

Şehre gidip at satmaya çalışan yoksul bir çocuğun ve bu atı ucuza almak isteyen at cambazlarının yani at alıp satanların bir kesitini sunan bu öyküde de Onat kutlar büyülü gerçeklik tekniğini kullanmıştır: "Bir öksürük sesi uzayıp giden iplik gibi bir düşü kalınlaştırdı, ucunu kıvırdı, bir boşluğa düşürdü." (Kutlar, 2022: 53).

"Yağmurlar iğneleniyordu." (Kutlar, 2022: 53).

"Soluk belirsiz bir bulut aydınlığı, yuvarlanıp açılan bir kilim gibi döşemeye serildi. Yağmur yiyen toprak kokusu. Kabaran, evlerin dışına sığmayan toprağın kil tadında kokusu…" (Kutlar, 2022: 53).

"Gökyüzünde bulut gibi bir şarkı dolaşıyordu. Kapının önünde Yusuf'un cigarasının kırmızı ucunda silik, belirsiz, uzak bir tek ağaç. Yağmurda ıslanmış yağmıyordu." (Kutlar, 2022: 53).

> "Otobüste ikinci vites uzun bir ırmak gibi akıp gidiyordu. Sonra kayboldu. Uzun uzun onu bulmaya çalıştı. Bir ara kendisinin de belirsizleştiğini, bilinçsiz bir yuvarlanış içinde ağır ağır bir yokuşu çıkarken indiğini düşündü. O uzun ikinci vites, dayanmaktan ağrıyan diz kapakları, eşit aralıklarla geçen direkler, kalın enseli şapkalı adam, hepsi bir sıvı gibi yayılıp açık, uçsuz bir evrene döküldüler." (Kutlar, 2022: 55).

Öykü 8: "İshak"

Onat Kutlar'ın derin sembolizmle örülü bir anlatısı olan bu öykü gerçeklikten koparak masalsı ve mitolojik ögelerle zenginleştirilmiş, zamansız bir yapıya bürünmüştür. Belirsiz karakterler, yazarın metnin içine girip konuşarak öyküyü yönlendirmesi ve olayların klasik kurguya uymaması gibi unsurlar dikkat çeker.

Öykü, Çiftçi ve Şapkalı adlı iki karakterin, İshak kuşunu görmek ve onun sesini dinlemek üzere çıktıkları bir yolculuğu anlatır. Çiftçi, bu kuşu hayatı anlamlandıran ve huzur veren bir varlık olarak kabul ederken, Şapkalı sıradan ve tüketim odaklı bir karakterdir, bu yüzden İshak kuşunun sesinden rahatsız olur ve onu öldürmek ister. Çiftçi ve Şapkalı arasındaki bu çatışma, insanın toplumla, doğayla ve kendisiyle olan ilişkisini sembolize eder.

İshak kuşu, öyküde hem "ölüm kuşu" hem de "bilge kuş" olarak sembolize edilir. Çiftçi için kuş, dünyanın gelip geçiciliğini hatırlatan ve huzur veren bir varlıkken, Şapkalı için uğursuz bir figürdür. Bu karşıt bakış açıları, karakterlerin dünyaya bakışlarının ne kadar farklı olduğunu gösterir.

Kutlar, İshak öyküsünde büyülü gerçeklik ögesini az kullanmış olsa da öykü çok katmanlı yapısıyla anlaşılması kolay olmayan bir öyküdür. Anlatıcı İshak kuşunu tanımlarken büyülü gerçekliği okura hissettirir:

"Tahtakuruları gibi alışkanlıklarının alçak duvarları arasında yaşamayı seven bir yığın insanın çekip iyimser bir çamura batırdığı teraziyi dengede tutmaya çalışıyor." (Kutlar, 2022: 64).

Kutlar, burada yozlaşmış insanlığı İshak kuşunun mücadelesi üzerinden sembolize etmiştir. Kuşun bunu bir görev bilmesi ve bu durumun normal bir durum gibi anlatılması yine büyülü gerçekliğe girer. İshak kuşunu anlatmaya devam eder Kutlar: "Öbür yanına sonsuz bir görüntü evreni iletiyor. Bir anlam piresi gibidir İshak. Uzak yerlere atlar. Ama bu daldan yeryüzünü gözetler. Onu çok eskiden buldum. Kolayca tanıştık." (Kutlar, 2022: 64).

Daha sonra İshak kuşunun eylemlerini anlatan Çiftçi yine büyülü gerçekliği yansıtan cümleler kurar: "Bak! Yeraltından eski halkın sakin gürültüsü sızıyor… Dipsiz bir kuşku kuyusudur İshak. Bir ağacı gibi oyuyor beni! Oy bakalım… Oy!" (Kutlar, 2022: 65).

Öykü sonunda iki kişi arasındaki çatışma bir boğuşmaya dönüşür ve biri diğerini–büyük ihtimalle de Çiftçi'i Şapkalı'yı- öldürür. Bu olay esnasında da anlatıcı yine büyülü gerçekçiliği yansıtan cümleler kullanır: "İshak dalda gökyüzünü oymaya, orada, kendisi uçup gittikten sonra da hep kalacak bir boşluk bırakmaya çalışıyordu." (Kutlar, 2022: 66).

"Sessiz bir boğuşmadan sonra biri kalktı. Yorgun tavırlarla ağaca gidip orada İshak'la konuştu." (Kutlar, 2022: 66).

Öykü 9: "Kül Kuşları"

Kutlar, bu öyküsünde büyülü gerçeklik ögelerinden sadece kırsallık, ölüm teması ve geniş aile üyelerinin bağını işlemiştir. Diğer öykülerindeki şaşılacak durumların normalleştirilmesi gibi bir anlatım tarzını seçmemiş olsa da yine kasvetli ve kişilerin daha çok psikolojik yönüne değinen bir anlatım tarzını seçmiştir.

Öyküde annesini yeni kaybetmiş ve ölümün ne olduğunu bilmeyen küçük bir kız ile halasının oynadığı "Kepçe Gelin" oyunu anlatılmıştır. Halasının bu oyunu oynarken sinirlenmesi kendi evliliğinin kötü bir evlilik olduğunu hissettirir ve kapıya gelen postacı sürekli kötü haber verdiği için

hem küçük kız hem de hala kapıyı zorlayan postacıya karşı koyar ve kapıyı ona açmaz. Bu durum kızın ve halanın dünyanın kötülüğüne karşı savunmaya geçtiğini sembolize eder.

SONUÇ

Kutlar'ın İshak öykülerinde kullandığı büyülü gerçeklik tarzı daha çok betimlemeler üzerinde görünür. Bunun yanında olayın akışında da bu tarzı kullanılmıştır. Kutlar, Gaziantep şehrindeki yaşanmışlıklarından yola çıkarak kaleme aldığı öykülerinde düz bir anlatım yolunu seçmemiş; olabildiğince sembolik, kapalı bir anlatım seçmiştir. Anlatmak istediği şeyleri okurun da yeteneğine bırakmıştır. Hemen hemen bütün öykülerinde katmanlı bir anlam yaratan yazar bu üslup için hem uygun içerikler seçmiş hem de büyülü gerçeklikten yararlanmıştır. Olayların hepsinin Gaziantep'te geçmesi, hemen hemen tüm öykülerinde geniş aile yapısını anlatması, yine çoğu öykülerinde ölüm temasını işlemesi büyülü gerçeklik tarzını yansıtır. Kitabın hemen hemen bütün öykülerinde kurduğu gerçeküstü dünyanın normalmiş gibi aktarılması da büyülü gerçekliği okura hissettirir. Ölüm, sığlık, hüzün, yalnızlık gibi duyguları daha çok sembolleştirerek anlatmıştır. Kutlar, öykülerinde alt metinler yaratmış ve öykülerin anlaşılma işini biraz da okura bırakmıştır.

KAYNAKÇA

Dıvarcı, C. M. ve Şengül, A. (2023), "Hayal gücünün iki farklı yüzü: Büyülü gerçekçilik ve fantastik". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 12(4), 1703-1709.

Kutlar, Onat (2022), *İshak*, 9. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Naci, Fethi (1995), "Onat Kutlar'ın Hikâyeleri", *Adam Öykü*, S. 1, Kasım-Aralık, s. 37, 40.

Özateş, Tuğçe. (2014). "Türk Kültürü ve Büyülü Gerçekçilik Kavramlarının Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm ve Sema Kaygusuz'un Yere Düşen Dualar Eserleriyle Bağdaştırılarak İncelenmesi".

Tanrıtnır, B. C., & Çalışkan, A. M. (2017). "Gabriel García Márquez'in Kırmızı Pazartesi Romanıyla Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanında Büyülü Gerçekçilik". *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *26*(1), 302-312.

Yalçın, Murat (2010), *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* Cilt 2, s. 664-665. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Campbell'ın "Monomit" Kuramı Bağlamında "Korkuyu Beklerken"

SÜMEYYE BUYRUKBİLEN[*]

Öz

Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* isimli hikâyesi, adı belirtilmeyen bir kahramanın ne olduğu belirsiz karanlık bir grupla mücadelesini anlatır. Kahramanın evinin kapısına bırakılan bir mektupta, onun evden dışarı çıkmaması gerektiği ifade edilir. Temel amaçları onu evine hapsetmek ve tamamen yalnızlaştırmak olsa da kahraman, özel hayatına saldıran bu kişilere boyun eğmez ve onlara karşılık vermek için beklemeye başlar. Kim olduklarını bile bilmediği bu düşmanlara karşı özgürlüğünü geri kazanabilmek için ölümü dahi göze alır. Ancak maruz kaldığı bu ağır baskı, onda büyük bir korku, stres ve öfke yaratarak sonunda derin bir ruhsal çöküntüye girmesine neden olur.

Karakterin yaşadığı bu zorlu süreci ve değişimleri daha iyi anlayabilmek için Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli eseri, çalışmanın kuramsal zeminini oluşturmaktadır. Campbell'e göre kahraman bir amaç doğrultusunda bildiği güvenli dünyayı terk ederek tehlikeli ve gizemli bir maceraya atılır. "Yola Çıkış", "Erginlenme" ve "Dönüş" olarak isimlendirilen bu aşamalar boyunca kişi, karşısına çıkan zorluklarla mücadele ederek güç kazanır ve olgunlaşır. Yolculuğun sonunda elde edilen başarı sadece bir zafer değil, aynı zamanda kişinin hayata bakış açısının tamamen yenilenmesidir. Genel çerçevesini çizdiğimiz bu anlatı yapısı, modern Türk edebiyatında *Korkuyu Beklerken* hikâyesinde de karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel ve modern hikâyelerdeki kahramanların hani sebeplerle yolculuğa başladıkları, yolculuk esnasında ne gibi engellerle karşılaştıkları ve bu sürecin sonunda nasıl bir insana dönüştükleri soruları çalışmanın temel problemini belirlemektedir.

---

[*] Nevşehir Hacı Bektaş Veli Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. smeyyebuyrukbilen00@gmail.com, ORCID:0009-0000-3258-6585.

Anahtar sözcükler: monomit, Oğuz Atay, korku, yabancılaşma, içsel dönüşüm

"Waiting for Fear" in the Context of Campbell's "Monomite" Theory

Abstract

Oğuz Atay's short story *Korkuyu Beklerken* (*Waiting for Fear*) tells the story of an unnamed protagonist who struggles against a dark and ambiguous group. In a letter left at the door of his house, he is warned not to leave his home. Although the group's main aim is to confine him to his house and isolate him completely, the protagonist does not submit to these intrusions into his private life and instead begins to wait in order to respond to them. In his attempt to regain his freedom against these enemies—whose identities remain unknown—he is even willing to risk death. However, the intense pressure he experiences leads to deep fear, stress, and anger, eventually causing him to fall into a severe psychological breakdown.

In order to better understand the character's difficult experiences and transformations, Joseph Campbell's work *The Hero with a Thousand Faces* provides the theoretical framework of this study. According to Campbell, the hero leaves the familiar and secure world in pursuit of a goal and embarks on a dangerous and mysterious adventure. Throughout the stages known as "Departure," "Initiation," and "Return," the individual gains strength and matures by confronting various challenges. The achievement at the end of this journey is not merely a victory but also a complete transformation in the individual's perspective on life. This general narrative structure can also be observed in modern Turkish literature, particularly in *Korkuyu Beklerken*. The questions of why heroes in both traditional and modern narratives begin their journeys, what kinds of obstacles they encounter along the way, and what kind of person they become at the end of this process constitute the main problem of this study.

Keywords: monomyth, Oguz Atay, fear, alienation, inner transformation

GİRİŞ

Oğuz Atay'ın Korkuyu Beklerken öyküsü korkuyla baş edemeyen yalnız bir adamın öyküsüdür. Hikâye, kahramanın köpeklerden korkmasıyla başlar ama aynı zamanda bu durum yerini büyük bir ölüm korkusuna bırakır. Kahraman o kadar yalnızdır ki evi bile şehrin en ucunda kimsenin olmadığı bir yerdedir. Bir gün kapısına gizli bir topluluktan evden çıkmaması istenen bir mektup gelir. Kahraman korkudan kendi evine hapsolur. Günlerce aç kalır, konuşmayı unutacak kadar kendi içine kapanır ve yavaş yavaş delirme noktasına gelir. Sonunda bu baskıdan kurtulmak için evini yakmaya karar verdiği sırada, mektubu gönderenlerin yakalandığını öğrenir. Ancak bu haber onu rahatlatmaz aksine uğruna acı çektiği korkusunun elinden alınmasıyla daha büyük bir boşluğa düşer.

Karakterin yaşadığı bu süreci daha iyi anlayabilmek için çalışmada Joseph Campbell'ın "monomit" kuramından yararlanılacaktır. Bu kurama göre kahraman üç aşamadan geçer: "Yola Çıkış (Ayrılma), Erginlenme ve Dönüş" (Campbell,2017, s. 35). Kahraman önce alıştığı hayattan çıkar. Bu süreç genelde bir çağrıyla başlar. Ardından bir eşikten geçer ve bilinmeyen bir alana girer. Burada çeşitli zorluklarla karşılaşır. Bazen bu süreçte ona yardım eden kişiler de olur. Yolculuk sırasında kahraman değişmeye başlar. Karşılaştığı sorunlar onu eski alışkanlıklarından uzaklaştırır. Korkularıyla yüzleşir ve daha bilinçli hale gelir. Bazen bu süreçte kendine yabancılaştığı da olur. Ama yaşadığı zorluklar onun olgunlaşmasını sağlar. Yolculuğun sonunda kahraman bir ödül ya da yeni bir bilgi elde eder. Ardından geri döner. Geri döndüğünde artık eski kişi değildir. Yeni bir bakış açısı kazanmıştır ve hayatına bu şekilde devam eder. Campbell'a göre bu yapı birçok anlatıda görülür ancak her hikâyede aynı şekilde ilerlemek zorunda değildir (2017, s. 221).

Campell'ın bu kuramsal çerçevesi etrafında çalışmanın amacı, Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* öyküsünde kahramanın yaşadığı korku, yalnızlık ve içsel değişim sürecini Campbell'ın "monomit" olarak isimlendirdiği "Yola Çıkış, Erginlenme ve Dönüş" aşamaları ışığında incelemektir. Araştırmada özellikle kahramanın evine hapsolduğu durum, korkularıyla yüzleşmesi ve yolculuk sırasında karşılaştığı zorluklar üzerinden içsel dönüşümü değerlendirilecektir. Temel problem ise, öyküde göze ilk bakışta yalnızca bir korku ve yalnızlık hikâyesi gibi görünen olayların, kahramanın iç dünyasında nasıl bir gelişim ve olgunlaşma sürecine dönüştüğünü ortaya koymaktır.

"Korkuyu Beklerken" Öyküsünün Özeti

Öykü, kahramanın eve dönüş yolunda yaşadığı huzursuzlukla başlar. Onu takip eden köpeklerin havlaması, zaten zihninde dolaşan karanlık düşüncelerle birleşerek içindeki gerginliği artırır. Tam bu sırada, hoşlanmadığı birine zarar verme hayalleri kurmaktadır. Eve ulaştığında kapısının önünde bulduğu kimliği belirsiz bir zarf, onun için yeni bir korku kaynağı olur. Günlük hayatının sıradan akışı bu beklenmedik mektupla bozulur.

Zarfın içinden çıkan metin, bilmediği bir dilde kaleme alınmıştır. İlk anda mektubun yanlışlıkla kendisine gelmiş olabileceğini düşünse de, metnin gizemli yapısı onda derin bir tedirginlik uyandırır. Ölü bir dilde yazılmış olması, bilinmezliği daha da büyütür. Bu durum, onun yabancılara ve dış dünyaya karşı duyduğu güvensizliği besler. Geçmişte yaşadığı olumsuz deneyimler zihninde yeniden canlanır ve öfke duygusu yoğunlaşır.

Mektubun içeriğini çözebilmek için ölü diller üzerine çalışan bir akademisyene başvurur. Ancak arkadaşının olayı olağan karşılaması, kahramanı hayal kırıklığına uğratır. Kısa süre sonra mektubun gizli bir mezhebe ait olduğu ve kendisine evden çıkmaması yönünde bir uyarı içerdiği ortaya çıkar. Bu bilgi, onun zihninde büyük bir tehdit algısına dönüşür. Modern dünyada böyle bir yapılanmanın varlığını akıl dışı bulsa da, korku düşüncelerini kontrol edemez.

Bu noktadan sonra kahraman giderek toplumdan uzaklaşır. İşe gitmez, evden çıkmaz ve sürekli izlendiğini düşünür. Günlük hayatta karşılaştığı insanlardan şüphe duyar, küçük olaylara bile sert tepkiler verir. Maddi sıkıntılar baş gösterir, evdeki yiyecekler tükenir. Günlerce aç kalır, baş dönmeleri yaşar. Açlıkla mücadele ederken zaman geçirmek için kendine küçük uğraşlar bulmaya çalışır. Evinin yanındaki binanın yıkım süreci ise onun için yeni bir kaygı kaynağı olur. Toprak kayması ihtimali nedeniyle kendi evinin de zarar görebileceğini fark eder.

Bir ara bankadan çıkan ikramiye haberi kısa süreli bir umut yaratır. Ayrıca halk üniversitesine yazılarak evden çıkmadan eğitim alır ve diplomasını kazanır. Ancak bu çabalar, içindeki huzursuzluğu kalıcı biçimde gideremez. Evinin gerçekten yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalması ve inşaatın yarım kalması, yeniden çaresizlik duygusunu tetikler.

Gizli mezhep hakkında araştırmalar yapmaya başlar. Tarikatlar ve mezhepler üzerine okudukça zihnindeki tehdit algısı güçlenir. Polise güvenmediği için yardım istemez. Bir doktora başvurduğunda da beklediği desteği bulamaz ve onun da örgütle bağlantılı olabileceğinden şüphelenir. Çaresizlik, öfke ve yalnızlık iç içe geçer. Bir noktada açlık grevi yapmayı ve evini yakmayı bile düşünür. Tam bu sırada gazetede gizli mezhebin yakalandığını okur ve geçici bir rahatlama yaşar.

Ancak hayatındaki yıkım sona ermez. Evinin toprak kayması sonucu çöktüğünü öğrenir ve akrabalarının yanına taşınmak zorunda kalır. Yaşadığı ağır deneyimler, dünyaya bakışını kökten değiştirir. Evlilikle yeni bir başlangıç yapmaya çalışır fakat duygusal bir bağ kuramaz. İnsanların sıradan mutluluklarını gördükçe içindeki öfke yeniden alevlenir. Onların hayatın karanlık yüzünden habersiz olduğunu düşünür ve bazı kişilere tehdit mektupları gönderir. Fakat bu girişimleri de sonuçsuz kalır.

Sonuçta kahraman, korku, yabancılaşma ve güvensizlik duygularının kuşattığı bir ruh hâli içinde kalır. Yaşadığı süreç, onun hem toplumsal bağlardan kopmasına hem de kendi iç dünyasında derin bir çözülme

yaşamasına neden olur. Öykü, modern bireyin yalnızlık, paranoya ve anlam arayışı ekseninde yaşadığı psikolojik çöküşü gözler önüne serer.

BÖLÜM I: YOLA ÇIKIŞ

1.1. Maceraya Çağrı

Campbell'a göre maceraya çağrı, bireyin sıradan yaşamın beklenmedik bir olayla kesintiye uğramasıyla başlar. Bu kesinti çoğu zaman rastlantı gibi görünür ancak bir dönüşümün işaretidir. Campbell, "kazalar yalnızca şans değildir. Bastırılmış arzuların ve çatışkıların sonucudurlar. Yaşamın yüzeyinde, beklenmedik su kaynaklarının yarattığı dalgalanmalardır onlar. Ve bunlar oldukça derin, ruhun kendisi kadar derin olabilirler. Kaza bir kaderin boy vermesini sağlayabilir." (2017, s. 54-55) sözleriyle bu kırılma anının yalnızca bir tesadüf olmadığını vurgular. Aynı şekilde, "İnsan rastgele dolaşırken, çevreye bakınırken bir olayla karşılaşır ve bu da onu alışılmış insani yollardan uzaklaştırır." (2017, s. 61) ifadesi, çağrının gündelik hayatın içinden doğduğunu gösterir. Bu bağlamda çağrı, bireyi güvenli alanından çıkararak bilinmeyene yönelten ilk aşaması "maceraya çağrıdır".

Korkuyu Beklerken hikâyesinde bu çağrı iki aşamalı olarak karşımıza çıkar. Anlatıcı, durumu şu sözlerle fark eder: "Sonra, birden o zarfı gördüm. Koridorda bulunan tanıdık eşyanın dışında tek yabancı şey olduğu için, onu hemen gördüm" (Atay, 2022, s. 18). Kapının önünde duran bu mektup, kahramanın her gün gördüğü terlik, paspas veya vazo gibi alışık olduğu eşyaların arasında hemen gözüne çarpar. Evin içine dışarıdan gelen bu yabancı kâğıt, sessiz sakin geçen günlerin bozulacağının ilk somut işaretidir. Ancak mektubun dili bilinmediği için bu çağrı henüz tam olarak anlaşılmaz. Asıl değişim, anlatıcının bu gizemli yazıları çözebilmek için ölü diller üzerine çalışan akademisyen bir arkadaşına başvurmasıyla gerçekleşir. Arkadaşı mektubu inceleyip içindeki sert uyarıyı ona şu sözlerle aktarır: "Mektubu aldığınız andan itibaren evinizden hiç çıkmamanızı size kesinlikle bildiririz. Dikkat! ya da sizi uyarırız! Dikkatinizi çekeriz!" (2022, s.

22). Bu emir, kahramanı doğrudan hedef alan bir korku başlatır. Zarfın sadece orada durması bir uyarıyken, arkadaşının telefonda okuduğu bu sert ifadeler kahramanı sokağa çıkamaz hale getirir. Artık kendi evinde hapis kalan adam için geri dönüşü olmayan, zorunlu bir bekleyiş ve korku dolu bir macera başlamış olur.

1.2. Çağrının Reddedilişi

Campbell'a göre maceranın reddi, kahramanın bilinmeyen alanlara yönelten çağrı karşısında geri çekilmesiyle ortaya çıkar. Tereddüt, erteleme ve akıl yürütme yoluyla çağrıyı ciddi bir durum değilmiş gibi karşılama şeklinde de görülebilir. Campbell, "Çağrıların reddi macerayı olumsuza çevirir. Sıkıntıyla, ağır çalışmayla ya da 'kültür' ile kaplanan özne, belirgin olumlu eylem gücünü kaybeder ve kurtarılacak bir kurban olur." (2017, s. 61) diyerek aslında bireyin alıştığı konfor alanından çıkmasının ne kadar zor olduğunu ve aynı zamanda da bu durumun kurtarılması gereken bir süreci kapsadığını belirtir. Ancak kahraman kendisini kurtarılacak bir durumun içerisinde görmeyebilir ve bu sebeple çağrıyı reddebilir. Reddedilen çağrı ortadan kaybolmaz. Aksine bireyin iç dünyasında daha güçlü bir baskıya dönüşür. "İnsan, gece gündüz, durmaksızın kendi yolunu kaybetmiş ruhunun kilitli labirenti içinde yaşayan o benlik imgesi tarafından, yani tanrısal varlık tarafından kovalanmaktadır." (2017, s. 62) sözleri, kahramanın içinde yaşadığı baskının nasıl gerçekleştiğini gösterir niteliktedir. Esasında çağrının reddi kahramanı bu sürece hazırlayan bir durum olarak da değerlendirilebilir. Çünkü kahraman doğrudan yolculuğa başlasa ve bir sıkıntı ile karşılaşsa başlangıçta pes etmesi daha mümkünken, çağrının reddi gerçekleşmesine rağmen sonrasında yolculuğa çıkmaya karar veren birey yolculuğun zorluğunun daha bilincinde olarak yola çıkar.

Çağrının reddi metinde tıpkı maceraya çağrıda olduğu gibi iki aşamalı biçimde gerçekleşir. Anlatıcı zarfı gördüğünde hemen yüzleşmez. "Fakat ben oraya zarf koymazdım. Çünkü zarfım yoktu evde. Çünkü kimseye mektup yazmadım. Çünkü kimse bana mektup yazmazdı… Zarfı, olduğu yere bıraktım." (2022, s. 18) sözleri, ilk anda yaşadığı inkârı gösterir. Zarfı

açsa bile mektubu hemen okumaz. Üstelik metin ilk anda anlaşılmaz. Mektubun anlamı ancak ölü diller uzmanı arkadaşı tarafından çözümlenir ve arkadaşı onu telefonla arayarak içeriği bildirir. Böylece çağrı ilerleyen süreç içerisinde netleşir. Maceraya çağrı aşamasında belirtilen mektubun içeriği tam manasıyla bir tehdit barındırmaktadır. Buna rağmen anlatıcı "Olur mu böyle şey canım? Dağ başında mıyız?… Zaten evden çıktığım yok, iyi olur." (2022, s. 23) diyerek durumu hem ciddiye alır hem de hafife almaya çalışır. Bu tereddütlü tavır, maceranın kesin bir inkârla değil, gecikmeli ve çelişkili bir dirençle reddedildiğini gösterir. Ancak bu kararsızlık, onu daha derin bir psikolojik sürecin içine sürükler.

1.3.Doğaüstü Yardım

Campbell'a göre genellikle "doğaüstü yardımcının biçim olarak erkek varlığı seyrek görülmez. Peri kültüründe o, ormandaki küçük bir adam, kahramanın ihtiyaç duyacağı tılsımları ve öğütleri sağlayacak bir büyücü, keşiş, çoban ya da demirci olabilir. Daha yüksek mitolojiler, bu rolü rehber, öğretmen, kayıkçı, ruhları öte dünyaya aktaran kişi figüründe geliştirir" (2017, s.73). Kahramanın yolculuğunda ortaya çıkan bu figür, gerektiğinde rehberlik eden ve onu bilinmeyen tehlikelere karşı hazırlayan bir yardımcıdır.

Hikâyede doğaüstü yardım rolü, başlangıçta ölü diller uzmanı olan akademisyen arkadaş aracılığıyla gözlemlenebilir:

> "Gene de telefon birdenbire çaldı ve ben şaşırdım. Beklediğim bir haber yoktu. Yanlış numara çevirmiş olmalılar. Kimler? Münasebetsizler. Öğretim üyesi arkadaşımın sesini duyunca şaşırdım. Üstelik, hemen konuya girdi nedense. Anlaşılan hazırlıklı değildim her şeye rağmen. Bu kadar erken duruşma olur mu? Ertele canım. (Bunları içimden söyledim elbette. Dışımdan çok soğukkanlı göründüm. Telefonda çok kolay: Yüzünü görmezler.) 'Mektubu çözdük,' dedi, gülerek. 'Tahmin ettiğim gibi, gizli mezheplerden biri.'"

Bu alıntıda akademisyenin kahramana gönderilen mesajı çözmesi aslında onun yola çıkışı için en temel adımı oluşturuyor. Eğer mesaj

çözülmemiş olsaydı kahraman kendisine gönderilen çağrının farkına varmayacak ve yola çıkmayacaktı. Aynı zamanda Campell'ın belirttiği gibi bu hikâyede doğaüstü yardım figürünü bir öğretmen üstlenmiştir. u durum, kahramanın yolculuğunda yalnız olmadığını ve ihtiyaç duyduğunda rehberlik alabileceğini gösterir. Akademisyenin mektubu çözmesi kahramanın kendisine karşı yapılan tehditin farkında olarak buna karşı hazırlıklı olması sebebiyle yolculuğun yönünü ve sonucunu doğrudan etkiler. Bu da doğaüstü yardımcı figürünün kahramanın dönüşümünde oynadığı rolü somut bir şekilde ortaya koyar.

1.4. İlk Eşiğin Aşılması

Campbell'a göre ilk eşiğin aşılması, kahramanın alıştığı dünyasının sınırlarını geride bırakarak bilinmeyen alana geçişini ifade eder. Bu geçiş, maceranın geri dönülmez biçimde başladığı andır. Campbell bu süreci, "Kahraman, kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasında, aşırı güç bölgesinin girişindeki 'eşik muhafızı'na gelinceye dek ilerler. Bu tür muhafızlar, kahramanın şu anki alanı ya da yaşam ufkunun sınırlarını belirterek dünyayı dört yönde -ayrıca aşağıda ve yukarıda- sınırlar. Onların ardında karanlık, bilinmeyen tehlike vardır…" (2017, s. 94) sözleriyle açıklar. Ayrıca mitolojik yolculukta bilinmeyen alanların yalnızca dışsal mekânlar olmadığını vurgular ve "Bilinmeyenin alanları (çöl, cangıl, derin deniz, bilinmedik diyarlar, vb.) bilinçdışı içeriğin yansıtılması için serbest alanlardır."(1017, s. ifadesiyle bu mekânların aynı zamanda psikolojik bir derinliği temsil ettiğini belirtir. Dolayısıyla eşik, hem fiziksel hem de ruhsal bir sınırdır.

Eserde asıl yola çıkış, çağrının reddinin ardından kahramanın evden çıkmamaya karar vermesi ve işe gitmeyi bırakmasıyla başlar. "Her gün bu meseleyi tepeme asılmış olarak hissedeceğime, bir gün evde oturur beklerim. Yarına ertelemekle ne olacak sanki? Ne olacaksa bugün olsun." (2022, s. 24) sözleri, onun sıradan yaşam düzeninden bilinmezliğin alanına geçtiğini gösterir. Bu kararın ardından mutfakta kalan erzakı kontrol etmesi ve yaşamını sınırlı imkânlarla sürdürmeye hazırlanması, dış dünyadan

kopuşun somut göstergesidir. Nesligül Kurucu kahramanın eşyalarının düzeninin aslında hayatının dengesini ve güvenliğini temsil ettiğini belirtir. Ancak mektubun gelmesiyle birlikte eşya ile kurduğu bu denge sistemi çökmeye başlar. Modern yaşamın bir getirisi olarak evini eşyalarla dolduran birey, zamanla bu nesnelerin hâkimiyeti altına girer. "Artık hafızam zayıflıyordu, eşyanın diline dikkat etmiyordum" (Atay, 2016, s. 38) burada görüldüğü gibi eşya yığınları arasında kendine yabancılaşan kahraman, hafızası zayıfladıkça eşyanın diline olan dikkatini de yitirir (2021, s.193). Kendini "yabancılarla dolu, bana yabancı olanlarla dolu, uçsuz bucaksız bir denizin ortasında yalnız başıma" olarak tanımlaması ise Campbell'ın sözünü ettiği "bilinmeyen alan" ile örtüşür. Modern hikâyede tam anlamıyla yabancı bir yer yerine bireyin kendi evinde dahi yabancı hissetmesi durumuyla karşılaşılmaktadır. Sürekli topumun içerisinde iş ve ev arasında giden birey kendisini en ait hissetmesi gereken evinde dahi yabancı hissetmeye başlar. Böylece eşik, kahramanın yabancı olduğu eviyle yüzleşmeye karar vermesi ve eşyalarının bazılarını düzenleyip bazılarını atmaya karar vermesiyle başlar. Burada eşik sadece fiziksel değil pskolojik bir eşik olarak da değerlendirilmelidir. Kendine yabancı olan kahraman kendisini tanıma yolunda ilk adımı ona ait olan eşyaları düzenleme yoluna girerek aşar.

1.5. Balinanın Karnı

"Yola çıkış" bölümünün son aşaması "balinanın karnıdır". Bu aşamada kahraman bilinmeyen bir alana girer ve kaybolmuş ya da ölmüş gibi görünür. Bu durum, eski kimliğin geride bırakıldığını gösterir. Önceki hâl dışarıda kalır ve değişim süreci başlar. Balinanın karnının büyümesi, bu değişimin simgesidir. Büyülü eşik aşılmıştır ve yeniden doğuş sürecine girilmiştir. Kahraman, eski hâlinden sıyrılarak yeni bir kimlikle ortaya çıkar (Zeka, 2015, s.4). Campbell'ın belirttiği gibi "Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve

ölmüş gibi görünür" (2017, s. 86). Ayrıca "…kahraman kendini yok etmek üzere içe doğru gider" (2017, s.89).

Metinde bu durum açıkça görülür. "İki gündür bahçeye bile çıkmıyorum. Sadece, iki saatte bir, perdenin aralığından bahçeyi seyretme izni veriyorum kendime." (2022, s. 25) sözleri, kahramanın dış dünyaya karşı kendisini tamamen kapattığını göstermektedir. Bu noktada ev balina karnını simgelemektedir. "Evden çıkmazsam ölürüm, gerçekten ölürüm." (2022, s. 25) derken aslında eski kişiliğinin ölümü ve yeni bir kişi olarak ortaya çıkacağını gösterir. Bu durum William L. Randall'ın "öz yaratım" süreciyle de açıklanabilir. O bireyin öz yaratım sürecini bir inşa etme durumu ile özdeşleştirir. İnşanın ise önceden var olan malzemelerin yeniden montajını gerektirdiğini söyler (1999, s. 45). Bu hikâyede de kahraman da evinde yani balinanın karnında önceden görmezden geldiği birçok şeyle yüzleşerek kendini yeniden yaratır. Balinanın karnından çıkışı ise, biyolojik bir ölüm değil, eski kimliğin ölümü olacaktır. Evden çıktığında artık yeni bir kişi olacaktır.

BÖLÜM II: ERGİNLENME

2.1.Sınavlar Yolu

"Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler. Bu, mit-maceranın sevilen bir aşamasıdır; mucizevi sınavlar ve işkencelerle dolu bir dünya edebiyatı yaratmıştır. Kahraman bu bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğaüstü yardımcının önerileri, tılsımları ve gizli araçlarından yardım almaktadır. Ya da insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu ilk kez burada da fark edebilir." (2017, s. 93). Campbell'ın tanımladığı bu aşama, kahramanın eşikten sonra karşılaştığı belirsizlik ve sınanma sürecini açıklar. Bu süreçte kahraman ya doğaüstü bir destekle ilerler ya da tamamen kendi iç gücüyle yüzleşmek zorunda kalır.

Eserde kahraman birçok sınavdan geçer. "Bütün kötülükler yeniden aklıma geldi. Kazının yanına gittim. Hela taşının içindeki saksı bitkisi kurumuştu. Yaşasaydı acaba nasıl olacaktı? Çiçek açacak mıydı? Benden sorumluluk gitmişti. Saksıyı çukurun içine attım" (2022, s. 34) sözleri, kahramanın geçmişiyle ve korkularıyla yüzleştiğini gösterir. Kuruyan saksı bitkisini çukura atması, umudun ve sorumluluk duygusunun terk edilişini simgeler. "Bu sabah, açlığımın elli dördüncü saatinde, uyku ile uyanıklık arasındaydım. Bazı ümitlerim vardı, uyku serseminin ümitleri." (2022, s. 34) ifadesi, sınavın bedensel ve zihinsel boyuta ulaştığını gösterir ve Campbell'ın sözünü ettiği "rüya dünyasının" modern bir karşılığıdır. Kahraman açlıkla sınanırken aynı zamanda artık bedeni bu duruma dayanamayacak bir hale gelir. Ancak tam da bu haldeyken çıkan büyük ikramiye kahramanın girdiği sınava karşılık kısa süreli de olsa bir ödül gibidir.

Kahraman sonrasında halk üniversitesine yazılarak hayatına düzen getirmeye çalışır ve "Mektup öğretmenin verdiği derslere ciddi olarak çalışıyor, ödevlerimi yapıyordum." (2022, s. 35) diyerek kendini disipline etmeye yönelir. Ancak hemen ardından "Düşünmek mi? Durmadan düşünmekten başka ne yapıyordum ki?"(2022, s. 36) sözleri ruh halini gösterir. Hafızasının zayıfladığını fark eder ve "Başıma gelenleri ilk gününden başlayarak yeniden düşündüm uzun süre. Kaç gün geçmişti? Aptallar gibi, bir kenara yazmamıştım gene. Geç kalmıştım. Burada paslanıp gidiyordum; hafızam paslanmaya başlamıştı bile. Yalnızlık, hafızayı zayıflatıyordu."(2022, s. 37) sözleri karşılaştığı zorlukların hem boyutunu hem de art arda gelişini gösterir. O kadar yalnız kalmıştır ki konuşamamanın bile ne kadar büyük bir sınav olduğunun farkına varmıştır. Sadece kahraman bağlamında değil modern insanın içine kalabalıklar içindeki yalnızlıkla vermiş olduğu sınav da bu hikâye aracılığı ile anlaşılmaktadır. Kahraman ardından gizli mezhebe karşı pazarlık eder, mucize bekler, ardından isyan eder ve içkiye sığınır. "Bir mucize olmadı. Her şey yerli yerinde kaldı."(2022, s. 38) ifadesi sınavların sonuçsuzluğunu vurgular.

Böylece bu aşama kahramanı güçlendirmek yerine yıpratan bir sürece dönüşür.

2.2.Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın

Campbell'a göre kadın, hikâyelerde kahramanı baştan çıkaran ve merakını, arzusunu uyandıran bir rol oynar. Bu rol, genellikle cinsel özgürlük ve insanın bastırılmış duygularıyla ilişkilidir. Hikâyenin başında kahramana "bunu yapma" denir ancak kadın figürünün yarattığı merak ve arzu nedeniyle kahraman bunu yapar ve sonunda zarar görür. Böylece kadın, baştan çıkarma, merak, arzu ve sahiplenme döngüsü aracılığıyla kahramanın cinsel ve duygusal değişimini ve olgunlaşmasını ortaya çıkarır (Yeşilyurt, 2015, s. 1196-1197). Campbell'ın "kadın yaşamdır" (2017, s.113) ifadesi, kadının hayatın kendisini, arzuyu ve çekimi simgelediğini gösterir. Campbell'ın yaklaşımı, kadın figürünü yalnızca kahramanın yoldan sapmasına neden olan bir unsur olarak görmekle sınırlı kalmaz. kadın aynı zamanda kahramanın kendini tanımasına yardımcı olacak birisi olarak görülebilmektedir.

Hikâyede kahraman doğrudan baştan çıkarıcı bir kadınla karşılaşmaz. Ancak "Bu dünyada gizli mezhep bile sonunda gelip beni buldu, fakat sevebileceğim bir kadın, bol para, insan yakınlığı beni hiç bulmadı" (2022, s.39) sözleriyle kahramanın bir kadına duyduğu ihtiyaç anlaşılmaktadır. Onun bu arzuları, kendisini eksik ve tatmin olmamış hissetmesine yol açar. Kırgınlığını ve yetersizlik duygusunu derinleştirir. Yani kahramanın içsel boşluğu, sevgi ve yakınlık arzusuyla daha da belirgin hâle gelir.

2.3.Babanın Gönlünü Alma

Campbell'ın kuramına göre bu evre, kahramanın hayatındaki en büyük otorite olan "baba" figürüyle olan çatışmasını aşmasını temsil eder. Kahraman başlangıçta babayı korkutucu veya düşman bir güç gibi görse de, bu aşamada onun aslında merhametli yanını fark eder. Nesrin Esen'in de belirttiği gibi bu süreç, kahramanın babayı neredeyse düşman olarak algıladığı noktadan, aslında baba ve annenin birlikte bir bütün oluşturduğunu fark etmesine işaret eder (2023, s. 480). Campbell'a göre ise

"Kişi babasının merhametli olduğuna dair ve o merhamete olan güvene dair bir inanç duymalıdır" (2017, s. 120). Birey, babasına karşı hissettiği nefreti ya da mesafeyi kırdığında, kendi içindeki en büyük duygusal engellerden birini de kaldırmış olur.

Öyküde bu durum, kahramanın vefat eden babasıyla kurduğu zihinsel hesaplaşmada karşımıza çıkar. Kahraman, babasının cenazesinde bile duygularıyla arasına mesafe koyduğunu şu sözlerle ifade eder: "Babam öldüğü zaman yeteri kadar üzülmemiştim, mezarın başında küçük ayrıntılara takılmıştım. Bir ağacı, kuşu filan seyrederken değil, düşünürken sevmiştim." (2022, s. 42). Ancak yıllar sonra hissettiği o anlık hüzün, babasına karşı ördüğü duvarların yıkılmaya başladığını gösterir. Bu geç kalmış üzüntü, kahramanın otoriteyle olan sert çatışmasının yumuşadığını ve babasını bir "düşman" olarak görmekten vazgeçip onunla bir barış imzaladığını kanıtlar.

2.4.Nihai Ödül

Campbell'a göre nihai ödül, kahramanın karşılaştığı zorlu sınavların sonunda ulaştığı başarıyı ya da elde ettiği farkındalığı temsil eder. Bu aşama, bireyin eski sınırlarını aşarak yeni bir bilince ulaşma anıdır. Campbell'ın belirttiği gibi, "Kişisel sınırı aşmanın acısı, ruhsal büyümenin acısıdır" (2017, s. 176). Kahraman, yaşadığı tüm fiziksel ve zihinsel zorlukların sonunda, yolculuğunun amacına hizmet eden hayati bir bilgiye ya da nesneye sahip olur. Bu ödül, onun artık eski halinden daha bilge ve olgun bir seviyeye ulaştığının kanıtıdır.

Öyküde bu durum, kahramanın aylarca süren hapis hayatı ve korku dolu bekleyişinin ardından, zihnini meşgul eden gizli mezhebin kimliğini çözdüğü anla karşımıza çıkar. Kahraman, yaptığı araştırmalar sonucunda aradığı cevaba ulaştığına inanarak büyük bir zihinsel aydınlanma yaşar: "Sonunda buldum; evet gizli mezhebi ya da Ubor Metenga'yı buldum. Tabii aynı adla geçmiyordu kitapta; çünkü gizli mezhepti, her yerde kılık ve ad değiştirmişti (…) Güney Amerika'da bir yerlerdeydi, galiba başka bir adı vardı; fakat sanıyorum Ubor Metenga'ya yakın bir adı vardı." (2022, s. 86).

Bu, onun için sadece bir bilgi değil, günlerce çektiği acıları anlamlandıran ve onda zafer hissi yaşatan nihai ödüldür.

BÖLÜM III: DÖNÜŞ

3.1. Dönüşün Reddedilişi

Campbell'a göre kahramanın yolculuğunda asıl zorunluluk, yalnızca amaca ulaşmak değil, dönüşü tamamlamaktır. "Kahramanın macerası, ya kaynağa nüfuz etme ya da birtakım erkek ya da kadın, insan ya da hayvan kişileşmelerin yardımıyla sona erdiğinde, maceracının yaşam değiştiren gezisinden dönmesi gerekir" (2017, s.179). Dönüş, sadece mekânsal bir geri dönüş değil, elde edilen bilginin ve deneyimin sıradan hayata taşınmasıdır. Ancak çoğu hikâyede kahraman, eşikten sonra geri dönmek istemez veya dönemez; çünkü dönüş, kazanılan deneyimi sıradan hayatla bütünleştirme zorunluluğunu getirir ve bazen içsel bir çatışmayı da beraberinde getirir.

Hikâyede kahraman, gizli mezhebin varlığını çözdüğünü düşündüğü noktada zihinsel bir kapanışa ulaşır ve şu şekilde kendisini ifade eder:

> "Açlık grevi yapmaya karar verdim. Nasıl olsa ölecektim. Beni kurtarmaya kimse gelmezdi. Cesedimi, günlerce şu koltukta ölü olarak oturduğumu düşündüm; burumu tıkadım. (…) Evi yakmaya karar vermiştim.(...)İşte gizli mezhep, gaz ve gazete. Gazetelerdeki gaz, gizli mezhebi bir kibritle tutuşturacak. Gazlı gizli mezhebin gazeteleri cızzz diye… efendim? (…) Bir esrar şebekesi yakalandılar, bir gizli mezhebin mensupları... Anlamadım! (…) Sonra, her şeyi olduğu gibi bıraktım. Sonra, gaz kokan elbisemi değiştirdim ve kendimi sokağa attım. Sonra yürüdüm, yürüdüm, yürüdüm" (s. 90).

Gazetede mezhebin yakalandığını okuması dış dünyadan gelen bir müdahale gibidir. Sorun çözülmüş görünür ama kahramanın iç dünyasında bir karşılığı yoktur. Kahraman, polise başvuracak cesareti bulamaz çünkü onlara güvenmez ve örgüt üyelerini tanımadığı için cezalarını kendisi de veremez. Büyük bir suç karşısında hiçbir şey yapamamanın öfkesi, onu intihar ve şiddet düşüncelerine yönlendirir. Bu süreçte açlık grevi yapmaya

ve evini yakmaya karar verir; motosikletli satıcıdan evini yakmak için gaz ister. Tam evi yakacağı sırada gazetede gizli mezhebin ayin yaparken yakalandığını öğrenir ve rahatlamış bir şekilde dışarı çıkar ve hikâyenin başlangıcında olduğu gibi bir yolda yürür.

SONUÇ

Oğuz Atay'ın bu öyküsü, Joseph Campbell'ın "Monomit" kuramına büyük ölçüde uymaktadır. Hikâye boyunca kahraman, kapısına bırakılan gizemli mektup ile güvenli alanından çıkar ve kendi evi olan "balinanın karnına" hapsolur. Bu hapis hayatı, açlık, yalnızlık ve geçmişteki baba figürüyle yüzleşme gibi değişim süreçlerini beraberinde getirir. Ancak hikâyenin sonunda elde edilen ödül, klasik masallardakinden farklıdır. Kahraman dış dünyaya döndüğünde artık eski huzurlu adam değildir. Uğruna büyük acılar çektiği korkusunu bile kaybedince, tamamen yabancılaşmış ve topluma öfke duyan birine dönüşür. Atay bu tabloyla, bireyin için zor olanın korkularıyla yaşaması değil, o korkuları bile yitirerek sonsuz bir anlamsızlığın içinde kalması olduğunu somut bir şekilde kanıtlar.

KAYNAKÇA

Atay, O. (2022). Korkuyu Beklerken. *Korkuyu Beklerken* (s. 17-46). içinde İstabul: İletişim Yayınları.

Campell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu.* (S. Gürses, Çev.) İstanbul: İthaki.

Esen, N. (2023). Bildungsromanlarda Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. *Söylem Filoloji Dergisi, 8*(2), 456-494.

Kurucu, N. (2021). Oğuz Atay'ın Öykülerinde Bireyin Eşyaya Yabancılaşması. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*(35), 185-198.

Randall, W. (1999). *Bizi 'Biz' Yapan Hikayeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme.* (Ş. S. Kaya, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yeşilyurt, Ş. (2015). Ahmet Mithat Efendi'nin Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar ve Zeyl-i Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar Romanlarında Yolculuk Arketipi. *Türkçe veya Türk Dilleri, Edebiyatı ve Tarihi üzerine Uluslararası Süreli Yayın, 10*(16), 1185-1204.

Zeka, S. (tarih yok). Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yolculuk Arketipi. *Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü.* Kayseri.

Gagauz Türkçesinde Olumsuzlama ve Yokluk Kategorilerinin Sözcüksel-Anlamsal Yansımaları

ŞEBNEM ABBASOVA*

Öz

Bu çalışma, Gagauz Türkçesinin zengin lehçe materyallerine dayanarak, dildeki olumsuzluk ve yokluk kavramlarının ifade biçimlerini derinlemesine analiz etmektedir. Makalede, olumsuzluk sadece gramer olgusu olarak değil, aynı zamanda "merkez ve çevre" ilişkileri düzeyinde, dildeki gerçeklik algısını yansıtan karmaşık sözcüksel-anlamsal sistemin ayrılmaz bir parçası olarak incelenmektedir. Toplanan orijinal materyaller, betimleyici, karşılaştırmalı-tipolojik yöntemler kullanılarak analiz edilmiştir. Gagauz Türkçesinde olumsuzluk ifade eden kelime hazinesinin yapısal-anlamsal bir resmi oluşturulmuştur. Araştırma sürecinde, sözcüklerin kavramsal gelişiminin dinamikleri de odak noktasında tutulmuştur.

Çalışma, "yokluk" anlamına gelen -sız/-sız morfolojik göstergesiyle oluşturulan yapıların Gagauz Türkçesinde olumsuzluğun merkezinde yer aldığını göstermektedir. Bununla birlikte, Gagauz Türkçesinin dilbilimsel ortamında bu ek, sadece nesnel maddesel yokluğu ifade etmemektedir. Bazı örneklerde *adamnıksız, esapsız, bekerksiz* olduğu gibi, ahlaki ve etik değerlerin aşınmasını ve bir kişinin içsel eksikliğini ifade eden güçlü bir psikolinguistik araç haline gelir. Özellikle aile ve sosyal ilişkileri yansıtan mikro alanda (*anasız-babasız*, *adamsızlık*), bireyin sosyal bağlardan yoksun kalması ve koruma duygusunun kaybı olarak yokluk kategorisinin sözcükleştirilmesi dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, Gagauz Türkçesindeki olumsuzlama

* Bakü Devlet Üniversitesi, Filoloji Fakültesi, Türkoloji Bölümü. semseddinova1@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6742-368X.

tipleri, hem korunmuş arkaik özellikler hem de özel bir gelişim yolu açısından diğer Oğuz grubu dillerinden farklılık göstermektedir.

Araştırma sırasında, olumsuzlama ekiyle oluşturulmamış, ancak içsel anlamlarında "yokluk" bileşenini gizleyen özel sözcük birimleri de keşfedilmiştir. Örneğin, *bitvin* "umutsuz" ve *asret* "özlem" gibi kelimeler, psikolojik yokluğun en belirgin sözcükleştirilmiş örnekleridir.

Ayrıca, dildeki kabul görmüş "norm" kavramının ihlalini gösteren olumsuz sözcükler (*gepel*, *cenabet, avan*) yalnızca kişisel bir aşağılama işlevi taşımakla kalmaz, aynı zamanda çevredeki dünyaya yönelik genel bir inkâr işlevi de görür. *Çirkin* ve *bozgun* kelimelerinin "kötü hava" anlamında kullanılması, doğal olayların insan duygularıyla metaforik olarak inkâr düzeyinde birleştirildiğini kanıtlamaktadır. Sonuç olarak, çalışma, Gagauz Türkçesindeki inkâr ve yokluk kategorisinin sadece bir dizi morfolojik ek değil, dilin gramer, bilişsel ve psikolinguistik katmanlarını sentezleyen ve insanların dünya görüşünü yansıtan tek ve canlı bir sistem olduğunu doğrulamaktadır.

Anahtar sözcükler: Gagauz Türkçesi, işlevsel-anlamsal alan, olumsuzlama kategorisi, yokluğun anlambilimi, olumsuz sözlük, sosyal ilişkiler, sözlükbilim

GİRİŞ

Olumsuzluk; gerçeklikte var olmayan, reddedilen veya olumlamanın karşıtı olan durumları ifade eden, hem mantıksal hem de dilbilimsel bir kategoridir. "Yokluk" kategorisi ise bir öznenin, nesnenin veya göstergenin ortamdaki yokluğunu ya da eksikliğini dile getirir. Dilbilimde olumsuzluk ve yokluk, yalnızca dilbilgisel göstergelerle sınırlı kalmayıp; dilin çeşitli düzeylerini (biçimbilim, sözcük dağarcığı, sözdizimi) kapsayan karmaşık bir sistem oluşturur. Bu sistemi ve dildeki tezahür biçimlerini en doğru şekilde açıklayan yaklaşımlardan biri, A.V. Bondarko tarafından ortaya konulan İşlevsel-Anlamsal Alan (İAA) kuramıdır. Bu kurama göre, belirli bir anlamsal kategori, aynı anlamı ifade eden bir dizi araçtan meydana gelir;

yani söz konusu kategori, hem merkezi hem de çevresel unsurları bünyesinde barındırır (Bondarko, 1984: 15-16).

Sözüedilen bu teorik çerçevenin işlevselliğini somut veriler üzerinde göstermek amacıyla araştırma kapsamında materyaller, N. A. Baskakov'un editörlüğünde hazırlanan ve Türkiye Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan "Gagavuz Türkçesi Sözlüğü"nden seçme yöntemiyle derlenmiştir. Gagavuz diliyle ilgili derlenen sözcük varlığı materyalleri üzerinde bir analiz gerçekleştirilmiştir. Araştırmada betimleyici ve eşzamanlı dilbilimsel yöntemler kullanılmış; sözcüklerin içsel anlam nüanslarını belirlemek amacıyla sözcüksel-anlamsal ve yapısal analizler yapılmıştır.

ARAŞTIRMA VE BULGULAR

Gagavuz dilindeki olumsuzluk ve yokluk alanının merkezinde, bu işlevi doğrudan yerine getiren düzenli yapıdaki dilbilgisel araçlar (örneğin, -sız ve -ma ekleri) yer alır. Ancak, İşlevsel-Anlamsal Alan (İAA) kuramının ilkeleri uyarınca, alanın sınırlarına doğru ilerledikçe dilbilgisel araçlar yerlerini sözcüksel araçlara bırakır. Periferiyada yer alan bu sözcüksel birimler herhangi bir olumsuzluk eki almasalar da, içsel, sözcüksel-anlamsal köklerinde "yokluk" anlamını gizli bir biçimde barındırırlar (Bondarko, 1983: 42-43).

Bu çalışmanın amacı, Gagauz dilindeki yokluk ve olumsuzluk kavramlarının ifade yöntemlerini ve kavramsal gruplarını sistemli bir hale getirmektir. Gagavuz dili üzerine derlenen materyallere dayanarak, dilde yokluk ve olumsuzluk kavramları iki ana doğrultuda — gramatik (morfolojik) ve sözcüksel (kök) düzeylerde— sınıflandırılmıştır. Morfolojik (türetme yoluyla) düzey sözcüksel-dilbilgisel olumsuzluk ve yokluk ekleri aracılığıyla yeni sözcüklerin oluşturulmasıdır. Sözcüksel-anlamsal düzey ise sözcüğün kök anlamında var olan olumsuzluk, eksiklik veya yokluk örtük manasındadır. “Sözcüksel düzeyde olumsuz anlama sahip kelimeler, biçimbirimsel ve sözdizimsel düzeyde olumsuzluk taşıyan ifadelerden

eylemin gerçekleşmemessi değil, istenmeyen korkural, sevilmeyen bir durmun ortaya çıkmasını göstermesi bakımından ayrıştırmaktadır" (Hirik, 2015: 169-170).

EKLER ARACILIĞIYLA DÜZELTİLEN OLUMSUZLUK VE YOKSUNLUK BİÇİMLERİ

Gagavuz dilinde yokluk//olumsuzluk kategorisi, belirli biçimbirimsel işaretleyiciler (yapım ekleri) aracılığıyla etkin bir şekilde oluşturulur.

Gagavuz dilinde -sız / -siz / -suz / -süz ve -ma / -me ekleri, olumsuzluk ve yokluk kategorilerini ifade etmede sistematik birer araç işlevi görür. Zeynep Korkmaz'ın Türk dili grameri üzerine yaptığı temel çalışmada belirttiği üzere, Oğuz grubu dillerinde bu ekler, olumsuzluk işlevini yerine getiren en çok kullanılan biçimbilimsel göstergelerdir (Korkmaz, 2003: 115). Buna göre -sız eki, isim sisteminde bireyde veya nesnede herhangi bir niteliğin, nesnenin ya da manevi değerin bulunmadığını (eksikliğini) göstererek "yokluk" anlamı oluştururken; -ma eki, fiil sisteminde bir eylemin gerçekleştirilmemesini veya olumsuzlanmasını sağlamaktadır.

Çalışmamız "yokluk" anlamına gelen -sız/-sız morfolojik göstergesiyle oluşturulan yapıların Gagauz Türkçesinde olumsuzluğun merkezinde yer aldığını göstermektedir. Bu kelimelerde bir özelliğin eksikliğini doğrudan ifade ettiğini şahidi oluyoruz:

Adamnıksız–insanlığın, merhametin yokluğu durumu; *Akılsız (Akılsızlık)* – aklın veya zekanın yoxluğu, eskikliyi; *Aksız (aksızlı*k) – hakkın, edaletin olmaması durumu; *Anlamasız* – anlamsız, içinde bir boşluk barındıran, anlamsızlık; *Amansız* – adaletsiz, tamamen merhametten yoksun; *Annayışsız* – anlayış, kavrayış eksikliği; *Tertipsiz* – düzensiz, karmaşık; *Zapsız* – evsiz, çaresiz, desteksiz; *Bahtsız-* bahtsız, şanssız; *Beceriksiz-* beceriksiz, yeteneksiz; *Cansız-* 1) zayıf, 2) cesaretsiz, 3) merhametsiz ; *Fikirsiz*-ahmak; *Esapsız-* 1) kararsız, 2) vicdansız ve b.

Bununla birlikte, Gagavuz dilinin dilbilgisel ortamında -sız/-sız eki, yalnızca nesnel ve maddi bir yokluğu ifade etmekle sınırlı kalmayıp geniş

bir işlevsel-anlamsal kullanımının şahidi oluyoruz. Bazı sözcük birimlerinde bu ekin doğrudan olumsuzluk veya tam bir yokluk anlamına gelmediğini, bunun yerine öznel değerlendirme veya nitelik derecesi gibi anlamlara işaret ettiğini göstermektedir. Örneğin, *bacaksız*- "kısa bacaklı" sözcüğünde ek, bacağın tamamen yokluğunu değil, (küçültme veya aşağılama işleviyle) göreli bir eksikliği ifade ediyor. Benzer şekilde, *bellisiz*- " meçhul, bilinmeğen" sözcüğünde 'kesinlik eksikliği', dilbilgisel bir olumsuzluk değil, daha çok konuşmacının nesneye dair bilgi düzeyindeki belirsizliği yansıtır. *Lafsız*- "konuşmayı sevmeyen", *raatsız* "huzursuz", *günehsiz*- "günahsız", *kusursuz*- "kusursuz" gibi sözcüklerde ise ek, öznenin davranış normu veya psikolojik durumuyla ilgili bir özelliği taşımaktadır. Bu tür örnekler, ekin temel olumsuzluk işlevinden uzaklaşarak sözcükleşmiş anlamsal faktörden geçiş yaptığını ortaya koymaktadır.

-ma / -me fiil köklerine eklenen bu ek, bir eylemin gerçekleşmediğini veya bir sürecin tamamlanmadığını belirtir. Ancak Gagavuz dilinde bu ek, yalnızca dilbilgisel bir olumsuzlukla sınırlı kalmaz, aynı zamanda içsel bir durumun olumsuzlanmasını ifade eden kavramsal anlamlar da taşıdığının da şahidi oluyoruz. Örneğin,

Aldanmaa- Burada -ma eki, eylemi yalnızca olumsuzlamakla kalmıyor, aynı zamanda doğruluk veya dürüstlüğün yokluğunu, yani özünde "*yanıltılmış olma hali*"ni ifade eder. Eylemin kendisinden çok, onun sonucunda ortaya çıkan olumsuz duruma vurgu yapıyor.

Açlanmaa- Bu örnekte, sürecin olumsuzlanması, içsel bir gerilimi ve huzur kaybını ifade etmektedir. Burada -ma eki, korku veya kaygıya bağlı olarak huzurun, rahatlığın yokluğunu ya da eksikliğini gösteren anlamsal bir araç işlevi görmektedir.

ANLAMSAL AÇIDAN (SÖZCÜKSEL-ANLAMSAL) OLUMSUZLUK VE YOKLUK İFADE EDEN SÖZCÜKLER

Sözlükden derlenen ve "yokluk" anlamını ifade eden kelimeler kavramsal, sözcük-anlamsal gruplar halinde sınıflandırılmıştır.

Çalışmamızda, sözlükden derlenip sınıflandırılan kök sözcükler, Gagavuz dilindeki yokluk kavramının periferisini// çevresini oluşturmaktadır.

Bu kategoriye dahil edilen sözcük birimleri herhangi bir olumsuzluk veya yokluk eki almasalar da, kendi içsel anlamlarında (kök düzeyinde) doğrudan "eksiklik" veya "olumsuzluk" anlamını taşırlar. Toplanan leksik vasitalar taşıdıkları anlamlara göre aşağıdaki kavramsal gruplara ayrılmıştır:

İnsanın Ait Olumsuz Çağırışım Değerine Sahip Sözcükler

Bu kelimeler kişinin olumsuz karakter özelliklerini, davranış bozukluklarını ve toplum içindeki olumlu insani niteliklerden yoksunluğunu tanımlayan leksik birimlerdir. Bu başlık içerisinde yer alan sözcükler de konu alanlarına göre ayrılarak verilmiştir.

1. Kişilik ve Karakter İle Bağlı Olan Sözcükler

1.1. Acemilik, Cahillik- *Uynuk* – "cahil, görmemiş, incelikten yoksun"; *tor-* "tecrübesiz" ; *tomak-* "düşüncesiz, beyinsiz" ; *şaş-* "aptal, sersem" ; *aldanç-* "kolayca kandırılabilen"; *alıklaşmaa-* "aptallaşmak"; *akılsız-* "akılsız"; *budala-* "budala" ; *fikirsiz-* "ahmak"; *gruyu-* "ahmak"; başsızlık- "akılsızlık"; *sümsük-* "aptal, saf"; *gücüsüz-* "düşüncesiz"; *bilmez-* "bilgisiz" ve b.

1.2. Merhametsizlik, Gaddarlık, Canilik – *pezevenk-* "namussuz, alçak"; kalın- "kaba, anlayışsız" ; *maalik* - "istismarcı, 2) gaddar, zalim (mecaz)" ; kapıcı- "yağmacı"; sinirci- "hain"; solutmaa- "eziyyet etmek" ; *amansız-* "insafsız"; *acıktırma-* "acından öldürme"; *annamaz-* "vicdansız"; *adamnıksız-* " merhametsiz, insafsız"; *avan(nık)-* "gaddar (lık), merhametsiz(lik)"

1.3. Açgözlülük, harislik, kıskançlık- *kapıcı-* "yağmacı"; *hamel* – "açgözlü"; *haseet* (*çi*) - "kıskanc, açgözlü"; *habarcı-* "rüşvetci"; *kamila* – "doymaz, açgözlü"; *morgöla-* "kurnaz"; *şalvir-* "kurnaz, şirret"; *şiret-* "kurnaz, şirret"; *tamaaker-* " açgözlü, haris"; *basıcı-*"istismarcı, yağmacı"; *düşük-* "alçak, şirret" ; *cabacı-*"bedavacı"

1.4. Serserilik, Tembellik- *aylak-* "aylak, avare"; *dönüşmee-* "işsiz-güçsüz"; *dembel-* "tembel"; *diceba-* "parasız-pulsuz"; *ayırsız-* "hayırsız";

ametsit- " *şuursuz*"; *afurisit*- "işsiz-güçsüz"; *sürtük*- "sefil"; *uçkur*- "ciddiyetsiz, hafifmeşrep, boş"; *manda*- " tembel" (mecaz) ; *kokmuş*- " tembel" (mecaz); *kabran*- "tembel"

1.5. Kışkırtma, Tahrik- *agitator*- "propagandacı" ; *ayırdıcı*- "bölücü"; *ayırışma*- "ayırmak"

1.6. Yalancılık, Uydurmacılık- *Zevzek*- "zevzek"; *zapartak*- "çok konuşan"; *ıldırmaa*- " aldatmak, hiyle etmek"; aldatıcı- "aldatıcı"; aldanç- "çabuk aldanan insan, sahte"

1.7. Yaramazlık, Şımarıklık, Çapkınlık- *çapkın*-"yaramaz"; *utanmaz*- "utanmaz"; *suratlı*- "yüzsüz, utanmaz"; *tukurlak*- "şımarık, yaramaz"; *yayman*- "çapkın, yaramaz"; *ilivancı*- "züppe"; *haymana*- "başıboş"; *ayırıcı*- "kaprisli"

1.8. Delilik, Anlayışsızlık, Akılsızlık- *tomak*- "düşüncesiz, beyinsiz"; *şaşırgan*- "akılsız"; *kütük*- "aptal"; *sarkıntı*- " bıktırtıcı"; *seme*- "sersem"; *nauk*- "aptal, cahil"; *delibaş*- "deli"

1.9. Kederli, Üzüntülü, Bahtsız- *bahtsız*- "bahtsız"; *darsıklı*- "kederli"; *dargın*- "küsgün, asabi"; *dürük*- "suratı ask, kederli"; *garip*-"kederli"; *buuşmaa*- "üzülmek, acı çekmek"; *bela/bele*- "başı dertte olmak"; *bitkin*- "ümitsiz"; *yoluk*- "perişan"; *yufka*- "zayıf, halsiz"; *sleit*- "yıpranmış, yorulmuş"; *kahırsak*- "kederli"; *kakaval*- "uğursuz"; *mıhnit*-"kederli" ; *acılı*- "kederli"

Ahlaki ve Dinî Değerlerin Olumsuzlanması Bildiren Sözcükler

Bu tür kelimeler inanç sistemi veya toplumsal ahlak normları tarafından kabul edilmeyen, ahlaki saflık, dürüstlük ve hakkaniyetin yokluğunu gösteren sözcük birimleridir.

Allaasız- "allahsız"; *annamaz*- "vicdansız"; *ateist*- "allahsız"; *cendem*- "cehennem"; dinsiz- "merhametsiz"; *haram*- "haram, helal olmayan";

Fiziksel ve Koşullara Bağlı Yetersizlik (Biyoloji, Fiziksel Varlık ve Enerji Yetersizliği) Bildiren Sözcükler

Bu qrupda insanın fiziki varlığına, bədən balansına və bioloji funksiyalarına aid olan daxili tükənmə, gücsüzlük və enerji azlığı durumlarını ifade eden sözcükler yer almaktadır.

Sleit- "tamamen yorgun, bitkin"; *Solgun / Solutmaa-* "çok yorulmak"; *yoluk-* "perişan"; tayf- "zayıf, hasta"; *zabun-* "zayıf"; *sızıltı-* "sızı"; *kurgaf-* "zayıf, cılız"; *kapsık-* "zayıf, ince"; *ruhsuz-* "cansız, kuru"; *bayılmaa-* "zayıf düşümük, bayılmak"; *baygın-* "baygın, güçsüz"; *gözükmee-* "korkmak"; *damarsız-* "güçsüz, zayıf"; *bıktırma-* "bıkmak, bezmek"; *argın-* "değersiz, zayıf"; *acılanmaa-* "azap çekmek"; *arıtmaa* – "yormak"; *ayaksız-* "ayaksız"; *asta-* "hasta"

Metafizik ve Halk İnanışlarında Korku ve Kötülükle İlgili Sözcükler

Bu, insan zihninin doğaüstü güçlere, metafizik dünyadaki negatif enerjilere ve halk inanışlarındaki kötü güçlerin varlığına dair korkularını tanımlayan bir sözcük grubudur:

Strigoyka- "cadı"; *süünük-* "cansız"; *sonalmaa-* "ölmek"; *günaalı-* "suçlu"; *patima-* "felaket, bela"; *canabet-* "pis, iğrenç"; *fena-* "pis, kötü"; *canavar-* genelde "kurt" için kullanılsa da korkutucu ve yok edici bir varlığı temsil eder, *bet-* "çirkin, kaba"; *titsilik-* "mistik korku hali"; *şeytan-* "şeytan"

Gagavuz dilinin tarihsel gelişimi boyunca Balkan-Slav ortamıyla kurduğu yakın temas, dilde belirli sözcük katmanlarının oluşmasına yol açmıştır. Örneğin; Afacherist- "dolandırıcı", jalko-"zavallı", juliklik- "kurnazlık", şleka- "geveze", alkoholik- "sarhoş", ştraf- "ceza" gibi sözcükler olumsuz çağrışımlar taşıyan, insan niteliklerini veya sosyal ilişkileri ifade eden terimlerden oluşmaktadır.

SONUÇ

Gagavuz Türkçesi, olumsuzluk kavramını ifade ederken oldukça zengin ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Dildeki "yokluk" kategorisi, sadece bir eksikliği değil, bazen bir durumu nitelendirmeyi (sıfatlaştırmayı) sağlamıştır. Gagavuz dilinde olumsuzluk ve yokluk kategorilerinin sözcüksel-anlamsal yansımaları, dilin hem eski Oğuz katmanını koruduğunu, hem de farklı alanlarda (Balkan-Slav dilleri) kendine özgü bir mental-linqvistik görünüm oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışma, Gagavuz Türkçesinin söz varlığının, Türk dünyasının ortak düşünce

mirasını nasıl koruduğunu ve yerel renklerle nasıl zenginleştiğini kanıtlamaktadır.

KAYNAKÇA

Бондарко, А. В. (1984). *Функционально-семантические поля*. В кн.: Теория функциональной грамматики. *Л*енинград: Наука.

Бондарко, А. В. (1983). *Принципы функциональной грамматики и вопросы истории языка*. *Л*енинград: Наука.

Hirik, E. (2015). *Anlam Değiştirme Aracı Olarak Olumsuzluk Eki –Ma*. Karadeniz Araştırmaları. 11(44), s. 167 – 185.

Gaydarcı, G. A. Koltsa, E. K., Pokrovskaya, L. A., Tukan, B. P. (1991). *Gagauz Türkçesinin Sözlüğü* (Sorumlu Redaktör: N. A. Baskakov). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Korkmaz, Z. (2003). *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Nâzım Hikmet Ran'ın Romanlarında Psikolojik Tipler*

ŞEVVAL DİKMEN**
DR. ÖĞR. ÜYESİ TUĞBA ÖZKAN***

Öz

Nâzım Hikmet (1901–1963), Türk edebiyatında yenilikçi dili, toplumcu yaklaşımı ve insan merkezli anlatımıyla modern şiirin öncü isimlerinden biridir. Romancılığı şiirlerinin gölgesinde kalsa da toplumcu gerçekçi bakışla birey ve toplum ilişkisini ele alarak diyalektik materyalist düşünceyi kurguya yansıtan önemli bir anlatı alanı oluşturur. Romanları, onun edebî anlayışının farklı bir düzlemde nasıl şekillendiğini gösterir. *Kan Konuşmaz* (1936), *Yeşil Elmalar* (1936), *Yaşamak Hakkı* (1938), *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* (1962) ve *Öteki Defterler* (2008) bu çalışmanın kapsamını oluşturur. *Kan Konuşmaz*, aile çevresi üzerinden toplumsal yapıyı ve sınıfsal gerilimleri yansıtır. *Yeşil Elmalar*, Halit Cemil'in macera ve aşk ekseninde bireysel arayışını konu edinir. *Yaşamak Hakkı*, yazarının tevkif edilmesi nedeniyle yarım kalmış olup olaylar İspanya İç Savaşı sırasında geçer. *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, otobiyografik izlerle bireyin ideolojik dönüşümünü ele alır. *Öteki Defterler* hapishane yaşamı ve insan ilişkileri üzerinden toplumsal gerçekliği görünür kılar. Romanlarda karakterler yalnızca bireysel özellikleriyle değil, toplumsal koşullarla birlikte ele alınır. Bu durum, karakter çözümlemelerinde psikolojik yaklaşımların önemini artırır. İsviçreli psikolog ve analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'un kuramında

---

* Bu çalışma, İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programında hazırlanmakta olan aynı adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Arel Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Ensitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD. sevvalbirdal@hotmail.com, ORCID: 0009-0003-9587-8624.

*** İstanbul Arel Üniversitesi, FEF, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. tugbaozkan@arel.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8460-1580.

kişilik, dört temel işlev ve iki yönelim üzerinden ele alınır ve sekiz psikolojik tip ortaya çıkar. Jung'un geliştirdiği bu kuram, kişiliği anlamada işlevsel bir çerçeve sunar. Bu çerçevede *Kan Konuşmaz*'da Gâvur Cemal dışa dönük düşünme, Nuri Usta dışa dönük hissetme, Gülizar içe dönük hissetme tiplerini yansıtır. *Yeşil Elmalar*'da Halit Cemil içe dönük sezgi, Ayşe içe dönük hissetme; *Yaşamak Hakkı*'nda anlatıcı içe dönük sezgi; *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'de Ahmet içe dönük sezgi tiplerinin özelliklerini taşımaktadır. *Öteki Defterler* içinde yer alan "Orası"nda Kerim içe dönük düşünme, "Zeytin ve Üzüm Adası"nda Bayram içe dönük sezgi, Osman Ağa dışa dönük düşünme tiplerini somut biçimde yansıtan örneklerdir. Nâzım Hikmet'in romanlarında içe dönük sezgi ve dışa dönük düşünme tipleri öne çıkar. Bu durum onun toplumcu gerçekçi yaklaşımıyla bireyin iç dünyasını ve toplumsal yapıyı birlikte ele almasındandır.

Anahtar sözcükler: roman, psikolojik tipler, edebiyat, Jung, Nâzım Hikmet

Psychological Types In Nâzım Hikmet Ran's Novels

Abstract

Nâzım Hikmet (1901–1963) is one of the pioneering figures of modern poetry in Turkish literature, with his innovative language, social approach, and human-centered narrative. Although his novels remain in the shadow of his poetry, he creates an important narrative space by addressing the relationship between the individual and society with a social realist perspective and reflecting dialectical materialist thought in his fiction. His novels demonstrate how his literary understanding took shape on a different level. *Kan Konuşmaz* (1936), *Yeşil Elmalar* (1936), *Yaşamak Hakkı* (1938), *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* (1962) and *Öteki Defterler* (2008) constitute the scope of this study. *Kan Konuşmaz* reflects the social structure and class tensions through the family environment. *Yeşil Elmalar* deals with Halit Cemil's individual quest centered on adventure and love. *Yaşamak Hakkı*, left

unfinished due to the author's arrest, takes place during the Spanish Civil War. *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, deals with the ideological transformation of the individual with autobiographical traces. *Öteki Defterler* reveals social reality through prison life and human relationships. In the novels, characters are examined not only through their individual characteristics but also in conjunction with their social conditions. This situation increases the importance of psychological approaches in character analysis. In the theory of Carl Gustav Jung, personality is examined through four basic functions and two orientations, resulting in eight psychological types. This theory developed by Jung offers a functional framework for understanding personality. Within this framework, characters align with Jungian types: Gâvur Cemal extroverted thinking, Nuri Usta extroverted feeling, Gülizar introverted feeling, Halit Cemil introverted intuition, Ayşe introverted feeling, others similarly classified overall. In the novels of Nazım Hikmet, introverted intuition and extroverted thinking types stand out. This is because his social realist approach considers both the individual's inner world and the social structure together.

Keywords: Nâzım Hikmet, the Republican novel, psychological types, literature, Carl Gustav Jung

GİRİŞ

Türk edebiyatı, tarih boyunca hem biçim hem içerik açısından önemli değişimlerden geçmiş, bu süreçte bazı sanatçılar eserleriyle belirleyici bir rol üstlenmiştir. Nâzım Hikmet, bu isimler arasında yalnızca şiirleriyle değil, romanlarıyla da dikkat çeken bir yazardır. Onun eserlerinde bireyin iç dünyası ile toplumsal gerçeklik arasında kurulan denge, edebi metinleri yalnızca estetik birer ürün olmaktan çıkararak daha derinlikli bir inceleme alanına dönüştürür. Bu yönüyle Nâzım Hikmet'in romanları, karakter çözümlemeleri açısından zengin bir yapı sunar. Bu çalışmada, Nâzım Hikmet'in romanlarında yer alan karakterler, Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramı çerçevesinde ele alınacaktır. Jung'un ortaya koyduğu

düşünme, hissetme, sezgi ve duyum işlevleri ile içe dönüklük ve dışa dönüklük yönelimleri, bireyin kişilik yapısını anlamada önemli bir temel oluşturur. Nâzım Hikmet'in özellikle *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* adlı romanı başta olmak üzere diğer eserlerinde, karakterlerin içsel çatışmaları ve yaşadıkları dönüşümler belirgin bir şekilde işlenmiştir. Bu karakterler, yalnızca bireysel özellikleriyle değil, içinde bulundukları toplumsal koşullar ve tarihsel bağlamla birlikte anlam kazanır. Bu araştırmada nitel bir yöntem benimsenmiş, metinler Jung'un tipoloji kuramı doğrultusunda incelenmiştir. Karakterlerin baskın psikolojik işlevleri ve yönelimleri belirlenmeye çalışılmış, arketipsel unsurların metin içindeki yansımaları yorumlanmıştır. Bu doğrultuda yapılan çözümlemelerin, Nâzım Hikmet'in romanlarına farklı bir bakış açısı kazandıracağı ve edebiyat ile psikoloji arasındaki ilişkiye katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1. NÂZIM HİKMET'İN EDEBİYATIMIZDAKİ YERİ

Türk edebiyatında bazı isimler vardır ki yalnızca eserleriyle değil, hayatlarıyla, düşünceleriyle ve bıraktıkları etkiyle bir dönemi şekillendirir. Nâzım Hikmet bu isimlerin başında gelir. Onu yalnızca "şair" olarak tanımlamak eksik kalır; çünkü o, şiirin sınırlarını genişleten, edebiyatın dilini dönüştüren ve düşünceyi estetikle buluşturan bir figürdür. Türk edebiyatındaki yeri, hem biçimsel yenilikleri hem de içerik bakımından getirdiği farklı bakış açısıyla ayrıcalıklı bir konumdadır. Nâzım Hikmet'in edebiyatımızdaki en önemli katkılarından biri, şiirde gerçekleştirdiği biçimsel devrimdir. Geleneksel Türk şiiri uzun yıllar boyunca aruz ölçüsü ve hece ölçüsü etrafında şekillenmişti. Bu ölçüler, belli bir ritim ve düzen sağlasa da şairin ifade alanını sınırlayan bir yapı oluşturuyordu. Nâzım Hikmet ise serbest ölçüyü Türk şiirine güçlü bir şekilde yerleştirerek bu sınırları kırdı. Onun şiirlerinde ölçüden bağımsız bir ritim vardır; bu ritim, kelimelerin doğal akışından ve düşüncenin iç temposundan doğar. Bu yönüyle o, yalnızca yeni bir teknik denemekle kalmamış, şiirin özünü yeniden tanımlamıştır. Bu değişim yalnızca teknik bir yenilik olarak

görülmemelidir. Serbest ölçü, Nâzım Hikmet'in düşünce dünyasıyla da doğrudan ilişkilidir. Onun şiiri özgürlük arayışının bir yansımasıdır. Şiirdeki biçimsel özgürlük ile insanın toplumsal ve bireysel özgürlüğü arasında kurduğu bağ, onun sanat anlayışının merkezinde yer alır. Bu nedenle Nâzım Hikmet'in şiiri yalnızca estetik bir deneyim sunmaz; aynı zamanda bir duruş, bir tavır ortaya koyar. Nâzım Hikmet'in edebiyatımızdaki önemini belirleyen bir diğer unsur, şiirlerinde ele aldığı temalardır. O, bireysel duygularla toplumsal gerçeklik arasında güçlü bir denge kurmuştur. Aşk, özlem, hasret gibi evrensel duyguları işlerken aynı zamanda emek, adalet, eşitlik gibi toplumsal meseleleri de şiirinin merkezine taşır. Bu yönüyle onun şiiri hem bireysel hem de toplumsal bir ses taşır. Okuyucu, onun dizelerinde hem kendi iç dünyasını hem de içinde yaşadığı toplumun gerçeklerini bulabilir. Özellikle toplumcu gerçekçi anlayış çerçevesinde yazdığı şiirler, Türk edebiyatında yeni bir damar açmıştır. Bu anlayış, edebiyatın yalnızca bireysel duyguların ifadesi değil, aynı zamanda toplumsal bir sorumluluk alanı olduğunu savunur. Nâzım Hikmet bu yaklaşımı güçlü bir estetikle birleştirerek, ideolojik söylemin kuru ve didaktik bir yapıya bürünmesini engellemiştir. Onun şiirlerinde düşünce ile duygu iç içe geçer; bu da metinlerine hem derinlik hem de etkileyicilik kazandırır. Nâzım Hikmet'in dili de üzerinde özellikle durulması gereken bir konudur. O, sade ve anlaşılır bir Türkçe kullanmayı tercih etmiştir. Ancak bu sadelik, yüzeysellik anlamına gelmez. Aksine, onun dili son derece yoğun ve çok katmanlıdır. Günlük konuşma diline yakın ifadelerle derin anlamlar kurabilmesi, onun ustalığını gösterir. Okuyucu, ilk bakışta kolayca anladığını düşündüğü bir dizede bile zamanla yeni anlam katmanları keşfedebilir. Bu durum, Nâzım Hikmet'in şiirlerinin kalıcılığını sağlayan önemli unsurlardan biridir. Onun eserlerinde dikkat çeken bir diğer özellik de imgelerin güçlü ve canlı olmasıdır. Nâzım Hikmet, soyut düşünceleri somut imgelerle ifade etme konusunda son derece başarılıdır. Bu sayede şiirleri yalnızca okunmaz, aynı zamanda adeta görülür ve hissedilir. Mekân tasvirleri, insan portreleri ve olay anlatımları,

okuyucunun zihninde canlı sahneler oluşturur. Bu yönüyle onun şiiri, sinematografik bir etki yaratır. Nâzım Hikmet'in edebiyatımızdaki yerini değerlendirirken, yaşamının eserleri üzerindeki etkisini de göz ardı etmemek gerekir. Hayatı boyunca yaşadığı siyasi baskılar, sürgünler ve hapis yılları, onun şiirine doğrudan yansımıştır. Onun evrenselliği de ayrıca vurgulanmalıdır. Nâzım Hikmet yalnızca Türk edebiyatında değil, dünya edebiyatında da önemli bir yere sahiptir. Eserleri birçok dile çevrilmiş, farklı coğrafyalarda geniş bir okur kitlesine ulaşmıştır. Bu durum, onun ele aldığı temaların evrensel niteliğini gösterir. İnsanlık, özgürlük, barış ve adalet gibi kavramlar, farklı kültürlerden okuyucuların da kendilerini bulabildiği ortak değerlerdir. Nâzım Hikmet'in edebiyatımıza kazandırdığı bir diğer önemli unsur da şiirin anlatım olanaklarını genişletmesidir. O, şiiri yalnızca kısa ve yoğun metinler olarak değil, aynı zamanda uzun soluklu anlatılar şeklinde de ele almıştır. Destansı şiirleri ve uzun anlatı biçimleri, Türk şiirinde yeni bir ufuk açmıştır. Bu eserlerde bireysel hikâyeler ile toplumsal olaylar iç içe geçer; böylece şiir, roman ve hikâye türlerine yaklaşan bir anlatım gücü kazanır. Ayrıca Nâzım Hikmet'in tiyatro ve roman alanındaki çalışmaları da onun çok yönlü bir sanatçı olduğunu gösterir. Her ne kadar en çok şiirleriyle tanınsa da diğer türlerdeki eserleri de edebiyatımız için önemli katkılar sunar. Bu çok yönlülük, onun sanat anlayışının genişliğini ve derinliğini ortaya koyar. Sonuç olarak Nâzım Hikmet, Türk edebiyatında yalnızca bir şair değil, bir dönüm noktasıdır. Onun getirdiği yenilikler, açtığı yollar ve bıraktığı etki, kendisinden sonra gelen birçok şairi ve yazarı da etkilemiştir. Şiirde serbest ölçünün yaygınlaşması, toplumsal temaların estetik bir biçimde işlenmesi ve dilin sadeleşmesi gibi pek çok gelişmede payı büyüktür. Ancak belki de en önemlisi, onun edebiyatı bir yaşam biçimi haline getirmesidir. Nâzım Hikmet için edebiyat, yalnızca yazılan bir metin değil; yaşanan, hissedilen ve paylaşılan bir deneyimdir.

2. NAZIM HİKMET'İN ROMANCILIĞI VE ROMANLARI

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının üretken ve çok yönlü isimlerinden biri olan Nâzım Hikmet; şiir, öykü, roman, tiyatro ve senaryo gibi farklı edebî türlerde eserler kaleme almıştır. Özellikle kendi döneminde güçlü etkiler yaratan ve modern Türk şiirinde yeni bir estetik yönelim başlatan şiirleri, onun uluslararası edebiyat çevrelerinde tanınmasında belirleyici olmuştur. Bu nedenle Nâzım Hikmet üzerine yapılan akademik çalışmalar büyük ölçüde şiirleri etrafında yoğunlaşmıştır. Yazınsal üretimi içinde yer alan romanları ise şiirleriyle kıyaslandığında benzer ölçüde bir etki alanı oluşturamamıştır. Klasik roman anlayışına yakın bir çizgide kaleme alınan *Kan Konuşmaz, Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim, Yeşil Elmalar, Yaşamak Hakkı* ve *Öteki Defterler* adlı eserler, biçimsel açıdan yenilikçi bir iddia taşımamakla birlikte, Nâzım Hikmet'in sanat anlayışının farklı türlerdeki yansımalarını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Şiirlerinde olduğu gibi romanlarında da gerçekçi bir yaklaşım benimseyen sanatçı, bu gerçekçiliği diyalektik materyalist bir bakış açısıyla temellendirir. Roman estetiği bakımından geleneksel anlatı çizgisine yakın duran *Kan Konuşmaz, Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim, Yeşil Elmalar, Yaşamak Hakkı* ve *Öteki Defterler*, biçimsel yenilik arayışından ziyade içerik ve düşünce dünyasıyla öne çıkar. Bu eserler, türsel açıdan iddialı olmamakla birlikte, Nâzım Hikmet'in edebî perspektifinin şiir dışındaki alanlarda nasıl şekillendiğini ortaya koymaları açısından önem taşır. Şairin romanlarında da gözlemlenen gerçeklik anlayışı, yalnızca betimleyici bir tutumla sınırlı kalmaz; toplumsal ve tarihsel olgulara diyalektik materyalist bir yorum çerçevesinde yaklaşan bir anlatı düzlemi oluşturur. Nâzım Hikmet'in romanlarında diyalektik materyalist dünya görüşü, soyut bir kuramsal çerçeve olarak değil; gündelik yaşam pratikleri, insan ilişkileri ve toplumsal olaylar aracılığıyla somut bir anlatı düzeni içinde kurgulanır. Bu kurgu, yazarın kendi yaşam deneyimleriyle kesişen izler taşıyan karakter tipleri üzerinden görünürlük kazanır. Nazım Hikmet'e göre: "…*Edebiyatta modern realizm şuurlu olarak edebiyat sahasına diyalektik materyalizmin tatbikidir… Romancının mevzuu üzerinde, yani aksettirmek istediği realite üzerinde, faal bir*

rolü vardır… Diyalektik materyalist felsefeye göre maddi ve ruhi hadiseleri seyirlerinde görmek lazımdır." (Bakır, 2022, s.296) Nâzım Hikmet'in bu değerlendirmeleri, onun realizmi salt betimleyici bir edebî yöntem olarak görmediğini ortaya koyar. Yazar açısından gerçeklik, olduğu gibi aktarılan durağan bir alan değil; diyalektik materyalist düşünce doğrultusunda sürekli hareket hâlinde ele alınması gereken bir süreçtir. Bu anlayış, romancının anlatı karşısındaki konumunu da belirler. Nâzım Hikmet'e göre yazar, ele aldığı toplumsal ve bireysel olgulara dışarıdan bakan edilgen bir gözlemci değil; bu olguların anlamlandırılmasında yönlendirici bir özne konumundadır. Maddi koşullar ile ruhsal durumlar arasındaki ilişki, birbirinden kopuk alanlar şeklinde değil, karşılıklı etkileşim içinde gelişen bütüncül bir yapı olarak değerlendirilmelidir. Bu nedenle anlatıda kişiler ve olaylar, tek bir anın sabit görüntüsü şeklinde sunulmaz; tarihsel, toplumsal ve psikolojik dinamikler içinde ele alınır. Böyle bir gerçeklik kurgusu, bireysel deneyimlerin ardındaki toplumsal belirlenimleri görünür kılmayı amaçlar. Nâzım Hikmet'in roman anlayışı da bu bağlamda, ideolojik temelli bir gerçekçilik anlayışına dayanır. Nâzım Hikmet'in *Kan Konuşmaz* ve *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* adlı romanlarında, siyasal ve toplumsal yapının gündelik yaşama yansımaları anlatının merkezinde yer alır. Bu yansımalar, karakterlerin tutumları, karşılaştıkları olaylar ve içinde bulundukları koşullar aracılığıyla görünür hâle getirilir. Diyalektik materyalist düşüncenin anlatıyı yönlendiren etkisi, *Kan Konuşmaz*'da dolaylı ve sezdirimsel bir biçimde hissedilirken, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'de daha açık ve belirgin bir ideolojik çerçeve içinde sunulur. *Yeşil Elmalar* ise bu iki romandan farklı bir anlatı çizgisi izler ve bu nedenle ayrı bir değerlendirme alanı gerektirir. Serüven ve macera unsurlarının öne çıktığı bu eser, Nâzım Hikmet'in edebî üretimi içinde tematik ve biçimsel açıdan net bir konuma yerleştirilememektedir. *Yaşamak Hakkı* adlı romanda ise insanın varoluşunu sürdürme gerekçesi yaşama edinimi üzerinden temellendirilir; anlatı, yabancı coğrafyalarda geçen olaylar ve kişiler aracılığıyla siyasal ve toplumsal meseleleri merkeze alan bir yapı kazanır.

(Bakır, 2022.) Nâzım Hikmet için roman ve hikâyenin düşünsel bir yön taşıması, benimsediği dünya görüşü ve sanat anlayışının doğal bir sonucudur. Toplumsal içeriğin kurmaca metinlerde yer alması, onun edebiyata yüklediği işlevle doğrudan ilişkilidir. Bu yaklaşım, gerek romanlarında gerekse edebiyat üzerine yaptığı değerlendirmelerde dolaylı biçimde kendini hissettirir. Ancak Nâzım Hikmet, sanatı yalnızca düşünce aktaran bir araç hâline getirmenin yaratıcı süreci sınırlayabileceğinin de bilincindedir. Bu nedenle estetik değeri koruyan, ideolojik yönü ise dengeleyen bir sanat anlayışı benimser.

2.1. Toplumsal Gerçekliğin Roman Kurgusundaki Temsili: *Kan Konuşmaz*

Kan Konuşmaz, aile ilişkilerini merkeze alan yapısına rağmen, bireysel düzeyin ötesine geçerek dönemin toplumsal işleyişini çok katmanlı bir biçimde ele alan bir romandır. Eserde, yazılı olmayan toplumsal normların bireylerin gündelik yaşam pratikleri üzerindeki belirleyici etkisi; kadın, din, aşk ve ideoloji gibi kavramlara yönelik yaklaşımların kimlik oluşumuyla kurduğu ilişki farklı karakter tipleri aracılığıyla görünür kılınır. Yoksul mahallelerde süren emek temelli yaşam biçimleri ile ahlaki değerlerden kopmuş burjuva çevreleri arasındaki karşıtlık, romanın sınıfsal gerilimler üzerine kurulu yapısını belirginleştirir. Bununla birlikte Mütareke dönemi ve Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu ekonomik sıkıntılar, toplumsal kayıplar, ölümler ve savaş ortamında ortaya çıkan yeni zengin tipleri de romanın tarihsel zeminini oluşturan unsurlar arasında yer alır. 1936 yılında gazete sayfalarında tefrika edilerek okurla buluşan *Kan Konuşmaz*, uzun bir tarihsel süreç içine yerleştirilmiş olay örgüsüyle dikkat çeker. Roman, II. Meşrutiyet'ten başlayarak Millî Mücadele dönemini kapsayan ve Cumhuriyet'in kuruluş sürecine uzanan toplumsal dönüşümleri, Nuri Usta ve ailesinin yaşamı etrafında şekillendirir. Dönemin siyasal ve toplumsal yapısı, gündelik yaşamla iç içe geçirilerek roman dünyasında somutlaştırılır. Eserin yayımlandığı gazetede son sayfalarının eksik basılması, Ömer'in biyolojik babası Seyfi Bey ile olan hesaplaşmasının anlatıda

tamamlanamamasına yol açmıştır. Buna karşın roman, genel kurgusu ve olay örgüsündeki süreklilik sayesinde bütünlüğünü büyük ölçüde muhafaza eder. Romanda ele alınan olay ve durumlar, ağırlıklı olarak Nuri Usta ve ailesi çevresinde gelişmekle birlikte, dönemin siyasal ve toplumsal koşullarının gündelik yaşamı ve bireyleri nasıl dönüştürdüğü de belirgin biçimde ortaya konur. Torna atölyesi işleten Nuri Usta, İstanbul'un yoksul ve muhafazakâr bir semtinde annesiyle birlikte yaşamaktadır. Bir gözünü kaybetmiş olmasına rağmen çalışkanlığı ve dürüstlüğü sayesinde mahallede saygı gören bir konuma sahiptir. Romanın odağında Nuri Usta yer alsa da Gülizar, Gâvur Cemal Hoca ve Ömer gibi karakterler, olay örgüsünün şekillenmesinde belirleyici roller üstlenir. (Bakır, 2022.)

2.2. Otobiyografik İzler Bağlamında *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*

Nâzım Hikmet'in yaşam öyküsünü bir roman kişisi üzerinden kurmaca düzleme taşıyan *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, otobiyografik öğelerle örülmüş bir yapı sergiler. Romanın merkezinde yer alan Ahmet, yazarın hayatının farklı evrelerinde yaşadığı deneyimlerin kurgusal bir karşılığı olarak şekillendirilmiştir. Ahmet'in çocukluğu, Mevlevi bir dede tarafından yetiştirilmesi ve paşa soyundan gelmesi nedeniyle dinî değerlerin belirleyici olduğu bir ortamda geçer. Ancak ilk gençlik yıllarında, özellikle Anadolu'daki din adamlarının tutumları sebebiyle inançtan uzaklaşma süreci başlar. Rusya'daki öğrencilik döneminde ise komünizmle tanışan Ahmet, bu ideolojiyi bilinçli bir tercih olarak benimser. Romanın kurgusunda otobiyografik malzeme farklı eksenlerde işlenir. Anlatı, Ahmet'in komünist faaliyetleri nedeniyle baskı altına alınması ve Şeyh Sait İsyanı'yla ilişkilendirilme ihtimali sonucu İzmir'e gitmek zorunda kalmasıyla açılır. 1925 yılı bağlamında gelişen bu bölümde, dönemin siyasal ve toplumsal koşulları arka planı belirlerken, genç bir aydının düşünsel arayışları ve var olma mücadelesi öne çıkar. İzmir'de sol çevrelerle yakın ilişkiler kuran Ahmet ve arkadaşları, artan baskılar nedeniyle gizli toplantılar düzenlemek zorunda kalır; bu atmosfer, tutuklamalar ve takiplerle somutlaşır. Kurgunun bir diğer önemli hattı Ahmet'in Rusya'daki

öğrencilik yıllarına odaklanır. Bu bölümde aşk, dostluk ve ideolojik çevrelerle kurulan ilişkiler, yaşanan olaylar ve kişiler üzerinden aktarılır. Romanın ilerleyen sayfalarında Ahmet'in iki arkadaşıyla birlikte Millî Mücadele'ye destek olmak amacıyla İnebolu'dan başlayarak Ankara, Bolu ve Trabzon'a uzanan yolculuğu anlatılır. Bu yolculuk boyunca Anadolu'nun coğrafi ve toplumsal gerçekliği görünür kılınır; Ahmet, Anadolu insanını yakından tanıma imkânı bulur. Özellikle yoksullukla iç içe geçmiş ağır yaşam koşulları ve Anadolu kadınının içinde bulunduğu zor durum, bu deneyimlerin en çarpıcı yönlerinden biri olarak romanın düşünsel derinliğini artırır. (Bakır, 2022.)

2.3. Bir Serüven Romanı Olarak *Yeşil Elmalar*

Yeşil Elmalar, sevdiği kadına ulaşabilmek için tehlikeyi göze alan, sınırları aşan yolculuklara çıkan ve kendisini beklenmedik olayların merkezinde bulan Halit Cemil'in serüveni etrafında şekillenir. Roman, Halit Cemil ile Ayşe'nin ilişkisi üzerinden ilerlerken; gizemli karşılaşmalar, ani kırılmalar ve çözülmesi gereken olaylar zinciriyle okuru sürekli bir merak duygusu içinde tutar. Başından sonuna kadar hareketli bir kurguya sahip olan eserde gerilim, olayların beklenmedik biçimde gelişmesiyle canlı tutulur. Çoklu bakış açısının tercih edildiği romanda, farklı anlatım teknikleri birbirini tamamlayacak şekilde kullanılarak iç içe geçen esrarengiz olayların açıklığa kavuşturulması amaçlanır. Mekân unsuru yalnızca arka plan işlevi görmez; aksine kurgunun yönünü belirleyen bir unsur hâline gelir. İstanbul'da başlayan anlatı, kayıp babanın izinin sürülmesiyle kıtalararası bir yolculuğa dönüşür ve Yeni Gine'nin ormanlarına kadar uzanır. Halit Cemil ve Ayşe romanın merkezinde yer alsa da Göksel, Hüseyin, Muhtar, Nuri ve Kraliçe Emma gibi yan karakterler olay örgüsünün gelişiminde belirleyici roller üstlenir. (Bakır, 2022.)

2.4. Nâzım Hikmet'in Yazın Serüveninde Tamamlanmamış Metinler: *Öteki Defterler, Zeytin ve Üzüm Adası*

Nâzım Hikmet'in 1938 yılında İstanbul Tevkifhanesi'nde bulunduğu dönemde kaleme aldığı defterler, uzun yıllar sonra Piraye'ye gönderdiği

mektupların muhafaza edildiği sandıkta ortaya çıkarılmıştır. Şairin bu defterlerinde yer alan ve daha önce gün yüzüne çıkmamış dört ayrı anlatı metni, ***Öteki Defterler*** başlığı altında Eylül 2008'de yayımlanarak okurla buluşturulmuştur. Memet Fuat arşivinin tasnifi sırasında ulaşılan bu defterler, Nâzım Hikmet'in yarım kalmış roman ve hikâye taslaklarını içermesi bakımından dikkat çekici bir nitelik taşır. Söz konusu belgelerden hareketle hazırlanan eser, yaklaşık 160 sayfalık hacmiyle şairin yazın dünyasının daha az bilinen bir yönünü görünür kılar. Kitap, Piraye'nin 5 Mart 1938 tarihli mektubuna ait görsel ile açılmakta; bu tercih, metinlerin oluştuğu tarihsel ve duygusal bağlamı okura hatırlatmaktadır. Eserde yer alan ve tamamlanamamış bir roman olan ***Orası***, yaklaşık yüz sayfalık bölümüyle kitabın ana eksenini oluşturur. Bu yönüyle ***Öteki Defterler***, Nâzım Hikmet'in anlatı türlerindeki üretimini ve yazma sürecini bütünlüklü biçimde değerlendirme imkânı sunan önemli bir kaynak niteliği taşır.

2.5. Orası

Dört defter hâlinde kaleme alınan ***Orası***, hapishane mekânını ayrıntılı ve etkileyici bir biçimde yansıtan, farklı sosyal ve psikolojik arka planlara sahip karakterleri bir araya getiren bir romandır. Roman, cezaevi mekânını ve burada bulunan mahkûmların gündelik yaşamlarını ayrıntılı betimlemelerle açar. Hapishane düzeni içinde rastlanan küçük çaplı suçlar, uzun süreli hastalıklarla mücadele eden tutuklular, koğuş düzenini sağlayan figürler ve hiyerarşik ilişkiler anlatının ilk bölümlerinde yer alır. Bununla birlikte anlatının odağını, "Localar" olarak adlandırılan ayrı bir bölümde kalan ve komünist kimlikleriyle öne çıkan sekiz mahkûm oluşturur.

2.6. Zeytin ve Üzüm Adası

Tek bir defterde dört bölüm olarak yazılabilen ***Zeytin ve Üzüm Adası***, İmroz Adası'nı mekân edinen, hacim bakımından sınırlı olmasına karşın roman bütünlüğü hissi veren bir anlatıdır. Anlatının ilk bölümünde ada mekânı ayrıntılı bir biçimde betimlenirken, limanda bir kahvehane işleten Topal Yorgaki ile hayatını kaybeden ortağı Kara Ahmet etrafında şekillenen bir kaçakçılık hikâyesi aktarılır. İkinci bölümde ise Kara Ahmet'in on iki

yaşındaki oğlunun adanın yamaçlarında ve kırsal alanlarında tek başına vakit geçirmesi üzerinden çocukluğun yalnızlığına ve doğayla kurulan ilişkiye odaklanılır. Üçüncü bölümde, Yorgaki'nin yanında çırak olarak çalışan, ailesi hakkında herhangi bir bilgi bulunmayan Salih'in Ankara'daki askerlik süreci ele alınır; burada Ali ile kurduğu arkadaşlık ve Komiser Şaban Efendi'nin Ali'ye yönelik sert tutumuna tepki olarak gerçekleştirdiği bir davranış sonucunda karakola götürülmesi anlatılır. Dördüncü bölüm, Komiser Şaban Efendi'nin büyük bir özenle düzenlediği ve "Millet Bahçesi" adını verdiği bahçede geçer. Bu bölümde Şaban Efendi, tahrirat kâtibi Lemi Bey'i, adadaki iki zeytinyağı fabrikasının sahibi olan Rum tüccar Dimitri Papazoğlu'nu, diğer fabrikanın işletmecisi Nuri Efendi'yi ve geniş üzüm bağlarına sahip Osman Ağa'yı misafir eder. Davetliler arasında ticaret ilişkileri, siyasal gelişmeler, Türk ve Yunan toplumlarının ekonomik anlayışları, girişimcilik pratikleri ve zeytinyağı fiyatları gibi konular etrafında bir sohbet gelişir. Osman Ağa, gelecek yılın üzüm ürününü peşin bedelle Papazoğlu'na satma düşüncesini dile getirirken, Papazoğlu ise bir ülkenin kendi topraklarını kendi sermayesiyle işletmesi gerektiğini savunarak fabrikalarını Nuri Efendi'ye devretme niyetini açıklar. Ancak sohbet, ansızın bastıran kısa süreli bir yağmurla yarıda kesilir ve anlatı bu noktada tamamlanmadan sona erer. Nâzım Hikmet, bu metin aracılığıyla ada yaşamının içine kapanık yapısını, toplumsal tabakalaşmayı ve iki farklı toplum arasındaki ilişkileri görünür kılar. Bunun yanı sıra Türkiye ile Yunanistan arasındaki nüfus mübadelesinin ada halkı üzerindeki etkileri, kişiler ve mekânlar üzerinden dolaylı bir biçimde işlenir.

3. JUNG'UN KİŞİLİK TİPLERİ

Carl Gustav Jung, analitik psikolojinin kurucusu olarak kabul edilen ve insan kişiliğini çok boyutlu bir yapı olarak ele alan önemli bir düşünürdür. Jung'a göre bireyin davranışlarını anlamak için yalnızca görünen yönlerine değil, bilinçdışı süreçlere de odaklanmak gerekir. Bu yaklaşım, özellikle kişilik tipleri üzerinden insanın dünyayı algılama ve

tepki verme biçimini açıklamada önemli bir çerçeve sunar. Jung'un kişilik kuramı, iki temel yönelim (içe dönüklük ve dışa dönüklük) ile dört temel psikolojik işlevin (düşünme, hissetme, sezgi ve duyum) birleşmesi üzerine kuruludur. Bu birleşim sonucunda sekiz farklı kişilik tipi ortaya çıkar. Bu tipler şu şekilde sıralanabilir:

- İçe dönük düşünce tipi
- Dışa dönük düşünce tipi
- İçe dönük hissetme tipi
- Dışa dönük hissetme tipi
- İçe dönük sezgi tipi
- Dışa dönük sezgi tipi
- İçe dönük duyum tipi
- Dışa dönük duyum tipi

Bu sınıflandırma, bireyleri katı kalıplara yerleştirmekten ziyade, onların baskın eğilimlerini anlamaya yönelik bir çerçeve sunar. Her bireyde bu özelliklerin tamamı bulunmakla birlikte, genellikle bir yönelim ve bir işlev diğerlerine göre daha belirgin hale gelir.

3.1. İçe Dönük Düşünce Tipi

İçe dönük düşünce tipine sahip bireyler, dünyayı anlamlandırırken öncelikle kendi zihinsel süreçlerine başvurur. Soyut düşünme, analiz etme ve kavramsal değerlendirme bu tipin belirgin özelliklerindendir. Dış dünyadan gelen veriler, doğrudan kabul edilmek yerine içsel bir süzgeçten geçirilir. Bu nedenle bu bireyler çoğu zaman sessiz, mesafeli ve gözlemci bir profil çizer.

3.2. Dışa Dönük Düşünce Tipi

Dışa dönük düşünce tipinde ise mantık ve akıl yürütme dış dünyaya yöneliktir. Bu bireyler, somut veriler, kurallar ve nesnel ölçütler üzerinden hareket eder. Düzen kurma, planlama ve sistem oluşturma konusunda başarılıdırlar. Kararlarını daha çok dış gerçekliklere dayanarak verirler ve bu yönleriyle pratik bir yaklaşım sergilerler.

3.3. İçe Dönük Hissetme Tipi

İçe dönük hissetme tipinde duygular yoğun ancak dışa kapalıdır. Bu bireyler, değer yargılarını iç dünyalarında oluşturur ve dışa vurmakta temkinli davranır. Duygusal derinlikleri güçlüdür; ancak bu durum çoğu zaman dışarıdan fark edilmez. Sessiz bir duyarlılık ve içsel bir hassasiyet bu tipin temel özellikleri arasındadır.

3.4. Dışa Dönük Hissetme Tipi

Dışa dönük hissetme tipine sahip bireyler, duygularını çevreleriyle uyum içinde şekillendirir. Sosyal ilişkilerde denge kurma, kabul görme ve başkalarıyla uyumlu olma bu tip için önemlidir. Empati yetenekleri gelişmiştir ve duygularını açık bir şekilde ifade edebilirler. Bu nedenle sosyal ortamlarda daha görünür ve etkili olabilirler.

3.5. İçe Dönük Sezgi Tipi

İçe dönük sezgi tipinde birey, dış dünyadan çok içsel imgelere ve sezgilere yönelir. Olayların görünen yüzünden ziyade, arka plandaki anlamı kavramaya çalışır. Bu bireyler çoğu zaman soyut düşüncelere dalan, derin anlamlar arayan ve geleceğe yönelik olasılıkları değerlendiren bir yapıya sahiptir.

3.6. Dışa Dönük Sezgi Tipi

Dışa dönük sezgi tipinde ise birey, dış dünyadaki fırsatları ve olasılıkları hızlı bir şekilde fark eder. Yeniliklere açık, hareketli ve keşfetmeye yatkın bir yapı sergiler. Bu kişiler için önemli olan mevcut durumdan çok, neyin mümkün olduğudur. Bu nedenle değişime kolay uyum sağlarlar.

3.7. İçe Dönük Duyum Tipi

İçe dönük duyum tipinde birey, dış dünyadan aldığı izlenimleri kendi iç dünyasında işler. Geçmiş deneyimler ve kişisel algılar bu tip için belirleyicidir. Dışarıdan bakıldığında sakin ve geri planda görülebilirler; ancak iç dünyalarında yoğun bir deneyim süreci yaşanır.

3.8. Dışa Dönük Duyum Tipi

Dışa dönük duyum tipine sahip bireyler, somut gerçekliklere doğrudan yönelir. Görülen, duyulan ve deneyimlenen şeyler onlar için

belirleyicidir. Anı yaşama, fiziksel çevreyle güçlü bir bağ kurma ve deneyim odaklı olma bu tipin temel özelliklerindendir. Daha pratik ve gerçekçi bir yaklaşım sergilerler. Jung'un bu sekizli tipolojisi, insan davranışlarını kesin sınırlarla açıklayan bir sistem değildir. Aksine, bireyin eğilimlerini anlamaya yardımcı olan esnek bir model sunar. Bu yönüyle edebî karakterlerin çözümlenmesinde de oldukça işlevseldir. Çünkü karakterler çoğu zaman bu tiplerin belirli özelliklerini taşır ve bu özellikler onların davranışlarını anlamlandırmada önemli ipuçları sunar.

4. NÂZIM HİKMET'İN ROMANLARINDA KULLANILAN JUNG'UN KİŞİLİK TİPLERİ

4.1. *Yeşil Elmalar*

4.1.1. İçe Dönük Tipler

4.1.1.1. Halit Cemil – İçe Dönük Sezgi

Halit Cemil, roman boyunca olayları yalnızca deneyimleyen değil, aynı zamanda bu deneyimlerin ardındaki anlamı çözmeye çalışan bir karakter olarak öne çıkar. Onun zihinsel süreçleri, dış dünyadan çok iç dünyaya yönelmiştir. Yaşadığı olayları doğrudan kabul etmek yerine, onları sürekli olarak yorumlaması ve geleceğe dönük çıkarımlar üretmesi, sezgisel yapısını belirgin hâle getirir. Halit Cemil'in düşünme biçimi, somut gerçekliğin ötesine geçerek olasılıkları değerlendirme üzerine kuruludur. Bu durum, onun içe dönük sezgi tipinin temel özelliklerini taşıdığını gösterir. Ayrıca olaylar karşısında ani tepkiler vermek yerine geri çekilip düşünmesi, karakterin içsel derinliğini artırır.

4.1.1.2. Ayşe – İçe Dönük Hissetme

Ayşe karakteri, duygularını dışa vurmakta zorlanan ve iç dünyasında yaşayan bir yapı sergiler. Onun davranışları, dış çevreye uyum sağlamaktan çok kendi içsel değerleri doğrultusunda şekillenir. İlişkilerinde mesafeli oluşu ve duygusal tepkilerini açıkça ifade etmemesi, içe dönük hissetme tipinin belirgin özellikleriyle örtüşmektedir. Ayşe'nin sessizliği, aslında

yoğun bir içsel duygu dünyasının göstergesidir. Bu yönüyle karakter, dış dünyaya kapalı ama iç dünyasında oldukça hareketli bir yapı sergiler.

4.1.1.3. Refik – İçe Dönük Düşünme

Refik, olayları analiz eden ve mantıksal çıkarımlar yapan bir karakter olarak dikkat çeker. Duygusal tepkilerden uzak durarak daha çok düşünsel bir değerlendirme süreci yürütür. Onun için önemli olan, olayların neden-sonuç ilişkisi içinde açıklanmasıdır. Bu yönüyle içe dönük düşünme tipinin özelliklerini taşır.

4.1.2. Dışa Dönük Tipler

4.1.2.1.Vedat – Dışa Dönük Düşünme

Vedat karakteri, düşüncelerini yalnızca zihinsel düzeyde tutmayan, aynı zamanda bunları dış dünyaya uygulayan bir yapı sergiler. Kararlarında mantık ön plandadır ve çevresini yönlendirme eğilimi belirgindir. Bu durum, onun dışa dönük düşünme tipine uygun olduğunu göstermektedir.

4.1.2.2. Nermin – Dışa Dönük Hissetme

Nermin, toplumsal ilişkilerde uyumu önemseyen ve çevresindeki insanların duygularına duyarlı bir karakterdir. Davranışlarında toplumsal normlar belirleyicidir. Bu yönüyle dışa dönük hissetme tipinin özelliklerini taşır.

4.1.2.3. Diğer karakterler – Dışa Dönük Duyum

Romanda yer alan bazı karakterler, olaylara doğrudan ve anlık tepkiler verir. Bu kişiler için önemli olan mevcut durumdur. Somut gerçeklik üzerinden hareket etmeleri, dışa dönük duyum tipinin özelliklerini yansıtır.

4.2. *Yaşamak Hakkı*

4.2.1. İçe Dönük Tipler

4.2.1.1. Anlatıcı – İçe Dönük Sezgi

Anlatıcı karakter, yaşamı sürekli sorgulayan ve anlamlandırmaya çalışan bir bilinç düzeyine sahiptir. Olayları yalnızca gözlemlemekle kalmaz, aynı zamanda onların ardındaki anlamı çözmeye çalışır. Bu durum, onun içe dönük sezgi tipine uygun olduğunu gösterir. Karakterin düşünme biçimi, somut gerçeklikten çok soyut anlamlara yöneliktir.

4.2.1.2. Hasan – İçe Dönük Düşünme
Hasan, olayları analiz eden ve mantıksal çıkarımlar yapan bir karakterdir. Duygularını geri planda tutarak düşünsel bir yaklaşım benimser. Bu yönüyle içe dönük düşünme tipinin özelliklerini taşır.

4.2.1.3. Fatma – İçe Dönük Hissetme
Fatma, duygularını iç dünyasında yaşayan ve dışa vurmakta zorlanan bir karakterdir. Bu yönüyle içe dönük hissetme tipine karşılık gelir.

4.2.2. Dışa Dönük Tipler

4.2.2.1. Ali – Dışa Dönük Duyum
Ali, olaylara anlık tepkiler veren ve somut gerçeklik üzerinden hareket eden bir karakterdir. Deneyim odaklı yaklaşımı dikkat çeker.

4.2.2.2. Mahalle Halkı – Dışa Dönük Hissetme
Topluluk hâlindeki karakterler, ortak duygular ve toplumsal değerler doğrultusunda hareket eder.

4.3. *Kan Konuşmaz*

4.3.1. Dışa Dönük Tipler

4.3.1.1. Gâvur Cemal – Dışa Dönük Düşünme
Gâvur Cemal, düşünceyi merkeze alan ve çevresini bu doğrultuda yönlendiren bir karakterdir. Mantıksal çıkarımlar yaparak hareket eder ve duygulardan çok akla dayalı bir yaklaşım benimser.

4.3.1.2. Nuri Usta – Dışa Dönük Hissetme
Nuri Usta, toplumsal değerleri ve ilişkileri ön planda tutar. Çevresiyle uyum içinde olmayı önemser ve bu doğrultuda hareket eder.

4.3.1.3. Yorgancı Selim – Dışa Dönük Duyum
Selim, olaylara düşünmeden tepki veren, dürtüsel bir karakterdir. Anlık davranışları onun duyum odaklı bir yapı sergilediğini gösterir.

4.3.2. İçe Dönük Tipler

4.3.2.1. Gülizar – İçe Dönük Hissetme
Gülizar, duygularını iç dünyasında yaşayan ve dışa vurmakta zorlanan bir karakterdir.

4.3.2.2. Nuri Usta'nın Annesi – İçe Dönük Duyum
Geçmiş deneyimlere bağlı hareket eden bu karakter, geleneksel bir bakış açısını temsil eder.

4.4. ***Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim***

4.4.1. İçe Dönük Tipler

4.4.1.1. Anlatıcı – İçe Dönük Sezgi
Anlatıcı karakter, yaşamı ideolojik ve düşünsel bir çerçevede ele alır. İçsel dönüşüm süreci, onun sezgisel yönünü ortaya koyar.

4.4.1.2. Ahmet – İçe Dönük Düşünme
Ahmet, olayları analiz eden ve düşünsel çıkarımlar yapan bir karakterdir.

4.4.2. Dışa Dönük Tipler

4.4.2.1. İsmail – Dışa Dönük Düşünme
İsmail, düşüncelerini dış dünyaya yansıtan ve uygulamaya koyan bir karakterdir.

4.4.2.2. Zehra – Dışa Dönük Hissetme
Zehra, ilişkilerinde uyum ve duygusal dengeyi önemser.

4.5. ***Öteki Defter- Orası***

4.5.1. İçe Dönük Tipler

4.5.1.1. Kerim – İçe Dönük Düşünme
Kerim, olayları analiz eden ve içsel çözümlemelerle değerlendiren bir karakterdir.

4.5.1.2. Anlatıcı – İçe Dönük Duyum
Mekânı ve olayları ayrıntılı biçimde gözlemleyerek aktarır.

4.5.2. Dışa Dönük Tipler

4.5.2.1. Rıza – Dışa Dönük Duyum
Rıza, olaylara doğrudan tepki veren bir karakterdir.

4.6. ***Öteki Defterler- Zeytin ve Üzüm Adası***

4.6.1. İçe Dönük Tipler

4.6.1.1. Bayram – İçe Dönük Sezgi
Bayram, olayları anlamlandırmaya çalışan ve içsel çözümlemelere yönelen bir karakterdir.

4.6.2. Dışa Dönük Tipler

4.6.2.1. Osman Ağa – Dışa Dönük Düşünme

Düzen kuran ve otorite sağlayan bir karakterdir.

4.6.2.2. Mehmet, Hüseyin – Dışa Dönük Duyum

Somut gerçeklik üzerinden hareket eden karakterlerdir.

SONUÇ

Nâzım Hikmet'in romanlarında Jung'un psikolojik tipleri incelendiğinde, özellikle içe dönük sezgi ve dışa dönük düşünme tiplerinin diğerlerine kıyasla daha baskın bir şekilde öne çıktığı görülmektedir. Bu durum, yazarın romancılığında hem bireyin iç dünyasına yönelen derin bir anlam arayışını hem de toplumsal gerçekliği açıklama ve düzenleme çabasını birlikte ele almasından kaynaklanmaktadır. İçe dönük sezgi tipinin baskınlığı, karakterlerin yalnızca yaşanan olaylara tepki vermekle kalmayıp bu olayların ardındaki anlamı çözmeye çalışmalarıyla ilişkilidir. Nâzım Hikmet'in karakterleri çoğu zaman içinde bulundukları koşulları sorgulayan, yaşadıkları deneyimleri zihinsel bir süzgeçten geçiren ve bu süreçte kendilerini yeniden konumlandıran bireyler olarak kurgulanmıştır. Bu yönüyle romanlarda içsel çözümleme ve anlamlandırma süreci önemli bir yer tutar. Buna karşılık dışa dönük düşünme tipinin belirginliği, yazarın toplumcu gerçekçi anlayışıyla doğrudan bağlantılıdır. Romanlarda yer alan bazı karakterler, düşüncelerini yalnızca bireysel düzeyde tutmakla kalmayıp bunları toplumsal düzleme taşıyan, çevrelerini yönlendirmeye çalışan ve belirli bir düzen kurma eğilimi gösteren yapılar sergiler. Bu karakterler aracılığıyla toplumsal yapı, sınıfsal ilişkiler ve ideolojik yönelimler somutlaştırılır. Diğer tipler de romanlarda yer almakla birlikte, genellikle bu iki temel tip etrafında şekillenen bir denge içinde sunulmaktadır. Dolayısıyla Nâzım Hikmet'in romanlarında kişilik tipleri, bireysel psikolojiyi aşarak toplumsal ve düşünsel bir bütünlük içinde ele alınmakta; içsel derinlik ile dışsal gerçeklik arasındaki ilişki bu tipler aracılığıyla görünür hâle gelmektedir.

KAYNAKÇA

Bakır, Sinan (2022). Nâzım Hikmet'in Romancılığı. Turcology Research, 77, 1-301. https://doi.org/10.54614/JTRI.2022.4595.

Hikmet, Nâzım (2002a). *Kan Konuşmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hikmet, Nâzım (2002b). *Yeşil Elmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hikmet, Nâzım (2002c). *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hikmet, Nâzım (2008). *Öteki Defterler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jung, Carl Gustav (2024). *Psikolojide Tipler.* İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Türk Edebiyatında Nekrolojik Metinler: Kemal Tahir Örneği*

ŞULE KIRLAROĞLU**

Öz

Bir şairin, yazarın ya da aydının vefatı yalnızca bireysel bir kayıp olarak değil, toplumsal bir hadise olarak da değerlendirilmelidir. Böyle bir kaybın akabinde dönemin tanıkları -yazarlar, şairler, gazeteciler, aydınlar, akrabalar, dostlar- merhumun vefatına dair üzüntülerini, şaşkınlıklarını paylaşmak; merhumun hayat hikâyesine, kişilik özelliklerine ya da tanındığı camiadaki yerine dair birtakım değerlendirmelerde bulunmak isterler. İşte bu metinler, edebiyat tarihinde "nekroloji" ya da "ölüm ardı yazılar" adı verilen özgün bir türü doğurur. Bu bağlamda nekrolojiler; vefat eden tanınmış bir kişinin hemen ardından yazılan, onu tanıtan, sanatçı kişiliğini yorumlayan, eserlerini değerlendiren ya da yalnızca yasını tutan metinlerin genel adıdır.

Söz konusu metinlerin önemi, merhumun yalnızca vefat dönemine tanıklık etmekle sınırlı değildir. Bu metinler ilgili dönemin edebî, kültürel ve siyasî atmosferine dair önemli belgeler sunmakla birlikte ilerleyen yıllarda da geniş bir tartışma zemini oluşturur, vefat yıl dönümlerinde yeniden üretilir ve merhumun etrafında şekillenen yorumlarla zamanla çeşitlenir. Örneğin Mehmet Akif Ersoy, Neyzen Tevfik, Nazım Hikmet gibi döneminde siyasî, kültürel ya da entelektüel alanlarda etkili olmuş isimler etrafında şekillenen farklı ve zaman zaman karşıt değerlendirmeler, bu tartışma ortamının somut örneklerini teşkil etmektedir. Dolayısıyla nekrolojiler dönemin siyasî, sosyal ve edebî atmosferine dair son derece önemli ipuçları barındırır.

---

* Bu bildiri İstanbul Üniversitesinde Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk danışmanlığında yazılmış *Yeni Türk Edebiyatı'nda Nekrolojiler (1871-1958)* başlıklı yüksek lisans tezinden yola çıkılarak yazılmıştır.

** Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. krlaroglusule@gmail.com, ORCID: 0009-0008-3692-5116.

Bu bildiri, yukarıda özetlenen kuramsal çerçeveyi Kemal Tahir üzerinden somutlaştırmayı amaçlamaktadır. 1973 yılında hayatını kaybeden Kemal Tahir'in ardından dönemin gazete ve dergilerinde yayınlanan haberler ile nekrolojik metinler yazarın edebi kimliğine, ideolojik konumuna ve Türk edebiyatındaki yerine ilişkin dönemin algısını yansıtması bakımından önemli bir malzeme sunmaktadır. Bu malzemenin incelenmesi hem yazarın hem de dönemin entelektüel atmosferinin daha iyi anlaşılmasına katkılar sağlayacaktır.

Anahtar sözcükler: nekroloji, süreli yayınlar, Kemal Tahir

Necrological Texts in Turkısh Literature: The Case Of Kemal Tahir

The death of a poet, writer, or intellectual should be viewed not only as an individual loss but also as a social occurrence. In the immediate aftermath of such a loss, the witnesses of the era -writers, poets, journalists, intellectuals, relatives, and friends- wish to share their grief and shock over the death of the deceased; they also wish to offer assessments regarding the deceased's life story, personal traits, or their standing within the intellectual community. It is these texts that give rise to a distinct genre in literary history known as "necrology" or "post-mortem writings." In this context, necrologies are the general term for texts written immediately following the death of a prominent individual; they introduce the person, interpret their artistic personality, evaluate their works, or simply mourn their passing.

The significance of these texts is not limited merely to documenting the period of the deceased's passing. While these texts provide important insights into the literary, cultural, and political atmosphere of the era, they also serve as a foundation for extensive discussion in the years to come; they are revisited on the anniversaries of the deceased's passing and over time, take on new forms through the interpretations that emerge around the deceased. For example, the diverse and sometimes conflicting assessments that have emerged around figures such as Mehmet Akif Ersoy, Neyzen

Tevfik and Nazım Hikmet -who were influential in political, cultural, or intellectual spheres during their time- constitute concrete examples of this environment of debate. Consequently, necrologies contain extremely important clues regarding the political, social, and literary atmosphere of the era.

This paper aims to illustrate the theoretical framework summarized above through the figure of Kemal Tahir. The news articles and necrological texts published in the newspapers and journals of the time following the death of Kemal Tahir in 1973 provide important material in reflecting the contemporary perception of the author's literary identity, ideological stance, and place in Turkish literature. An examination of this material will contribute to a better understanding of both the author and the intellectual atmosphere of the era.

Keywords: necrology, publications, Kemal Tahir

1. KEMAL TAHİR'İN HAYATI

Asıl adı İsmail Kemalettin olan Kemal Tahir, 1910 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. Baba tarafından Sivaslı, anne tarafından Adapazarlı olan Tahir'in ailesi İstanbul'a yerleşmiş iki farklı köktendir. Babası Tahir Bey, II. Abdülhamit döneminde Yıldız Sarayı'nda hem hünkâr yaverliği hem de özel marangozluk yapan alaylı bir deniz subayıdır, padişahın güvenini kazanmış ve Vezneciler'de bir eve kavuşmuştur. Annesi Hubser Hanım ise Kafkas asıllı olup sarayda Naile Sultan'ın hizmetinde yetişmiştir.

Seferberlik ve Millî Mücadele yıllarına denk gelen çocukluk dönemi Tahir'i ailesiyle birlikte çeşitli şehirlerde yaşamaya iter; Aydın, Nazilli ve Burdur onun ilk okul yıllarına ev sahipliği yapar. Aile, 1919'da İstanbul'a döner. Bu dönemlerde Tahir'in eğitim hayatı da hareketli ve kesintilidir. Kasımpaşa İptidaisi ve Cezayirli Hasan Paşa Rüştiyesi'nde okuyan Tahir, 1923'te Galatasaray Lisesi'nin üçüncü sınıfına kaydolur. Bu yıllar Fransızcayı öğrendiği, Fransız edebiyatını tanıdığı ve ilk şiirlerini kaleme aldığı dönemdir. 1926'da annesini kaybeden Tahir, onuncu sınıftayken

Galatasaray'ı bırakmak zorunda kalır. Okul sonrasında sırasıyla avukat katipliği, Zonguldak'ta ambar memurluğu ve askerlik gibi çeşitli işlerde bulunur (Tepe, 2019, s. 7).

Tahir, 1932'de basın dünyasına adım atar, çeşitli gazetelerde musahhihlikten röportaj yazarlığına uzanan geniş bir yelpazede çalışır. 1933'te edebiyat ve sanat dergisi Geçit'i çıkarır fakat dergi yedi sayı yayımlanabilir (Coşkun, 2006, s. 15). Daha sonra Nazım Hikmet ve Kerim Sadi çevresine giren Tahir, bu dönemden itibaren sosyalizme yönelir. 15 Haziran 1938'de "Bahriye Olayı/Donanma Davası" kapsamında tutuklanarak on beş yıl ağır hapis cezasına çarptırılır. Çankırı, Malatya, Çorum ve Nevşehir cezaevlerinde toplam on iki yılını geçiren Tahir için bu süreç, bir yazar olarak olgunlaşma zeminine dönüşür (Eğribel ve Andı, 2010, s. 16-17). Çankırı'da Nazım Hikmet ile "Tarih Öncesi" adında bir roman yazmaya girişir ancak eser tamamlanamaz (Canatak, 2021, s. 7). Malatya'da Anadolu insanını ve tarihini içselleştirir. Yaklaşık beş yıl kaldığı Çorum'da ise edebî dilini büyük ölçüde biçimlendirir. Tahir 1950'deki genel afla Bahriye Davası cezasından kurtulur ve cezaevinde yediği dört aylık cezayı da çektikten sonra aynı yılın temmuz ayında tamamen serbest kalır (Coşkun, 2006, s. 36).

Hapisten çıkışının ardından geçim sıkıntısıyla boğuşan Tahir, başta Agatha Christie olmak üzere çeşitli yabancı yazarların polisiye eserlerini Türkçeye kazandırır. Bu serinin kitapları tükenince de aynı tarzda özgün romanlar kaleme alır. Edebî anlamda iddialı eserlerini bu yıllarda peş peşe yayımlamaya başlar: 1955'te Sağırdere ve Göl İnsanları, 1956'da Esir Şehrin İnsanları okuyucuyla buluşur. Ancak 1955 yılı da bir tutuklanmayla geçer: 6/7 Eylül olaylarında komünist iddiasıyla gözaltına alınan Tahir, yaklaşık altı ay Harbiye'de kaldıktan sonra suçsuz bulunarak serbest bırakılır (Eğribel ve Andı, 2010, s.171). 1957'de Aziz Nesin ile Düşün Yayınevi'ni kurar. Sonraki yıllarda Yorgun Savaşçı (1965), Devlet Ana (1967), Kurt Kanunu (1969) ve Yol Ayrımı (1971) gibi Türk romanı açısından dönüm noktası sayılan eserlerini verir. Yorgun Savaşçı 1967'de Yunus Nadi Roman

Ödülü'ne, Devlet Ana ise 1968'de Türk Dil Kurumu Roman Armağanı'na layık görülür. Vefatına kadar tarihi roman Topal Kasırga üzerindeki çalışmalarını sürdürür. (Eğribel ve Andı, 2010, s. 20)

Tahir, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan Türk tarihini resmî ideolojinin dışından, halk ve devlet ekseninde okuyan en önemli romancılardan biridir. Batılılaşma projelerini Türk toplumunun özgün yapısına uygun bulmayan Tahir, "Asya Tipi Üretim Tarzı" ve "yerlilik" kavramları etrafında kendine özgü bir tarih ve toplum yorumu geliştirir. Romanlarında tarihsel malzemeyle kurguyu kaynaştırır ve bu yönüyle hem romancı hem de tarih yorumcusu kimliğiyle öne çıkar. Solcu çevrelerden ve resmî tarih anlayışlarından eş zamanlı eleştiriler alması, onun bağımsız entelektüel duruşunun somut göstergelerinden biridir.

2. KEMAL TAHİR'İN VEFATI VE CENAZE MERASİMİ

Tahir, 21 Nisan 1973 tarihinde saat 05.30 sularında kalp krizinden vefat eder. Ölümünden önceki geceyi Mehmet Barlas'ın evinde bir akşam yemeğinde geçiren Tahir, orada tarih tezleri üzerine sert tartışmalara maruz kalır. Dönemin tanıklarına göre bu gerilimli ortam kalp rahatsızlığını tetikleyen etkenler arasında yer alır. Cenazesi 23 Nisan'da Erenköy Camii'nden kaldırılır. Dönemin haberlerine göre cenazesine yaklaşık 300 kişi katılır (Milliyet, 24 Nisan 1973). Bu isimler arasında Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Cahit Tanyol, Ruhi Su, Haldun Taner, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Vedat Günyöl bulunur. Cenazede Aziz Nesin, Cahit Tanyol ve Metin Erksan'ın konuşma yaptığı aktarılır. Yakın dostu Aziz Nesin'in ise mezar başında söylediği "Fırtına dindi." sözü, bu vefatın yarattığı sarsıntının bir özeti olarak haberlere geçer. Tahir daha sonra Sahrayıcedit Mezarlığı'na defnedilir.

3. KEMAL TAHİR'İN VEFATIYLA İLGİLİ HABERLER

Cumhuriyet gazetesinin 22 Nisan 1973 tarihli sayısında Tahir'in vefatı, "Kemal Tahir Öldü" başlıklı bir haberle duyurulur. Haberin üstüne

merhumun Ara Güler tarafından çekilmiş bir fotoğrafı eklenir. Cenaze bilgilerinin ardından kısa bir biyografiye de yer verilen haberin hemen altında ailenin vefat ilanı bulunur. İlanda cenazeye dair bilgiler yer alır (Cumhuriyet, 22 Nisan 1973).

Aynı sayıda vefata ayrılan ilk nekrolojik yazı, "Dünyada Bugün – Kemal Tahir'in Dünyası" başlığıyla Mehmet Barlas'a aittir. Yazı, Tahir'in roman dünyasının zenginliğini ve çeşitliliğini ön plana çıkararak açılır: Yazar Osmanlı Devleti'nden Serbest Fırka dönemine, Köy Enstitüleri'ne uzanan geniş bir tarihî yelpazede dolaşan roman karakterlerinin tümünde "Neden, niçin, nasıl?.." sorularının gündeme getirildiğini vurgular. Barlas, Tahir'in "Türk'ün devlet kurucu niteliğine" ve "Anadolu insanının eşsiz erdemlerine" duyduğu inancın bazı çevrelerce "şovenlik" ya da "gericilik" biçiminde değerlendirildiğini aktarır fakat bu yoruma açıkça karşı çıkar (Barlas, 22 Nisan 1973).

Barlas'ın yazıda belirginleştirdiği temel ayrım, Tahir'in bir romancı olduğu ve tarihe yaklaşımının da bir romancının bakış açısından ibaret olduğudur. Bu bağlamda üniversitelere yönelik sert bir eleştiriyi gündeme getirir: "Bir ülkenin üniversiteleri, araştırıcıları verimli olmazsa, toplum, romancıları onların yerine yerleştirir. Birkaç tane köy çalışmasından öteye ürün veremeyen sosyoloji fakülteleri, senteze varamayan tarihçiler…" (Barlas, 22 Nisan 1973) Bu tespitle birlikte Tahir'e yüklenen "teorisyen" rolünün toplumsal bir ihtiyaçtan doğduğunu iddia eder, herhangi bir tarih kitabı okumamış insanların tarihi romanlardan öğrenmeye çalıştığına dikkat çeker.

Barlas'a göre Tahir, tarihe yalnızca "insan" perspektifinden yaklaşır. Osmanlı ve Anadolu geleneklerini de bu perspektiften araştırır. Bu anlamda yazar Tahir'in romanlarının yüzeysel okunduğu durumlarda "tutuculuğa" zemin hazırlayabileceği uyarısında da bulunur. Onun romanlarının bu perspektiften görünebileceğini ancak bunun yazarın kendi tutumunu yansıtmadığını açıkça belirtir. Barlas, Tahir'i "katıksız bir Batılı aydın"

olarak tanımlar ve önem verdiği tek şeyin insan ve özelde de Anadolu insanı olduğunu ileri sürer.

Barlas bu noktada ülkeler için kullanılan "az gelişmişlik" sıfatını da sorgular ve Anadolu insanına yöneltilen bu nitelemenin yüzeyselliğini tartışmaya açar. Tahir gibi sorgulayan ve araştıran aydınların toplumda ne denli az olduğunu bir kez daha özellikle vurgular.

Yazının sonlarına doğru Barlas, Tahir ile son görüşmesine değinir ve Tahir'in vefat ettiği sabah birlikte oturduklarını yazar. O geceki sohbette Tahir'i tanımayanların, onun Anadolu insanına beslediği derin hayranlık karşısında şaşkınlığa düştüğünü aktarır. Nitekim davetlilerden biri, yazarın yerleşik tarihî yorumları ters yüz etme eğilimine atıfla Tahir'in kendisini "antitez" kavramıyla tanımlar.

Barlas, yazısını Tahir'in son romanında Aksak Timur'u nasıl anlattığını öğrenemeyeceklerini ekleyerek bitirir (Barlas, 22 Nisan 1973).

Gazetenin bir sonraki sayısında Sadun Tanju'nun "Seven Biri Daha…" başlıklı yazısı yer alır. Tanju, yazının girişine şu epigrafı yerleştirir: "Kemal Tahir, memleketini ve memleketinin çalışan insanlarını seven, yüreğinde ve aklında bütün bir dünyayı kucaklayacak kadar sevgi dolu büyük bir yazardı. Toplumu, kendine ödenmemiş bir borç altında bırakan soylulardandı." (Tanju, 23 Nisan 1973)

Tanju, Tahir'in 63 yıllık ömründen 13 yılın mahpuslukla, 25 yılın çocukluk ve ilk gençliğin verimsizliğiyle geçtiğini hesaplar; geriye yalnızca 25 yılın kaldığını belirtir. Ona göre Tahir, verimli yıllarının büyük bir bölümünü yitirmiş olmasına karşın geriye kalanıyla Türk romanını ve düşün hayatını yüceltmiş; güzel, cesur ve gerçekleri gören bir yazar olarak ülkesini, dünyayı ve insanları sevmeyi bilmiştir. Tanju, Türk kültür hayatının "çok genç ve çok ürün veren bir oğlunu" yitirdiğini söyler.

Yazı "Onu Siz Yarattınız" ve "Ona Saygı" alt başlıklarıyla sürer. Tanju'ya göre Cumhuriyet'in 50. yıl dönümü vesilesiyle gündeme gelen af tartışmalarının tam ortasında yaşanan bu ölüm, fikir suçuna kurban verilen bir yazarın yitirilmesi olarak değerlendirilmelidir. Tahir'i ilk gençliğinde

susturmaya çalışanların, farkında olmadan ona önemli bir şey kazandırdığını öne süren Tanju'ya göre o mahpushane yılları, Türk insanını ve toplumunu daha derinlemesine kavrayan bir romancı yaratmıştır.

Son bölümde ise yazar, Barlas'ın dikkat çektiği konuya benzer olarak Tahir'in "Türk-Osmanlı tarihinin sosyal gelişmesini bilmeden Türk halkının romanı yazılamaz." anlayışının bazı çevrelerce yanlış yorumlandığını vurgular. Bu yüzden Tahir'in "Osmanlılıktan fazla etkilenmiş" gösterildiğini oysa söz konusu nitelendirmenin gerçeği yansıtmadığını açıkça belirtir (Tanju, 23 Nisan 1973).

24 Nisan tarihli sayıda ise Tahir'in cenazesine dair bilgiler aktarılır ve eşinin bir fotoğrafı yer alır (Cumhuriyet, 24 Nisan 1973).

Aynı sayıda Altan Öymen'in "Kemal Tahir ve Ötekiler" başlıklı yazısı dikkat çeker. Öymen, Tahir için yazılan biyografilerde gazetelerin hiç değinmediği ya da birkaç cümleyle geçiştirdiği gerçeklere vurgu yapar: "1938'den 1950'ye kadar 12 yıl hapis yattı." cümlesinin aslında 28 ile 40 yaşları arasını, insanın en verimli dönemlerini kapsadığını özellikle belirtir. Üstelik bu kısa biyografilerde hapisten çıkmanın ardından sürdürülen takipler, gözaltılar ve ev aramaları hiç gündeme gelmemektedir (Öymen, 24 Nisan 1973).

Öymen, Türkiye'den dünya edebiyatında yer edinmiş isimlerin - Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Aziz Nesin- yıllarca karakollarda ve hapishanelerde kaldığına dikkat çeker. Ona göre Nazım Hikmet özelinde bu tablo daha da keskinleşir: "Ben onun inanç ve davranışından değilim, öyleyse o şair de değildir." anlayışının Nazım Hikmet'i Türkiye'nin antolojilerinden sildirdiğini yazar. Öymen, bu bağlamda başka ülkelerdeki yazarlara gösterilen tutumla bir kıyas yapar: De Gaulle'ün Fransız yazarlara yaklaşımını ve Brecht'in Frankfurt'taki konumunu örnek göstererek Türkiye'nin kendi büyük yazarlarını ne denli yok saydığını gözler önüne serer ve Tahir'in ölümünü bu tablonun en son ve en acı örneği olarak değerlendirerek yazısını tamamlar (Öymen, 24 Nisan 1973).

Cumhuriyet'te yer alan bir diğer nekrolojik metin, Rauf Mutluay'ın "Edebiyat Sohbetleri - Ölümün Noktası" başlıklı yazısıdır. Mutluay, haberi öğrendiğinde zihninden geçen ilk cümleyi doğrudan okuyucuyla paylaşır: "Kemal Tahir son sözünü söylememişti ki... ölüm noktasını koydu birdenbire." (Mutluay, 24 Nisan 1973).

Mutluay yazısında Tahir'in yaşamını ve yazarlığını ayrıntılı biçimde ele alır. 1910 doğumlu olmanın ne anlama geldiğini özellikle vurgular: II. Meşrutiyet tedirginliğinin içinde savaşlarla büyümek, Cumhuriyet'in ilân edildiği yıl Galatasaray Sultanisi'ne girmek… Tahir'in avukatlık kâtipliğinden ambar memurluğuna, röportaj ve çeviri çalışmalarından Karagöz başyazarlığına uzanan geçim arayışına da değinir. Hapishane yıllarının Anadolu insanını yakından tanıma fırsatı sunduğunu vurgulayan Mutluay, 1933'te kaleme alınan şu dizelere dikkat çeker: "Bütün cihan bize dar, Anadolu dar değil." Bunun yanı sıra Tahir'in 1961'de kaleme aldığı notlardan alıntı yapar: Türkiye'nin gerçekçi roman alanında Batı'dan 270 yıl geride olduğu, öte yandan İnsan Hakları Bildirisi'nden yalnızca 50 yıl gecikildiği karşılaştırmasını vurgular. Bu anlamda Tahir için roman sahibi olmanın İnsan Haklar Bildirisi'ni yayımlamaktan çok daha güç olduğu tespitine dikkat çeker.

Mutluay yazısını şu sözlerle bitirir: "Tahir'in arkası gelmeliydi, daha yazmalı, son sözlerini söylemeliydi. Ölümün noktası bu kadar çabucak konmamalıydı." (Mutluay, 24 Nisan 1973)

25 Nisan tarihli sayıda ise ailesinin teşekkürü ilan şeklinde yer alır: "Türk halkının övüncü Kemal Tahir'in cenaze törenine gelen, çelenk gönderen, gelemeyip de telefon, telgraf, mektupla üzüntülerini bildiren okurlarına, dostlarına, arkadaşlarına, ayrı ayrı teşekkür olanağımız olmadığından, basın yoluyla en içten teşekkürlerimizi sunarız." (Cumhuriyet, 25 Nisan 1973).

Cumhuriyet gazetesinde Tahir'in vefatına ayrılan bir diğer yazı İlhan Selçuk'a aittir. Selçuk, yazısını bir benzetmeyle açar: Antikacı vitrinlerindeki heykelcikler gibi bazı insanların da çevreleri ve yaşamları tarafından

biçimlendiğini; onlar için taklidin mümkün olmadığını, özentinin ise hiç yakışmadığını aktarır. Tahir de Selçuk'a göre böyle, renkleri belirgin biridir (Selçuk, 26 Nisan 1973).

Selçuk, on iki yıllık hapishane deneyiminin Tahir'in kişiliğinin oluşumunda belirleyici bir yer tuttuğunu aktarır. Tahir'in hayatını ve kişiliğini, babasının sarayda çalışmasına da atıfta bulunarak "Bir ucu Saray'da, bir ucu Anadolu mahpushanelerinde, bir ucu sosyalizmde, bir ucu Osmanlı'da" ifadeleriyle açıklar.

1950'lerden itibaren Tahir'i yakından tanıdığını belirten Selçuk, 1955 sonrasında onun her kitabının bir olay yarattığını, yalnızca yaşadığı çağı romanlaştırmakla yetinmeyip Devlet Ana'yla geçmişe de yöneldiğini aktarır. Tahir'in tarih tezlerine katılmayan Selçuk, bu fikirlerin yalnızca romancı Tahir'e ait olduğunu, bilim adamına değil romancıya özgü bir hak olduğunu ileri sürer. "Kemal Tahir olmak" yalnızca Tahir'in hakkıdır, "Kemal Tahirleşme" başkalarına yakışmayacaktır. Bu noktada bir soru soran Selçuk, tezleri bilim tarafından onaylanmasa dahi Tahir'in değer yitirip yitirmeyeceğini sorar ve yanıtını da verir: Sanatı bilimden ayıran tam da bu ayrımdır; Homeros ve Dostoyevski'nin de tezleri değil, eserleri okunmaktadır. Ona göre Tahir'i romanları yerine tezleriyle yüceltmeye çalışmak, ona yapılacak en büyük kötülüktür.

Selçuk, bir insanın 28 ila 40 yaş arasını dört duvar arasında geçirtmenin dünya karşısında hepimizin paylaşacağı bir ayıp olduğunu ve Tahir'in ölümünün en azından bu ayıbın bilincine ermek için bir vesile olması gerektiğini söyleyerek yazısını bitirir (Selçuk, 26 Nisan 1973).

Rauf Mutluay'ın Cumhuriyet'in "Kitaplar" köşesinde yayımlanan "Bir Romancıdan Kalanlar" başlıklı yazısı ise Tahir'in eserlerini bir bütün olarak değerlendirmeyi amaçlar. Yazı, eserlerin bir listesiyle açılır: Göl İnsanları, Sağırdere, Esir Şehrin İnsanları, Körduman, Rahmet Yolları Kesti, Bozkırdaki Çekirdek, Köyün Kamburu, Esir Şehrin Mahpusu, Kelleci Mehmet, Yorgun Savaşçı, Büyük Mal, Devlet Ana, Kurt Kanunu ve Yol Ayrımı (Mutluay, 26 Nisan 1973).

Mutluay'a göre Tahir'in son romanları, tarihsel açıdan kesinleşmiş kabul edilen durumlara aykırı düşünceler ileri sürerek çağıyla hesaplaşır. Tahir'in zamanı ve kişileri değerlendirme biçimi ne denli "değişik" ise okurların Tahir'i değerlendirme biçimi de o ölçüde farklılaşmaktadır. Bu özgünlüğü ile Tahir, yazara göre büyük romancı olma yolunda yalnız bırakılmıştır.

Mutluay, yazısını Tahir'i "son yirmi yılda edebiyatımıza gelmiş en yoğun ve değişik değer" olarak nitelendirerek tamamlar (Mutluay, 26 Nisan 1973).

Cumhuriyet gazetesinin "Evet Hayır" köşesinde ise Oktay Akbal, Tahir'e ilişkin kişisel ve eleştirel bir değerlendirme kaleme alır. Akbal, Nazım Hikmet'in 1943 yılında cezaevinden Tahir'e yazdığı mektuplara değinerek başlar: Ona göre Nazım Hikmet bu mektuplarda Tahir'in roman yazma yeteneğini açıkça görmüş, onu yüreklendirerek bu yolda ilerlemeye teşvik etmiştir. Aynı zamanda kolay ve ucuz çözümlerden kaçınması konusunda sevecen bir dille uyarmıştır (Akbal, 27 Nisan 1973).

Akbal, ardından Tahir'in romanlarına yönelik bir değerlendirmeye geçer. Yazara göre şişirilmiş karakter tipleri, belirli figürler etrafında dönen olay örgüleri ve okuru tam anlamıyla ikna edemeyen kişiler, Tahir'in romanlarında zaman zaman karşılaşılan özelliklerdir. Aynı zamanda Nazım Hikmet'in Tahir'e yönelik eleştirilerinin de bu noktalarda yoğunlaştığını aktarır. Buna karşın Akbal, Tahir'in Türk edebiyatının en seçkin yazarları arasındaki yerini tartışmasız biçimde kazandığını belirtir ve onun kalıcılığına ilişkin nihai yargıyı okuyuculara bırakarak yazısını tamamlar (Akbal, 27 Nisan 1973).

Akşam gazetesinde Tahir'in vefatı "Hikâyeci ve Romancı Kemal Tahir Vefat Etti" başlığıyla duyurulur. Haberde yazarın yaşamı kısaca özetlenir, aldığı ödüller sıralanır (Akşam, 22 Nisan 1973).

Akşam gazetesinin 29 Nisan 1973 tarihli sayısında ise Sırrı Yüksel, "Yorgun Savaşçı" başlıklı bir yazıyla Tahir'i anar. Yüksel, Tahir'i romanının adıyla özdeşleştirerek ömrünün en verimli yıllarını dört duvar arasında

geçirdiğini, on iki yılın ardından kırılmadan ve sarsılmadan çıkmasıyla gerçek anlamda yorgun bir savaşçıya dönüştüğünü vurgular (Yüksel, 29 Nisan 1973).

Yüksel'e göre Tahir, bir ucu geçmişe bir ucu çağına uzanan köklü tarih birikiminin yansımasıyla inançlarında "Osmanlı", yapısında ise tam bir "çağdaş" insandır. Hapislik yıllarının ardından da aynı sessiz ve ölçülü kişiliğiyle ortaya çıkmış, efendiliğinden hiçbir zaman ödün vermemiştir.

Bu yüzden Tahir'i "sosyalist bir Osmanlı" diye tanımlayanlar yanılmaktadır. Yazara göre o ne salt sosyalisttir ne de salt Osmanlı hayranlığı içindedir, asıl bağı büyük tarihe ve köklü geçmişedir. Bu bağ romanlarında en güçlü biçimde kendini gösterir. Bu anlamda Tahir'in en önemli özelliği, romanlarını tarihsel belge niteliğinde kaleme almasındaki başarısıdır: Onun eserleri hayal ürünleri değil, yaşanmış gerçeklerden damıtılmış anlatılardır.

Dolayısıyla Yüksel, Tahir'in çevresinde "birleştirici" bir işlev üstlendiğini vurgular: Birbirinden farklı görüşteki yazarların onun büyüklüğünde buluşması, bu birleştirici niteliğin en açık kanıtıdır. Yazara göre Tahir polemiklere girmez, kimseyi kırmaz, başkalarının inançlarına karışmaz, buna karşın son güne dek kendi düşüncelerinden en küçük bir taviz vermez; kimi yazarlar gibi "kaypak" değildir, çizgisi hiç bozulmamıştır.

Yüksel, yazısında bir anısına da yer verir: Bir gazetenin yöneticisiyken Tahir'i yazar kadrosuna çağırmak amacıyla ziyaret ettiğini, Tahir'in bu teklifi kibarca reddettiğini aktarır. "Günlük olayların içine fazla girmek, hele gündelik yazı yazmak bir araştırıcıyı yıpratır." diyen Tahir'i yazar, bu anıyla kendini ve sınırlarını bilen, "ukalalık"tan uzak bir aydın olarak tanımlar.

Yüksel, yazısını gelecek kuşaklara seslenerek tamamlar: Tahir'in bir sanatçı olarak bıraktığı en büyük mirasın bir duruş olduğunu, düşüncelerinden sapmadan ve sanatı siyasi dogmaların aracına dönüştürmeden kendi düşünce evreninde roman ve tarih dokuyarak yaşadığını belirtir. Tahir'i "kocaman bir çınar" olarak niteleyen Yüksel, bu

boşluğun bir daha doldurulamayacağının altını çizer (Yüksel, 29 Nisan 1973).

Hürriyet gazetesinde Tahir'in vefatı "Romancı Kemal Tahir Öldü" başlığıyla haberleştirilir ve "Böylece bir yorgun savaşçı, daha, Türk edebiyatından kalemini çekmiş oldu." açıklamasına yer verilir. Ailenin vefat ilanının dışında Hürriyet'te başka bir habere ya da yazıya yer verilmez (Hürriyet, 22 Nisan 1973).

Milliyet gazetesinde ise Tahir'in vefatı "Kemal Tahir Öldü" başlığıyla duyurulur. Haberde yazarın yaşamı ve eserleri kısaca ele alınır, sayfaya Tahir'in 1969'da Devlet Ana ile kazandığı Türk Dil Kurumu ödülünü Yakup Kadri'den alırken çekilmiş bir fotoğraf eklenir (Milliyet, 22 Nisan 1973).

24 Nisan tarihli sayıda Tahir'in cenaze töreni "Kemal Tahir Toprağa Verildi" başlığıyla haberleştirilir. Bu haber, diğer gazetelerinkine kıyasla daha ayrıntılıdır. Törene Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Cahit Tanyol, Ruhi Su, Haldun Taner, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Vedat Günyol ve çeşitli siyasi isimler dahil yaklaşık 300 kişinin katıldığı belirtilir ve Aziz Nesin, Cahit Tanyol ve Metin Erksan'ın birer konuşma yaptığı aktarılır (Milliyet, 24 Nisan 1973).

Milliyet gazetesinin aynı sayısında İsmail Cem'in "Yorulmayan Savaşçı..." başlıklı bir yazısı bulunur. Cem, yazısını Yorgun Savaşçı romanından aldığı bir epigrafla açar: "…Siz benim geçmişi aradığımı sanıyorsunuz ama yanılıyorsunuz. Ben sizin geleceğinizi aramaktayım, yerin altında..." Cem, kendisine, inandığı düşüncelere ve halkına karşı derin bir borçluluk duyduğu birini yitirmenin ardından sözcüklerin birbirini izlemediğini, sıralanması gereken düşüncelerin kendisine isyan ettiğini dile getirir (Cem, 24 Nisan 1973).

Cem'e göre Tahir, on iki yılını inançları uğruna cezaevlerinde geçirmiş bir yazardır. 1950'de özgürlüğüne kavuştuğunda vücudu tükenmiş ancak kişiliği ve düşünceleri "bilenmiştir." Bu yüzden Cem ona "yorulmayan savaşçı" der.

Cem, Tahir'i "Devrim nedir, ne değildir; ilerici kim, gerici kimdir; halk budala mıdır…" sorularını araştıran ve bu soruları romanlarına taşıyan bir yazar olarak değerlendirir. Onun önemi, bu araştırmaları "herkesin sustuğu, yanlışı kabullendiği ya da onayladığı bir dönemde gerçeği ilk arayanlardan" biri olarak yapmasından kaynaklanır. Tahir, "Türklüğün kültürü nedir?" sorusunu sessizliğin hâkim olduğu dönemlerde yüksek sesle sormayı göze alır ve bunu romanları aracılığıyla tarihsel ve kültürel bir yoruma dönüştürür. Fakat yazara göre Tahir'in bu tutumları onu büyük bir yalnızlığa sürüklemiş, her yönden gelen saldırılarla yüzleşmek zorunda bırakmıştır. Öte yandan onun bu sorgulamaları, aydınları tabularını yeniden düşünmeye ve toplumcu hareketi daha doğru bir zemine oturtmaya yöneltmiştir.

Cem'e göre Tahir'in romanlarında Osmanlı tarihine ve Türklük meselesine yönelik bu özgün bakış açısı, onu Türk edebiyatında ayrı bir yere taşır. Tahir'in önemli bir tutkusu Türkiye insanıdır: Osmanlı'dan günümüze uzanan Türkiye kültürüdür, bu kültürün bilgeliği ve yüceliğidir. Tahir, bu meseleleri araştırırken yine anlaşmazlıklarla, zihinsel kalıplarla savaşmıştır. Tahir, Türkiye'nin kültürünü araştırmış: "Türkiye'nin kültürü nedir, Batı nedir, Batı kültürünün bize etkisi ne olmuştur?" sorularına ömrünü adamıştır. Tahir, sanatçı sezgileriyle emperyalizm ile kültür arasındaki ilişkileri ve kültürün bu ilişkilerdeki işlevini de gözler önüne sermiştir.

Cem'e göre Tahir, halkın yararına bir tarih ve kültür yorumunun ilk örneklerini, çoğunun büyük bir sessizlik içinde bulunduğu ya da gerçeği göremediği yıllarda ortaya koyar. Cem, yazısını "yorulmayan savaşçı" nitelendirmesinin Tahir'in karakterini en sade ve özlü biçimde özetlediğini vurgulayarak tamamlar (Cem, 24 Nisan 1973).

Milliyet gazetesindeki bir diğer nekrolojik metin Ali Gevgili'nin "Kemal Tahir'de Türkiye..." başlıklı yazısıdır. Gevgili, Türk sanatının tarihsel yükünü tanımlayarak başlar: Türk edebiyatı, yakın zamanlara kadar toplumun dramını yaşayan ve bu dramı aktarma sorumluluğunu üstlenen yazarlar yetiştirmiştir. Namık Kemal'den Yahya Kemal'e, oradan Yakup

Kadri Karaosmanoğlu'na uzanan bu çizgideki en büyük isimler, aynı zamanda derin bir tarih ve toplum bilincine sahip olanlardır. Gevgili'ye göre Tahir de bu geleneğin en güçlü halkalarından biri olup halka karşı sorumluluğunu daima ön planda tutan bir yazardır. Gevgili, tutukluluğun, hapishaneliğin ve sürgünün Türk sanatçısı için neredeyse kaçınılmaz bir kader çizgisi oluşturduğunu da belirtir. Tahir'in yaşamının bu çizgiyi bir kez daha doğruladığını vurgular (Gevgili, 25 Nisan 1973).

Gevgili'ye göre Tahir, sadece bir sanat adamı ya da düşünür değil, aynı zamanda kendi kuşağının savaşçısıdır. Sosyalizme yaklaşımında özgün bir tutum sergiler: Sosyalizmin genel teorisinin aksine uygulamanın yerel koşullara bağımlılığını açıkça kavrar. Tahir'e göre Türkiye, Batı'nın feodalizm ve kapitalizm çizgisinde ilerlemiş bir toplum değildir. Türk toplumu, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinin feodalizm anlayışından ayrışmış, halk yığınları özgür köylü statüsünü korumuştur. Devlet Ana, Gevgili'ye göre küçük Osmanlıların Anadolu'da nasıl egemenlik kurduğunu anlatan bir destandır ve Tahir'in tarih felsefesini somutlaştırır: Özgür, demokratik ve hoşgörülü bir devlet anlayışı. Gevgili'ye göre Tahir'in Çankırı'daki hapis yılları, Anadolu'nun eşrafını ve mülk sahiplerini yakından tanıma olanağı da sunmuştur.

Gevgili, yazısının devamında Tahir'in farklı dönemleri konu eden romanlarını tek tek değerlendirir. Esir Şehrin İnsanları ve Esir Şehrin Mahpusu'nu Kurtuluş hareketlerini Türk diline taşıyan eserlerdir. Yorgun Savaşçı, Birinci Dünya Savaşı'nda ve İstiklal Savaşı'nın Ege cephesinde verilen mücadeleyi bir Türk subayının gözünden aktarır. Kurt Kanunu, İzmir Suikastı ekseninde İttihat ve Terakki'nin çöküşü ile Kemalist iktidarın kuruluşunu işler. Yol Ayrımı ise Cumhuriyet döneminin aydın burjuvazisine odaklanarak ilerici kesimlerin hayal kırıklığını konu alır. Gevgili'ye göre Tahir, Türk toplumuna kapsamlı bir tarih perspektifinden bakma çabasını 1950'li ve 1960'lı yıllar boyunca kararlılıkla sürdürmüş, erken gelen ölüm bu büyük romansal projeyi yarıda kesmiştir. Bununla birlikte Gevgili, görüşleri ne denli tartışmalı olursa olsun Tahir'in hem Türk

sanat tarihi hem de düşünce tarihi açısından büyük bir başarıyı temsil ettiğini vurgulayarak yazısını tamamlar (Gevgili, 25 Nisan 1973).

SONUÇ

Kemal Tahir'in vefatının ardından kaleme alınan nekrolojik metinler, onun yaşamını ve yazarlığını birkaç temel konu üzerinden değerlendirir. Bu konular arasında en belirgin olanı Tahir'in hapis hayatıdır. Söz konusu yazılarda hapishane, Tahir'in kimliğini biçimlendiren belirleyici bir mesele olarak değerlendirilir. Pek çok yazar için Tahir, hapishaneden kişiliği ve düşünceleri olgunlaşmış, pekişmiş bir biçimde çıkmıştır. Hapishane hayatının dönemin aydınları için neredeyse kaçınılmaz bir sürece dönüştüğü de vurgulanan ortak noktalardandır, birçok yazar bu çerçevede Tahir'i entelektüel bir geleneğin parçası olarak konumlandırır. Yazarlara göre Tahir, herkesin çekindiği ve sustuğu dönemlerde doğruyu dile getirmeyi göze alan ender isimlerden biridir.

Nekrolojik metinlerin bir diğer ortak vurgusu, Tahir'in her şeyden önce romancı olduğudur. Romanlarını tarihsel belge niteliğinde kaleme alması bu tartışmaları zenginleştirmekte ve çeşitlendirmektedir. Bu nedenle pek çok yazar Tahir'i tarihçi değil romancı olarak tanımlamak gereğini duyar. Yazarlar, tarih malzemesini kullanan bir romancı ile tarihçi arasındaki farkı özellikle belirginleştirme ihtiyacı hisseder.

Tahir'in sosyalizme ilişkin özgün tutumu da nekrolojik metinlerde üzerinde durulan önemli bir konudur. Bu yazılarda Tahir'in sosyalizme Batı'dan aktarılmış hazır kalıplarla değil, yerli bir bakış açısıyla yaklaştığı vurgulanır. Tahir, Türkiye'nin toplumsal ve tarihsel koşullarını göz ardı eden teorilere mesafeli duran, toplumcu düşünceyi bu toprakların gerçekliğiyle yüzleştirmeye çalışan bir aydın olarak değerlendirilir. Bu yaklaşımın Türkiye'de toplumcu düşünceyi hem zenginleştirdiği hem de onu kimi yanlışlarından uzaklaştırdığı öne sürülür. Tahir'in Türk tarihine, kültürüne ve insanına duyduğu derin ilgi de bu çerçevede ele alınır. Söz

konusu ilginin onun entelektüel duruşunun kaynağı ve yansıması olduğu dile getirilir.

Sonuç olarak Kemal Tahir üzerine yazılan nekrolojik metinler, onun edebî kişiliğinden bağımsız düşünülemez. Hapishane süreci, romancılığı, tarih yorumu ve özgün entelektüel duruşu farklı gazetelerde, farklı üsluplarla aktarılmış olsa da sıklıkla yinelenen ve birbirini tamamlayan konular olarak öne çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Akbal, O. (27 Nisan 1973). Kemal Tahir üzerine, *Cumhuriyet*.

[Aile teşekkür ilanı]. (25 Nisan 1973). *Cumhuriyet*.

Barlas, M. (22 Nisan 1973). Dünyada bugün – Kemal Tahir'in dünyası. *Cumhuriyet*.

Canatak, A. M. (2021). *Kemal Tahir: Hayatı, sanatı, düşünce dünyası, eserleri ve eserlerinden seçmeler*. Lejand Kitap.

Cem, İ. (24 Nisan 1973). Yorulmayan savaşçı... *Milliyet*.

Coşkun, S. (2006). *Kemal Tahir: Şahsiyeti, eserleri, fikirleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Eğribel, E. ve Andı, M. F. (Ed.). (2010). *Kemal Tahir 100 yaşında*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Gevgili, A. (25 Nisan 1973). Kemal Tahir'de Türkiye... *Milliyet*.

Hikâyeci ve romancı Kemal Tahir vefat etti. (22 Nisan 1973). *Akşam*.

Kemal Tahir öldü. (22 Nisan 1973). *Cumhuriyet*.

Kemal Tahir öldü. (22 Nisan 1973). *Milliyet*.

Kemal Tahir toprağa verildi. (24 Nisan 1973). *Milliyet*.

Kemal Tahir'in cenazesi. (24 Nisan 1973). *Cumhuriyet*.

Mutluay, R. (24 Nisan 1973). Edebiyat sohbetleri – ölümün noktası. *Cumhuriyet*.

Mutluay, R. (26 Nisan 1973). Bir romancıdan kalanlar. *Cumhuriyet*.

Öymen, A. (24 Nisan 1973). Kemal Tahir ve ötekiler. *Cumhuriyet*.

Romancı Kemal Tahir öldü. (22 Nisan 1973). *Hürriyet*.

Selçuk, İ. (26 Nisan 1973). Pencere – Kemal Tahir. *Cumhuriyet*.

Tanju, S. (23 Nisan 1973). Seven biri daha… *Cumhuriyet*.

Tepe, E. (Yay. haz.). (2019). *Toprakla boğuşmak yumuşatır adamı: Kemal Tahir*. Siyah Beyaz Yayınları.

Yüksel, S. (29 Nisan 1973). Yorgun savaşçı. *Akşam*.

Məmmədağa Sultanov ve Azerbaycan Yazma Eserleri

TAMİLLA MƏHƏRRƏMZADƏ*

Öz

Məmmədağa Sultanov, Azerbaycan metinbilimi ve yazma eserler biliminin teşekkülünde önemli rol oynamış seçkin âlimlerden biridir. Klasik Azerbaycan edebiyatının derin bir mütehassısı olan M. Sultanov, kadim yazılı abidelerin muhafazası, tetkiki ve ilmî dolaşıma kazandırılması istikametinde mühim hizmetlerde bulunmuştur. Onun redaktörlüğü ile neşredilen *"Yazmalar Kataloğu"*nun I. cildi (1963), günümüzde de yazma eserler sahasında temel müracaat kaynaklarından biri olma vasfını muhafaza etmektedir.

M. Sultanov, yazmaların paleografik okunması, metnin tarihî-genetik hususiyetlerinin tespiti, otograf ve muhtelif nüshaların mukayeseli tahlili, varyant farklılıklarının ortaya konulması ve müellifliğin atribüsyonu gibi temel problemleri sistemli bir surette incelemiştir. Bu sahada yürüttüğü araştırmalar neticesinde Azerbaycan'da metinbilimi mektebinin teşekkülüne zemin hazırlamış, kendisinden sonraki araştırmacılar için ilmî-metodolojik esaslar belirlemiştir.

Âlimin ilmî faaliyetinin mühim istikametlerinden biri de arşivcilik sahasıdır. O, Azerbaycan'da Yazmalar Fonu'nun teşkili, ayrıca şahsî arşivlerin sistemli biçimde toplanması, tasnifi ve ilmî tasvirinin hazırlanması sahasında önemli rol oynamıştır. M. F. Ahundzade, C. Memmedkuluzade ve S. S. Ahundov gibi klasiklerin arşivlerinin ilmî tasviri ve neşre hazırlanması yönünde gerçekleştirdiği çalışmalar, onun bu sahadaki yüksek ihtisasını göstermektedir.

M. Sultanov'un *"Orta Çağ yazmalarında muamma"* adlı fundamental tetkiki, XV. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan muamma türünü şairlerin poetik

* Doktora Adayı, Azerbaycan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, Nizami Gencevi Azerbaycan Edebiyatı Millî Müzesi. tamilla_filologiya@mail.ru, ORCID: 0009-0009-3052-9224.

form arayışları ile irtibatlandırmaktadır. Âlim, muammayı çeşitli edebî vasıtalar aracılığıyla fikrin şifrelenmesi olarak izah etmekte ve onun yapı prensiplerini tafsilatlı biçimde tahlil etmektedir.

"Madde-i tarih ve onun terkibi hakkında" adlı makalesinde ise tarihî hadiselerin, mühim şahsiyetlerin hayatlarının ve önemli ictimaî süreçlerin kronogramlar vasıtasıyla ebedîleştirilmesi meselesi ilmî bakımdan incelenmektedir.

M. Sultanov, bir sıra nadir yazma eserleri ortaya çıkararak ilmî ictimaiyete takdim etmiştir. Təskin mahlâslı şairin *"Serv ü Gül"* eserinin yegâne nüshasının tespiti, A. A. Bakıhanov'un külliyatının keşfi, S. E. Şirvani'nin yeni bir *"Divan"* nüshasının ilmî dolaşıma dâhil edilmesi bu bakımdan hususî ehemmiyet arz etmektedir. Aynı zamanda Cami, Nevai ve diğer Şark klasiklerinin yazmalarının tetkiki sahasında gördüğü işler, Azerbaycan edebiyatı tarihinin daha kapsamlı ve sistemli şekilde incelenmesine imkân sağlamıştır.

Məmmədağa Sultanov'un zengin faktolojik malzemeye istinat eden tetkikleri ve ilmî-metodolojik yaklaşımları, Azerbaycan yazma eser mirasının korunması, gelecek nesillere intikali, ilmî tetkiki, tercümesi ve neşri sahasında mühim katkılar sağlamıştır.

Anahtar sözcükler: yazma eserler, metinbilimi, arşivlerinin ilmî tasviri, yazma eserlerin neşir esasları.

Mammadagha Sultanov and Azerbaijani Manuscripts

Abstract

Mammadagha Sultanov is one of the prominent scholars who played a significant role in the formation of Azerbaijani textual criticism and manuscript studies. As a profound expert in classical Azerbaijani literature, Sultanov made substantial contributions to the preservation, study, and introduction of ancient written monuments into scholarly circulation. The first volume of the *"Catalogue of Manuscripts"* (1963), published under his

editorship, remains a fundamental reference source for manuscript scholars to this day.

Sultanov systematically investigated a range of fundamental issues, including the paleographic reading of manuscripts, the determination of the historical-genetic characteristics of texts, the comparative analysis of autographs and various copies, the identification of variant differences, and the attribution of authorship. His research in these areas laid the groundwork for the establishment of a school of textual criticism in Azerbaijan and defined a scientific and methodological framework for subsequent generations of researchers.

An important branch of the scholar's work is related to archival studies. He played a key role in the establishment of the Manuscripts Fund in Azerbaijan, as well as in the systematic collection, classification, and scholarly description of personal archives. His work on the scientific description and preparation for publication of the archives of such prominent figures as M. F. Akhundzadeh, J. Mammadguluzadeh, and S. S. Akhundov demonstrates his high level of expertise in this field.

Sultanov's fundamental study, *"The Enigma in Medieval Manuscripts,"* examines the widespread use of the enigma (muamma) genre from the 15th century onward in connection with poets' search for new poetic forms. He interprets the enigma as the encoding of meaning through various literary devices and provides a detailed analysis of its structural principles.

In his article *"On Chronograms (Maddeyi-Tarikh) and Their Structure,"* the scholar offers a scientific analysis of the use of chronograms to immortalize historical events, the lives of prominent individuals, and significant social processes.

Sultanov also discovered and introduced numerous rare manuscripts to the scholarly community. Particularly noteworthy are the identification of the only known copy of the work *"Sarv-u Gul"* by the poet using the pen name Taskin, the discovery of the collected works of A. A. Bakikhanov, and the introduction into scholarly circulation of a new manuscript copy of the

Divan of S. A. Shirvani. In addition, his research on the manuscripts of classical Eastern authors such as Jami and Navoi contributed to a more comprehensive and systematic study of the history of Azerbaijani literature.

Sultanov's research, grounded in rich factual material and supported by rigorous methodological approaches, has made a significant contribution to the preservation, transmission to future generations, scholarly study, translation, and publication of Azerbaijani manuscript heritage.

Keywords: manuscripts, text linguistics, scholarly description of archives, principles for the publication of manuscripts

GİRİŞ

Məmmədağa Sultanov (1910-1991), klasik Azerbaycan edebiyatının mükemmel bir bilicisi olmasının yanı sıra, aynı zamanda tanınmış bir yazma bilimciydi. Doğrudan doğruya ilk kaynaklar ve yazma kaynakları üzerinde çalışan, aynı zamanda çeviri tarihiyle de ilgilenen M. Sultanov, Azerbaycan'da ve sınırlarının dışında daha çok metin bilimci, kaynak bilimci ve arşiv uzmanı olarak tanınmıştır. Bütün bunlara rağmen, bilimsel eserlerinin büyük çoğunluğunu edebiyat araştırmalarına adamış ve daha çok Azerbaycan edebiyatı tarihçisi olarak kendini kabul ettirmiştir.

M. Sultanov, bilimsel çalışmalarını Yakın Doğu edebiyatçılarının ve özellikle Azerbaycan edebiyatı temsilcilerinin yazma mirasının incelenmesine ayırmıştır. Əfzələddin Xaqani, Nizami Gəncəvi, Məhəmməd Füzuli ve Molla Pənah Vaqif gibi dünya çapında tanınan Azerbaycan şairlerinin edebî mirasını incelemiş; Mirzə Şəfi Vazeh, Əssar Təbrizi ve Həsrəti gibi sanatçıların bilinmeyen yaratıcı örneklerini tanıtarak geniş biçimde tahlil etmiş; Azər Buzovnalı ve Baki Qarabağı gibi pek tanınmayan sanatçıların edebiyatımızdaki yerini belirlemiş; Ziyaəddin Nəxşəbi'nin Tutinaməsi gibi onlarca klasik Doğu yazılı eserini şerh etmiştir.

M. Sultanov, yazmalar üzerinde çalışırken eski yazılı metinlerin okunması, metin tarihinin, müellif nüshasının (otograf), kopya ve varyantların belirlenmesi, nüshalar arasındaki farklılıkların ortaya

çıkarılması, yazmalar üzerindeki gözlemler doğrultusunda müellifin tespit edilmesi, esas nüsha, şerh ve haşiyeler üzerinde çalışılarak hataların düzeltilmesi gibi alanlarda metinbilimsel araştırmalar yürütmüş; ülkede kendisinden sonra da geleneklerini sürdüren bir metinbilim ekolünün oluşmasına öncülük etmiştir.

O, Nizami edebî mektebinin devamcısı olan ve Təskin mahlasını kullanan şairin *"Sərvü Gül"* adlı eserini, Fuzûlî'nin ana dilinde yazılmış Divan'ının ülkedeki en eski ve en yetkin nüshasını, Qüdsi mahlasıyla tanınan Abbasqulu ağa Bakıxanov'un yazma külliyatını ve Divan'ını, ayrıca Seyid Əzim Şirvani'nin ilim dünyasında bilinmeyen yeni bir Divannüshasını ilk kez ortaya çıkararak bilimsel incelemeye dâhil etmiş ve geniş bilim çevrelerine tanıtmıştır. Bunun yanı sıra, Mirzə Fətəli Axundzadə'nin *"Kəmalüddövlə Məktubları"* adlı risalesinin dört nüshasını karşılaştırarak tenkitli metnini hazırlamıştır.

M. Sultanov'un Azerbaycan yazmalarının araştırılması ve yayımlanması alanındaki faaliyetleri, kendisinden sonra gelen meslektaşları için örnek teşkil etmiştir. Onun klasik mirasa ilişkin yazmabilim çalışmaları, XI-XX. yüzyıllar Azerbaycan edebî düşüncesinin genel görünümünün incelenmesi açısından özel bir bilimsel önem taşımaktadır. Çünkü onun metinbilim, kaynakbilim ve arşivcilik alanlarındaki faaliyetleri, Azerbaycan kültür tarihinin adeta bir aynası niteliğindedir.

1. MEMMEDAĞA SULTANOV'UN YAZMABİLİM (ELYAZMASI BİLİMİ) FAALİYETLERİ

M. Sultanov, Azerbaycan'ın yazılı kültür mirasının korunması ve araştırılmasıyla yakından ilgilenmiştir. Onun hazırladığı ve tasvirlerin büyük bölümünün yazarı olduğu *"El Yazmaları Kataloğu"*nun I. cildi (1963), günümüzde de yazmabilim araştırmacılarının başvuru kaynaklarından biridir (Sultanov, 1963, s. 514).

Bugün M. Sultanov'un onlarca eseri doğrudan metinbilim alanındaki araştırmalardan oluşmaktadır. Bilim insanının *"Azerbaycan Bilimler*

Akademisi Cumhuriyet El Yazmaları Fonu'nda Doğu Halkları Klasiklerinin Otograf ve Özel El Yazmaları", "Ali Şir Nevai'nin El Yazmaları", "Azerbaycan Bilimler Akademisi'nin Altın Fonu (El Yazmaları Hakkında)", "Seyid Azim Şirvani'nin Yeni Bulunmuş Bir Divan Nüshası Hakkında", "M. F. Ahundov'un Yeni Bulunmuş Bir Şiiri Hakkında", "Heyran Hanım'ın Nadir Bir Divan Yazması Hakkında", "A. A. Bakıhanov'un El Yazması Külliyatı Bulunmuştur", "Fuzuli Eserlerinin Eski El Yazmaları Hakkında", "On Ünlü Doğu Kaynağına Dayanarak Hazırlanan Edebî Bilgiler Cetveli ve Onun Düzenlenmesi Hakkında", "El Yazmalarının Açıklamalı Kataloğunun İkinci Cildi" (cildin yayına hazırlanmasından söz edilmektedir), *"Orta Çağ El Yazmalarında Muamma, Onun Düzenlenmesi ve Çözümü", "Madde-i Tarih ve Onun Düzenlenmesi Hakkında"* gibi makaleleri, onu yalnızca Azerbaycan'da değil, yurt dışında da saygın bir metinbilimci olarak tanıtmıştır (Xəlilov; Əliyeva, 2005, s. 86).

M. Sultanov arşivcilik alanında da faaliyet göstermiştir. Nitekim günümüzde AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu olarak bilinen kurumun şahsi arşiv fonunun oluşturulması çalışmalarının teşkilatlandırılması da onun adıyla bağlantılıdır.

Bilim insanının *"Büyük Mütefekkirin Arşivi (M. F. Ahundov'un Şahsi Arşivi Hakkında)"* adlı makalesi (Sultanov, 1962, s. 3), *"Celil Memmedkuluzade Arşivinin Tasviri Hakkında"* (Paşayeva, 1961, s. 5-6) ve *"Süleyman Sani Ahundov'un Arşivi"* (Nağıyeva, 1962, s. 3-4) gibi arşiv tasvirlerinin kitap hâlinde yayımlanmasına yazdığı önsözler, onun bu alanın da uzmanlarından biri olarak tanınmasını sağlamıştır.

M. Sultanov'un yakın dostu ve meslektaşı olan, tanınmış şarkiyatçı ve çevirmen Mübariz Əlizadə, onun bu alandaki faaliyetleri hakkında şöyle yazmıştır:

"Onun girişimciliği sayesinde fonda muhafaza edilen matbu kitapların (eski basma nüshaların) katalogları hazırlanıp yayımlanıyor, seçkin yazar ve şairlerin arşivlerinin açıklamalı tasvirleri bilim ve edebiyat çevrelerinin hizmetine sunuluyordu." (Sultanov, 2010, s. 14)

2. MEMMEDAĞA SULTANOV'UN METİNBİLİMSEL FAALİYETLERİ

M. Sultanov'u cesaretle modern Azerbaycan metinbiliminin ilk öncülerinden biri olarak adlandırabiliriz. Nitekim o, el yazmaları üzerinde çalışırken eski yazılı metinlerin okunması, metin tarihinin, otografın, nüsha ve varyantların belirlenmesi, nüsha farklılıklarının ortaya çıkarılması, el yazması üzerindeki gözlemlerden hareketle müellifin tespit edilmesi, esas nüsha, şerh ve haşiyeler üzerinde çalışılarak yanlışlıkların düzeltilmesi gibi alanlarda metinbilimsel araştırmalar yürütmüş ve ülkede kendisinden sonra da devam eden bir metinbilim ekolü oluşturmuştur. Bu nedenle onun adı Salman Mümtaz ve Həmid Araslı ile birlikte anılmaktadır. Nitekim Əziz Mirəhmədov, Azerbaycan metinbiliminin başarılarından söz ederken M. Sultanov'u "metinbilimciler ailesinin temel güçlerinden biri" olarak nitelendirmiştir.

"Orta Çağ El Yazmalarında Muamma, Onun Düzenlenmesi ve Çözümü" adlı temel araştırmasında M. Sultanov, bütün Orta Çağ poetika kitaplarında geniş yer verilen bir edebî sanat türü olan muamma üzerinde durmaktadır. Ona göre bu sanat türü, bağımsız bir tür olarak ancak XV. yüzyıldan itibaren yaygınlık kazanmıştır. Bunun sebebini ise şöyle açıklar: *"Çünkü tam da bu dönemde şairler; eski edebiyatın Firdevsi, Hakani, Nizami gibi devasa simalarının seviyesine yükselemeyeceklerinden korkarak yeni formlar aramaya ve bu formlarda başarı kazanmaya çalışmışlardır."* (Sultanov, 2010., s.54) Âlimin fikrine göre bu çabalar bazen şiirde formalizme (biçimciliğe) de yol açmıştır.

Cami, Nevai ve Fuzuli gibi âlim şairlerin muamma alanında büyük ustalık sergilemekle birlikte teorik fikirler de ileri sürdüklerini belirten M. Sultanov; Kemaleddin Hüseyin ibn Muhammed'in (Mir Hüseyin Nişaburi) *"Muamma"* adlı risalesine ve onun öğrencisi Sadık Rükni Âşık'ın *"Şerh-i Muamma-yi Hüseyni"* eserine dikkati çekerek, birçok durumda muammaların sırrının çözülmeden kalmasının kudretli şairler tarafından eleştirildiğini belirtir ve bunu edebiyatın temel işlevinden uzaklaşma olarak

değerlendirir. Çünkü edebiyatın başlıca görevi daha büyük kitlelere seslenmek, irfan (marifet) aşılamaktır.

Muammanın tertibi ve açıklanması hakkında Şemsü'l-Ulema'nın *"Ebdeü'l-Bedayi"*, Bediüzzaman'ın *"Kenzü'l-Esna fi Keşfi'l-Muamma"* gibi eserlerinin XV-XVI. yüzyıllarda bu sanat türüne duyulan hevesten doğduğunu belirten M. Sultanov, bu içerikli risalelerden yola çıkarak onun tanımını yapar ve temel özelliklerini açıklar: *"Muamma, klasik poetikada çeşitli edebi sanatlarla (bedii vasıtalarla) fikrin (bir adın veya tarihin) gizlenmesine denir. Burada bazen harf söylenip rakam veya rakam söylenip harf kastedilir; bazen 'tashif' (bilerek yanlış yapma – T.M.) ve 'taklib' (çevirme, döndürme – T.M.) adı verilen poetik özelliklerle oluşturulmuş fikirler ileri sürülür, bazen de Arapça söylenip Farsça, Farsça söylenip Arapça sözcük kastedilir vb."* (Sultanov, 2010, s.54)

Konuyla ilgili eski kaynakları dikkatle araştıran araştırmacı; muammanın yirmi dört vasıtayla yaratıldığını, 'teshili', 'tekmili', 'tahsili' ve 'tezyili' olmak üzere dört gruba ayrıldığını tespit eder. Teorik bilgileri somutlaştırmak amacıyla yirmi beş muammanın çözümünü verir. Ebced hesabı, geometrik rakamlar, günler, gezegenler (seyyareler), burçlar, ay ve yıl hesabı, çeşitli bilim dalları ve satranç gibi masa oyunları, dil unsurları, teşbih, mecaz ve kinaye, harflerin düşmesi, eş anlamlılık, zıt anlamlılık, kelimelerin birleşmesi veya parçalanması, iham ve istihraç (bir şeyden başka bir nesne çıkarma) üzerine tertip edildiğini örnekler üzerinden izah eder.

Âlimin araştırmasının sonunda vardığı kanaat, metinşinaslık (metinbilim) için önemlidir: *"...bazı tarihî şahsiyetlerin – önde gelen şairlerin doğum ve ölüm tarihi, birtakım tarihî olayların gerçekleşmesi ve eski abidelerin yapılma tarihi bizzat muamma usullerinden yararlanılarak yazılmıştır. Söz konusu madde-i tarihlerin (tarih düşürmelerin) öğrenilmesinde muammaları çözme kuralları araştırmacıya özellikle lazım olur."* (Sultanov, 2010, s.78) Görüldüğü gibi, bu tür araştırmalar metodolojik açıdan da önemlidir.

M. Sultanov'un metinşinaslık bakış açısından ilgi uyandıran makalelerinden biri de *"Madde-i Tarih ve Onun Terkibi Hakkında"*dır. Makaleden de anlaşılmaktadır ki önemli toplumsal olaylar, doğal afetler,

önde gelen şahsiyetlerin doğumu ve ölümü, tarihî abidelerin inşası ve diğer mühim hadiselerin ebedileştirilmesi için yazılan madde-i tarihler bilimsel açıdan özel bir önem taşımaktadır. Kronogram olarak da adlandırılan bu kayıtları düşen âlim ve şairlerin amacı yukarıda sıralanan mühim gerçekleri tarihe kazımak olduğu için, madde-i tarihlerin çözümünün genç araştırmacılara öğretilmesi onların bu uzmanlık alanındaki profesyonelliğini artırmaya hizmet eder. Âlim bu hususta şöyle yazar: *"...örneğin, klasik bir şairin doğum ve ölüm tarihi hakkında kaynaklarda ve tezkirelerde verilen farklı bilgiler, bizzat söz konusu madde-i tarihler (tarih düşürmeler) vasıtasıyla tashih edilir (düzeltilir). Demek ki bu madde-i tarihler; doğruluğu ve isabetliliği bakımından en inandırıcı, ilk ve orijinal bir belge mahiyeti taşır."* (Sultanov, 2010, s.100)

M. Sultanov, yazılı abidelerde rastladığı madde-i tarihlerden yola çıkarak onları rakamlarla gösterilen, harflerle kaydedilen, bir kelime ile ifade edilen, mısranın bir kısmı üzerinden tertip edilen, ayrıca cümle veya müstakil mısra şeklinde tertip edilen, karmaşık ve muamma usulüyle yazılmış olmak üzere toplam altı gruba ayırır. Her birinin tertip ilkelerini vererek getirdiği örnekler temelinde ayırt edici özelliklerini izah eder.

M. Sultanov, birçok klasiğimizin mirasını bilim ve edebiyat kamuoyuna ilk kez sunan âlimlerimizdendir. Bunun için doğrudan birincil kaynaklara başvuran metinbilimci (metinşinas), çoğu zaman otograf (müellif hattı) nüshalar üzerinde çalışmış ve onları ilk bilimsel araştırmalara dâhil etmiştir. Araştırmacının inceleme nesnesi olan otograf nüshalar arasında sadece Azerbaycan ediplerinin değil; Zeynelabidin Abdi Şirazi'nin 1561'de kendi eliyle yazdığı *"Hamse"*, XVIII. yüzyılın ilk yarısında yaşayıp eser vermiş Türk şairleri Ahmed Nedim'in 1726'da tamamladığı *"Divan"*ı, Alaeddin Sabit'in 1721'de yadigâr bıraktığı *"Divan"*ı, XIX. yüzyıl şairi Asını'nin 1845'te dâhi Fuzuli'nin *"Beng ü Bade"*sine nazire olarak yazdığı *"Çeşm ve Ruh"* şiiri (poemas) da vardır. M. Sultanov, bu konuda geniş bilgiyi *"Doğu Klasiklerinin Otografları"* adlı makalesinde sunmuştur. Onun 1960'ta Moskova'da düzenlenen 25. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde

sunduğu bildiri temelinde hazırladığı *"Doğu Klasiklerinin Otografları"* adlı makalede, yukarıda adları geçen müelliflerin yanı sıra H. Natevan, K. Zakir, M.F. Ahundzade, A.A. Bakıhanov, Nakam, C. Memmedkuluzade, M.S. Ordubadi, C. Cabbarlı gibi Azerbaycan klasiklerinin kendi elleriyle kaleme aldıkları eserler hakkında da geniş bilgi verilmektedir (Sultanov, 1959, s.1).

M. Sultanov'un metinbilime dair ilgi çekici makalelerinden biri de *"Nadir Bir El Yazması"*dır. Makale, Nizami Gencevi edebi mektebinin takipçisi Teskin mahlaslı şairin "Serv ü Gül" eserinin el yazması nüshası hakkındadır. M. Sultanov'a kadar bu eserin yazarının kimliği hakkında hiçbir bilgi verilmemiştir. AMEA Muhammed Fuzuli Adına El Yazmaları Enstitüsü'nün fonunda M-393 şifresi altında korunan bu el yazması, *"Serv ü Gül"* manzum destanının şimdilik bilim dünyasınca bilinen yegâne nüshasıdır. M. Sultanov, eserden seçtiği, müellif hakkındaki kısa bilgiyi gün yüzüne çıkararak onu ilk kez bilim kamuoyuna sunmuştur:

"Kendim Arap oğlu, Katif şehrindenim, Gurbette kalmış, zavallı bir gündeyim. Babam İbrili, annem Katiflidir, Gam benim omuzuma zavallılık yükü koymuştur. Bahtım İbri'den gemi vasıtasıyla Kinle beni Şiraz'a getirdi. Eğer dostlardan biri beni ararsa, Bilsin ki şimdi benim vatanım Şahçerağ'ın bir köşesidir." (Sultanov, 2010, s.132)

Âlim; aslen Arap Yarımadası'nın kuzeydoğu sahilinde yer alan küçük bir liman şehri olan Katif'ten olan şairin güney İran'a geldiğini, Şiraz yakınlarındaki Şahçerağ mahallesine yerleştiğini ve "Serv ü Gül" mesnevisini de 1189 (miladi 1774) yılında burada, yerel hâkim Mirza Şerif'in himayesinde tamamladığını tespit etmiştir. Araştırmacı, esere yapılan alıntıyla onun yazarının kendisini dâhi Nizami Gencevi'nin halefi (ardılı) kabul ettiğini ve mesnevide "Hüsrev ve Şirin"in etkisinin açıkça hissedildiğini gösterir:

"Ben sözü tam bir nizamla dizdim, Ancak ben Nizami gibi nasıl olabilirim?" (Sultanov, 2010, s.139).

M. Sultanov, Farsça olarak yüksek bir sanatkârlıkla kaleme alınan *"Serv ü Gül"* manzum destanının günümüze kadar ulaşan yegâne

nüshasının, 1796'da (hicri 1210) yazıya geçirilmesinden takriben yirmi yıl sonra hattat Hasan Han Soltan veled-i Mustafa Bey tarafından ince talik hattıyla istinsah edildiğini (kopyalandığını) belirtir. Mevcut el yazması kataloglarına dayanarak eserin ikinci nüshasının ise Tebriz Milli Kütüphanesi'nde saklanıyor olabileceğini ihtimal dâhilinde görür.

M. Sultanov'un aynı konuyla bağlantılı bir diğer *"Nadir Bir Destan: Serv ü Gül"* adlı makalesinde, bu hacimli (216 sayfa) destanın çok karmaşık bir kurgusu olduğunu; iki olay örgüsüne sahip bir eser olup Ferahabad padişahının kızları Serv ve Gül adlı iki kız kardeşin başına gelen olaylardan bahsettiğini belirtir ve kısa özetini aktarır (Sultanov, 1983, s.3).

M. Sultanov, *"Fuzuli Eserlerinin Eski El Yazmaları Hakkında"* adlı makalesinde, dâhi şairin eserlerinin Batı ve Doğu ülkelerinin meşhur kütüphanelerinde korunan en eski nüshaları hakkında kısa bilgi verir. Daha çok, günümüzde şairin adını taşıyan El Yazmaları Enstitüsü'nün hazinesindeki Fuzuli el yazmalarını tanıtmayı amaçlayan âlim, sanatkârın neredeyse tüm eserlerinin yazılı nüshalarının bu bilimsel araştırma kurumunun fonunda mevcut olduğuna dikkat çeker. Burada, şairin divanının farklı şehirlerde, ayrı ayrı yıllarda, farklı hattatlar tarafından istinsah edilmiş otuzdan fazla el yazması nüshasının bulunduğunu belirtir. Kendi bedii tertibi, minyatürlerle süslenmesi ve daha eski olması bakımından özel bir önem taşıyan nüshalar hakkında konuşurken o, şairin vefatından sadece 16 yıl sonra kopyalanan ana dildeki *"Divan"*ı üzerinde daha çok durur. Nüshanın sonunda kâtip Mahmud ibn Davud Saidi'nin hicri 980 (miladi 1572) yılında el yazmasını tamamladığını kaydettiğine dikkat çeker. Bu nüshadan farklı olarak, *"Divan"*ın daha nefis bir tasarıma sahip başka bir el yazmasına *"Beng ü Bade"* mesnevisinin de dâhil edildiğini gösterir. Söz konusu nüshanın kopyalanma tarihi belli olmasa da müellif, el yazmasının sonuna basılmış mühürden yola çıkarak onun hicri 1083 (miladi 1628) yılına kadar yazılmış olduğunu tespit eder.

Fuzuli'nin ana dildeki *"Divan"*ının başka bir kâmil nüshasının 1838 yılına ait olduğunu belirten M. Sultanov, söz konusu el yazmasının Mecnun

ile Leyla'nın görüşmesi tablosunu bünyesinde barındırmasıyla farklılaştığını yazar.

Fuzuli'nin *"Hadikatü's-Süeda"*, *"Leyla ve Mecnun"*, *"Beng ü Bade"*, *"Sıhhat ve Maraz"* eserlerinin nefis tasarımlı ayrıca nüshalarının da olduğunu belirten M. Sultanov; Bakülü şair Azer'in (Buzovnalı Meşedi Azer İmamaliyev) kendi eliyle kopyaladığı ve 1929'da Celil Memmedkuluzade'ye hediye ettiği nüshanın da korunduğunu özellikle vurgular (Sultanov, 1958, s.2).

"Fuzuli ve Nevai Divanının Ortak El Yazması" adlı makalesinde M. Sultanov eşsiz bir el yazması nüshası hakkında bilgi verir. Müellif; 14181 envanter numarasıyla kayıt altına alınmış, Özbek halkının ve Türk dünyasının iftiharı olan Ali Şir Nevai'nin dört divanından seçmelerden ve *"Vakfiye"* adlı meşhur eserinden oluşan el yazmasına Muhammed Fuzuli'nin divanının da dâhil edildiğini belirtir. Makale yazarı, el yazmasının Merv şehrinde Özbek asıllı hattat Devlet Şah ibn Hasan tarafından yazıya geçirilmesini, iki kardeş halk arasındaki edebi-kültürel ilişkilerin mühim bir göstergesi olarak değerlendirir. M. Sultanov el yazmasını incelerken kâtibin çifte divana 1644 yılında (hicri 1054) Fuzuli'nin, 1645 yılında (hicri 1055) ise Nevai'nin eserlerini kopyaladığını tespit eder. El yazmasını ilk kez bilimsel incelemeye tabi tutan metinbilimci şu kanaate varır: *"Demek ki bu divanlar yazılırken Fuzuli şiirleri kâtibin dikkatini daha önce çekmiştir"* (Cafer, 1958, s.311).

Makale yazarı; Fuzuli'nin divanından ve *"Leyla ve Mecnun"* mesnevisinden seçtiği gazelleri Arap alfabesinin sırasına uygun olarak divana dâhil eden kâtibin, dâhi şairin gazellerinden bazılarını bu nüshaya almadığı bilgisini verir. Sonradan bu el yazması üzerinde çalışan başka bir kâtip söz konusu gazelleri ilgili sayfalarda derkenar olarak (sayfa boşluklarına) yazarak divanı tamamlamıştır. Nevai'nin ve Fuzuli'nin gazellerinden bazı beyitlerin de derlemeye dâhil edilmediğini tespit eden aynı kâtip, onları da kenar boşluklarına yazarak meslektaşının hatasını ıslah etmiştir (Cafer, 1958, s. 311).

M. Sultanov, söz konusu el yazması üzerinde metinbilimsel (metin tenkidi) araştırma yaparak üzerindeki notlardan ve ayrı ayrı sayfalardaki mühürlerden yola çıkıp onun "biyografisini" belirlemiştir: *"Onun derkenar ve boş kısımlarına düşülen notlardan anlaşılmaktadır ki bu el yazması Merv'den başlayıp Orta Asya'yı ve Hindistan'ı gezmiş, nihayet Azerbaycan'a girmiştir"* (Cafer, 1958, s. 312).

3. MEMMEDAĞA SULTANOV'UN KAYNAKBİLİM FAALİYETİ

M. Sultanov'un kaynakbilim faaliyetini, uzun süre yöneticiliğini yaptığı Cumhuriyet El Yazmaları Fonu'nun dışında tasavvur etmek imkânsızdır. Âlim, buradaki materyalleri tasvir ederken bilim dünyasınca bilinmeyen nice yeni nüshalar keşfetmiş ve basın vasıtasıyla onları bilimsel platforma taşımıştır.

Onun daha 1948'de yayımlanan *"Azerbaycan SSC Bilimler Akademisi'nin Altın Fonu"* adlı makalesi, eskiden Nizami adına Edebiyat Enstitüsü'nün bünyesindeki *"El Yazmaları"* şubesinin fonu hakkındadır. Müellif; Nizami'nin *"Hamse"*si, Hakani'nin *"Divan"*ı ve *"Külliyat"*ı, Nesimi'nin *"Divan"*ı ve Hatai'nin *"Dehname"*sinin el yazmalarının yer aldığı bu el yazmaları fonunun özelliklerinden birinin de Fuzuli'nin ana dilinde olan *"Divan"*ının dünyadaki en eski nüshasını bünyesinde barındırması olduğunu belirtir (bu nüsha 2017 yılında UNESCO'nun *"Dünya Belleği"* Programı siciline dâhil edilmiştir). On beş bini aşkın el yazması ve nadir matbu kitaptan oluşan bu fonda, Azerbaycan tarihine dair A.A. Bakıhanov'un "Gülistan-ı İrem" eserinin, Azerbaycan tıp bilimine dair Muhammed Yusuf Şirvani'nin *"Tıbname"* risalesinin el yazmaları korunmaktadır.

Bu makale sayesinde XIX. yüzyıla kadarki Azerbaycan aydınlarının okuma (mütalaa) çevresi hakkında da bilgi edinmek mümkündür. Öyle ki Azerbaycan'ın çeşitli bölgelerinden toplanmış el yazmaları içinde Nevai'nin eserlerinin yirmiye yakın el yazması, Emir Hüsrev Dehlevi'nin *"Hamse"* ve "Divan"ının, Hüseyin Baykara'nın "Mecalisü'l-Uşşak" eserinin,

Mahtumkulu'nun "Divan"ının, Firdevsi'nin *"Şehname"*sinin, Sadi'nin *"Gülistan"* ve *"Bostan"*ının, Hafız Şirazi'nin *"Divan"*ının, Cami'nin *"Yusuf ve Züleyha"*, *"Baharistan"*, *"Nefehatü'l-Üns"*ünün, Nasireddin Tusi'nin *"Zîc"*inin ve yüzlerce diğer yazarın son derece kıymetli eserlerinin nüshaları bulunmaktadır.

Güzide metinbilimci, hizmetinde bulunduğu fonu tanıtırken şöyle yazar: *"Bu fonda son derece nefis işlenmiş birçok minyatürler, süslemeler (ornamentler), bronz ve rengârenk boyalarla işlenmiş talikler vardır."* (Sultanov, 1948, s.2)

Âlim, fonun materyallerinden yararlanmayı kolaylaştırmak için el yazmalarının alfabetik ve sistematik kataloğunun hazırlanması meselesini gündeme getirir. Bu makale, M. Sultanov'u bize aynı zamanda bir vatansever olarak tanıtır. O, Ermenistan'da el yazmalarının muhafazası için doğal afetlerden uzak, en sağlam mekânda *"Matenadaran"* el yazmaları hazinesinin kurulduğu hâlde; Azerbaycan'da bunun için bir enstitü bünyesinde sadece birkaç oda ayrıldığını yazar. El yazmalarımızın muhafazası, araştırılması ve yayına hazırlanması için bağımsız bir kurumun varlığının zorunluluğunu bir kez daha gündeme getirir; ancak o zaman el yazmaları bilimi alanında *"daha yüksek bilimsel başarılara ulaşmanın"* mümkün olacağını kaydeder.

Kendi azmi neticesinde M. Sultanov, Azerbaycan halkının yazılı hazinesinin korunduğu mekânın bağımsız bir kuruma dönüşmesini sağlamıştır. Onun girişimiyle 1950'de Cumhuriyet El Yazmaları Fonu kurulmuştur. Söz konusu fonun hazinesi kısa sürede bölgelerden toplanan yeni materyallerle zenginleştirilmiştir. El yazmalarının kataloglanması sırasında birçok mühim keşif mümkün olmuştur.

M. Sultanov'un *"A.A. Bakıhanov'un El Yazması Külliyatı Bulunmuştur"* adlı makalesi, büyük mütefekkir şair hakkında söylenen bazı yanlış fikirleri düzeltmeye ve onun edebi faaliyetini daha dolgun bir biçimde değerlendirmeye imkân veren bir el yazması hakkındadır. Makale yazarı, birkaç delil sunarak Kudsî mahlasıyla sadece Farsça yazılmış şiirlerin

toplandığı külliyatın doğrudan A.A. Bakıhanov'a ait olduğunu ispat eder. Âlim şöyle yazar: *"Kanıt için sadece şunu söylemek yeterlidir ki Abbas Kulu Ağa Bakıhanov'dan başka hiçbir Kudsî'nin 'Mişkatü'l-Envar' adlı bir eseri yoktur. Bu el yazması ise bizzat 'Mişkatü'l-Envar' mesnevisiyle başlar. Ayrıca A. Bakıhanov'un meşhur 'Gülistan-ı İrem' eserinin sonunda misal olarak gösterilen şiirlerin de hepsi bu külliyatta vardır."* (Sultanov, 1956, s.3)

Söz konusu keşifle A.A. Bakıhanov'u bir şair olarak tanıtan M. Sultanov, onun gazelleri, temsilleri (fabl/kıssaları), kıta ve rubailerinden oluşan bu külliyatında o vakte kadar kayıp sayılan *"Mir'atü'l-Cemal"* adlı mesnevisinin de bulunduğunu belirtir. Makalede bu derlemeden yola çıkarak yazar A.A. Bakıhanov'un *"Fazilet-i Hikmet"*, *"Ümidin Aldanması ile Tanışıklık"* adlı manzum hikâyelerinin olduğu hakkında da ilk kez bilgi verilmektedir.

Kaynakbilimci külliyatın bilimsel tasvirini vererek, saya kâğıt üzerine siyah mürekkeple düzenli talik hattıyla yazılmış 180 sayfadan oluşan el yazmasında beş bin mısraya yakın manzum eserin toplandığını belirtir. Makale yazarı, bu el yazmasının Abbas Kulu Ağa'nın bizzat kendi eliyle yazıldığını tahmin etmektedir.

M. Sultanov'un *"Seyyid Azim Şirvani'nin Yeni Bulunmuş Bir El Yazması 'Divan'ı Hakkında"* adlı makalesi Azerbaycan metinbilimine bir armağan kabul edilebilir. Yazar bu makalede büyük şairin Farsça kaleme aldığı eserlerin yeterince araştırılmadığından, Azerbaycan Türkçesine çevrilmediğinden şikâyet eder. 1954'te kaleme aldığı bu yazısında o, S.A. Şirvani'nin yeni bir *"Divan"* nüshasının elde edildiğine dikkat çeker. Söz konusu nüshada yayımlanmamış, hatta araştırmacılarca dâhi bilinmeyen çok sayıda eserin olduğunu belirtir. Nüsha hakkındaki bilgileri sürdüren metinbilimci, el yazmasının S.A. Şirvani'nin vefatından birkaç yıl sonra Habib Sadıkoğlu adlı Şamahılı bir aydın tarafından derlendiğini ve hicri 1311'de (miladi 1893) Mirza Tagi Şirvani tarafından okunaklı talik hattıyla istinsah edildiğini kaydeder. H. Sadıkoğlu "Divan"ı matbaada bastırmak amacıyla ona bir mukaddime (önsöz) de yazmıştır. Mukaddimede derleyici

şöyle der: *"...o yüksek makamlı şairin kaside, gazel, terciibent, terkibibent ve rubailerini bir araya toplamaya başladım. Farsça ve Türkçe (Azerbaycanca – M.S.) eserlerinin her birini ayrı bir ciltte toplamaya kıymetli bir ömür sarf ettim ve bu değerli kitabı, cevherler hazinesi, inciler mahzeni olduğu için 'Kenzü'l-Mekasıd' olarak adlandırdım."* (Sultanov, 1954, s.602)

M. Sultanov, bu nüshadaki Farsça şiirlerden S.A. Şirvani'nin hayatı ve çağdaşlarıyla olan ilişkisi hakkında birçok yeni bilgi elde edilebileceğini gösterir. Şairin Farsça eserlerinde Hakani ve Nizami gibi dünyaca ünlü sanatkârlarımızın etkisinin açıkça hissedildiğine de dikkat çeker. Âlim şöyle yazar: *"Örneğin onun el yazması 'Divan'ının 18 ve 19. varaklarında yer alan, '...zamandan şikâyet' olarak adlandırdığı dolgun içerikli kasidesi, Hakani'nin hapisteyken Rum kayserine yazdığı meşhur 'Habsiyye'sine naziredir."* (Sultanov, 1954, s.603).

Âlim, Seyyid Azim'in basılmamış *"Divan"*ını geniş bilimsel kamuoyuna sunmakla, şairin çok yönlü yaratıcılığının o güne kadar açığa çıkmamış birçok alanına ışık tutmuş oldu.

M. Sultanov'un el yazması araştırmaları alanında önemli bir keşif hakkında bilgi veren makalelerinden biri de *"Heyran Hanım'ın Nadir Bir El Yazması Divanı Hakkında"* adını taşır. Makalede XVIII. yüzyılın sonları, XIX. yüzyılın başlarında yaşayıp eser vermiş Azerbaycan şairi Heyran Hanım'ın (Dünbüli) *"Divan"*ının yegâne el yazması nüshası hakkında bilgi verilir. El yazmasının Heyran Hanım'ın sanatı hakkında doyurucu bir izlenim yarattığını belirten metinbilimci, şairenin birkaç eserinden oluşan el yazmasının Tiflis şehrinde El Yazmaları Enstitüsü'nde korunduğunu da kaydeder. Bu bakımdan Heyran Hanım'ın *"Divan"*ının Bakü nüshasının kapsamlılık açısından daha önemli bir nüsha olduğunu vurgular. Şairenin gazel, mülemma, mesnevi ve rubailerinin toplandığı bu el yazmasındaki bir şiirine dikkati çeken makale yazarı; o şiirin, *"Divan"*ın Heyran Hanım'ın bizzat kendi gözetimi altında kopyalandığına delalet ettiğini belirtir. Bunu ise söz konusu *"Divan"*ın orijinaline en yakın, otograf (müellif hattı) nüsha kadar değerli olduğunun bir göstergesi olarak değerlendirir.

M. Sultanov; kırmızı kadife ciltli, meşin (deri) çerçeveli bir kutu içerisinde muhafaza edilen ve envanter numarası 11436 olan söz konusu nefis tasarımlı el yazmasının tasvirini şöyle yapar: *"Cildin üstü siyah renkli meşin olup üzerinde ornamentli madalyonlar basılmıştır. Beyaz, sarı, yeşil, mavi, pembe renkli kâğıtların kenarları baskı ornamentlerle süslenmiştir. 'Divan' siyah mürekkeple yazılmıştır. Hattı okunaklı taliktir. Kâtibi ve yazılış tarihi kaydedilmemişse de yazarın kendi gözetimi altında hazırlandığı için XIX. yüzyılın başlarında yazıldığı tahmin olunmaktadır. 'Divan'ın sonunda dört varağın boş bırakılması onun tamamen yazılıp bitirilmediğini gösterir. Birinci ve son sayfalarda basılmış mühürlerden anlaşılmaktadır ki bu el yazması önce Müeyyid Melik adlı bir şahsın, daha sonra ise Hacı Muhammed Nahçıvani'nin kütüphanesinde bulunmuştur."* (Sultanov, 1955, s.72)

Belirtmek gerekir ki Hacı Muhammed Ağa Nahçıvani Tebriz'de ticaretle uğraşmış ve ömrü boyunca nadir el yazmaları toplamıştır. Onun şahsi el yazması koleksiyonu, Tebriz Milli Kütüphanesi'nin temel fonunu oluşturmaktadır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, M. Sultanov'un bilimsel çalışmalarının mühim kollarından biri de arşiv araştırmacılığıdır. Âlimin bu alandaki araştırmaları, M.F. Ahundzade'nin El Yazmaları Enstitüsü'nde (eski adıyla Cumhuriyet El Yazmaları Fonu) muhafaza edilen şahsi arşiviyle bağlantılıdır. O, *"Büyük Mütefekkirin Arşivi"* adlı makalesinde halkımızın yazılı abide hazinesinde korunan şahsi arşiv fonu ve bu zengin mahzenin nadir incisi olan Mirza Fetali'nin arşivi hakkında şöyle yazar: *"...fonda 38 Azerbaycan klasiğinin arşivi de muhafaza edilmektedir ki bu arşivler içerisinde, doğumunun 150. yılını kutladığımız büyük mütefekkirimiz, dramatürjimizin ve realist edebi nesrimizin kurucusu Mirza Fetali Ahundov'un arşivi kendi düzeni ve zenginliğiyle birinci sırayı tutar."* (Sultanov, 1962, s.3)

Makalede bu arşivin ilk tasvirini veren âlim; M.F. Ahundzade'nin şahsi arşivinde onun tüm tiyatro eserlerinin, *"Aldanmış Kevakib"* (Aldanmış Yıldızlar) öyküsünün, *"Kemalüddevle Mektupları"*nın, A.S. Puşkin'in ölümüne yazdığı *"Doğu Şiiri"*nin otograflarının, alfabe tasarısının orijinallerinin,

çeşitli konulardaki makalelerinin basında yayımlanmış nüshalarının, mektuplarının, kendi eliyle yazdığı biyografisinin, şahsi belgelerinin, fotoğraflarının ve hatta kullandığı kitapların bile özenle korunmakta olduğunu belirtir.

M. Sultanov, bu şahsi arşivin diğerlerine kıyasla böylesine zengin ve düzenli olmasının sebebini, ilk olarak Mirza Fetali'nin kendisinin düzenli ve sorumluluk sahibi biri olmasıyla, aynı zamanda arşivleme alanındaki tecrübesiyle ilişkilendirir. Yazar söz konusu makalesinde, bir metinbilimci olarak M.F. Ahundzade'nin *"Kemalüddevle Mektupları"* risalesinin dört nüshasını karşılaştırarak; büyük mütefekkirin her varyantı yeniden işlediğini, kendi hatalarını kendisinin düzelttiğini (tashih ettiğini), her birine yeni eklemeler yaptığını ve kronolojik açıdan son nüshanın daha yetkin olduğunu tespit eder. Bazı piyeslerinin de otograf nüshalarını karşılaştırmalı araştırmaya dâhil ederek, M.F. Ahundzade'nin eserlerine ne kadar hassas yaklaştığını ve bu nüshaların oyun yazarının yaratıcılık sürecine açıklık getirmek bakımından da önemli olabileceğini yazar.

Âlim aynı konulu bir diğer *"Yazarın Arşivi"* adlı makalesinde büyük mütefekkirin el yazmalarının ve şahsi belgelerinin âlimlerimiz tarafından geniş çapta araştırıldığını, 1955 yılında arşivin tasvirinin basıldığını ve bizzat o materyaller temelinde eserlerinin, mektuplarının yayına hazırlandığını gururla dile getirir.

M. Sultanov'un, halkımızın kadim tarihi, kültürü ve edebiyatına dair mühim bilgileri bünyesinde barındıran eski yazılı abidelerin incelenmesiyle ilgili makaleleri onu yetenekli bir metinbilimci olarak karakterize etmeye imkân verir. O, okunması zor hatlarla yazılmış el yazmalarını her ince detayına kadar dikkatle gözden geçirerek mercekle titizlikle topladığı olgular temelinde kapsamlı bilimsel araştırmalar için bir veri tabanı yaratmış, Azerbaycan edebiyatı tarihini çeşitli yönlerden daha eskiye götürmeyi başarmıştır. Bu nedenle cesaretle söyleyebiliriz ki M. Sultanov, birçok keşfin sahibi olarak adını el yazmaları araştırmacılığı tarihimize altın harflerle yazdıran ilk metinbilimci âlimlerimizdendir.

SONUÇ

Memmedağa Sultanov, Azerbaycan bilim ve kültür düşünce tarihinde sadece seçkin bir edebiyat bilimci olarak değil; aynı zamanda milli metinbilim, kaynakbilim, el yazmaları araştırmacılığı ve arşiv araştırmacılığı ekolünün temel kurucularından biri olarak da önemli bir yer tutar. Onun faaliyetleri, klasik Azerbaycan edebi mirasının korunması, incelenmesi ve bilimsel dolaşıma sokulması (literatüre kazandırılması) yönünde mühim bir aşama teşkil etmiştir. M. Sultanov, birincil kaynaklara dayanan araştırma yöntemiyle yüzlerce el yazmasını incelemiş, birçok nadir ve bilinmeyen örneği gün yüzüne çıkararak bilim kamuoyuna sunmuştur. Bu bakımdan onun faaliyetleri sadece ayrı ayrı metinlerin incelenmesiyle sınırlı kalmamış, bir bütün olarak Azerbaycan yazılı kültürünün sistemli bir şekilde incelenmesine hizmet etmiştir.

Âlimin metinbilim alanındaki araştırmaları bilhassa büyük önem taşır. O; eski el yazmalarının okunması, ilk tasviri, otograf ve muteber nüshaların belirlenmesi, varyantların karşılaştırılması, metinlerin tashihi ve yazarlık sorunlarının çözümü yönünde mühim metodolojik ilkeler oluşturmuştur. M. Sultanov'un *"muamma"* ve *"madde-i tarih"* (tarih düşürme) gibi klasik poetik sistemlerle ilgili araştırmaları ise sadece filolojik değil, aynı zamanda tarihî kaynakların doğru yorumlanması bakımından da büyük bir bilimsel değere sahiptir. Onun bu yönde yürüttüğü araştırmalar, klasik metinlerin incelenmesinde yeni metodolojik yaklaşımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Memmedağa Sultanov'un faaliyetleri sonucunda Fuzuli, Seyyid Azim Şirvani, Abbas Kulu Ağa Bakıhanov, Heyran Hanım, Teskin ve diğer sanatkârların birçok el yazması bilimsel dolaşıma kazandırılmış, onların yaratıcılıklarının daha önce bilinmeyen birçok örneği gün yüzüne çıkarılmıştır. Özellikle Muhammed Fuzuli el yazmaları, *"Serv ü Gül"* destanı, Seyyid Azim'in yeni *"Divan"* nüshası ve Abbas Kulu Ağa Kudsî'nin

külliyatıyla ilgili araştırmaları, Azerbaycan metinbiliminin mühim başarıları arasındadır. Bu araştırmalar, yalnızca metinlerin korunmasına değil; aynı zamanda klasik mirasın daha nesnel ve dolgun bir şekilde değerlendirilmesine de imkân tanımıştır.

M. Sultanov'un Azerbaycan'da Cumhuriyet El Yazmaları Fonu'nun kurulması, el yazmalarının kataloglanması ve şahsi arşiv fonlarının oluşturulması yönündeki faaliyetleri, Azerbaycan biliminin kurumsal gelişiminde mühim bir rol oynamıştır. M. Sultanov'un girişimiyle el yazmalarının sistemli bir şekilde muhafazası ve tasviri işi yeni bir aşamaya adım atmış, gelecekteki araştırmalar için güvenilir bir bilimsel temel oluşmuştur.

Sonuç olarak, Memmedağa Sultanov'un çok yönlü bilimsel faaliyetleri, Azerbaycan yazılı mirasının korunması ve incelenmesinde eşsiz bir hizmet örneğidir. Onun yarattığı bilimsel gelenek ve metodolojik ilkeler, günümüzde de Azerbaycan filolojisi, metinbilimi ve el yazmaları araştırmacılığı için taşıdığı mühim önemi korumaktadır.

KAYNAKÇA

Araslı, Hamid [ve dğ.] (1979). *Azerbaycan Metinbilimi Meseleleri*. Bakü: Elm.

Cafer, Ekrem (1958). *Muhammed Fuzuli Bilimsel-Eleştirel Makaleler (Vefatının 400. Yılı Münasebetiyle)*. Bakü: Azerneşr.

Halilov, Aydın; Aliyeva, Lora (2005). *Memmedağa Sultanov (Bibliyografya)*. Bakü: Nurlan.

Nağıyeva, Cennet (1962). *S. S. Ahundov Arşivinin Tasviri*. Bakü: Azerbaycan SSR Bilimler Akademisi Yayınları.

Paşayeva, Merziye (1961). *Celil Memmedkuluzade (Molla Nesreddin) Arşivinin Tasviri*. Bakü: Azerbaycan SSR Bilimler Akademisi Yayınları.

Sultanov, Memmedağa (1948). "Azerbaycan SSR Bilimler Akademisi'nin Altın Fonu". Bakü: *Kommunist* gazetesi.

Sultanov, Memmedağa (1954). "Seyyid Azim Şirvani'nin Yeni Bulunmuş Bir El Yazması "Divan"ı Hakkında". Bakü: *Azerbaycan SSR Bilimler Akademisi Yayınları*.

Sultanov, Memmedağa (1955). "Heyran Hanım'ın Nadir Bir El Yazması Divanı Hakkında". Bakü: *Azerbaycan SSR Bilimler Akademisi Yayınları*.

Sultanov, Memmedağa (1956). "A. A. Bakıhanov'un El Yazması Külliyatı Bulunmuştur". Bakü: *Edebiyyat ve İncesenet* gazetesi.

Sultanov, Memmedağa (1959). "Doğu Klasiklerinin Otografları". Bakü: *Bakü* gazetesi.

Sultanov, Memmedağa (1959). "Fuzuli Eserlerinin Eski El Yazmaları Hakkında". Bakü: *Bakü* gazetesi.

Sultanov, Memmedağa (1962). "Büyük Mütefekkirin Arşivi". Bakü: *Azerbaycan Muallimi* gazetesi.

Sultanov, Memmedağa (1963). *El Yazmaları Kataloğu (Mecmualar)*, [2 ciltte] / C.1. Bakü: Azerbaycan SSR Bilimler Akademisi Yayınları.

Sultanov, Memmedağa (1983). "Nadir "Serv ü Gül" Destanı". Bakü: *Bakü* gazetesi.

Sultanov, Memmedağa (2010). *Yazılı Abidelerin İncelenmesi (Makaleler Derlemesi)*. Bakü: Nurlan.

Melih Cevdet Anday'ın *Rahatı Kaçan Ağaç* Şiirinin Ekoeleştirel Okuması

DR. TOLGA ALVER*

Öz

Bu çalışma, Melih Cevdet Anday'ın *Rahatı Kaçan Ağaç* şiirini ekoeleştirel kuram doğrultusunda inceleyerek metinde doğa, insan ve kültür arasındaki ilişkinin nasıl kurgulandığını ve bu ilişkinin hangi fikirsel çatışmalar üzerinden anlam kazandığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Sanayileşme süreciyle birlikte belirginleşen çevresel sorunlar ve insanın doğayı denetlenebilir bir kaynak olarak görme eğilimi, edebî metinlerde doğanın temsil biçimlerini yeniden değerlendirmeyi gerekli kılmıştır. Ekoeleştiri, bu bağlamda, doğayı edilgen bir dekor olmaktan çıkarıp özne konumuna yerleştiren ve insan-merkezci bakış açısını sorgulayan disiplinler arası bir okuma yöntemi sunmaktadır. Çalışmada nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş ve şiir yakın okuma tekniğiyle çözümlenmiştir. İnceleme; doğanın özneleşmesi, ekolojik döngü ve uyum, kültürel müdahale, yabancılaşma ve kültürün maddi temelleri başlıkları altında yapılandırılmıştır. Analiz sonucunda ağaç imgesinin algılayan, deneyimleyen ve tepki veren bir varlık olarak kurgulandığı; böylece doğanın insanla eş düzlemde bir fail konumuna taşındığı belirlenmiştir. Şiirin ikinci bölümünde doğal döngü, karşıtlık üretmeyen bütüncül bir denge anlayışıyla sunulmakta; insanın değer yargılarından bağımsız bir varoluş tasavvuru geliştirilmektedir. Buna karşılık kitap ve aşk imgeleri, kültürel bilincin doğaya yönelttiği müdahaleleri simgeleyerek doğal huzurun bozulmasına işaret etmektedir. Kitabın hammaddesinin ağaç olması ise doğa ile kültür arasındaki bağımlılık ve sömürü ilişkisini ironik bir biçimde görünür kılmaktadır. Sonuç olarak şiir, insanın ilerleme söylemini eleştirel bir

* Millî Eğitim Bakanlığı. tolgaalver86@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1674-4894.

süzgeçten geçirerek doğayla daha dengeli ve etik bir birlikte yaşam düşüncesini tartışmaya açmaktadır.

Anahtar sözcükler: ekoeleştiri, doğa, kültür, Anday, şiir

An Ecocritical Reading of Melih Cevdet Anday's Poem "Rahatı Kaçan Ağaç"

Abstract

This study aims to examine Melih Cevdet Anday's poem *Rahatı Kaçan Ağaç* from the perspective of ecocriticism, revealing how the relationship between nature, humanity, and culture is constructed in the text and through which ideological conflicts this relationship gains meaning. Environmental problems, which became more pronounced with the process of industrialization, and humanity's tendency to view nature as a controllable resource have necessitated a re-evaluation of the ways in which nature is represented in literary texts. In this context, ecocriticism offers an interdisciplinary reading method that moves nature from being a passive backdrop to a subjective position, questioning the anthropocentric perspective. The study adopts a qualitative research approach, and the poem is analyzed using a close reading technique. The analysis is structured under the headings of the subjectification of nature, ecological cycle and adaptation, cultural intervention, alienation, and the material foundations of culture. The analysis concludes that the tree image is constructed as a perceiving, experiencing, and reacting entity; thus, nature is elevated to the position of an agent on equal footing with humanity. In the second part of the poem, the natural cycle is presented with a holistic understanding of balance that does not produce contradictions; a conception of existence independent of human value judgments is developed. In contrast, the images of the book and love symbolize the interventions that cultural consciousness directs towards nature, pointing to the disruption of natural peace. The fact that the raw material of the book is wood ironically makes visible the dependent and exploitative relationship between nature and culture. In conclusion, the poem critically examines the discourse of human

progress, opening up a discussion on a more balanced and ethical coexistence with nature.

Keywords: Ecocriticism, nature, culture, Anday, poetry

GİRİŞ

İnsan ile doğa arasındaki ilişkinin modern çağda kazandığı araçsal ve tahakkümcü karakter, edebî metinlerde doğanın temsil edilme biçimlerini yeniden değerlendirmeyi gerekli kılmıştır. Çevresel krizlerin küresel ölçekte görünür hâle gelmesi, kültürel üretim alanlarında doğaya yönelik algının ve dilsel inşaların sorgulanmasına yol açmış; bu süreç, edebiyat çalışmalarında ekolojik duyarlılığa dayalı kuramsal yaklaşımların gelişimini hızlandırmıştır. Ekoeleştiri bu bağlamda, edebî metinleri insan-merkezci kabullerin ötesinde konumlandırarak doğayı etkin bir varlık alanı olarak ele alan disiplinler arası bir inceleme yöntemi sunar. Metinlerde yer alan doğa tasvirleri, insan–çevre ilişkileri ve kültürel müdahale biçimleri bu yaklaşım aracılığıyla eleştirel bir çerçevede değerlendirilmektedir.

Modern Türk şiirinde doğa, estetik bir manzara unsuru olmanın ötesinde, düşünsel ve varoluşsal tartışmaların taşıyıcısı hâline gelmiştir. Bu yönelim, doğayı insan deneyiminin dışında konumlandırmak yerine onunla kurulan ilişkiyi problemleştiren şiirsel söylemler üretmiştir. Melih Cevdet Anday'ın şiirleri, doğayı kavramsal ve felsefi bir düzlemde ele alan bu eğilimin belirgin örnekleri arasında yer alır. *Rahatı Kaçan Ağaç* şiiri, ağaç imgesi etrafında kurulan anlatım yapısıyla insan, kültür ve doğa arasındaki gerilimi yoğunlaştırmaktadır. Aynı zamanda doğal varoluşun dengesi ile kültürel müdahale arasındaki çatışmayı görünür kılmaktadır. Bu çalışma, söz konusu şiiri ekoeleştirel bir perspektifle inceleyerek doğanın özneleşmesi, ekolojik uyum, kültürel müdahale ve yabancılaşma kavramları çerçevesinde metnin anlam katmanlarını tartışmayı amaçlamaktadır.

1.EKOELEŞTİRİ KAVRAMI

Ekoeleştiri, ‘‘oikos’’ (ev/dünya) ve ‘‘logos’’ (mantıksal söylem) köklerinden türeyen, kültürel anlatılar ve çevre arasındaki derin bağlantıyı inceleyen disiplinler arası bir alandır (Topal 2025: 33). Ekoeleştiri edebî metinleri çevreci bir bakış açısıyla yorumlayan bir akımdır (Doğan 2017: 674). Ekoeleştiri, dünyadaki yaşam koşullarına artan duyarlılık ve bu doğrultuda gelişen entelektüel bilinçten doğan bir edebiyat teorisidir (Turna 2023: 194). Ekoeleştiri edebiyat eleştirisi ve kuramları arasında, edebiyat ve kültür metinlerini çevrecilik perspektifi üzerinden yorumlayan, edebiyat ve çevre, ekoloji ve kültür ilişkilerini inceleyen tek akımdır (Eyan 2024: 917-918).

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızla artan ve önemli bir sorun hâline gelen çevre tahribatına edebiyatın bir tepkisi olarak ortaya çıkan ekoeleştiri terimi, ilk kez 1978 yılında William Rueckert tarafından tanımlanmıştır. Rueckert'in *Literature and Ekology: An Experiment in Ecocriticism* adlı makalesi, ekoeleştirinin başlangıcı olarak kabul edilir (Yiğitoğlu vd. 2019, s. 570). Bu kuram, Sanayi Devrimi'nden sonra hızla artan fabrikalaşma ve buna bağlı olarak da ekolojik dengedeki bozulmaların giderek artması sebebiyle doğmuştur (Yavuz 2019: 246). Ekoeleştirinin edebiyat çalışmalarında bir alan olarak ilk defa ortaya çıkışı 1992 yılında Amerika'da ASLE'nin (Assosiation for the Study of Literature and Enviroment) kuruluşuyla olmuştur. Ekoeleştirinin bir edebiyat kuramı olarak dünyaya tanıtılması ise Cheryll Glotfelty ve Harold Fromm'un 1996 yılında yayınladıkları The Ecocriticism Reader (Ekoeleştiri Derlemesi) kitabıyla gerçekleşmiştir (Sarıtaş 2021: 289).

Ekoeleştirinin amacı edebiyat çalışmaları aracılığıyla okuyucuda çevre bilinci uyandırmaktır (Doğan 2017: 674). Ekoeleştiri çalışmaları, kültürel metinlerde insana verilen ayrıcalıklı rolü sorgulayarak doğanın tüm varlıklarına özne konumunu geri vermeyi hedeflemektedir (Şen 2018: 34). İnsan kültürünün fiziksel dünyayla bağlantılı olduğu, onu etkilediği ve ondan etkilendiği şeklindeki temel önermeyi ileri sürer (Tunç 2022: 380). Ekoeleştiri, verili olanla (doğa) inşa edilmiş olan (kültür) arasındaki karşılıklı

bağlantıları, özellikle de dil ve edebiyatın kültürel eserlerini konu alır ve bu eserlerde insanın fiziksel dünyayla olan ilişkisini, onu nasıl etkilediğini ya da ondan nasıl etkilendiğini ortaya çıkarmaya çalışır (Sazyek 2022: 591). Ekoeleştirmenler insan tarafından doğanın bilinçsizce ele geçirilmesini ve hammadde kaynağı olarak sömürülmesini eleştirirler (İsmailova ve Altıok 2021: 1604).

Ekoeleştiri kuramı, edebi eserlerin analizinde başvurulan bir yaklaşımken zamanla kapsam ve kullanım alanlarının genişlediği bilinmektedir (Taşkın vd. 2022, s. 316). Disiplinler arası eleştirel bir yaklaşım olarak ekoeleştiri, edebiyat ile çevre arasındaki ilişkiyi kültürel temsiller üzerinden incelemektedir (Akdemir 2025: 432). Ekoeleştiri çoğunlukla insan faaliyetleri sonucunda dünya üzerinde değişen, dönüşen ve bozulan doğal dengeleri inceler (Bulut 2020: 628). Edebî eserde bir mekân olarak doğa, doğanın ele alınış şekilleri, doğa tasvirleri, doğa yazını türü ve en geniş olarak insanın çevresinde var olan her şey ekoeleştirinin araştırma alanına girer (Alpay 2018: 148; Solak 2012: 213). Ekoeleştiri insan-çevre ilişkisinin ötesinde insan-insan ilişkileri, kaynakların kullanımı, kültür farklılıkları ve cinsiyet ayrımı gibi konuları ele alır (Arcagök 2024: 112).

Ekoeleştiri okumalar, doğayı insanın karşısında pasif bir nesne olarak değil, metnin öznesi olarak görür. Bu bağlamda masallar, doğanın konuştuğu, hayvanların akıl yürüttüğü, ağaçların ve dağların canlı olduğu metinlerdir (Çelik Kan 2026: 138). Ekoeleştiri yoluyla edebiyatı çalışmak, insanları tarihsel akışla buluşturmakta ve insanı zaman ve mekânla sarmalayarak merkezini herhangi bir metnin oluşturduğu yaratıcı ve hassas (duyarlı) bir okuma ve düşünme sürecine dâhil etmektedir (Arıkan 2011: 49). Ekoeleştirinin edebiyat eleştirisi için sağladığı imkân edebiyatı insanmerkezci ve türcü ayrımların ötesinde konumlandırarak ekolojik bir çerçevede insan ile doğa arasındaki ilişkiyi anlama girişimidir (Yazgünoğlu 2024: 351).

Bu literatür çerçevesi dikkate alındığında ekoeleştiri, insan ile doğa arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye imkân tanıyan, çevresel sorunları

kültürel ve edebî temsiller üzerinden görünür kılan kapsamlı bir eleştiri yaklaşımı olarak değerlendirilebilir. Doğayı kendi varlığı ve değeriyle anlam üreten bir unsur olarak ele alan bu yaklaşım, insanmerkezci bakış açısını sorgulayarak ekolojik farkındalığın gelişmesine katkıda bulunur. Bu yönüyle ekoeleştiri, edebî metinlerin doğa, çevre ve canlı yaşamıyla kurduğu ilişkileri çözümlemenin yanı sıra günümüzün ekolojik sorunlarına yönelik eleştirel bir bilinç geliştirmeyi de amaçlayan disiplinler arası bir inceleme alanı olarak önem kazanmaktadır.

2.MELİH CEVDET ANDAY'IN *RAHATI KAÇAN AĞAÇ* ŞİİRİNİN EKOELEŞTİREL OKUMASI

Doğa ve ona ait unsurlar, Melih Cevdet Anday'ın şiirlerinde kendisine yoğun bir şekilde yer bulmuştur (Çiftçi Tombal 2021: 148). Ona göre sanatçı, doğayı taklit etmek yerine doğayı kendi bakış açısıyla yeniden yaratır (Yörük vd. 2024, s. 1245). Anday doğanın somut görünümlerini bir kenara bırakıp onu zihinsel bir öz hâline getirmeyi dener (Akgül 2021: 39). Şair, insan ve doğa arasındaki ilişkiye yönelerek doğayı genellikle canlı ve hareket halinde anlatır. Doğaya ait unsurları -deniz, güneş, bulut, yağmur, rüzgâr, ağaç, çiçek, kuş, kırlangıç, martı, mevsim vb.- sıklıkla insanla özdeşleştirdiği görülür (Çiftçi Tombal 2021: 148). Romantik bir şair doğaya baktığında, uygarlığın karmaşık ve insan ruhunu bozan gürültülü dünyasından kaçılıp sığınılacak bir ana kucağı görür. Oysa Anday doğanın yüce biçimini algıladığı gibi onun kavramsal ve soyut karşılığını da görmeyi dener (Akgül 2021: 39).

Anday'ın şiirlerinde doğa unsurları, yalnızca içerik olarak kullanılmaz. Bunun yanı sıra şiir başlıklarında da doğa unsurlarına yer verdiği görülür. Bir şiirin başlığının dikkat çekici olması, verilen mesajı iletmede büyük bir rol oynar. Doğa üzerinden duygularını aktarmak isteyen şair için seçilen başlıklar rastgele değildir (Yörük vd. 2024, s. 1246). Sanatçının, şiirlerinde en fazla kullandığı doğa unsurlarından biri bitkidir. Doğaya olan ilgisini, bitkiler aracılığıyla da şiirlerine yansıtır. Özellikle

"ağaç" kavramına şiirlerinde sıklıkla rastlanır. Ağaçlar, sanatçı için oldukça önemlidir hatta 1946 yılında yayımladığı şiir kitabının ismi "Rahatı Kaçan Ağaç"tır. Ağacın yanı sıra çiçek çeşitleri, yaprak, tohum, dal gibi ögelere de yer verdiği görülür (Çiftçi Tombal 2021: 154).

Abidin Dino'nun çizdiği Rahatı Kaçan Ağaç kitabının kapak resmi için Aydın çalışmasında şu cümleleri kullanır: "Çizim dış kontur hatları ile yalın bir şekilde yapılmıştır. Ağacın gövdesinden beliren insan yüzüne benzer bir yüz bulunmaktadır. Yüzünde huzursuz, Anday'ın şiirindeki gibi "rahatı kaçmış" bir ifade vardır" (Aydın 2017: 100).

Bu çalışmada Melih Cevdet Anday'ın *Rahatı Kaçan Ağaç* isimli şiirinin ekoeleştirel okuması yapılacaktır. *Rahatı Kaçan Ağaç*, Anday'ın aynı isimli kitabında yer alan üç kıtalık şiiridir.

Rahatı Kaçan Ağaç
Tanıdığım bir ağaç var
Etlik bağlarına yakın
Saadetin adını bile duymamış
Tanrının işine bakın.
Geceyi gündüzü biliyor
Dört mevsimi, rüzgârı, karı
Ay ışığına bayılıyor
Ama kötülemiyor karanlığı.
Ona bir kitap vereceğim
Rahatını kaçırmak için
Bir öğrenegörsün aşkı
Ağacı o vakit seyredin (Anday 1996: 33).

Melih Cevdet Anday'ın *Rahatı Kaçan Ağaç* isimli şiirinin ekoeleştirel okuma dört başlık üzerinden yapılacaktır.

2.1. Doğanın Özneleşmesi: Ağacın İnsan-Dışı Bir Varlık Olarak Fail Konumu

Ekoeleştirel kuramın temel iddialarından biri, edebî metinlerde doğanın edilgen bir dekor olmaktan çıkarılarak özne konumuna yerleştirilmesidir. Bu bağlamda Melih Cevdet Anday'ın *Rahatı Kaçan Ağaç* şiiri, doğayı temsil eden "ağaç" imgesini yalnızca mekânsal bir unsur olarak görmemiştir. Şair ağacı, bilinç ve deneyim sahibi bir varlık olarak

kurgulayarak insan-merkezci bakış açısını kırmaya yönelir. Şiirin ilk dizesindeki "Tanıdığım bir ağaç var" ifadesi, ağacı nesneleştirmek yerine bireyselleştirir. Belirli bir ağaca işaret edilmesi, onu sıradan bir bitkisel varlıktan çıkarıp tanınabilir bir özneye dönüştürür. Bu kullanım, doğayla kurulan ilişkinin tanışıklığa dayalı olduğunu gösterir.

Şiirde ağacın "geceyi gündüzü bilmesi", "dört mevsimi tanıması" ve "ay ışığına bayılması" gibi yüklemlerle betimlenmesi, ona bilişsel ve duyuşsal nitelikler atfeder. Bu özellikler, insani bilinç alanına özgü kabul edilen algılama ve tercih etme yetilerini doğaya aktarır. Böylece ağaç, edilgen bir çevresel unsur olmaktan çıkarak deneyimleyen bir özneye dönüşür. Bu özneleşme süreci, insan ile doğa arasındaki hiyerarşiyi zayıflatır. Şairin ağacı tanıması, ona özellikler atfetmesi ve onu gözlemlemesi, insanın doğayla var olan bir konumunu ima eder. Bu nedenle şiir, modernitenin nesneleştirici doğa anlayışına karşı alternatif bir öneri sunar. Doğa, birlikte yaşanan bir varoluş ortağıdır.

2.2. Doğal Döngü ve Ekolojik Uyum: İdealize Edilmemiş Bir Doğa Tasarımı

Şiirin ikinci kıtasında doğa, romantik edebiyatta sıklıkla görülen idealize edilmiş bir güzellik alanını temsil etmez. Doğa, döngüsel ve bütüncül bir varoluş düzeni içinde ele alınır. "Geceyi gündüzü biliyor / Dört mevsimi, rüzgârı, karı" dizeleri, doğanın süreklilik ve değişim üzerinden kurulan ritmini vurgular. Bu kullanım, ekosistemin işleyiş mantığını yansıtan bir zamansallık anlayışını ortaya koyar. Doğa, durağan değildir. Sürekli dönüşen ve kendi dengesi içinde devinen bir yapıdır. Özellikle "Ay ışığına bayılıyor / Ama kötülemiyor karanlığı" dizeleri, şiirin ekoeleştirel bağlamda en kritik ifadelerinden biridir. Burada doğa, insanın yaptığı gibi karşıtlıklar üzerinden değer üretmez. Işık ve karanlık arasında ahlaki ya da estetik bir hiyerarşi kurmaz. Bu durum, insan merkezli ikilikçi düşünce sisteminin (iyi/kötü, güzel/çirkin, aydınlık/karanlık) doğaya yabancı olduğunu gösterir. Doğa, tüm unsurlarıyla bir bütünlük içinde var olur. Bu yaklaşım, derin ekoloji düşüncesiyle de paralellik taşır. Derin ekolojiye göre

insan dışındaki tüm varlıklar, faydacı ölçütlerden bağımsız olarak içsel bir değere sahiptir. Derin ekolojistler doğanın kendisi için ve kendinde bir değer taşıdığını ileri sürerler, kalkınmayı ve ilerlemeyi ikinci plana atarlar ve insan merkezciliğe tamamıyla karşı çıkarlar (Çüçen 2011: 268). Anday'ın ağacı da bu içsel değer anlayışının somutlaşmış hâlidir. Ağaç, ay ışığını "sevmesi"ne rağmen karanlığı "kötülememesi" ile etik bir kapsayıcılık sergiler. Böylece doğa, çatışmadan ziyade denge üzerinden tanımlanır. Sonuç olarak ikinci kıta, doğayı insanın kültürel değer yargılarından arındırılmış, kendi yasalarıyla işleyen özerk bir sistem olarak resmeder. Bu tavır, ekoeleştirel açıdan insanın doğayı dönüştürme ve sınıflandırma arzusuna karşı bir eleştiri niteliği taşır.

2.3. Kültürün Müdahalesi ve Doğal Dengenin Bozulması: Kitap Metaforu

Şiirin son bölümünde ortaya çıkan "kitap" imgesi, doğa–kültür karşıtlığını belirginleştiren temel metafor olarak işlev görür. "Ona bir kitap vereceğim / Rahatını kaçırmak için" dizeleri, kültürel bilginin doğanın huzurunu bozacak bir müdahale olarak sunulduğunu gösterir. Burada kitap, öğrenmenin yanında insan uygarlığını, bilinci, arzuyu ve dolayısıyla yabancılaşmayı temsil eder.

Ekoeleştirel düşünceye göre modern bilgi rejimleri, doğayı denetim altına almayı amaçlar. Şairin ağaca kitap verme isteği de benzer bir tahakküm dürtüsünü içerir. Ağaç, doğallığı içinde dengeli ve huzurluyken kültürel bilgi onu bu denge durumundan çıkaracaktır. "Rahatını kaçırmak" ifadesi, kültürün doğa üzerindeki bozucu etkisini açıkça dile getirir. Bu noktada şiir, insanın iyi niyetli görünen müdahalelerinin bile ekolojik dengeyi tehdit edebileceğini ima eder. Öğretmek, bilinç kazandırmak ya da "uyandırmak" gibi kavramlar, insana özgü değerlerdir. Ancak doğa için gereksiz ve hatta yıkıcı olabilir. Böylece Anday, modernleşmenin ilerleme söylemini tersine çevirir. Bilgi her zaman kurtuluş getirmez bazen kayıp yaratır. Dolayısıyla kitap metaforu, kültürün doğayı dönüştürme arzusunun

simgesi olarak okunabilir. Bu yönüyle şiir, insanın doğaya müdahalesine dair eleştirel bir bilinç geliştirir.

Kitap imgesinin maddi kökeni, şiirin kurduğu doğa–kültür gerilimini daha da derinleştiren ironik bir katman üretir. Zira kitap, doğadan bütünüyle bağımsız bir kültür nesnesi değildir. Hammaddesi doğrudan doğruya ağaçtır. Başka bir deyişle insan, ağacın bedeninden elde ettiği kâğıtla yeniden ağaca bilgi taşımayı, onu dönüştürmeyi ve "bilinçlendirmeyi" tasarlar. Bu durum, kültürün doğa karşısındaki tahakkümünün aynı zamanda doğaya bağımlı bir süreç olduğunu gösterir. Ekoeleştirel açıdan bakıldığında burada paradoksal bir döngü söz konusudur. Doğadan koparılan bir parça, kültürel bir araca dönüştürülerek yeniden doğaya yöneltilmekte ve böylece doğa kendi maddeselliği üzerinden dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Kitabın ağaca verilmesi, yalnızca sembolik bir öğretme edimi değildir. Bu durum doğanın öz kaynağının kültürel bir nesneye indirgenerek tekrar doğaya dayatılması anlamına da gelir. Bu bağlamda şiir, kültürün masum görünen üretim pratiklerinin dahi ekolojik bir sömürü ve yabancılaşma içerdiğini sezdirir. İnsanın doğayı dönüştürme girişiminin aslında doğadan devşirdiği araçlarla gerçekleştiğini göstererek doğa–kültür ayrımının yapaylığını açığa çıkarır.

2.4. Masumiyetin Kaybı ve Ekolojik Yabancılaşma: "Aşk"ın Öğretilmesi

"Aşk"ın öğrenilmesi fikri, şiirin en ironik ve problemli katmanını oluşturur. Aşk, insan kültüründe yüceltilen bir duygu olmasına rağmen burada bir tür "rahatsızlık" ve "dengesizlik" kaynağı olarak sunulur. "Bir öğrenegörsün aşkı / Ağacı o vakit seyredin" dizeleri, öğrenmenin ardından ağacın değişeceğini belki de doğallığını yitireceğini ima eder.

Bu bağlamda aşk, yalnızca romantik bir duygu dolarak görülmez. Aşk aynı zamanda insan bilincinin karmaşıklığını, arzularını ve eksiklik duygusunu temsil eder. Doğa ise bu tür eksikliklerden azadedir. Ağaç zaten döngüsü içinde tamdır, bir arzuya ihtiyaç duymaz. Dolayısıyla aşkın öğretilmesi, doğanın bütünlüğüne dışsal bir müdahale anlamına gelir. Bu

durum ekoeleştirel kuramda "ekolojik yabancılaşma" olarak adlandırılabilecek bir süreci çağrıştırır. Ekolojik yabancılaşma, insanın doğadan giderek uzaklaşması ve doğal çevreye karşı duyarsızlaşma hâli ve sürecidir (Emekli 2024: 101). İnsan, kültür aracılığıyla doğadan uzaklaşmış, kendi yarattığı değerler yüzünden huzursuz bir varlığa dönüşmüştür. Şiir, ağacın da aynı kaderi yaşayacağını ima ederek kültürel bilincin trajik yanını ortaya koyar. Böylece insanın ilerleme anlatısı, bir tür kayıp hikâyesine dönüşür.

Sonuç olarak şiir, doğanın masumiyetini koruyan bir varoluş alanı sunduğunu; kültürel müdahalenin ise bu masumiyeti bozduğunu gösterir. Bu eleştirel tavır, ekoeleştirel düşüncenin insan-merkezli uygarlık anlayışına yönelttiği sorgulamayla örtüşmektedir.

SONUÇ

Melih Cevdet Anday'ın *Rahatı Kaçan Ağaç* şiiri, kısa ve yoğun yapısı içinde doğa ile kültür arasındaki ilişkiyi düşünsel bir problem olarak ele alan kapsamlı bir anlam alanı üretmektedir. Şiirin ekoeleştirel bir yaklaşımla değerlendirilmesi, metnin doğayı edilgen bir çevresel unsur şeklinde konumlandırmadığını; onu deneyimleyen, algılayan ve varoluşunu kendi iç düzeni içinde sürdüren bir özne olarak kurguladığını ortaya koymaktadır. Bu kurgu, insan-merkezci bakış açısının yerleşik kabullerini sorgulayan bir poetik tavra işaret eder. Doğa, insanın kullanımına sunulmuş bir kaynak olmaktan ziyade kendi bütünlüğü ve içsel değeri bulunan bir varlık alanı olarak belirir.

Şiirin başlangıcında ağacın belirli bir varlık olarak tanıtılması, doğanın anonimleştirilmesini engeller ve onu bireysel bir kimlik çerçevesinde görünür kılar. Ağaca atfedilen bilişsel ve duyusal özellikler, insan dışı varlıkların da deneyim kapasitesine sahip olduğu fikrini destekler. Bu yaklaşım, insan ile doğa arasında kurulan hiyerarşik ayrımı zayıflatır ve iki alan arasında daha dengeli bir ilişki kurar. Ağaç, gözlemlenen bir nesne olmanın ötesinde kendi yaşam ritmine sahip bir varlık şeklinde yer alır.

Böylece şiir, doğayı edilgen bir dekor olarak kullanan geleneksel temsil biçimlerinden uzaklaşır ve doğaya etkin bir konum kazandırır.

Metnin ikinci bölümünde yer alan doğal döngü vurgusu, bu özneleşmeyi ekolojik bir bütünlük fikriyle pekiştirir. Gece ve gündüz, mevsimler, rüzgâr ve kar gibi unsurların birlikte anılması, doğanın süreklilik ve değişim üzerinden işleyen yapısını görünür hâle getirir. Bu düzen, insan müdahalesine ihtiyaç duymadan işleyen bir dengeyi temsil eder. Şiirde ışık ve karanlık arasında değer hiyerarşisi kurulmaz. Doğa karşıtlıklar üzerinden anlamlandırılmaz. Bu tavır, insan zihninin sınıflandırıcı ve yargılayıcı eğilimlerinden bağımsız bir varoluş biçimini işaret eder. Doğa, kendi iç yasaları doğrultusunda varlığını sürdürür. Bu çerçevede metin, insanın değer sistemlerinin doğaya doğrudan aktarılabilir olmadığına dair örtük bir bilinç geliştirir.

Şiirin ilerleyen kısmında kültürel müdahalenin simgesi olarak ortaya çıkan kitap imgesi, bu dengeli yapıyı kesintiye uğratan temel unsur hâline gelir. Ağaca kitap verilmesi düşüncesi, bilgi ve öğrenme kavramlarını doğrudan olumlayan bir yaklaşım sergilemez. Bu eylem, doğal varoluşun ritmine dışarıdan yöneltilmiş bir müdahale niteliği taşır. “Rahatın kaçması” ifadesi, kültürel bilincin beraberinde getirdiği huzursuzluğu açık biçimde dile getirir. Kültür, burada var olan dengeyi dönüştüren bir etken olarak belirir. Bu durum, ilerleme ve bilinç kavramlarının her koşulda olumlu sonuçlar doğurmadığını gösteren eleştirel bir perspektif sunar.

Kitap imgesinin maddi temeli, söz konusu eleştiriyi daha karmaşık bir düzleme taşır. Kitabın üretim sürecinin doğrudan ağaçla ilişkili olması, kültür ile doğa arasındaki sınırın geçirgenliğini görünür kılar. İnsan, doğadan elde ettiği bir malzemeyi kültürel bir nesneye dönüştürmekte ve ardından bu nesne aracılığıyla yeniden doğaya yönelmektedir. Bu süreç, kültürel üretimin doğaya bağımlı yapısını açığa çıkarır. Doğa hem hammaddenin kaynağı hem de müdahale edilen alan konumundadır. Böylece şiir, kültürel faaliyetlerin arka planındaki sömürü ve dönüşüm ilişkilerini sezdirir. Kültürün kendisini doğadan bağımsız ve üstün bir alan

şeklinde konumlandırması, metin içinde geçerliliğini yitirir. Doğa ve kültür arasındaki ilişki karşılıklı bağımlılık üzerinden şekillenir.

Şiirin son bölümünde yer alan "aşk"ın öğretilmesi fikri, kültürel değerlerin doğaya aktarılması meselesini duygusal bir düzleme taşır. Aşk, insan deneyimine özgü karmaşık bir bilinç durumunu temsil eder. Bu duygunun ağaca kazandırılması, doğal varoluşa dışsal bir anlam yüklenmesi anlamına gelir. Ağaç, kendi döngüsü içinde yeterli bir varlık olarak sunulmuşken bu tür bir öğretim eylemi onu yeni bir arzu ve eksiklik alanına sürükleyecektir. Böylece şiir, kültürel bilincin beraberinde getirdiği huzursuzluk hâlini doğaya taşır. İnsanın tarihsel deneyimiyle bağlantılı değerler, doğanın bütünlüğünü bozabilecek unsurlar olarak değerlendirilir. Bu yaklaşım, kültürel kazanımların bedelsiz olmadığına yönelik eleştirel bir farkındalık üretir.

Bütün bu katmanlar birlikte değerlendirildiğinde *Rahatı Kaçan Ağaç*, doğa ile kültür arasındaki ilişkiyi sorgulayan yoğun bir düşünce metni niteliği kazanır. Şiir, doğal varoluşu kendi iç düzeni içinde yeterli ve dengeli bir alan şeklinde kurarken insanın bilgi, bilinç ve değer üretimine dayalı müdahalelerini dönüştürücü ve huzur bozucu süreçler olarak ele alır. Bu yaklaşım, insan-merkezci ilerleme anlatılarını tartışmaya açar ve doğaya yönelik etik bir sorumluluk bilincini gündeme getirir. Anday'ın şiiri, doğayı temsil etme biçimleri üzerinden modern insanın dünyayla kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeye davet eden eleştirel bir perspektif sunar. Bu yönüyle metin, ekoeleştirel okumalara elverişli yapısı sayesinde doğa, kültür ve insan arasındaki etkileşimleri anlamaya yönelik verimli bir tartışma zemini oluşturur.

KAYNAKÇA

Akdemir, D. (2025). Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(4), 431-436.

Akgül, A. (2021). Şiirde Düşünmek: Melih Cevdet Anday ve Özdemir Asaf'ın Şiirleri Üzerine Gözlemler. *Journal of Turkish Language and Literature*, 61(1), 21-44.

Alpay, İ. (2018). Yaşar Kemal "Hüyükteki Nar Ağacı" İle Cengiz Aytmatov "Beyaz Gemi" Üzerine Bir Ekoeleştiri Denemesi. *Anadolu ve Balkan Araştırmaları Dergisi*, *1*(2), 147-157.

Anday, Melih Cevdet (1996). *Rahatı Kaçan Ağaç*. İstanbul: Adam Yayınları.

Arcagök, M. N. (2024). Berci Kristin Çöp Masalları'nın Ekoeleştiri Bağlamında İncelenmesi. *Medeniyet Kültürel Araştırmalar Belleteni,* 4(6), 109-119.

Arıkan, A. (2011). Edebî Metin Çözümlemesi ve Ekoeleştiri. *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, 1(1), 43-51.

Aydın, A. (2017). Abidin Dino'nun Resimlerinde Yaşayan Edebiyat. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 84-102.

Bulut, F. (2020). Ekoeleştiri Kuramı Işığında Ayla Kutlu'nun "Huvava: İlk Çevre Koruyucu" Adlı Eserine Bakış. *Turkish Studies*, *15*(2), 625-638.

Çelik Kan, A. (2026). Artvin Masallarının Ekoeleştirilmesi Yöntemle Çözümlenmesi. *Asya Araştırmaları*, 9(34), 137-143.

Çiftçi Tombal, N. (2021). Melih Cevdet Anday'ın Şiirlerinde Kullanılan Doğa Unsurları. *Anasay*, 15, 145-165.

Çüçen, A. (2011). Derin ekoloji. In *International Symposium on Kazdağları* (pp. 260-270).

Doğan, S. (2017). Ekoeleştiri ve Buket Uzuner'in Romanları. *Kesit Akademi Dergisi* (11), 673-692.

Emekli, B. (2024). Ekolojik Krizin Düşünsel Kökeni: Ekolojik Yabancılaşma İçindeki Modern İnsan. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19, 97-121.

Eyan, B. (2024). Bedri Rahmi Eyuboğlu Şiirlerinde Ekoeleştiri. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 916-930.

İsmailova, Z. ve Altıok, E. (2021). Cengiz Aytmatov'un "Toprak Ana" Eserinin "Ekoeleştirilmesi" Bağlamında İncelenmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 1601-1609.

Sarıtaş, U. (2021). Ekoeleştiri ve Mustafa Kutlu'nun Beyhude Ömrüm hikâyesine ekoeleştirel bakış. 9. *Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı-I*, 287-297.

Sazyek, E. (2022). Ekoeleştiri Kuramı. V. Şahin (Ed.) *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri* içinde, ss. 581-616, Akçağ Yayınları.

Solak, C. (2012). Bir Ekoeleştiri Denemesi: Behiç Ak'ın Tek Kişilik Şehir Oyununda Birey, Toplum ve Çevre İlişkileri. *Journal of Turkish Research Institute* (47), 211-223.

Şen, A. (2018). Bilimkurgu sinemasında ekolojik adalet ve ekoeleştiri. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, *5*(1), 31-60.

Taşkın, H. ve Boran, T. (2022). Moana Animasyon Filminin Ekoeleştiri Kuramı Bağlamında İncelemesi. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi* (İNİF E-Dergi), 7(2), 311-332.

Topal, G. (2025). Greg Garrard'ın Ekoeleştiri Teorisi Çerçevesinde Pom Poko Filmi Üzerine Bir Okuma. *Communicata*(30), 32-44.

Tunç, G. (2022). Ekoeleştiri ve Gülten Akın'ın 'Yüksek Evde Oturanın Türküsü' Başlıklı Şiiri. *Hikmet - Akademik Edebiyat Dergisi*, 16, 368-382.

Turna, M. (2023). Ekoeleştiri Çerçevesinden Ahmet Muhip Dıranas'ın Eserleri. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 9(1), 193-213.

Yavuz, Y. (2019). Edebiyat ve Ekoeleştiri: Latife Tekin'in "Manves City" ve "Sürüklenme" Adlı Romanları. *Edebi Eleştiri Dergisi*, *3*(3), 245-259.

Yazgünoğlu, K. C. (2024). Ekoeleştiri Nedir?: Ekolojinin Aynasından Edebiyat Eleştirisine Bakmak. *Söylem Filoloji Dergisi* (Edebiyat Kuramları ve Eleştiri Özel Sayısı), 334-355.

Yörük, B. ve Dereli Saltik, E. (2024). Melih Cevdet Anday'ın Şiirlerinde Yaşam Algısı ve Doğa İlgisi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(3), 1237-1252.

Yiğitoğlu, M. ve Sezer, M. A. (2019). Âşık Veysel'in Şiirlerine Ekoeleştiri Bağlamında Bir Yaklaşım. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(14), 568-579.

Modern Türk Şiirinde Sözlü Kültürün Dil Boyutu: Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu ve Kemal Uluser Eserleri Üzerine Bir İnceleme

ÖĞR. GÖR. DR. TUĞBA TEKE*

Öz

Bu çalışmada Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu ve Kemal Uluser'in şiirleri, sözlü kültürün dil boyutu çerçevesinde incelenmiştir. İncelenen şairlerden Kemal Uluser'in şiir sayısının sınırlı olması nedeniyle daha kapsamlı değerlendirilebilmesi amacıyla yazarın tiyatro eseri de inceleme kapsamına dâhil edilmiştir. Modern Türk şiiri içerisinde kendine özgü bireysel söyleyişleriyle öne çıkan bu şairlerin eserlerinde, sözlü kültürden beslenen dilsel unsurlara önemli ölçüde yer verdikleri görülmektedir. Çalışmanın amacı, söz konusu şairlerin şiirlerinde halk diline ait ağız, yerel söyleyişler, deyimler, kalıp sözler ve argo ifadelerin hangi biçimlerde ve ne tür işlevlerle kullanıldığını ortaya koymaktır. Bu bağlamda, sözlü kültürün şiir diline yansıma biçimleri ve bu unsurların anlam, anlatım ve üslup üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Araştırmada nitel yöntemlerden betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Şairlerin seçilen şiirleri, sözlü kültürün dilsel unsurları açısından incelenmiş; halk ağzı, yerel söyleyişler, argo, deyim ve kalıp sözlerin şiir dilindeki işlevleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Modern Türk şiirindeki sözlü kültür unsurlarının varlığı halk edebiyatının sürekliliğini ve güncelliğini ortaya koyması bakımından önemlidir. Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu ve Kemal Uluser'in şiirlerinde yer alan halk diline ait unsurların saptanması modern edebî üretimi besleyen canlı bir kaynak olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak bu çalışma, sözlü kültürden beslenen halk dili unsurlarının modern Türk edebiyatındaki yansımalarını

*Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, tugbateke@beun.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2296-7250.

ortaya koyması bakımından önem taşımakta ve halk edebiyatı ile modern Türk şiiri arasındaki etkileşimi ortaya koyarak geleneksel dil unsurlarının bireysel şiir anlayışı içinde nasıl dönüşüme uğradığını göstermesi bakımından katkı sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu, Kemal Uluser, sözlü kültür, modern Türk şiiri, halk dili

Abstract

This study examines the poetry of Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu, and Kemal Uluser within the framework of the linguistic dimension of oral culture. Due to the limited number of poems by Kemal Uluser, his theatrical work has also been included in the scope of the analysis to allow for a more comprehensive evaluation. These poets, who stand out in Modern Turkish poetry with their unique individual expressions, frequently incorporate linguistic elements rooted in oral culture into their works. The aim of this study is to reveal how and with what functions dialects, local expressions, idioms, formulaic language, and slang belonging to folk speech are utilized in the poems of the aforementioned authors. In this context, the ways oral culture is reflected in poetic language and the impact of these elements on meaning, narration, and style are evaluated. Descriptive analysis, one of the qualitative research methods, is employed in the study. Selected poems are analyzed in terms of the linguistic components of oral culture, seeking to identify the functions of folk vernacular, local sayings, slang, idioms, and clichéd expressions within the poetic discourse. The presence of oral culture elements in Modern Turkish poetry is significant as it demonstrates the continuity and contemporaneity of folk literature. The identification of folk language elements in the works of Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu, and Kemal Uluser indicates that traditional sources remain a vibrant inspiration for modern literary production. Consequently, this study is noteworthy for revealing the reflections of folk language elements in modern Turkish literature and contributes to the field by demonstrating the interaction

between folk literature and modern Turkish poetry, illustrating how traditional linguistic elements are transformed within an individual poetic understanding.

Keywords: Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu, Kemal Uluser, oral culture, modern Turkish poetry, folk language

GİRİŞ

Modern Türk şiiri, özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde dil ve söyleyiş bakımından önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşümün en belirgin yönlerinden biri, şiirin geleneksel ve ağır dil yapısından uzaklaşarak gündelik konuşma diline ve halk söyleyişine yönelmesidir. Halk dili, en genel ifadeyle standart konuşma kalıplarının ve işlenmiş edebî yazı dilinin sınırları dışında kalan bir olgu olarak tanımlanabilir. Halk dili, yüz yüze etkileşim süreçlerinde üslup, içerik ve icra pratikleriyle şekillenen canlı bir dilsel görünümdür. Tarihsel süreçte bu olgunun belirginleşmesi, özellikle yazının icadıyla birlikte sözün nesneleşerek öznesinden ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yüksek/elit kültür ile halk kültürü arasındaki karşıtlığa dayanmaktadır. Dolayısıyla halk dili, toplumsal tabakalaşmanın bir sonucu olarak sözlü kültürün varlık alanında somutlaşan sosyo-kültürel bir fenomendir (Çobanoğlu 2005: 233). Söz konusu bu kültürel tabakalaşma ve halk dilinin sanatsal iletişim boyutu, Garip izindeki şairlerin şiirlerinde elitist dil anlayışına karşı bilinçli bir estetik tercih olarak somutlaşmaktadır.

Tanpınar, Türk şiirinde özellikle Orhan Veli'nin temsil ettiği şiir anlayışının dönüşümünü ele aldığı yazısında O. Veli'nin Süleyman Efendi üzerinden, geleneksel idealize edilmiş insan tipinden kopuşunu vurgulamıştır. Buna şiir anlayışına göre karakter, her türlü idealleştirme ve değerler hiyerarşisinin dışında, sıradan ve doğal bir insan olarak kurgulanmıştır. Ayrıca Orhan Veli'nin şiirinin geleneksel kalıplardan sıyrılarak gündelik dili ve halk söyleyişini merkeze aldığını; çocukça bir saflık ve doğallıkla zenginleştiğini ifade etmiştir (1969, s. 118-119).

Garip akımının öncü isimlerinden Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday, sözlü halk edebiyatı geleneklerinden beslenerek halk ozanlarının eserlerini modern formlarla yeniden inşa etmişlerdir. Bu sanatçılar, geleneksel şiiri yalnızca bir kaynak olarak görmemiş, onu daha etkili kılmak için farklı biçimlerle yorumlamışlardır. Garip akımının kurucusu Orhan Veli Kanık'ın şiir serüveninde halk edebiyatı unsurları önemli bir esin kaynağı teşkil eder. *Yol Türküleri, Gelirli Şiir, Ebabil* ve *İstanbul Türküsü* gibi şiirlerinde Orhan Veli, geleneksel halk söyleyişini modern bir süzgeçten geçirerek hece ölçüsünü, halk ağzındaki deyimleri ve türkü formlarını özgün şiir diliyle harmanlamıştır. Melih Cevdet Anday'ın *Karacaoğlan'ın Bir Şiiri Üzerine Çeşitlemeler* ve *Olsun da Gör;* Oktay Rifat'ın *Ağa Tekerlemesi*, *Fadik ile Kuş*, *Karga ile Tilki, Türkan'a Ağıt* ve Orhan Veli ile ortaklaşa kaleme aldıkları *Ağaç* şiirleri bu anlayışın örnekleridir. Özellikle Oktay Rifat'ın Garip şiirinin en popüler olduğu 1945 yılında yayımlanan *Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler* kitabındaki *Türkan'a Ağıt* şiiri dikkat çekicidir. Bu eserde şair, sadece söyleyiş düzleminde halk edebiyatına yaklaşmakla kalmamış; biçimsel olarak da koşma nazım biçimini temel almıştır. Hatta geleneksel halk şiiri disiplinine sadık kalarak şiirin son dörtlüğünde mahlasını dahi kullanmıştır (Durmuş 2009: 151-152).

Garip Akımı, şiirde sadeleşmeyi ve halkın kullandığı dili esas alarak önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat öncülüğünde gelişen bu anlayış, şiiri gündelik hayatın içine çekmiş; deyimler, kalıp sözler, argo ifadeler ve konuşma diline ait unsurların şiirde daha görünür hâle gelmesini sağlamıştır. Temalarını özellikle halkın günlük yaşamından alan Garip akımı temsilcilerinin ve doğrudan dâhil olmasalar da bu akımı en çok benimseyen şairlerin halk edebiyatı ve halk dilinden yararlanması son derece doğal bir durumdur. Şairler duygularını ve düşüncelerini daha etkili, açık ve estetik bir biçimde ifade edebilmek için atasözleri, deyimler, kalıp sözler ve halk söyleyişlerinden her dönemde geniş ölçüde yararlanmışlardır. Bu söz varlıkları, az sözle çok şey anlatma gücü sayesinde edebî anlatımı

zenginleştirir. Kullanım yoğunluğu ise edebî türlere, dönemlere ve anlayışlara göre değişiklik gösterir; özellikle şiir türünde bu unsurlara daha sık rastlanır. Bu bağlamda çalışmada, sözlü kültürün bir boyutu olarak halk dilinin yansımaları Garip akımının devamı niteliğinde şiirler kaleme alan Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu ve Kemal Uluser eserleri üzerinden incelenmiştir. İncelenen şairlerden Kemal Uluser'in şiir sayısının sınırlı olması nedeniyle daha kapsamlı değerlendirilebilmesi amacıyla yazarın tiyatro eseri de inceleme kapsamına dâhil edilmiştir. Böylece modern Türk şiirinde halk dilinin yalnızca bir anlatım aracı olmaktan öte geleneğin devamlılığını sağladığı gösterilmeye çalışılmıştır.

1. RÜŞTÜ ONUR VE ŞİİRİ

Rüştü Onur 1920 yılında doğmuş, ilköğrenimini Devrek'te, ardından lise eğitimini önce Kastamonu ardından Zonguldak'ta sürdürmüştür. Öğrenciliği sırasında hastalanmış ve bir süre eğitimine ara vermek zorunda kalmıştır. Kısa bir süre okula dönse de hem hastalığı hem de serbest yaşamı nedeniyle eğitimini tamamen bırakmış ve maliyede memur olarak çalışmaya başlamıştır. 1941 yılında hastalığı yeniden ağırlaşmış, Zonguldak'ta hastanede kalmış ve ardından Heybeliada Sanatoryumunda tedavi görmüştür. Bir süre iyileşip Zonguldak'a dönse de tekrar hastalanmıştır. Bu süreçte hastanede Meliha Sessiz ile tanışmış ve nişanlanmıştır. 1942 sonbaharında İstanbul'a, nişanlısının yanına gitmiştir. Ancak nişanlısı hastalıktan kurtulsa da çok zayıf düşerek 12 Kasım 1942'de hayatını kaybetmiştir. Bu kayıp Rüştü Onur'u derinden sarsmış, o da kısa süre sonra, 1 Aralık'ı 2 Aralık'a bağlayan gece, hastalığının etkisiyle vefat etmiştir. Ortaköy Mezarlığı'nda nişanlısının yanında defnedilmiştir. Rüştü Onur yalnızca şiir değil; hikâye ve deneme türlerinde de eserler vermiştir. Yazıları çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanmıştır. İlk şiirlerine özellikle *Gündüz* dergisinde rastlanmıştır. Hayattayken basılmış bir kitabı bulunmamakla birlikte ölümünden sonra şiirleri derlenerek farklı yayınlarda yer neşredilmiştir (Birsel 2020: 11-12).

Rüştü Onur'un şiir dünyasının estetik ve ruhsal temelleri, ailevi mirasına dayanmaktadır. Halveti tarikatı şeyhi olan dedesi Abdullah Sabri Efendi ve diğer aile büyükleri, şairin tasavvuf kültürü, Mevlevilik ve Bektaşilik gibi halk edebiyatı gelenekleriyle iç içe büyümesini sağlamıştır. Dedesi Abdullah Sabri Efendi'nin hem dinî törenlerdeki hem de Millî Mücadele yıllarındaki hitabet dili, şairin imge dünyasını şekillendiren ilk unsurdur. Onur, ilerleyen yıllarda Kastamonu Lisesi'ndeki öğretmeni Abdülbaki Gölpınarlı'nın entelektüel desteğiyle bu geleneksel temeli daha bilinçli bir edebî zemine oturtmuştur. Onur, modern şiirin vezinsiz ve kafiyesiz şiir gibi yeniliklerini savunurken muhteva bakımından mistik-tasavvufi sembolleri kullanmaktan çekinmemiştir. *İtiraf* şiirinde kullandığı *tarik-i dünya* kavramı ve *Hallac-ı Mansur* göndermeleri sadece estetik bir tercih değildir. Toplumsal baskılara karşı göze alınan bir *feda* anlayışını temsil eder. Şair, toplumun ve işçi sınıfının acılarını dile getirmenin getireceği olası bedelleri, Mansur'un *En-el Hak* diyerek ölümü kucaklamasıyla özdeşleştirerek ifade eder (Tuncer 2013: 31-34).

Rüştü Onur'un edebi üretimini gerçekleştirdiği 1940'lı yıllar, Türk şiirinde Garip (Birinci Yeni) hareketinin en etkili olduğu dönemdir. Araştırmacı İbrahim Tığ'a (2012, s. 3) göre Onur; Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat ile yakın dostluklar kurmuş ve bu üç isimle sürekli bir etkileşim içinde olmuştur. Sanat anlayışı bakımından Garip şairlerine oldukça yakın bir duruş sergileyen Rüştü Onur, şiirsel üslubu ve yaklaşımıyla bu yenilikçi akımın hemen yanı başında konumlanır.

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı isimli eserinde İnci Enginün (2009, s. 94) Rüştü Onur'u Garip akımının çizgisinde ilerleyen isimler arasında değerlendirmiştir. Enginün, Onur'un şiirlerinde hayatın neşesini ve yaşama tutkusunu ön plana çıkardığını belirtmiştir. Bu temaları işleme biçiminin ise doğrudan Garip estetiğiyle örtüştüğünü vurgulamıştır. Genç yaşta hayata veda etmesine rağmen Rüştü Onur, Enginün'ün tasnifinde bu yeni şiir dilini başarıyla benimseyen temsilcilerden biri olarak yerini almıştır.

Rüştü Onur, edebî kimliğini esas olarak şiir üzerine kurmuştur. Nitekim Birsel'e yazdığı bir mektupta da ifade ettiği üzere, kendisi *şiir tutkusu* olarak nitelendirilebilecek derin ve süreklilik arz eden bir ilgiye sahiptir. Kastamonu Lisesi'nde öğrenim gördüğü yıllarda, dönemin en yetkin isimleri arasında yer alan Ahmet Hamdi Tanpınar ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın etkisiyle saf/sempolist şiir anlayışı doğrultusunda ürünler vermeye başlamış; "Camlarda Sabah", "Dua" gibi şiirlerini kaleme almıştır. Ancak kısa süre içerisinde Orhan Veli Kanık ve arkadaşlarının öncülüğünü yaptığı Garip hareketi, Onur'un şiir anlayışında belirleyici bir dönüşüme yol açmıştır. Necati Cumalı'ya yazdığı mektupta, bu etkiyi açıkça dile getirerek söz konusu şairleri ilgiyle takip ettiğini, Varlık dergisinde yayımlanan ilk metinleriyle birlikte kendisi için yeni ufukların açıldığını ve onların şiirlerindeki samimiyet ile yenilikçi üslubu hayranlıkla karşıladığını belirtmiştir. Bu doğrultuda, kendisinin de aynı çizgide eser vermeyi arzuladığını ifade etmiştir. Nihayetinde Onur, bu yönelimini pratiğe dökmüş ve Cemal Süreya'nın Orhan Veli için kullandığı ifadeye paralel biçimde Türk şiirinde gündelik hayatın ve sıradan insanın duyarlılığını ön plana çıkaran bir anlayışı benimsemiştir. Bu bağlamda, şiirde geleneksel unsurlar olarak kabul edilen ölçü ve uyağı dışlayarak, daha yalın ve doğrudan bir söyleyiş geliştirmiştir (Güngör 2021: 14).

Rüştü Onur, sanatını fildişi kulesinden değil, toplumun ve hayatın tam merkezinden inşa etmeyi tercih eden bir şairdir. Elitist sanat anlayışı yerine kahvehane ve kıraathanelerde yetişen, halkın dertleriyle hemhal olan sanatçı kimliğini yüceltmiştir. Rüştü Onur'un şiiri; Karacaoğlan, Dadaloğlu ve Pir Sultan Abdal gibi halkın sosyal ve siyasal itirazlarını şiirleştiren edebiyat geleneği ile derin bir bağ kurar. Dadaloğlu'nun zorunlu iskân politikalarına karşı yükselttiği ses veya Pir Sultan'ın inancı uğruna sergilediği kararlılık, Onur'un şiirlerinde mistik bir sembolizmle birleşir. Özellikle 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan Alevi-Bektaşi deyişleri ve Gevheri, Âşık Ömer, Erzurumlu Emrah vb. halk ozanlarının etkisi, şairin dilinde tarihin derinliklerinden gelen bir halk şiirinin sesi muhafaza etmesini sağlamıştır.

Necati Cumalı'ya yazdığı mektuplarda ise şiiri *zorlu bir eylem* ve *hümanist bir yapı* olarak görür. Kendi tabiriyle bir *tarikat şeyhi torunu* olarak geleneği yıkmak yerine onu modern biçimlerle güncelleyerek geleceğe taşımayı amaçlamıştır (Tuncer 2013: 38-44).

2. MUZAFFER TAYYİP USLU VE ŞİİRİ

Muzaffer Tayyip Uslu, 1 Temmuz 1922'de İstanbul'un Fatih semtinde dünyaya gelmiştir. Asıl adı Süleyman Muzaffer Uslu olan şair, ilköğrenimini İstanbul'da tamamlamıştır. Babasının memuriyeti vesilesiyle ortaöğrenim hayatına Mersin'de başlamış; ardından Zonguldak Mehmet Çelikel Lisesi'ne geçiş yapmıştır. Şairin edebi kimliğinin oluşumunda, bu lisedeki öğretmeni Behçet Necatigil ve yakın dostu Rüştü Onur ile kurduğu entelektüel temaslar belirleyici bir rol oynamıştır. Yükseköğrenimini sürdürmek amacıyla İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'ne kayıt yaptıran Uslu, dönemin amansız hastalığı olan tüberkülozun (verem) ilk emarelerinin görülmesi ve maddi imkânsızlıklar neticesinde eğitimini yarıda bırakarak Zonguldak'a dönmek mecburiyetinde kalmıştır. Bu süreçte Ereğli Kömür İşletmeleri'nde memuriyet görevine başlamış, eş zamanlı olarak şiir ve yazılarıyla çeşitli süreli yayınlarda adından söz ettirmeye başlamıştır. Validebağ Sanatoryumundaki geçici iyileşme döneminin ardından hastalığın nüksetmesi ve yakın dostu Rüştü Onur'un vefat haberi, şairin son dönemlerini derin bir ölüm kaygısı altında geçirmesine neden olmuştur. Bu varoluşsal kaygıyla vefatından kısa bir süre önce 6 Ocak 1945 tarihinde ilk ve tek şiir kitabı olan *Şimdilik*'i yazın dünyasına kazandırmıştır (Güngör 2021: 17).

Muzaffer Tayyip Uslu, şiirlerinde klasik vezin, kafiye ve yapay mecazlara karşı mesafeli bir tutum sergilemiştir. Orhan Veli ve arkadaşlarının öncülük ettiği Garip akımının *şiiri statükodan kurtarma* davetine icabet etmiş; böylece kendi sanatının yörüngesini *şiirde insanı aramak* olarak belirlemiştir. Bu bakış açısı onun şiirini salt teknik bir uğraş olmaktan çıkarıp insan yaşamının ve varoluşunun bir tezahürü haline

getirmiştir. Döneminin Batı taklitçiliği eleştirilerine karşın o halk edebiyatının zenginliğini telkin etmesi bakımından dikkate değerdir. Uslu'ya göre *şiir bir edadır* ve bu eda şairin yaşam karşısında duyduğu hayranlıktan beslenir. Uslu'nun bu anlayışı, günlük olayların sıradanlığını naif ve serbest bir söyleyişle dile getirmesinin yolunu açmıştır. Lise yıllarında başlayan bu kısa ancak verimli sanatsal üretim, şairin Türk edebiyatında modern ve insancıl bir damar açtığının kanıtı niteliğindedir (Günay ve Öztürk 2002: 7-8).

Yirmi dört yaşında hayatını kaybeden Muzaffer Tayyip Uslu, edebiyatı hayatının merkezine almış bir şairdir. Bu tutkunun temelleri ise Mehmet Çelikel Lisesi'nde öğretmeni olan Behçet Necatigil sayesinde atılmıştır. Uslu, lise yıllarında en yakın dostu Rüştü Onur ile beraber şiirsel yeteneğini keşfederken Necatigil onlar için sadece bir eğitmen değil; kendilerini anlayan ve destekleyen eşsiz bir yol gösterici olmuştur (Kalyoncu 2017: 27).

Uslu, Kara Elmas adlı derginin on altıncı sayısında *Halk Edebiyatımızdan Faydalanmanın Yolları* başlıklı yazısında halk edebiyatı mirasını metodolojik bir yaklaşımla ele alır. Bu yazıda Uslu, halk edebiyatını estetik motifleri, dilsel dehası ve sunduğu imkânlar bakımından paha biçilemez bir kültürel hazine olarak nitelendirir. Bu geleneksel mirasın birtakım yapısal kusurlar barındırabileceği kabul eder. Asıl meselenin bu kaynaktan nasıl istifade edileceği olduğu vurgular. Ona göre halk edebiyatından faydalanma süreci mevcut biçimlerin yüzeysel bir şekilde tekrar edilmesi değildir. Bu köklü birikimin modern metinler için yeni bir *ham madde* olarak yeniden işlenmesi demektir. Bu bağlamda, Dertli veya Karacaoğlan gibi geleneğin önde gelen isimlerinin şiirlerine öykünerek nazireler kaleme almak, yaratıcı bir katkı sunmayan nafile bir çabadır. Önemli olan, geleneğin imkânlarını güncel bir sanatsal form içinde yeniden yapılandırmaktır (Güngör 2021: 283).

3. KEMAL ULUSER VE ŞİİRİ

Kemal Uluser'e ilişkin çalışmalar alan yazında oldukça sınırlıdır. Bilgin Güngör *Karaelmas Diyarından* adlı eserinde (2021, s. 20) Uluser'in hayatı ve sanatına dair kapsamlı değerlendirmeler yapmış ve şairin geri planda kalmasını şiirden ziyade düz yazıya yönelmesine bağlamıştır.

Kemal Uluser 1915 yılında yani I. Dünya Savaşı'nın karanlık yıllarında Amasra'da yoksul bir ailede dünyaya gelmiştir. Çocukluk döneminde hem annesini hem de babasını kaybederek sosyal ve ekonomik mahrumiyetler içinde büyümüştür. Eğitim hayatına devam etme konusundaki kararlılığı, dönemin Cumhurbaşkanı Atatürk'e yazdığı mektubun olumlu yanıtlanmasıyla yeni bir boyut kazanmış; bu sayede Kastamonu Lisesi'nde yatılı okuyarak Abdülbaki Gölpınarlı gibi önemli isimlerin tedrisatından geçmiştir. Uluser'in edebi serüveni şiirle başlamıştır. *Kemal Engin* takma adıyla saf/sembolist estetiğe yakın ürünler vermiştir. Ancak yazarın asıl entelektüel derinliği, daha sonra yöneldiği nesir türünde tezahür etmiştir. Yazarın nesir dünyası; öykü, tiyatro ve özellikle deneme türlerinde şekillenmiştir. Uzak Bir Limanda adlı öyküsünde Sait Faik etkilerinin görüldüğü bu eserde, yerel yaşam ve hasret temalarını işlemiştir. Işık adlı piyesi ise 1941 yılında yayımlanmıştır. Cumhuriyet aydınlanmasının Anadolu'daki mücadelesini konu alan alegorik bir tiyatro metindir. Rüştü Onur ve Muzaffer Tayyip Uslu ile yakın dostluklar kuran Uluser, Zonguldak merkezli gelişen edebi mahfilin önemli bir halkasıdır. Ancak yoksulluk ve sağlık sorunları (plörezi) hayatı boyunca peşini bırakmamış; Rüştü Onur'un vefatının ardından sağlığı iyice kötüleşerek 1944 yılında Cerrahpaşa Hastanesi'nde son nefesini vermiştir. Uluser, Nurullah Ataç gibi dönem eleştirmenlerinin övgüsüne mazhar olan üslubuyla nesri şiirin gölgesinden çıkarmaya çalışan bir yazar olarak değerlendirilebilir (Güngör 2021: 20-26).

4. ESERLERDE SÖZLÜ KÜLTÜRÜN DİLSEL UNSURLARI

Sözlü kültür ögelerinin, halk şiiri geleneğinin ve kolektif dil hazinesinin modern yaşam ve edebiyatla kurduğu dinamik ilişki tarihsel süreçte güncelliğini daima korumuştur. Gelenekle bağını kestiğini ve

tamamen yenilikçi bir söylem inşa ettiğini savunan edebi akımlarda dahi toplumsal belleğin ve geleneksel sözlü kültür birikiminin izlerine rastlamak mümkündür. Bu bağlamda Garip Hareketi, her ne kadar başlangıçta geleneksel yapıyı reddeden bir duruş sergilese de temsilcilerinin zamanla sözlü kültürün zengin kaynaklarına yöneldiği ve kolektif bilinçten kopamadığı görülmektedir. Garip şiiri metinlerarasılık perspektifiyle incelendiğinde; türkü, masal, ağıt, bilmece ve destan gibi türlerin hem bir anlatım tekniği olarak kullanıldığı hem de şiirin anlamsal evrenini genişlettiği saptanmaktadır (Çelik 2020: 19).

Garip hareketinin estetik ilkelerini benimseyen Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu ve Kemal Uluser'in şiir dünyaları tetkik edildiğinde sözlü kültür katmanları ve halkın ortak duyuş birikimiyle kurulan bağın sürekliliği dikkat çekmektedir. Söz gelimi Muzaffer Tayyip Uslu'nun *Yunus Emre* (Uslu 2022: 77) başlıklı şiiri de Cumhuriyet Dönemi şairlerinin köklerini nasıl halk edebiyatından ve tasavvufi halk düşüncesinden aldığını gösteren en somut örneklerden biridir.

Söz konusu şairler, şiirde sıradan insanı ve gündelik yaşamı merkeze alırken aslında farkında olarak veya olmayarak kolektif belleğin dilsel ve anlamsal kodlarını eserlerine dâhil etmişlerdir. Tıpkı akımın öncüleri gibi bu isimler de halkın doğal konuşma dilini, deyimleri ve folklorik imgelemi modern bir potada eritmişlerdir.

4.1. Halk Ağzı ve Yerel Söyleyişler

Standart dilin geçerli olduğu alanın dışında kalan ikinci geniş dil türü, bölgesel konuşma biçimleri olarak tanımlanan ağızlardır. Yaygın tanımlara göre ağız, bir dilin ya da şivenin, söyleyiş farklılıklarına dayanan yerel varyantlarını ifade eder. Bu varyantlar ses, şekil ve kimi zaman söz dizimi açısından standart dilden ayrılabilir. Son yıllarda yapılan bazı çalışmalarda sosyal, kültürel ve tarihsel etkenlerle oluşan bu farklılıkların yazı dili içinde eritilerek zamanla ortadan kaldırılmasının hedeflendiği belirtilmektedir. Bu bağlamda ağızlar, aynı kökene dayanan üst dil sistemine bağlı, doğal süreçlerle ortaya çıkan; daha çok sözlü iletişimde kullanılan, yazılı bir

gelenek geliştirmemiş ve kullanım alanı sınırlı yerel konuşma biçimleridir. Resmî ortamlarda tercih edilmezler, prestijleri standart dile kıyasla daha düşüktür ve eğitim süreçlerinde öğretilmezler (Demir ve Yılmaz, 2003: 24).

Anadolu ağızlarının söz varlığı incelendiğinde, bu ağızların Türk dili tarihi ve kültürü açısından önemli veriler sunduğu görülür. Anadolu ağızlarının standart dile kıyasla daha geniş bir söz varlığına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ağızlar, Türkçenin türetme ve birleştirme imkânlarından geniş ölçüde yararlanarak, özellikle doğa, insan ve toplumsal yaşamla ilgili çok sayıda kavramı karşılayan sözcükler üretmiştir. Bunun yanı sıra, Anadolu ağızlarında Türkçenin eski dönemlerinden ve farklı lehçelerinden gelen arkaik unsurlar, eski biçim ve anlamlarıyla yaşamaya devam etmektedir. Bu durum, dil tarihi ve söz varlığı araştırmaları açısından önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Ayrıca, standart dilde yabancı kökenli karşılıklarla ifade edilen bazı kavramların ağızlarda Türkçe karşılıklarının kullanıldığı ve yerel türetmelerle zenginleştirildiği görülmektedir. Anadolu ağızları yalnızca ortak dildeki deyim ve atasözlerini barındırmakla kalmaz; aynı zamanda kendine özgü ifade kalıplarıyla da dikkat çeker (Aksan 2006: 217). Bu doğrultuda, halk ağzı ve yerel söyleyişlere ilişkin örnekler aşağıda ele alınacaktır.

"*Neylesek* vakit dar" (Birsel, s. 17)
"Ve çözecek mi dersin *acep* geceler" (Birsel, s. 24)
"Bilir mi *acep* akşam olduğunu?" (Birsel, s. 31)
"*Acep* kimler giyecek cici esvaplarımı." (Birsel, s. 35)
"*Başın pınar/ Ayağın göl*
Ne yaparsan yap/ *Gayri* bir şeycik demem
Sana/ *Eden bulur*." (Birsel, s. 37)
"Sen gidersen *neylerim*?" (Birsel, s. 43)
"Hâlbuki şair olduğumu/*Kafakoçanına* yazmamışlar" (Birsel, s. 66)
"Ya şiirlerim *n'olacak*" (Birsel, s. 86)
"Altın meyveler bilmem ki *n'olmuş*?" (Güngör, s. 35)
"*Gülerekten*/Sigara içmek aziz dostum" (Uslu, s. 21)

"*Uzun etme* diyor işte" (Uslu, s. 25)

"Parka gittiğim vakit/Ağaçların hatırını/*Kırk yılda bir kere*" (Uslu, s. 45)

"Kıvrılan yol boyunda/Gün hiç solmasın, *n'olur*?" (Güngör, s. 354)

"*Aha şuracıkta…Nideceksin ki?...Ne idersin hökümet işi…*" (Güngör, s. 290)

"*Nidelim*, alın yazımız…" (Güngör, s. 291)

"*Domuzun başı* o zaten." (Güngör, s. 298)

"Adını anarsam *iki olsun*…" (Güngör, s. 311)

"Hani *irahatsız* etmeyim dedim de…" (Güngör, s. 314)

"*Eyi* ama bu söylediklerinden bir şey anlayamadım." (Güngör, s. 314)

Şairlerin eserlerinde standart Türkçeden sapmalar ve konuşma diline yakın ifadeler dikkat çekmektedir. Bu durum, eserin diline doğallık kazandırırken halk söyleyişinin edebî metne yansımasını sağlamaktadır. Şairlerin *n'olacak, nideceksin, irahatsız, hökümet* vb. sözcükleri kullanarak standart dili bilinçli olarak kırarak yerel söyleyişlere yer verdiği görülür. *Acep, gayri, eyi* gibi sözcüklerin kullanımı, dilin tarihsel derinliğinin modern şiirde yaşamaya devam ettiğini göstermektedir.

4.2. Deyimler ve Kalıp Sözler

Deyimler (tâbirler), temel anlamından uzaklaşarak yeni içerikler kazanan ve kalıplaşmış söz öbekleridir. İki ya da daha fazla sözcükten oluşan bu dilsel yapılar, duygu ve düşünceleri dikkat çekici biçimde ifade eden isim, sıfat, zarf ve basit ya da birleşik fiil görünümündeki dilbilgisi unsurlarıdır (Elçin 2005: 642). Deyimler, o dili konuşan toplumun anlatım gücünü, benzetme ve somutlaştırma eğilimini yansıtır. Bu kalıplaşmış ifadeler, kimi zaman yüzyıllar boyunca değişmezken kimi zaman da biçimsel yenilenmelerle yaşamaya devam eder. Türkçede deyimlerin kökeni Köktürk Yazıtlarına kadar uzanır. Bu metinlerde günümüzde anlamını koruyan ya da benzer biçimlerde yaşayan deyimlere rastlanmaktadır. Söz gelimi; "*kıyınıg könlüŋçe ay. Ben saŋa ne ayayın tidi*" (Cezayı gönlünce ver, ben sana ne diyeyim dedi). Ayrıca *ödiŋe küni tegmek* (ödüne haset girmek) ve *adak*

kamşatmak (ayağı sendelemek) gibi bugün kullanılmayan deyim örnekleri de görülmektedir (Aksan 2006: 31).

Görüldüğü üzere deyimler, Türkçenin tarihsel derinliği içinde şekillenmiş, toplumun düşünce yapısını ve anlatım gücünü yansıtan kalıplaşmış dil unsurlarıdır. Hem biçimsel süreklilikleri hem de zamanla geçirdikleri değişimler, bu yapıların dilin yaşayan ve gelişen yönünü ortaya koymaktadır.

Walter Ong kalıplaşmış deyişler, bellek odaklı düşünme ve sözlü kültürde sosyal yapıyı ele aldığı çalışmasında (2012, s. 50) sözlü kültürlerde düşüncenin gelişimi ve aktarımı, hazır deyişlerin ve kalıplaşmış formüllerin kullanımıyla doğrudan ilişkili olduğunu ifade eder. Yazının henüz egemen olmadığı bu toplumlarda bilgi, bireysel zihinsel çabanın ötesinde, toplumun ortak belleğine hitap eden yoğun ve ritmik kalıplar aracılığıyla muhafaza edilir. Sözlü gelenekle eğitilmiş zihinler için bu kalıplar, bilginin kendisini oluşturan ve deneyimi zihinde kalıcı kılan temel yapı taşlarıdır. Nitekim sözlü kültürlerde yasalar dahi tekerlemeler ve atasözleri biçiminde kodlanmış olup yargıcın temel görevi somut bir uyuşmazlığı bu kolektif hafızadaki uygun atasözüyle ilişkilendirerek karara bağlamaktır (2012, s. 51).

Yazılı kültürün aksine sözlü kültürde düşünce, belleğe seslenmeyen veya kalıplaşmamış bir biçimde varlık gösteremez; zira bu tür bir düşünme biçimi anımsanamadığı için hızla yok olmaya mahkûmdur. Deneyimlerin zihinsel düzenlenişini ve idrak ediliş tarzını belirleyen bu formüller, özgün deneyimi bir ölçüde değiştirse de onun "yalan"a dönüşmesini engelleyerek kuşaklar arası aktarımı mümkün kılar. Bu bağlamda, Aziz Augustine gibi tarihsel figürlerin de vurguladığı üzere, bilginin kalıcılığı zihnin biriktirme gücünden ziyade, bu kolektif kalıpların belleği pekiştirme kapasitesine dayanmaktadır.

Kalıp sözler (ilişki sözler) bir toplumda bireyler arasındaki sosyal etkileşimleri düzenleyen ve belirli durumlarda kullanımı gelenekselleşmiş dil unsurlarıdır. Günlük yaşamda selamlaşma, vedalaşma, özür dileme ya

da iyi dilek bildirme gibi çeşitli bağlamlarda kullanılan bu ifadeler, toplumsal kültürün ayrılmaz bir parçasıdır. Türkiye Türkçesi kalıp sözler bakımından oldukça zengindir ve bu sözler farklı iletişim durumlarında kullanılarak Türk kültürünün geniş birikimini yansıtmaktadır (Aksan 2006: 34). Yani deyimler ve kalıp sözler hem dilin estetik boyutunu meydana getirmekte hem de kültürel kodların aktarımında önemli bir işlev üstlenmektedir. Bu bağlamda eserlerde yer alan deyim ve kalıp söz örnekleri aşağıda ele alınacaktır.

"*İçimi* kimselere *açamıyorum.*
Bir nasip kalmamış gecelerde
Başımı alıp kaçamıyorum." (Birsel, s. 28)

"*Elimden gelse* bütün bulutları yere indireceğim…" (Birsel, s. 32)

"*Kaşla göz arasında* ölüm" (Birsel, s. 38)

"Kırk yıllık hasret türkümü/Söylediğim tren/*Uğurlar olsun*…" (Birsel, s. 70)

"*Helal süt emmişim* anamdan/ *Allah affeder taksiratımı*" (Birsel, s. 74)

"İki gündür sol gözüm seyiriyor/ *Hayırdır inşallah*" (Birsel, s. 75)

"Öte yanda bir *mirasyedi*." (Birsel, s. 82)

"Elimde yoksa/Gönlümde var/ *Ne çıkar*." (Birsel, s. 80)

"Ve bu çılgınlık delicesine/*İçimden geliyor*." (Birsel, s. 84)

"Ya sen *ele güne karşı*/Nasıl bakacaksın insan yüzüne" (Birsel, s. 86)

"*Ne olur ne olmaz*/ Aklınızda bulunsun" (Uslu, s. 19)

"Hiç de mi *gözüne ilişmedi* deniz" (Uslu, s. 20)

"*Uğurlar olsun* diyor bir ses/ *Eyvallah* diyorum hemşerim" (Uslu, s. 22)

"Mümkün müdür yaşamak/*Ekmek elden*/*Su gölden*" (Uslu, s. 28)

"Hem *ne güne duruyor* sanki/Gökyüzü osun/Deniz olsun" (Uslu, s. 30)

"Ah *boyu devrilesi*/*Kör olası* dünya harbi" (Uslu, s. 33)

"*Kafa tutuyor*/ Ellerim ayaklarıma" (Uslu, s. 54)

"Geçme Muzaffer geçme balıkpazarından/*Başını derde sokarsın*" (Uslu, s. 60)

"Hala *düşmez* annemin *dilinden*/İnsanların komşuluğu" (Uslu, s. 62)

"Çıldırmak *işten bile değil*" (Uslu, s. 69)

"Seni, bir daha göreceğim *ne malûm*?" (Uslu, s. 83)

"*İçim içime sığmaz*/Sanki ben de yeni giyinirim." (Uslu, s.223)

"Kendimi *bildim bileli*/Şaşırdım ne yapacağımı…" (Güngör, s. 61)

"*Anasının nikâhını istiyor*." (Güngör, s. 292)

"Kargalar gözünü oysun *boyu devrilesicenin*!" (Güngör, s. 292)

"*Başına çorap örecekler… Ayağını denk alsın*." (Güngör, s.298)

"Arkandan *kuyunu kazıyor* senin." (Güngör, s. 298)

"*Yerin dibine geçsin* öyleleri…" (Güngör, s.313)

Bu örnekler, deyim ve kalıp sözlerin eserlerin dilinde anlamsal yoğunluğu artıran ve kültürel belleğin aktarımını sağlayan önemli dilsel yapılar olduğunu ortaya koymaktadır. Şair, toplumun ortak hafızasındaki bir kalıba yaslanarak yoğun bir anlam elde eder. Özellikle Muzaffer Tayyip Uslu ve Kemal Uluser örneklerinde görülen *başına çorap örmek, kuyusunu kazmak* gibi ifadeler gündelik hayatın zorluklarını ve insan ilişkilerini ironik bir dille yansıtma işlevi görür. *Hayırdır inşallah, eyvallah, uğurlar olsun* gibi kalıp sözler, şiirdeki öznenin kültürel kimliğini açık biçimde somutlaştırır.

4.3. Argo ve Teklifsiz Konuşma

Halka ait sözlü kültür ürünleri yalnızca destan, masal, efsane, halk hikâyesi gibi edebî yönü güçlü anlatılardan oluşmaz. Kullanımı uygun görülmeyen ve edebî değeri daha sınırlı kabul edilen argo veya beddua gibi ifadeleri de içerebilir.

Hulki Aktunç, *Büyük Argo Sözlüğü* (2006, s. 16) adlı eserinde belirli alanlara özgü argonun zamanla oluşan sözcük ve deyim birikimiyle birlikte ve bu birikime dayanarak kendine özgü bir konuşma biçimini ortaya çıkardığını ifade eder ve bu konuşma şeklini argo olarak tanımlar. Argonun söz varlığı, genel dildeki kelimelere yeni ve özel anlamlar yüklenmesi, bazı sözcüklerin bilinçli biçimde değiştirilmesi, dilin lehçe ve ağızlarından ya da yabancı kökenli unsurlardan yararlanılmasıyla oluşur. Bunun yanı sıra, kimi zaman kullanımdan düşmüş ifadelerin yeniden canlandırılması da bu sürece dâhil edilir. Özellikle dönemin toplumsal eğilim ve modalarının

etkisiyle şekillenen argo, bu nedenle her çağda kendine özgü bir yapı sergiler (Sağol 2002: 73). Bu noktada, halkın sözlü kültür mirasının ayrılmaz bir parçası olan argo, incelenen şiirlerde edebi birer araca dönüşmüştür. Çalışmanın bu bölümünde, eserlerde yer alan argo ve teklifsiz konuşmada geçen sözcükler ele alınmıştır.

"*Geberinceye* kadar" (Güngör, s.130)

"Şu *yezit herifin* ettiğini işittiniz mi?" (Güngör, s. 295)

"Bizim kaşık düşmanı Hacı Şaban'ın gelininden kendi kulağıyla dinlemiş zebani *herifin yediği herzeleri*.." (Güngör, s. 296)

"Ne halt etmiş *dürzü*" (Güngör, s.296)

"Baş açık, *baldırı çıplak*" (Birsel, s. 32)

"Ya *çek arabanı*/ Ya çile doldur." (Güngör, s. 130)

"*Kafayı çekmek* şöyledursun/Sigara alacak paran yok" (Uslu, s. 49)

"Ne talihsiz adammış/ *İmanı gevremiş* parasızlıktan" (Uslu, s. 56)

"*Ulan* pencere/Sen ne utanmaz şeysin" (Uslu, s. 64)

"Doldur kadehi *anam babam*" (Uslu, s. 73)

"O da köyü *soyar soğana çevirir*, öteki gibi kaçar." (Güngör, s. 292)

"Yürü! *Hortlayasıma* daha duruyor." (Güngör, s. 292)

Eserlerdeki bu argo ve teklifsiz konuşma unsurları, samimiyet ve içtenlik duygusunu artırmakta; şairlerin halkla kurduğu bağı güçlendirmektedir. Diğer yandan şiiri seçkin bir zümrenin elinden alıp sıradan insanın dünyasına indiren bu anlayış, doğal bir sonuç olarak halkın sözlü kültüründe yer alan ancak edebî değeri sınırlı görülen argo ve gündelik deyişleri de şiirsel özneye dâhil etmiştir. Bu bağlamda, incelenen eserlerdeki argo ve teklifsiz konuşma unsurları esasında şairin toplumsal gerçekliği ve *küçük insanın* dil evrenini kurgulama biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ

İncelenen eserlerde halk ağzı ve yerel söyleyişlerin sözlü kültürün doğal ve gündelik dilini yazılı metne taşıdığı görülmektedir. Deyim ve kalıp

sözler, kuşaklar boyunca aktarılan kolektif deneyimin şiir içinde yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Argo ve teklifsiz konuşma unsurları ise sözlü kültürün samimi ve doğrudan anlatım biçimini yansıtarak şiire canlılık ve gerçeklik kazandırmaktadır. Bu unsurların tümü, sözlü kültürün temel özellikleri olan doğallık, tekrar ve kalıplaşma gibi niteliklerin modern şiirdeki yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu ve Kemal Uluser'in eserlerinde sözlü kültürden beslenen dil unsurlarının belirgin bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Ancak bu unsurlar, doğrudan halk edebiyatı geleneğine bağlı kalmaktan ziyade modern şiir anlayışı içerisinde yeniden yorumlanmıştır. Bu bağlamda, söz konusu şairlerin şiirleri, halk dili ile modern şiir arasında bir köprü niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Aksan, Doğan (2006). Türkçenin Sözvarlığı. Ankara: Engin Yayınevi.

Aktunç, Hulki (2006). Büyük Argo Sözlüğü. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Birsel, Salah (2020). Rüştü Onur. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Çelik, Yakup (2020). Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Folklor ve Garip Şiiri. *Milli Folklor*, *16*(128), 19-27.

Çobanoğlu, Özkul (2005). Sanatsal Bir Dışavurum Formu Olarak Argo Kavramının Halkbilimsel Çözümlemesi. Prizren: Balkan Türkoloji Araştırmaları Merkezi Türklük Bilgisi 3, 232-237.

Demir, Nurettin ve Yılmaz Emine (2003). Türk Dili. Ankara: Grafiker Yayınları.

Durmuş, Mitat (2009). Garip Şiiri Bağlamında Geleneğin Sorunsallaştırılması. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, (2), 149-162.

Elçin, Şükrü (2005). Halk Edebiyatına Giriş. Ankara: Akçağ Yayınları.

Enginün, İnci (2009). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Günay, Osman ve Öztürk Ahmet (2002). Muzaffer Tayyip Uslu'ya Armağan. Kdz. Ereğli: Zonguldak Kültür ve Eğitim Vakfı Yayınları.

Güngör, Bilgin (2021). Kara Elmas Diyarından (Toplu Eserler) -Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu, Kemal Uluser-. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Kalyoncu, Hamit (2017). Yaşamak Güzeldi - Kelebek Ömürlü Şair Muzaffer Tayyip Uslu. Ankara: Telgrafhane Yayınları.

Ong, Walter (2012). Sözlü ve Yazılı Kültür. İstanbul: Metis Yayınları.

Sağol, Gülden (2002). Argo Sözlükleri. Türk Kültüründe Argo içinde. (Ed. Prof. Dr. Emine GÜRSOY -Naskali ve Doç. Dr. Gülden Sağol). Haarlem: SOTA Türkistan ve Azerbaycan Araştırma Merkezi Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1969). Edebiyat Üzerine Makaleler. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Tığ, İbrahim (2012). Rüştü Onur'u Arkadaşlarıyla Anmak. *Şehir Dergisi* S. 74.

Tuncer, Kadir (2013). Zonguldaklı Şair Rüştü Onur. Ankara: İlkim Ozan Yayınları.

Uslu, Muzaffer Tayyip (2022). Şimdilik. Konya: Ahbap Kitap.

Otobiyografik Anlatılarda Kimlik Kurgusu: Ahmet Mithat Efendi ve *Menfa'sı*

TUĞÇE YILDIZ*

Öz

Otobiyografik anlatılar hatırlama ve yeniden kurma sürecinin iç içe geçtiği metinler olarak değerlendirilebilir. Söz konusu anlatılarda geçmiş, sabit olmanın ötesinde anlatıcının bakış açısına göre yeniden şekillenen bir yapıdadır. Bu yönüyle otobiyografik anlatılar, bireysel deneyim ile anlatı kurgusu arasındaki ilişkinin tartışılmasına imkân tanır. Çalışmada, Ahmet Mithat Efendi'nin sürgün yıllarına dair anılarının yer aldığı *Menfa*, William Randall'ın "hikâye yoluyla kimlik inşası" hakkındaki görüşleri çerçevesinde ele alınmaktadır. Çalışmanın amacı, yazarın kendi yaşam hikâyesini hangi anlatı stratejileri üzerinden kurguladığını ve bu yolla nasıl bir kimlik inşa ettiğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda araştırmada metin merkezli bir çözümleme yaklaşımı benimsenmiştir. İnceleme sonucunda, Ahmet Mithat Efendi'nin "hakikati olduğu gibi aktarma" iddiasına rağmen deneyimlerini, seçme, düzenleme ve yeniden anlamlandırma yoluyla bir anlatıya dönüştürdüğü gözlemlenmiştir. Özellikle yazarın kendini haksızlığa uğramış, mağdur ve meşruiyetini savunan bir özne olarak konumlandırdığı, bununla birlikte anlatısını desteklemek amacıyla tanıklara ve ikna edici söylem stratejilerine başvurduğu tespit edilmiştir. Bu çerçevede, dış gerçeklik ile anlatılan gerçeklik arasında belirgin bir ayrım ortaya çıkmaktadır. Metin göz önüne alındığında yazarın, kendi "iç hikâye"sini kişisel tercihleri çerçevesinde kurguladığı anlaşılmaktadır. Çalışmada ayrıca Ahmet Mithat Efendi'nin eserini, sürgün sonrası yeni toplumsal ve siyasal konumunu meşrulaştırmaya çalışmasıyla birlikte geçmişiyle arasına mesafe koyma çabasının bir ürünü olarak kaleme aldığı ileri sürülmektedir. Bu bağlamda metin, yazarın Namık Kemal

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. ttugce.yldz1@gmail.com, ORCID: 0009-0000-9772-2568.

çevresinden ayrışma niyetiyle ilişkili biçimde, yeni bir kimlik inşa etme sürecinin parçası olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak çalışma, otobiyografik metinlerin dış dünyanın doğrudan anlatımı olmasından ziyade yazarın öznel ve ideolojik yönelimleri doğrultusunda bilinçli biçimde belli bir amaca yönelik kurgulanan yapılar olduğunu göstermektedir. Söz konusu çalışma için somut bir örnek teşkil eden *Menfa*'nın incelenmesi, Osmanlı dönemi otobiyografik metinlerde kimlik inşasının işleyişine dair tartışma alanı açmaktadır.

Anahtar sözcükler: Ahmet Mithat Efendi, sürgün anlatıları, otobiyografik anlatı, kimlik inşası

IDENTITY CONSTRUCTION IN AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVES: AHMET MITHAT EFENDI AND HIS *MENFA*

Abstract

Autobiographical narratives can be regarded as texts in which the processes of remembering and reconstruction are intertwined. In such narratives, the past is not a fixed entity but rather a structure that is continuously reshaped according to the narrator's perspective. In this respect, autobiographical narratives provide a ground

for discussing the relationship between personal experience and narrative construction. This study examines *Menfa*, which contains Ahmet Mithat Efendi's memoirs of his years in exile, within the framework of William Randall's views on "identity construction through storytelling." The aim of the study is to reveal the narrative strategies through which the author constructed his own life story and the kind of identity he thereby fashioned. Accordingly, a text-centered analytical approach has been adopted. The analysis reveals that, despite Ahmet Mithat Efendi's claim of "conveying the truth as it is," he transformed his experiences into a narrative through processes of selection, arrangement, and reinterpretation. In particular, it has been observed that the author positioned himself as a wronged, victimized subject defending his own legitimacy, while employing witnesses and persuasive discursive strategies to support his narrative. Within this framework, a marked distinction emerges between external reality and narrated reality. A close reading of the text demonstrates

that the author constructed his own "inner story" in accordance with his personal preferences. The study further argues that Ahmet Mithat Efendi composed his work as a product of his endeavor to legitimize his new social and political position in the post-exile period, as well as to distance himself from his past. In this context, the text is evaluated as part of a process of constructing a new identity, linked to the author's intention to dissociate himself from the circle of Namık Kemal.

In conclusion, the study demonstrates that autobiographical texts, rather than being direct representations of external reality are structures consciously crafted in line with the author's subjective and ideological orientations toward a specific purpose. The examination of *Menfa*, which constitutes a concrete case for this study, opens up a field of discussion regarding the mechanisms of identity construction in Ottoman-era autobiographical texts.

Keywords: Ahmet Mithat Efendi, narratives of exile, autobiographical narrative, identity construction

GİRİŞ

Otobiyografi, modern edebiyat içerisinde çeşitli açılardan tartışılan türlerden biridir. Uzun yıllar boyunca bu türün bireyin yaşamını olduğu gibi aktaran güvenilir metinler olarak değerlendirildiği söylenebilir. Bu durumda genellikle anlatıcının aktardığı olayların doğruluğu sorgulanmamıştır. Özellikle pozitivist tarih anlayışının etkisi altında gelişen geleneksel yaklaşımların, otobiyografik metinleri geçmişin nesnel kayıtları olarak görme eğiliminde olduğu düşünülebilir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısına bakıldığında ise bu yaklaşım anlatı kuramları, bellek çalışmaları ve özne teorilerindeki gelişmelerle birlikte sorgulanmaya başlanır.

Söz konusu gelişim günümüz çerçevesinde değerlendirildiğinde otobiyografik anlatılar, geçmiş deneyimlerin belirli bir bakış açısıyla yeniden düzenlendiği anlatılar olarak görülür. Bu durum bireyin geçmişini anlatırken hatırlamakla birlikte olayları seçtiğine, yorumladığına ve belirli bir anlam örgüsü içerisinde yeniden yorumladığına işaret eder (Gür, 2022). Bu nedenle anlatılan yaşam ile dış dünyadaki yaşam arasında kaçınılmaz bir mesafe

bulunur. Başka bir ifadeyle otobiyografi, yaşanmış olayların bir kaydı olarak kalmayarak benliğin yeniden üretildiği bir alan olarak karşımıza çıkar. Bu dönüşümün arkasında ise anlatısal kimlik kuramlarının önemli bir etkisinin bulunduğu söylenebilir. Özellikle William Randall gibi araştırmacılar, insan yaşamının hikâyeler aracılığıyla anlam kazandığı düşüncesindedir. Bu yaklaşıma göre bireyler, deneyimledikleri parça parça olayları anlamlı bir bütünlük içerisinde organize edilmiş hikâyeler olarak aktarır (2014: s. 75-80). Kimliğin de bu anlatısal bütünlüğün sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

William Randall'ın çalışmaları, otobiyografik anlatıların kimlik inşasıyla olan ilişkisini açıklaması bakımından önemli bir kuramsal çerçeve sunar. Randall'a göre insan yaşamı sürekli yeniden yazılan bir hikâyedir ve birey hayatı boyunca kendi hikâyesini düzenlemeye devam eder (2014: s. 277). Bu nedenle otobiyografik metinler bireyin kendini nasıl görmek ve başkalarına nasıl göstermek istediğini geçmişe ilişkin bilgiler üzerinden ortaya koyar.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Menfa* adlı eseri de söz konusu yaklaşımın somut örneklerinden biridir. İlk kez 1876 yılında yayımlanan eser, görünürde Ahmet Mithat Efendi'nin sürgün yıllarına dair deneyimlediği olayları anlatır. Metne daha detaylı bakıldığında ise anlatı boyunca yazarın kendisini belirli bir kimlik çerçevesinde yeniden konumlandırmaya çalıştığı görülür. Bu durum, eseri sadece tarihsel bir belge olmaktan çıkararak anlatısal kimlik inşası açısından değerlendirebilecek hâle getirir. Bu çalışmada *Menfa*, William Randall'ın anlatısal kimlik kuramı çerçevesinde incelenecek ve Ahmet Mithat Efendi'nin sürgün deneyimini nasıl anlamlandırdığı, kendisini hangi söylem stratejileri aracılığıyla konumlandırdığı tartışılacaktır. Son olarak da metnin hangi ideolojik işlevleri üstendiği ortaya konulmaya çalışılacaktır. Böylece bir taraftan otobiyografik anlatıların kimlik inşa sürecinde nasıl bir rol üstlendiğinin gün yüzüne çıkarılması amaçlanmaktadır.

WILLIAM RANDALL VE HİKÂYE OLARAK HAYAT METAFORU

Otobiyografik anlatılarda dikkat çeken asıl meselenin anlatıcının başından geçen olaylar kadar bu olaylara yüklediği anlamlar olduğu söylenebilir. Birey aynı deneyimi farklı dönemlerde, farklı amaçlarla ve farklı kimlik inşaları doğrultusunda yeniden yorumlayabilir. Bu nedenle otobiyografi

üzerine yapılan çalışmalarda bireyin ne yaşadığından ziyade yaşananları nasıl bir hikâyeye dönüştürdüğüne odaklanmak gerekir. Bu çerçevede Randall'ın yaklaşımı bireyin deneyimlediği olayların hikâye formunda düşünülmesi gerektiğine dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Randall'a göre birey, yaşadığı olayları belli bir anlatısal yapı içerisinde yerleştirdiğinde anlam ortaya çıkar. Bu nedenle o, bireyin yaşamını "sürekli yazılan bir roman" olarak tanımlar. Söz konusu yaklaşım, insanın hayatı boyunca kendisini yeniden yorumladığını ve deneyimlerine sürekli yeni anlamlar yüklediğini ifade eder. Ona göre her birey kendi hayat hikâyesinin hem yazarı hem anlatıcısı hem de başkahramanıdır. Dolayısıyla birey, yaşadıklarını farklı biçimlerde anlamlandırarak kendi benliğini yeniden üretir (Randall, 2014: s.26). Ortaya çıkan metin de anlatıcının mevcut benlik algısının ürünüdür. Bu bağlamda otobiyografik anlatıları sadece geçmişin aktarımları olarak değerlendirmek eksik kalır.

Randall'ın kuramında önemli kavramlardan biri de "otobiyografik dürtü"dür. Ona göre, bireylerin yaşamlarını anlatmasının temel nedeni, bunun bir ihtiyaç olarak hissedilmesidir. Bu hissiyat hatırlama isteğinin yanı sıra bireyin kendi varlığını anlamlandırma çabasının da bir sonucudur. Bireyler yaşamlarını anlatıya dönüştürerek hem kendi geçmişlerini açıklığa kavuşturur hem de deneyimlerine süreklilik kazandırır (Randall, 2014: s.248). Otobiyografik metinlerde benliğin anlatı yoluyla yeniden inşa edilmesi bu noktada görünürlük kazanır. Birey bu yaklaşımla deneyimlerini kaydederken olaylar arasındaki ilişkiyi kurma sürecini de başlatmış olur.

Randall'ın kuramının önemli kavramları arasında "iç hikâye" ve "dış hikâye" ayrımı da dikkat çeker. Dış hikâye, bireyin nesnel olarak yaşadığı olayları ifade ederken iç hikâye ise bireyin bu olaylara yüklediği anlamlardır (2014: s. 75-88). Söz konusu ayrım otobiyografik metinler incelenirken yazarın nasıl bir kimlik inşa ettiğini anlayabilmek açısından büyük önem taşır. Randall'a göre bireyin, dış dünyada herkese gösterdiği hayat ve iç dünyasında kurduğu hayat arasında her zaman bir boşluk bulunur. Bu noktada Randall'ın "kendini aldatma" kavramı da dahil olur. O, bu durumu bireyin kendine anlattığı hikâye ile başkalarının onu gördüğü hâli arasındaki uyumsuzluk olarak tanımlar (2014: s. 353-360). Birey yaşadığı olayları aktarırken seçtiklerini ön plana çıkarır ya da

geri plana iter. Söz konusu seçimler çoğu zaman bireyin oluşturduğu kimliği korumayı ve meşrulaştırmayı beraberinde getirir. Bu nedenle otobiyografik metinler anlatı kuramı çerçevesinde incelendiğinde bireyin kendini savunduğu ve toplumsal olarak kabul gördüğü aynı zamanda belirli bir kimlik inşa edildiği kurmaca anlatılar olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda Ahmet Mithat Efendi'nin sürgün yıllarında kaleme aldığı otobiyografik anlatısı olan *Menfa*, yukarıda bahsi geçen anlatı kuramını görünür kılması açısından değerlendirilmeye açık bir metin olma özelliği taşır.

AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN *MENFA*'SINDA KİMLİK KURGUSU

Otobiyografik metinlerin en temel problemlerinden biri gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırın tam olarak belirlenememesidir. *Menfa* da bu bağlamda dikkat çeken örnekler arasında yer alır. Ahmet Mithat, eserinde her ne kadar yaşadıklarını olduğu gibi aktarma iddiasında bulunsa da anlatının belirli bir ideolojik yönelim doğrultusunda şekillendiği ileri sürülebilir (2013: 5). Bu görüşü destekler nitelikte Handan İnci'nin aktardığı tarihsel veriler, sürgünün yalnızca Namık Kemal'e yakınlık nedeniyle gerçekleşmediğini Ahmet Mithat'ın kendi yayın faaliyetlerinin de bu süreçte etkili olduğunu belirtmesi açısından dikkat çekicidir (İnci, 2013: ix). Bu durum Ahmet Mithat'ın kendi benlik algısını koruyacak şekilde eseri yeniden şekillendirdiğini ve bilinçli olarak hikâyeleştirdiğini gösterir. Bu nedenle metin, gerçek deneyimlerin aktarılmasıyla beraber belli bir amaç için kurgulanan anlatı olarak da değerlendirilebilir.

Otobiyografik anlatılarda anlatıcının kendisini nasıl konumlandırdığı da kimlik inşasının temel unsurlarından biridir. Birey mevcut durumunu açıklarken aynı zamanda gelecekteki toplumsal yerini oluşturur ve kendisini belirli bir ideolojik çerçeve içerisinde yeniden tanımlar. Bu yönüyle otobiyografi, geçmişe dönük olduğu kadar geleceğe dönük bir anlatı türü olarak da değerlendirilebilir. Randall'a göre bireyler yaşam öykülerini anlatırken "nereden geldiklerini" ve "kim olmak istediklerini" ortaya koyar (2014: 83). Bu nedenle otobiyografik anlatılarda geçmişe ilişkin yeni yorumlar oluşturulurken geleceğe yönelik yeni bir kimlik yaratım süreci de görülür. Anlatının oluşturulduğu dönem, yazarın geçmiş deneyimlerine belirli bir mesafeden

bakabildiği ve bunları yeniden değerlendirebildiği bir zamana karşılık gelir. Randall'ın ifade ettiği gibi birey, geçmişini her zaman bugünün şartları ve koşullarına uygun biçimde ele alır. Bu nedenle anlatılan geçmiş aslında şimdiki zamanın ihtiyaçları doğrultusunda yeniden şekillendirilmiş bir geçmiştir (Randall, 2014: 164). Aynı bağlamda Ahmet Mithat Efendi'nin *Menfa* adlı eseri, otobiyografik anlatılarda kimlik inşasının zamansal olarak nasıl değişime uğradığının görünür olması açısından incelenebilir. Onun eserinde sürgün deneyimlerini anlatış biçimi, seçtiği olaylar ve yaptığı açıklamalar da söz konusu yaklaşımı destekler niteliktedir.

Ahmet Mithat, geçmiş siyasi ilişkilerini farklı bir çerçeveden yorumlayarak kendisini mağdur, eğitimci, öğretmen gibi topluma faydalı olmayı amaçlayan aydın kimliğinde sunmaktadır. Bu doğrultuda ilk olarak kendini haksızlığa uğramış, yanlış anlaşılmış ve meşruiyetini savunmak zorunda kalan bir birey olarak konumlandırır (2013: 60). Bir başka ifadeyle Ahmet Mithat'ın eser boyunca okuyucuya göstermek istediği kimliklerden ilki mağdur profilidir. Randall'ın kuramı açısından bakıldığında bu durum, bireyin "iç hikâyesini" oluşturma süreciyle doğrudan ilişkilidir. Ahmet Mithat Efendi'nin sürgün deneyimini anlatırken kendisini kurban rolüne bürümesi, onun dış gerçekliğini kendi iç gerçekliği doğrultusunda yeniden yorumladığını gösterir. Ahmet Mithat'ın "hakikatte nasıl bir adam isem öyle" görünmek istediğini söylemesi de bu bağlamda önemlidir (2013: 5). Bu ifade onun, kendi anlatısında mağdur söylemini güvenilir ve doğru olarak sunma çabasının da bir parçası olarak değerlendirilebilir. Buna rağmen İnci'nin aktardığı üzere, Ahmet Hamdi Tanpınar bu "arkadaş kurbanı" söylemini bütünüyle ikna edici bulmaz (İnci, 2013: ix).

Sürgün deneyimi etrafında şekillenen eser, yazarın toplumsal olarak kendini nasıl konumlandırdığını ve okuyucuya nasıl sunduğunu ortaya koyması bakımından da dikkat çekicidir. Eser sadece Ahmet Mithat Efendi'nin kendi başından geçen deneyimleri aktarmaz. Bununla birlikte dönemin siyasal ve toplumsal dönüşümünü yansıtmasıyla yazarın içinde bulunduğu toplumsal yapıyı bütüncül olarak gözler önüne serer. Bu noktada dikkat çeken husus ise eserin, yaşanan olayları belirli bir bakış açısıyla yeniden düzenleyerek bir kimlik anlatısı üretmesidir. Eserde yazarın kendini, toplumsal yapıyı, dönemin

olaylarını nasıl anlattığı ve bu anlatım biçiminin hangi kimlik stratejileri üzerinden yapıldığı anlatı kuramının temel soruları arasında yer alır. Bu bağlamda İnci'nin eser hakkındaki değerlendirmesi dikkat çekicidir. İnci, metnin asıl amacının yaşam öyküsünü aktarmaktan ziyade sürgün cezasına yol açan olayların yazılması olduğunu vurgular (2013: viii). Görünürde 1873 yılında *Vatan Yahut Silistre* etrafında oluşan siyasal atmosfer sonucunda Ahmet Mithat Efendi sürgüne gönderilir. Bu ceza karşısında büyük şaşkınlık yaşadığını belirten Ahmet Mithat, sürgünün temel sebebinin Namık Kemal'le yakınlığı olduğunu ileri sürer (İnci, 2013: ix). Söz konusu dönem içinde Namık Kemal'in temsil ettiği siyasal muhalefet çizgisi ile Ahmet Mithat'ın benimsediğini iddia ettiği kültürel ve sosyal çizgi arasında oluşan farklılıklar eserin temel amacını anlaşılır kılar. İnci'nin de değerlendirmelerine göre *Menfa*, arka planda Ahmet Mithat'ın eylemleri sebebiyle kendisi ve Yeni Osmanlılarla özdeşleştirilen çevreden ayrıldığını gösterme niyeti taşır (2013: ix) Eserin eksik kalmış olmasının da bu bağlamda anlam taşıdığı belirtilebilir. Ahmet Mithat Efendi'nin sürgün dönüşünde yeni bir hayat kurarak Namık Kemal çevresiyle arasına mesafe koymak istediği düşünülürse eserin bu işlevi yerine getirmek için bilinçli biçimde yapılandırıldığı söylenebilir. Nitekim eserin yazılış tarihinden sonra Ahmet Mithat'ın sürgünden geri dönebilmesi bu görüşü destekler.

Bu olaydan sonra Ahmet Mithat, siyasal muhalefetten uzak duran ve kendisini Osmanlı toplumunu eğitmeye adayan bir "öğretmen-romancı" olarak hayatına devam eder (İnci, 2013: x-xi). Ahmet Mithat'ın oluşturduğu bu yeni kimliğin ön hazırlığının *Menfa*'da tamamlandığı görülür. Bu doğrultuda eserde bahsedilen olaylar incelendiğinde yazar kendini siyasi mücadelelerin merkezine koymak yerine bilgi üreten ve toplumu bilinçlendirmeye çalışan bir aydın olarak tarif eder. Bu durumda "Hâce-i Evvel" lakabı sürgün sonrası taşımak istediği toplumsal kimliğiyle de uyumlu hâle gelmiş olur. Randall'ın kuramı açsından değerlendirilebilecek hadise, aktarıcının bilinçli ya da bilinçsiz biçimde anlatı kuramının kimlik oluşturma işlevini kullandığının göstergesidir. Sonuç olarak Ahmet Mithat Efendi'nin eser aracılığıyla oluşturduğu mağdur kimliğinin yanı sıra bir başka kimliğin de eğitici, öğretici, her durum ve koşulda öğretme amacı güden aydın bir kişilik olduğu söylenebilir.

Ahmet Mithat'ın *Menfa* adlı eserinde kimliklerini inşa ederken belli stratejiler kullandığı söylenebilir. Bunlardan ilki sık sık başvurduğu tanık göstermedir. O, yaşadığı olayların doğruluğunu desteklemek amacıyla çevresindeki kişileri anlatıya dahil ederek onları kendi savunmasının tanıkları haline getirir. Bu yöntem, Randall'ın anlatıların toplumsal boyutuna ilişkin görüşleriyle örtüşür. Ona göre bireyler hikâyelerini büyük ölçüde başkaları tarafından kabul görmek için anlatır. Dolayısıyla anlatılar bir ikna etme ve meşrulaştırma pratiği olarak işlev görür (2014: 227). Ahmet Mithat'ın da tanıklara başvurması, okuru kendi anlatısının doğruluğuna ikna etme çabasının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu sayede metin, yazarın amacına yönelik işlevini gerçekleştirebilir ve onun toplumsal olarak kabul görmek için savunma metnine dönüşebilir.

Bir başka strateji ise Ahmet Mithat'ın romanlarında da sıkça kullandığı okura doğrudan hitap etme tekniğidir. *Menfa*'da belirgin biçimde görülen bu durum okuyucuyla yakınlık kurmak istemesinin bir sonucudur. Bu yöntem, anlatıcının güvenirliğini arttırarak okuyucuda samimiyet hissiyatı yaratır. Randall'ın "anlatıcı, karakter ve okur" arasındaki ilişkiye dair düşünceleri bu noktada anlam kazanır. Ona göre, birey kendi hayat hikâyesini anlatırken okurun tepkisini de hesaplar (2014: 209). Ahmet Mithat'ın okurla kurduğu ikili ilişki, anlatının ikna edici etkisini güçlendirir. Bu nedenle *Menfa*'da kullanılan hitaplar, yazarın üslubunun parçaları olmaktan öteye geçerek kimlik inşasını destekleyen yöntemler olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Sonuç olarak çalışmada, Ahmet Mithat Efendi'nin *Menfa* adlı eseri, William Randall'ın anlatısal kimlik kuramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda eser, yazarın sürgün yıllarının anlatıldığı bir otobiyografik eser olmakla birlikte kendi kimliğini yeniden oluşturduğu kurmaca bir anlatı tasarısıdır. Randall'ın ortaya koyduğu "hayatın hikâye olarak kavranması", "otobiyografik dürtü", "iç hikâye-dış hikâye" ayrımı, "kendini aldatma" gibi kavramları *Menfa*'nın incelenmesinde önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bu yöntem aracılığıyla Ahmet Mithat Efendi'nin eserinde bahsettiği deneyimlerini belirli bir anlam örgüsü içerisinde yeniden düzenlediği

söylenebilir. Eserde dikkat çeken temel unsur, anlatıcının kendisini mağdur ve haksızlığa uğramış bir birey olarak konumlandırmasıdır. Bu doğrultuda tanıklıklara başvurulması, okura doğrudan hitap edilmesi ve ikna edici bir söylem kurulması, anlatının meşrulaştırıcı yönünü güçlendirir.

Ahmet Mithat Efendi, sürgün deneyimini aktarırken kendi benlik anlatısını koruyacak ve destekleyecek olay örgüsünü bilinçli bir şekilde oluşturur. Bu durum eserin yazılış amacını yerine getirmesini sağlayarak onun yeni bir toplumsal, siyasal ve bireysel kimlik oluşturmasını sağlar. Ayrıca *Menfa*'da yazarın Namık Kemal ve çevresinden ayrışma çabası, siyasal muhalefetten uzaklaşarak eğitimci kimliğini ön plana çıkarması ve sonrasında Hâce-i Evvel olarak anılacak yeni toplumsal kimliğine zemin hazırlaması gibi meselelere dikkat çekilmiştir. Bu bağlamda *Menfa*'nın anlatısal kimlik kuramları çerçevesinde incelenebilir bir metin olduğu bununla birlikte Osmanlı döneminde otobiyografik anlatılarda kimlik inşasının işleyişini göstermesi bakımından önemli bir örnek teşkil ettiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Ahmet Mithat Efendi. (2013). *Menfa (Sürgün Hatıraları)*. (H. İnci, haz.). İstanbul: Kapı Yayınları.

Gür, Murat (2022). "Cumhuriyet'in Gölgesinde Osmanlı'yı Hatırlamak: *Zeytindağı*'nda Özne, İktidar ve Kimlik". *Karadeniz Araştırmaları* 75: s. 975-987.

İnci, Handan (2013). "Ahmet Mithat Efendi ve *Menfa*'sı". *"Menfa"* içinde (s. vii-xi). İstanbul: Kapı Yayınları.

Randall, W. L. (2014). *Bizi BizYapan Hikâyeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kıpçak Türkçesindeki Çince Alıntı Kelimeler

DR. ÖĞR. ÜYESİ TÜMER KARAAYAK*

Öz

Türkçenin diğer dillerle olan dilsel teması erken dönemlere kadar uzanmaktadır. Türkçenin dilsel temaslar tarih boyunca göçler, komşuluklar ve kültürel etkileşimler sonucunda ortaya çıkmış ve Türkçe birçok dilden kelime aldığı gibi kendisi de çeşitli dillere kelimeler vermiştir. Runik harfli Eski Türk yazıtları döneminde sınırlı olan bu dil temaslar, özellikle Eski Uygur döneminde yoğunlaşmıştır. Eski Uygur döneminde Çince, Sanskritçe, Soğdca, Tibetçe, Toharca, Partça, Moğolca, Arapça, Farsça gibi dillerden birçok alıntı kelime Türkçeye girmiştir. Bu diller arasında alıntılan kelimelerin sayısı bakımından en yoğun dilsel etkileşimin olduğu dillerden birisi de Çince'dir. Türkçeye giren Çince kelimeler, Runik harfli Eski Türk yazıtları dönemi metinlerinde sınırlı sayıda iken Eski Uygur dönemine ait eserlerde daha fazla sayıda yer almaktadır. Eski Uygur döneminde yer alan Çince kelimelerin bir kısmı kültürel aktarımla Türkçenin diğer tarihi dönemlerine sirayet ettiği bilinmektedir. Bu bildirinin amacı, kültürel aktarımla Eski Uygur Türkçesi döneminden Kıpçak Türkçesi dönemine kadar uzanan süreçteki Çince alıntı kelimelerin dilsel temasını tespit ve tahlil etmektir. Bu bildiride Kıpçak Türkçesi metinlerinde yer alan ve çeşitli kaynaklarda Çince kökenli olarak gösterilen kelimeler ele alınacak ve incelenecektir. Kıpçak Türkçesi metinlerinde yer alan Çince kelimelerin semantik ve morfolojik değişikliklerine yer verilecektir. Ayrıca bu Çince alıntı kelimeler, Kıpçak Türkçesi metinlerinde yer alan bağlamlarıyla ve cümle örnekleriyle ele alınacaktır. Kıpçak Türkçesi metinlerinde Çince olarak tespit edilen kelimeler Türkçenin diğer tarihi dönemlerinde [yani Orhon, Uygur, Karahanlı, Harezm] görülüyor ise bunlara da kısaca yer verilecektir.

Anahtar sözcükler: Eski Türkçe, Kıpçak Türkçesi, Çince alıntı kelimeler, dilsel temaslar, Eski Türkçe-Çince dil ilişkileri

---

* Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. tumerkaraayak@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2322-9663.

CHINESE LOANWORDS IN KIPCHAK TURKISH

Abstract

The linguistic contact between Turkish and other languages dates back to early periods. Throughout history, Turkish's linguistic contacts have emerged as a result of migrations, neighboring relationships, and cultural interactions; just as Turkish has borrowed words from many languages, it has also contributed words to various languages. While these linguistic contacts were limited during the period of Old Turkic inscriptions written in the Runic alphabet, they intensified particularly during the Old Uyghur period. During the Old Uyghur period, numerous loanwords from languages such as Chinese, Sanskrit, Sogdian, Tibetan, Tocharian, Parthian, Mongolian, Arabic, and Persian entered the Turkish language. Among these languages, Chinese is one of those with the most intense linguistic interaction in terms of the number of borrowed words. While Chinese words entering Turkish were limited in number in texts from the Old Turkic inscriptions period using Runic script, they appear in greater numbers in works from the Old Uyghur period. It is known that some of the Chinese words found in the Old Uyghur period have permeated other historical periods of Turkish through cultural transmission. The aim of this paper is to identify and analyze the linguistic contact of Chinese loanwords spanning the period from Old Uyghur Turkish to the Kipchak Turkish period through cultural transmission. This paper will examine and analyze words found in Kipchak Turkish texts that are identified as having Chinese origins in various sources. It will address the semantic and morphological changes in Chinese words found in Kipchak Turkish texts. Additionally, these Chinese loanwords will be examined within their contextual settings and through sentence examples found in Kipchak Turkish texts. If words identified as Chinese in Kipchak Turkish texts are also found in other historical periods of Turkish [namely Orkhon, Uyghur, Karakhanid, and Khwarezm], these will also be briefly addressed.

Keywords: Old Turkic, Kipchak Turkic, Chinese loanwords, linguistic contacts, Old Turkic-Chinese language contacts

GİRİŞ

Türkçenin diğer dillerle olan dilsel teması erken dönemlere kadar uzanmaktadır. Türkçenin dilsel temaslar tarih boyunca göçler, komşuluklar ve kültürel etkileşimler sonucunda ortaya çıkmış ve Türkçe birçok dilden kelime aldığı gibi kendisi de çeşitli dillere kelimeler vermiştir. Runik harfli Eski Türk yazıtları döneminde sınırlı olan bu dil temaslar, özellikle Eski Uygur döneminde yoğunlaşmıştır. Eski Uygur döneminde Çince, Sanskritçe, Soğdca, Tibetçe, Toharca, Partça, Moğolca, Arapça, Farsça gibi dillerden birçok alıntı kelime Türkçeye girmiştir. Bu diller arasında alıntılan kelimelerin sayısı bakımından en yoğun dilsel etkileşimin olduğu dillerden birisi de Çince'dir.

Binlerce yıl öncesine dayanan Türk-Çin ilişkilerinin doğal bir sonucu olarak Türkçe-Çince dil ilişkileri de tarihsel olarak pek gerilere götürebilir. Erken dönem; M.S. 6.-7. yüzyıllara kadar uzanan Eski Türkçe ile Çince arasındaki dil ilişkileri en eski katmanı oluşturur. Bu dönemde, kelime alıntıları, siyasi terminoloji ile diplomatik, sosyal veya askeri etkileşimleri içeren kapsamlı ve karşılıklı bir alışverişin var olduğu değerlendirilebilir. Hem runik harfli Eski Türk yazıtlarında hem de Eski Uygurca metinlerinde Eski ve Orta Çinceden alıntılanmış kelimeler bulunmaktadır. Eski Uygurcadaki Çince alıntı kelimelerin çoğu Budist, Manihaist ve çok daha az ölçüde de Nesturî Hıristiyan metinlerinde görülür. Eski Türk yazıtları ve Eski Uygurcadaki Çince kelimeler üç dönemde ayırt edilebilir: 1) Tang Hanedanlığı öncesinde Türkçeye giren Çince kelimeler; 2) Tang Hanedanlığı döneminde Eski Türkçeye giren kelimeler ve 3) Yuan Hanedanlığı dönemine ait kelimeler (Ölmez, 2021, s. 181).

Eski Türkçe özellikle de Eski Uygurcadaki Çince alıntılar üzerine yapılan çalışmaların sayısı bir hayli fazladır. Eski Türkçedeki Çince alıntılar üzerine ilk çalışma yapanlardan birisi Barnabás Csongor'dur. Csongor çalışmalarında Eski Uygurcadaki Çince kelimelerin okuyuşları ve ses değerlerine dair tespitler ve tahliller yapmıştır: Barnabás Csongor (1952). "Chinese Glosses in the Uighur Script of the T'ang-Period". *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2: 73-121; Barnabás Csongor (1954). "Some More Chinese Glosses in Uighur Script". *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 4: 251-257; Barnabás Csongor (1962). "Chinese Glosses in Uighur Texts Written in Brāhmī". *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 15: 49-53. Hilda Ecsedy, makalesinde Çince kökenli Eski Türkçe unvanları ele almıştır: Hilda Ecsedy

(1965). "Old Turkic Titles of Chinese Origin". *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 18, 1/2: 83-91.

Sir Gerard Clauson ve Talat Tekin, alıntı kelimelere dair kaleme aldıkları makalelerinde Çince alıntı kelimelere de yer vermiştir: Sir Gerard Clauson (1972b). "The Foreign Elements in Early Turkish". *Researches in Altaic Languages*. Budapest: Akadémiai Kiadó: 43-49; Talat Tekin (1983). "Türkçedeki En Eski Ödünç Sözler". *Türk Dili*, XLVII/384: 526-529.

György Kara, iki makalesinde Eski Uygurcadaki Çince kelimeleri değerlendirir ve bazı eski yanlışları da düzeltir: György Kara (1983). "Sino-uigurische Worterklärungen". *Sprachen des Buddhismus in Zentralasien*. (Edt.: K. Röhrborn – W.Weenker). Wiesbaden: Otto Harrassowitz: 44-52; György Kara (1988). "Mittelchinesisch im Spätuigurischen". *Ägypten, Vorderasien, Turfan*. Berlin: Akademie-Verlag: 129-133.

Masahiro Shōgaito ise "Uygurca'daki Çince Alıntı Kelimeler" adlı makalesinde Eski Uygurca metinlerdeki Çince kelimelerin fonetik yapısını incelemiş ve Eski Uygur metinlerindeki Çince alıntıların bir listesini oluşturmuştur: Masahiro Shōgaito (1987). "Chinese Loan Words in Uighur". *Studies on the Inner Asian languages* II: 17-156.

Han Woo Choi ise hem Eski Uygurcadaki hem de *Dīvānu Lugat-it-Türk*'teki bazı Çince alıntıları ele alan çalışmalar yapmıştır: Han Woo Choi (1988). "On some Chinese Loan Words in Uighur". *Central Asiatic Journal*, 32, 3/4: 161-169; Han Woo Choi (1990). "Newly Identified Chinese Loan-words in Uighur". *Central Asiatic Journal*, 34, 1/2: 41-47; Han Woo Choi (1992). "Newly Identified Chinese Loan-words in Dīvānü Lugat-it-Türk". *Central Asiatic Journal*, 36, 3/4: 188-198.

Mehmet Ölmez ise Eski Türk yazıtlarında ve Eski Uygurcada, özellikle de Xuanzang biyografisindeki Çince alıntılar üzerine çeşitli makaleler kaleme almıştır: Mehmet Ölmez (1995). "Eski Türk Yazıtlarında Yabancı Öğeler (1)". *Türk Dilleri Araştırmaları*, 5: 227-229; Mehmet Ölmez (1996). "Chinesische Lehnworter in uigurischer Xuanzang-Biographie (II)". *Türk Dilleri Araştırmaları*, 6: 131-166; Mehmet Ölmez (1997). "Eski Türk Yazıtlarında Yabancı Öğeler (2)". *Türk Dilleri Araştırmaları*, 7: 175-186; Mehmet Ölmez (1999). "Eski Türk Yazıtlarında Yabancı Öğeler (3)". *Türk Dilleri Araştırmaları*, 9: 59-65; Mehmet Ölmez (2002). "Chinesische Lehnwörter in uigurischer Xuanzang-Biographie,

Kapitel III". *Studies on the Inner Asian Languages*, XVII: 171-188; Mehmet Ölmez (2012). "Eski Uygurca Xuanzang Biyografisinin II. Bölümündeki Çince Alıntılar". *Türk Dilleri Araştırmaları*, 22/1: 99-108; Mehmet Ölmez (2021). "Chinese Loanwords in Chapter 10 of the Old Uyghur Xuanzang Biography". *Studies in Asian Historical Linguistics, Philology and Beyond*. Leiden, The Netherlands: Brill: 181-201.

Kahar Barat ise Türkçe ve Çince'nin transkripsiyon sistemini ele aldığı makalesinde Çince kelimelerin okunuşu ile ilgili çeşitli öneriler getirmiş ve bazı yeni okuyuş önerilerinde bulunmuştur: Kahar Barat (1996). "A Turkic Chinese Transcription System". *Proceedings of the 38th Permanent International Altaistic Conference (PIAC)*, (Edt.: G. Stary). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag: 5-83. Anna Dybo, Dīvānü Lugat-it-Türk'te Çince alıntı olabileceğini düşündüğü kelimeleri ele aldığı bir çalışma yapmıştır: Anna Dybo (2008). "Mahmud Kaşgari'nin Sözlüğü'ndeki Eski Sinciang Dilleri'nden Alınma Sözcükler Üzerine". *1. Uluslararası Kaşgarlı Mahmut Dil ve Edebiyat Sempozyumu (9 -12 Nisan 2008 KKTC – Lefkoşa)– Bildiriler*. Lefkoşa: Yakın Doğu Üniversitesi, 73-82. Hacer Tokyürek ise Xuanzang Biyografisi'ndeki Çince alıntı kelimeleri tematik olarak incelemiş ve sınıflandırmıştır: Hacer Tokyürek (2018). "Xuanzang Biyografisi'ndeki Çince Sözlerin Sınıflandırılması". *Dil Araştırmaları*, 23: 123-157.

Hüseyin Yıldız Çince alıntı kelimelerle ilgili iki çalışma yapmıştır. İlk çalışmasında Yıldız, Manihaist Uygur metinlerdeki Çince alıntıları kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Diğer çalışmasında ise Yıldız, Harezm Türkçesi metinlerindeki Çince alıntıları incelemiştir: Hüseyin Yıldız (2020). *Maniheist Uygur Metinlerinde Çince Alıntılar. Etimolojik, Leksik ve Tematik İncelemeler*. Erzurum. Fenomen Yayıncılık; Hüseyin Yıldız (2021). "Harezm Türkçesinde Çince Alıntılar". *Orta Türkçe Döneminin İlk Evresi: Sorunları ve Çözüm Önerileriyle Harezm Türkçesi*, (ed. Doç. Dr. Yaşar Şimşek). Ankara: Akçağ Yayınevi: 131-165.

Ayşe Adıgüzel, hazırladığı doktora tezinde tarihi Kıpçak Türkçesindeki alıntı kelimeleri incelemiştir: Ayşe Adıgüzel (2025). *Tarihî Kıpçak Türkçesinde Alıntı Kelimeler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi. Adıgüzel bu çalışmasında Çince alıntılar başlığı altında *beg, biti(k), çanak, inci, lü, şökü, tepsi, tünlük ve yinçi* kelimelerini ele almıştır (Adıgüzel, 2025, s. 516-517).

Türkçeye giren Çince kelimeler, Runik harfli Eski Türk yazıtları dönemi metinlerinde sınırlı sayıda iken Eski Uygur dönemine ait eserlerde daha fazla

sayıda yer almaktadır. Eski Uygur döneminde yer alan Çince kelimelerin bir kısmı kültürel aktarımla Türkçenin diğer tarihi dönemlerine sirayet ettiği bilinmektedir. Bu bildirinin amacı, kültürel aktarımla Eski Uygur Türkçesi döneminden Kıpçak Türkçesi dönemine kadar uzanan süreçteki Çince alıntı kelimelerin dilsel temasını tespit ve tahlil etmektir.

Bu bildiride Kıpçak Türkçesi metinlerinde yer alan ve çeşitli kaynaklarda Çince kökenli olarak gösterilen kelimeler ele alınmış ve incelenmiştir. Kıpçak Türkçesi metinlerinde yer alan Çince kelimelerin semantik ve morfolojik değişikliklerine yer verilmiştir. Ayrıca bu Çince alıntı kelimeler, Kıpçak Türkçesi metinlerinde yer alan bağlamlarıyla ve cümle örnekleriyle ele alınmıştır. Kıpçak Türkçesi metinlerinde Çince olarak tespit edilen kelimeler Türkçenin diğer tarihi dönemlerinde [yani Orhon, Uygur, Karahanlı, Harezm] görülüyor ise bunlara da kısaca yer verilmiştir. Bu bildiride Kıpçak Türkçesi metinlerinde tespit edilebilen *bakşı, çang, çın (~ çiñ), tañ, teng (~ tėng ~ tiñ ~ deng), tepsi, tıngla-, tin, tu, tuġ ve yençü (~ yinçü ~ yinçi ~ inçi ~ inci ~ inçü)* Çince alıntı kelimeler ele alınmıştır.

KIPÇAK TÜRKÇESİNDEKİ ÇİNCE ALINTI KELİMELER

1) *bakşı* "kâtip, yazıcı" < ETü. *bahşı* "öğretmen, muallim, üstat, usta" (Wilkens, 2021a, s. 138) < Çin. 博士 *bo shi* (Giles, 1912, s. 1139 § 9372).

Kökeni Çince 博士 *bo shi* "a wide-read scholar; a professor; a doctor of the academy of learning. a master-tradesman [yaygın olarak tanınan bir akademisyen; bir profesör; bir bilim akademisi doktoru; usta bir zanaatkar]" (Giles, 1912, s. 1139 § 9372) biçimine dayanan *bakşı* kelimesi, Kıpçak Türkçesi eserlerinden *Codex Cumanicus*'ta "kâtip, yazıcı" anlamıyla yer almaktadır (Toparlı vd., 2007, s. 22; Argunşah vd., 2022, s. 434). *Codex Cumanicus*'ta *bitikçi ~ bakşı* şeklinde yer almaktadır (Argunşah vd., 2022, s. 203, 232).

bahşı ~ bakşı kelimesi TMEN II, DTS, EDPT, VEWT, HdA ve UWF I gibi çeşitli kaynaklarda Çince kökenli olarak gösterilmektedir ve kelime Çince 博士 *bo shi* (Giles, 1912, s. 1139 § 9372) biçimden ödünçleme olarak verilmektedir (Doerfer, 1965, s. 271-277; Räsänen, 1969, s. 59; Nadalyayev vd., 1969, s. 82; Clauson, 1972a, s. 321; Wilkens, 2021a, s. 138; Wilkens, 2021b, s. 88-96; Yıldız, 2020, s. 43-46).

bakşı kelimesi Eski Uygurca dönemine ait çeşitli metinlerde *bahşı ~ pahşi ~ pahşı* biçiminde ve "öğretmen, muallim, üstat, usta" anlamlarıyla yaygın bir

kullanıma sahiptir (Wilkens, 2021a, s. 138; Wilkens, 2021b, s. 88-96; Yıldız, 2020, s. 43-46). Kelime, Karahanlı Türkçesi metinlerde görülmezken Harezm-Altın Orda Türkçesi metinlerinden Kırım sahasına ait yarlıklarda *baḫşı* "kâtip" olarak yer almaktadır (Özyetgin, 1996, s. 204; Ünlü, 2012b, s. 75).

Jens Wilkens, *Uigurisches Wörterbuch*'ta Altın Orda, Kırım Hanlığı, Codex Cumanicus ve Timurlu dönemindeki metinlerde yer alan *bahşı ~ bakşı* kelimesinde anlam kayması gözlemlenebileceğini belirtir. Dahası bu metinlerde "kâtip" anlamına gelen bu kelimenin başlangıçta Uygur yazı geleneğinde eğitim görmüş kişileri ifade ederken, daha sonra Arapça yazısına hâkim olan kişileri de ifade ettiğini dikkat çekmektedir (Vásáry, 1987, s. 120-123; Wilkens, 2021b, s. 88-89). Benzer bir görüşte Kincses-Nagy tarafından dile getirilmekte ve *baḫşı* "Farsça bilmeyen kâtip" anlamıyla Moğolcadan yeniden ödünç alınmış bir kelime olabileceğini belirtir (Kincses-Nagy, 2018, s. 58).

2) *çang* "çan" < ETü. *çaŋ* "küçük çan" (Wilkens, 2021a, s. 222) < Çin. 錚 *zheng* (Giles, 1912, s. 78 § 0695).

Çince 錚 *zheng* "a gong, used to sound a retreat to troops [askerlere geri çekilme emrini vermek için kullanılan bir gong]" (Giles, 1912, s. 78 § 0695) köküne dayanan *çang* kelimesi, Kıpçak Türkçesi eserlerinden *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-lugâti't-Türkiyye*'de "çan" anlamıyla yer almaktadır (Atalay, 1945, s. 161; Toparlı vd., 2007, s. 22).

çang kelimesi, TMEN III, DTS, EDPT, VEWT, HdA, UWF III gibi çeşitli kaynaklarda Çince 錚 *zheng* (Giles, 1912, s. 78 § 0695) kökenli olarak gösterilmektedir (Doerfer, 1967, s. 103-105; Räsänen, 1969, s. 99; Nadalyayev vd., 1969, s. 139; Clauson, 1972a, s. 424; Wilkens, 2021a, s. 222; Wilkens, 2023, s. 145).

Eski Uygur dönemi metinlerinde *çaŋ* kelimesi "küçük çan" anlamıyla yer almaktadır (Wilkens, 2021a, s. 222; Wilkens, 2023, s. 145). Karahanlı Türkçesi metinlerinden *Dîvânü lugāti't-Türk*'te *çaŋ* "büyük zil" olarak yer almaktadır (Kaçalin vd., 2023, s. 451, 574). Harezm Türkçesi eserlerinden, *Muḳaddimetü'l-Edeb*'te *çanḳa* "çan" olarak kaydedilmektedir (Yüce, 1993, s. 110; Ünlü, 2012b, s. 131)

3) *çın ~ çiñ* "doğru, gerçek, tam" < ETü. *çın* "gerçek, doğru" (Wilkens, 2021a, s. 228) < Çin. 真 *zhen* (Giles, 1912, s. 64 § 0589).

Çince 真 *zhen* "real; true; genuine [gerçek; doğru; hakiki]" (Giles, 1912, s. 64 § 0589) köküne dayanan *çın* kelimesi, Kıpçak Türkçesi dönemine ait çeşitli

metinlerde *çın*, *çin* ve *çiñ* şeklinde farklı biçimlerde yer almaktadır. *çın* biçimi *Codex Cumanicus*'ta ve *Kitab-ı Mecmū-ı Tercüman-ı Türki ve Acemi ve Mugali*'de görülmektedir. → *Codex Cumanicus*, *çın* "gerçek, hakiki", CC, 70a/4: *çın ẖan büsrep sėni sėvdi* (Argunşah vd., 2022, s. 582); *Kitab-ı Mecmū-ı Tercüman-ı Türki ve Acemi ve Mugali*, *çın* "gerçek, hakiki", TA, 28/b13: çın "doğru" (Toparlı vd., 2000, s. 38, 100). Kelimenin *çiñ* biçimi ise *İrşâdü'l-Mülûk ve's-Selâtîn*'te yer almaktadır. → *İrşâdü'l-Mülûk ve's-Selâtîn*, *çiñg* "tam gerçek, en yüksek yer, doruk", İM, 40b/6: *tamuġnıng̃ çiñg üstinde taḳı ḳıldı* (Toparlı, 1992, s. 169, 517).

çın kelimesi, DTS, EDPT, VEWT, HdA, UWF III gibi çeşitli kaynaklarda Çince 真 *zhen* (Giles, 1912, s. 64 § 0589) kökenli olarak gösterilmektedir (Räsänen, 1969, s. 108; Nadalyayev vd., 1969, s. 148-149; Clauson, 1972a, s. 424; Yıldız, 2020, s. 58-59; Wilkens, 2021a, s. 228; Wilkens, 2023, s. 170-179).

Eski Uygur dönemi metinlerinde *çın* kelimesi "gerçek, doğru; (mücevher, belge) gerçek, özgün, sahih; şüphesiz, kesin; haklı; gerçekten, sahiden; kesin; ciddi; gerçeklik, hakikat, doğruluk; hakiki kişi; gerçek şey; şüphesiz, gerçekten" şeklinde geniş bir anlam dünyasına sahiptir (Wilkens, 2021a, s. 228; Wilkens, 2023, s. 170-179). Eski Uygurcadaki yaygın kullanımı Karahanlı Türkçesinde de devam eden *çın* kelimesi, *Dîvânü lugāti't-Türk*, *Kutadgu Bilig*, *Atabetü'l Hakayık*, *Türk-İslam Eserleri Müzesi 73*, *Ryland Kur'an Tercümesi* gibi eserlerde yer almaktadır (Ünlü, 2012a, s. 226-228). Harezm Türkçesinde de *Kısasü'l Enbiyâ*, , *Mu'înü'l-Mürîd*, *Hüsrev ü Şîrîn* ve *İbni Mühennâ Lügati* gibi eserlerde bulunmaktadır (Ünlü, 2012b, s. 136; Yıldız, 2021, s. 138-139).

4) *tañ* "hayret verici, şaşılacak şey, mucize" < ETü. *taŋ* "enfes, mükemmel, hayret verici, şaşılacak" (Wilkens, 2021a, s. 671-672) < Çin. 歎 *tan* (Giles, 1912, s. 1322 § 10692).

Çince 歎 *tan* "to sigh [iç çekmek / haykırmak]" (Giles, 1912, s. 1322 § 10692) köküne dayanan *tañ* kelimesi *Gülistan Tercümesi* ve *Codex Cumanicus*'ta yer almaktadır (Toparlı vd., 2007, s. 261). → *Gülistan Tercümesi*, *tañ* "hayret verici, şaşılacak şey", GT, 13/11: *tang̃ hediyye keltürüp men* (Karamanlıoğlu, 1978, s. 6, 369); *Codex Cumanicus*, *taŋ* "mucize" CC, 61b/13-14: *taŋlar ėtti Tėŋriniŋ boluşmaḫı bile* (Argunşah vd., 2022, s. 673).

tañ kelimesi için DTS, EDPT ve VEWT sözlüklerinde köken belirtilmemiştir (Räsänen, 1969, s. 461; Nadalyayev vd., 1969, s. 532; Clauson, 1972a, s. 510). Jens Wilkens, *Handwörterbuch des Altuigurischen* adlı sözlüğünde

kelimenin kökenini Çince 歎 *tan* şeklinde vermiştir (Wilkens, 2021a, s. 671-672). Harezm Türkçesindeki Çince alıntıları ele aldığı çalışmasında Hüseyin Yıldız, *taŋ* kelimesinin kökeni için Çince 歎 ve 嘆 köklerini vermiştir (Yıldız, 2021, s. 148-150).

Eski Uygur dönemi metinlerinde *taŋ* kelimesi "enfes, mükemmel, özel, hayret verici, şaşılacak, olağanüstü; mucize, olağanüstü olay" anlamlarıyla geniş bir kullanım alanına sahiptir (Wilkens, 2021a, s. 671-672). Eski Uygurcadaki yaygın kullanım alanını Karahanlı Türkçesinde de devam ettiren *taŋ* "hayret, acayip, tuhaf" kelimesi, *Dîvânü Lugāti't-Türk*, *Kutadgu Bilig*, *Atabetü'l Hakayık*, *Ryland Kur'an Tercümesi* gibi eserlerde yer almaktadır (Ünlü, 2012a, s. 888). Harezm Türkçesinde de "tuhaf, acayip, şaşılacak şey" anlamıyla *taŋ* kelimesi *Kısasü'l Enbiyâ*, *Mu'înü'l-Mürîd*, *Hüsrev ü Şîrîn* ve *Muḳaddimetü'l-Edeb* gibi eserlerde bulunmaktadır (Ünlü, 2012b, s. 564; Yıldız, 2021, s. 148-150).

5) *teng ~ tėng ~ tiñ ~ deng* "denk, eş, eşit, aynı benzer" < ETü. *teŋ ~ t(e)ŋ* "denk, aynı, benzer, eşit" (Wilkens, 2021a, s. 694) < Çin. 等 *deng* (Giles, 1912, s. 1350 § 10877).

Çince 等 *deng* "a step (of a flight of steps). A class; a sort; a rank; to grade; to classify; in the same class with; equal to [bir basamak (merdiven basamağı). Bir sınıf; bir tür; bir kademe; derecelendirmek; sınıflandırmak; aynı sınıfta olmak; eşit olmak]" (Giles, 1912, s. 1350 § 10877) köküne dayanan *teŋ* kelimesi, Kıpçak Türkçesi dönemine ait çeşitli metinlerde *teng*, *tiñ* ve *deng* şeklinde farklı biçimlerde yer almaktadır. *teng ~ tėng* biçimi "denk, eş" anlamlarıyla *Baytaratu'l-Vazıh*'ta, *Codex Cumanicus*'ta ve *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye*'de yer almaktadır. → *Baytaratu'l-Vazıh*, *teng͡* "denk" BV, 12A/24: *anın͡g teng͡i bolmas yügermek* (Ağar, 1986, s. 17, 306); *Codex Cumanicus*, *tėng* "eşit, denk" CC, 69b/12: *tėŋ ü kös-könü öpkesin koyup b[ė]ript[i]r algışın* (Argunşah vd., 2022, s. 677); *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye*, teng "eş, benzer" (Atalay, 1945, s. 255). *tiñ* "denk, eş" biçimi *Gülistan Tercümesi*'nde, *İrşadü'l-Mülūk ve's-Selâtîn*'de ile *Münyetü'l-Guzât*'ta görülmektedir. → *Gülistan Tercümesi*, *tin͡g* "denk, müsavi", GT, 164/12: *cehennem-nin͡g 'azabı birle tin͡g* (Karamanlıoğlu, 1978, s. 81, 376); *Münyetü'l-Guzât*, *tin͡g* "denk, müsavi", MG, 8a-8: *aġır bolmasun tin͡g bolsun* (Uğurlu, 1987, s. 36, 299). *deng* "denk, eşit" biçimi ise *Baytaratu'l-Vâzıh*'ta yer almaktadır. → *deng* "denk, eşit", BV, 30B/13: *sarı den͡gi bolur* (Ağar, 1986, s. 44, 168).

teŋ kelimesi, TMEN II, VEWT, EDPT ve HdA gibi çeşitli kaynaklarda Çince 等 *deng* (Giles, 1912, s. 1350 § 10877) kökenli olarak gösterilmektedir (Doerfer, 1965, s. 574-576; Räsänen, 1969, s. 473; Clauson, 1972a, s. 511-513; Yıldız, 2020, s. 130-132; Yıldız, 2021, s. 150-152; Wilkens, 2021a, s. 694).

täŋ kelimesi "aynı, benzer, gibi, denk, eşit, kayıtsız, ilgisiz; ölçü, ölçek, oran; eş değerlik, denklik, eş değer; karşılaştırma; tartı, terazi; vesile, fırsat, imkân; idrak aracı; derece; soğukkanlılık, aldırmama, ilgisizlik" anlamlarıyla Eski Uygur metinlerinde (Wilkens, 2021a, s. 694) yaygın bir kullanıma sahiptir. Karahanlı Türkçesinde de "denk, benzer, akran; miktar, muayyen ölçü, eşit anlamlarıyla *Dîvânü Lugāti't-Türk*, *Kutadgu Bilig*, *Atabetü'l Hakayık*, *Ryland Kur'an Tercümesi, Türk İslam Eserleri Müzesi 73* gibi eserlerde yer almaktadır (Ünlü, 2012a, s. 945). *teŋ* ve *tiŋ* biçimleriyle ve "denk, eşit" anlamlarıyla Harezm Türkçesinde *Kısasü'l Enbiyâ*, , *Mu'înü'l-Mürîd*, *Hüsrev ü Şîrîn*, *İbni Mühenna Lügati* ve *Muḳaddimetü'l-Edeb* gibi eserlerde bulunmaktadır (Ünlü, 2012b, s. 582, 593; Yıldız, 2021, s. 150-153).

6) *tepsi* "tepsi" < ETü. *tėpsė* "çanak, kase, tabak" (Wilkens, 2021a, s. 708) < Çin. 碟子 *die zi* (Giles, 1912, s. 1378 § 11123, 12317).

Çince 碟子 *die zi* "a plate; a saucer [bir tabak; bir fincan tabağı]" (Giles, 1912, s. 1378 § 11123, 12317) köküne dayanan *tepsi* kelimesi, Kıpçak Türkçesi dönemine ait metinlerden *Codex Cumanicus*'ta ve *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye*'de yer almaktadır. → *Codex Cumanicus*, tepsi "tepsi", CC, 53a/14: *tabaḳ* ~ *tepsi* (Argunşah vd, 2022, s 257, 515); *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye*, *tepsi* "tepsi" (Atalay, 1945, s. 256).

tepsi kelimesi TMEN I, VEWT, EDPT ve HdA gibi çeşitli kaynaklarda Çince 碟子 *die zi* (Giles 11123, 12317) kökenli olarak gösterilmektedir (Doerfer, 1963, s. 249-251; Räsänen, 1969, s. 468; Clauson, 1972a, s. 445-446; Wilkens, 2021a, s. 708).

Eski Uygur metinlerinde *tepse* "çanak, kasa, tabak" şeklinde olan kelime, Karahanlı Türkçesinde *Dîvânü Lugāti't-Türk*'te *tewsi* "tepsi, sofra" şeklindedir (Ünlü, 2021a, s. 964; Kaçalin vd., 2023, s. 852). Kelime, Harezm Türkçesinde *tipsi* ~ *tėpsi* "tepsi" şeklinde *Hüsrev ü Şîrîn*'de yer almaktadır (Ünlü, 2012b, s. 594; Boeschoten, 2022, s. 331).

7) *tıngla-* "çınlamak" < ETü. *tıŋla-* "dinlemek, duymak, işitmek, söylenene kulak vermek" [*tıŋ* < Çin. 聽 *ting* + Türk. {+la-}] (Wilkens, 2021a, s. 715) < Çin. 聽 *ting* (Giles, 1912, s. 1401 § 11299).

Çince 聽 *ting* "to hear; to listen; to understand [duymak; dinlemek; anlamak]" (Giles, 1912, s. 1401 § 11299) kökü ve Türkçe isimden fiil yapım eki {+la-} ile oluşan *tıngla-* fiili, Kıpçak Türkçesi dönemine ait metinlerden *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye*'de yer almaktadır (Toparlı vd., 2007, s. 274). → *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye*, *tıngla-* "çınlamak" (Atalay, 1945, s. 257).

tıngla- kelimesi VEWT, EDPT ve HdA gibi çeşitli kaynaklarda Çince 聽 *ting* (Giles, 1912, s. 1401 § 11299) kökenli olarak gösterilmektedir (Räsänen, 1969, s. 478; Clauson, 1972a, s. 522; Wilkens, 2021a, s. 715).

Eski Uygurca metinlerde *tıŋla-* "dinlemek, duymak, işitmek, söylenene kulak vermek" anlamlarıyla görülmektedir. Ayrıca Eski Uygurcada kelimenin kökeni olan *tıŋ* [< Çin. 聽 *ting*] "dinleme, işitme; ses, çıngırtı" kelimesi de yer almaktadır (Wilkens, 2021a, s. 715). Karahanlı Türkçesinde *tıŋla- ~ tiŋle-* "dinlenmek" biçimleriyle *Dîvânü Lugāti't-Türk*'te, *Kutadgu Bilig*'te ve *Türk İslam Eserleri Müzesi (TİEM) 73*'te yer almaktadır (Ünlü, 2012a, s. 970, 977). Harezm Türkçesinde de *tıŋla- ~ tiŋle-* "dinlemek" şeklinde olan kelime, *Nehcü'l-Ferâdîs*, *Hüsrev ü Şîrîn, Kısasü'l Enbiyâ*, , *Mu'înü'l-Mürîd* ve *Muḳaddimetü'l-Edeb* gibi eserlerde yer almaktadır (Ünlü, 2012b, s. 594).

8) *tin* "toprak, nadas, işlenmemiş toprak" < ETü. *tėn* "tarla" (Wilkens, 2021a, s. 708) < Çin. 田 *tian* (Giles, 1912, s. 1392 § 11236).

Çince 田 *tian* "fields; cultivated ground; arable land [tarlalar; ekili arazi; tarıma elverişli arazi]" (Giles, 1912, s. 1392 § 11236) köküne dayanan *tin* kelimesi, *Kitâb Fî-Riyâzâti'l-Hayl*'ta ve *Codex Cumanicus*'ta yer almaktadır. → *Kitâb Fî-Riyâzâti'l-Hayl*, *tin* "toprak" RH, 87b/5: *tini ermeni ikişer aġrı* (Şirin, 1989, s. 59, 260); *Codex Cumanicus*, *tin yer* "nadas, işlenmemiş toprak" (Toparlı vd, 2007, s. 276). ~ *tın yėr* "nadasa bırakılmış toprak", CC, 81b/35b: *tın yėr* "nadasa bırakılmış toprak" (Argunşah vd., 2022, s. 419, 682).

Kelime, DTS, VEWT ve EDPT gibi çeşitli kaynaklarda yer almamaktadır. Eski Uygurca metinlerden *Buddhistische Stabreimdichtungen der Uiguren* (= Berliner Turfantexte XIII) *Daśakarmapathāvadānamālā*'da ve *Xuanzang Biyografisi*'nde (VII. ve IX. bölümlerinde) "tarla" anlamıyla yer alan *tėn* kelimesi

(Wilkens, 2021a, s. 708). Tespit edilebildiği kadarıyla kelime, Karahanlı ve Harezm Türkçesi dönemi eserlerinde yer almamaktadır.

9) *tu* "kısır hayvan" < ETü. **tu* < Çin. 殰 *tu* (Giles, 1912, s. 1490 § 12062).

Kıpçak Türkçesi eserlerinden *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye*'de yer alan *tu* "kısır hayvan" kelimesi (Toparlı vd., 2007, s. 283), Çince 殰 *tu* "a still-born child or animal; a abortion [doğumda ölen bir çocuk veya hayvan; kürtaj]" (Giles, 1912, s. 1490 § 12062) kökünden gelmesi muhtemeldir. → *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye*, *tu* "kısır hayvan", TZ, 24b9: *kısır ~ tu* "kısır hayvan" (Atalay, 1945, s. 47, 263).

Kelime, DTS, VEWT, EDPT ve HdA gibi çeşitli kaynaklarda yer almamaktadır. Tespit edilebildiği kadarıyla kelime, Eski Uygur, Karahanlı ve Harezm Türkçesi dönemi metinlerinde yer almayıp sadece Kıpçak Türkçesinde görülmektedir.

10) *tuġ* "tuğ" < ETü. *tog* "bayrak, sancak" (Wilkens, 2021a, s. 725) < Çin. 纛 *dao* (Giles, 1912, s. 1489 § 12056)

Çince 纛 *dao* "A banner used in funeral processions. Also, a banner carried before the commander-in-chief of an army [Cenaze törenlerinde kullanılan bir sancak. Ayrıca, bir ordunun başkomutanının önünde taşınan bir sancak]" (Giles, 1912, s. 1489 § 12056) köküne dayanan *tuġ* kelimesi, Kıpçak Türkçesi dönemine ait metinlerden *Ed-Dürretü'l-Mudiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye*'de yer almaktadır. → *Ed-Dürretü'l-Mudiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye*, ED, 11a/15: *tuġ* "tuğ" (Toparlı, 2003, s. 28, 116)

tuġ kelimesi, TMEN II, DTS, VEWT ve EDPT gibi çeşitli kaynaklarda Çince 纛 *dao* (Giles 12056) kökenli olarak gösterilmektedir (Doerfer, 1965, s. 618-622; Nadalyayev vd., 1969, s. 584; Räsänen, 1969, s. 496; Clauson, 1972a, s. 464; Yıldız, 2020, s. 155-157).

Eski Uygurca metinlerde *tog ~ tug*, "sancak, bayrak" anlamıyla yaygın kullanıma sahiptir (Wilkens, 2021a, s. 725). *tuġ* kelimesi "sancak, bayrak, tuğ" anlamlarıyla Karahanlı Türkçesi metinlerinden *Dîvânü Lugāti't-Türk*'te ve *Kutadgu Bilig*'te yer almaktadır (Ünlü, 2012a, s. 1003). Harezm Türkçesinde ise *toġ* "tuğ, sancak, bayrak" şeklinde *Kısasü'l Enbiyâ*'da yer almaktadır (Ünlü, 2012b, s. 597; Yıldız, 2021, s. 154-157).

11) *yençü ~ yinçü ~ yinçi ~ inçi ~ inci ~ inçü* "inci, inciler" < ETü. *yinçü* "inci" (Wilkens, 2021a, s. 904) < Çin.珍珠 *zhen zhu* (Giles, 1912, s. 319 § 2549).

Çince 珍珠 *zhen zhu* "a pearl [bir inci]" (Giles, 1912, s. 319 § 2549) köküne dayanan *yinçü* kelimesi, Kıpçak Türkçesi dönemine ait çeşitli metinlerde *yençü ~ yinçü ~ inci* ve *inçü* şeklinde farklı biçimlerde yer almaktadır. *yençü* biçimi, *Kitabu Bulgatü'l-Müştak fî Lügati't-Türk ve'l-Kıfçak*'ta; *yinçü* biçimi, *İrşadü'l-Mülûk ve's-Selâtîn*'de; *yinçi* biçimi *Codex Cumanicus*'ta; *inçi Gülistan Tercümesi*'nde, *inci* biçimi *El-Kavaninü'l-Külliyye li-Zabti'l-Lügati't-Türkiyye*'de, *Ed-Dürretü'l-Mudiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye*'de ve *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye Fi'l-Lügati't-Türkiyye*'de; *inçü* biçimi ise *Codex Cumanicus*'ta, *Gülistan Tercümesi*'nde ve *Kitab Fi'l-Fıkh*'ta ve *Kitabü'l-İdrak li-Lisani'l-Etrak*'ta yer almaktadır (Toparlı vd., 2007, s. 111, 318, 324).

yinçü kelimesi, DTS, VEWT, EDPT ve HdA gibi çeşitli kaynaklarda Çince 珍珠 *zhen zhu* (Giles, 1912, s. 319 § 2549) kökenli olarak gösterilmektedir (Nadalyayev vd., 1969, s. 256; Räsänen, 1969, s. 203; Clauson, 1972a, s. 944; Yıldız, 2020, s. 161-163; Yıldız, 2021, s. 158-160; Wilkens, 2021a, s. 904).

Eski Uygurcada yaygın kullanıma sahip olan *yinçü* "inci" (Wilkens, 2021a, s. 904), Karahanlı Türkçesi metinlerinden *Dîvânü Lugāti't-Türk*'te, *Kutadgu Bilig*'te, *Türk İslam Eserleri Müzesi (TİEM) 73*'te ve *Rylands Kur'an Tercümesi*'nde yer almaktadır (Ünlü, 2012a, s. 1224). Harezm Türkçesinde de *yinçü*, *yünçü*, *inçü* ve *yincü* şekilleriyle *Nehcü'l-Ferâdîs*, *Kısasü'l Enbiyâ*, *Muḳaddimetü'l-Edeb*, *Hüsrev ü Şîrîn* ve *İbni Mühenna Lügati* gibi eserlerde yer almaktadır (Ünlü, 2012b, s. 261, 687-688, 702).

SONUÇ

Eski Uygur döneminde yer alan Çince kelimelerin bir kısmı kültürel aktarımla Türkçenin diğer tarihi dönemlerde de görüldüğü tespit edilmiştir. Bu bildiride kültürel aktarımla Eski Uygur Türkçesi döneminden Kıpçak Türkçesi dönemine kadar uzanan süreçteki Çince alıntı kelimelerin dilsel temasları tespit ve tahlil edilmeye çalışılmıştır. Kıpçak Türkçesi metinlerinde tespit edilebilen *baḳşı, çang, çın (~ çiñ), tañ, teng (~ tėng ~ tiñ ~ deng), tepsi, tıngla-, tin, tu, tuġ ve yençü (~ yinçü ~ yinçi ~ inçi ~ inci ~ inçü)* gibi Çince kökenli 11 kelime incelenmiştir. Bu Çince alıntı kelimelerden *baḳşı* kelimesi "öğretmen, üstad" anlamından semantik değişime uğrayarak "kâtip, yazıcı" anlamına değişmiştir.

çang ve *tañ* kelimeleri herhangi bir morfolojik ve semantik değişmeye uğramadan Kıpçak Türkçesinde de kullanılmıştır. *teng* kelimesi Kıpçak Türkçesi metinlerinde bazı morfolojik değişikliklerle *tėng ~ tiñ ~ deng* biçimleriyle de yer almaktadır. *tepsi* ve *tıngla-* kelimeleri de herhangi bir morfolojik ve semantik değişmeye uğramadan Kıpçak Türkçesinde de kullanımını sürdürmüştür. *tin* kelimesi Eski Uygurca haricinde Türkçenin tarihi dönemleri içerisinde sadece Kıpçak Türkçesinde görülmektedir. *tu* kelimesi "kısır hayvan" anlamıyla sadece Kıpçak Türkçesinde görülmekte ve Çince 殰 *tu* "a still-born child or animal; a abortion [doğumda ölen bir çocuk veya hayvan; kürtaj]" (Giles, 1912, s. 1490 § 12062) kökünden gelmesi kuvvetle muhtemeldir. *tuġ* kelimesi de tarihi dönemleri içerisinde herhangi bir morfolojik ve semantik değişikliğe uğramadan kullanılmıştır. *yençü* kelimesi Kıpçak Türkçesinde morfolojik çeşitlilikle *yinçü ~ yinçi ~ inçi ~ inci ~ inçü* biçimleriyle kullanılmış ve semantik değişikliğe uğramadan kalmıştır. Sonuç olarak elde edilen veriler, Çince kökenli kelimelerin Eski Uygur Türkçesinden Kıpçak Türkçesine uzanan süreçte büyük ölçüde korunduğunu, bazı örneklerde ise fonetik, morfolojik ve semantik değişimlerin meydana geldiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, Çince-Türkçe dil temasının tarihî Türk yazı dilleri üzerindeki sürekliliğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

KISALTMALAR

Çin. → Çince

DTS: *Drevnetyurkskiy slovar'*. → Nadalyayev vd., 1969.

EDPT: *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. → Clauson, 1972a.

ETü. → Eski Türkçe

HdA: *Handwörterbuch des Altuigurischen*. → Wilkens, 2021a.

TMEN I: *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen Band I*. → Doerfer, 1963.

TMEN II: *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen Band II*. → Doerfer, 1965.

TMEN III: *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen Band III*. → Doerfer, 1967.

UWF I: *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien. Bd. 3: Fremdelemente, Teil 1*. → Wilkens, 2021b.

UWF III: *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien Bd. 3: Fremdelemente, Teil 2*. → Wilkens, 2023.

VEWT: *Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen*. → Räsänen, 1969.

KAYNAKÇA

Adıgüzel, Ayşe (2025). *Tarihî Kıpçak Türkçesinde Alıntı Kelimeler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

Ağar, Mehmet Emin (1986). *Baytaratü'l-Vazıh (İnceleme-Metin-İndeks)*. Yayımlanmamış. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Argunşah, Mustafa ve Galip Güner (2022). *Codex Cumanicus*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Atalay, Besim (1945). *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-Lûgati't-Türkiyye*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Barat, Kahar (1996). "A Turkic Chinese Transcription System". *Proceedings of the 38th Permanent International Altaistic Conference (PIAC)*, (ed. G. Stary). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag: 5-83.

Boeschoten, Hendrik (2022). *A Dictionary of Early Middle Turkic*. Leiden: Brill.

Choi, Han Woo (1988). "On some Chinese Loan Words in Uighur". *Central Asiatic Journal*, 32, 3/4: 161-169.

Choi, Han Woo (1990). "Newly Identified Chinese Loan-words in Uighur". *Central Asiatic Journal*, 34, 1/2: 41-47.

Choi, Han Woo (1992). "Newly Identified Chinese Loan-words in Dīvānü Lugat-it-Türk". *Central Asiatic Journal*, 36, 3/4: 188-198.

Clauson, Sir Gerard (1972a). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford: Oxford at the Clarendon Press.

Clauson, Sir Gerard (1972b). "The Foreign Elements in Early Turkish". *Researches in Altaic Languages*. Budapest: Akadémiai Kiadó: 43-49.

Csongor, Barnabás (1952). "Chinese Glosses in the Uighur Script of the T'ang-Period". *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2: 73-121.

Csongor, Barnabás (1954). "Some More Chinese Glosses in Uighur Script". *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 4: 251-257.

Csongor, Barnabás (1962). "Chinese Glosses in Uighur Texts Written in Brāhmī". *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 15: 49-53.

Doerfer, Gerhard (1963). *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen Band I: Mongolische Elemente im Neupersischen*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.

Doerfer, Gerhard (1965). *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen Band II*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.

Doerfer, Gerhard (1967). *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen Band III: Mongolische Elemente im Neupersischen*. *ğim bis kāf*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.

Dybo, Anna (2008). "Mahmud Kaşgari'nin Sözlüğü'ndeki Eski Sinciang Dilleri'nden Alınma Sözcükler Üzerine". *1. Uluslararası Kaşgarlı Mahmut Dil ve Edebiyat Sempozyumu (9 -12 Nisan 2008 KKTC – Lefkoşa)– Bildiriler*. Lefkoşa: Yakın Doğu Üniversitesi: 73-82.

Ecsedy, Hilda (1965). "Old Turkic Titles of Chinese Origin". *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 18, 1/2: 83-91.

Giles, Herbert A. (1912). *A Chinese-English Dictionary*. Shanghai: Kelly & Walsh.

Kaçalin, Mustafa S. ve Mehmet Ölmez (2023). *Dîvânu Lugâti't-Türk: Türk Dilinin İlk Sözlüğü*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Kara, György (1983). "Sino-uigurische Worterklärungen". *Sprachen des Buddhismus in Zentralasien*. (ed.: K. Röhrborn – W.Weenker). Wiesbaden: Otto Harrassowitz: 44-52.

Kara, György (1988). "Mittelchinesisch im Spätuigurischen". *Ägypten, Vorderasien, Turfan*. Berlin: Akademie-Verlag: 129-133.

Karamanlıoğlu, Ali Fehmi (1978). *Seyf-i Sarâyî, Gülistan Tercümesi (Kitâb Gülistan bi't-Türkî)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kincses-Nagy, Éva (2018). *Mongolic Copies in Chaghatay*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Nadalyayev, V[ladimir] M[ihayloviç] vd. (1969). *Drevnetyurkskiy slovar'*. Leningrad: Izdat. Nauka, Leningradskoe Otd.

Ölmez, Mehmet (1995). "Eski Türk Yazıtlarında Yabancı Öğeler (1)". *Türk Dilleri Araştırmaları*, 5: 227-229.

Ölmez, Mehmet (1996). "Chinesische Lehnworter in uigurischer Xuanzang-Biographie (II)". *Türk Dilleri Araştırmaları*, 6: 131-166.

Ölmez, Mehmet (1997). "Eski Türk Yazıtlarında Yabancı Öğeler (2)". *Türk Dilleri Araştırmaları*, 7: 175-186.

Ölmez, Mehmet (1999). "Eski Türk Yazıtlarında Yabancı Öğeler (3)". *Türk Dilleri Araştırmaları*, 9: 59-65.

Ölmez, Mehmet (2002). "Chinesische Lehnwörter in uigurischer Xuanzang-Biographie, Kapitel III". *Studies on the Inner Asian Languages*, XVII: 171-188.

Ölmez, Mehmet (2012). "Eski Uygurca Xuanzang Biyografisinin II. Bölümündeki Çince Alıntılar". *Türk Dilleri Araştırmaları*, 22/1: 99-108.

Ölmez, Mehmet (2021). "Chinese Loanwords in Chapter 10 of the Old Uyghur Xuanzang Biography". *Studies in Asian Historical Linguistics, Philology and Beyond*. Leiden, The Netherlands: Brill: 181-201.

Özyetgin, Ayşe Melek (1996). *Altın Ordu, Kırım ve Kazan Sahasına Ait Yarlık ve Bitiglerin Dil ve Üslup İncelemesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Räsänen, Martti (1969). *Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.

Shōgaito, Masahiro (1987). "Chinese Loan Words in Uighur". *Studies on the Inner Asian languages* II: 17-156.

Şirin, Recep (1989). *Kitâb fî Riyâzâti'l-Hayl. Kitâb fî İlmi'n-Nüşşâb*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Tekin, Talat (1983). "Türkçedeki En Eski Ödünç Sözler". *Türk Dili*, XLVII/384: 526-529.

Tokyürek, Hacer (2018). "Xuanzang Biyografisi'ndeki Çince Sözlerin Sınıflandırılması". *Dil Araştırmaları*, 23: 123-157.

Toparlı, Recep (1992). *İrşâdü'l-Mülûk ve's-Selâtîn*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Toparlı, Recep (2003). *Ed-Dürretü'l-Mudiyye Fî'l-Lügati't-Türkiyye*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Toparlı, Recep vd. (2000). *Kitâb-ı Mecmû-ı Tercümân-ı Türkî ve Acemî ve Mugalî*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Toparlı, Recep vd. (2007). *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uğurlu, Mustafa (1987). *Münyetü'l-Guzât*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Ünlü, Suat (2012a). *Karahanlı Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Ünlü, Suat (2012b). *Harezm-Altınordu Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.

Vásáry, István (1987). "Bemerkungen zum uigurischen Schrifttum in der Goldenen Horde und bei den Timuriden". *Ural-Altaische Jahrbücher, Neue Folge*, 7: 115-126.

Wilkens, Jens (2021a). *Handwörterbuch des Altuigurischen*. Göttingen: Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.

Wilkens, Jens (2021b). *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien. Bd. 3: Fremdelemente, Teil 1: ec – bodis(a)v(a)tv*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Wilkens, Jens (2023). *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien Bd. 3: Fremdelemente, Teil 2: bodivan – cigzin*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Yıldız, Hüseyin (2020). *Maniheist Uygur Metinlerinde Çince Alıntılar. Etimolojik, Leksik ve Tematik İncelemeler*. Erzurum. Fenomen Yayıncılık.

Yıldız, Hüseyin (2021). "Harezm Türkçesinde Çince Alıntılar". *Orta Türkçe Döneminin İlk Evresi: Sorunları ve Çözüm Önerileriyle Harezm Türkçesi*, (ed. Doç. Dr. Yaşar Şimşek). Ankara: Akçağ Yayınevi: 131-165.

Yüce, Nuri (1993). *Mukaddimetü'l-Edeb: Hvârizm Türkçesi ile Tercümeli Şuşter Nüshası*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Orta Asya Kıpçak Dillerinde Ev Eşyalarına Ait Leksik Birimlerin Karşılaştırmalı Analizi*

ULKAR AFANDİYEVA**

Öz

Bu makalede Orta Asya Kıpçak dillerinde — Kazak, Kırgız ve Karakalpak dillerinde — oda eşyalarına ait leksik birimler karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Araştırmanın temel amacı, bu dillerde kullanılan döşek (*төсек* — Kazak, Karakalpak; *төшөк* — Kırgız), yastık (*жастық* — Kazak, Karakalpak; *жаздык* — Kırgız), yorgan (*көрпе* — Kazak, Karakalpak; *көрпө* — Kırgız) ve beşik (*бесік* — Kazak, Karakalpak; *бешик* — Kırgız) gibi ev eşyalarına ait terimlerin fonetik ve semantik özelliklerini araştırmak, ayrıca bunların Azerbaycan Türkçesi ile paralelliklerini ortaya koymaktır.

Araştırma sonucunda bu leksik birimlerin büyük ölçüde ortak Türk köküne dayandığı ve uzun tarihi gelişim sürecine rağmen temel anlamlarını koruduğu belirlenmiştir. Diller arasında görülen *s* ~ *ş*, *s* ~ *z* ve *e* ~ *ö* gibi fonetik farklılıkların sistemli bir karakter taşıdığı ve dillerin iç gelişim özellikleriyle bağlantılı olduğu tespit edilmiştir.

Aynı zamanda bazı leksik birimlerin fiil köklerinden türediği (örneğin döşek — "döşemek", yastık — "yasamak/yastamak") ve bunların ev eşyalarının işleviyle doğrudan bağlantılı olduğu görülmüştür. Bunun yanında bu kelimeler yalnızca belirli eşya adları olarak değil, bazı durumlarda mecazi anlamlarda da kullanılarak daha geniş semantik anlamlar kazanmaktadır.

Sonuç olarak, ev eşyalarına ait leksik birimlerin karşılaştırmalı analizi Türk dillerinin tarihi bağlılığını, fonetik gelişimini ve kültürel özelliklerini açık biçimde yansıtmakta ve bu alanda yürütülen araştırmalar için önemli dil malzemesi sunmaktadır.

---

* Bu bildiri Bakü Devlet Üniversitesinde Prof. Dr. Elbrus Azizov danışmanlığında hazırlanmakta olan *Orta Asya Kıpçak Dillerinde Məişət Leksikası* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Doktora Öğrencisi, Bakü Devlet Üniversitesi. ulker.efendiyeva@list.ru, ORCID: 0000-0003-4041-354X.

Anahtar sözcükler: Orta Asya Kıpçak dilleri, oda eşyaları, leksik-semantik analiz, karşılaştırmalı dilbilim, fonetik değişim, etimoloji

GİRİŞ

Orta Asya Kıpçak dilleri, Türk dilleri sistemi içerisinde önemli bir yere sahip olmakla birlikte zengin bir leksik yapıya da sahiptir. Bu dillerdeki gündelik yaşam söz varlığı, özellikle ev eşyalarına ait terimler, hem dilin tarihi gelişimini hem de halkın maddi-kültürel yaşamını yansıtan önemli göstergelerden biridir.

Ev eşyalarıyla ilgili leksik birimler yalnızca gündelik kullanım nesnelerinin adlarını bildirmekle kalmaz, aynı zamanda bu eşyaların işlevsel, sosyal ve kültürel özelliklerini de yansıtır. Bu bakımdan söz konusu leksik malzemenin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, Türk dillerinin hem fonetik hem de semantik gelişim özelliklerini belirlemek açısından özel bir önem taşımaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Kazak, Kırgız ve Karakalpak dillerinde ev eşyalarına ait leksik birimleri karşılaştırmalı olarak incelemek, bunların fonetik ve semantik özelliklerini ortaya koymak ve Azerbaycan Türkçesi ile olan paralelliklerini belirlemektir.

Orta Asya Kıpçak dillerinde ev eşyalarına ait leksik birimler, Türk dillerinin genel söz varlığının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu leksik birimler büyük ölçüde ortak Türk etimolojik köküne dayanmakta ve eski dönemlerden itibaren oluşarak günümüz dillerinde çeşitli fonetik ve kısmen semantik değişikliklerle korunmuş bulunmaktadır. Kazak, Kırgız ve Karakalpak dillerinde görülen bu terimler, bir yandan ortak dil kökenini ortaya koyarken, diğer yandan her dilin kendi iç fonetik ve morfolojik gelişim özelliklerini de yansıtmaktadır.

Bu leksik alana ait kelimeler, temel olarak insanların günlük yaşamlarında kullandıkları eşya adlarını kapsamaktadır ve bu eşyaların işlevsel özelliklerini doğrudan yansıtmaktadır. Döşek, yastık, yorgan, beşik ve sandık gibi terimler yalnızca belirli ev eşyalarını ifade etmekle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda bu eşyaların kültürel ve sosyal önemini de bünyesinde taşımaktadır. Bu bakımdan ev eşyalarına ait leksik birimler yalnızca adlandırma işlevi görmemekte, aynı

zamanda halkın yaşam tarzını, gündelik yaşam geleneklerini ve estetik dünya görüşünü yansıtan önemli dil unsurları olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Araştırmalar, bu leksik birimlerde görülen fonetik farklılıkların rastlantısal olmadığını, aksine dillerin kendi iç fonolojik kuralları çerçevesinde şekillendiğini göstermektedir. Özellikle Kıpçak dilleri içerisinde görülen *s* ~ *ş* ve *s* ~ *z* gibi ünsüz uygunlukları ile ünlülerin değişmesi veya yuvarlaklaşması gibi olaylar sistemli bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında bazı durumlarda semantik alanda kısmi genişleme ya da daralma da gözlemlenmektedir. Bu durum, leksik birimlerin zaman içerisinde yeni anlam özellikleri kazanmasıyla ilişkilidir.

Görüldüğü üzere, Orta Asya Kıpçak dillerinde ev eşyalarına ait leksik birimlerin incelenmesi yalnızca dilin leksik sisteminin araştırılması açısından değil, aynı zamanda Türk halklarının maddi-kültürel mirasının ve tarihî gelişiminin ortaya konulması bakımından da büyük önem taşımaktadır. Bu leksik malzemenin karşılaştırmalı analizi, diller arasındaki ilişkilerin belirlenmesine, fonetik ve semantik gelişim yönlerinin ortaya çıkarılmasına ve ortak Türk dil birliğinin özelliklerinin daha derin biçimde anlaşılmasına imkân sağlamaktadır.

Döşek kavramını ifade eden söz, Kazak ve Karakalpak dillerinde *төсек* [tösek], Kırgız dilinde ise *төшөк* [töşök] şeklinde kullanılmaktadır (Қазақ әдеби тілінің сөздігі. 14-том, 2014, s. 361–362), (Юдахин, 2006, s. 262), (Каракалпакско-русский словарь, 1958, s. 652). Bu kelimelerin tamamı "üzerinde yatmak için serilen yer" anlamını taşımakta ve günlük yaşamda en sık kullanılan eşyalardan birini ifade etmektedir. Bu durum, sözün oldukça eski bir geçmişe sahip olduğunu ve farklı Türk dillerinde aynı temel anlamı koruduğunu göstermektedir.

Bu leksik birimin kökü "döşemek" fiiline dayanmaktadır. Yani söz başlangıçta "sermek, yaymak, döşemek" anlamıyla ortaya çıkmış, daha sonra bu hareketin sonucunu ifade eden bir isim hâline gelmiştir. Başka bir ifadeyle döşek, "döşenmiş şey" ya da "serilmiş yer" anlamını taşımaktadır. Bu tür oluşum Türk dilleri için karakteristiktir: önce fiil ortaya çıkmakta, ardından o hareketin sonucunu ifade eden eşya adı meydana gelmektedir.

Eski Türkçe döneminde de bu kavrama yakın biçimler mevcut olmuş ve *tösäk* / *tösek* tipindeki kelimeler "yatmak için hazırlanmış yer" anlamında

kullanılmıştır (*Древнетюркский словарь*, 1969, s. 582). Bu durum, hem sözün yapısının hem de anlamının eski dönemlerden günümüze kadar büyük bir değişikliğe uğramadan korunduğunu göstermektedir.

Telaffuz bakımından diller arasında bazı farklılıklar dikkat çekmektedir. Kazak ve Karakalpak dillerinde *төсек* [tösek] biçiminde kelimenin ortasında [s] sesi kullanılmaktadır. Kırgız dilinde ise bu ses [ş] ile karşılanmakta ve kelime *төшөк* [töşök] şeklinde telaffuz edilmektedir. Yani aynı kelime bir dilde *s*, diğer dilde ise *ş* sesiyle söylenmektedir. Bu tür değişmeler söz konusu diller için oldukça yaygındır ve başka kelimelerde de görülmektedir.

Bunun yanında ünlülerde de bazı farklılıklar bulunmaktadır. Kırgız dilinde kelime daha yuvarlak bir telaffuza sahiptir ve *төшөк* biçiminde [ö] sesleri daha belirgin şekilde duyulmaktadır. Kazak ve Karakalpak dillerinde ise *төсек* biçimi daha sade bir telaffuza sahiptir. Bu farklılıklar dillerin kendi telaffuz özellikleriyle bağlantılıdır.

Dikkat çekici olan nokta ise bu tür ses farklılıklarına rağmen kelimenin anlamında herhangi bir değişikliğin meydana gelmemesidir. Yani bütün dillerde bu söz aynı eşyayı — döşeği — ifade etmektedir. Bu da günlük yaşamla ilgili kelimelerin dillerde oldukça sabit olduğunu ve uzun süre temel anlamlarını koruduğunu göstermektedir.

Bu veriler göstermektedir ki, *төсек* / *төшөк* / *döşek* leksik birimi, hem "döşemek" fiilinden türemesi hem de Eski Türkçeden gelen ortak kökü ile Türk dillerinin tarihi gelişimini açık biçimde yansıtmaktadır.

Orta Asya Kıpçak dillerinde döşek kavramı yalnızca bir ev eşyasının adı olarak değil, aynı zamanda çeşitli frazeolojik birleşmelerin bileşeni olarak da kullanılmaktadır. Bu durum, söz konusu leksik birimin halkların dil ve kültüründeki yerini daha açık biçimde ortaya koymaktadır.

Kazakçada *төсек жаңғырт* [tösek jaŋğırt], Karakalpakçada *төсек жаңарт* [tösek jaŋart], Kırgızcada ise төшөк жаңырт [töşök jaŋırt] şeklinde kullanılan frazeolojik birleşmeler "eşinin ölümünden veya boşanmadan sonra yeniden evlenmek" anlamını ifade etmektedir. Bu birleşmelerde *төсек* / *төшөк* unsuru aile hayatını ve evlilik birliğini temsil ederken, жаңғырт / *жаңарт* / *жаңырт* fiilleri bu hayatın yeniden kurulması anlamını taşımaktadır. Böylece döşek kavramı yalnızca bir yatak eşyasını değil, aynı zamanda aile ve evlilik yaşamını simgeleyen bir unsur hâline gelmektedir.

Bunun yanında Kazak ve Karakalpak dillerindeki *төсек тарт* [tösek tart], Kırgızcadaki *төшөк тарт* [töşök tart] birleşmeleri "ağır hastalanarak uzun süre yataktan kalkamamak, yatağa bağımlı hâle gelmek" anlamında kullanılmaktadır. Bu ifadelerde yatak kavramı hastalık ve güçsüzlükle ilişkilendirilmektedir. Azerbaycan Türkçesindeki "yorğan-döşək yatmaq" ifadesi de aynı anlam alanına karşılık gelmektedir.

Kırgız dilinde rastlanan *төшөк булга* [töşök bulga], *төшөгүн бас* [töşögün bas], *төшөк бастыр* [töşök bastır] ve *төшөк тепсет* [töşök tepset] gibi frazeolojik birleşmeler ise eşler arasındaki sadakatin bozulmasını ve zina veya eşe ihanet kavramlarını ifade etmektedir. Bu örnekler, döşek kavramının Kırgız kültüründe yalnızca gündelik yaşamla ilgili bir eşya adı olarak değil, aynı zamanda aile ilişkileri ve ahlaki değerlerle bağlantılı sembolik anlamlar taşıdığını göstermektedir.

Bu veriler, döşek kavramının Orta Asya Kıpçak dillerinde yalnızca maddi kültüre ait bir unsur olmadığını, aynı zamanda aile hayatı, evlilik, sağlık ve toplumsal değerlerle ilişkili geniş bir semantik alana sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Yastık kavramını ifade eden söz, Kazak ve Karakalpak dillerinde *жастық* [jastık], Kırgız dilinde ise *жаздык* [jazdık] şeklinde kullanılmaktadır. Bu kelimelerin tamamı "başın altına konulan yumuşak eşya" anlamını taşımakta ve günlük yaşamda yaygın biçimde kullanılmaktadır (Қазақ әдеби тілінің сөздігі. 6-том, 2007, s. 166), (Юдахин, 2006, s. 212). Azerbaycan Türkçesindeki yastık sözüyle de hem anlam hem de yapı bakımından benzerlik göstermektedir. Bu durum, sözün ortak Türk köküne bağlı olduğunu ve temel anlamının bütün dillerde korunduğunu göstermektedir.

Bu leksik birimin kökü, "yasamak/yastamak" türündeki fiillerle ilişkilendirilmektedir ve "dayamak, yaslamak" anlamına dayanmaktadır. Yani yastık, başın dayandığı veya yaslandığı eşya anlamını taşımaktadır. Bu da sözün önce hareket bildiren bir fiilden türediğini, daha sonra ise bu hareketle ilgili eşyanın adı olarak kullanılmaya başlandığını göstermektedir. Türk dillerinde bu tür kelime oluşum modeli oldukça yaygındır.

Telaffuz bakımından diller arasında bazı farklılıklar görülmektedir. Kazak ve Karakalpak dillerinde *жастық* [jastık] biçiminde [s] ünsüzü kullanılmaktadır. Kırgız dilinde ise bu ses [z] ile karşılanmakta ve kelime

жаздық [jazdık] şeklinde telaffuz edilmektedir. Yani aynı kelime bir dilde *s*, diğer dilde ise *z* sesiyle söylenmektedir. Bu tür değişmeler Kıpçak dilleri için karakteristik olup başka kelimelerde de görülmektedir.

Bunun yanında kelimenin genel yapısı ve anlamı değişmeden kalmaktadır. Her üç dilde de bu söz aynı eşyayı, yani yastığı ifade etmektedir. Bu durum, günlük yaşamla ilgili temel kelimelerin dillerde daha sabit olduğunu ve zamanla yalnızca telaffuz bakımından küçük değişikliklere uğradığını göstermektedir.

Aynı zamanda bu kelime yalnızca belirli bir eşyayı ifade etmekle sınırlı değildir. Bazı durumlarda mecazî anlamlarda da kullanılabilmektedir. Örneğin "yastık olmak" gibi ifadelerde bu söz rahatlık, destek veya yakınlık anlamı taşımaktadır. Bu da leksik birimin yalnızca bir ev eşyasının adı olmadığını, aynı zamanda daha geniş anlam özelliklerine sahip olduğunu göstermektedir.

Kazak dilinde *жастық* [jastık] sözü yalnızca bir ev eşyasının adı olarak kullanılmamakta, aynı zamanda çeşitli deyim ve kalıplaşmış ifadelerin içerisinde yer alarak mecazî anlamlar da kazanmaktadır. Bu durum, sözün dildeki kullanım alanının genişliğini ve kültürel önemini göstermektedir.

Örneğin, *жайылып жастық, иілін төсек болды* [jayılıp jastık, iilip tösek boldı] birleşmesi sözlük anlamıyla "yastık gibi yayılmak, döşek gibi serilmek" anlamına gelse de, mecazî olarak "birine aşırı derecede saygı göstermek, ona hizmet etmeye hazır olmak, her isteğini yerine getirmeye çalışmak" anlamını ifade etmektedir. Bu deyim, Kazak halkının geleneksel misafirperverlik anlayışını ve büyüklere duyulan saygıyı yansıtan önemli ifadelerden biridir.

Bunun yanında Kazak dilinde *құс жастық* [qus jastıq] ve *мамық жастық* [mamıq jastıq] birleşmeleri kuş tüyüyle doldurulmuş yumuşak yastığı ifade etmektedir. Bu tür ifadeler yalnızca belirli bir eşya türünü adlandırmakla kalmamakta, aynı zamanda rahatlık, huzur, bolluk ve refah gibi kavramlarla da ilişkilendirilmektedir. *Мойын жастық* [moyın jastıq] ise boyun altına konulan özel bir yastık türünü ifade etmektedir (Қазақ әдеби тілінің сөздігі, 6-том, 2007, s. 166).

Bu örnekler, *жастық* [jastık] sözünün Kazak dilinde yalnızca somut bir ev eşyasını değil, aynı zamanda geleneksel yaşam tarzını, sosyal ilişkileri ve kültürel değerleri yansıtan geniş bir anlam alanına sahip olduğunu göstermektedir.

Kırgız dilinde *жаздыгыңа жатайын* [jazdığıña jatayın] ifadesi sözlük anlamıyla "senin yastığına uzanayım" şeklinde çevrilebilse de, mecazî olarak "seninle birlikte ölüme bile hazır olmak, seninle kader birliği yapmak" anlamında kullanılmaktadır. Bu ifade, sevgi, bağlılık ve fedakarlık duygularını yansıtan kalıplaşmış sözlerden biridir. Burada yastık kavramı yalnızca bir ev eşyasını değil, aynı zamanda iki insan arasındaki yakınlığı ve ortak yaşamı simgelemektedir.

Diğer taraftan, *жаздык бас* [jazdık bas] ifadesi Kırgız dilinde aile ilişkileriyle ilgili olumsuz bir anlam taşımaktadır. Bu ifade, *төшөк булга* [töşök bulğa] frazeologizmiyle semantik açıdan paralellik göstererek "evlilik sadakatini bozmak, eşine ihanet etmek" anlamını ifade etmektedir. Söz konusu örneklerde yastık ve yatak kavramları aile yaşamı, namus ve ahlaki değerlerle ilişkilendirilmektedir. Bu durum, Kırgız etnokültürel düşüncesinde yatakla ilgili unsurların yalnızca gündelik yaşam eşyaları olarak değil, aynı zamanda aile birliği ve ahlaki normlarla bağlantılı sembolik kavramlar olarak algılandığını göstermektedir (Юдахин, 1985, s. 212).

Sonuç olarak *жастық* / *жаздык* / *yastık* leksik birimi hem ortak Türk kökünü hem de diller arasındaki telaffuz farklılıklarını gösteren, aynı zamanda temel anlamını koruyan örneklerden biridir.

Orta Asya Kıpçak dillerinde insanın uyurken üzerine örttüğü ev eşyasını ifade eden leksik birimlerden biri de *көрпе* (Kazak, Karakalpak) [körpe] / *көрпө* (Kırgız) [körpö] sözüdür. Bu söz genel semantik temelde "üzeri örtmek için kullanılan örtü, yorgan" anlamını taşımaktadır. Kelimenin ilk anlamı kuzu derisini, özellikle ince ve yumuşak deriyi ifade etmektedir. Buna Kırgız dilinden örnek olarak *кара көрпө тебетей* [kara körpö tebetey] birleşmesi gösterilebilir. Bu birleşme kara kuzu derisinden yapılmış kalpağı ifade etmektedir. *Көрпө карма* [körpö karma] ise giysinin kenarlarını kuzu derisiyle süslemek veya kuzu derisiyle kaplamak anlamında kullanılmaktadır.

Fonetik bakımdan *көрпе* / *көрпө* leksik birimi Kıpçak dillerinde görülen tipik ses uygunluklarını yansıtmaktadır. Kazak ve Karakalpak dillerinde söz *көрпе* [körpe] biçiminde kullanılmakta ve son hecedeki e ünlüsü korunmaktadır. Kırgız dilinde ise söz *көрпө* [körpö] biçiminde kullanılmakta, son hecedeki *e* ünlüsü *ö* ile karşılanmaktadır. Bu durum, Kırgız dilinde dudaksıl ön ünlüler arasındaki ünlü uyumunun korunmasıyla ilişkilidir.

Kazak dilinde *көрпе* [körpe] doğrudan "üzeri örtmek için kullanılan örtü, yorgan" anlamını taşımakta ve günlük yaşamda kullanılan temel yatak eşyalarından biri sayılmaktadır. Bu leksik birim, farklı malzemeleri ve hazırlanma biçimlerini gösteren birleşmelerde de yaygın olarak kullanılmaktadır. Örneğin, *құрақ көрпе* [quraq körpe] farklı kumaş parçalarının birleştirilmesiyle dikilen yorganı, *сырыған көрпе* [sırığan körpe] sık dikişli ve desenli yorganı, *тері көрпе* [teri körpe] deriden yapılan örtüyü, *түйе жүн көрпе* [tüye jün körpe] ise içi deve yünüyle doldurulmuş yorganı ifade etmektedir. Bu tür adlandırmalar, ev eşyalarının isimlendirilmesinde kullanılan malzeme ve üretim tekniğinin önemli rol oynadığını göstermektedir. Kazak dilindeki *сырыған көрпе* birleşmesi, Azerbaycan Türkçesindeki sırıqlı yorğan birleşmesine karşılık gelmektedir.

Söz bazı durumlarda mecazî anlamlar da kazanmaktadır. Örneğin, Kazak dilindeki *түн көрпесін жамылды* [tün körpesin jamıldı] ifadesi sözlük anlamıyla "gecenin yorganına büründü" demektir. Ancak bu ifade daha çok edebî metinlerde "karanlık çöktü, gece oldu" anlamında kullanılmaktadır. Bunun yanında, Kazak dilindeki көрпе-жастық [körpe-jastık] birleşmesi Azerbaycan Türkçesindeki yorğan-yastıq birleşmesine karşılık gelmektedir (Қазақ әдеби тілінің сөздігі, 8-том, 2007, s. 345–346).

Karakalpak dilinde de *көрпе* [körpe] sözü "yorgan" anlamında kullanılmaktadır. *Көрпеше* [körpeşe] biçimi ise özellikle çocuklar için hazırlanan küçük örtüyü ifade etmektedir. Buradaki *-ше* eki küçültme anlamı taşımaktadır. Karakalpak dilindeki *көрпе-сөрпе* [körpe-sörpe] birleşmesi ise genel olarak yatak takımlarını ve yatak eşyalarını ifade etmektedir. Bu durum, belirli bir eşya adının zamanla daha geniş bir ev eşyaları grubunu karşılayan genel bir anlama kavuştuğunu göstermektedir.

Kırgız dilinde ise *төр көрпө* [tör körpö] ve *жер көрпө* [jer körpö] birleşmeleri yere serilen örtüyü ifade etmektedir. Bunun yanında, *көрпө* sözü bazı kullanımlarda "toprağın üzerini yeni örten genç yonca tabakası" anlamında da kullanılmaktadır. Frazeolojik düzlemde *ак көрпө жайды, аты элге дайын* [ak körpö jaydı, atı elge dayın] ifadesi kadınlar hakkında kullanılmakta ve "saygın, akıllı ve toplum tarafından kabul gören kadın" anlamını taşımaktadır. Bu ifadede yer alan "ak örtü" unsuru saflık, temizlik ve iyi ahlak anlayışıyla ilişkilendirilmektedir.

Kırgız dilinin güney ağızlarında *көрпө* [körpö] sözü *жууркан* [juurkan] sözüyle eş anlamlı olarak, yani "yorgan" anlamında da kullanılmaktadır. Bu durum, aynı kavramın dil içerisinde farklı leksik birimlerle ifade edilebildiğini göstermektedir. Kırgızcadaki *жууркан* [juurkan] sözü, Azerbaycan Türkçesindeki *yorğan* sözüyle etimolojik bakımdan ilişkilendirilmektedir. Bununla birlikte, tarihî gelişim sürecinde her iki biçimde çeşitli fonetik değişiklikler meydana gelmiş ve sözler günümüzde farklı ses yapılarıyla kullanılmaya başlanmıştır (Юдахин, 1985, s. 429).

Genel olarak değerlendirildiğinde, *көрпе* / *көрпө* leksik birimi Orta Asya Kıpçak dillerinde yalnızca bir yatak örtüsünün adı olarak değil, aynı zamanda maddi kültür, geleneksel yaşam tarzı ve halkın estetik anlayışıyla bağlantılı önemli bir dil unsuru olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Orta Asya Kıpçak dillerinde küçük çocuğun yatırılması ve korunması için kullanılan geleneksel ev eşyalarından biri de *бесік* (Kazak) [besik] / *бесик* (Karakalpak) [besik] / *бешик* (Kırgız) [beşik] "beşik" leksik birimidir. Bu söz genel semantik temelde "küçük çocuğun yatırılması için kullanılan sallanabilir yatak" anlamını ifade etmekte ve Türk halklarının maddi kültüründe önemli bir yer tutmaktadır (Қазақ әдеби тілінің сөздігі, 3-том, 2006, s. 295; Каракалпакско-русский словарь, 1958, s. 101).

Fonetik bakımdan bu leksik birim Orta Asya Kıpçak dillerinde belirli ses uygunluklarıyla kullanılmaktadır. Kazak ve Karakalpak dillerinde kelimenin ortasında *s* ünsüzü yer almaktadır. Kırgız dilinde ise bu ses *ş* ile karşılanmaktadır. Böylece aynı kökten gelen söz, dillerin fonetik özelliklerine bağlı olarak farklı biçimlerde kullanılmaktadır.

Kazak dilinde *бесік* [besik] sözü öncelikle "çocuğu yatırmak ve sallamak için kullanılan ahşap beşik" anlamını taşımaktadır (Қазақ әдеби тілінің сөздігі, 3-том, 2006, s. 295). Bununla birlikte söz, zengin mecazi ve kültürel anlamlara da sahiptir. Örneğin, *бесік табы кетпеген* [besik tabı ketpegen] birleşmesi sözlük anlamıyla "beşiğin kokusu henüz gitmemiş" demektir ve "çok küçük, henüz bebek yaşta" anlamında kullanılmaktadır. *Бесіктен белі шықпаған* [besikten beli şıkpağan] birleşmesi ise "beşikten beli çıkmamış" anlamına gelmekte ve "henüz çocuk, tecrübesiz kimse"yi ifade etmektedir. Kazak dilindeki *алтын бесік отан* [altın besik otan] birleşmesi sözlük anlamıyla "altın

beşik vatan" demektir ve "ana yurt, doğup büyünülen toprak" anlamında kullanılmaktadır (Қазақ әдеби тілінің сөздігі, 3-том, 2006, s. 295–297).

Kırgız dilinde *бешик* [beşik] hem somut bir eşya adı hem de geniş kültürel anlamlar taşıyan bir kavramdır. *Бешиктеги баланын бек болорун ким билет?* [beşiktegi balanın bek bolorun kim bilet?] "Beşikteki çocuğun bey olacağını kim bilir?" atasözünde beşik, çocukluk döneminin simgesi olarak kullanılmakta ve insanın geleceğinin önceden bilinmesinin mümkün olmadığını ifade etmektedir. Kırgız dilinde *эл – күч алтын бешик* [el–küç altın beşik] ifadesi de kullanılmaktadır. Bu birleşmede *бешик* insanın yetiştiği sosyal çevreyi ve toplumu temsil etmektedir. Bu yönüyle söz konusu ifade, Kazak dilindeki *алтын бесік отан* [altın besik otan] birleşmesiyle anlam bakımından paralellik göstermektedir. Ayrıca Kırgız dilinde *бешикче* [beşikçe] küçültme biçimi "küçük beşik" anlamını taşımaktadır (Юдахин, 1985, s. 133).

Bu örnekler, *бесік* / *бесик* / *бешик* leksik biriminin yalnızca bir ev eşyasının adı olmadığını, aynı zamanda Türk halklarının aile hayatı, çocuk terbiyesi, vatan anlayışı ve kültürel değerleriyle yakından ilişkili önemli bir kültürel sembol olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

Yapılan karşılaştırmalı analiz göstermektedir ki, Orta Asya Kıpçak dillerinde ev eşyalarına ait leksik birimler büyük ölçüde ortak Türk köküne dayanmaktadır ve uzun tarihî gelişim sürecine rağmen temel semantik içeriğini korumuştur. Kazak, Kırgız ve Karakalpak dillerinde kullanılan döşek, yastık, yorgan ve beşik gibi kelimeler telaffuz bakımından bazı farklılıklar gösterse de, anlam bakımından aynı kavramları ifade etmektedir. Bu durum, söz konusu leksik alanın sabitliğini ve günlük yaşamla yakın ilişkisini göstermektedir.

Araştırma sonucunda bu kelimelerde görülen *s ~ ş*, *s ~ z* ve *e ~ ö* gibi ses farklılıklarının rastlantısal olmadığı, dillerin iç gelişim özellikleriyle bağlantılı olduğu ve belirli kurallar çerçevesinde oluştuğu belirlenmiştir. Bu değişiklikler, dillerin zamanla farklı yönlerde geliştiğini gösterse de, onların ortak bir kökenden geldiğini inkâr etmemekte, aksine bunu daha açık biçimde kanıtlamaktadır.

Araştırma sırasında ayrıca bu leksik birimlerin bir kısmının fiil köklerinden türediği de anlaşılmıştır. Örneğin *döşek* kelimesinin "döşemek",

yastık kelimesinin ise "yasamak/yastamak" fiilleriyle bağlantılı olması, ev eşyalarının adlarının çoğu zaman o eşyaların işleviyle ilişkili şekilde oluştuğunu göstermektedir. Bu özellik, Türk dillerinde kelime yapımının doğal ve mantıklı bir karakter taşıdığını ortaya koymaktadır.

Bunun yanında bazı leksik birimler yalnızca belirli bir eşyayı ifade etmekle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda mecazi anlamlarda da kullanılabilmektedir. Bu durum, onların dil içerisinde daha geniş bir işleve sahip olduğunu ve yalnızca günlük yaşam düzeyinde değil, genel dil sistemi içerisinde de aktif bir rol oynadığını göstermektedir.

Diğer taraftan, bu kelimelerin Eski Türkçe dönemine kadar uzanması ve uzun süre boyunca değişmeden korunmuş olması, onların kültürel önemini de ortaya koymaktadır. Günlük yaşamla ilgili temel eşya adları genellikle daha sabit olmakta ve bu kelimeler halkın yaşam tarzı, gündelik gelenekleri ve günlük uygulamalarıyla doğrudan bağlantılı olduğu için nesilden nesile aktarılmaktadır.

Böylece, ev eşyalarına ait leksik birimler yalnızca bir adlandırma aracı değil, aynı zamanda Türk dillerinin tarihi gelişimini, diller arası ilişkileri ve halkın kültürel dünya görüşünü yansıtan önemli dil unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür leksik malzemenin karşılaştırmalı biçimde incelenmesi, Türk dillerinin fonetik ve semantik gelişim yönlerini daha derin biçimde anlamaya imkan vermekte ve gelecekte yapılacak araştırmalar için güvenilir bir temel oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Древнетюркский словарь. Ленинград: Наука, 1969.

Каракалпакско-русский словарь, Москва государственное издательство иностранных и национальных словерей, Москва 1958, 888 бет.

Қазақ әдеби тілінің сөздігі. 3-том. Б–Б / Құраст.: Б. Сүйеркұлова, С. Жапақов, Т. Жанұзақов және т.б. — Алматы: «Арыс» баспасы, 2006. — 744 б.

Қазақ әдеби тілінің сөздігі. 6-том. Ж–Ж / Құраст.: Ж. Қоңыратбаева, Ғ. Қалиев, К. Есенова және т.б. — Алматы: «Арыс» баспасы, 2007. — 752 б.

Қазақ әдеби тілінің сөздігі. 8-том. К–Қ / Құраст.: К. Күдеринова, О. Жұбаева, М. Жолшаева және т.б. — Алматы: «Арыс» баспасы, 2007. — 744 б.

Қазақ әдеби тілінің сөздігі. 14-том. Т–Ұ / Құраст.: М. Малбақов, К. Есенова, Б. Хинаят және т.б. — 2-басылым. — Алматы: «Арыс»; «Қазақ тілі», 2014. — 800 б.

Юдахин, К. К. Кыргызско-русский словарь. В двух книгах. — Фрунзе: Главная редакция Киргизской Советской Энциклопедии, 1985. — Кн. 2. *Л*–Я. — 480 с.

In Azerbaijani "The Phraseosemantic Field Of Human Intellectual Activity"

ULKAR KHALİLLİ*

Abstract

Field theory enables the systematic investigation of phrasealogical units. The given reason draws attention to the implementation of the field theory in phraseolgy. In general, phraseological units occupy an important place in the language and preserve the originality of the language. It is also accompanied by various extralinguistic factors.

Obviously, a phraseosemantic field includes the phraseological units with the same meaning. In the study, mental phraseological units are investigated based on the Azerbaijani materials according to the principles of field theory. Intellectual activity is not only the subject matter of psychology but it also occurs in speech units. Phraseological units in this field are categorized as expressing intellectual activities and characteristics. Thinking, understanding and not understanding are intellectual activities and in Azerbaijani there are many phraseological units expressing these processes. Phraseological units expressing mental characteristics such as intelligence, stupidity and foolishness are also studied.

The phraseosementic field, which has a complex structure, consists of the core and periphery zones. In the study, the borders of core and periphery zones are specified and the characteristics of phraseological units in each field are identified. Stative invariants carrying the direct meaning of the field and integral semantic units are characteristic for the core zone. The periphery zone contains near and far peripheral subfields and the units in this field stand out with their differential semantics.

* PhD Student, Azerbaijan National Academy of Science, Institute of Linguistics named after Nasimi. ulkerxelilli@gmail.com, ORCID: 0009-0003-0335-4904.

Also, variation is examined as a way of enriching the phraseomantics. Different ways and styles of creating variations are investigated, and the significance of these ways is identified in the article.

Keywords: phraseosemantic field; phraseological unit; intellectual activity; core; periphery; variantness

AZERBAYCAN DİLİNDE "İNSAN ENTELEKTÜEL FAALİYETİNİN DEYİMSEL ANLAMBİLİM ALANI"

Öz

Alan teorisi, deyimsel birimlerin sistematik olarak incelenmesini sağlar. Verilen gerekçe, alan teorisinin deyimbilimde uygulanmasına dikkat çekmektedir. Genel olarak, deyimsel birimler dilde önemli bir yer tutar ve dilin özgünlüğünü korur. Buna çeşitli dil dışı faktörler de eşlik eder.

Açıkça görüldüğü üzere, bir deyimsel anlambilim alanı, aynı anlama gelen deyimsel birimleri içerir. Bu çalışmada, alan kuramı ilkelerine göre Azerbaycan kaynakları temel alınarak zihinsel deyimsel birimler incelenmiştir. Entelektüel aktivite sadece psikolojinin konusu değil, aynı zamanda konuşma birimlerinde de ortaya çıkar. Bu alandaki deyimsel birimler, entelektüel aktiviteleri ve özellikleri ifade eden birimler olarak sınıflandırılır. Düşünme, anlama ve anlamama entelektüel faaliyetlerdir ve Azerbaycan dilinde bu süreçleri ifade eden birçok deyimsel birim bulunmaktadır. Zekâ, aptallık ve akılsızlık gibi zihinsel özellikleri ifade eden deyimsel birimler de incelenmektedir.

Karmaşık bir yapıya sahip olan deyimsel alan, çekirdek ve çevre bölgelerinden oluşmaktadır. Bu çalışmada, çekirdek ve çevre bölgelerinin sınırları belirlenmiş ve her alandaki deyimsel birimlerin özellikleri tespit edilmiştir. Çekirdek bölge, alanın doğrudan anlamını taşıyan statik değişmezler ve bütünsel anlamsal birimlerle karakterize edilir. Çevre bölge, yakın ve uzak çevresel alt alanları içerir ve bu alandaki birimler, farklı anlamsal özellikleriyle öne çıkar.

Ayrıca, varyasyon, deyimsel ifadeleri zenginleştirmenin bir yolu olarak incelenmektedir. Varyasyon yaratmanın farklı yolları ve stilleri araştırılmakta ve bu yolların önemi makalede belirlenmektedir.

Anahtar sözcükler: deyimsel anlambilim alanı; deyimsel birim; entelektüel faaliyet; çekirdek; çevre; varyasyon

"Thinking a is complex cognitive process that is inherent to all human beings. However, its content and development are not at the same level for everyone" (Bayramov & Alizade, s. 355). "Cognitive processes, forms and types occur differently from one person to another." (Seyidov & Hamzayev, s. 315). Obviously, cognition and the intellectual activity connected with it appears in various forms depending on individuals' characteristics. Phraseological units show diferent spheres of the cognitive process.

There are a great number of phraseological units representing "Human's intellectual activity" in the Azerbaijani language. A group of these units show a human's intellectual activity, another group expresses intellectual characteristics. Intellectual activities include the processes such as *thinking, understanding, not understanding*. Phrases such as *ağlına fikir gəlmək* (to get an idea), *baş işlətmək* (to use one's brain), *başı qazana dönmək* (to rack one's brain), ağlına gəlmək *(to come to one's mind)* are connected with the congnitive process of the intellectual activity. *Ağlına fikir gəlmək* means "to think of a new idea", *baş işlətmək* means "to think", *başı qazana dönmək* means "to think too much and not to be able to make a decision", ağlına gəlmək means "to remind, to think". As it is shown, the first unit means "to think, to make guesses", the second unit means "to think, to analyze", the third unit means "to think, not to be able to make a decision", the forth unit means "to think, to remind". (Волобуева, s. 13).

In the Azerbaijani language the process of understanding (anlamaq) is experessed by several phraseological phrases: *ağlı kəsmək (to consider reasonable,, başa düşmək (to understand), ağlına batmaq (to consider reasonable), beyninə batmaq (girmək) (to consider reasonable), beynində qalmaq (to keep in one's mind), havada almaq (to grasp), havada tutmaq (qapmaq) (to grasp), sözü göydə tutmaq (to understand the hint), sözü havada tutmaq (to understand the hint)* and so on. For example, *ağlı kəsmək, başa düşmək* – "to realize, to understand", *ağlına batmaq, beyninə batmaq (girmək)* – "to realize, to consider reasonable, to believe", *beynində qalmaq* – "to understand well", *havada almaq, havada tutmaq (qapmaq), sözü göydə tutmaq, sözü havada tutmaq* – "to grasp an idea".

The third phase in a person's intellectual activity is not to be able to understand. This notion is expressed by several phraseological units. *Ağlı kəsməmək, huşu kəsməmək* ("not to be able to understand"), *ağlı çaşmaq* ("to be confused"), *başına girməmək* ("to fail to understand") are directly related to the process of not being able to understand.

The phraseological units expressing human's intellectual characteristics and forms are included within the field. The meanings of "axmaq" (foolish), "axmaq olmaq, səfehləmək" (to be foolish), "ağıllı" (intelligent), "ağıllanmaq" (to become smart), "dəli" (stupid), "dəli olmaq" (to lose one's mind) are characteristic for this group of units.

Most phrases which denote "being intelligence" carry a positive meaning. Although the phrases such as *ağıl dəryası, elm dəryası* mean "well-educated, deeply informed", sometimes they are used in the sense of a joke or sarcasm (Maharramli & İsmayılov, s. 12). The expressions such as *ağlı başında olmaq* ("to be sensible or wise"), *ağlı başına gəlmək* ("to come to one's senses"), *ağlını başına yığmaq* ("to think straight, to pull oneself together and think things through") belong to the semantic field of "being intelligent" in terms of lexical-semantic and conceptual meanings.

The phraseological units denoting "axmaq olmaq" carry negative connotations. *Ağlı topuğunda olmaq, ağlı bir qarış olmaq, ağlı gödək olmaq* – "to be dull-witted", *beyni peyin olmaq* – "to be stupid", *ağıldan seyrək (kəm)* – "to be foolish, stupid", *başına soyuq dəymək* – "to lose self-control and behave irrationally", *başına at təpmək* – "to act and speak foolishly", *başı çatmamaq* – "to be senseless" and so on. As can be observed, these phrases express the state of foolishness in diferent ways. A weak mode of thinking, the manifestation of foolishness in behaviour or speech are characteristic for the mentioned phrases. The characteristic of the phraseological units meaning "dəli olmaq" (to lose one's mind) is that it is difficult to categorize them semantically, since depending on the certain situations, they can express one's different internal states and mood (2011, s. 12). Some phrases belonging to this field lie on the boundry of foolishness and madness. *Ağlını itirmək, ağlı başından çıxmaq, ağlı başından getmək* ("to lose one's mind"), *ağlı başından oynamaq, ağlı yerində olmamaq* ("to behave like a mad person"), *başına hava gəlmək, başı xarab olmaq* ("to act like a mad person; to behave irrationally or without awareness") and others belong to the

group of madness. These phrases, depending on the context can be used literally, in this case they refer to psychological problems. Also, they can mean acting like a mad person and behaving irationally.

The structure of the field of "Human and his intelligence" consists of nucleus and periphery zones. This paper aims to examine this structure from the point of human activities and characteristics.

The unit *fikrə getmək* may be included in the nucleus of *düşünmək* (to think). Although the phrase *fikrə getmək* is connected with the process of *düşünmək* (to think) and expresses the act of thinking, this connection is indirect and possesses a metophorical feature. For this reason, it can belong to the near-peripheral zone. The phrases expressing the intensity of the thinking process, close to the nuclear and having a strong metophorical character belong to the peripheral zone. The expressions such as *beynində şimşək çaxmaq* – "a sudden and unexpected idea flashes through one's mind", *beynində fırlanmaq (fırlatmaq)* – "to keep thinking about something or someone continuously", *ağlına fikir gəlmək* – "to come up with a new idea", *baş işlətmək* – "to think; to reflect" belong to the near-peripheral zone. The unit *başı qazana dönmək* may be included in the distant peripheral zone. Although this unit relates to thinking, it refers to it indirectly. At the same time, as it means "thinking too much and not being able to make a decsion" the porocess of thinking is incomplete. Moreover, the phrases *ağlına belə gəlməzdi, ağlına da gəlməzdi* mean "never would think" and belong to the distant periphery zone.

The phrases denoting the process of understanding and having a neutral character lie in the core of the notion "anlamaq". The units that are close to the nucleus, stand out with their emotional varieties and express diferent aspects of understading, such as *ağlına batmaq, beyninə batmaq, beyninə girmək, beynində qalmaq, havada almaq, havada tutmaq, havada qapmaq,* are in the peripehry zone.

Units expressing the process direclty namely *ağlı kəsməmək, huşu kəsməmək, başına girməmək* are included in the nucleus of "understading".

The phraseological units *ağlı başına gəlmək* and *ağlı başında olmaq* constitute the nuclear of the "being intelligent" group, as they directly express the presence of intelligence. In contrast, the phraseological units *ağlını başına yığmaq*, *ağıl dəryası*, and *elm dəryası* belong to the periphery.

The phraseological units *ağlı gödək olmaq*, *ağıldan seyrək (kəm)*, and *başı çatmamaq* express the concept of "being foolish" and convey its core semantic essence. Therefore, they occupy the nucleus of the conceptual field. In contrast, the expressions *ağlı topuğunda olmaq*, *ağlı bir qarış olmaq*, *başına soyuq dəymək*, *beyni peyin olmaq*, and *başına at təpmək* denote the concept of "being foolish" indirectly and are thus situated in the peripheral zone of the field.

The nucleus of the concept of "insanity" is represented by the phraseological units *ağlını itirmək*, *ağlı başından çıxmaq*, and *ağlı başından getmək*, while its peripheral zone is represented by more figurative and metaphorical expressions such as *ağlı başından oynamaq*, *ağlı yerində olmamaq*, *başı xarab olmaq*, and *başına hava gəlmək*.

In conclusion, phraseosemantic field of "human intellectual activity" consists of nucleus and periphery zones and has a complex structure. The field encompasses intellectual activities and characteristics. In the Azerbaijani language, the notion of intelligence is coded differently and includes national features of the language and nation.

REFERENCES

Bayramov, A., & Alizade, A. (2006). *Psixologiya* [Psychology]. Ali məktəblər üçün dərslik. Baku: Chinar-Chap (in Azerbaijani).

Maharramli, Q., & İsmayılov, R. (2018). *Azərbaycan dilinin frazeologiya lüğəti* [Dictionary of phraseology of the Azerbaijani language]. Baku: Altun kitab (in Azerbaijani).

Seyidov, S., & Hamzayev, M. (2007). *Psixologiya* [Psychology]. Baku: n. d. (in Azerbaijani).

Волобуева, Ольга (2011). *Концептуальное поле "человек и его интеллект" в русской и английской фразеологии.* Автореферат дисс. … кандидата филол. наук. Тюмень: : n. d. (in Russian).

Sir John Mandeville *Acâibü'l-Mahlûkât* Okudu Mu?

DR. YUSUF CAN TIRAŞ*

Öz

Acâibü'l-Mahlûkât, Zekeriyyâ b. Muhammed Kazvînî'nin kaleme aldığı, yazıldığı dönem ile ilgili coğrafi ve kültürel bilgilere yer veren ansiklopedik bir eserdir. 13. yüzyılda yazılan bu eser; coğrafya, kozmoloji, folklor gibi pek çok alanda bilgiler içermektedir. Zaman içerisinde çok beğenilen bir tür hâline gelmiş ve tercümeleri yapılmıştır. Kaleme alındığı dönemin bilgi ve kültür hazinesi olarak göze çarpan bu eser, içeriğinde olağanüstü olay ve durumları da barındırmaktadır. İçermiş olduğu olağanüstü nitelikteki bilgiler de çeşitli eserleri farklı şekillerde etkilemiştir. Bu eserlerden biri de Sir John Mandeville'in *Seyahat* eseridir. Sir John Mandeville, 14. yüzyılda İngiltere'nin St. Albans şehrinde doğmuştur. II. Edward'ın şovalyesi olduğu ifade edilmektedir. Yaşadığına ve gerçek bir kişi olup olmadığına dair şüpheler bulunmaktadır. Öte yandan Mandevelle'i meşhur eden ise yazmış olduğu *Seyahat* kitabıdır. Bu eserde Mandeville, İngiltere'den hareket ederek İstanbul, Kıbrıs, Kudüs, Mısır, Sicilya, Ürdün, Şam, Cava ve Sumatra Adaları gibi gezmiş olduğu pek çok yeri anlatmıştır. Orta Çağ hakkında önemli bir eser olarak görülen bu *Seyahat* kitabı, birçok eserden faydalanılarak hazırlanmıştır. Hatta bu sebeple Mandeville'ye "yalancı gezgin" de denilmiştir. Avrupa edebiyatında önem kazanan ve birçok dile çevrilen bu eser Hristiyan bir bakış açısıyla yazılmıştır. Eserde, *Gırnatî'nin Seyahatnamesi, Acâibü'l-Mahlûkât* gibi İslam kaynaklarından da yararlanılmıştır. Fakat eserde bu kaynaklardan yararlanıldığına dair bir ifade geçmemektedir. Bu yararlanmaların önemli bir kısmı, anlatılan yerlerin olağanüstü durumlarının verildiği bölümlerde görülmektedir. Bu olağanüstülükler Kazvinî'nin 13. yüzyılda kaleme aldığı *Acâibü'l-Mahlûkât* eserinde de yer almaktadır. Bildiride, Sir John Mandeville'in seyahatini yazarken *Acâibü'l-Mahlûkât*'tan ne derece yararlandığı belirtilmeye çalışılacaktır.

---

* Millî Eğitim Akademisi Eğitim Personeli, yusufcantiras@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7800-3007.

Anahtar sözcükler: seyahatname, Kazvinî, *Acâibü'l-Mahlûkât*, Sir John Mandeville, olağanüstü

DID SIR JOHN MANDEVILLE READ *ACAIB AL-MAHLŪQĀT?*

Abstract

Acâibü'l-Mahlûkât, written by Zekeriyyâ b. Muhammed Kazvînî, is an encyclopedic work containing geographical and cultural information relevant to the period in which it was written. Written in the 13th century, this work includes information in many fields such as geography, cosmology, and folklore. Over time, it became a highly acclaimed genre and has been translated. Standing out as a treasure trove of knowledge and culture from its time, this work also contains extraordinary events and situations. The extraordinary information it contains has influenced various other works in different ways. One such work is Sir John Mandeville's *Travels*. Sir John Mandeville was born in St. Albans, England, in the 14th century. He is said to have been a knight of Edward II. There are doubts about whether he actually lived and was a real person. On the other hand, what made Mandeville famous is his travel book. In this work, Mandeville describes many places he visited, starting from England and including Istanbul, Cyprus, Jerusalem, Egypt, Sicily, Jordan, Damascus, Java, and the Sumatra Islands. Considered an important work on the Middle Ages, this travelogue was compiled using numerous sources. Indeed, for this reason, Mandeville has been called a "false traveler." Gaining importance in European literature and translated into many languages, this work is written from a Christian perspective. The work also draws upon Islamic sources such as the Travelogue of Granada and the *Acâibü'l-Mahlûkât*. However, the work itself does not explicitly mention the use of these sources. A significant portion of these references are found in the sections describing the extraordinary events of the places mentioned. These extraordinary events are also found in the *Acâibü'l-Mahlûkât*, written by Kazvini in the 13th century. This paper will attempt to determine the extent to which Sir John Mandeville utilized the *Acâibü'l-Mahlûkât* when writing his travelogue.

Keywords: Travelogue, Kazvini, Acâibü'l-Mahlûkât, Sir John Mandeville, Extraordinary

GİRİŞ

Seyahatnameler; yazarların gezip gördüğü yerleri anlattığı, anlatırken ilgi çekici malzemeler kullanarak anlatısının edebî yönünü artırdığı eserlerdir. Bir seyahatname yazarı, anlatımında gerçeklere birebir uyduğu kadar, gezdiği yer hakkında anlatılan olağanüstü olayları da dinleyerek eserinde yer verebilir. Öte yandan, eserine ilginin artmasını sağlamak için de farklı anlatım tekniklerine ve olaylara başvurabilir. Tarih boyunca hem Batı'da hem de Doğu'da seyahatname türünde eserler kaleme alınmış ve alınmaya devam etmektedir. Seyahatnameler kaleme alınırken farklı eserlerden de yararlanılabilir. Eser içerisinde kimlerden ya da hangi eserlerden yararlandığına dair bilgiler yer alabilir. Bunlar seyahatnameyi besleyen, geliştiren ve zenginleştiren içeriklerdendir.

Bu çalışmada, Batı edebiyatında seyahatname türünde önemli bir yere sahip olan Sir John Mandeville'in (ö. 1372) *Seyahatleri* ve Doğu edebiyatında bir tür hâline gelen *Acâibü'l-Mahlûkât* arasındaki ilişkiler, karşılaştırmalı bir şekilde incelenecektir. Sir John Mandeville, eserini 14. yüzyılda kaleme almıştır. *Acâibü'l-Mahlûkât* ise Kazvînî (ö. 1283) tarafından İran edebiyatında 13. yüzyılda Arapça kaleme alınmıştır. Hiç şüphesiz Kazvînî'den önce de İran edebiyatında bu isimle eserler verilmiştir. Fakat Kazvînî'nin eseri daha çok ilgi görmüş hem İran hem de Türk edebiyatında tercümleri yapılmıştır (Kut 1988: 316). Bu sebeple çalışmamızda Mandeville'in eseri ile Kazvînî'nin eserinin tercümesinin karşılaştırılması yapılmıştır. Bu iki eser arasındaki en temel farklardan biri Kazvînî'nin eserini yazarken yararlandığı kaynakları belirtmesi, Mandeville'in ise hiçbir şekilde kaynak söylememesidir. Örneğin "Kazvînî eserini hazırlarken Câhiz'in *Kitâbü'l-Ḥayevân*'ı ile, Aristo'nun *Historia Animalium* adlı eserinin Arapça tercümesi olan *Kitâbü'l-Ḥayevân*'dan, Ebû Hâmid el-Gırnâtî ve Muhammed b. Mahmûd et-Tûsî'nin eserleri başta olmak üzere, özellikle adlarını belirttiği yirmi kadar kitaptan faydalanmıştır" (Kut 1988: 315).

Mandeville'in *Seyahatname*'sini yazarken yararlandığı kaynaklar hakkında çalışmalar yapılmıştır. Ebu Hamid Gırnatî'nin *Tuhfetü'l-Elbâb ve Nuhbetü'l-A'cab* eseri hem Mandeville'in hem de Kazvînî'nin eserlerinde bir kaynak görevi görmektedir. Mandeville'in eserinin Gırnatî'nin eseriyle benzerlikleri Sally Abed (2020) tarafından bir makale ile incelenmiştir. Ayrıca Iain Macleod Higgins (2011) de Mandeville'in *Seyahatname* eseriyle ilgili olan metinleri incelemiştir. Fakat *Acâibü'l-Mahlûkât* ile ilgili bir karşılaştırma henüz

yapılmamıştır. Bu çalışmada amacımız iki eserdeki benzer yönleri göstermek, Doğu edebiyatı ürünlerinin Batı edebiyatına kaynak olabileceğini ortaya çıkarmaktır. Bu noktada karşılaştırmalı edebiyat biliminden yararlanılmıştır. Yazarların farklı eserlerden etkilenmesi normal bir durumdur. "Yazarların, şairlerin yetişme süreçlerinde ve olgunluk dönemlerinde orijinallerinden ya da çevirilerinden okuyup etkilendikleri veya en azından esinlendikleri yabancı yazarlar, şairler vardır. Bu etkilenme veya esinlenme, yabancı yazarlardan daha çok, kendi dilinin başka yazarlarından olur. (…) Şu şartla ki etkilendiği, esinlendiği örneğin kopyasını değil özgün yanı ağır basan bir başkasını üretmiş olsun" (Aytaç 2016: 11). Bu noktada, Mandeville'in eseri kendi içerisinde özgün bir yapıya sahiptir. Fakat Mandeville, yararlanmış olduğu kaynakları gösterme konusunda yetersizdir.

Öte yandan "Karşılaştırma, adı üstünde, en az iki ürünü gerektirir. Karşılaştırma, ulusal edebiyatın kendi eserleri arasında olabildiği gibi farklı ulusların edebiyatları arasında da yapılabilir. Aynı şekilde, eşzamanlı ürünlerle farklı zamanlı ürünler de karşılaştırılabilir. Söz konusu karşılaştırma farklı dillere ait eserlere uygulandığında, karşılaştırmalı edebiyat bilimi alanına girer" (Aytaç 2016: 22). Söz konusu çalışmamızda biri İngiliz diğeri de Fars edebiyatına ait iki eser karşılaştırılmaktadır. İki eserin de yazıldığı dönemler farklıdır. Çalışmada iki eserin Türkçe tercümelerinden yararlanılmıştır[1].

Çalışmanın giriş bölümünden sonra yazar ve eserler hakkında genel bir bilgi verildikten sonra iki eserin benzer yönleri üzerinde durulacaktır.

Sir John Mandeville ve Seyahatnamesi'ne Genel Bir Bakış

Sir John Mandeville, İngiltere'nin St. Albans kasabasında doğmuş ve 1322 yılında seyahate başlamıştır (Mandeville 2018: 227). Bu seyahatinde Türkiye, Ermenistan, Tataristan, İran, Suriye, Arabistan, Mısır, Lidya, Keldani, Etiyopya, Amazonya, Hindistan ve Kudüs gibi birçok şehri gezmiştir (Mandeville 2024: 5). Seyahatlerini 1356'da tamamlandığı ve eserini bu tarihten sonra kaleme aldığı görüşü bulunmaktadır (Mandeville 2024: 5). Öte yandan, Mandeville'in eseri

[1] Sir John Mandeville'in *Seyahatleri* Türkçeye Alev K. Bulut (2018) ve Faruk Kurt (2024) tarafından iki kez tercüme edilmiştir. Faruk Kurt eserin 1. cildini tercüme etmiştir. Çalışmamızda Alev K. Bulut'un tercümesinden yararlanılmıştır. Alıntılarda verilen sayfa numaraları aksi belirtilmedikçe bu tercümeye aittir. *Acâibü'l-Mahlûkât* tercümeleri hakkında bk. Kut, 1988.

yazan gerçek bir şahsiyet olmadığı iddiası da bulunmaktadır. Yazar, gerçek gezginlerin başından geçenlerden esinlenerek kendisi olayları yaşamış gibi anlatıp metnini süslemiş olduğu da bir iddia olarak söylenmektedir (Mandeville 2024: 5). Yazıldığı dönemden sonra popüler olan bu eser hakkında yapılan çalışmalarla eserin popülerliği giderek azalmıştır (Mandeville 2024: 5). Bu eserin bir derleme olduğunun ve içindeki bilgilerin sorgulanmadığı zamanlarda "Hıristiyanlık söyleminin güvenli gölgesinde baş üstünde tutulmuştur" (Mandeville 2018: 10). Eser, 1725'te bilinmeyen bir kişi tarafından yayıma hazırlanmıştır ve elyazması kopyası British Museum'da bulunmaktadır (Mandeville 2018: 9). Mandeville'in bir asilzade olduğu da düşünülmektedir (Mandeville 2018: 10). Mandeville'in eseri 34 bölümden meydana gelmektedir. Eser, bir önsöz ile başlamaktadır. Eserde etkin bir Hıristiyan anlayışı söz konusudur. Mandeville'in *Sarazen* olarak belirttiği Müslümanlar hakkında söylemiş olduklarında bir önyargının ve düşmanlığın belirtileri sezilir. Birçok yerde Müslümanlar ve Hz. Muhammed (sav) hakkında söylediklerinin neredeyse tamamı asılsızdır. Öte yandan eserin başlangıç ve bitiş bölümleri İslam dünyasının eserleriyle benzerlik göstermektedir. Örneğin "Önsöz" şu cümlelerle başlar: "Denizler ötesindeki diyarların en değerlisi, en görkemlisi ve baş tacı olan Kutsal Topraklar (Vadedilmiş Topraklar) Meryem'in ve İsa'nın kanı ve bedeniyle kutsanmıştır, bize onların yadigârıdır. (…)." (Mandeville 2018: 15)[2] "İngiltere'den Konstantinopolis'e gidiş" başlıklı ilk bölümün ilk cümlesi de "Yüce Tanrı'nın adıyla!" [In the name of God Almighty] (Mandeville 2005: 44) cümlesiyle başlamakta, bizdeki eser girişlerinde bulunan hamdele ve salveleye benzemektedir. Eserin son bölümünde ise yazar, tıpkı İslam edebiyatlarında olduğu gibi, eseri bitirdiğini söylemekte ve eseri okuyanlardan kendisi için Tanrı'ya dua etmelerini arzu etmektedir: "Ben, Sir John Mandeville kulunuz, bin üç yüz yirmi iki yılında ülkemden yola çıktım. (…). Bu kitabı okuyan ya da okunurken dinleyenler hikâyemden memnun kaldılar ise benim için Tanrı'ya dua etsinler, ben de onlara duacı olayım. Benim için bir *Pater Noster*

[2] "Since it is so that the land beyond the sea, that is to say the Land of Promise which men call the Holy Land, among all other lands is the most worthy land and mistress over all others, and is blessed and hallowed and consecrated by the precious blood of Our Lord Jesus Christ; in which land it pleased Him to take life and blood by Our Ladt Saint Mary and to travel round that land with His blessed feet" (Mandeville 2005: 43).

duası okuyan, *Ave Maria* söyleyerek Tanrı'nın günahlarımı affetmesi için dua eden herkese yüce Tanrım benim kutlu hac yolculuğumun sevabını pay etsin (…) Âmin! Âmin! Âmin!" (Mandeville 2018: 227-228)[3].

Kazvînî'nin Acâibü'l-Mahlûkât Eserine Genel Bir Bakış

Asıl ismi *Acâ'ibü'l-Mahlûkât ve Garâ'ibü'l-Mevcûdât* olan, varlıkların ve yaratılanların şaşılacak ve insanı hayrette bırakacak durumlarını anlatan bu eser, Kazvînî'den önce de birkısım yazarlar tarafından ele alınmıştır. Fakat Kazvînî'nin eseri daha çok ilgi uyandırmış ve tercümeleri yapılmıştır. Bu eser, bir kozmografya kitabı olmanın ötesinde coğrafya, kültür, dil, biyoloji gibi farklı bilimleri içeren bir ansiklopedidir. Yazıldığı dönemden itibaren modern bilimlerin gelişmesine kadar etkisini sürdürmüştür. Kazvînî, eserini dört "mukaddime", iki "makale" ve bir "hatime" şeklinde düzenlemiştir (Kut 1988: 315). Eserin içeriği hakkında şunlar söylenebilir:

> "Kazvînî, kısaca ʿAcâʾibü'l-maḫlûḳāt olarak tanınan eserini dört "mukaddime", iki "makale" ve bir "hâtime" üzerine tertip etmiştir. Mukaddimelerin birincisinde acâibin izahı, ikincisinde mahlûkatın taksimi, üçüncüsünde garîb kelimesinin mânaları, dördüncüsünde ise mevcûdatın taksimi bulunmaktadır. Dört mukaddimeden sonra asıl konuya giren Kazvînî, birinci makalede ulviyyât ile (ay üstü âlemi) ilgili bilgiler verir. Bu bilgiler feleklerin hakikati, şekilleri, vaziyeti ve hareketleri; Kamer, Utârid, Zühre, Şems, Merih, Müşteri, Zuhal'den ibaret olan yedi felek, sabit felekler, burçlar; felekü'l-eflâk; gök sakinleri (Azrâil, Mîkâil, Cebrâil ve İsrâfil'le Münker ve Nekir); zamanla ilgili kavramlar (gece, gündüz, aylar -Arap, Rum ve Fars ayları-, mevsimler) olmak üzere on üç "nazar"da (bölüm) toplanmıştır. İkinci makale süfliyyât ile (ay altı âlemi) ilgili olup yine nazar ve fasıllardan oluşmaktadır. Bunlar anâsır-ı erbaa,

[3] "Wherefore I pray that all those who read (or hear this book read) will pray for me, and I shall pray for them. And to all those who say devoutly for me a *Peter Noster* and an *Aue*, so that God may forgive my sins, may God grant a share in my pilgrimage and all other good deeds, praying to God of whom all grace comes, that He fill with His grace all those who hear or read this book, and save them and keep them in body and soul, and after this life bring them to the country where there is joy and endless rest and peace without and. Amen" (Mandeville 2005:189-190).

> ateş küresi, hava küresi (bulut, yağmur, rüzgâr, gök gürültüsü, yıldırım) ve su ile ilgili acâibler, arz küresi ve bazı fasıllarından ibarettir. Eserin bundan sonraki kısmında ise şu bölümler bulunmaktadır: Denizler, adalar, kuyular, madenlerin terkibi, nebatlar, ağaçlar, hayvanlar, insanlar, cinler, devler, kuşlar ve sürüngenler. Hâtime kısmında denizlerin ve karaların acâibinden bahsedilir. Eserin ikinci makalesi birinci makaleden çok daha geniştir" (Kut 1988: 315).

Eser, Türkçeye ilk kez XV. yüzyılda tercüme edilmiştir. Bu tercümenin kim tarafından yapıldığı belli değildir. Daha sonra Ali b. Abdurrahman, Rükneddin Ahmed, Yazıcıoğlu Ahmed Bîcan, Sürûrî, Bosna Kadısı Mevlânâ Gınâî[4], Eyyûb b. Halîl, Hüseyin Efendi b. Mehmed, Rodosîzâde tarafından çeşitli dönemlerde tercüme edilmiştir. Ayrıca Çağatay Türkçesine de tercümeleri bulunmaktadır (Kut 1988: 316). Eserin günümüz Türkçesi ile tercümesi Mehmet Gedizli (2024) tarafından yapılmıştır. Eser hakkında Gamze Çelik Başaran (2023) da bir sözlük hazırlamıştır.

MANDEVILLE'İN SEYAHATLERİ VE ACÂİBÜ'L-MAHLÛKÂT ARASINDAKİ BENZERLİKLER

Mandeville, kadınların yaşadığı bir ülkeden söz etmektedir. Böyle bir ülke hakkında *Acâibü'l-Mahlûkât*'ta da bilgi yer almaktadır. Mandeville, bu ülkenin Keldani Krallığı olduğunu belirtirken *Acâibü'l-Mahlûkât*'ta buranın Hâlidât adalarından biri olduğu ifade edilmektedir.

[4] Gınâî'nin eseri, İbnü'l-Esîr, Ebu'l-Hasen İzzeddin Ali b. Muhammed b. Muhammed el-Cezerî eş-Şeybânî (630/1233)'nin Tuhfetü'l-Acâib ve Turfetü'l-Garâib adlı eserinin tercümesidir (Bardakçı ve Aksakaloğlu 2022: 1523).

Keldani Krallığı hakkında "Eskiden bu ülkede bir kral varmış. Erkekler başka ülkelerdeki gibi evlenirmiş. Colopeus adındaki Kral İskitya ülkesine savaşa gitmiş ve orada askerleriyle birlikte düşmanla savaşırken can vermişler. Ülkenin kraliçesi ve ülkedeki bütün kadınlar bütün erkeklerin öldüğünü ve dul kaldıklarını anlayınca hemen silahlarını kuşanıp savaşa gitmiş ve düşmanı kılıçtan geçirmişler. O zamandan beri aralarına asla yedi gün yedi geceden fazla erkek almazlar, erkek çocuklarını büyüyene kadar yanlarında tutar sonra babalarına gönderirler. Erkeklerle bir araya gelmek istediklerinde ülkede sevgililerinin yaşadığı bölgelere giderler, onlarla sekiz-on gün kalıp istediklerini elde edip tekrar evlerine dönerler. Çocukları doğunca onları belli bir süre yanlarında tutup kendi başına gidecek yaşa geldiğinde babasına gönderir ya da öldürürler. Kız çocuklarının da tek memesini kesip göğsünü sıcak demirle dağlarlar. Kadın soylu bir ailedense rahatça kalkan kullanabilsin diye sol memesini keserler. Daha alt sınıftan kadınların ise ok atarken rahat vurabilsinler diye sağ memesini keserler; bu kadınlar okçulukta çok ustadır. Bu ülkenin hâkimi tek bir kraliçedir, herkes ona itaat eder. Kraliçelerini silah kullanmada en usta olan kadınların arasından seçerler (…). Amazonların ülkesi iki yerden çıkışı olan denizlerle çevrili bir karadır. Denizin ötesinde ise istediklerinde görmeye gittikleri sevdikleri erkekler yaşar" (Mandeville 2018: 119-120).
Âd kavmi hakkında, "İskender'in askerleri arasında, Âd kavmi soyundan olan kırk kadın vardı. Bunlar askerlerin en heybetlisiydi. Kırk kadının hikâyesi şöyledir: İskender Hâlidât adalarından birinde sadece erkeklerin olduğu bir ada gördü. Adalardan diğerinde ise sadece kadınlar yaşıyordu. Bunlar yılda bir kez birbirleriyle buluşup ilişkiye girerlermiş. Kadın, doğurunca çocuk erkek olursa diğer adaya gönderir, kız olursa kendi adasında tutarmış" (Başaran Çelik 2023: 217).

Tablo 1: Sadece kadınların yaşadığı ada.

Mandeville, Trakoda isimli bir adada yaşayan insanların kafasının köpek kafası gibi olduğunu ifade etmektedir. Öte yandan, *Acâibü'l-Mahlûkât*'ta da "köpek başı" anlamındaki Segsâr Adası'nda da köpek kafalı bir kavim

yaşadığından söz edilmektedir. *Acâibü'l-Mahlûkât'*ın farklı bir tercümesinde bu adanın ismi Etûrân olarak belirtilmektedir. Ortaçağ coğrafya eserlerinde *sinofesal* olarak adlandırılan bu köpek başlılar, Marco Polo'nun eserinde de yer almaktadır (Turan 2023: 488-489). Sürûrî'nin tercümesine göre bu adada yaşayan köpek başlı insanlar, ele geçirdikleri insanları zayıfsa semirtip yemeye hazırlar (Turan 2023: 490).

"Bu adadan sonra okyanusta uzun uzun yol alınca Nikobar denen güzel bir adaya varılır. Çevresi yaklaşık bin mildir. Bu adada yaşayan halkın kafası, kadın-erkek köpek kafası gibidir, bunlara Kinosefal denir. Tuhaf görünüşlerine karşın akıllı ve kavrayışlıdırlar; ineklere taparlar (…). Dizlerini ve mahrem yerlerini örten küçük bir kumaş parçası dışında çıplak gezerler (…). Savaşta ele geçirdikleri kişileri yerler" (Mandeville 2018: 149).
"Bu denizün atalarından biri cezîre-i seksârdur bu bir büyük atadur bunda bir kavm vardur bedenleri âdem gibi ve yüzleri kelb gibi ve bunlar âdem bulıcak semridüp etin yerler" (Bülbül Oğuz, 2014, s. 449). Cezîre-yi Etûrân, "İnsan hılkati üzere, başları kilâb başı gibi" (Koçoğlu, 2020, s. 367). Cezîre-i Segsâr, "Başları kilâb başı, bedenleri insan" (Koçoğlu 2020: 389).

Tablo 2: Köpek kafalı insanlar.

Bir diğer benzerlik ise tarihte Serendib ismiyle bilinen Seylan Adası'ndadır. Bu adanın önemi her iki eserde de Hz. Âdem ile Havva'nın cennetten kovulunca bu dağda yaşadığı ifade edilmektedir:

"Buradan sonra varılan adanın adı Seylan'dır (…). Bu adada büyük bir dağ ve dağın orta yerinde de bol suyu olan büyük bir göl vardır. Buranın halkı Âdem ile Havva'nın Cennet'ten kovulunca bu dağın tepesinde yüz yıl ağladığına ve gölün suyunun o gözyaşlarından oluştuğuna inanır. Gölün dibinde çok değerli taşlar ve büyük inciler bulunur" (Mandeville 2018: 151).

Cebel-i Serendîb, "Hazret-i Âdem ʿaleyhisselâm üzerine hübût itmişdür. Deryâ ortasında Hirkend deryâsında Sîn'den yetmiş fersah yoldur. Deryâda on günlük yoldan görinür. Âdem ʿaleyhi's-selâm bir taş üzerine hübût idüp eser-i kadem-i mübâreki hâlâ mevcûddur. Yetmiş zirâʿ taşa eser itmişdür. Emrullâh ile Âdem, üzerine hübût itdükde taş penbe gibi mülâyim olup ol sebeb ile yetmiş zirâʿ çukur olmışdur. Ve bir ayagın deryâya basup ikisi mâbeyni bir günlük yoldur. Ol tag üzerinde her gice semâdan berk nümâyân olur. Sehâb ve matarsız lâbüdd günde bir defʿa yagmur yagup Âdem ʿaleyhi's-selâm'un kadem-i mübârekin gasl ider. Ve yâkût-ı ahmer ol tagda bulunur. Âdem ʿaleyhi's-selâm'un gözi yaşıdur dirler. Câbecâ elmâs dahı bulurlar" (Koçoğlu 2020: 435).

Tablo 3: Hz. Âdem'in cennetten kovulunca yaşadığı dağ.

Bir diğer benzerlik ise gözleri omuzlarında olan bir ada halkı üzerinedir. Mandeville'de bu adanın Andaman denilen büyük bir adada olduğu söylenmektedir. *Acâibü'l-Mahlûkât'*ta ise bu adanın ismi tercümelerde *Cezîre-i Câbe* veya *Cezîre-i Hâne* olarak geçmektedir. Örneğin Ahmedî'nin *İskendernâme* eserinde Câbe, Rûznâmeci Muhammed Şâkir'in tercümesinde Hâne, Firdevsî-i Rûmî'nin *Süleymân-nâme-i Kebîr*'inde Kelbe olarak yer almaktadır (Eren, 2025: 355) Fakat isimler farklı olsa da söz konusu edilen kavmin özellikleri benzerdir:

"Güneyde başka bir adanın halkının ise kafası yoktur, görünüşleri çok çirkindir. Gözleri omuzlarındadır" (Mandeville 2018: 153).
"Bir kavm olur, yüzleri sadrları üzerinde, gerdânları yok. Halk ile muʿâmele idüp beyʿ ü şirâ iderler" (Koçoğlu 2020: 375).

Tablo 4: Gözleri kafasında olan kavim.

*Acâibü'l-Mahlûkât'*ın birçok tercümesinde de yer alan Mıknatıs Dağı, özellikle gemicileri uğraştıran tehlikeli bir dağın ismidir. Bu dağın bulunduğu deniz hakkında hem Mandeville'de hem de *Acâibü'l-Mahlûkât'*ta aynı bilgiler yer almaktadır. Mandeville, bu dağın bulunduğu konumdan "Aziz Yuhanna'nın Kutsal Toprakları" olarak bahsetmektedir:

"Denizin birçok yerinde büyük mıknatıs kayaları bulunur, bu kayalıklar demirden yapılma her şeyi çeker. Bu nedenle demir menteşe ve çivili gemiler buradan geçemez. Geçerse mıknatıslı elmas kayalıkları gemiyi çekeceği için bu yolu tercih etmezler. Ben denizde uzaktan bu kayalıkları ve ağaç, dikenli çalı ve fundalıklarla dolu büyük bir ada gördüm" (Mandeville 2018: 198).
"Mıgnâtîs: Mühellebî dir ki bu taglar Kulzüm taglarına muttasıldur. Ve bunda mıknâtîs bulurlar. Ve bunlara deryâ müstevlî olup niçesini örtmişdür. Bu sebeble Bahr-i Kulzüm gemilerine demürden çivi komazlar mıgnâtîs gemiyi kendüsine çekmesin diyü havf iderler" (Çelik, 2019, s. 70). Cebel-i Mıknâtîs, "Bir tagdur. Ol cezîrede hadîdi kendüye cezb ider. Ol deryâda işleyen sefînelere hadîd itmezler. Mıknâtîsdan havfan kaçan sefînede hadîd olsa mıknâtîs cezb ü ʿahz idüp ne kadar şedîd yel olsa tahrîk mümkin olmaz" (Koçoğlu 2020: 386).

Tablo 5: Mıknatıs Dağı

Bir benzerlik daha "gergedan"dan bahsedildiği bölümdedir. Gergedanın özelliklerinin aynı olması gayet doğal bir durumdur fakat Mandeville'in gergedan ile fil arasında bağlantı kurması *Acâibü'l-Mahlûkât* ile benzer bir anlatım göstermektedir:

"Gergedan denen bir hayvan daha vardır, çok zayıf, boyu attan uzun, kafası siyah, başının önünde kılıç gibi keskin üç sivri boynuzu vardır. Son derece vahşi bir hayvan, bir fili bile yakalayıp parçalayabilir. Böyle vahşi ve acımasız, aşağı yukarı ayı büyüklüğünde, kuyruğu aslana benzer, başı domuz başı kadar, altı ayağı ve her ayağında ikişer büyük keskin pençesi olan bir hayvan daha vardır" (Mandeville 2018: 211-212).
"Gergedanın boynuzu ve kuyruğu öküz gibidir. Ayakları aslan ayağı, boynu at boynu gibidir. Tepesinde tek bir boynuzu vardır. Bu tek boynuz, bir fili taşıyabileceği kadar sağlamdır, derler. (…). Fil ile aralarında husumet vardır" (Başaran 2023: 301). "…Ve ḳaçan kim fi̱li görse fi̱lüŋ ardından gelüp boynuzıyla fi̱lüŋ ḳarnını ḍarb idüp urur. Baʿdehu iki ayaġı üzerine ḳalḳup ve fi̱li ḳaldırup silker tā ki fi̱l boynuzı üzerine yerleşe" (Erdem 2020: 95).

Tablo 6: Gergedan.

Her iki eserde ortak geçen konulardan biri de büyük karıncalardır. Bu karıncalar Mandeville'de Sri Lanka'da, *Acâibü'l-Mahlûkât*'ta ise Horasan ile Hindistan arasında olan bir yerde yaşamaktadır:

"Sri Lanka'nın bulunduğu topraklarda karıncaların büyük bir dikkatle koruduğu altın dağları vardır. Karıncalar saf altını ayırıp saf olmayanı atar. Bu karıncalar köpek boyundadır, yanlarına yaklaşana saldırıp paramparça ettikleri için kimse korkudan bu dağlara yaklaşamaz. Çok cesur olmayan o altınları almaya gidemez. En uygun zaman karıncaların yuvalarında dinlendiği çok sıcak öğlen saatleridir. Halk o zaman develerini, atlarını ya da başka binek hayvanlarını alıp oraya gider …" (Mandeville 2018: 218).
"Horasanla Hindistan arasında her biri köpek büyüklüğünde karıncalar olduğunu söylerler" (Çelik Başaran 2023: 331).

Tablo 7: Büyük karıncalar.

SONUÇ

Sir John Mandeville'in eserinde başta *Gırnatî Seyahatnamesi* olmak üzere Kazvînî'nin *Acâibü'l-Mahlûkât* eserinden izler bulunduğunu söylemek mümkündür. Bu iki eserin Sir John Mandeville'in eserinden önce kaleme alınmış olması ve içerdiği bilgilerin benzerlikleri bu yorumu yapabilmemize olanak sağlamaktadır. Sir John Mandeville, eserinde hiçbir kaynak belirtmemektedir. Fakat hem *Gırnatî Seyahatnamesi* hem de *Acâibü'l-Mahlûkât*'ta farklı kaynaklar söylenilmekte ve eserde verilen bilgilerin doğruluğu bu şekilde sağlanmaktadır. Bu çalışmada amacımız Sir John Mandeville'i yüzyıllar sonra yargılamak ya da hatasını göstermek değil Doğu edebiyatı ürünlerinin Batı edebiyatına katkıları olduğunu, tür, konu ya da tema olarak birbirine benzeyen ve yakın dönemde yaşayan yazarların aynı bilgileri eserlerinde kullandığını göstermektir. Çalışmamızda verilen yedi örnek karşılaştırma da bunu göstermektedir. Çalışmamızın başlığındaki soruyu "Sir John Mandeville, *Acâ'ibü'l-Mahlûkât* okumuştur" olarak yanıtlamak mümkündür. Mandeville'in *Seyahatnamesi* ve *Acâibü'l-Mahlûkât* tercümeleri daha detaylı incelenirse daha fazla benzerliğin ortaya çıkması da muhtemeldir.

KAYNAKÇA

Abed, Sally. (2020). "Wonders and Monsters in The Travels of John Mandeville and in Abu Hamid al-Gharnāti's Tuhfat al-Albāb". *Imagination and Fantasy in the Middle Ages and Early Modern Time: Projections, Dreams, Monsters, and Illusions*, edited by Albrecht Classen, Berlin, Boston: De Gruyter, s. 487-510. https://doi.org/10.1515/9783110693669-012.

Aytaç, G. (2016). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bardakçı, R. ve Aksakaloğlu, Ö. (2022). Bosna Kadısı Mevlânâ Gınâyî (öl. 969/1561-1562'den sonra)'nin Acâyibü'l-Mahlûkât Türündeki Tercümesi "Mir'ât-ı Kâ'inât". *ESTAD Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi.* C.5, S. 3, s. 1516-1535.

Bülbül Oğuz, B. (2014). *Sürûrî'nin Kitâbü'l-ʿAcâibü'l-Garâib'i Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme*. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Basılmamış Doktora tezi.

Çelik, E. (2019). *Rodosî-zâde'nin Acâibü'l-Mahlûkât Tercümesi [İnceleme Metin Sözlük Tıpkıbasım]*. Uşak: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Basılmamış Doktora tezi.

Çelik Başaran, G. (2023). *Acayip Yaratıklar Sözlüğü*. İstanbul: Holden Kitap.

Erdem, T. (2020). *Mir'ât-ı Acâibü'l-Mahlûkât ve Keşf-i Garâibü'l-Mevcûdât (İnceleme-Çevriyazılı Metin-Tıpkıbasım, 400a-488a)*. Uşak: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi.

Eren, H. (2025). Firdevsî-i Rûmî'nin Süleymân-nâme-i Kebîr'inde (34-35. Ciltler) Olağanüstü Mekân Tasavvuru. *Rize İlahiyat Dergisi.* S.: 29, s.: 347-360.

Gedizli, M. (2024). *Kazvînî Acâibü'l-Mahlûkât*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Higgins, I. M. (2011). *The Book of John Mandeville with Related Texts.* Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc.

Koçoğlu, T. (2020). *Rûznâmeci Muhammed Şâkir'in Acâ'ibü'l-Mahlûkât Tercümesi.* Kayseri: Kimlik Yayınları.

Kut, G. (1988). "Acâibü'l-Mahlûkât". *TDV İslâm Ansiklopedisi.* C.: 1. İstanbul: TDV Yayınları. s.: 315-317.

Mandeville, S. J. (2005). *The Travels of Sir John Mandeville*. Çev.: C.W.R.D. Moseley. Amerika: Penguin Books.

Mandeville, S. J. (2018). *Sir John Mandeville'in Seyahatleri.* (Çev.: Alev K. Bulut). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Mandeville, S. J. (2024). *Sir John Mandeville Mandeville Seyahatnamesi 14. Yüzyılda Doğuya Yapılan Bir Yolculuğun Fantastik Hikayesi 1. Cilt*. (Çev.: M. Faruk Kurt). İstanbul: Herat Kitap.

Turan, H. (2023). Acâibü'l-Mahlûkât ve Garâibü'l-Mevcûdât Nüshalarındaki Segsar Adası Sakinlerinin Tasvirleri. *Sakarya Üniversitesi İlahiyet Fakültesi Dergisi*. C. 25, S. 48. s.: 485-511.

Palimpsest Bir Şehir, Parçalı Bir Ruh: Livaneli'de Üst Üste Yazılan Kimlikler

ZEHRA ÇETİN[1]

Öz

Bu çalışma, Zülfü Livaneli'nin *Serenad* ve *Konstantiniyye Oteli* adlı romanlarını, Jan Assmann'ın "Kültürel Bellek" kuramı çerçevesinde ele alarak bireysel ve kolektif kimlik arayışlarını karşılaştırmalı bir perspektifle incelemeyi amaçlamaktadır. Her iki roman da Türkiye'nin tarihsel travmalarını ve toplumsal hafızasındaki "beyaz boşlukları" merkezine alsa da bunu farklı ölçeklerde gerçekleştirir. *Serenad*, başkahraman Maya Duran'ın ailesindeki gizli kökenler (Yahudi, Ermeni, Müslüman) üzerinden mikro düzeyde bir kimlik kazısı yaparken *Konstantiniyye Oteli*, İstanbul şehrini Bizans'tan günümüze uzanan katmanlı yapısıyla bir "bellek mekânı" olarak konumlandırarak makro düzeyde bir kimlik sorgulaması sunar. Çalışmada, Maya 'nın bastırılmış aile sırlarıyla yüzleşme süreci ile İstanbul'un modernleşme sancıları ve rantsal dönüşüm altında ezilen kadim ruhu arasındaki paralellikler çözümlenmiştir. İnceleme sonucunda, Livaneli'nin her iki eserinde de hatırlama eylemini bir varoluş mücadelesi olarak sunduğu; bireyin ve şehrin gerçek kimliğine ancak resmî tarihin unutturduğu katmanlarla dürüstçe yüzleşerek ulaşabileceği sonucuna varılmıştır.

Anahtar sözcükler: Zülfü Livaneli, kültürel bellek, kimlik arayışı, *Serenad*, *Konstantiniyye Oteli*, İstanbul, hatırlama.

A CITY, A FRAGMENTED SOUL INTERLACING IDENTITIES IN ZÜLFÜ LİVANELİ'S LİTERARY WORKS

Abstract

This study aims to examine the search for individual and collective identity in Zülfü Livaneli's novels, *Serenad* (Serenade for Nadia) and *Konstantiniyye Oteli* (The Hotel Constantinople), through a comparative perspective based on Jan Assmann's theory of "Cultural Memory." Although

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Orcid: 0009-0008-6976-8524, zehracetin174@gmail.com

both novels center on Turkey's historical traumas and the "blank spaces" in its social memory, they operate on different scales. While *Serenad* performs a micro-level identity excavation through the protagonist Maya Duran's hidden family roots (Jewish, Armenian, and Muslim), *Konstantiniyye Oteli* presents a macro-level identity inquiry by positioning the city of Istanbul as a "site of memory" (lieu de mémoire) with its layered structure stretching from Byzantium to the present day. The study analyzes the parallels between Maya's process of confronting suppressed family secrets and Istanbul's struggles with modernization and the crushing of its ancient soul under urban rent-seeking. As a result of this analysis, it is concluded that in both works, Livaneli presents the act of "remembering" as an existential struggle; suggesting that both the individual and the city can only attain their true identity by honestly confronting the historical layers that official history has rendered forgotten.

Keywords: Zülfü Livaneli, cultural memory, identity quest, Serenade for Nadia, The Hotel Constantinople, Istanbul, remembrance.

GİRİŞ: KİMLİK VE HAFIZA ARASINDAKİ BAĞ

Kimlik, disiplinler arasında üzerinde çokça analiz yapılan, teoriler üretilen adeta puzzle gibi yapılıp bozulan kavramlardan birisidir. Geçmişten bugüne gelen kalıplarla kimlik de değişime uğramış tek düze bir kavram olmaktan ziyade yerini polifonik bir yapıya bırakmıştır. Kimlik önce parçalanır daha sonra yeniden oluşur. Bu noktada devreye edebiyat girer. Gerek araştırmacı yapısı gerek disiplinler arası yaklaşımıyla parçalanan kimliğe bir ayna görevi görürken aynanın arkasında ki sırrı da ortaya çıkarır. Modern Türk edebiyatında kültürel bellek ve bireylerin kimlik arayışı dendiği zaman akla gelen önemli isimlerden biri olan zülfü Livaneli, ürettiği çok katmanlı anlatı evreniyle dikkat çeker. Livaneli, birçok romanında karakterlerin travmaları üzerinden kimlik sorgulaması yaptırarak ve bu sorgulamada sosyal ya da siyasi önemli tarihsel olaylara değinerek okuyucuyu inşa ettiği bu zaman tünelinde bir yolculuğa çıkarır. Bunu yaparken bazen flashback ve flashforward tekniklerinden yararlanır.

Bu bildirinin merkezinde olan *Serenad* ve *Konstantiniyye Oteli* romanları, bireylerin geçmişi üzerinden bir derin kazma yapar. Bu bildiri metnini adlandırmak için "palimpsest" kavramını seçme nedenim aslında kelimenin tanımında saklıdır. Palimpsest; *"Üzerine daha önce yazı yazılan bir metnin kazınarak veya yıkanarak silinip üzerine tekrar bir yeni metin yazılabilen parşömenlere verilen isimdir."* Üst üste yazılan bu yazılar katmanlar oluşturur. Tıpkı kişilerin kimliklerini oluştururken yaşamında geçirdiği evreler gibi. Bu evrelerde üst üste inşa edilerek kimliğin oluşumunu tamamlamasın vesile olur. Çünkü bu parşömenlerin üzerindeki yazılar ne kadar silinirse silinsin önceki metinlerin izlerini, gölgelerini üstünde taşır. Ele alınan bu iki romanda ki baş karakterlerde aynı antik zaman parşömenlerinde olduğu gibi geçmişinden derin izler taşıyan varlıklardır. Geçmişin izlerinden ne kadar kurtulmaya çalışsalar da hayat bir şekilde akıl almaz oyunlar oynayarak geçmişi önlerine getirir. *Serenad* romanında Maya Duran'ın kimlik inşası ve geçmişiyle yüzleşmesini yıllardır süregelen kimlik arayışı 'parçalı bir ruhun' palimpsest ni sunar. *Konstantiniyye Oteli* romanında ise bir bireyin değil bir şehrin kimlik arayışı selamlar bizleri. İstanbul, üzerine dökülen tonlarca betona ve değiştirilen isimlere rağmen, Bizans'ın ve Osmanlı'nın fısıltılarını taşıyan 'palimpsest bir şehir' olarak karşımıza çıkar.

KURAMSAL ÇERÇEVE: JAN ASSMANN VE KÜLTÜREL BELLEK KURAMI

Jan Assmann'ın Kültürel Bellek kuramı, geçmişin bugünün inşasında nasıl kullanıldığını ve kimliğin hatırlama pratikleri üzerinden nasıl şekillendiğini anlamak için temel bir çerçeve sunar. Assmann, belleği iki ana kategoriye ayırır: İletişimsel Bellek ve Kültürel Bellek.

İletişimsel Bellek: Gündelik etkileşimlere dayalıdır, yaklaşık 80-100 yıllık bir zaman dilimini (üç kuşağı) kapsar ve bu kuşakların ölümüyle sona erer.

Kültürel Bellek: Nesiller ötesine geçen, metinler, ritüeller, anıtlar ve sanat eserleri aracılığıyla kuramsallaşan bir yapıdır. "Hatırlama figürleri" aracılığıyla toplumsal kimliği sabitler. Kimlik, neyin hatırlanıp neyin "yapısal olarak unutulduğuyla" doğrudan ilişkilidir.

Assmann'a göre, geçmiş ancak bugünle bir ilişki içine girdiğinde kültürel bellek haline gelir. Resmi tarih söylemlerinin toplumları bütünleştirirken

başvurduğu "seçici unutuş" mekanizmasını ve kültürel belleğin buna direnişini şöyle açıklar.

"Kültürel bellek, bir topluluğun kendi kimliğini korumak ve aktarmak adına geçmişten seçtiği, kuramsallaştırdığı ve simgeleşmiş metinler ya da anıtlar bütündür. Ancak bu hafıza durağan değildir; şimdi ki zamanın her ideolojik kırılmasında, resmi anlatıların dışladığı 'gömdüğü' unsurlar, bir sonraki kuşağın kimlik krizinde bir direniş odağı olarak yeniden su yüzüne çıkar." (Assmann,2001, s.42)

Uluslar daima resmi anlatıların kültürel bir bellek oluşturması için çabalar. Resmiyette bu böyle olsa da tarihin her olayı bireylerin ailelerin hafızasında yaşamaya devam eder. Bu durumun en güzel örneklerini de ele alınan iki romanda da görürüz. Romanların karakterleri üzerinden geçen onlarca yıla rağmen unutulmaya yüz tutturulan geçmişi bir yük gibi günümüzde omuzlarında taşırlar.

Livaneli'ye göre *"Geçmiş, peşini bırakmayan bir gölge gibidir; ondan kaçtıkça önünde büyür, ona döndüğünde ise seni aydınlatır."* Bu alıntıdan hareketle yazar için hatırlamanın nostaljik bir eylemden ziyade özgürleşmenin bir yoludur denebilir.

SERENAD: PARÇALI BİR RUH

Serenad, romanın baş kahramanı olan Maya Duran'ın hayatı üzerinden işlenir. İstanbul Üniversitesi halkla ilişkiler sorumlusu olan Maya, Alman asıllı Amerikalı Profesör Maximilian Wagner'i karşılamak için görevlendirilmesi ile başlar. 60 yıl sonra tekrar Türkiye'ye gelen Profesör Wagner, Maya 'nın zaten kendini arayışının içinde ki sürecin kırılma noktasını yaşatır. Şile sahiline gitmek isteyen profesöre eşlik eden Maya, 1942 yılında Struma Faciasında kaybettiği eşine yaptığı keman serenadına şahit olur. Bu durum sadece Wagner'in acılı geçmişine eşlik etmekle kalmaz Maya 'nın kendi ailesinin saklı geçmişiyle de karşılaşmaya yakınlaşmasını sağlar. Bu yaşanan olaydan romanda ismini alır. Maya profesörün hayatını araştırırken anneannesi Maya ve babaannesi Ayşe'nin Mavi Alay ve Ermeni meselesi yüzünden balkanlardan kaçıp gelen, kimliklerini saklayan kadınlar olduğunu öğrenir. Bu gerçekle yüzleşen Maya kendini saf bir Türk zannederken aslında kimliğinin ve köklerinin gerçeği ile yüzleşir. Yaşadığı bu derin yüzleşmeyi de şu sözler ile ifade eder.

> "Demek ki Türkiye'nin yakın tarihi de böyleydi. O büyük altüst oluş yıllarında, ırklar, dinler, diller katliamlar, sahte kimlikler birbirine karışmış ve her evin bir sırrı olmasına yol açmıştı. Bizim aile bir istisna değildi." (Livaneli, Serenad, s. 365)

Bu süreçte Maya 'nın sürdürdüğü gizli araştırmaları devlet tarafından takibe alınır. Yıllardır taşıdığı kimlik aslında sahtedir ve bu gerçek onu derinden sarsar. Anneannesi ve babaannesinin yaşamak uğruna dinlerinden, dillerinden, ırklarından, kısaca kimliklerinden vazgeçmiş olmaları aslında kimliğin tek bir anlam ifade etmediği gerçeğini gün yüzüne çıkarır. Kanla yazılan bu tarihsel gerçeklik aynı palimpsest parşömenlerde olduğu gibi ne kadar silinmeye unutulmaya çalışılsa da asla yok olmayacaktır. Romanda bu düşünce şöyle ifade edilir; "Her şey unutulur Maya, ama kanın hafızası asla silinmez." (Livaneli, Serenad, s.382)

Tüm bu olaylar yaşanırken Profesör 'ün ölümü ve küllerinin, eşi Nadia'nın boğulduğu sulara savrulmasını vasiyet etmesi ve Maya'nın bunu gerçekleştirmesi onu kimlik arayışını tamamlamış geçmişiyle yüzleşmiş bir kadın olmasına yol açar. Romanın sonunda Maya Amerika'ya Wagner'in oğlunu bulup bu hikâyeyi dünyaya duyurmak için yola çıkar. Zülfü Livaneli bu romanı yazıp yayımladıktan sonra verdiği bir röportaj' da *"Türkiye'de kapağı kaldırdığınız zaman her ailenin altından bir dram çıkar."* Demiştir. Bu hikâyenin iki kahramanının da geçmişinde ki dramlar bunlar gibi susan üzeri örtülmüş birçok hikâyenin temsilidir. Geçmişini bilmek bugününü yaşamayı daha değerli ve anlamlı kılar.

KONSTANTİNİYYE OTELİ: PALİMPSEST BİR ŞEHİR

Bu romanda tek bir bireyden ziyade bir şehrin İstanbul'un geçmişi ile günümüz hali arasında oluşan kimliksel değişimi ele alınır. İstanbul'un tam merkezinde Bizans nekropolünün üzerine inşa edilmiş lüks bir otelin "Konstantiniyye Oteli'nin "açılış gecesinde yaşananlar ele alınır. Bu açılış vesilesiyle halkın her tebaasından kişinin bir araya gelmiş olması tarihsel değişimi bir tablo gibi gözler önüne serer. Otelde kutlama yapılırken otelin altında yatan ölüler uyanır ve bir zaman halkası oluşur. Roma, Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet ve tek bir mekân; İstanbul. Belki de dünya üzerinde en çok kimlik değiştiren üzerine tarihler yazılıp silinen kadim şehirlerden bir tanesidir.

Roma döneminden başlayarak üzerine Bizans'ın yazılması onun üzerine Osmanlı'nın onun da üzerine yazılan erken Cumhuriyet'in bugüne uzanan palimpsest yapısı adeta bu şehri bir bellek mekanına dönüştürmüştür. Yazar bu durumu Romanda şu sözler ile ifade eder:

> "Byazantion dediler olmadı, Augusta Antonia dediler tutmadı, Nova Roma dediler yaşamadı, Konstantiniyye dediler yüzlerce yıl fermanlar yazıldı, şimdi İstanbul diyoruz. Şehir üzerine yazılan her ismi bir süre taşıyor, sonra o ismi yazan hükümdarların kemikleriyle birlikte toprağın derinliklerine gömülüp kendi kadim sessizliğine geri dönüyor." (Livaneli, Konstantiniyye Oteli, s.92)

Bu tarihsel yolculuğa ev sahibi olan şehir, ona atılan her temel kazma darbesinde geçmişin izlerinin silinmesine adeta bir tepki olarak direniş gösterir. Livaneli romanda bunu şu sözler ile ifade eder:

> "İstanbul, üzerinde yaşayanların değil, altında yatanların şehridir. Her temel kazısında bir imparatorluk, her sokak başında bir hayalet fısıldar." (Livaneli, Konstantiniyye Oteli, s. 45)

Modern çağda aile dizilimi, kökleri şifalandırma gibi tekniklerle bireylerin geçmişleri ile yüzleşerek geleceklerini iyileştirmeye çalıştıkları bu yöntemi Zülfü Livaneli yıllar önce yazdığı romanlarında farklı türler için kullanır. Türler farklı olsa da yöntem tektir. "Kazı". Serenad romanında bir bireyin kimlik inşası mikro düzeyde bir kazı iken Konstantiniyye Oteli romanında bir şehrin kimlik inşası makro düzeyde bir kazıdır. Bir tarafta kendi kimliğini bulmaya çalışan bir birey aile geçmişinde bir kazı yapar diğer tarafta otelin temelinde geçmişin izleri için arkeolojik bir kazı yapılır. Yapılan bu kazı bir tarihin yazılışına tekrar tanıklık etmektir. İnsanı insan yapan bir şehri şehir olma sıfatına getiren süreçte acı, keder, göz yaşı, kan, mutluluk, kavuşma, ayrılık gibi birçok duygu barındırır. Maya geçmişin hayaletleri ile konuşmadan kendi ruhunu arındıramaz. İstanbul ise altında yatan tarihin ölüleri ile yüzleşmeden gerçek bir ruh kazanmaz.

SONUÇ

Zülfü Livaneli'nin Serenad ve Konstantiniyye Oteli romanlarında Assmann'ın kuramında vurguladığı gibi, "hatırlanmayan bir geçmişin, sağlıklı

bir kimlik inşa edemeyeceği" tezini işler. Maya kendi köklerini bularak özgürleşirken, İstanbul ancak tüm geçmişini kucakladığında gerçek kimliğine kavuşur.

Livaneli'ye göre kimlik ne sadece üzerinde yaşanılan coğrafya ne de elde tutulan somut bir belge değildir. Bunlara rağmen bastırılan tüm seslerin, üst üste yazılan tüm kültürel tarihin kabul edilmesidir. Livaneli hafızayı bir yük gibi taşımayı reddeder. O insanların kaybolduğu yolda ki yönünü bulduran kutup yıldızıdır. Hayat bir palimpsesttir. İnsan geçmişini ve şimdisini kabul ettiği süreçte geleceğinin özgürüdür. Livaneli bu durumu romanda şöyle ifade eder.

> "Biz nedense geçmişi ve geleceği yok gibi, sadece şu anı algılıyoruz ve bu kadar. Ve kendimizi buralara egemen hissediyoruz. Halbuki ateş böcekleri gibi bir yanıp sönüp göçüp gidiyoruz." (Livaneli, Konstantiniyye Oteli, s. 214)

Hayat dediğimiz bu palimpsestte gerçek kimlik ne bir insanın ruhunda ne de bir şehrin üzerinde görünen yapılardan ibarettir. Asıl kimliğimizi geçmişimizde saklı bekleyen hikayelerimiz oluşturur.

KAYNAKÇA

Assmann, Jan (2001). Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, (Çev. Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Livaneli, Zülfü (2011). Serenad, İstanbul: Doğan Kitap.

Livaneli, Zülfü (2015) Konstantiniyye Oteli, İstanbul: Doğan Kitap.

Greimas'ın Göstergebilimsel Yaklaşımıyla *Kral Lear* Üzerine Bir İnceleme

ZELİHA NUR ŞAHİN[*]

PROF. DR. NURTEN SARICA[**]

Öz

Kral Lear adlı tiyatro oyunu yazıldığı ve sergilendiği yıllar boyunca adından çokça söz edilen ve günümüzde bile birçok eserde etkisi hissedilen bir yazınsal baş yapıttır. Bu çalışma, William Shakespeare'in en önemli trajedilerinden biri olan Kral Lear adlı eseri göstergebilimsel söylem çözümlemesi çerçevesinden incelemeyi hedeflemektedir. Söz konusu eser söylem çözümlemesi ve göstergebilimsel yaklaşım açısından ele alınarak dil ve iktidar arasındaki ilişki incelenecektir. Bu kapsamda çalışmada karakterlerin söylemlerine ek olarak bu söylemlerin altındaki yapısallığı da çözümlemeyi amaçlamaktadır. Çalışmadaki kuramsal temel için yapısal göstergebilim alanında önemli bir isim olan Algirdas Julien Greimas'ın anlatı ve anlam kuramı seçilmiştir. Greimas'ın geliştirmiş olduğu eyleyenler modeli ve göstergebilimsel kare yöntemi çerçevesinde eser ele alınacaktır. Eyleyenler modeli anlatıda yer alan karakterleri bireysel özelliklerinden ziyade işlevsel ögeler yönünden ele alma konusunda yol gösterici niteliktedir. Söz edilen modele göre anlatı altı ana eyleyen üzerinden değerlendirilir ki bunlar; özne, nesne, gönderici, alıcı, yardımcı ve engelleyici şeklindedir. Göstergebilimsel yaklaşım açısından Greimas, eserdeki temel karşıtlıkların, anlamı ortaya koymayı sağladığını ileri sürer. Bu çerçevede, eserde yer alan sevgi-çıkar, hakikat-sahte söylem ve düzen-kaos benzeri ikili karşıtlıklar anlam üretiminde sürecin merkezinde konumlanmaktadır. Söz edilen temel karşıtlıklar, anlatıdaki ilerleyişin belirlenmesinde temel dinamikler olarak işlevini yerine getirmektedir. Araştırmanın esas problemi dilin sadece iletişimde bir araç mı olduğu yoksa iktidarın kurulması ve devam ettirilmesinde etkili bir yapısal öge mi olduğudur.

---

[*] zsahin251@posta.pau.edu.tr

[**] Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, Fransız Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. nsarica@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4043-827X.

Kral Lear üzerine yapılan araştırmaların çoğunluğu tematik ve tarihsel incelemelerle sınırlı kalırken, Algirdas Julien Greimas'ın göstergebilim kuramı ışığında yapılan bu incelemeyle bu alanda bir boşluğun doldurulması amaçlanarak anlatı ve söylem bağlamında çok katmanlı bir çözümleme yapılmaya çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Greimas, eyleyenler modeli, göstergebilim, *Kral Lear*, söylem çözümlemesi

AN ANALYSIS OF KING LEAR WITH GREIMAS' SEMIOTIC APPROACH

Abstract

The play King Lear is a literary masterpiece that has been widely discussed since its writing and performance and whose influence is still felt in many works today. This study aims to examine King Lear, one of William Shakespeare's most significant tragedies, within the framework of semiotic discourse analysis. By analyzing the work through the lens of discourse analysis and a semiotic approach, the study will explore the relationship between language and power. In this context, the study explores the relationship between language and power by analzing not only the characters' discourses but also the underlying structures. For the theoretical foundation of this study, the narrative and meaning theory of Algirdas Julien Greimas, a prominent figure in structural semiotics, has been selected. The work is analyzed using Greimas's actantial model and semiotic square. The actantial model evaluates characters in terms of functional roles—subject, object, sender, receiver, helper, and opponent—rather than individual traits. From a semiotic perspective, Greimas argues that the fundamental oppositions within a work serve to reveal its meaning. Accordingly, binary oppositions such as love-interest, truth-false discourse, and order-chaos are threated as key dynamics shaping the narrative progression. These fundamental oppositions function as the primary dynamics in determining the progression of the narrative. The central problem of the study is whether language serves merely as a tool for communication or as an effective structural element in the establishment and maintenance of power. While most studies on King Lear have been limited to thematic and historical analyses, this study, conducted in the light of Algirdas Julien Greimas's semiotic theory, aims

to fill a gap in this field by attempting a multi-layered analysis within the context of narrative and discourse.

Keywords: Greimas, actantial model, semiotics, *King Lear*, discourse analysis

1. GİRİŞ

William Shakespeare'in eserleri dünya edebiyatının en çok incelenen eserleri arasında yerini almaktadır. Söz edilen eserler arasında Kral Lear, iktidar, aile, hakikat ve sadakat gibi temaları derinlemesine işlemesi sebebiyle ayrıca bir önem kazandırmıştır. Eser üzerine yapılan çalışmaların büyük çoğunluğu psikolojik, tarihsel, siyasal ve tematik okumalar üzerine yoğunluk göstermektedir. Ancak dilin anlatı içindeki rolünü merkeze alan göstergebilimsel çalışmaların sayısı daha sınırlıdır. Kral Lear'ın bu devam eden ilgiyi korumasının başlıca sebebi sadece insansal bir trajediyi anlatmasıyla değil aynı zamanda her dönemde güncelliğini yitirmeyen iktidar, aile, sadakat ve adalet temalarını derin bir biçimde işlenmiş olmasıyla ifade edilebilir. Moran (2009) gibi araştırmacılar da Shakespeare'in bu eserinin evrensel olarak insan durumunu ele alma yetisi açısından önde gelen bir metin olarak konumlandırmaktadır.

Kral Lear, metin hali ve sahnede oynanma haline ek olarak çok daha katmanlı bir anlam evrenini barındırmaktadır. Bahsi geçen anlam evrenine erişebilmek için metnin yüzeysel düzlemini aşmak ve yapısal derinliğini ortaya koyabilmek adına çözümleyici araçlara başvurma gerekliliği vardır. Göstergebilimsel çözümleme de edebi metinlerde tam da bu amacı taşımaktadır. Göstergebilim, anlamın nasıl üretildiğini ve metinlerde nasıl yapılandığını inceleyen disiplinler arası bir araştırma alanıdır. Yapısalcılık alanında önemli bir isim olan Algirdas Julien Greimas, anlatıların derin yapısını ortaya çıkarmak hedefiyle geliştirdiği eyleyenler modeli ve göstergebilimsel kare ile edebi eserlerin çözümlenmesinde etkin araçlar sunmuştur.

Bu çalışma, Kral Lear'ı Greimas'ın yapısal göstergebilimi aracılığıyla incelemeyi ve eserdeki dil iktidar ilişkisini eyleyenler modeli ile göstergebilimsel kare çerçevesinde ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel sorunsalı: dil, Kral Lear'da sadece bir iletişim aracı mıdır yoksa iktidarın kurulması ve sürdürülmesinde belirleyici bir yapısal öge olarak mı işlev

görmektedir? Bu soru metnin hem söylemsel hem de yapısal boyutunu aynı anda görünür kılmayı mümkün hale getirmektedir.

Kral Lear üzerine yapılan çalışmaların büyük bir çoğunluğunun tematik ve tarihsel açıdan incelemelerle sınırlı olduğu görülmektedir. Göstergebilimsel açıdan yapılmış çalışmalar ise daha sınırlı kalmakla beraber bu alandaki ilk örnekler son yıllarda Türkçe literatürde de görünmeye başlanmıştır. Kalelioğlu (2021, s. 189-200) göstergebilim kuramının Türkiye'deki önemi ve yerini değerlendirirken bu yöntemin edebi metinlerin çözümlenmesindeki açıklayıcı gücünü özellikle vurgulamaktadır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE VE YÖNTEM

Bu çalışmada nitel metin çözümleme yöntemlerinden göstergebilimsel söylem çözümlemesi benimsenmiş olup Kral Lear'ın Türkçe çevirisi kullanılmıştır. Çözümlemenin teorik ve yöntemsel içeriğini yapısal göstergebilimin önde gelen isimlerinden olan Algirdas Julien Greimas'ın anlatı ve anlam kuramı oluşturmaktadır. Çalışma metin merkezli bir çözümleme anlayışını benimsemektedir. Söz edilen anlayış çerçevesinde metnin sadece söylem düzlemi değil aynı zamanda anlatı ve derin yapı düzlemleri de göz önüne alınmaktadır.

Çözümleme süreci üç adımla incelenmiştir. Birinci adımda eyleyenler modeli çerçevesinde eserin yapısal haritası çıkarılmıştır. İkinci adımda göstergebilimsel kare vasıtasıyla temel anlam karşıtlıkları belirlenmiştir. Üçüncü adımda ise performatif dil, yalancı söylem ve suskunluk gibi söylemsel mekanizmalar ile iktidar ilişkileri arasındaki bağlantı ele alınmıştır.

Algirdas Julien Greimas, yapısal göstergebilimin önde gelen temsilcilerinden biridir. Greimas'ın *Structural Semantics* (1966) adlı temel yapıtının amacı, anlamın nasıl üretildiğini sistematik bir şekilde açıklamaktır. Günay (2002, s. 78-80) göstergebilim yazılarında Greimas'ın en özgün katkısının evrensel seviyede geçerli anlatı kalıplarını belirlemeye yönelik analitik araçlar geliştirmiş olduğunu ifade etmektedir. Türkiye'de göstergebilim çalışmalarına önemli katkılar veren Mehmet Rıfat da (2011) Greimas'ın eyleyenler modelini Türkçe yazınsal metinlere başarılı bir biçimde uygulamış ve bahsedilen yöntemin anlatı çözümlemesinde açıklayıcı olmasını göstermiştir.

Eyleyenler Modeli

Greimas'ın (1966, s. 146-151) eyleyenler modeli, anlatılardaki karakterleri bireysel psikolojik karakteristiklerinden değil de işlevsel rolleriyle değerlendiren bir çözümleme çerçevesi sunar. Model, Vladimir Propp'un masallara uyguladığı Biçimbirimsel Anlatı Çözümlemesine ve Levi-Strauss'un Yapısal Mitoloji yaklaşımına dayanmakla beraber Greimas bunu sistematik ve evrensel seviyede geçerli bir kurama dönüştürmüştür.

Model altı temel eyleyen üzerinden meydana gelmektedir: (1) Özne, nesneyi arayan anlatı öznesidir; (2) Nesne, öznenin peşinde olduğu değer, durum ya da varlıktır; (3) Gönderici, özneyi harekete geçiren ve ona amaç kazandıran güçtür; (4) Alıcı, eylemin sonucundan yararlanan ya da gerçekleştirilen görevle ödüllendirilen taraftır; (5) Yardımcı, öznenin amacına ulaşmasını kolaylaştıran unsurlardır; (6) Engelleyici ise öznenin amacını gerçekleştirmesini güçleştiren ya da doğrudan önleyen unsurlardır (Greimas, 1983/1966, s. 207-210; Kıran ve Kıran, 2021, s. 89-92).

Göstergebilimsel Kare

Göstergebilimsel kare, bir metindeki anlam üretiminin temeli olan ikili karşıtlıkları mantıksal bir şemaya çeviren temel araçtır. Kral Lear özelinde üç temel karşıtlık ekseninin yoğunlukta olduğu saptanmıştır: Sevgi-Çıkar, Hakikat-Sahte Söylem, Düzen-Kaos.

Kıran ve Kıran (2021), yazınsal okuma süreçlerini inceledikleri çalışmalarında bu tür karşıtlıkların sadece tematik olmamakla birlikte söylemsel seviyede de anlam üreten dinamikler olduğunu belirtmektedirler. Bu çerçevede Kral Lear'daki ikili karşıtlıklar, birbirini tetikleyen ve iç içe geçen bir anlam ağı meydana getirmektedir.

3. BULGULAR

Eserin eyleyenler şeması göz önünde bulundurulduğunda Shakespeare'in karakter örgüsünün arkasında son derece dengeli ve işlevsel bir yapı olduğu görülebilir.

- Özne: Kral Lear, anlatının başlangıcındaki sevgi, tanınma ve iktidarı arayıp sorgulayan ana merkez kişidir.

- Nesne: Gerçek sevgi ve iktidar, Lear'ın peşinde olduğu şey mülk, güç ve iktidardan bağımsız olarak elde etmek istediği gerçek bağlılıktır.
- Gönderici: Toplumsal ve ahlaki düzen, Lear'ı nu arayışa ve paylaşmaya yönelten normları ve feodal değerleridir.
- Alıcı: Lear ve toplum, yaşanacak trajik yapısökümün ve hakikat dersinin neticesinde yarar sağlayacak, dönüşecek olan taraftır.
- Yardımcı: Kent, Cordelia ve Soytarı, bu eyleyenlerin ortak dilsel stratejisi krala duymak istedikleri yalanları değil gerçeği söylemek ve ona olan desteklerini göstermektir.
- Engelleyici: Goneril, Regan ve Edmund, öznenin nesneye ulaşmasını engellemek amacıyla iktidar için yalancı söylemler üreten pragmatik figürlerdir.

Bu modelin statik olmadığını metnin ilerledikçe dinamik bir aktansiyel kayma meydana geldiğini saptamak çalışmanın en önemli bulgularından biridir. İlk sahnede her şeye hükmeden mutlak özne konumundaki Lear, tacını ve topraklarını devredip dilsel otoritesini kaybettikten sonra nesne konumuna geriler. Artık Lear, Goneril ve Regan'ın söylemsel manipülasyonlarına maruz kalmış pasif bir nesne haline gelmiştir. Karakterlerin bu işlevsel roller çerçevesinde tekrardan konumlanması ve Lear'ın yaşadığı bu gerileme eserin trajedi olarak kurulmasının yapısal açıklamasıdır.

Eserdeki anlam sistemi, olayların kronolojik akış halinden ziyade iç içe geçmiş karşıtlıklardan oluşan soyut bir ağ olarak işler. Metnin temel anlam eksenlerin biri sevgi ve çıkar arasındaki karşıtlıktır. Cordelia'nın samimi ama ölçülü söylemi gerçek sevgiyi temsil ederken Goneril ve Regan'ın abartılı ifadeleri çıkar odaklı bir söylemi temsil etmektedir. Bu karşıtlık, anlatının ilerleyişini belirleyen temel dinamiklerden biridir. Diğer bir karşıtlık ise hakikat ve yalan arasındaki mücadele metindeki ikinci önemli ekseni meydana getirmektedir. Lear başta hakikati reddederken yalana inanır ve sonrasında trajik tecrübeler neticesinde gerçeği kavramaya başlar. Bu durum Greimas'ın anlamın karşıtlıklar üzerinden üretildiği yönündeki görüşünü doğrulamaktadır. Düzen ve kaos ekseni de iktidar ve çözülme ilişkisiyle bağlantılıdır. Kralın dilsel otoritesi makro seviyede devletin düzenini sağlayan kurucu faktördür. Lear'ın performatif dilinin çöküşü anlatıyı hızla kaos kutbuna doğru sürükler. Krallığın parçalanması ile beraber siyasal ve toplumsal düzen

de bozulur. Dil yoluyla kurulan sahte meşruiyet zamanla kaosa dönüşür. Fırtına sahnesi, dildeki ve siyasi yapıdaki göstergebilimsel çözülmenin örneğidir.

Çözümleme, Kral Lear'da birbirleriyle bağlantılı üç temel söylemsel mekanizma ortaya koymaktadır. Performatif dil: Lear'ın açılış sahnesi dilin performatif boyutunu açıkça ortaya koymaktadır. Rifat (2011, s. 67-70), Greimas geleneğinde anlatının başlangıç eyleminin çoğunlukla performatif bir söz edimi biçiminde kurulduğuna dikkat çekmektedir. Lear'ın sevgini söyle buyruğu sadece bir bilgi aktarımı değil, aynı zamanda gerçekliği şekillendiren ve iktidar devrini fiilen başlatan yapısal bir söz eylemidir. Söylem burada gerçekliği temsil etmez, onu inşa eder.

Yalancı söylem: Goneril ve Regan'ın abartılı iltifat söylemleri, iktidarı ele geçirmek için araçsallaştırılmış bir dili temsil etmektedir. Günay (2002, s. 88), söylemin iktidar ilişkilerinin üretimi ve yeniden üretiminde belirleyici bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Bu çerçevede Goneril ve Regan'ın söylemi, sahici bağlılığın yerine geçen stratejik bir performansa dönüşmektedir.

Suskunluk olarak direniş: Cordelia'nın suskunluğu pasif bir tutum değil, sahte söylem oyununun kurallarını reddeden bilinçli bir söylemsel stratejidir. Kıran ve Kıran (2021, s. 102), edebî metinlerde sessizliğin anlamlı bir söylemsel eylem olarak değerlendirilebileceğini ortaya koyar. Cordelia yanlış söylemek yerine susmayı tercih etmektedir; bu tercih, eserin en çarpıcı söylemsel paradoksunu oluşturduğu ifade edilebilir. Kalelioğlu (2021, s. 195-196) göstergebilim kuramının Türkiye'deki uygulamalarını değerlendirirken bu tür anlam üretimi biçimlerinin çözümlenmesinin göstergebilimsel yöntemin en özgün katkılarından birini oluşturduğunu belirtmektedir.

4. SONUÇ

Bu çalışma Shakespeare'in Kral Lear adlı eserini Greimas'ın göstergebilimsel yöntemi aracılığıyla çözümleyerek eserin anlam evrenine yapısal ve söylemsel bir bakış açısından yaklaşmıştır. Eyleyenler modeli, karakterlerin bireysel özelliklerinin ötesinde anlatının işlevsel mantığını göz önünde bulundurmuştur. Göstergebilimsel kare ise eserin temel anlam karşıtlıklarını; sevgi-çıkar, hakikat-sahte söylem, düzen-kaos, sistematik bir şekilde ortaya çıkarmıştır. Bu iki araç beraber kullanıldığında Kral Lear'ın sadece bir kişisel yıkım anlatısı olmadığı aslında bir söylem krizinin tragedyası

olduğu açık bir biçimde görülmektedir. Çalışmanın merkezi argümanı şu şekilde özetlenebilir: Dil, Kral Lear'da iletişimin bir aracından öte, iktidarı kuran, sürdüren ve nihayetinde çözüme uğratan yapısal bir unsur olarak işlev görmektedir.

Çalışmanın bazı sınırlılıkları mevcuttur. İnceleme tek bir eserle ve Greimas'ın iki temel aracıyla sınırlı tutulmuş; anlatı izlencesi gibi diğer göstergebilimsel kavramlar kapsam dışı bırakılmıştır. Kral Lear'da dil bir ayna değil, bir silahtır ve bu silah, yalnızca hedefi değil kullananı da dönüştürür. Söylemin bu dönüştürücü ve yok edici gücünü çözümlemek hem göstergebilimin hem de edebiyat araştırmalarının kesiştiği noktada önemli bir inceleme alanına dikkat çekmektedir.

KAYNAKÇA

Greimas, A. J. (1983). Structural semantics: An attempt at a method (D. McDowell, R. Schleifer ve A. Velie, Çev.).

Günay, V. D. (2002). Göstergebilim yazıları. Multilingual

Günay, V. D. (2018). Bir yazınsal göstergebilim okuması: Kuyucaklı Yusuf. Papatya Bilim Yayınevi.

Kalelioğlu, M. (2021). Göstergebilim kuramının genel bir değerlendirmesi, Türkiye'deki yeri ve önemi. Söylem Filoloji Dergisi, 6(1), 189-200.

Kalelioğlu, M. (2024). Yazınsal göstergebilim: Bir kuram, bir uygulama. Seçkin Yayıncılık.

Rifat, M. (2011). Homo semioticus ve genel göstergebilim sorunları. Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, M. (2013). XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları. Yapı Kredi Yayınları.

Shakespeare, W. (2009) Kral Lear (Nutku, Ö. Çev.) İş bankası Kültür Yayınları.

Fotoğraf, Poz ve Öznenin Kuruluşu: Natsume Sōseki'nin *Garasudo no Uchi* ve Ziya Osman Saba'nın *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* Üzerine Karşılaştırmalı Bir Okuma

DOÇ. DR. ZEYNEP GENÇER BALOĞLU*

Öz

Bu çalışma, Natsume Sōseki'nin *Garasudo no Uchi* (Cam Kapının Ardı) adlı eserinin ikinci bölümünde yer alan fotoğraf çektirme sahnesi ile Ziya Osman Saba'nın *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* adlı öyküsünü karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Makalede, fotoğrafın her iki metinde de yalnızca görüntü üreten teknik bir araç değil, öznenin kendisini nasıl algıladığını, nasıl sunmak istediğini ve hangi görünüş rejimleri içinde biçimlendirildiğini açığa çıkaran bir temsil aygıtı olduğu görüşü savunulmaktadır. Sōseki'de anlatıcı doğal görünmeyi ister ancak fotoğrafçının ısrarlı yönlendirmesi ve nihai portrede beliren yapay gülümseme, öznenin kendi yüzüne yabancılaşmasına yol açar. Saba'da ise anlatıcı, mutluluk imgeleriyle çevrili bir fotoğrafhane atmosferinde mesut görünme arzusunu taşır ancak bu arzuyu taşıyacak duygusal zemini kendinde bulamaz. Böylece iki metin, olmak ile görünmek arasındaki çatışmayı farklı duygulanım düzenekleriyle kurar. Bu düzenekler, Sōseki'de ironi, öz-mesafe ve dış müdahaleye direnç; Saba'da ise hüzün, dışarıda kalmışlık ve modern şehirli mutluluk imgesine katılma arzusu olarak karşımıza çıkar. Çalışma, Saba'nın metni üzerine yapılmış göstergebilimsel yorumları çıkış noktası olarak kabul etmekle birlikte, incelemeyi yalnızca kiplik çözümlemesine indirgememekte, yüz, poz, doğallık, yapaylık, kamusal görünürlük ve benlik kavramları etrafında daha geniş bir karşılaştırmalı okuma önermektedir.

Anahtar sözcükler: Natsume Sōseki, Ziya Osman Saba, fotoğraf, benlik, temsil, görünüş, modernleşme, karşılaştırmalı edebiyat

---

* Pamukkale Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Yabancı Diller Bölümü. zgencer@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6769-7015.

PHOTOGRAPHY, POSE, AND THE CONSTRUCTION OF THE SUBJECT: A COMPARATIVE READING OF NATSUME SŌSEKI'S *GARASUDO NO UCHI* AND ZIYA OSMAN SABA'S *MESUT İNSANLAR FOTOĞRAFHANESI*

Abstract

This article offers a comparative reading of the photographic episode in the second section of Natsume Sōseki's *Garasudo no Uchi* (Within the Glass Doors) and Ziya Osman Saba's *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* (The Studio of Happy People). It argues that in both texts photography functions not merely as a technical means of recording appearance, but as a representational apparatus through which subjectivity is organized, disciplined, and made socially legible. In Sōseki's text, the narrator wishes to be photographed "naturally"; yet the photographer's polite insistence on a smile turns the portrait into an artificial image in which the subject no longer recognizes himself. In Saba's story, by contrast, the narrator is drawn toward a symbolic world structured by happy faces and longs to see himself included within it, but fails to embody the joyful appearance that this space requires. The article therefore shows that the tension between being and appearing is central to both texts, even though it is articulated through different affective modes: irony and self-distance in Sōseki, melancholy and exclusion in Saba. While previous scholarship has discussed Saba's story mainly through Greimassian modalities and the themes of memory and Istanbul, this study broadens the analysis by focusing on face, pose, naturalness, artificiality, public visibility, and representation. In doing so, it addresses a comparative gap between Japanese and Turkish literary studies and demonstrates that photography in both works is not an innocent record of inner truth, but a cultural and aesthetic mechanism that produces socially readable faces.

Keywords: Natsume Sōseki, Ziya Osman Saba, photography, subjectivity, representation, appearance, modernization, comparative literatüre

GİRİŞ

Fotoğraf, modern edebiyatta yalnızca bir görüntü üretme tekniği ya da hatıra nesnesi olarak değil, öznenin kendisini nasıl gördüğü, nasıl görmek istediği ve daha önemlisi nasıl görünmeye zorlandığı sorularını cevaplamaya

çalışan güçlü bir temsil alanı olarak belirmektedir. Portre ve özportre üzerine yapılan kuramsal yaklaşımlar da fotoğrafik yüzün çoğu zaman basit bir kayıt olmaktan çıktığını, benliğin kültürel olarak tanınabilir, okunabilir ve belirli kodlar içinde düzenlenmiş bir görünümü haline geldiğini göstermektedir (Bruś, 2014; Gorichanaz, 2019). Bu bakımdan anlatılardaki fotoğraf sahneleri, bireyin iç dünyası ile kamusal görünüşü arasındaki gerilimin en yoğun biçimde belirginleştiği ayrıcalıklı anlatı alanları olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma, fotoğraf sahnesini her iki metinde de öznenin kendisini nasıl gördüğü, başkalarına nasıl görünmek istediği ve hangi toplumsal beklentiler içinde biçimlendirildiği soruları etrafında ele almaktadır. Sōseki'nin *Garasudo no Uchi* (*Cam Kapının Ardı*) adlı metninde fotoğraf, anlatıcının doğal yüzünü koruma arzusu ile kamusal dolaşıma uygun bir yüz üretme baskısı arasındaki çatışmayı görünür hâle getirmektedir. Ziya Osman Saba'nın *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*'nde ise fotoğraf, anlatıcının "mesut insanlar" arasına katılma isteğini ve bu isteğin içsel hüzünle kesintiye uğrayışını ortaya koymaktadır.

Natsume Sōseki'nin *Garasudo no Uchi* adlı eserinin ikinci bölümünde yer alan fotoğraf çektirme sahnesi ile Ziya Osman Saba'nın *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* adlı öyküsü, söz konusu problemi iki ayrı modernleşme tecrübesi içinde temsil etmektedir. Sōseki'de fotoğraf karşısındaki huzursuzluk, anlatıcının kendi yüzünü koruma arzusundan doğmakta, Saba'da ise fotoğrafhane, anlatıcının dâhil olmak istediği fakat içinde kendisine yer bulamadığı bir mutluluk dünyasının sahnesine dönüşmektedir. Böylece iki metin, fotoğrafı basit bir olay ayrıntısı olmaktan çıkararak bireyin kendi yüzü, arzuları ve başkalarının bakışıyla karşı karşıya geldiği özel bir anlatı alanına yerleştirmektedir.

Modern Japon edebiyatının kurucu ismi olarak tanınan Natsume Sōseki'nin『硝子戸の中』"*Garasudo no Uchi*" adlı eseri, yazarın ölümünden bir yıl önce kaleme aldığı geç dönem kişisel yazıları arasında yer almaktadır. Olay örgüsünden çok bakış, mesafe, hatırlama ve benlik sorgusu etrafında kurulan bu metinde anlatıcı sesi, büyük ölçüde yazarın kendi iç dünyasına açılmaktadır. Bu çalışma kapsamında ele alınan fotoğraf anısı da söz konusu içe dönük bakışın en yoğunlaştığı bölümlerden biridir. Zira bu sahne, insanın kendi yüzüne bile toplumsal beklentilerin dolayımından geçerek bakmak zorunda kalabileceğini ve bu nedenle kendi görüntüsüne yabancılaşabileceğini göstermektedir.

Türk edebiyatında Cumhuriyet dönemi öykücülüğünün önemli isimlerinden biri olarak tanınan Ziya Osman Saba'nın *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* adlı öyküsü, yazarın geçmiş, hatıra, yalnızlık ve saadet arayışı etrafında şekillenen anlatı dünyasının dikkat çekici örneklerinden biridir. Saba'nın öykücülüğü üzerine yapılan çalışmalarda, metinlerinin çoğu zaman anı-öykü çizgisinde kurulduğu belirtilmektedir. Bu anlatılar, kişisel hatıralardan beslenmekle birlikte yalnızca bireysel duygulanımları yansıtmakla kalmamakta, okurun kendi deneyiminden izler bulabileceği daha geniş ve evrensel bir duyarlılık alanı da açmaktadır (Kürüm, 2018: 66-67). Kürüm'e göre Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi, içindeki eksikliği tüketim yoluyla gidermeye çalışan modern insanın trajedisini sahnelemektedir. Zira modern insan, manevi ihtiyaçlarını da maddi varlıklar aracılığıyla tatmin etmeye yönelmektedir (Kürüm, 2018: 77). Öykü, gündelik hayatın sıradan bir mekânı gibi görünen fotoğrafhaneyi, anlatıcının mutluluk arzusu ile kendi eksiklik duygusu arasında sıkıştığı sembolik bir alana dönüştürmektedir. Anlatıcı, fotoğrafhanede sergilenen mesut yüzlere bakarken yalnızca başkalarının saadetini görmemekte, aynı zamanda kendisinin bu dünyaya neden dâhil olamadığını da sezmekte, hatta bu dışarıda kalmışlığı kendi içinde yeniden yaşamaktadır. Bu yönüyle fotoğrafhane, anlatıcının kendisine uygun bir yüz ve hayat imgesi aradığı fakat arzuladığı görüntü ile kendi iç gerçekliği arasındaki mesafeyi de fark ettiği bir temsil sahnesi hâline gelmektedir.

Garasudo no Uchi üzerine yapılan çalışmalar, eseri çoğunlukla Sōseki'nin geç dönem yazarlığı, kişisel anlatı pratiği, hatırlama biçimleri, ölüm bilinci ve modern benliğin içe dönük sorgulanışı bağlamında ele almaktadır (Hashimoto 2012; Nakayama 2005; Choi 1997; Yajima 2021; Nishimaki 2009; Marcus 2009; Gu 1997). Fukamachi'nin doğrudan esere odaklanan makalesi, *Garasudo no Uchi*'yi 1915 tarihli bir geç dönem metni olarak değerlendirmekte ve eserin Sōseki'nin çalışma odası, gündelik gözlemleri, çocukluk anıları ve iç ve dış dünya arasındaki mesafeyi kuran cam kapı imgesi etrafında şekillendiğini göstermektedir (Fukamachi, 2014). Hashimoto ise eseri ölüm-yaşam görüşü bağlamında okumakta, *Garasudo no Uchi*'de hatırlamanın yalnızca geçmişe yönelen nostaljik bir yönelim olmadığını, yaşlılık, fanîlik, ölüm bilinci ve hayatın muhasebesiyle ilişkili varoluşsal bir sorgulama alanı açtığını ortaya koymaktadır (Hashimoto, 2012). Marvin Marcus'un "Reflections in a Glass

Door: Memory and Melancholy in the Personal Writings of Natsume Sōseki" başlıklı çalışması, Sōseki'nin kısa kişisel yazılarını shōhin (edebî eskiz) geleneği, hafıza, melankoli, çocukluk, Londra deneyimi ve değişen Tokyo imgesi üzerinden değerlendirerek *Garasudo no Uchi*'yi yazarın kişisel yazılarının merkezî örneklerinden biri olarak konumlandırmaktadır (Marcus, 2009). Marcus, eserdeki fotoğraf çektirme öyküsünü yazarın modern basın ve edebiyat dünyası karşısındaki kırılgan konumunu gösteren ironik bir örnek olarak ele almaktadır. Araştırmacıya göre bu sahne, Meiji dönemi edebî gazeteciliğinin etik sorunlarını ve yazarların popüler medya tarafından nasıl yönlendirilip araçsallaştırıldığını, bir nevi kullanıldığını simgeler (Marcus, 2009: 130-131).

Ziya Osman Saba'nın öykücülüğü üzerine yapılan çalışmalar, *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*'nin İstanbul, hafıza, kayıp ve içe dönük duyarlılık eksenlerinde okunabileceğini ortaya koymaktadır (Sakallı, 2011). Bu makalenin de çıkış noktalarından birini oluşturan Uçan'ın (2019) Greimasçı çözümlemesi ise öyküde /olmak/, /görünmek/ ve /istemek/ kiplikleri etrafında kurulan gerilimi belirginleştirmektedir. Uçan'a göre metne trajik anlamını kazandıran temel unsur, bu kiplikler arasındaki çatışmadır. Anlatıdaki fotoğraf da salt bir kayıt nesnesi olmaktan çıkarak "ölünün dönüşü"nü çağrıştıran nostaljik bir imgeye dönüşmektedir. Kanter (2013), öyküde sıradan insanların saadetine yönelen bakışın ve kahramanın "Ben de mesut bir halde fotoğraf çektirmeliyim" arzusunun metnin temel çatışmasını belirlediğini vurgulamaktadır. Kürüm (2018) ise fotoğrafın çekilememesini, modern bireyin manevi eksikliğini maddi alışveriş yoluyla giderme çabasının başarısızlığı olarak değerlendirmektedir. Kürüm'ün niyet boyutu üzerinden geliştirdiği okuma, edebî eserin yalnızca kurmaca bir yapı olarak değil, yazarın bilinçaltı yönelimleri ve dönemin sosyal psikolojisiyle ilişkili bir alan olarak da ele alınabileceğini göstermektedir.

Bu çalışma, şimdiye dek çoğunlukla ayrı bağlamlarda ele alınmış olan *Garasudo no Uchi* ile *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*'ni, fotoğraf sahnesi etrafında karşılaştırmalı olarak yeniden okumayı amaçlamaktadır. Farklı dönem ve kültürlere ait bu iki metin, insanın yüzü, pozu, gülümsemesi ve kendini başkalarına gösterme biçimiyle kurduğu gerilimi ortak bir tartışma alanına taşımaktadır. Sōseki'de bu gerilim, doğal yüzü koruma arzusu ile kamusal temsil baskısı arasında yoğunlaşmakta, Saba'da ise mesut görünme isteği ile içsel hüzün arasındaki uyumsuzluk üzerinden görünür hâle gelmektedir.

Ulaşılabilen literatür içinde, bu iki metni fotoğraf, yüz ve özne inşası ekseninde birlikte değerlendiren bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu durum, iki metin arasında karşılaştırma kurulmasını engelleyen bir uyumsuzluktan çok, Japon ve Türk edebiyatları arasındaki karşılaştırmalı çalışmaların sınırlılığıyla açıklanabilir. Nitekim Meiji sonrası Japon modernleşmesi ile Cumhuriyet dönemi şehirli Türk deneyimi, farklı tarihsel koşullarda gelişmiş olsalar da bireyin kendisini nasıl gördüğü, nasıl göstermek istediği ve hangi toplumsal yüzlere çağrıldığı sorularını birlikte düşünmeye imkân vermektedir. Bu nedenle dönem ve coğrafya farkı, karşılaştırmayı zayıflatan bir unsur olmaktan ziyade, modern öznenin farklı kültürlerde benzer temsil gerilimleriyle nasıl karşılaştığını göstermeye yarayan verimli bir zemin oluşturmaktadır.

Bu çerçevede makale, karşılaştırmalı yakın okuma yoluyla şu soruya cevap aramaktadır: Fotoğraf karşısında görünen yüz, öznenin içsel hakikatini mi açığa çıkarmaktadır, yoksa toplumsal, estetik ve kültürel beklentiler tarafından üretilmiş bir yüzey olarak mı belirmektedir?

KURAMSAL ÇERÇEVE

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, göstergebilimsel bir duyarlılıktan beslenmekle birlikte tek bir modele bağlı kalmamaktadır. Ziya Osman Saba'nın *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* üzerine yapılmış Greimasçı okuma, özellikle /olmak/ ve /görünmek/ kiplikleri arasındaki gerilimi kavramak bakımından önemli bir çıkış noktası sunmaktadır (Uçan, 2019). Nitekim anlatıcının mesut olmak ile mesut görünmek arasında sıkışması, Greimasçı kiplik çözümlemesi açısından oldukça verimli bir alan açmaktadır. Ancak bu makale, söz konusu gerilimi yalnızca öznenin neyi istediği ya da hangi kiplik ekseninde konumlandığı sorusuyla sınırlı tutmamaktadır. Burada asıl üzerinde durulan mesele, arzu ve görünme biçimlerinin yüz, beden, poz ve fotoğrafik temsil düzeyinde nasıl somutlaştığıdır. Bu nedenle Greimasçı yaklaşım, çalışmanın belirleyici tek kuramsal zemini olarak değil, çözümlemeyi destekleyen kavramsal dayanaklardan biri olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda fotoğraf, makalede "görünüş rejimi" üreten bir temsil alanı olarak ele alınmaktadır.

Bu çalışmada "görünüş rejimi" kavramı, belirli bir kuramsal alanın teknik terimi olarak değil, fotoğrafın özneyi estetik, toplumsal ve kültürel kodlar içinde görünmeye çağıran düzenleyici işlevini karşılamak üzere kullanılmaktadır. Bu

açıdan fotoğraf karşısına geçmek, kişinin yalnızca kendi yüzüyle baş başa kaldığı yalın bir an değildir. Yüzün okunabilir, kabul edilebilir ve kimi zaman arzu edilir bir biçime sokulduğu bir temsil sürecidir. Sōseki'de fotoğrafçının anlatıcıya gülümsemeyi telkin etmesi, bu sürecin incelikli fakat etkili işleyişini göstermektedir. Saba'da ise fotoğrafhane, daha baştan böyle bir görünüş düzeninin mekânsal karşılığına dönüşmekte, duvarlarda sergilenen yüzler, mutluluğun toplumsal olarak tanınmış imgeleri hâlinde ortaya çıkmaktadır. Böylece Greimasçı kiplik çözümlemesinin sunduğu /olmak/ ve /görünmek/ gerilimi, bu çalışmada yüz, poz, gülümseme ve fotoğrafik temsil düzeyinde genişletilerek ele alınmaktadır.

Fotoğrafı benliğin belgelenmesi ve kurulmasıyla ilişkili bir pratik olarak değerlendiren çalışmalar, bu tartışmanın kuramsal ufkunu genişletmektedir. Gorichanaz'a göre özportre, önceden tamamlanmış bir benliğin yalın bir kanıtı olarak değil, benliğin zaman içinde oluşmasına eşlik eden bir benlik belgesi (self-document) olarak düşünülmelidir (Gorichanaz, 2019: 2). Bruś, fotoğrafik özsunumun kimlik ve faillik biçimleriyle yakından ilişkili olduğunu vurgulamakta, görünüşün çoğu zaman edilgen biçimde kaydedilmediğini, performatif olarak üretildiğini göstermektedir (Bruś, 2014: 20). Melia'nın dijital özportreler üzerine değerlendirmesi ise öznenin kendi görünüşü üzerindeki denetim arzusunu, toplumsal olarak görünür olma, onaylanma ve okunabilir hâle gelme süreçleriyle birlikte düşünmeye imkân vermektedir (Melia, 2020: 5, 14). Bu yaklaşımlar, Sōseki ve Saba'daki fotoğraf sahnelerinin yalnızca birer temsil anı olarak değil, benliğin görünürlük içinde sınandığı anlatı eşikleri olarak okunabileceğini göstermektedir. Böylece çalışmanın odağı, fotoğrafın neyi kaydettiği sorusundan çok, fotoğraf karşısında öznenin hangi yüzü taşımaya çağrıldığı sorusuna yönelmektedir.

YÖNTEM

Yöntem bakımından çalışma, karşılaştırmalı edebiyat yaklaşımını nitel metin çözümlemesiyle birleştirmektedir. Metinler arasında doğrudan bir etkileşim ya da kaynak ilişkisi kurma iddiasından ziyade, benzer bir temsil durumunun iki farklı kültürel ve edebî bağlamda nasıl işlendiğini tartışmaya açan karşılaştırmalı bir okuma benimsenmektedir. Bu nedenle inceleme, tarihsel

kaynak etkisi ya da doğrudan alımlama zincirleri üzerinden değil, tematik, söylemsel ve yapısal benzerlikler ile ayrımlar üzerinden ilerlemektedir.

Bu doğrultuda metinler öncelikle kendi iç bütünlükleri içinde okunmuş, Saba ve Sōseki anlatılarında fotoğraf sahnesinin hangi anlatıcı konumu, duygu tonu ve benlik arayışı etrafında kurulduğu belirlenmiştir. Ardından iki metin, fotoğraf sahnesinde anlatıcının konumu, fotoğrafçının işlevi, yüz ve gülümsemenin betimlenişi, doğal görünme arzusu, mutluluk imgesi ve kamusal görünürlük beklentisi bakımından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Böylece fotoğraf sahnesinin, her iki metinde de öznenin kendisiyle, başkalarının bakışıyla ve dönemin toplumsal beklentileriyle karşılaştığı kırılgan bir benlik alanı olarak nasıl işlediği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

BULGULAR

Saba'da Anlatıcının Konumu: Eksik Benliği Fotoğrafla Tamamlama Arzusu

Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi'nde anlatıcı, fotoğraf aracılığıyla eksik benliğini tamamlama arzusu taşımakta ve fotoğraf çektirmeye kendi isteğiyle gitmektedir. Onun için fotoğraf, "Ben de mesudum" diyebilmenin, başka bir ifadeyle, kendisini mutlu insanlar topluluğuna dâhil edebilmenin aracıdır. Beyoğlu'ndaki vitrinler, eşyalar, çiftler, çocuklar ve fotoğrafhaneler, anlatıcının karşısına tamamlanmış hayat imgeleri çıkarmaktadır. Fotoğrafhanelerdeki insanlar saadetlerini tespit ettirmek üzere oradadır ve anlatıcı da bu mutlu yüzler arasında kendisine bir yer açmak istemektedir.

Bu noktada benlik, mevcut bir iç bütünlükten değil, eksiklik duygusundan hareketle kurulmaktadır. Anlatıcı yalnızdır. "Fotoğrafı ne yapacaksınız?" sorusuna verdiği hayali cevaplarda, henüz sahip olmadığı bir hayatı fotoğraf aracılığıyla mümkün kılmaya çalışmaktadır. Bir gün sevgilisi olabileceğini, fotoğrafının onun çantasında saklanabileceğini ya da gelecekte bir edebiyat tarihçisinin bu fotoğrafı arayabileceğini düşünmektedir. Böylece fotoğraf, bugünkü benliği kaydetmekten çok, gelecekte tanınacak, sevilecek ve hatırlanacak bir benliğin tasarlanmasına aracılık etmektedir.

Anlatıcının fotoğraf aracılığıyla kurmaya çalıştığı bu benlik, metinde birbirini tamamlayan üç hayal alanı üzerinden belirginleşmektedir. Bunlardan

ilki, sevgili tarafından görülme arzusudur. Fotoğraf, ileride bir kadının çantasında saklanabilecek mahrem bir iz olarak hayal edilmektedir:

(1) *Sorarsa, elbette günün birinde benim de bir sevgilim olabilir. Sizin çekeceğiniz bu en güzel fotoğraf onun çantasının gizli bir köşesinde, güzel kokular içinde yatabilir, derim.* (s. 7)

(2) Şimdi burada çekilecek fotoğrafı belki bir gün sevgilim çantasında taşıyacak... (s. 9)

Bu cümleler, anlatıcının o anki yalnızlığına rağmen fotoğraf aracılığıyla mutlu bir benlik tasarladığını ve bu benliği bir sevgi nesnesi olarak sunmak istediğini göstermektedir. Anlatıcı için fotoğraf, yalnızca bir kayıt değil, gelecekte bir sevgilinin yanında taşıyacağı, bakacağı ve saklayacağı mahrem bir temsil alanıdır.

İkinci hayal alanı, edebiyat tarihi tarafından tanınacak şair benliğine ilişkindir. Anlatıcı, yeni şiir kitabının kendisine "şair" dedirtebileceğini ve gelecekte edebiyat tarihi sayfalarından gençliğiyle tebessüm edebileceğini düşünmektedir:

(3) Sonra, beni sevecek kimse çıkmasa bile, haberiniz yok mu, yeni bir şiir kitabım intişar etti, bu kitap pekâlâ bana şair dedirtebilir... (s. 7)

(4) *...ve kimbilir, zaman gelir, edebiyat tarihçisi, bu kitap intişar ettiği zamanki fotoğrafımı arayabilir.* (s. 7)

(5) *İstikbalin nefis kağıtlı bir edebiyat tarihinin sayfaları arasından bütün gençliğimle tebessüm edebilirim.* (s. 7)

Anlatıcı, fotoğraf makinesinin merceğine bakarken bu düşünceyi daha da ileri götürmekte ve gelecekte kendisine hayranlık duyacak nesillere bir şair edasıyla seslenmeyi hayal etmektedir:

(6) *…ben de bütün o ebediyete, bana hayran kalacak bütün o müstakbel nesillere büyük bir şair gibi biraz mağrur, biraz yüksekten, sadece tebessüm edebilirim.* (s. 9)

Son olarak fotoğraf, ölümden sonra hatırlanma arzusuyla ilişkilendirilmektedir. Anlatıcı, fotoğrafının bir gün şehitler arasında yayımlanabileceğini, okul müzesinde yer alabileceğini ya da birkaç vefalı dostun kendisini anmasına vesile olabileceğini düşünmektedir. Bu ihtimaller, fotoğrafın yalnızca yaşanan ânı kaydetmediğini, henüz gerçekleşmemiş bir hatırlanma biçimini de içinde taşıdığını göstermektedir. Böylece anlatıcı,

fotoğraf makinesinin karşısında dururken bugünkü yalnızlığını gelecekte anlam kazanacak onurlu bir hatıraya dönüştürmeye çalışmaktadır:

(7) *Belki, dinimin bana vaat ettiği en yüksek mertebeye erişir, belki bir gün şehit düşerim. Belki o zaman bu fotoğrafımı, bazı mecmualar, diğer şehitlerinkilerle beraber, basarlar*. (s. 9)

(8) Onlara, şimdiden şükran ve dostluk tebessümlerimi göndermeliyim. (s. 9)

Fakat bu benlik inşası başarıya ulaşmamaktadır. Çünkü fotoğraf makinesi karşısında anlatıcının kurmak istediği mutlu, genç, sevilen ve hatırlanan benlik ile içindeki yalnızlık ve hüzün birbirine denk düşmemektedir. Fotoğrafçının "Tabii durun", "Güzel, sevinçli şeyler düşünün" ve "Zorla gülümsemeyin" uyarıları, anlatıcının oluşturmaya çalıştığı mutluluk yüzünün yapaylığını açığa çıkarmaktadır. Sonunda anlatıcının kendi kendine sorduğu "Niçin kendi kendimi aldatmaya çalışıyorum?" sorusu, fotoğraf karşısındaki benlik tasarımının çözüldüğü ana işaret etmektedir. Saba'nın anlatıcısı, fotoğraf karşısında kendisine mutlu bir yüz kurmaya çalışmakta fakat yalnızlığı ve hüznü bu yüzün sahici biçimde yerleşmesine izin vermemektedir.

Sōseki'de Anlatıcının Konumu: Doğal Yüzü Koruma ve Temsil Baskısına Direnme

Garasudo no Uchi'deki anlatıcı, dışarıdan kurulmak istenen sahte bir benlik görünümüne direnmektedir. Fotoğraf makinesi karşısında korumaya çalıştığı benlik tasarımı, doğallık (atarimae no kao) ile toplumsal temsil arasındaki gerilim üzerine kurulmaktadır. Sōseki'nin anlatıcısı, modernleşen Japonya'nın dolaşıma soktuğu yapay mutluluk imgelerinden uzak durmaya çalışan ancak sonunda kendi görüntüsüne yabancılaşan huzursuz bir özne olarak belirmektedir. Metinde bu benlik tasarımı, özellikle doğal yüz iddiası, dış müdahaleye karşı direnç ve fotoğraf karşısında yaşanan yabancılaşma üzerinden izlenebilmektedir:

"Doğal Yüz" (Atarimae no kao) İddiası

Sōseki, bir dergiden gelen fotoğraf teklifini başlangıçta reddetmektedir. Çünkü dergi sayfalarında karşılaştığı yapmacık biçimde gülen yüzler onda belirgin bir hoşnutsuzluk uyandırmaktadır. Bu sahtelikten uzak durabilmek için tek bir şart öne sürmektedir: "Eğer sıradan/doğal bir yüz ifadesiyle çıkmamda bir sakınca yoksa yayımlamanıza izin veririm." Bu noktada anlatıcı, toplumsal

bir role ya da kurgulanmış bir poza indirgenmeyen, mümkün olduğunca kendi doğallığı içinde kalan bir yüzü savunmaktadır:

(9) *Anata no zasshi e dasu tame ni toru shashin wa warawanakutte wa ikenai no deshō. …Atarimae no kao de kamaimasen nara, nosete itadaite mo yoroshū gozaimasu.* (*Derginizde yayınlamak için çektiğiniz fotoğraflarda gülmek zorunlu mu acaba? … Olduğum gibi, doğal bir şekilde çıkmamda sakınca yoksa sizin için, yeterli olacaksa… Peki iyi o zaman! Mutluluk duyarım.)* (s.33)

Dış Müdahaleye Karşı Direniş

Fotoğraf çekimi sırasında fotoğrafçı, "Sözleştiğimiz gibi değil ama lütfen birazcık gülümser misiniz?" diyerek anlatıcının doğal yüzünü koruma isteğine müdahale etmektedir. Sōseki'nin anlatıcısı bu talebi yersiz bulmakta ve içinden gülmek gelmediği için bu yapay eylemi gerçekleştirmeye direnmektedir. Bu an, öznenin kendi görüntüsü üzerindeki denetimini koruma çabasını belirginleştirmektedir. Burada benlik inşası bir arzudan çok, bir savunma biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Anlatıcı olduğu gibi görünmek istemekte, fotoğrafçı ise nazik bir ricayla da olsa ondan gülümsemesini talep etmektedir. İlk çekimde bu istek anlatıcıya hafif bir komiklik duygusu verirken, ikinci tekrarda gülme isteği tamamen kaybolmaktadır:

(10) "O-yakusoku de wa gozaimasu ga, sukoshi dōka waratte itadakemasu mai ka" to itta. …Watashi wa sono toki totsuzen kasuka na kokkei o kanjita. ("Affedersiniz, konuştuğumuzun dışına çıkmış olacağım ama biraz gülümsemenizi rica etsem"dedi. O anda birden tuhaf hissettim, belli belirsiz bir gülme hissine kapıldım.) (s. 33)

Öz-Yabancılaşma: "İçi Boşalmış Bir İnsan"

Benlik tasarımındaki asıl kırılma, fotoğraf anlatıcının eline ulaştığında yaşanmaktadır. Sōseki'nin bütün direncine rağmen fotoğraf, tam da fotoğrafçının istediği gibi gülümsemektedir. Bu durum, anlatıcının kendi görüntüsü üzerindeki denetimini kaybettiğini göstermektedir. Kendi fotoğrafına baktığında hissettiği duygu, "içi boşalmış biri gibi" (*nakaga hazureta hito no yō ni*) bir süre kendi yüzüne bakakalmaktır. Bu anda benlik, artık bütünüyle özneye ait bir ifade alanı olmaktan çıkarak dışarıdan düzenlenmiş, hatta üzerinde oynanmış bir görüntüye dönüşmektedir:

(11) Shikashi sono shashin wa masashiku kare no chūmon-dōri ni waratte ita no de aru…watashi wa naka ga hazureta hito no yō ni, shibaraku jibun no kao o

mitsumete ita…Watashi ni wa sore ga dōshite mo te o irete waratte iru yō ni koshiraeta mono to shika mienakatta kara de aru. (Ama gönderdiği fotoğrafta tam da benden istediği gibi gülüyordum…Hayretler içinde uzunca bir süre fotoğraftaki içi boşalmış gibi duran insanı inceledim. Adam her ne kadar istediği pozu yakalamış olsa da ben o gülümsemedeki insan eli değmiş, yapmacık ifadeyi görebiliyordum.) (s. 34)

Anlatıcı, fotoğrafta tam da fotoğrafçının istediği biçimde gülümsediğini görmekte ancak bu gülüşü kendisine ait bulmamaktadır. Fotoğraf ona, üzerinde oynanmış ve sanki bir el tarafından gülümsüyormuş gibi düzenlenmiş bir görüntü izlenimi vermektedir. Nitekim eve gelen birkaç kişiye fotoğrafı gösterdiğinde, onlar da bu gülümsemenin yapay biçimde oluşturulduğu kanaatine varmaktadır:

(12) Watashi wa nen no tame uchi e kuru shi-go-nin no mono ni sono shashin o dashite miseta. Karera wa minna watashi to dōyō ni, dōmo tsukutte warawaseta mono rashii to iu kantei o kudashita. (Emin olmak için, daha sonra eve ziyaretime gelen dört beş kişiye daha gösterdim fotoğrafı. Onlar da benim gibi zorla gülümsetildiğim kanaatindeydiler, sağ olsunlar!) (s.35)

Sahte Gülümsemenin Geri Dönüşü

Sōseki'nin anlatıcısı, fotoğraftaki yapay gülümsemeyi teknik bir kusur olarak değil, hayatı boyunca toplumsal zorunluluklar nedeniyle takınmak durumunda kaldığı yalancı tebessümlerin bir tür intikamı (fukushū) olarak yorumlamaktadır. Bu yorum, fotoğraf sahnesini kişisel bir rahatsızlık anlatısının ötesine taşımaktadır. Fotoğraftaki sahte ifade, öznenin içinden gelen doğal bir yüz ifadesi olmaktan çok başkasının bakışı, estetik beklenti ve yayın politikası tarafından biçimlendirilmiş kamusal bir yüz olarak belirmektedir. Bu nedenle fotoğrafçının müdahalesi, tekil bir çekim anındaki yönlendirmeyle sınırlı kalmamakta, anlatıcının geçmişte taşımak zorunda kaldığı bütün sahte gülümsemelerle hesaplaşmasına dönüşmektedir:

(13) Watashi wa umarete kara konnichi made ni, hito no mae de waraitaku mo nai noni waratte miseta keiken ga nando to naku aru. Sono itsuwari ga ima kono shashin-shi no tame ni fukushū o uketa no kamo shirenai. (Doğduğumdan bu zamana kadar birçok kez insanların önünde içimden gelmediği halde gülmek zorunda kalmışımdır. Kim bilir, belki de fotoğrafçı o yalancı gülümsemelerimin intikamını almıştı benden.) (s. 35)

Kısacası Sōseki'nin metninde benlik tasarımı, temsil edilmeye direnmesine rağmen sonunda fotoğrafik temsilin yapaylığıyla karşı karşıya kalan huzursuz bir öznenin deneyimi etrafında şekillenmektedir. Sōseki'de fotoğraf, Saba'daki gibi eksik bir benliği tamamlama vaadi taşımamaktadır. Daha çok, anlatıcının korumaya çalıştığı yüzü kamusal dolaşım için yeniden biçimlendiren ve bu nedenle onda huzursuzluk yaratan bir güç olarak belirmektedir.

Fotoğraf Sahnesinde Görünüşün Düzenlenmesi

İki metinde de fotoğraf sahnesi, anlatıcıların kendi yüzleri üzerindeki denetimlerinin sınandığı bir eşik olarak kurulmaktadır. Ancak bu eşik, her iki metinde aynı biçimde işlememektedir. Sōseki'nin *Garasudo no Uchi*'sinde anlatıcı, daha en başta dergi sayfalarında gördüğü yapmacık gülen portrelerden rahatsızlık duymakta ve fotoğrafının ancak doğal yüz ifadesi korunursa yayımlanabileceğini belirtmektedir. Onun beklentisi, yüzünün dışarıdan biçimlendirilmeden görünür kılınmasıdır. Fakat çekim sırasında fotoğrafçının ondan gülümsemesini istemesi, bu beklentiyi bozmaktadır. Daha sonra eline ulaşan fotoğraf, anlatıcıya kendi yüzü gibi değil, başkasının eliyle düzenlenmiş bir yüz gibi görünmektedir. Böylece Sōseki'de fotoğraf sahnesi, öznenin kendi yüzü üzerindeki hâkimiyetini kaybettiği bir müdahale anına dönüşmektedir.

Saba'nın *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*'nde ise görünüşün düzenlenmesi tek bir çekim anıyla sınırlı kalmamaktadır. Fotoğrafhane mekânının bütününe yayılmaktadır. Vitrinlerde ve duvarlarda sergilenen yüzler, anlatıcıya tamamlanmış, huzurlu ve mesut hayat imgeleri sunmaktadır. Bu ortamda fotoğraf, anlatıcının yalnızca hatıra bırakma isteğini değil, kendisini "mesut insanlar" arasında görebilme ve gösterebilme arzusunu da taşımaktadır. Ne var ki anlatıcının iç dünyasındaki hüzün, bu mutluluk yüzünün doğal biçimde kurulmasına izin vermemektedir. Bu nedenle Saba'da fotoğraf sahnesi, öznenin ulaşmak istediği görünüş ile taşıyamadığı duygusal gerçeklik arasındaki mesafeyi açığa çıkarmaktadır.

Bu iki sahne, fotoğrafın her metinde farklı bir gerilim noktası oluşturduğunu göstermektedir. Sōseki'de anlatıcı istemediği bir gülümsemeye doğru yönlendirilmekte, Saba'da ise ulaşmak istediği mutluluk yüzünü kurmaya çalışmaktadır. Böylece fotoğraf, her iki metinde de yüz ile benlik arasındaki uyumsuzluğun yoğunlaştığı bir anlatı alanı hâline gelmektedir.

"Olmak" ile "Görünmek" Arasındaki Gerilimin İki Metindeki Farklı İşleyişi

Her iki metnin merkezinde /olmak/ ile /görünmek/ arasındaki gerilim yer almaktadır ancak bu gerilim iki anlatıda aynı yönde işlememektedir. Sōseki'de anlatıcı, görünürlüğe bütünüyle kapalı değildir ama kendisini olduğu gibi göstermek istemektedir. Onun için sorun, fotoğrafın çekilmesi değil, fotoğrafın kendisine ait olmayan bir yüz üretmesidir. Başka bir ifadeyle Sōseki'nin anlatıcısı, olduğu gibi görünme arzusunu korumakta lakin fotoğraf süreci bu arzuyu bozarak onu dışarıdan düzenlenmiş bir kamusal yüzle karşı karşıya bırakmaktadır.

Bu nedenle Sōseki'de çatışma, öznenin kendi doğallığını koruma isteği ile başkalarının görmek istediği yüz arasında açığa çıkmaktadır. Fotoğrafçı tarafından talep edilen gülümseme, basit bir mimik yönlendirmesi olmaktan çıkarak modern toplumun bireyden beklediği kontrollü, uyumlu ve yayımlanabilir yüzün simgesine dönüşmektedir. Anlatıcının fotoğraftaki gülümsemeyi kendisine ait bulmaması da buradan kaynaklanmaktadır. O yüz, kendi içinden doğan bir ifade değil, başkasının bakışı ve beklentisiyle kurulmuş bir yüzeydir.

Saba'da ise durum farklıdır. Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi'nin anlatıcısı görünmekten kaçmamakta, tersine belirli bir biçimde görünmeyi arzulamaktadır. Fotoğraf aracılığıyla kendisini mutlu, sevilen, hatırlanacak ve tanınacak bir insan olarak kurmak istemektedir. Fakat bu arzu, iç dünyasındaki yalnızlık ve hüzünle çatışmaktadır. Anlatıcı mesut görünmek istemekte ancak bu görünüşü taşıyacak duygusal bütünlüğe sahip olamamaktadır. Bu yüzden fotoğraf sahnesi, onun mutluluğunu kanıtlayan bir alan olmaktan çıkarak kendi kendini aldatma girişiminin çözüldüğü bir yüzleşme anına dönüşmektedir.

Bu noktada Uçan'ın Greimasçı kiplik çözümlemesi, Saba'nın öyküsündeki /istemek/, /olmak/ ve /görünmek/ arasındaki çatışmayı anlamak bakımından önemli bir dayanak sunmaktadır. Bununla birlikte burada dikkat çekici olan, kipliksel gerilimin yalnızca soyut bir anlatı düzeyinde kalmamasıdır. Bu gerilim, doğrudan fotoğrafik yüzeyde yüzde, pozda, gülümsemede ve fotoğrafçının yönlendirmelerinde somutlaşmaktadır. Böylece iki metin aynı soruya bağlanmakla birlikte farklı yönlerden ilerlemektedir: Sōseki'nin anlatıcısı kendisine ait olmayan bir yüzle karşılaşmaktan rahatsızlık duymakta,

Saba'nın anlatıcısı ise arzuladığı yüzün kendi iç dünyasında karşılık bulmadığını fark etmektedir.

Fotoğrafçı Figürü: Yüzü Düzenleyen ve Yüzdeki Kırılmayı Açığa Çıkaran Bakış

İki metindeki fotoğrafçı figürleri, /olmak/ ile /görünmek/ arasındaki gerilimin nasıl kurulduğunu anlamak bakımından son derece önemlidir. Sōseki'de fotoğrafçı, nazik görünmesine rağmen müdahaleci bir figür olarak belirmektedir. Anlatıcıyla yapılan ön anlaşmaya rağmen ondan gülümsemesini istemektedir. Bu istek kaba bir zorlama biçiminde değil, kibar bir rica olarak dile getirilmektedir fakat tam da bu nedenle daha etkili ve sarsıcıdır. Çünkü öznenin yüzüne yapılan müdahale, görünüşte masum bir estetik düzeltme gibi sunulmaktadır.

Sōseki'nin anlatıcısı için fotoğrafçının bu müdahalesi, yalnızca çekim anına ait küçük bir yönlendirme değildir. Fotoğraf eline ulaştığında, ortaya çıkan gülümsemeyi kendisine ait bulmamaktadır. Üstelik bu yapay gülümsemeyi, hayatı boyunca istemediği hâlde başkalarının önünde takınmak zorunda kaldığı yalancı tebessümlerin bir tür geri dönüşü, hatta intikamı olarak yorumlamaktadır. Bu yorum, fotoğraf sahnesini bireysel bir rahatsızlık anlatısının ötesine taşımakta ve modern toplumda insanın kendisine ait olmayan yüzlerle yaşamak zorunda kalışına dair daha derin bir eleştiriye dönüştürmektedir.

Saba'da ise fotoğrafçı daha farklı bir işleve sahiptir. O, anlatıcının kurmak istediği sahte mutluluk görüntüsünü üretmemekte aksine, bu görüntünün kurulamayacağını açığa çıkarmaktadır. Anlatıcı mesut bir yüzle fotoğraf çektirmek istemekte ancak fotoğrafçı onun bu zoraki hâlini fark etmektedir. "Güzel, sevinçli şeyler düşünün" ya da "Zorla gülümsemeyin" türünden uyarılar, anlatıcının mutluluk görüntüsünü doğal biçimde taşıyamadığını göstermektedir. Böylece Saba'da fotoğrafçı, anlatıcının kurmak istediği mutluluk yüzünün kırılganlığını sezdiren bir figüre dönüşmektedir.

Bu karşıtlık, iki metinde fotoğrafçının aynı işlevi üstlenmediğini göstermektedir. Sōseki'de fotoğrafçı, yüzü düzenleyen dış bakışın temsilcisi iken Saba'da ise anlatıcının kurmak istediği mutluluk yüzünün sahici bir karşılık bulamadığını ortaya çıkaran kişidir.

Duygu Tonu, Sembolik Mekân ve Modernleşme Bağlamı

Sōseki ve Saba'nın metinleri, yalnızca fotoğraf sahnesinin kuruluşu bakımından değil, duygu tonları açısından da birbirinden ayrılmaktadır. Sōseki'de ironi, huzursuzluk ve öz-mesafe belirgindir. Anlatıcı, fotoğrafçının yönlendirmesinden rahatsızlık duymaktadır ancak bu rahatsızlığı doğrudan dramatik bir dille değil, ince bir ironi ve kendine dönük sorgulamayla aktarmaktadır. Fotoğraftaki gülümsemeyi kendisine ait bulmaması, yalnızca bir görüntü sorununa değil, öznenin kendi yüzüne yabancılaşmasına işaret etmektedir. Saba'da ise daha baskın olan duygu hüzün, melankoli ve dışarıda kalmışlıktır. Anlatıcı, fotoğrafhanenin sunduğu mutluluk imgelerine bakarken kendisini onların dışında hissetmektedir. Onun arzusu, mutlu insanların dünyasına katılmak ve bu dünyada kendisine de bir yer açabilmektir. Fakat fotoğraf sahnesi, bu arzunun gerçekleştiği değil, çözüldüğü yer olarak kurulmaktadır. Anlatıcının "Niçin kendi kendimi aldatmaya çalışıyorum?" sorusu, metnin duygusal kırılma noktasını oluşturmaktadır. Bu soru, fotoğraf aracılığıyla kurulmak istenen benliğin duygusal gerçeklik karşısında sürdürülemediğini göstermektedir.

Mekân imgeleri de bu iki farklı duygu dünyasını desteklemektedir. Sōseki'de cam kapı, içerisi ile dışarısı arasındaki sınırı simgelemektedir. Anlatıcı, dış dünyanın taleplerinden belli ölçüde uzak durmak ve kendi iç alanını korumak istemektedir. Ancak fotoğraf talebi, bu mesafeyi aşarak dış bakışı anlatıcının yüzüne kadar taşımaktadır. Böylece cam kapının sağladığı korunma duygusu, fotoğraf aracılığıyla ihlal edilmektedir. Saba'da ise fotoğrafhane vitrini, modern şehir hayatının mutluluk imgelerini sergileyen bir yüzey olarak işlemektedir. Beyoğlu'nun vitrinleri, eşyaları, çiftleri, çocukları ve fotoğrafhaneleri anlatıcıya tamamlanmış hayat görüntüleri sunmaktadır. Bu görüntüler bir yandan ona katılmak istediği dünyayı göstermekte diğer yandan kendi eksikliğini daha güçlü biçimde hissettirmektedir. Fotoğrafhane, bu nedenle yalnızca fotoğraf çektirilen bir mekân değil, modern şehirli mutluluğun teşhir edildiği ve arzu nesnesine dönüştüğü bir sahne hâline gelmektedir.

Modernleşme bağlamı, iki metindeki görünme baskısını farklı biçimlerde sahneye getirmektedir. Sōseki'de fotoğraf, kamusal dolaşıma uygun, denetlenebilir ve yayımlanabilir bir yüz beklentisiyle ilişkilidir. Saba'da ise modern şehir, vitrinler, nesneler ve fotoğrafhaneler aracılığıyla tamamlanmış bir mutluluk imgesi üretmektedir. Bu nedenle Sōseki'de görünüş dışarıdan

biçimlendirilirken, Saba'da görünüş arzulanan fakat içine yerleşilemeyen bir hayat imgesi olarak belirmektedir.

Yukarıdaki çözümlemeler, iki metinde fotoğraf sahnesinin benzer bir temsil sorununu farklı yönlerden işlediğini göstermektedir. Sōseki'de anlatıcı, dışarıdan biçimlendirilen kamusal bir yüze direnmeye çalışmakta, Saba'da ise arzuladığı mutluluk yüzünü kendi iç dünyasında taşıyamamaktadır. Böylece bir metinde fotoğraf, öznenin yüzü üzerindeki hâkimiyetini kaybettiği bir müdahale alanı diğerinde ise öznenin eksikliğini saklayamadığı bir yüzleşme sahnesi olarak belirmektedir. Bu temel ayrım aşağıdaki tabloda özetlenmiştir:

Tablo 1. Karşılaştırmalı Bulgular Tablosu

Karşılaştırma Ölçütü	***Garasudo no Uchi***	***Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi***
Eserin Türü ve Dönemi	Anı/deneme; Meiji sonrası Japon modernleşme bağlamı	Öykü; Cumhuriyet dönemi şehirli modernleşme bağlamı
Fotoğraf Çektirme Nedeni	Dışsal bir talep: derginin fotoğraf istemesi	İçsel bir arzu: mesut insanlar arasına katılma isteği
Öznenin Temel Arzusu	Doğal yüzünü koruyarak olduğu gibi görünmek	Eksik benliğini tamamlayarak mesut görünmek
Fotoğrafçının Rolü	Müdahaleci; özneyi gülümseyen kamusal yüze doğru yönlendirir	Açığa çıkarıcı; Anlatıcının sahte mutluluk pozunu kaydetmeyi reddeden etik gözlemci
Temel Çatışma	İçsel hakikat ile dışarıdan dayatılan kamusal yüz arasındaki gerilim	İçsel hüzün ile toplumsal mutluluk imgeleri arasındaki uyumsuzluk
Olmak* ve *Görünmek	Görünmeye zorlanma; istem dışı yapaylık	Görünme arzusu; erişilemeyen mutluluk
Duygu Tonu	İroni, huzursuzluk, öz-mesafe ve yabancılaşma	Hüzün, melankoli, dışlanmışlık ve özlem

Sembolik Mekân / İmge	Cam kapı; iç ve dış dünya arasındaki sınır	Fotoğrafhane vitrini; mutluluğun sergilendiği temsil yüzeyi
Modernleşme Bağlamı	Kamusal dolaşıma uygun, medeni ve yayımlanabilir yüz baskısı	Şehirli tüketim kültürü ve mutluluk imgelerine katılma arzusu
Kırılma Anı	Fotoğraftaki gülümsemenin kendisine ait olmadığını fark etmesi	"Niçin kendi kendimi aldatmaya çalışıyorum?" sorusuyla öz-aldatmanın çökmesi
Benlik İnşasının Sonucu	Yabancılaşma; yüzün dışarıdan kurulmuş bir temsile dönüşmesi	Başarısızlık; iç hakikatin sahte mutluluk yüzünü taşıyamaması

TARTIŞMA

Bulgular, Garasudo no Uchi ile Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi arasındaki ilişkinin yalnızca fotoğraf çektirme sahnesine dayalı biçimsel bir benzerlikten ibaret olmadığını göstermektedir. Her iki metinde de fotoğraf, öznenin kendisini nasıl kurduğu, nasıl sunduğu ve başkalarının bakışı karşısında nasıl okunabilir hâle geldiği sorularını gündeme taşımaktadır. Bu sonuç, fotoğrafı benliğin yalnızca kaydı olarak değil, benliğin kuruluşuna eşlik eden bir pratik olarak değerlendiren yaklaşımlarla ilişkilendirilebilir. Gorichanaz'ın özportreyi zaman içinde oluşan benliğe eşlik eden bir "benlik belgesi" olarak ele alması ve Bruś'un fotoğrafik özsunumu kimlik ve faillik biçimleriyle ilişkilendirmesi, Sōseki ve Saba'daki fotoğraf sahnelerini anlamak bakımından açıklayıcıdır (Bruś, 2014; Gorichanaz, 2019). Bu çalışma ise söz konusu kuramsal hattı, iki farklı modernleşme deneyimi içinde yüz, poz, gülümseme ve kamusal görünürlük sorunlarıyla birlikte düşünmektedir.

Bununla birlikte iki metin, fotoğrafın özneyi kurma biçimini aynı yönde işletmemektedir. Sōseki'de anlatıcı, kendi görünüşü üzerindeki denetimini korumaya çalışırken fotoğrafçı ve yayın bağlamı tarafından yapay bir kamusal yüze doğru itilmektedir. Saba'da ise mesele, dışarıdan gelen bir zorlamadan çok, öznenin arzuladığı görünüme içeriden ulaşamamasıdır. Bu ayrım, iki metnin

aynı temsil sorununa farklı yönlerden yaklaştığını göstermektedir: Sōseki'de yüz dışarıdan biçimlendirilmekte, Saba'da ise arzulanan yüz, içerideki eksikliği örtememektedir.

Sōseki'nin anlatısı, Meiji sonrası Japon modernleşmesinin birey üzerinde kurduğu kamusal görünüş baskısı bağlamında okunabilir. Marcus'a göre Sōseki, modern Japon edebiyatının olgunlaşma sürecinde psikolojik anlatının imkânlarını kullanarak modern insanın çelişkili duygularını, iç gerilimlerini ve yabancılaşmasını görünür kılmıştır (Marcus, 2015). Salğar da Sōseki'nin eserlerinde Meiji dönemindeki hızlı modernleşmenin toplumsal ve psikolojik sonuçlarına yönelik eleştirel bir bakış bulunduğunu belirtmektedir (Salğar, 2017). Bu çerçevede *Garasudo no Uchi*'deki fotoğraf sahnesi, öznenin kendi doğal yüzünü koruma isteği ile modern basın ve fotoğraf aygıtının ondan dolaşıma uygun, gülümseyen ve yayımlanabilir bir yüz talep etmesi arasındaki çatışmayı işaret etmektedir. Bu çatışmanın merkezinde anlatıcının doğal yüz konusundaki ısrarı yer almaktadır. Anlatıcı fotoğraf çektirmeyi bütünüyle reddetmemekte fakat kendi yüzünün dışarıdan biçimlendirilmeden temsil edilmesini istemektedir. Fotoğrafçının nazik fakat ısrarlı gülümseme talebi ve sonrasında ortaya çıkan yapay portre, modern temsil düzeninin özneyi kendi rızasının ötesinde biçimlendirebildiğini göstermektedir. Burada sorun, fotoğraf teknolojisinin kendisinden çok, fotoğrafın özneyi yayımlanabilir, tüketilebilir ve toplumsal olarak kabul edilebilir bir yüz hâline getirme biçimidir.

Sōseki'nin sahte gülümsemeleri *fukushū* (intikam) kavramıyla düşünmesi, bu sahnedeki anlamı daha da derinleştirmektedir. Anlatıcı, fotoğraftaki yapay gülümsemeyi yalnızca teknik bir bozulma ya da fotoğrafçının müdahalesi olarak görmemektedir. Onu, hayatı boyunca istemediği hâlde başkaları karşısında takınmak zorunda kaldığı yalancı tebessümlerin geri dönüşü gibi yorumlamaktadır. Bu yorum, fotoğraf sahnesini kişisel bir rahatsızlık anlatısının ötesine taşıyarak modern toplumun bireyden beklediği uyumlu, medeni ve denetlenebilir kamusal yüzün edebî düzeyde somutlaştığı bir alana dönüştürmektedir. Bu sahnede özne, kendi yüzüne bakarken aslında modernleşmenin ondan talep ettiği yüzle karşılaşmaktadır.

Saba'nın anlatısında ise fotoğraf, dışarıdan dayatılan bir kamusal yüzün değil, Cumhuriyet dönemi şehirli modernleşmesinin sunduğu mutluluk ve tüketim imgelerine katılma arzusunun göstergesi olarak okunabilir. Sakallı'nın

değerlendirmesi, Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi'nin modernleşme ve kentleşme sürecinin ilk dönemlerine ait mümkün bir mutluluk düşüncesi etrafında okunabileceğini göstermektedir (Sakallı, 2011). Öyküde Beyoğlu vitrinleri, mağazaları, fotoğrafhaneleri ve kalabalıklarıyla modern şehirli mutluluk imgesinin sahnesi hâline gelmektedir. Anlatıcı bu sahnede yalnızca dış dünyayı gözlemlememekte, orada sergilenen saadet imgelerine dâhil olmayı arzulamaktadır. "Ben de mesudum, benim de resmimi çekebilirsiniz" diyebilme isteği, bu arzunun en açık ifadesidir.

Ne var ki Saba'nın anlatıcısındaki bu katılma arzusu, onun yalnızlığı, sevgisizliği ve içsel hüznü tarafından sürekli kesintiye uğratılmaktadır. Vitrinlerde görülen oda takımları, takılar, gündelik eşyalar ve gelin arabası gibi imgeler, anlatıcı için yalnızca tüketim nesneleri değildir. O nesneler kurulmuş, tamamlanmış ve paylaşılabilir bir hayat vaadini temsil etmektedir. Modern şehir ona mutluluğun görüntülerini sunmakta ancak bu görüntülerin içinde yaşayabileceği sahici bir hayat zemini vermemektedir. Fotoğrafçının "Zorla gülümsemeyin" uyarısı, anlatıcının modern mutluluk imgesine uygun bir yüz kuramadığını açıkça ortaya koymaktadır.

Bu noktada Kürüm'ün modern bireyin manevi eksikliğini maddi alışveriş yoluyla giderme çabasına ilişkin yorumu da Saba'nın öyküsüyle ilişkilendirilebilir (Kürüm, 2018). Anlatıcı, şehirde dolaşırken nesnelere, vitrinlere ve fotoğrafhanelere bakmakta fakat bu görsel ve maddi dünya onun içindeki boşluğu dolduramamaktadır. Bu nedenle fotoğraf, Kürüm'ün işaret ettiği manevi eksikliği gideren bir araç olmaktan çok, Kanter'in vurguladığı saadet arzusunun anlatıcıda neden karşılık bulamadığını daha açık hâle getiren bir temsil alanı olarak işlemektedir (Kanter, 2013; Kürüm, 2018). Dolayısıyla Saba'da fotoğraf, mutluluğun kanıtı olmaktan çok, mutluluğa erişememenin göstergesi hâline gelmektedir.

Bu karşılaştırma, iki modernleşme deneyimini aynılaştırmadan birlikte düşünmeye imkân vermektedir. Sōseki'de modernleşme, özneyi dışarıdan düzenleyen ve kamusal dolaşıma uygun bir yüze dönüştüren temsil mekanizması olarak belirirken Saba'da şehirli tüketim kültürünün sunduğu mesut ve tamamlanmış benlik imgelerine katılma arzusu üzerinden görünürlük kazanmaktadır. Başka bir ifadeyle Sōseki'nin öznesi modern kamusal yüzün kendisine dayatılmasına direnmekte, Saba'nın öznesi ise modern şehirde

sergilenen mutluluk imgesine dâhil olmak istemekte, fakat bu imgeyi kendi içsel gerçekliğiyle uzlaştıramamaktadır. Bu açıdan karşılaştırma, Japon ve Türk edebiyatlarında fotoğraf temasını yalnızca ortak bir motif olarak değil, modernleşme sürecinde yüz, bakış ve toplumsal görünürlük meselesini tartışmaya açan bir anlatı imkânı olarak düşünmeyi sağlamaktadır.

SONUÇ

Bu çalışma, Natsume Sōseki'nin *Garasudo no Uchi*'si ile Ziya Osman Saba'nın *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* adlı metinlerinde fotoğraf sahnesinin özne, yüz ve görünüş arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğunu karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Çözümleme, Sōseki'de fotoğrafın doğal yüzü koruma isteği ile kamusal temsil baskısı arasındaki çatışmayı, Saba'da ise mutlu görünme arzusu ile içsel hüzün arasındaki uyumsuzluğu belirginleştirdiğini ortaya koymuştur.

Bu farklılığa rağmen iki metin "Fotoğraf karşısında görünen yüz, gerçekten öznenin kendi yüzü müdür, yoksa toplumsal, estetik ve kültürel beklentiler tarafından üretilmiş bir yüzey midir?" temel sorusunda birleşmektedir. Sōseki'de anlatıcı, kendisine ait olmayan bir yüzle karşılaşmakta, Saba'da ise arzuladığı yüzü kendi iç dünyasında taşıyamadığını fark etmektedir. Böylece fotoğraf, her iki metinde de görünen yüz ile yaşanan benlik arasındaki uyumsuzluğun yoğunlaştığı merkezî bir anlatı unsuruna dönüşmektedir.

Bu yönüyle makalenin, Japon ve Türk edebiyatları arasında fotoğraf, portre, kamusal görünürlük, şehirli mutluluk tahayyülü ve modernleşme deneyimi etrafında kurulabilecek yeni karşılaştırmalı çalışmalar için özgün bir tartışma alanı açtığı düşünülmektedir. Gelecek çalışmalarda aile albümü, hatıra fotoğrafı, yazar portresi ve basın kültürü gibi görsel temsil alanlarının incelenmesi, modern bireyin edebiyatta hangi yüzlerle göründüğünü ve hangi yüzleri taşımakta zorlandığının daha geniş bir çerçevede ele alınması planlanmaktadır.

KAYNAKÇA

Bruś, T. (2014). Agency in photographic self-portraits: Charles Lutwidge Dodgson and the exposure of the camera. *Theory and Practice in English Studies, 7*(1), 17–34.

Choi, M. (1997). Garasudo no Uchi ron: "To no Soto" kara nagameru Sōseki-zō to "Haha no Koe", *Kokubungaku: Kaishaku to Kanshō*, 62(6).

Gorichanaz, T. (2019). Self-portrait, selfie, self: Notes on identity and documentation in the digital age. *Information, 10*(10), Article 297. https://doi.org/10.3390/info10100297.

Fukamachi, H. (2014). Natsume Sōseki "Garasudo no Uchi" ron. *Ritsumeikan Bungaku*, 640, 1–11. https://doi.org/10.34382/0002005389.

Gu, H. (1997). *Natsume Sōseki no tadotta ningensei no tankyū*. Okayama University (Doktora tezi).

Hashimoto, S. (2012). Natsume Sōseki "Garasudo no Uchi" o yomu: Shiseikan o shiza to shite. *Kyōyō Bunka Ronshū*, 7(1), 145–157.

Kanter, M. F. (2013). Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi'nin mutsuz münzevisi: Ziya Osman Saba. *Türk Dili ve Edebiyatı*, 59–64.

Kürüm, E. (2018). Yazarın Niyeti Işığında Bir Bağlam Çözümlemesi: "Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi". Erdem, 74, 63-77. https://doi.org/10.32704/erdem.450087.

Marcus, M. (2015). Natsume Sōseki and modern Japanese literature. *Education About Asia, 20*(2), 40–45. https://doi.org/10.65959/eaa.1338.

Marcus, M. (2009). *Reflections in a glass door: Memory and melancholy in the personal writings of Natsume Sōseki*. University of Hawai'i Press.

Melia, J. (2020). Selfies, digital self-portraits, and the politicization of intimacy. *InMedia, 8*(1). https://doi.org/10.4000/inmedia.2156.

Nakayama, K. (2005). Tokushū: Jendā de yomu Natsume Sōseki "Garasudo no Uchi": Jendā to onna no kyūsairyoku. *Kokubungaku: Kaishaku to Kanshō*, 70(6), 208–215.

Nishimaki, I. (2009). Hibikiau tekisuto (yon): Yōji taiken no hikari to kage: Fēng Zǐkǎi "Oku ji ji (yōji no omoide)" to Natsume Sōseki "Garasudo no Uchi". *Nihon Kenkyū*. https://doi.org/10.15055/00000524.

Prasol, E. (2019). Natsume Soseki, Ten Nights Of'dreams (Yume Ju Ya) (Book Review). The Journal of East West Thought, 9(1), 85-88. (Erişim: https://journals.calstate.edu/jet/article/view/2351).

Saba, Z. O. (2023). *Mesut insanlar fotoğrafhanesi*. Can Yayınları. (Özgün öykü 1944'te yayımlanmıştır)

Sakallı, F. (2011). "Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi" nden değişen İstanbul'a Ziya Osman Saba'nın hikâyeleri ve hikâyeciliği. *Erdem, 59*, 145–168. https://doi.org/10.32704/erdem.2011.59.145.

Salğar, H. (2017). Natsume Sōseki'nin eserlerinde modernleşme ve Batı ile Japonya'nın mukayesesi. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 37*, 165–178. https://doi.org/10.21497/sefad.328403.

Sōseki, N. (2020). *Cam kapının ardı* (Z. Gençer Baloğlu, Çev.). Africano Kitap. (Özgün eser 硝子戸の中1915'te yayımlanmıştır)

Uçan, M. H. (2019). İmgelerin gücü, anlamlandırılması, olmak/görünmek kiplikleri ve Ziya Osman Saba'nın "Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi" nde hüzün. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 21*(3), 764–773. https://doi.org/10.32709/akusosbil.536639.

Yajima, T. (2021). "Jiko hon'i" no saki ni miru mono wa nanika — Natsume Sōseki "Garasudonouchi" to "Michikusa" ichi kyū ichi go-nen. *Gunma No Shisō Bungaku Kyōiku*, 51 – 98.

Dil - Kimlik - Düşünce İlişkisi

DOÇ. DR. ZÜLFİYYE MUSAVİ[*]
SEVİNC İSMAYILOVA[**]

Öz

Dil, kimlik ve düşünce arasındaki ilişki, psikodilbilim alanında bireyin bilişsel ve sosyal gelişimini açıklayan temel kavramlardan biridir. Dil yalnızca iletişim aracı değil, aynı zamanda bireyin dünyayı kavrama ve anlamlandırma biçimini düzenleyen zihinsel bir mekanizmadır. Lev Vygotski dilin bilişsel gelişimde aracılık edici bir rol oynadığını ve düşüncenin yapılandırılmasında belirleyici olduğunu vurgulamıştır. Bu bağlamda ana dil, bireyin ilk kavramsal kategorilerini oluşturur ve kültürel hafızanın aktarımını sağlar. Dil aracılığıyla edinilen sosyal deneyimler, bireyin aidiyet duygusunu güçlendirir ve kimlik oluşumunu etkiler.

Ana dili, bireyin erken yaşlardan itibaren edindiği ilk kavramsal sistemi oluşturur. Bu nedenle ana dili, kültürel hafızanın ve aidiyet duygusunun oluşmasında önemli bir faktördür. Kültürel değerler, sosyal normlar ve toplumsal deneyimler dil aracılığıyla aktarılır ve bireyin kimliğinin şekillenmesine katkı sağlar. Dil ile kimlik arasındaki bu bağ, özellikle göç süreçlerinde daha belirgin hale gelir.

Göç eden birey, yeni bir dil ve kültür ile karşılaştığında kimlik yapısında dönüşüm yaşayabilir. Ellen Bialystok çokdilli bireylerin bilişsel esneklik açısından avantajlı olduğunu göstermiştir. Yeni dil öğrenimi yalnızca iletişim imkânlarını genişletmez, aynı zamanda bireyin düşünme stratejilerini de çeşitlendirir. Böylece kimlik statik bir yapı olmaktan çıkar, dinamik ve çok katmanlı bir sisteme dönüşür.

Sonuç olarak, dil, düşünce ve kimlik birbirini karşılıklı olarak etkileyen ve geliştiren bir sistem oluşturur. Ana dili kimliğin temelini oluştururken, yeni diller bireyin kimliğini zenginleştirir ve genişletir.

Anahtar sözcükler: dil, kimlik, düşünce, psikodilbilim, bilişsel

---

[*] Baş Araştırmacı, Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi, Dilbilim Enstitüsü, Sosyolinguistik ve Psikolinguistik Bölümü. ORCID: 0009-0007-1445-9516.

[**] İngilizce Öğretim Görevlisi, Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi, Dilbilim Enstitüsü, Sosyolinguistik ve Psikolinguistik Bölümü, Araştırmacı. Sumgayıt Devlet Üniversitesi. ORCID: 0009-0008-0016-7448562.

LANGUAGE – IDENTITY – THOUGHT RELATIONSHIP

Abstract

The relationship between language, identity, and thought is one of the fundamental concepts in psycholinguistics that explains an individual's cognitive and social development. Language is not merely a tool for communication, it is a mental mechanism that organizes how an individual perceives and conceptualizes the world. Lev Vygotsky emphasized that language plays a mediating role in cognitive development and is decisive in the structuring of thought. In this context, the native language establishes an individual's first conceptual categories and ensures the transmission of cultural memory. Social experiences acquired through language strengthen the sense of belonging and influence identity formation.

The mother tongue constitutes the primary conceptual system an individual acquires from an early age. Therefore, it is a crucial factor in the formation of cultural memory and the sense of belonging. Cultural values, social norms, and collective experiences are transmitted through language, contributing to the shaping of an individual's identity. This bond between language and identity becomes particularly prominent during migration processes.

When a migrating individual encounters a new language and culture, their identity structure may undergo a transformation. Ellen Bialystok has demonstrated that multilingual individuals possess advantages in terms of cognitive flexibility. Learning a new language does not only expand communication possibilities but also diversifies an individual's thinking strategies. Thus, identity ceases to be a static structure and transforms into a dynamic, multi-layered system.

In conclusion, language, thought, and identity form a system that mutually influences and develops one another. While the native language forms the foundation of identity, new languages enrich and expand it.

Keywords: language, identity, thought, psycholinguistics, cognitive

GİRİŞ: PSİKOLİNGUİSTİK VE ONTOLİNGUİSTİK ÇERÇEVEDE ANA DİLİ

Psikolinguistik ve ontolinguistik (çocuk dilbilimi) alanında yapılan araştırmalar, ana dilinin çocuk için sadece bir iletişim aracı olmadığını, aynı zamanda bilişsel faaliyetlerinin, düşünce mekanizmalarının ve dünyayı algılama sisteminin temel yapılandırıcı faktörü olduğunu göstermektedir. Çocuk; çevresini, sosyal ilişkileri, sebep-sonuç ilişkilerini ve soyut kavramları mühletle ana dili vasıtasıyla benimser. Bu bağlamda ana dili, çocuğun psikolojik ve entelektüel gelişiminde fundamental (temel) bir rol oynar.

Ana dilinde şekillenen kelime hazinesi, gramer yapıları ve anlamsal (semantik) ilişkiler; çocuğun karşılaştırma, genelleme, sınıflandırma ve sonuç çıkarma gibi düşünme operasyonlarının temelini oluşturur. Çocuğun konuşması ne kadar zengin ve bilgice yapısallaşmış olursa, düşüncesi de bir o kadar sistemli ve derin olur. Aksine, dil gelişiminde gözlemlenen eksiklikler bilişsel faaliyetlerin zayıflamasına, algılama süreçlerinin yavaşlamasına ve akademik becerilerin oluşmasında zorluklara yol açabilir.

Azərbaycan dilli çocukların gelişiminde ana dilinin rolü bilhassa önemlidir. Ana dilinde düşünme ve konuşma becerisi yeterince gelişmeden çocuğun ikinci bir eğitim diline maruz bırakılması, psikolinguistik açıdan riskli bir dönem yaratır. Normal şartlarda bir çocuk ana dilini benimser ve yaklaşık üç yaşına kadar fikrini tamamen serbestçe ifade edip anlayabilir. Bu demektir ki, üç yaşına kadar çocuğun hayatına ikinci bir dili ancak doğal yollarla dahil edebiliriz. Bu yaş döneminde çocuk, dili bilinçaltı düzeyde edinir ve bu durumda ikinci dili adeta "ikinci bir ana dili" gibi benimser. Eğer çocuk ikinci dili doğrudan bir ders veya eğitim formatında öğreniyorsa, o zaman ne ana dilindeki düşünce sistemini tam olarak geliştirebilir ne de ikinci dili bilişsel faaliyetleri için etkili bir araca dönüştürebilir. Sonuçta dil, bir araç olmaktan çıkarak eğitimin önünde bir engele dönüşür.

Bu bakımdan ana dilinin sağlam bir temel üzerinde kurulması, çocuğun yaşına uygun konuşma ve düşünme becerilerinin geliştirilmesi, ikinci dilde eğitime geçişin temel şartı olarak kabul edilmelidir. Ana dili üzerine inşa edilmeyen ikinci bir dil, çocuğun bilişsel sisteminde parçalı ve istikrarsız yapılar oluşturur.

1. MULTİKÜLTÜREL ORTAMDA DİL, KİMLİK VE TOPONİMLERİN GÜCÜ

Modern dünyada bilim dallarının dinamik gelişimi sonucunda farklı disiplinlerin karşılıklı ilişkisi artmış ve yeni bilim alanları şekillenmiştir. Bu bağlamda psikolinguistik; bağımsız, aynı zamanda disiplinlerarası (interdisipliner) bir karakter taşıyan bilim dalı olarak özel bir önem taşımaktadır. Psikolinguistik; insan psikolojisinin, düşüncesinin ve dil faaliyetinin karşılıklı ilişkisini, ayrıca sözün algılanması ve üretilmesi mekanizmalarını inceler. Bu alan sadece bilimsel bir araştırma nesnesinden ibaret olmayıp, insanın günlük hayatındaki iletişim, biliş ve davranış düzeyinde sürekli gözlemlenen doğal süreçler sistemini kapsar.

Psikolinguistik açıdan ana dili, insanın aidiyetini ve kimliğini şekillendiren ilk dil sistemidir. Yurt dışında yaşayan Azerbaycanlılar, bu doğrultuda ABD'ye yerleşen soydaşlarımız, kendi kimliklerini ve milli değerlerini korumaya, dillerini ve adet-anane felsefesini yaşatmaya çalışmaktadırlar. İnsan nerede yaşarsa yaşasın, doğma diline ve kültürüne sadık kaldığında manevi bütünlüğünü ve kimliğini korur. Doğma ortam sadece coğrafi bir mekanla değil, manevi bağlılıkla şekillenir. Bu kanaate, birkaç ülkede gözlemlerde bulunduktan sonra vardık.

Gözlemlerimize dayanarak söyleyebiliriz ki, vatandan uzakta yaşayan Azerbaycanlı aileler bu manevi bağı yaşatmaktadırlar. Güney bölgesinden (Cenub zonası) olan bir ailenin evine konuk olduğumuzda kapının üzerinde "Masallı" yazısının bulunması, vatana olan manevi bağlılığın sembolik bir ifadesidir. Aynı şekilde ABD'de yaşayan ve Ağdam kökenli olan bir ailenin evindeki Ağdam Camii tasviri bu duyguyu yansıtır. Bu durumlar gösteriyor ki; milli kimlik ve dil, mekan değişse bile insanın manevi dünyasında yaşamaya devam etmektedir. Bu da toponimlerimiz (yer adlarımız) vasıtasıyla kimliğimizi yaşattığımız anlamına gelir. Yer adlarımız bizimle beraber göç eder, yaşlanır, sevilir. Onlar içimizdedir, kökümüzdür ve dolayısıyla ayrılmaz bir parçamızdır.

"Son yıllarda ABD'deki Azerbaycanlı göçmenler özel araç plakalarından yararlanarak üzerlerine 'Bakı', 'Qarabağ', 'Yeraz', 'Ordubad', 'Qəbələ' ve benzeri kelimeler yazılmış plaka nişanları kullanmaktadırlar" [https://azxeber.com/az/azerbaycanlilarin-amerikadaki-masin-nmreleri-].

Bu tabelalar sadece kelimelerden ibaret değildir; insanların doğma topraklarına olan sevgisinin, kimliğinin ve sadakatinin görünür birer nişanesidir. Bizi en çok duygulandıran ve gururlandıran durumlardan biri de bu ailelerin dillerini gurbette de yaşatması, koruması ve gelecek nesillere aktarmasıdır. Evde kesinlikle ana dili konuşulmaktadır.

Böylece bu ailelerin çocukları iki dilli (bilingual) bir ortamda büyümektedir. Hem bulundukları topluma entegre olmakta hem de ana dillerini ve kimliklerini unutmamaktadırlar. Bu manzara beni hem bilimsel açıdan cezbediyor hem de bir insan olarak duygulandırıyor. Çünkü malumdur ki dil sadece bir iletişim aracı değildir; o bir hafızadır, kimliktir, ruhtur. Göçmenler yaşadıkları yeni ülkede çeşitli zorluklarla karşılaşırlar ancak ana dili onların kültürel hafızasını, aile bağlarını ve kişisel kimliğini korur. Bu dil onları geçmişleriyle bağlar ve aynı zamanda kendilerini yeni toplumda daha güçlü hissetmelerine yardımcı olur.

Modern dönemde göç süreçlerinin yoğunlaşması sonucunda milyonlarca insan doğma dil ortamından uzakta, multikültürel toplumlarda yaşamakta ve faaliyet göstermektedir. Bu şartlarda ana dili, sadece iletişimsel bir araç değil, aynı zamanda bireyin kültürel kimliğini, psikolojik bütünlüğünü ve sosyal öz farkındalığını koruyan temel bir mekanizmadır. Yabancı ortamda yaşayan birey günlük iletişimini, eğitimini ve mesleki faaliyetini başka dillerde yürütse bile, ana dili onun iç dünyasının, duygusal hafızasının ve kültürel kodlarının taşıyıcısı olarak kalır.

Yazarın Türkiye'de gerçekleştirilen uluslararası bir bilimsel sempozyumda (XII. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu, 21-23 Mayıs 2025, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi) yaptığı gözlemler bu mekanizmayı açıkça doğrulamaktadır. Etkinlikte meşhur "Yaşa Azərbaycan" şarkısı seslendirilir. Sanatçı bu şarkıyı ifa ederken "Yaşa Azərbaycan" sözünden sonra bütün Türk devletlerini sıralayarak: *"Yaşa Türkiye, yaşa Kırgızistan, yaşa Özbekistan, Kazakistan vb."* der. Azerbaycanlı sanatçının konuşmasında Türk dünyasına ait ülke adlarını ve toponimleri ardı ardına zikretmesi salonda derhal duygusal bir yükseliş (coşku) yaratmıştır. Her bir ülke adının çekilmesi, o ülkelerden gelen katılımcılar tarafından sevinç ve güçlü bir duygusal reaksiyonla karşılanmış, salonda kolektiv bir enerji ve birlik hissi oluşturmuştur.

Bu hadise, psikolinguistik açıdan toponimlerin birer "duygusal kimlik anahtarı" gibi işlediğini gösterir. Yer adı seslendiğinde bireyin şuurunda *"Ben buradayım, ben tanınıyorum, ben görünüyorum"* hissi uyanır. Bu durum multikültürel ortamda yaşayan insanlar için bilhassa önemlidir; çünkü ana dilinde bir toponimin duyulması, bireyin kendi kültürel mensubiyetinin onayı olarak kabul edilir. Neticede toponim, bireyi duygusal tecritten çıkararak onu kolektif kimliğe bağlayan bir köprüye dönüşür. Toponimlerin bu işlevi, ana dilinin kültürel taşıyıcılık rolünü de güçlendirir. Yer adları sadece bir mekanın adı değil; tarihi hafızanın, kültürel hatıranın ve milli kimliğin sıkıştırılmış formudur. Dolayısıyla multikültürel ortamlarda ana dilinin korunması; toponimlerin, aile hikayelerinin ve kültürel adlandırmaların aktif kullanımını da içermelidir. Bu, çocuklarda kimlik bilincinin oluşmasına ve ana diline duygusal bir bağlılık kurulmasına hizmet eder.

2. DİL VE BENLİK İLİŞKİSİ: TEORİK ÇERÇEVE

Modern küreselleşme şartlarında bireyler giderek daha fazla multikültürel ve çok dilli ortamlarda yaşamaktadır. Bu gerçeklik; dil, düşünce ve kişilik ilişkilerinin yeniden değerlendirilmesini gerektirir. Geleneksel olarak dil bir iletişim aleti gibi kabul edilse de, psikolinguistik bilimi dilin insan psikolojisinin organizasyonunda fundamental bir rol oynadığını gösterir. Bu bağlamda temel sorulardan biri şudur: Dil değiştiğinde benlik de değişir mi?

Ana dili, insanın erken ontogenez (bireysel gelişim) aşamasında şekillenen ilk sembolik sistemdir ve bu sebeple sadece bir dil becerisi değil, aynı zamanda psikolojik bir yapı olarak işlev görür. Multikültürel ortamda ikinci veya üçüncü dilin aktif kullanımı bu ilk sistemle nasıl bir etkileşime girer? Kişilik bu değişikliklere nasıl adapte olur?

- **Vigotski'nin Kültürel-Tarihi Teorisi:** Dilin ve düşüncenin ayrılmaz bir bağı olduğunu vurgular. Bu teoriye göre dil, yüksek zihinsel işlevlerin oluşmasının temel aracıdır. İçsel konuşma, düşüncenin yapısallaşmasında mühim bir rol oynar ve bu içsel söylem ilk olarak ana dilinde kurulur.
- **Sapir-Whorf Hipotezi:** Dilin gerçekliği algılama biçimimize olan etkisini öne çıkarır. Dil yapıları sadece birer ifade formu değil, aynı zamanda deneyimin organize edilme ilkeleridir. Bu açıdan ana dili;

bireyin dünyayı nasıl kategorize ettiğini, olayları nasıl yorumladığını ve kendisini nasıl algıladığını şekillendirir.

- **Benlik Bilinci:** Psikolojide bireyin kendisini bir nesne olarak algılama kabiliyeti olarak açıklanır. Bu süreçte dil ana vasıtadır: İnsan kendi deneyimini, emosyonlarını (duygularını) ve sosyal rolünü sözel (verbal) olarak organize eder.

Ana Dilinin Psikolinguistik Fonksiyonları

1. **Bilişsel (Kognitif) Fonksiyon:** Ana dili ilk düşünce yapısıdır. Erken yaşlarda şekillenen kavramsal sistemler, kategoriler ve semantik bağlar ana dili vasıtasıyla kurulur. Sonradan öğrenilen diller bu yapı üzerinde yükselir.
2. **Duygusal (Emosyonel) Fonksiyon:** Araştırmalar, duygusal deneyimlerin ve affektif reaksiyonların daha güçlü bir şekilde ana diliyle bağlı olduğunu göstermektedir. Ana dilinde duyulan veya ifade edilen sözler daha yoğun bir duygusal tepki yaratır. Bu fenomen psikolinguistikte "**duygusal rezonans**" olarak adlandırılır.
3. **Kimlik (İdentiklik) Fonksiyonu:** Ana dili; sosyal mensubiyetin, kültürel hafızanın ve kolektif kimliğin temel belirleyicisidir (markeridir). Dil, bireyin "Ben kimim?" sorusuna verdiği cevapta mühim bir yer tutar.

Multikültürel Ortam ve Dil Değişimi

Multikültürel ortamda birey farklı dil sistemleri arasında hareket eder. Bu durum birkaç psikolinguistik ve psikolojik sonuç doğurabilir:

- Çok dilli bireylerde farklı dillerle bağlantılı olarak farklı davranış ve duygusal tonlar gözlemlenebilir. Farklı diller, farklı sosyal bağlamları ve rolleri aktive eder. Neticede kişilik parçalanmaz; aksine, bağlamsal olarak farklılaşır (diferansiyelleşir).
- **Kod değişimi:** Sadece bir dil olayı değil, aynı zamanda bir kimlik stratejisidir. Birey dil seçimi vasıtasıyla sosyal konumunu, yakınlık derecesini ve aidiyetini düzenler.
- **Dil Mesafesi ve Duygusal Mesafe:** İkinci dil çoğunlukla duygusal bir mesafe yaratır. Birey, ikinci dilde travmatik veya hassas konular hakkında daha rahat konuşabilir. Bu, dil ile duygusal işleme arasındaki bağın somut bir göstergesidir.

Dil mi Değişir, Benlik mi?

Dil değişimi benliğin tamamen dönüşmesi anlamına gelmez. Psikolinguistik açıdan en doğru yaklaşım şöyledir:

- Benlik, sabit bir çekirdek ve değişken bağlamlardan oluşur.
- Ana dili bu sabit çekirdeğin şekillenmesinde ana rolü oynar.
- Sonradan öğrenilen diller benliğin ifade formlarını genişletir.

Dil değişimi genellikle benliğin "yeniden kurulması" ile değil, "**yenidən organize olması**" ile sonuçlanır. Birey yeni dil vasıtasıyla yeni sosyal ve kültürel çerçevelere dahil olur ancak ilk bilişsel ve duygusal yapılar tamamen silinmez. Multikültürel ortamda ana dili, psikolojik bir stabilite (istikrar) faktörü olarak iş görür. Dil sadece hafıza değil, aynı zamanda benliğin devamlılığıdır (kontinuitesidir). Ana dilinin korunması bireyin kimlik bütünlüğünü, duygusal güvenlik hissini ve bilişsel esnekliğini destekler.

Aynı zamanda çok dillilik bir psikolojik risk değildir; aksine bilişsel esneklik, perspektif çeşitliliği ve kimlik zenginliği yaratır. Problem dilin değişmesinde değil, dil ile kimlik arasında bir çatışmanın (çelişkinin) baş göstermesindedir. Psikolinguistik açıdan dil ve benlik arasında derin fakat mekanik olmayan dinamik bir ilişki mevcuttur. Dil değişimi benliğin imhası değil, onun yeni bağlamlarda yeniden yapılanmasıdır; ana dili ise bu süreçte temel psikolojik dayanak noktası olarak kalır. Multikültürel ortamlarda optimal strateji dilin değişmesi değil, dil repertuarının genişletilmesidir. Ana dili ve ikinci diller rakip değil, bireyin psikolojik ve bilişsel sisteminde birbirini tamamlayan unsurlardır.

3. ÇOKDİLLİLİK VE BİLİŞSEL GELİŞİM: AMPİRİK ÇALIŞMALAR

Çok dillilik ve bilişsel gelişim arasındaki ilişkiler modern psikolinguistiğin önde gelen araştırma alanlarından biridir. Bu sahada **Ellen Bialystok**'un çalışmaları fundamental bir öneme sahiptir. Bialystok'un uzun vadeli ampirik araştırmaları, çok dilli bireylerde yürütücü işlevlerin (executive functions) — özellikle dikkat kontrolü, inhibisyon (baskılama) ve bilişsel esnekliğin — daha yüksek düzeyde geliştiğini göstermektedir (Bialystok, 2001; 2011).

E. Bialystok (2001), iki veya daha fazla dil sisteminin paralel olarak aktif olmasının beynin çatışma izleme (konflikt izleme) mekanizmalarını sürekli

biçimde uyardığını belirtir. Çok dilli birey bir dili kullanırken diğer dil sistemini inhibe etmek (baskılamak) durumundadır. Bu ise yürütücü kontrol sisteminin güçlenmesini beraberinde getirir. Sonraki çalışmalarında Bialystok (2011), bu fenomeni daha geniş bir nörobilişsel çerçevede açıklayarak çok dilliliğin beynin fonksiyonel organizasyonuna etki ettiğini ve bilişsel çevikliği artırdığını ortaya koymuştur. Yazar, çok dilliliğin sadece dilsel bir kazanım değil, aynı zamanda idrak (biliş) sisteminin yeniden yapılandırılması olduğunu vurgular.

Bu bağlamda ana dilinin statüsü hayati bir önem taşır. Araştırmalar, istikrarlı ve fonksiyonel bir ana dilinin bilişsel sistemde kalıcı bir semantik ve kavramsal taban yarattığını göstermektedir (Cummins, 1979; 2000). **James Cummins**'in *"Ortak Taban Yeterliliği"* (Common Underlying Proficiency) modeli, dil sistemlerinin birbiriyle rekabet etmediğini, aksine ortak bir bilişsel taban üzerinde faaliyet gösterdiğini ileri sürer.

Cummins (1979), ana dilinde gelişmiş olan bilişsel ve akademik becerilerin ikinci dile transfer edildiğini gösterir; bu fenomen "**karşılıklı bağımlılık hipotezi**" (interdependence hypothesis) olarak bilinir. Ana dilinin zayıf olması ise ikinci dilin gelişimini de sınırlayabilir. Dolayısıyla Bialystok'un elde ettiği sonuçlar Cummins'in teorisiyle örtüşmektedir: Güçlü bir ana dili kavramsal istikrar yaratır, semantik sistemin bütünlüğünü korur ve çok dilli işlemeyi optimize eder. Ana dilinin zayıflaması ise semantik interferans (anlamsal karışma) ve bilişsel istikrarsızlık risklerini artırabilir (Bialystok, 2011).

Dil ve Duygusal İşleme: Psikolinguistik Perspektif

Aneta Pavlenko (2006), duygusal deneyimlerin ve affektif reaksiyonların daha güçlü bir şekilde ana dili ile bağlı olduğunu gösterir. Ana dili, affektif hafıza sisteminde öncelikli bir statüye sahiptir:

"First language (ilk dil) bünyesinde kodlanan duygu kelimeleri tipik olarak daha büyük bir affektif yoğunlukla işlenir." (Pavlenko, 2006)

Bu fenomen çok dilli bireylerde sıklıkla gözlemlenir. İkinci dil duygusal bir mesafe yaratabilir ve birey hassas konular hakkında ikinci dilde kendisini daha rahat ifade edebilir. François Grosjean (2010) bu durumu "**dil modu**" (language mode) konseptiyle açıklar. Farklı diller, farklı duygusal ve sosyal bağlamları aktive eder; yani dil seçimi psikolojik duruma etki eden aktif bir faktördür. Ana dili duygusal rezonans yaratır, erken dönem affektif deneyimleri taşır ve benlik sürekliliğini kuvvetlendirir.

Dil ve Kimlik İnşası

Dil ve kimlik arasındaki ilişki, sosyal psikoloji ile psikolinguistiğin kesişim noktasında yer alır. Bonny Norton (2013), dilin sadece iletişimsel bir kod olmadığını, aynı zamanda sosyal konumun ve kimlik inşasının ana mekanizması olduğunu gösterir. Dil; bireyin aidiyet hissini, sosyal rollerini ve kültürel öz farkındalığını yapılandırır.

Lev Vigotski (1987) dilin psikolojik işlevini açıklarken dilin sadece bir ifade vasıtası değil, aynı zamanda şuurun (bilincin) organize olma formu olduğunu vurgular. Bu açıdan ana dili, benlik bilincinin temel yapısal bileşenidir.

SONUÇ: ANA DİLİNİN KORUNMASININ BİLİMSEL GEREKÇELERİ

Yukarıda sunulan ampirik ve teorik yaklaşımlar açıkça göstermektedir ki, ana dilinin korunması sadece kültürel bir sorumluluk değil; aynı zamanda bilişsel bir zorunluluk, duygusal bir istikrar faktörü ve kimlik dayanağıdır. Cummins (2000), ana dilinin desteklenmesinin çocuğun akademik ve psikolojik gelişimini doğrudan güçlendirdiğini belirtir. Ana dili ile ikinci diller arasında bir çatışma değil, karşılıklı bir güçlendirme mekanizması mevcuttur.

Bilimsel literatür ışığında ulaştığımız temel sonuçları şu şekilde özetleyebiliriz:

Bilişsel Sistemin Temel Kodu: Lev Vigotski (1934), *"Dil, düşüncenin organize olma formudur ve insanın psikolojisinin bütün yapılarını şekillendiren merkezi bir işlev olarak öne çıkar"* demiştir. Kişilik, kendini dille fark eder. Aleksandr Luriya (1974) ise içsel konuşmanın insanın davranışını, öz düzenlemesini ve refleksif düşüncesini belirleyen ana psikolojik sistem olduğunu ve bu sistemin temelde ana dilinde şekillendiğini göstermiştir. Batı literatüründe John Lucy (1992) ana dilinin insanın algı sistemini organize ettiğini kanıtlarken, Ellen Bialystok (2001) ana dilinin "öz benlik" anlayışının iskeletini kurduğunu savunmuştur.

Öz Farkındalık Mekanizmaları: Şahsiyetin kendini tanıması üç ana psikolinguistik mekanizmaya dayanır:

İçsel Konuşma: Aleksey Leontyev, içsel konuşmanın kişisel deneyimleri anlamlandırmadaki rolünü vurgulamıştır (Her ne kadar bilingual bireylerde içsel konuşma zamanla iki dilde şekillenebilse de ana dilinin önceliği sabittir).

Duygusal Kodlama: Lev Şerba (1974) ve Michel Paradis (2004), emosyonların ana dilinde daha güçlü kodlandığını ve kişiliğin duygusal çekirdeğini oluşturduğunu kanıtlamışlardır.

Sosyal Tanımlama: Benedict Anderson *"Hayali Cemaatler"* (1991) eserinde milli kimliğin ana göstergesinin dil olduğunu belirtir. Doğan Aksan (1994) ise şu sözüyle durumu özetler: *"Ana dili sadece bir iletişim aracı değil, bir halkın psikolojik portresidir."*

Çocuk Dil Gelişimi ve Benlik: Ontolinguistik çalışmalar, çocuğun kendini tanımayı dil vasıtasıyla öğrendiğini doğrular. Aleksandr Gvozdev'in (1961) klasik çalışmaları, şahıs zamirlerinin ("ben", "benim", "kendim") ortaya çıkışının, çocuğun kendisini psikolojik bir birey olarak algılamasının başlangıcı olduğunu kanıtlamıştır. Çok dilli bireyler üzerinde en kapsamlı araştırmaları yatan Aneta Pavlenko (2006) ise ana dilinde *duygusal öz farkındalığın*, ikinci dilde ise *sosyal ve rasyonel öz farkındalığın* daha aktif olduğunu ispatlamıştır.

Ana dilini kaybetmek, kimlik değerini kaybetmek gibidir; insanı kendi psikolojik merkezinden uzaklaştırır. Bütün bu bilimsel referanslar kanıtlamaktadır ki, ana dili sadece bir iletişim vasıtası değil, **kişiliğin psikolojik çekirdeğidir**. Duygular, düşünce, sosyal adaptasyon ve milli kimlik ana dilinde kodlanır. Ana dilinin zayıflaması veya işlevsizleşmesi, şahsiyetin psikolojik bütünlüğünü zedeler. Bu sebeple ana dilinin korunması ve geliştirilmesi; sadece romantik bir kültürel politika değil, doğrudan **psikolojik sağlığın ve şahsiyet bütünlüğünün korunması** anlamına gelen nörobilişsel bir zorunluluktur.

KAYNAKÇA

Aksan, Doğan. (1994). "Ana Dili". *Dil Dergisi* / Doğan Aksan Özel Sayısı, Sayı 16, Şubat 1994, Tömer Yayınları, Ankara, ss. 63–71.

Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso.

Bialystok, E. (2001). *Bilingualism in Development: Language, Literacy, and Cognition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bialystok, E. (2011). Reshaping the mind: The benefits of bilingualism. *Canadian Journal of Experimental Psychology, 65*(4), 229–235.

Cummins, J. (1979). Cognitive/academic language proficiency, linguistic interdependence, and the optimum age question. *Working Papers on Bilingualism, 19*, 121–129.

Cummins, J. (2000). *Language, Power and Pedagogy: Bilingual Children in the Crossfire*. Clevedon: Multilingual Matters.

Grosjean, F. (2010). *Bilingual: Life and Reality*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gvozdev, A. N. (1961). *Çocuk Konuşmasının İncelenmesine İlişkin Sorunlar*. Moskova: RSFSR Pedagoji Bilimleri Akademisi Yayınları.

Leontyev, A. N. (1977). *Etkinlik. Bilinç. Kişilik*. Moskova: Politizdat.

Lucy, J. A. (1992). *Language Diversity and Thought: A Reformulation of the Linguistic Relativity Hypothesis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Luria, A. R. (1979). *Dil ve Bilinç*. Moskova: Moskova Devlet Üniversitesi Yayınları.

Norton, B. (2013). *Identity and Language Learning*. Multilingual Matters.

Paradis, M. (2004). *A Neurolinguistic Theory of Bilingualism*. Amsterdam: John Benjamins.

Pavlenko, A. (2006). *Emotions and Multilingualism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Şçerba, L. V. (1974). İkidillilik üzerine. *Dil Sistemi ve Konuşma Etkinliği* içinde (ss. 313–319). Leningrad.

Vygotsky, L. S. (1934). *Düşünme ve Konuşma*. Moskova–Leningrad: Devlet Eğitim ve Pedagoji Yayınevi.

Amerika'daki Azerbaycanlıların araç plaka numaraları (fotoğraflar). Erişim adresi: https://azxeber.com/az/azerbaycanlilarin-amerikadaki-masin-nmreleri-fotolar/butun-xeberler/.

Şairi Düzyazıda Aramak: Marina Tsvetayeva'nın Natalya Gonçarova Adlı Eseri

ZÜMRÜT ZEREN*

Öz

"Şairin düzyazısı", düzyazı ile şiirin geleneksel özelliklerini bir araya getiren özgün bir anlatım biçimidir. Bu tür, düzyazıya özgü olay örgüsü, karakter yapılanması ve kurgu unsurlarını; şiire özgü lirizm, ses sanatları, ölçü, ritim, tonlama ve vurgu gibi ögelerle bütünleştirir. Bu sentez, yazarın dünyayı algılama biçimini, sanat anlayışını ve esere lirik bir derinlik kazandırma arzusunu yansıtır. Ritmik bir yapıya sahip olan bu metinler, imge, metafor ve kelime tekrarlarının yoğun kullanımıyla karakterize edilir. "Şairin düzyazısı" kavramı, Gümüş Çağ Rus edebiyatında özellikle A. Blok, A. Belıy, S. Yesenin, A. Ahmatova ve M. Tsvetayeva'nın metinlerinde belirginlik kazanarak dönemin dikkat çekici anlatım biçimlerinden biri hâline gelmiştir. 20. yüzyıl Rus edebiyatının önde gelen şairlerinden Marina İvanovna Tsvetayeva (1892–1941), 1929 yılında kaleme aldığı "Natalya Gonçarova" (*Наталья Гончарова*) adlı denemesinde, şiir ile nesir arasındaki sınırları aşan özgün üslubunu ortaya koyar. Rus avangart ressamın adını taşıyan bu eserinde şair, sanatçının portresi üzerinden sanatın doğasını, yaratıcılığı ve kaderi sorgular. Bu çalışmada, Tsvetayeva'nın "Natalya Gonçarova" adlı eserinin "şairin düzyazısı" kavramı çerçevesinde incelenmesi amaçlanmaktır. Bu doğrultuda eserin biçimsel özellikleri söz dizimsel ve anlamsal açıdan analiz edilecektir. Şaire özgü imla, ritim ve vurgu sistemi, metinden seçilen örnekler aracılığıyla açıklanacak; şiirsel unsurların düzyazı üzerindeki etkisi ele alınarak söz konusu eserin düzyazı üslubu ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: *Şairin Düzyazısı*, Marina Tsvetayeva, *Natalya Gonçarova*, imlâ, ritim, vurgu

---

* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Slav Dilleri ve Edebiyatları, Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. zumrutzeren@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4845-8841.

SEEKING THE POET IN PROSE: MARINA TSVETAEVA'S "NATALYA GONCHAROVA"

Abstract

"Poet's prose" is a distinctive mode of expression that merges the traditional features of prose with the inherent qualities of poetry. This form integrates prose-specific elements, such as plot, characterization, and narrative structure, with poetic attributes including lyricism, sound devices, meter, rhythm, intonation, and emphasis. This synthesis reflects the author's perception of the world and their artistic vision, driven by a desire to imbue the work with lyrical depth. Characterized by a rhythmic structure, such texts are marked by the intensive use of imagery, metaphors and lexical repetition. The concept of "Poet's prose" became particularly prominent during the Silver Age of Russian literature, emerging as a definitive mode of expression in the works of A. Blok, A. Bely, S. Yesenin, A. Akhmatova, and M. Tsvetaeva. 20th-century Russian literature's leading poets Marina Ivanovna Tsvetaeva (1892–1941), in her 1929 essay "Natalya Goncharova" (*Наталья Гончарова*), reveals a distinctive style that transcends the boundaries between poetry and prose. In this work, which bears the name of a Russian avant-garde painter, the poet explores the nature of art, creativity, and fate through the portrait of the artist. This study aims to examine Tsvetaeva's "Natalya Goncharova" within the framework of the "Poet's prose" concept. Accordingly, the formal features of the text are analyzed from syntactic and semantic perspectives. Tsvetaeva's unique orthography, rhythm, and system of emphasis are explained through textual examples, illustrating the influence of poetic elements on prose to reveal the work's overall stylistic identity.

Keywords: *Poet's Prose*, Marina Tsvetaeva, *Natalya Goncharova*, orthography, rhythm, emphasis

GİRİŞ

Şiir ile düzyazı, kendilerine özgü biçimsel ve sanatsal özelliklere sahip iki farklı edebi türdür. Edebiyat tarihinde şiir, uzun süre düzyazıya kıyasla daha yüksek bir estetik konumda değerlendirilmiştir. Bu anlayışın şekillenmesinde, şiirin düzyazıdan daha eski bir edebî gelenek olması önemli bir rol oynamıştır. Romantizm akımını takip eden süreçte şiir yerini zamanla nesre bırakmıştır.

Şairlerin düzyazıya yönelmesiyle birlikte şiir ve düzyazı özelliklerini bir arada barındıran *şairin düzyazısı* kavramı ortaya çıkmıştır. Bu yönelim bazı edebiyat eleştirmenleri tarafından şiir sanatı açısından bir gerileme dönemi olarak yorumlansa da düzyazıya önemli ölçüde estetik değer ve anlatım zenginliği kazandırmıştır. *Şairin düzyazısı*, nesre özgü olay örgüsü ve kurgu yapısını; şiire özgü lirizm, ritim ve ses unsurlarını bir araya getiren özgün bir anlatım biçimidir. Bu tür eserlerde, geleneksel düzyazı kalıplarının dışına çıkılarak parçalı anlatım, hızlı geçişler ve çok katmanlı zaman yapıları öne çıkar. Söz konusu metinlerde, anlatının merkezinde çoğu zaman şairin kendisi yer alır. Sanatçı, kendi yaratıcı kimliğini ve iç dünyasını yansıtırken metnin hem anlatıcısı hem de merkezi figürüdür (Abdullina, 2005: 13). Bu metinlerde, sembolik imgeler ana düşüncenin aktarılmasında önemli bir rol oynar. Belirli sembol ve metaforların yinelenmesi, metnin anlamsal bütünlüğünü de güçlendirir. Semboller ile sözcük ve cümle tekrarları, düzyazının kendine özgü ritmik yapısının oluşmasını sağlayan önemli unsurlar arasındadır. Şairin düzyazısına ait eserlerde şiirsel yapı, çoğu zaman cümlelerden çok kelimeler arasındaki anlam ve ses ilişkileri üzerinden şekillenir. Bu tür yapıtlarda öne çıkan unsurlardan bir diğeri ise noktalama işaretlerinin alışılmışın dışındaki kullanımıdır. Yazarlar, noktalama işaretlerini yalnızca dilbilgisel bir unsur olarak değil, aynı zamanda anlatımın ritmini belirleyen araçlar olarak kullanır. Bu kullanım sayesinde metindeki duraklamalar, duygusal geçişler ve anlam katmanları daha belirgin bir hâle gelmektedir.

Rus edebiyatında kökleri 19. yüzyıla uzanan *şairin düzyazısı* kavramı, özellikle 20. yüzyılda dikkat çekici edebi bir olgu hâline gelmiştir. Gümüş Çağ şairlerinin *şairin düzyazısı* türünde kaleme aldıkları eserleri, sanatçıların yaratıcı kimliklerini ve bireysel varoluşlarını yansıtmaktadır (Abdullina, 2005: 73). Bu çerçevede, 1920'li yıllarda, Osip Mandelştam, Boris Pasternak, Anna Ahmatova ve Marina Tsvetayeva'nın çalışmaları öne çıkar. Rus dilbilimci Roman Yakobson, 19. yüzyıl Rus edebiyatında Aleksandr Puşkin ve Mihail Lermontov'un düzyazıya yönelmesini büyük Rus romanının habercisi olarak değerlendirir ve benzer biçimde, Gümüş Çağ şairlerinin de düzyazı çalışmalarını yeni bir edebî dönemin işareti olarak görür (Yakobson, 1987: 324). 1917 Ekim Devrimi'nin ardından Rus edebiyatını derinden sarsan pek çok trajik gelişme yaşanmıştır. Nikolay Gumilyov'un kurşuna dizilmesi, Aleksandr

Blok'un erken vefatı ile Sergey Yesenin ve Vladimir Mayakovski'nin intiharları dönemin en dikkat çekici olayları arasında yer alır. Siyasi, toplumsal ve ekonomik koşulların giderek ağırlaşmasıyla birlikte pek çok şair, duygu merkezli şiirden uzaklaşıp daha mesafeli ve gözlemci bir düzyazı diline yönelir. Böylece edebi üretim, birçok sanatçı açısından estetik bir uğraş olmanın ötesine geçerek vicdani, ahlaki ve toplumsal bir sorumluluk niteliği kazanmıştır. Bu süreç, şairin düzyazısının 20. yüzyıl Rus edebiyatında dikkat çeken anlatım biçimlerinden biri hâline gelmesine zemin hazırlamıştır.

1. MARİNA TSVETAYEVA'NIN DÜZYAZI SANATI

Gümüş Çağ Rus edebiyatının önde gelen şairlerinden Marina İvanovna Tsvetayeva (1892-1941), 1922'de Rusya'yı terk etmesiyle birlikte yaratıcılığında belirgin dönüşümler yaşar. 1920'lerin ortalarından itibaren Tsvetayeva, giderek daha az şiir kaleme alarak düzyazıya yönelir. Nitekim 1933 yılında, Anna Teskova'ya yazdığı mektubunda, "Sürgün beni bir düzyazı yazarına dönüştürüyor" ifadesiyle bu değişimi açık bir biçimde dile getirir (Pelihova, 2017: 130).

Tsvetayeva, sürgün deneyimi yaşayan pek çok Rus sanatçı gibi, yerleştiği ülkenin toplumsal ve kültürel ortamına uyum sağlamakta güçlük çeker. Özellikle Fransa'ya yerleşmesinden sonra yalnızlık ve ait olamama duygusu daha da artar. Rusya'daki büyük dinleyici kitlesinin yerini, Paris'teki kısıtlı kapasiteli dernek ve cemiyet toplantıları alır. Bu yıllarda Tsvetayeva, düzyazının şiire göre daha geniş bir okur ve dinleyici kitlesine ulaştığını fark eder. Bu düşüncesini, 1927'de Avusturyalı şair Rainer Maria Rilke hakkında kaleme aldığı eserinde, "Şiir doyurmaz, nesir doyurur" sözleriyle dile getirir. Şair için nesir, kendi dünya görüşünü ifade etmenin ve okurla iletişim kurmanın başlıca aracı haline gelir.

Tsvetayeva'nın düzyazıya yönelişi çoğu zaman şiirden bir uzaklaşma olarak yorumlanır; ancak bu yöneliş bir kopuş değil aksine şairin anlatımını geliştirerek sanatsal kimliğini ileriye taşıdığı bir süreç olmuştur. **İosif Brodski'ye göre Marina Tsvetayeva'nın düzyazıya yönelmesi, kendi benliğini geliştirme ve yeniden keşfetme sürecinin bir sonucudur (**Brodskiy, 1997: 59).

Marina Tsvetayeva'nın lise yıllarında kaleme aldığı ancak günümüze ulaşamayan ilk düzyazı çalışmasının "Четыре" (*Dört*) adlı uzun öykü olduğu

bilinmektedir. İlerleyen yıllarda şairin düzyazıya yönelik ilk izleri, devrim ve iç savaş döneminde Moskova'da tuttuğu günlüklerde görülür (Saakyants,1987). Tsvetayeva'nın nesir mirası, anılar, makaleler, denemeler, günlükler ve otobiyografik anlatılardan oluşan yaklaşık 64 eseri kapsamaktadır.

Fransa'da yaşadığı 1930'lu yıllar, Marina Tsvetayeva'nın nesir türünde en üretken olduğu ve kendi düzyazı stilini yarattığı dönem olarak bilinmektedir. Bu yıllarda büyük şair, "Живое о живом" (*Yaşayan Üzerine, 1932*), "Дом у старого Пимена" (*Yaşlı Pimen'in Yakınındaki Ev*, 1933), "Пленный дух" (*Tutsak Ruh*, 1934), "Мать и музыка" (*Anne ve Müzik*, 1934), "Сказка матери" (*Annenin Masalı*, 1935), "Мой Пушкин" (*Benim Puşkin'im*, 1937) ve "Повесть о Сонечке" (*Soneçka'nın Öyküsü*, 1937) adlı düzyazıları ile öne çıkar.

Şairin düzyazıları, lirik ve otobiyografik anlatıyı birleştiren özgün bir yapıya sahiptir. Bunun yanı sıra, otobiyografik unsurlarla birleşen kurmaca anlatı da Tsvetayeva'nın bu dönemdeki düzyazılarında önemli bir yer tutar. Tsvetayeva'nın düzyazısının en belirgin özelliklerinden biri, yoğun duygusallık ve öznel anlatımdır (Abdullina, 2005: 88). Bu özellikler, yazarın metin boyunca hissedilen kişisel bakış açısıyla birleşir. Eserlerinde, dış dünyada gerçekleşen olaylardan ziyade bireyin iç dünyası, anıları, izlenimleri ve çağrışımları ön plana çıkar. Duygusal yoğunluk, özellikle metnin ritmik yapısında kendini gösterir. Tsvetayeva, cümleleri küçük ve bağımsız parçalara ayırarak anlatıya ritim kazandırır. Kendine özgü noktalama kullanımı da bu ritmi destekler. Bu sayede düzyazısı şiire yaklaşan bir yapı kazanır.

Tsvetayeva, düzyazıya yönelen diğer şair ve yazarlardan farklı olarak türün geleneksel kalıplarına bağlı kalmaz. Düzyazıyı şiirsel sezgileri ve tonlamaları doğrultusunda dönüştürür. Bu nedenle onun düzyazısı, güçlü bir dilsel yoğunluk ve sıkıştırılmış anlatım yapısıyla dikkat çeker. Bu özellikler, şairin doğasında bulunan yalınlık ve özlü anlatım eğiliminin doğal bir sonucudur. (Abdullina, 2005: 89).

2. ŞAİRİN DÜZYAZISI BAĞLAMINDA "NATALYA GONÇAROVA" ESERİ

2.1. Eserin Sanatsal ve Düşünsel Çerçevesi

Marina Tsvetayeva'nın düzyazı sanatında olgunluk döneminin başlangıcı olarak kabul edilen "Natalya Gonçarova (Hayatı ve Sanatı)" (*Наталья Гончарова*

(Жизнь и творчество)) adlı denemesi, ilk kez 1929 yılında Prag'da "Volya Rossii" (Воля России) adlı dergide yayımlanmıştır (Saakyants, 2002: 551). Tsvetayeva'nın bu eseri kaleme alma fikri, 1928 yılında Paris'te Rus avangart ressam Natalya Sergeyevna Gonçarova (1881–1962) ile tanışmasının ardından ortaya çıkar. Sanatçıya adadığı bu eser, doğrudan biyografik bir metin değildir. **Tsvetayeva'ya göre bir sanatçının gerçek biyografisi, yaşamındaki olaylardan çok eserlerinde ortaya çıkar.** Nitekim Tsvetayeva denemesinde, *"Sanatçının, sanatı dışında bir biyografisi var mıdır?"* sorusunu sorar ve sanatçı ile eseri arasındaki ayrılmaz ilişkiyi şu sözlerle dile getirir: *"Sanatçının eserlerinde vücut bulan biyografisinden başka bir biyografisi olamaz"* (Tsvetayeva 2008: s. 694). **Bu nedenle otobiyografi, Tsvetayeva için belgesel bir anlatı değil, sanatçının kendini eser aracılığıyla ifade etme biçimidir.** (Abdullina, 2005: 89).

Eserde, Gonçarova'nın yaşamı yalnızca çocukluk dönemiyle sınırlı olarak ele alınmıştır. Metnin ilerleyen bölümlerinde ise ressamın sanatçı kimliği ve sanatı ön plana çıkarılmıştır. Bununla birlikte anlatı, Tsvetayeva'nın Moskova'daki çocukluk ve kişisel anılarına yönelen geçişlerle genişletilmiştir. Eserdeki ana tema, sanatın doğası ve sanatçının özü etrafında şekillenir. Tsvetayeva, Natalya Gonçarova figürü üzerinden yaratıcılık, sanatçının içsel dünyası ve sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyi sorgular.

Tsvetayeva'nın düzyazısında öne çıkan temel özelliklerden biri, her portrede aynı zamanda bir otoportre kurmasıdır (Lyapon, 2010: 303). Bu eserde de idealize edilen Gonçarova figürü aracılığıyla yazar, kendisini dolaylı biçimde yansıtır. Tsvetayeva'nın ilerleyen yıllarda kaleme alacağı otobiyografik düzyazılarının düşünsel temelleri de bu eserinde şekillenmeye başlar.

Eser, 1930'lu yıllarda Tsvetayeva'nın sanatının merkezine yerleşecek olan Puşkin izleğinin ilk örneklerinden biri olması bakımından da önemlidir. Eserin dikkat çeken kısımlarından biri, Puşkin'in eşi Natalya Gonçarova ile ressam Natalya Gonçarova'nın karşılaştırıldığı bölümdür. Bu doğrultuda uzak akraba olan ve aynı adı taşıyan iki kadın figürü, kişilik özellikleri bakımından karşıtlık içinde sunulur. Puşkin'in eşi Natalya Gonçarova daha eleştirel bir çerçevede değerlendirilirken, ressam Natalya Gonçarova ise ülkesine katkı sağlayan üretken ve emekçi bir sanatçı olarak yüceltilir.

2.2. Eserin Yapısal ve Anlatımsal Özellikleri

Söz konusu eser, "şairin düzyazısı" olarak adlandırılan türün bir örneğidir. Bu bağlamda, Tsvetayeva'nın şiir sanatına ait özgün üslubu eserde açık biçimde gözlemlenmektedir. Geleneksel düzyazının aksine, metinde belirgin bir ana karakter gelişimi ya da olay örgüsüne dayalı bir kurgu yer almaz. Serim, düğüm ve çözüm gibi klasik anlatı aşamalarının yerine, şairin gözlemleri, düşünceleri ve duygusal çağrışımları ön plana çıkar. Bu nedenle metin, büyük ölçüde monolog niteliği taşıyan bir yapıya sahiptir. Bu yapı, metnin dil ve anlatım özelliklerinde de kendini gösterir. Anlatının olay temelli bölümlerinde parçalı yapılar ve devrik cümleler yoğun biçimde kullanılır (Fedorova, 2013: s. 98). Duygusal yoğunluğun arttığı kısımlarda ise anlatım yavaşlar; betimlemeler uzar, kelime tekrarları ve yakın anlam ilişkisi taşıyan sözcükler çoğalır. Böylece metin, dil ve yapı bakımından şiir türüne daha yakın bir özellik gösterir.

Tsvetayeva'nın düzyazı sanatında şiirselliği yansıtan temel özelliklerden biri ritimdir. Şair, metinlerindeki ritmik yapıyı yalnızca ses ve ahenk unsurları ile oluşturmaz. Parçalı yapılar, devrik cümleler, sözcük tekrarları ve noktalama işaretlerinin yoğun kullanımı da bu ritmik yapının oluşumunda önemli bir rol oynar. Sanatçının farklı yollarla oluşturduğu ritim, metnin anlatımını ve duygusal yoğunluğunu zenginleştirir.

Parçalı yapı, anlatımda vurgu ve tonlamayı güçlendirmek amacıyla bir cümlenin bağımsız sözdizimsel parçalara bölünmesiyle oluşturulan bir anlatım tekniğidir. Cümlenin parçalanmasıyla oluşan duraklamalar, okurun dikkatini belirli imge ve düşünceler üzerinde yoğunlaştırır:

> «Есть дома, которые живут. Сами. Вне людей. Стенами, ступенями, тупиками, выступами, закоулками, стуками, шагами, тенями, — всем, кроме человека». (*Kendi başlarına yaşayan evler vardır. Kendiliğinden. İnsanlardan bağımsız. Duvarlarıyla, merdivenleriyle, çıkmazlarıyla, çıkıntılarıyla, kuytu köşeleriyle, sesleriyle, ayak sesleriyle, gölgeleriyle, — insan dışında her şeyleriyle.)* (Tsvetayeva 2008: 685).

Diğer bir örnekte ise parçalı yapı, aynı kökten türeyen sözcüklerin yinelenmesiyle oluşturulmuştur. Sözcükler arasındaki ses uyumu ve tekrarlar, metnin ritmini güçlendirerek şiirsel bir etki yaratmaktadır: «Остальные не

дойдут или не найдут. Остальные отстанут. Останутся». (*Diğerleri ulaşamayacak ya da bulamayacaktır. Diğerleri geride kalacaktır. Kalacaktır.)* (Tsvetayeva 2008: 685).

Eserde dikkat çeken bir diğer biçimsel özellik, diyalogların alışılmışın dışındaki yazımı ile ilgilidir. Şair diyalogları, alt alta vermek yerine aynı paragraf içerisinde bir bütün halinde sunar:

> «Трехпрудный. Это слово я прочла на упаковочном ящике черными буквами по, видавшему виды, дереву. — Трех... то есть как Трехпрудный? — Переулочек такой в Москве, там у нас дом был. — Номер? — Седьмой. — А мой — восьмой. — С тополем? — С тополем. Наш дом, цветаевский. — А наш — гончаровский. — Бок о бок? — Бок о бок». (*Tryohprudnıy. Bu sözcüğü, eskimiş bir sandığın tahtası üzerinde siyah harflerle yazılmış olarak okudum. — Tryoh... yani nasıl Tryohprudnıy? — Moskova'da böyle bir sokak vardı, bizim evimiz oradaydı. — Numarası? — Yedi. — Benimki ise sekiz. — Kavak ağacının olduğu ev mi? — Evet, kavaklı olan. Bizim ev, Tsvetayevlerin evi. — Bizimki ise Gonçarovların. — Yan yana mı? — Yan yana.)* (Tsvetayeva 2008: s. 685).

Diyaloglar, soru ve cevapların birbirini hızla takip ettiği kesintisiz bir yapı içerisinde yer alır. Konuşmanın ilerleyen bölümlerinde sözlerin hangi kişiye ait olduğu ikinci planda kalır ve iki farklı ses tek bir anlatı sesi içerisinde birleşir (Kanişçeva, 2014, s.187). Bu kullanım, şair ile ressam Gonçarova arasındaki ortak geçmişe ve aynı mekâna dayanan aidiyet duygusunu vurgulamaktadır.

2.3. Eserin Dil ve Üslup Özellikleri

Tsvetayeva'nın düzyazısında sözcüklerin kullanımı özgün bir yere sahiptir. Düzyazı eserlerinde alışkın olmadığımız sözcük tekrarları, yakın anlamlı kelimelerin art arda kullanımı ve aynı kökten türetilmiş sözcük seçimleri şairin üslubunun önemli bir parçasıdır. Şair, eserinde aynı kökten türeyen sözcükleri bir arada kullanarak metinde güçlü bir ses ve anlam örgüsü kurar. Bu sayede belirli kavram ve imgeler vurgulanır:

> «Дома, столь жившие, или так сильно жившие, что просто живут дальше. Как книга, уже не нуждающаяся ни в авторе, ни в читателях. Источник жизни, хранилище жизни, но уже не игралище ее». (*Öylesine yaşamış, ya da öylesine güçlü yaşamış evler vardır ki hâlâ yaşamaktadırlar. Artık ne yazarına ne de okurlarına ihtiyaç duyan bir kitap gibi. Yaşamın kaynağı, yaşamın saklayıcısı, ama artık onun oyun alanı değil.)* (Tsvetayeva 2008: 680).

Eserden alınan bu örnekte arda arda kullanılan "жившие" (*yaşamış olanlar*), "живут" (*yaşıyorlar)* ve "жизни" (*yaşamın*) sözcükleri aynı kökten gelmektedir. Bu kullanım ile yaşam kavramı vurgulanarak metinde belirgin bir ses ve ahenk düzeni oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra doğrudan sözcük tekrarları da Tsvetayeva'nın düzyazısında önemli bir yer tutar:

> «Было в ней — одно: красавица. Только — красавица, просто — красавица, без корректива ума, души, сердца, дара. Голая красота, разящая, как меч. И — сразила. Просто — красавица. Просто — гений». *(Onda — tek bir şey vardı: güzel kadın. Yalnızca — güzel kadın, sadece — güzel kadın; aklın, ruhun, kalbin, yeteneğin düzeltici etkisi olmaksızın. Çıplak güzellik, kılıç gibi yaralayıcı. Ve — yaraladı. Sadece — güzel kadın. Sadece — dâhi.)* (Tsvetayeva 2008: s. 701).

Bu kısımda «красавица» (güzel kadın) sözcüğünün art arda yinelenmesi, Gonçarova'nın güzelliğini anlatının merkezine yerleştirir. Tekrarlar, şairin Gonçarova'ya duyduğu hayranlığı ve onun güzelliğine verdiği önemi gösterir. Tsvetayeva sözcük tekrarlarını metnin duygusal yoğunluğunu arttırmak için de kullanır:

> «Знала, знала, знала, что до отца с одной женой, потом с другой, до чужого дела с чужой бабушкой, до моих собственных до-до-до — здесь было, было, было!» *(Biliyordum, biliyordum, biliyordum ki; babamın önce bir eşiyle, sonra öteki eşiyle olan yaşamından önce, yabancı bir büyükanneyle ilgili yabancı meselelerden önce, benim kendi önce-önce-önce'lerimden de önce — burada vardı, vardı, vardı!)* (Tsvetayeva 2008: s. 689).

M. Tsvetayeva'nın yapıtlarında noktalama işaretlerinin alışılmışın dışındaki yoğun kullanımı, üslubunun ayırt edici özelliklerinden biridir. Rus

dilbilimci N.S. Valgina, Tsvetayeva'nın metinlerindeki imla kullanımını, "söylemin kelimelerle ifade edilemeyen yönlerini yansıtan yazımsal işaretler sistemi" olarak tanımlar (Valgina, 1978: s. 55). Şair tarafından sıkça kullanılan tire, iki nokta ve parantezler, metnin akışını belirler ve düzyazının çizgisel ilerleyişini kırarak onu şiirsel bir yapıya yaklaştırır.

Rus şair İ. Brodskiy, Tsvetayeva'nın hem şiirlerinde hem de düzyazılarında başlıca noktalama işaretinin "tire" olduğunu ifade eder (Brodskiy, 1997: s. 61). Tire işareti, özellikle yoğun duygusal gerilim, huzursuzluk ya da öfke anlarında öne çıkar. Ayrıca tirelerin art arda kullanılması, cümleyi tonlama bakımından parçalara ayırır ve metne keskin, yer yer sert bir ritim kazandırır:

> «Безучастность в рождении, безучастность в наименовании, — нужно думать — безучастность в зачатии их. Как — если не безучастность к собственному успеху — то неучастие в нем... Входить — любила, а — входить — побеждать. Безучастность к работе мужа, безучастность к его славе». (*Doğumlarında kayıtsızlık, adlandırılmalarında kayıtsızlık, — öyle düşünmek gerekir ki — onların oluşumlarında da kayıtsızlık. Kendi başarısına karşı kayıtsızlık değilse — başarıya katılmama hâli... İçeri girmeyi — severdi, ama — içeri girmek — fethetmek demekti. Kocasının çalışmalarına karşı kayıtsızlık, onun şöhretine karşı kayıtsızlık.)* (Tsvetayeva 2008: 701).

Tsvetayeva, hitapları, ara sözleri, sıralı ögeleri ve yan cümleleri vurgulamak için virgül yerine tire işaretini kullanır (Muminov, 2025: 797). Bu kullanım, cümle içerisindeki anlam ilişkilerini belirginleştirirken anlatımın ritmini de güçlendirmektedir: «Что у кого отелилось — ожеребилось — родилось, что у кого болит — чем это что лечить». *(Kimin ineği buzağıladı — kimin kısrağı tayladı — kimin çocuğu doğdu; kimin neresi ağrıyor — buna neyle şifa bulunur.)* (Tsvetayeva 2008: 691).

Tsvetayeva'nın metinlerinde iki nokta, tireye göre daha seyrek kullanılır. Şair, iki noktayı genellikle metnin anlam bakımından en yoğun bölümünü öne çıkarmak için tercih eder. Bu nedenle vurgu çoğunlukla iki noktadan sonra gelen ifadede toplanmaktadır: «Гончарова жила и росла. Труд такой жизни не в кисти, а в росте. Или же: кисть: рост». *(Gonçarova yaşadı ve büyüdü. Böyle*

bir yaşamın emeği fırçada değil, büyümededir. Ya da şöyle: fırça: büyüme.) (Tsvetayeva 2008: 685) Bu cümlede iki nokta, "кисть" (fırça) ve "рост" (büyüme) kelimeleri arasında bir ilişki kurarken "рост" (büyüme) kavramı vurgulanır.

Tsvetayeva eserde, anlatımın akışını kesmeden kendi duygu ve düşüncelerini parantez içerisinde sunarak aktarmayı tercih eder: «Не дома, а горы, старые, старые горы. (Молодых гор нет, пока молода — не гора, гора так стара.) Горы и норы». (*Evler değil, dağlar, yaşlı, çok yaşlı dağlar. (Genç dağ yoktur, genç olduğu sürece — dağ değildir, dağ — çok yaşlıdır.) Dağlar ve oyuklar.)* (Tsvetayeva 2008: 677). Bu örnekte parantez içerisindeki ifade, ana anlatıya eklenen kısa bir yorum niteliğindedir. Böylece anlatıcının düşünceleri doğrudan metin içerisinde görünür hâle gelmektedir.

Tsvetayeva'nın düzyazısında dikkat çeken bir diğer özellik, yeni cümlelerin küçük harfle başlamasıdır. Bu yazım tercihi, düşüncelerin birbirinden bağımsız ifadeler olarak değil, birbiriyle bağlantılı bir akış içerisinde ilerlediği izlenimini yaratmaktadır (Fedorova, 2013: 98): «*И* вдруг — чудо! — быть не может! может, раз есть! неужели — она? как же не она — оно — теснина — ущелье!» (*Ve birdenbire — mucize! — olamaz! olabilir, madem var! gerçekten o mu? nasıl o olmasın — o — dar geçit — boğaz!).* (Tsvetayeva 2008: 677).

SONUÇ

Marina Tsvetayeva'nın *Natalya Gonçarova* adlı eseri, geleneksel düzyazı anlayışının sınırlarını aşan ve şairin düzyazı sanatını bütün yönleriyle yansıtan özgün bir metin olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma, Tsvetayeva'nın şiire özgü anlatım özelliklerini düzyazı içerisinde yeniden kurduğunu ve böylece şiir ile düzyazının iç içe geçtiği özgün bir anlatım biçimi oluşturduğunu göstermektedir.

Eserde ritim, yalnızca şiire özgü bir unsur olarak değil, anlatının temel kurucu ilkelerinden biri olarak işlev görmektedir. Parçalı anlatım, devrik ve kesintili cümle yapıları, metnin düşünsel ve duygusal akışını belirleyen bir ritmik örgü oluşturur. Aynı kökten türeyen sözcükler ve kelime yenilemeleri ise bu ritmik yapıyı destekleyerek metnin şiirsel yönünü güçlendirir. Böylece anlatı, yalnızca anlam üzerinden değil, sözcüklerin ses ve biçim özellikleri üzerinden de ilerleyen çok katmanlı bir yapıya dönüşür. Tsvetayeva'nın noktalama işaretlerine yüklediği işlev de bu şiirsel yapının önemli bileşenlerinden biridir.

Özellikle tire, metinde yalnızca dilbilgisel bir işaret olarak değil, düşüncenin yönünü belirleyen, ritmi düzenleyen ve duygusal yoğunluğu görünür kılan bir anlatım aracıdır. İki nokta ve parantez gibi işaretler de anlam katmanlarını derinleştirerek metnin çok sesli yapısına katkı sağlar.

Eserde belirgin bir olay örgüsünün ve geleneksel karakter gelişiminin bulunmaması da Tsvetayeva'nın düzyazı anlayışını ortaya koyan temel özelliklerden biridir. Anlatının merkezinde dış dünyadaki olaylardan çok düşünceler, hatıralar, çağrışımlar ve imgeler yer alır. Bu durum, *eseri* biyografik ya da belgesel nitelikli bir metnin ötesine taşıyarak sanatçı ve yaratıcı kimliğini merkeze alan özgün bir anlatıya dönüştürür.

Sonuç olarak *Natalya Gonçarova*, yalnızca bir ressamın yaşamı ve sanatı üzerine kaleme alınmış bir eser değil, aynı zamanda Tsvetayeva'nın şiir sanatı anlayışının düzyazıdaki yansımasıdır. Eserde bir araya getirilen biçimsel ve üslupsal özellikler, Tsvetayeva'nın düzyazıyı kendi estetik anlayışı doğrultusunda yeniden kurduğunu ortaya koymaktadır. Bu yönüyle eser, Tsvetayeva'nın düzyazı sanatının temel özelliklerini bir araya getiren ve *şairin düzyazısı* kavramının somut örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

Abdullina, L. İ. (2005). *Proza poeta v istoriko-literaturnom protsesse XIX-XX vekov*. Ust-Kamenogorek: İzdatelstcvo VKGU im. C. Amanjolova.

Brodskiy, İ. (1997). *O Tsvetaevoy: intervyu, esse*. Moskva: Nezavisimaya Gazeta.

Fedorova, Ye. V. (2013). Ritmiko-sintaksiçeskiye osobennosti prozı M. Tsvetaevoy. *Vestnik Yujno-Uralskogo gosudartstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika*, 10 (2), 97-102.

Kanişçeva, Ye. V. (2014). Poetika prozı M. Tsvetayevoy. *Puşkinskiye çteniya*, (XIX), 185-194.

Lyapon, M. V. (2010). *Proza Tsvetaevoy: Opıt rekonstruktsii reçevogo portreta avtora*. Moskva: Yazyki slavyanskih kultur.

Muminov, V. İ. (2025). Tire kak universalnoye sredstvo avtorskoy sitilistiki M. Tsvetayevoy. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya İstoriya i filologiya,* 35 (4), 797-805.

Pelihova, A. A. (2017). Poet i vremya: sotsiokulturnıy kontekst tvorçestva O. Mandelstama i M. Tsvetayevoy 20-h gg. 20 v. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 3, 126-133.

Valgina, N. S. (1978). Şto takoe avtorskaya punktuatsiya? *Russkaya reç*, (1), 48–56.

Saakyants, A. (1987). "Proza Marini Tsvetayevoy". [erişim 05.04.2026]: https://tsvetaeva.narod.ru/WIN/saakyan/prozamts.html.

Saakyants, A. A. (2002). *Jizn Tsvetaevoy: Bessmertnaya ptitsa-feniks*. Moskva: Tsentrpoligraf.

Tsvetayeva, M. İ. (2008). *Stihotvoreniya. Poemı. İzbrannaya proza*. Moskva: İzdatelstvo Eksmo.

Yakobson, R. O. (1987). Zametki o proze poeta Pasternaka. O. A. Sedakova (Çev.). *Rabotı po poetike* içinde (ss. 324–338). Moskva: Progress.