



Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Journal of Language and Literature Studies
Uluslararası Hakemli / International Refereed

Beşeri-Sosyal Bilimler Dergisi

TDED
İstanbul 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları | Journal of Language and Literature Studies

Sayı/Issue : 29 - Spring 2024

ISSN: 1308-5069 E-ISSN: 2149-0651

DOI: dx.doi.org/10.30767

Dergi Ekibi/Team Journal

İmtiyaz Sahibi/Owner

Ekrem ERDEM

Editörler/Editors

Prof. Dr. Ahmet KOÇAK

Editör Yardımcıları/Editorial Assistants

Beyza Altun

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Alan Editörleri/Field Editors

Türk Dili ve Edebiyatı

Eski Türk Dili/Old Turkish Language

Doç. Dr. Hakan AYDEMİR | İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Eski Türk Edebiyatı/Classical Turkish Literature

Prof. Dr. Hakan TAŞ | Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Üzeyir ARSLAN | Marmara Üniversitesi

Türk Halk Edebiyatı/Turkish Folk Literature

Doç. Dr. Cafer ÖZDEMİR | Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Türkçe Eğitimi/Turkish Language Teaching

Prof. Dr. Deniz MELANLIOĞLU | İstanbul Üniversitesi

Yeni Türk Edebiyatı /Modern Turkish Literature

Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI | İstanbul Üniversitesi

Doç. Dr. Muhittin DOĞAN | Marmara Üniversitesi

Yeni Türk Dili /New Turkish Language

Prof. Dr. Yakup YILMAZ | İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Dünya Dilleri ve Edebiyatları/World Languages And Literatures

Alman Dili ve Edebiyatı/German Language and Literatures

Doç Dr. Sine DEMİRKIVIRAN | Marmara Üniversitesi

Arap Dili ve Edebiyatı/Arabic Language and Literatures

Prof. Dr. Kerim AÇIK | 29 Mayıs Üniversitesi

Fars Dili ve Edebiyatı/Persian Language and Literature

Doç. Dr. Turgay ŞAFAK | İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Fransız Dili ve Edebiyatı/French Language and Literature

Doç. Dr. Osman COŞKUN | Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Ertan KUŞCULU | Pamukkale Üniversitesi

İngiliz Dili ve Edebiyatı/English Language and Literature

Dr. Öğr. Ü. Ömer Faruk İPEK | Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Doç. Dr. Sevcan Yılmaz KUTAY | Marmara Üniversitesi

İspanyol Dili ve Edebiyatı/Spanish Language and Literature

Doç. Dr. Olcay ÖZTUNAL | İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Hayati DEVELİ, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)

Prof. Dr. Walter G. Andrews, University of Washington - (USA)

Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)

Prof. Dr. Elisabetta RAGAGNIN, Freie Universität - (Germany)

Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU, Sakarya Üniversitesi - (Türkiye)

Prof. Dr. Dragan POTOČNIK, Maribor Üniversitesi - (Slovenia)

Prof. Dr. Öztürk EMİROĞLU, University of Warsaw (Poland)

Prof. Dr. Alev Sınar UĞURLU, Uludağ Üniversitesi - (Türkiye)

Assoc. Prof. Mehmet UZMAN, National Chengchi Üniversitesi - (Taiwan)

Prof. Dr. Mehmet NARLI, Balıkesir Üniversitesi - (Türkiye)

Assoc. Prof. Margareta ASLAN, Babeş-Bolyai University - (Romania)

Prof. Dr. Ertan ÖRGEN, Balıkesir Üniversitesi - (Türkiye)

Assoc. Prof. Ph.D. Shinji IDO, Nagoya University (Japonya)

Prof. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)

PD Dr. Michael HESS, Justus-LIEBIG-Universität Gießen - (Germany)

Prof. Dr. Ahmet KARADOĞAN, Kırıkkale Üniversitesi - (Türkiye)

Prof. Dr. Adalet TAHİRZADE, Avrasya Üniversitesi - (Azerbaycan)

Prof. Dr. Hasan AKAY, FSM Vakıf Üniversitesi - (Türkiye)

PD Dr. Zuzana GAŽÁKOVÁ, Univerzita Komenského - (Slovakya)

Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi - (Türkiye)

Prof. Dr. İbrahim HAKKUL, Özbekistan İlimler Akademisi - (Özbekistan)

Prof. Dr. Nodirkhon KHASANOV, Mirza Ulugbek Özbekistan Milli Üniversitesi - (Özbekistan)

Prof. Dr. Abdullah UÇMAN, MSGS Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Murat KACIROĞLU, Erzurum Teknik Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Hilmi UÇAN, Afyon Kocatepe Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Yakup ÇELİK, Kültür Üniversitesi – (Türkiye)
Assoc. Prof. Ph.D. Burul SAGINBAYEVA, Manas Üniversitesi – (Kırgızistan)
Prof. Dr. İlhan GENÇ, Düzce Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Atabey KILIÇ, Erciyes Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Bilal YÜCEL, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet AYDIN, 19 Mayıs Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH, Erciyes Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa UĞURLU, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Ömür CEYLAN, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi – (Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Fatih BAŞPINAR, Konya N. Erbakan Üniversitesi (Türkiye)
Prof. Dr. İbrahim GÜLTEKİN, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
Dr. Piotr ROMANOWSKI, University of Warsaw - (Poland)
Prof. Dr. Şerif Ali BOZKAPLAN, Dokuz Eylül Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Bayram Ali KAYA, Sakarya Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Zeki KAYMAZ, Ege Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Turgay ANAR, İstanbul Medeniyet Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Deniz MELANLIOĞLU, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
Dr. Bağdagül MUSA, Amman Üniversitesi - (Ürdün)
Doç. Dr. Osman COŞKUN, Marmara Üniversitesi - (Türkiye)

Yayın Danışma Kurulu/Review Board

Prof. Dr. Hayati DEVELİ, İstanbul Üniversitesi – (Türkiye)
Prof. Dr. Walter G. ANDREWS, University of Washington - (USA)
Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU, Sakarya Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Elisabetta RAGAGNIN, Freie Universität - (Germany)
Prof. Dr. Mustafa BALCI, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Adalet TAHİRZADE, Avrasya Üniversitesi – (Azerbaycan)
Prof. Dr. Alim YILDIZ, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi – (Türkiye)
Prof. Dr. Dragan POTOČNIK, Maribor Üniversitesi - (Slovenia)
Prof. Dr. Ahmet Şefik ŞENLİK, İstanbul Medeniyet Üniv. - (Türkiye)
Assoc. Prof. Pei-Lin Li, National Chengchi Üniversitesi - (Taiwan)
Prof. Dr. Turgay ANAR, İstanbul Medeniyet Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Öztürk EMİROĞLU, University of Warsaw (Poland)
Prof. Dr. Yakup YILMAZ İstanbul Medeniyet Üniv. - (Türkiye)
PD Dr. phil. Habil. Harald BICHLMEIER (Germany)
Prof. Dr. Ahmet KOÇAK İstanbul Medeniyet Üniversitesi – (Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet Naim ÇİÇEKLER, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
Dr. Bağdagül MUSA, Ürdün Üniversitesi - (Ürdün)
Doç. Dr. Muhittin DOĞAN, Marmara Üniversitesi - (Türkiye)
PD Dr. Zuzana GAŽÁKOVÁ, Univerzita Komenského - (Slovakya)
Dr. Öğr. Üyesi Yunus Emre ÖZSARAY, İstanbul Medeniyet Üniv. - (Türkiye)

29. Sayı Hakemleri/Referees Of Issue 29

Prof. Dr. Alev SİNAR UĞURLU, Uludağ Üniversitesi-Bursa/Türkiye
Prof. Dr. Ali Fuat ARICI, Yıldız Teknik Üniversitesi-Istanbul/Türkiye
Prof. Dr. Ali GÜNE, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi-Bolu/Türkiye
Prof. Dr. Alim YILMAZ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi-Istanbul/Türkiye

Prof. Dr. Aynur KOÇAK, Yıldız Teknik Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Erdoğan BOZ, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi-Eskişehir/Türkiye
Prof. Dr. Gıyasettin AYTAŞ, Gazi Üniversitesi-Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Hüseyin Can ERKİN, Ankara Üniversitesi-Ankara/Türkiye
Prof. Dr. Hüseyin YAZICI, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Kerim AÇIK, 29 Mayıs Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Makbule SABZİYEVA, Anadolu Üniversitesi-Eskişehir//Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Ali ÇELİKEL, Marmara Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ, Marmara Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Mesut ERGİN, Dicle Üniversitesi-Diyarbakır/Türkiye
Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI, İstanbul Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Mustafa BALCI, İstanbul Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Neslihan KANSU YETKİNER, İzmir Ekonomi Üniversitesi-İzmir/Türkiye
Prof. Dr. Orhan SÖYLEMEZ, Kastamonu Üniversitesi-Kastamonu/Türkiye
Prof. Dr. Seval ŞAHİN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Şaban SAĞLIK, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Yakup ÇELİK, Yıldız Teknik Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Yakup YILMAZ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Prof. Dr. Yılmaz KOÇ, Selçuk Üniversitesi-Konya/Türkiye
Doç. Dr. Ayşegül ATAY, Erciyes Üniversitesi-Kayseri/Türkiye
Doç. Dr. Bilge ÖZTÜRK, Kocaeli Üniversitesi-Kocaeli/Türkiye
Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Çanakkale/Türkiye
Doç. Dr. Cafer ÖZDEMİR, Ondokuz Mayıs Üniversitesi-Samsun/Türkiye
Doç. Dr. Emrah BOYLU, Bartın Üniversitesi-Bartın/Türkiye
Doç. Dr. F. Gül KOÇSOY, Fırat Üniversitesi-Elazığ/Türkiye
Doç. Dr. Fatih BAKIRCI, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Doç. Dr. Haluk ÖNER, Bartın Üniversitesi-Bartın/Türkiye
Doç. Dr. İmran GÜR, Muş Alparslan Üniversitesi-Muş/Türkiye
Doç. Dr. Leyla DALKILIÇ, Ankara Üniversitesi-Ankara/Türkiye
Doç. Dr. Macit BALIK, Bartın Üniversitesi-Bartın/Türkiye
Doç. Dr. Nilüfer İLHAN, Yozgat Bozok Üniversitesi-Yızgat/Türkiye
Doç. Dr. Nurcihan YÜRÜK, Selçuk Üniversitesi-Konya/Türkiye
Doç. Dr. Olena KOZAN, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Ankara/Türkiye
Doç. Dr. Reyhan ÖZER TANİYAN, Pamukkale Üniversitesi-Denizli/Türkiye
Doç. Dr. Salim PİLAV, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi-Ankara/Türkiye
Doç. Dr. Seda PEKŞEN, Ankara Üniversitesi-Ankara/Türkiye
Doç. Dr. Sema NOYAN, Karabük Üniversitesi-Karabük/Türkiye
Doç. Dr. Serhat KÜÇÜK, Sakarya Uygulamalı Birimler Üniversitesi-Sakarya/Türkiye
Doç. Dr. Sevcan YILMAZ KUTLAY, Marmara Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Doç. Dr. Sevda KAMAN, Bartın Üniversitesi-Bartın/Türkiye
Doç. Dr. Sevim İNAL, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Çanakkale/Türkiye
Doç. Dr. Tuğba BİLVEREN, Kilis 7 Aralık Üniversitesi-Kilis/Türkiye
Doç. Dr. Tuğrul BALABAN, Sinop Üniversitesi-Sinop/Türkiye
Doç. Dr. Turgay GÖKGÖZ, Kilis 7 Aralık Üniversitesi-Kilis/Türkiye
Doç. Dr. Yakup ÖZTÜRK, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi-Bilecik/Türkiye
Dr. Öğr. Gör. Fatih ÖZDEMİR, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi-Karaman/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet MEYDAN, Marmara Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Barış AĞIR, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi-Osmaniye/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Fegani BEYLER, Bingöl Üniversitesi-Bingöl/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ferudun AY, Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi-Bandırma/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ARSLAN, Marmara Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kadir YILMAZ, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi-Sivas/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye BOZKURT, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi-Bolu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet YAKIŞIK, Bitlis Eren Üniversitesi-Bitlis/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mümin HAKKIOĞLU, Gümüşhane Üniversitesi-Gümüşhane/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Faruk İPEK, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi-Bolu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Samet GÜVEN, Karabük Üniversitesi-Karabük/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Seda COŞAR ÇELİK, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi-Bolu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Serdar ŞİMŞEK, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi-Bilecik/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yunus Emre ÖZSARAY, İstanbul Medeniyet Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Dr. Öğretim Görevlisi Murat TAN, Marmara Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Dr. Öğretim Üyesi Ali TÜLÜ, Marmara Üniversitesi-İstanbul/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Rabia DİRİCAN, Gazi Üniversitesi-Ankara/Türkiye

Dizinler/Index

Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi aşağıdaki dizinlerce taranmaktadır.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisinin Dizinlendiği veri tabanları

Journal of Language and Literature Studies is listed in the index of

e-mail: dilarastirma@gmail.com

ULAKBİM TR DİZİN

MLA

Index Copernicus

SOBIAD

İdeal online

Akademia Sosyal Bilimler İndeksi (ASOS)

Research Bible (Academic Research Index)



Tasarım ve Uygulama/Design and Application

Erdem Özсарay

Baskı ve Cilt/Press

Aktif Matbaa ve Reklam Hiz. San. Tic. Ltd. Şti.

Yönetim Merkezi:

Türkiye Dil Ve Edebiyat Derneği Genel Merkezi Feshane Caddesi No: 3 Eyüp / İstanbul

Tel/phone: 0212 581 69 12 - 581 61 72 | Tel/phone: phone:0537 675 71 10

Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisi yılda iki sayı yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Journal of Language and Literature Studies is a peer-reviewed,biannual journal.

Dergide yer alan yazıların ilmi ve fikri sorumluluğu yazarlarına aittir.

The responsibility of statements

İçindekiler/Contents

Araştırma Makaleleri / Research Articles

MAKALELER/ARTICLES

- Yeni Türk Edebiyatı Ne Kadar Yeni? XIX. Asır ve Sonrasına Dair Yeni Yaklaşımlar
*How New Is The New Turkish Literature? New Approaches to the
XIX. Century and Beyond*.....14-31
Yasin BEYAZ
- Zongo'nun Değirmeni'nde Geçen Yerel İfadeler
Local Expressions in Zongo'nun Değirmeni.....32-51
Melike S. TURAN
- Nostalji, Anımsama ve "Özlem Estetiği": Ahmet Muhip Dıranas'ın "Yağma" Şiiri
Nostalgia, Recall and "Longing Aesthetics": "Yağma" Poem by Ahmet Muhip Dıranas.....52-61
Ali KARAHAN
- Ducrot'nun Konuşan Özneleri ve Austin'in Söz Edimleri Kuramı Kapsamında Emir Kipinin
Karşıtsal Değeri
*The Polemic Value of the Imperative Modality within the Scope of Ducrot's Speaking Subjects and
Austin's Theory of Speech Acts*62-71
Gülden PAMUKCU
- Varoluşçuluk Açısından Godot Geldi ve Godot'yu Beklemezken Tiyatrosu ve Eserdeki Varoluşsal
Göstergeler
*Godot Geldi and Godot'yu Beklemezken Plays in terms of Existentialism and
Existentialist Symbols in the Plays*72-87
Cansu KEMİKSİZ
- Yorumbilim Kuramı Temelinde S.A. Yesenin'in Şiirlerinin Rusçadan Türkçeye Çevirisinin
Karşılaştırmalı Analizi
*Comparative Analysis of The Translation of S.A. Yesenin's Poems From Russian to
Turkish Based on Hermeneutics*88-103
Özge BARUT
- Val McDermid's Lindsay Gordon: A Revolutionary Portrait in Tartan-Noir
Val McDermid'in Lindsay Gordon'ı: İskoç Suç Kurgusunda Devrimci Bir Portre104-117
Yıldırım ÖZSEVGEC
- Modern Türk Romanında Mitlerin Rolü: Deniz Gezgin'in Ahraz'ı
The Role Of Myths in Modern Turkish Novel: Ahraz By Deniz Gezgin118-135
Emel ARAS

Hermann Hesse'nin Siddhartha Ve Tezer Özlü'nün Yaşamın Ucuna Yolculuk Adlı Eserlerinde Varoluş Sorunsalı
The Problem Of Existence In Hermann Hesse's Siddhartha And Tezer Özlü's Journey To The End Of Life136-155

Funda KIZILER EMER, Sema BATUMOĞLU

Klasik Arap Edebiyatında "Cimrilik" Teması
The Theme of "Stinginess" in Classical Arabic Literature156-171

Murat ATAMAN

Miss Marple's Legacy: The Protagonist's Feminist Portrayal in Marple:12 New Stories
Miss Marple'in Mirası: Başkarakterin Marple:12 Yeni Öykü'deki Feminist Betimlenişi172-183

Ajda BAŞTAN

"Mahsur" Kavramı Merkezinde Kurmacanın Gizemleri: To Whom It May Concern
The Mysteries of Fiction Centered on the Concept of "Stranded": To Whom It May Concern184-195

Aytaç ÖREN

Japon Edebiyatında "Bekâret" Teması -Uykuda Sevilen Kızlar (『眠れる美女』 - Nemureru Bijo) Eseri Örneği-
The Theme Of Virginity In Japanese Literature -Example of 'The House of the Sleeping Beauties-196-205

Nihan ATLI USTA

Joanna Baillie'nin *De Monfort* Adlı Oyununda Sınıfsal Kimlik Bunalımı
Joanna Baillie's De Monfort: A Crisis of Class Identity.....206-217

Tuğba ŞİMŞEK

Âsim'in Neslinin Metaforlara Yansıyan Mehmet Âkif Algısı
The Perception Of Mehmet Âkif In Âsim's Generation As Reflected In Metaphors.....218-237

Deniz MELANLIOĞLU

A Comparative Narratological Analysis of the Oriental Focalized in Christie's Appointment with Death and A Caribbean Mystery
Christie'nin Ölümlerle Randevu ve Ölüm Adası Eserlerinde Doğulu Odaklanılanın Karşılaştırmalı Anlatıbilimsel Analizi238-251

Yağmur SÖNMEZ DEMİR

Batı Grubu Anadolu Ağızlarında Dualar ve Beddualar
Prayers and Curses in Western Group Anatolian Dialects.....252-269

Bahtiyat BAHŞİ

“Gök”lü Bir Ülke Olarak Tacettin Şimşek’in Çocuk Şiirleri <i>As a Celestial Country Children’s Poems by Tacettin Şimşek</i>	270-283
Musa BALCI	
Kur’an’da Musa (a.s) Kıssası’nda Dilsel Yapının Güzelliği <i>The Beauty Of The Linguistic Structure In The Story Of Moses (A.S)</i> <i>In The Holy Qur’an</i>	284-295
Mohammad ALAHMAD	
Kültürel Şema Teorisi Doğrultusunda Çevirmen Habitusuna Bir Bakış <i>A Study on The Translator’s Habitus Through the Cultural Schema Theory</i>	296-307
Sebahat Burcu İrmak ÖZYURT	
Ürdün ve Filistin Halk Ezgileri Üzerine Bir İnceleme <i>A Study on Jordanian and Palestinian Folk Songs</i>	308-323
Seher DOĞANCI	
Son Dönem Çağatay Türkçesiyle Yazılan Misbâhu’l- Envâr Adlı Eserde “Yör-” Fiili ve Anlamları <i>The Verb “Yör-” and Its Meanings in the Work Titled Misbahu’l-Envar</i> <i>Written in the Late Chagatai Turkish</i>	324-333
Ümit EKER	
Kemal Tahir’in Esir Şehir Üçlemesi’nde İstanbul’un Görünümleri <i>Views of Istanbul in Kemal Tahir’s Captured City Trilogy</i>	334-345
Aykut Nasip KELEBEK	
Yunus Emre’de Simyevî Ateş <i>The Alchemical Fire in Yunus Emre</i>	346-363
Suzan ORÇAN	
Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Çevrim İçi Ölçme ve Değerlendirme: Karşılaştırmalı Analiz <i>Online Measurement and Evaluation in Teaching Turkish as a Foreign Language:</i> <i>Comparative Analysis</i>	364-385
Halil KARAGÜLLE, İbrahim AKIŞ	
Küçük Bir Dünyanın Öznesi Olmak: Küçük Dünya’nın Annesi ve Kızı Üzerine Bir inceleme <i>Being the Subject of a Small World: A review of Küçük Dünya’s</i> <i>Mother and Daughter</i>	386-405
Sezaver Çapcı Sipahi	

KİTAP DEĞERLENDİRMESİ/BOOK REVIEWS

1. Körlük ve İlgörü / Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler 406-408
Hasan CUŞA

EDİTÖRDEN

Kıymetli Bilim İnsanları,

Uluslararası hakemli Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisinin **29. Sayısı (Mart 20224)** ile karşınızdayız. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları* dergisi bu sayıyla beraber 15. yılımızdayız. Dergide başta dil, edebiyat, folklor, kültür, çeviri bilimi, dil ve edebiyat eğitimi gibi filoloji alanına ait makalelere yer verilmektedir. Türkçe dışında İngilizce, Almanca, Fransızca, Arapça, Farsça gibi dillerde yazılmış makaleler de yayımlanmaktadır. Önceki sayılarda olduğu gibi bu sayımıza da gerek yurt için gerekse yurt dışından büyük bir ilgi oldu. Bu yüzden sistem üzerinden makale kabulünün erkenden kapatılmış olmasını bilim insanlarının anlayışla karşılayacağımızı umuyoruz. Bu sayıda Eski ve Yeni Türk Dili, Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Halk Edebiyatı, İngiliz Dili ve Edebiyatı, Alman Dili ve Edebiyatı, Rus Dili ve Edebiyatı, Arap Dili ve Edebiyatı, Türkçe Öğretimi, Doğu Dilleri ve Edebiyatı, Mütercim Tercümanlık, Çeviri Bilimi gibi filolojinin geniş bir alanından gelen makaleler yer almaktadır.

Makale kabulünün sadece **DergiPark** sistemi üzerinden gerçekleştiğini, makaleleri sisteme yüklerken herhangi bir intihal programından alınmış intihal raporuyla beraber yüklenmesi gerektiğini hatırlatmış olalım. Yayın ilkelerimiz gereği dergimizin bir sayısında bir bilim insanının sadece bir makalesine yer verdiğimizizi de belirtmiş olalım. Makaleler sisteme yüklenmeden önce yayın ilkelerine göre düzenlemenin yapılması gerektiğini de hatırlatalım. Önceki sayılarımızda olduğu gibi bu sayımızda da başta yazarlarımız olmak üzere, dergimize gönderilen her makaleyi özenle okuyup değerlendiren hakemlerimize teşekkürü bir borç biliyoruz. Dergide yer alan makalelerin faydalı olmasını dileriz.

Editör

Prof. Dr. Ahmet KOÇAK

Dear Scientists,

We are here with the 29th issue (March 20224) of the international refereed journal Language and Literature Studies. We are in our 15th year with this issue of Language and Literature Studies. The journal includes articles in the field of philology such as language, literature, folklore, culture, translation science, language and literature education. Apart from Turkish, articles written in languages such as English, German, French, Arabic, Persian are also published. As in previous issues, there was a great interest in this issue both from Turkey and abroad. Therefore, we hope that scholars will understand the early closure of article acceptance through the system. This issue includes articles from a wide range of fields of philology such as Old and New Turkish Language, Old Turkish Literature, New Turkish Literature, Folk Literature, English Language and Literature, German Language and Literature, Russian Language and Literature, Arabic Language and Literature, Turkish Teaching, Oriental Languages and Literature, Translation and Interpreting, Translation Science.

Let us remind you that the acceptance of articles is only through the DergiPark system and that the articles should be uploaded with a plagiarism report obtained from any plagiarism program when uploading the articles to the system. Let us also state that we only include one article of a scientist in an issue of our journal in accordance with our publication principles. Let us also remind you that the articles should be edited according to the publication principles before uploading them to the system. As in our previous issues, we owe a debt of gratitude to our referees who carefully read and evaluate each article submitted to our journal, especially our authors. We hope that the articles in the journal will be useful.

Editor

Prof. Dr. Ahmet KOÇAK

Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi

e-posta: dilarastirma@gmail.com

tel: +90 537 675 71 10

Journal of Language and Literature Studies

e-mail: dilarastirma@gmail.com

tel: +90 537 675 71 10

Address: Journal of Language and Literature Studies

e-mail: dilarastirma@gmail.com

phone: +90 537 675 71 10

Yeni Türk Edebiyatı Ne Kadar Yeni? XIX. Asır ve Sonrasına Dair Yeni Yaklaşımlar

How New Is The New Turkish Literature? New Approaches to the XIX. Century and Beyond

Yasin BEYAZ*



Öz

İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde başlayıp Cumhuriyet Dönemi'nde devam ettirilen Türk Edebiyatı Tarihi çalışmaları birtakım ideolojik saiklerle edebiyat tarihçileri tarafından kurulanıp çeşitli dönemlere ayrılmıştır. İnkılapçı ve milliyetçi bir yaklaşımla hareket edilerek ortaya konan bu kurgu, isimlendirme ve dönemlendirmelerin elde edilen yeni bilgi ve belgelerin ışığında değişen ictimai, siyasi ve kültürel atmosferle birlikte tekrardan ele alınması zaruri görünmektedir.

Bu bağlamda “Yeni Türk Edebiyatı” veya “Tanzimat Edebiyatı” olarak isimlendirilen dönemin de tekrardan ele alınması ve değerlendirilmesi elzem bir hâl almıştır. Türk Edebiyatı'nın XIX. asır ve sonrasındaki dönemlerini ve edebi hasıllarını inceleyen bu alanın isimlendirilmesi, bölümlenip dönemlendirilmesi ve başlangıcına dair verilen bilgiler ciddi problem ve tezatlar ihtiva etmektedir. Bu nedenle “Tanzimat Edebiyatı” isminin tartışmaya açılması, edebiyatımızda “yeni” olarak isimlendirilen dönemin ne zaman başladığına dair ortaya atılan görüşün yeniden ele alınması ve dolayısıyla “Yeni Türk Edebiyatı”nın ne zaman başladığına dair görüşlerin de güncellenmesi gerekmektedir. Elinizdeki bu makale mevcut isimlendirme, dönemlendirme ve tarihlendirmelere yönelik birtakım eleştiri ve teklifleri içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Türk Milliyetçiliği, teccedd, edebiyat tarihi.

* Doç.Dr., Yalova Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı, Yalova, Türkiye, yasinbeyaz80@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6322-0025

Gönderilme Tarihi / Received Date:

13 Kasım 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

03 Mart 2024

Atıf/Citation: Beyaz Y. (2024).

Yeni Türk Edebiyatı Ne Kadar Yeni? XIX. Asır ve Sonrasına Dair Yeni Yaklaşımlar doi.org/10.30767/diledeara.1390122

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları tded.org.tr | 2024

Abstract

The history of Turkish Literature studies, which started in the Second Constitutional Era and maintained in the Republican Era, were fictionalized and divided into various periods by literary historians with some ideological incentives. It seems essential to reconsider these fictions, denominations and periodizations, which have previously been put forward with a focus on revolutionary and nationalist approach, with the changing social, political and cultural atmosphere in the light of the new information and documents obtained.

In this context, it is also required to readdress the period called “New Turkish Literature” or “Tanzimat Literature”. The information given about the naming, periodization and beginning of this field, which examines the period and the works of Turkish literature in the XIX. Century and afterwards, contains serious problems and contradictions. It is therefore required to open the name “Tanzimat Literature” up for discussion, readdress the view which was put forward as to when the state called “new” started in our literature and thus update the beginning of “New Turkish Literature”. The article herein contains a number of criticisms and suggestions for the currently existing denomination, periodization and dating data.

Keywords: Tanzimat Literature, New Turkish Literature, Turkish Nationalism, Renewal, history of literature.

Extended Summary:

Initially created by the Unionists and then by the founding staff of the Republic in the Constitutional period and beyond, the nationalist-westernist ideology is manifested as a century away from religion, worldly, secular and westernist century which refuses its own cultural heritage as they fictionalized the 19th century as the fancied. This idea, which seeks historical roots for itself and wants to carry its own past further back in history, chooses the Tanzimat Period and the 19th century as a new beginning. Tanzimat, which became the symbol of Westernization and innovation in every aspect, is placed in a central position by Turkish Literature Historians with similar incentives and the area named as New Turkish Literature is initiated upon the declaration of Tanzimat. As a result, while Tanzimat is regarded as the starting point of the “new”, it means the rejection of the previous Islamic-Ottoman heritage, upon which our literators which emerged during and after the Tanzimat Period and their worlds of mind got separated from our own cultural heritage. However, the names such as Ibrahim Sinasi, Ziya Pasha, Namik Kemal, Abdülhak Hamid, etc. who have often been mentioned in this context, did not abandon the Islamic-Ottoman cultural heritage in an intellectual, literary and cultural sense, as fictionalized. They continued their literary lives by adding the actual developments on top of their current literary knowledge, without ever turning a blind eye to the new literary genres. However, our literary historians chose, for some reason, to ignore this fact, reflecting some of their criticisms, innovations and new literary genres they used onto us by including them all into their lives in an effort to insist showing our literary writers whose names we mentioned above as if they rejected our own cultural heritage. The neglected relationship of Sinasi, who is depicted as an utterly Western figure, with Islamic-Eastern culture, “the Munacat” he wrote, “the İlahi” and the chronograms he produced; the desire of Namik Kemal, which is said to turned the Classical Literature upside down, to translate *Şerh-i Mevâkıf*, the Ottoman History he wrote, his determination to keep his poems in Classical style; the interest of Abdülhak Hamid in Andalusia and his criticism of British colonialism are the biggest indicators that the names mentioned did not have a mental separation from the Islamic and Ottoman cultural heritage.

Since the studies on Turkish Literature History were sacrificed to the nationalist-westernist ideology and built within the framework of this ideology, the denomination and periodization that they put forward were shaped with the same perspective, too. The period called “New Turkish Literature” or “Tanzimat Literature” also had its share of this. Historians of Turkish Literature make a serious mistake as they start this period with the declaration of Tanzimat and put the newspaper at the center. They also include the literature in this by further extending the function to represent the innovation”, especially of the newspaper *Tasvir-i Efkar* published by Sinasi. Similarly, they used the journalists to form the representatives of the period, which they called New Turkish Literature, as in the case of newspaper. The fact that the names such as Ibrahim Sinasi, Namik Kemal, Ziya Pasha, Ahmet Mithat Efendi, Suavi, Ebuzziya Tevfik owe their fames to newspaper is a subject that needs to be addressed. The fact that the newspaper directly addressed the public, the language it used is understandable and new genres were introduced into our literature through the newspaper played a key role in bringing the newspaper to the forefront and making it completely equivalent to literature.

Yet another dilemma of the period called Tanzimat Literature is that it was not until after twenty years that the first literary works were produced although the Edict of Tanzimat had been

declared in 1839. In this case, our literary historians should account for the twenty-years period in between, or take also the names such as Galip of Leskofca and Arif Hikmet of Hersek, whose names they refrain from mentioning in this twenty-year period, and explain their significance in our literary background. For all these reasons, instead of naming it as “New Turkish Literature”, the names “Teceddud Literature” or “Renewal Literature” seems more appropriate. That’s because, until the Second Constitutional Era, our literators were able to keep their ties with Classical Literature and the Islamic-Ottoman cultural heritage. However, everything changes in the Constitutional Monarchy Period. Classical Literature, which survived until this period, the understanding of traditional aesthetics and literary taste completes its age and time with the National Literature. The Constitutional Monarchy Period is now the period of the “new”. Whatever is new, e.g. “new life”, “new language”etc. dominates the cultural and literary life. All these new ones are meant to “obsolete” the previous one and bring them to an end. Now, the adventure of “Our New Turkish Literature” has begun.

Giriş

Edebiyat tarihçilerimizin en büyük handikabı “Yeni Türk Edebiyatı” olarak isimlendirdikleri alanı Tanzimat’ın ilanıyla başlatıp merkeze “gazeteyi” özellikle de İbrahim Şinasi’yle birlikte onun çıkardığı *Tasvir-i Efkar* gazetesini yerleştirmeleridir. Gazetenin “yeniliği temsil fonksiyonu” genişletilerek ve içine edebiyat da dahil edilip bütün döneme şâmil kılınmıştır. “Bu devirde gazete hemen hemen tek başına yeniliği idare eder.” (Tanpınar, 1997, s. 249) ifadesi bu durumu özetler niteliktedir. Gazeteyi büyük bir âmil olarak gören edebiyat tarihçileri, yeniliğin ilk isimleri olarak zikrettikleri şahısları da edebiyatçı kimliklerinden ziyade gazeteci, aksiyoner ve siyasi kimlikleriyle ön plana çıkarırlar. İsmail Hikmet Ertaylan’ın Şinasi’yi bir edebiyatçı olarak değil “ıslahatçı bir gazeteci” veya “inkılapçı bir gazeteci” şeklinde tasvir etmesi bu bağlamda dikkat çekicidir (Ertaylan, 2011, s. 34). Buna ilaveten Tanpınar’ın, İbrahim Şinasi’yi yeniliğin öncüsü ve bir gazeteci olarak görüp (ona edebiyat tarihinde geniş bir yer ayırmasına karşılık) onun edebi yönden zayıf olduğunu söylemesi (Tanpınar, 1997, s. 189-190) de düşüncemizi destekler niteliktedir. Şinasi konusunda daha aşırı yorumlar yapıp onu bir siyaset adamı olarak görenler dahi vardır (Koçak, 2002, s. 73). Şinasi’nin ardılı Namık Kemal de benzer şekilde “zebanperver bir gazeteci, vatanperver, ihtilalci” bir isim olarak karşımıza çıkarılır (Ertaylan, 2011, s. 36). Namık Kemal’in de ön plana çıkarılan yönü edebiyatından ziyade “siyasi muharrirliği” (Tanpınar, 1998, s. 240) ve “gazeteciliğidir” (Enginün, 2007, s. 54). Dönemin önde gelen diğer simaları Ziya Paşa, Ahmet Mithat Efendi, Suavi, Ebuzziya Tevfik gibi isimlerin de gazeteci olmaları ve şöhretlerini bir anlamda gazeteye borçlu olmaları, üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur.

Edebiyat tarihçilerinin gazeteyi merkeze almasında iki önemli etken ön plana çıkar: 1- Gazetenin, dilin sadeleşmesine zemin hazırlaması, 2- Edebiyatımıza giren yeni türlerin gazete sütunlarında kendilerine yer bulması. Gazetenin intişarıyla birlikte dilde meydana gelen değişimler, kaleme alınan gazete yazıları “bütünüyle edebiyata eşdeğer” kabul edilir ve böyle algıлана gelir. Gazete doğrudan kamuoyunu muhatap aldığından gazeteyle birlikte kullanılan dilin anlaşılır olması, Lisan-ı Osmani veya Lisan-ı Türki isimlendirmeleri, dilimizin kendine ait bir gramerinin meydana getirilmesi gerekliliği fikirleri ciddi olarak gündeme gelir ve tartışılmaya başlanır (Yetiş, 2007, s. 103-119). Lisan-ı Osmani ve Lisan-ı Türki’nin ne olduğuna dair yazıların neşredilmesi (Yetiş, 2007, s. 179-184) dikkatleri büyük ölçüde dil üzerine çeker. İşte böyle bir ortamda Namık Kemal’in de etkisiyle Klasik Edebiyat dilinin anlaşılır olmaması ve abartılı bir dil

kullanması nedeniyle eleştirilerin hedefi haline gelir. Öyle ki Tanzimat münevverinin bu dönemde karşılaştığı en büyük mesele “dil meselesi” olur (Tanpınar, 1998, s. 103). Bunda en büyük pay hiç şüphesiz gazetenindir. Tanpınar, şınası'nın çıkardığı gazeteyle birlikte etrafında “halkçı bir dil” dalgası başlattığını ve bu dilin aynı zamanda zihniyetin değişimine de zemin hazırladığını iddia eder (Tanpınar, 1998, s. 103).

Gazetenin ikinci önemli vasfı da edebiyatımıza yeni türlerin girmesini ve bunların yaygınlık kazanmasını sağlamasıdır. Makale, tenkit, deneme, tiyatro, tefrika roman gibi türler gazetenin bünyesinde kendilerini toplumsal alana taşırlar. Ayrıca yabancı dillerden yapılan tercümele de gazeteler vasıtasıyla okuyucuya ulaştırılır (Tanpınar, 1997, s. 251). Bütün bu yeni türlerin edebiyatımıza dahil olması onun genişlediğini ve kendini güncelleştirdiğini gösterir fakat buradan hareketle edebiyatımızın maziyle ilişimini keştiğini iddia etmek düşündürücüdür.

Gazetenin geniş halk kitlelerine ulaşma imkanı sunması nedeniyle biz artık şair ve edebiyatçıların yeni bir misyon yüklendiklerini görürüz. Bu yeni misyon münevverliktir. Münevver edebiyatçı, sosyal konulara ilgi duyduğu gibi efkar-ı umumiye de yönlendirebilecek güce sahiptir (Özgül, 2006, s. 143). şair ve edip, bundan böyle gazete vasıtasıyla halkla kurduğu iletişimden güç alarak toplum mühendisliği yapmağa başlar. Bu da onun kaleme aldığı eserleri büyük oranda edebi olmaktan ziyade sosyal nitelikli hâle getirir (Enginün, 2007, s. 24). Dönemin edebiyatçıları bu konuda o kadar ileri gider ki zaman zaman hükümeti doğrudan eleştirebilecek gücü kendinde bulur. Bu bağlamda Namık Kemal'in şair hakkındaki ifadeleri dikkat çekicidir. O, *Cezmi*'de şairi “kendi vücudunu layıkı ile idareye muktedir değil iken kürre-i zemini zayıf kolları ile sürükleye sürükleye başka bir nokta-i feyze, başka bir merkez-i kemale götürmeye çalışan bir kahraman” olarak tanımlar (Kemal, 1335, 21). Kendisi bir misyon adamı olan Namık Kemal, bu misyonun yüklerinden bir kısmını da edebiyata hamleder. Onun için, edebiyatın belli bir fonksiyonu ve vazifesi vardır (Yetiş, 2007, s. 82). Edebiyatçının mütefekkir kimliğine bürünerek yapmış olduğu eleştirilerin edebiyata hamledilmesi ve bunun bir inkar şeklinde yorumlanması tenkide tabi tutulması gereken bir düşüncedir.

Bütün bu dil, edebiyat eleştirileriyle birlikte XIX. asır bir Batılılaşma, laikleşme ve İslam-Doğu mirasının reddinin öne çıkarıldığı asır olarak karşımıza çıkarılır. Büyük oranda Resmi Tarih Tezi'nin bir ürünü olarak edebiyat tarihçilerimiz tarafından şekillendirilen bugünkü algımıza göre Tanzimat Dönemi, zihinsel olarak da kendi mirasımıza sırt çevirdiğimiz ve tamamen Batılı bir dünyaya yöneldeğimiz dönem olarak kabul edilir. Halbuki durum hiç de iddia edildiği gibi değildir. Tanzimat döneminde yaşayan edebiyatçı ve münevver kendi kültürel mirasını terk etmediği gibi güncel olana da sırt çevirmemiştir. Elinizdeki makale Türk Edebiyatı tarihinin XIX. asırını merkeze alarak edebiyat tarihimizi yeniden değerlendirmeyi hedeflemektedir. Bu nedenle mevcut edebiyat tarihlerinin sunduğu isim ve dönemlendirmeler yerine alternatif bir dönemlendirme teklif edilmekte ve “yenileşme” ve “yeni” kavramları detaylı bir şekilde ele alınmaktadır.

Edebiyat ve Kültür Hayatımızdaki Teceddüdün Kökenleri

Kültür ve edebiyat asırların birikimini beraberinde taşıyan “bir devam”dır. Bu devam, başından sonuna kadar hep aynı kalmayıp bir kısım teceddüdleryenilenmeler barındırır da zincir halkalarının birbirine bağlı oluğu gibi hiç aralıksız yoluna devam eder. Osmanlı kültür ve edebi hayatında II. Viyana Bozgunu ve ardından imzalanan Karlofça Anlaşması'yla (1699) birlikte bazı kıpırdanmalar meydana gelir. XVIII. asır mütefekkeri, üdebası ve devlet ricalı yaşadıkları

müşkülleri aşmak için çareler ararlar ve büyük ölçüde bunun için kendi öz kaynaklarına yani İslami kaynaklara yönelirler. İslam kültür ve medeniyetine ait birikimden yola çıkarak elde ettikleri bilgileri kendi zamanlarına uygun bir şekilde uyarlayıp yorumlayarak çözüm üretmeye çalışırlar (Menchinger, 2022, s. 41).

Diğer yandan XVIII. yüzyılda kabuk değiştiren Osmanlı toplumuyla karşılaşırız ve bu toplum artık her alanda belli yekuna ulaşan birikimini *görünür kılmak* istemektedir. Toplum ve zürefa gibi edebiyat da bundan nasibini alıp estetik seviyesini, birikimini tümüyle ortaya koyar. Bu asırda daha önce görülmediği kadar tercüme-i hâller, tezkireler, biyografiler telif edilir. Sadece şairlerin tezkireleri değil, vezirlerin, şeyhülislamın, kaptan-ı deryaların, reisü'l-küttapların, darü's-saade ağalarının da tercüme-i hâlleri kaleme alınır. Levni, minyatüre bir hareketlilik, bir perspektif kazandırırken aynı şekilde mimaride de birtakım canlanmalar yaşanır. Neticede bütün bunlar XVIII. asırda toplumun bir estetik kaygısının olduğunu ve güzelliğe meylettğini gösteren unsurlardır. “Ne olursa olsun toprak kaybediyoruz 18. Yüzyılda, fakat bünyemiz değişiyor. Ve bu bünye değişmesinde emin olduğumuz dünyayı tanımlamak var. 18. Yüzyılın Osmanlısı 16. ve 17. yüzyıllardaki mütevası yaşayan Osmanlı değil artık. O yüzdendir ki konaklarda biz Osmanlı sanatını bu dönemde yenilenmiş gibi görüyoruz ama onu yaşamak içim kabuk değiştirmesinin, şekil değiştirme aramalarının farkında değiliz. Bu 19. yüzyılda devam ediyor. Buna gerileme deniliyor ki bu son derece kötü bir yorum. Cumhuriyet historiografyası okul yazıcılığı buna gerileme diyor.” (Ortaylı, 2014, s. 111) Evet toplum “kabuk değiştirmektedir”. Bu nedenle olsa gerek aynı toplum, artık teceddüde, “cedidci” olan fikirlere açık hâle gelip onu talep etmeye bile başlar. Yalnız askeri alanda değil mimari, musiki, tezyinat, hat gibi alanlarda da yeniliklere açık bir kitlenin olduğu bilinmektedir (Behar, 2022, s. 232). Nizam, daha önce kanun-i kadimi işaret ederken bundan böyle III. Selim’in katkılarıyla “yeni”yi benimseyen bir kavram olmuş “devlet ve topluma dair yeni olan her şeyi muhtevî sekliyle” kabullenilmiş ve efkâr-ı umumiyeye de olumlanmıştır (Kapıcı, 2013, 285). Böylece yenilik artık kötü ve bidat olarak algılanmak yerine bir meziyet şeklinde görülmeye başlanmıştır (Behar, 2022, s. 235).

Bu dönemde şehir olgusu gittikçe önem kazanır. Sadece İstanbul değil İzmir, Trabzon ve Halep gibi şehirler dikkat çekmeye ve göç almaya başlar (Ortaylı, 2014, s. 111). Artık hayattan zevk almayı bilen, çevresindeki güzelliklerin farkına varan, Boğaz’a, mesirelere bigâne kalmayan bir Osmanlı insanıyla karşılaşırız. Öyle ki bu asırda Boğaz’daki güzellikleri anlatan “sahilname” türünün dahi teşekkül ettiğini söylemek yanlış olmaz (Behar, 2022, s. 238). Diğer yandan yurtdışına elçiler gönderilmesinin ardından bu asırda edebi türler arasına “sefaretnamelerin” de eklendiğini gözlemleriz.

“Yeni” Değil Yenilenme/Teceddüd

XVIII. asırdaki bu hareketlilik XIX. asırda da devam eder. Ancak XX. asırda hazırlanan tarih ve edebiyat tarihlerinde XIX. asır “yeninin başlangıcı olarak” teşekkül eder. XIX. asır “seküler ulus-devletle sonuçlanmaya mahkum bir mecburi reformlar silsilesi tarihi olarak” karşımıza çıkarılır (Kırmızı, 2019, s. 3). Böylece bu düşüncüyü benimseyenler siyasi ve kültürel köklerini çok daha eskilere yerleştirmiş olurlar. Onların kurgusunda sekülerleşme, Batılılaşma, modernleşme, laikleşme birdir ve bunlar iç içe geçmiştir. İdeolojik kurgunun önemli bir parçası hâline getirilen XIX. asır, aslında hiç de anlatıldığı gibi gelenekten, İslam-Doğu mirasından uzaklaşan bir asır değildir (Kırmızı, 2019, s. 4). Yakın dönemde yapılan çalışmaların ortaya koyduğu bilgilere göre III. Selim, II. Mahmud ve Tanzimat Dönemleri’nin ıslahatlarında din baskın bir unsurdur

(Yeşil, 2016, s. 104-108). Bu bağlamda Tanzimat Fermanı'nda şeriata baēlılıēa vurgu yapılması boşuna deēildir. Padişah aslında dini saiklerle ve Müslümanların gönlünü hoş etmek için bu fermanı ilan etmiştir. Çünkü Sultan Abdülmecid, babası II. Mahmud Dönemi'nde zarar gören dindar padişah imajının onarılması ve halifelik vurgusunun yeniden hatırlatılması arzusundadır. Ayrıca bu fermada şeriata aykırı tek bir cümlenin olmaması da dikkat çekicidir (Kırmızı, 2019, s. 7). Elimizdeki bu veriler ışığında Tanzimat Fermanı'nın (hem edebi ve kültürel hem de siyasi ve ictimai yönden) Batılılaşmanın başlangıcı olarak kabulü tezini tartışılır hâle getirmektedir. Ayrıca yapılan ıslahat faaliyetlerinin köken itibariyle İslami gelenekten beslenmesi bize sunulan Batılılaşma anlatısını da şüpheli duruma sokar. Çünkü Osmanlı toplumu III. Selim ve Tanzimat Dönemi'nden önce de bir devinim içindedir. Devinim ve hareket için ille de Batı'yla temasın beklenmesi iddiası doğru deēildir. Osmanlı da diēer devletler gibi daima kendi içinde bir dönüşüm yaşamış ve bunun için başka devlet ve milletlere ihtiyaç duymamıştır. Kendi iç dinamiklerinin etkisiyle, İslami ilkelerin tahkimıyla devlet kendi yapısını güçlendirmiş ve böylelikle İslam'ın muharrik gücü de kendini gösterebilmiştir (Kırmızı, 2019, s. 8). Bu durumda XVIII. asırda başlayıp XIX. asırda da devam eden bu yenilenme, ıslahat çalışmalarında Tanzimat bir aşamadır. Onu başlı başına deēerlendirmek yerine, kendinden önceki birikimin devamı şeklinde görmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır (Kapıcı, 2013, s. 281).

Bütün bu bilgiler ışığında biz Tanzimat'ın “yeni” olarak nitelendirilmesine ciddi anlamda şüphle yaklaşmalıyız. Çünkü “yeni”, “eskiyi” de beraberinde getirecektir. Bu durumda yeniden öncesi eskiyi ifade ettiēine göre Tanzimat'ın ilanından önce var olan her şey eskimiş bir kenara atılmış olacaktır. Halbuki Tanzimat Dönemi'ndeki bu durum yukarıda açıkladığımız sebeplerden dolayı yeniyile deēil “tecdid/yenilenme” ile ifade edilmelidir. Çünkü burada İslam-Doēu kültür mirasından, maziden herhangi bir kopuş olmadan *devam* söz konusudur. Örneēin III. Selim'in Nizam-ı Cedid projesinin tamamen Batılı olduēu iddiaları onun İslami kaynaklardan beslendiēi gerçeēini örtbas edemez (şakul, 2005, s. 120). Aynı şekilde Tanzimat Fermanı'nın köklere dönüşe ve kanun-i kadime dair yaptıēı vurgu da unutulmamalıdır. Böyle bir vasatta hâlen daha, ısrarla Tanzimat'ı Batılılaşma için bir milat olarak görmek ve “Yeni Türk Edebiyatı”nı buradan başlatmak ciddi bir hatadır. Halbuki edebiyatımız bahsi geçen dönemde yaşanan hayatın gereklerine uygun olarak kendi kültüründen mülhem “yenilenmeyi” bilmiş ve yoluna devam etmiştir.

Osmanlı ve İslam kültürünü reddimiras edip kendine “yeni” diyen ulus-devlet tarihçisi veya edebiyat tarihçisine karşı Osmanlı edebiyatçısı, münevveri, siyasetçisi kendini bir “devam”ın parçası olarak gördüēünden “tecdid” veya “teceddüd” kavramını kullanmayı uygun bulmuştur. “Teccid” aslen fikhî bir terim olup şüphle duyulan veya fesat karıştıēı düşünölen abdest (teccid-i vudû'), nikâh (teccid-i nikâh) ve iman (teccid-i iman) gibi konularda kullanılmıştır (Görgün, 2011, s. 234-239). XVIII. ve XIX. yüzyıllara geldiēinde Avrupalı devletlerin başta Hindistan olmak üzere Ortadoēu ve Kuzey Afrika'yı sömürgeleştirmesi Müslümanların Batılı sömürgeci güçlerle mücadele etmek için İslamî bir diriliş ortaya koyma çabaları neticesinde, ıslah, ihya, teccid kavramları çerçevesinde, Kuran ve Sünnet merkezinde bir din anlayışı ortaya konmaya çalışılmıştır. Böylelikle ilk dönemlere (Asr-ı Saadet Dönemi'ne) özel bir önem atfedilmiştir. Teccidde geçmişle var olan bağ devam ettirilirken, eēer bir arıza meydana gelmişse onun da düzeltilmesi hedeflenir. Nakşı Müceddidi tarikatının kurucusu İmam Rabbani, dini uygulamalar noktasında dinin özünden uzaklařıldıēı için bozulmaların ortaya çıktığını düşünür. O, etrafındaki insanlara Kuran ve sünnete sıkı sıkıya bağlanmalarını ve bidatlerden uzak durmalarını öğütler (Aydın, 2021, s. 258-259).

Diğer yandan dini konularda tecdidle; dinin, dini hükümlerin günlük hayatla bağlarının yeniden kurulması yani bir anlamda güncelleştirilmesi amaçlanır. Tecdid aynı zamanda İslam dünyasının kendini yeniden bulması ve kendi özüne dönmesi şeklinde de yorumlanır (Görgün, 2011, s. 234-239). Görüldüğü gibi tecdid'in anlamında kökle olan bağın daima korunduğunu görürüz. Bu bağlamda Abdülhalim Memduh'un *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye* (1889) adlı eserinde "teceddüd" kavramını bilinçli bir şekilde kullandığını düşünebiliriz. Abdülhalim Memduh bahsettiğimiz edebiyat tarihinde bugün "Yeni Türk Edebiyatı" veya "Tanzimat Edebiyatı" olarak isimlendirilen dönemi "Teceddüd Devri" şeklinde adlandırır. Şehabeddin Süleyman da kaleme aldığı *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye* (1912) adlı edebiyat tarihinde edebiyatımızın ikinci devresine "Teceddüd Devri" diyerek Abdülhalim Memduh'un kavramsallaştırmasını devam ettirir. Benzer şekilde Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kaleme aldığı edebiyat tarihi için "Yenileşme Edebiyatımız" ya da "Yenilenme Devri Edebiyatımız" isimlerini teklif eder (Tanpınar, 2007, s. 156). Yahya Kemal'in bu önerilerinde edebiyatımızın kendi içinden gelen bir ivmeyle kendini yenilediği fikri yatar. Dışarıdan gelen etkenler olsa da yenilenmenin itici gücü mazinin birikimidir.

Tecedüd kelimesi yanında bu dönemde "cedid" ile de karşılaşırız. Edebiyatçılarımız bazen edebi eserler için "tarz-ı cedid", "meslek-i cedid" ifadelerini kullanırlar. Buradaki cedid ifadesini XX. asrın mantığı ve bakış açısıyla anakronik bir hataya saplanarak değil geçmişteki "kadim" ve "cedid" kavramlarıyla anlamaya çalışmalıyız. Siyasi, ictimai, kültürel ve edebi geçmişimizi dikkate aldığımız zaman "eski" ve "yeni" yani "kadim" ve "cedid" birbirine zıt olmadığı gibi ille de birinin bitip diğerinin başlaması da gerekmez. Bugün bizim anlamakta güçlük çektiğimiz nokta da burasıdır. Bu nedenle olsa gerek Tanzimat ile eskinin tamamen sona erdiği ve yeninin başladığı dönem kastedilir. Tarihimizde daha önce yaşanan süreçlerden elde ettiğimiz tecrübeler ışığında "kadim" ve "cedidin" birbirinin düşmanı olmadığını söyleyebiliriz. Gelenek yani kadim bir şekilde cedid olan üzerinden kendini devam ettirebilir veya cedid üzerinden değişik bir versiyonunu hayata geçirebilir (Behar, 2022, s. 241). Dolayısıyla bu iki unsur birbirine düşman değil birbiriyle iç içe geçmiş ve birbirine bağlıdır.

"Yeni"yi kullananlar ideolojik bir yaklaşım sergileyerek "yeninin" kaynağını Batı kültür ve medeniyeti olarak sabitler ve İslam-Doğu kültür mirasının reddedildiğini iddia ederler. Bu anlayışa göre Yeni Türk Edebiyatı'nın temsilcisi olarak zikredilen Şinasi, Namık Kemal gibi isimler de aynı şekilde Batı edebiyat ve kültürünün ürünüdür ve kendi kültür miraslarını terk edip (buna edebiyat da dahildir) Batı kültür ve medeniyetine yönelirler. Halbuki durum hiç de öyle değildir. Yeninin temsilcisi isimler hem zihniyet olarak hem de edebi olarak büyük oranda eskiyi devam ettirirler. Şinasi'nin "çeşme ve kışla tarihleri, kasideler, methiyeler, naatlar ve ilahiler yazması" bunun en büyük delilidir (Ertaylan, 2011, s. 66). Şinasi, "vadi-i kadimde şiir yazmaktan" kendini alamadığı gibi bu dönemde yazılan şiirlerin dili nispeten açık ve selis olsa da şeklen eskiyi devam ettirir (Ertaylan, 2011, s. 55). Şinasi, ilginç bir şekilde zihniyet olarak da Şarklı kabul edilir. O, edebiyatımızda ancak hissene müceddiddir (Ertaylan, 2011, s. 66). Milli Edebiyat'ın önemli savunucularından biri olan Ali Canip'in Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa hatta Abdülhak Hamid'in bile Divan Edebiyatı'nın nazım şekillerini devam ettirdiklerini söylemesi dikkat çekicidir (Yöntem, 2005, s. 490).

Tanzimat Edebiyatı İsimlendirmesi Ne Kadar Doğru?

XIX. asır yukarıda da zikrettiğimiz gibi ideolojik saiklerle sekülerleşme, Batılılaşma perspektifinden ele alınıp Batılılaşmanın merkezine yerleştirildiğinden Türk Edebiyatı Tarihi'nde bu

dönem ‐Tanzimat Dönemi‐ veya ‐Yeni Türk Edebiyatı‐ şeklinde adlandırılır. XIX. asır ve sonrası için kullanılan en yaygın isimlendirme ‐Tanzimat Edebiyatı‐dır. Bu ismin ortaya çıkması Meşrutiyet Dönemi’nin ürünüdür. Meşrutiyet’in ilk yıllarında bu dönem için daha çok ‐Şinasi Mektebi‐, ‐Şinasi Mekteb-i Edebi‐, ‐Şinasi Devr-i Edebi‐, ‐Garb Mektebi‐, ‐Yeni Mekteb‐ isimleri kullanılır (Aktün, 1977, s. 16). Burada Şinasi merkezli bir bakış açısı bariz bir şekilde kendini gösterir. Bu bakış açısı aslında Tanzimat Edebiyatı isminin kullanılmasına giden yolda ilk basamağı teşkil eder. Çünkü dönem ‐Şinasi‐, ‐yeni‐ ve ‐garb‐ kelimeleri ile özdeşleştirilmiştir.

‐Tanzimat Edebiyatı‐ ifadesini ilk kimin kullandığına dair elimizde kesin bir bilgi olmamasına rağmen Ömer Faruk Aktün yaptığı araştırmalar neticesinde Türk Edebiyatı Tarihi’nin kurucu ismi Fuat Köprülü’nün bu ifadeyi 1914’ten sonra ve 1917’den önceki bir dönemde kullanmaya başladığı sonucuna varır (Aktün, 1977, s. 16-17). Müstakil olarak kaleme alınan Türk Edebiyatı Tarihi eserlerinde ‐Tanzimat Edebiyatı‐ tarihi ifadesi için Cumhuriyet’in kuruluş yıllarını beklemek gerekir. Bu tabiri ilk defa İsmail Habib Sevük *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* isimli kitabında kullanır.

Tanzimat Edebiyatı ismini ortaya atanlar ve benimseyenler Tanzimat Fermanı’nın ilan edildiğı 1839 yılını başlangıç kabul ederler. Bu tarih onlar için eskinin nihayet bulduğu ve ‐yeninin‐ başladığı tarihtir. Halbuki hiçbir yenilik belli bir süreç geçmeden bir anda ortaya çıkamaz. Değişim zaman ister. Gülhane Hatt-ı Hümayunu’nun ilanını idari ve siyasi anlamda yenileşmenin başlangıcı göstermek ne kadar yanlışsa, edebi anlamda Batılılaşmanın da başlangıcı olarak göstermek o kadar yanlıştır (Okay, 1992, s. 161-171). Kaldı ki Tanzimat Fermanı’nın ilanının bu dönem edebiyatına doğrudan bir etkisi ve herhangi bir yansıması da söz konusu değildir (Okay, 2005, s. 27).

Tanzimat Fermanı’nı yenilik için başlangıç kabul edenlerin bir başka handikabı da Tanzimat Edebiyatı’nın ilk ismi olarak zikrettikleri İbrahim Şinasi’nin ilk edebi ürünlerini 1859 yılından itibaren vermeye başlamasıdır (Okay, 1992, s. 161-171.) Bu durumda Tanzimat’ın ilanıyla ilk edebi ürünlerin ortaya çıkması arasında yaklaşık yirmi yıllık bir zaman dilimi belirir. Bu görüşü savunanların aradaki yirmi yıllık zaman diliminde ne olduğu sorusuna cevap vermeleri gerekmektedir. Elimizdeki edebiyat tarihlerinin hiçbirinde bu soruya bir cevap olmadığı gibi bu yirmi yılı yok saymak konusunda da sessiz bir mutabakata varılmıştır. 1839-1859 yılları arasında hiçbir şairin yaşamadığını veya eser vermediğini iddia etmek veya düşünmek makul bir tavır değildir (Özgül, 2006, s. 167-168; Özgül, 2000, s. 5). Düşünsel ve toplumsal değişimler dikkate alındığında bu yirmi yıllık dönemin görmezden gelinmesi demek, yeniliğin temsilcisi olarak zikredilen İbrahim Şinasi’nin ve Namık Kemal’in de yok sayılması demektir. Onları yetiştiren veya onların oluşmasına zemin hazırlayan isimlerin ve kültür ortamının hiç olmaması demektir. Böyle bir durumda Hersekli Arif Hikmet, Leskofçalı Galip gibi isimlerin de dünyaya gelmemiş olmaları gerekir. Halbuki Namık Kemal bizzat kendi asrındaki ‐tabiat-ı şaireneye malik olan şairleri sayarken Şinasi ile birlikte Leskofçalı Galip ve Hersekli Arif Hikmet’i yan yana saymakta bir beis görmez (Özgül, 2015, s. 29). Hiçbir düşünce, fikir veya yeniliğin kendi başına neşvünema bulamayacağı dikkate alınarak ihmal edilen bu dönemin de edebiyat tarihlerimizde yerini alması gerekiyor. Kayahan Özgül’ün, Klasik Şiiri devam ettirdiğı söylenen Encümen-i Şuara’nın Şinasi ve Namık Kemal’den önce şiirde bir kısım teceddüd hamleleri yaptığını söylemesi bu bağlamda bizim için önemlidir (Özgül, 2015, s. 36). Çünkü Şinasi-Namık Kemal yolunu açacak olan onlardır. Encümen-i Şuara muhteva arayışlarına girmiş, yalınlaşma ve netleşmenin ilk işaretlerini vermiştir (Özgül, 2012, s. 137-138).

Tanzimat Edebiyatı’nın bir başka çıkmazı da ne zaman bittiğidir. Edebiyat araştırmaları ve tarihlerinde 1876-1894 yılları arasındaki dönem Tanzimat Edebiyatı’nın ikinci dönemi olarak kabul

edilir. Ancak bunun sebebine dair herhangi bir bilgi verilmez. Daha önce de zikrettiğimiz gibi devirler ve dönemlendirmelerin bir anda birbirinden ayrılması mümkün değildir (Yetiş, 2007, s. 204-205). Ayrıca bahsi geçen dönemi diğerlerinden ayıran herhangi bir siyasi ve sosyal olayın vuku bulunduğunu söylemek de zordur. Burada II. Abdülhamid'in tahta çıkması ve sonrasında "istibdad" diye adlandırılan dönemin başlaması yeni bir başlangıç olarak kabul edildiği takdirde bu sefer II. Abdülhamid'in tahtta olduğu dönemi bir bütün olarak değerlendirmek gerekecektir. Öyleyse Tanzimat Edebiyatı isimlendirmesi gibi Tanzimat Edebiyatı'nın ikinci dönemi ve Servet-i Fünun Dönemi isimlendirmeleri de bir problem olarak karşımıza çıkar. Çünkü II. Abdülhamid Dönemi bir bütün olarak ele alındığında Meşrutiyet'in ilanına kadar aynı siyasi ve kültürel atmosferin devam ettiği görülecektir. Bu durumda Servet-i Fünun Dönemi veya isimlendirmesi de bir anlam ifade etmeyecektir. Buna ilaveten Servet-i Fünun olarak isimlendirilen bu dönemin sadece bir edebi dergiye ve o dergi çevresinde oluşan dünyaya hasredilmesi de ayrı bir tartışma konusudur.

“Yeni Türk Edebiyatı” İçin Daha Erken

“Tanzimat Edebiyatı” veya “Yeni Türk Edebiyatı” isimlendirmesinde en büyük problemin Tanzimat'ın ve gazetenin merkeze alınması ve mazinin bir anda yok sayılması olduğunu daha önce de zikretmiştik. Halbuki Tanzimat Dönemi edebiyatçısı ve aydını telifçidir. Eskiyi devam ettirir ve gerektiğinde de “yeniden” faydalanır. Yani Batı'yı tanır, bilir, kendi durumunu orada gördüğüyle mukayese eder ve en sonunda uygun gördüğü kadarını alır ve belki de onu değiştirip kendine mal eder (Ortaylı, 2006, s. 109). Onların bu pragmatist ve temkinli yaklaşımı Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemlerinde ciddi eleştirilere neden olur. Cumhuriyet Dönemi aydın ve entellektüel Tanzimat sonrası süreci dualite olarak yorumlar ve dönemi Doğu-Batı ikilemi üzerine oturtur. Aslında dualite Tanzimat Dönemi aydın ve edebiyatçısında değil Cumhuriyet Dönemi aydınlarının kendilerindedir. Kendi ikilemlerini Tanzimatçılara hamletmeleri ve onları kendi “özlerinden” rahatsızmış gibi göstermeleri bu gerçeği değiştirmez. Çünkü Tanzimat Dönemi edebiyatçısı kendi kültürel mirasını bir yük olarak görmek yerine onu devam ettirmiştir. Buna karşılık Meşrutiyet ve özellikle de Cumhuriyet Dönemi edebiyat tarihçileri ve tarihçiler İslam-Doğu kültür mirasını reddetmiş ve bu reddimirası daha eskilere götürmek için XIX. asrı kendisine merkez olarak seçmiştir. Abdülhamit Kırmızı'nın “XIX. asrı laikleştirmek” (Kırmızı, 2019, s. 1-17) şeklinde ifade ettiği bu durum aslen büyük oranda sonradan oluşturulan bir kurgudur. Benzer şekilde İbrahim Şinasi'nin düşüncesini oluşturan Batılı kaynaklara yer verilip ısrarla İslam-Doğu kaynaklarından söz edilmemesi aklımıza, bunun bilinçli bir imaj çalışması olduğunu getirmektedir. Böylelikle onun tam anlamıyla Batılı kaynaklardan beslenen bir isim olduğunun altı çizilecektir. Halbuki Şinasi'nin İslam-Doğu geleneğinden Beydaba, Cami, Sadi, Kadı Ayas, İbni Sina, İbni Kemal, Ragıp Paşa, Kindi, Katip Çelebi gibi isimlerden beslendiği çok açık bir biçimde görülmektedir (Mermutlu, 1996, s. 47-48). Şinasi'nin Batılı bir portresi çizilirken, bir başka görmezden gelinen yanı da onun kendisinin bizzat Arapça sarf kitabı telif ettiğine dair verdiği bilgiye rağmen edebiyat tarihçilerimiz ısrarla bu sarf kitabının Türkçe olduğu bilgisini vermeye çalışmalarıdır (Mermutlu, 1996, s. 81-82). Bu da az önce bahsettiğimiz “İslami-Doğu mirasından” uzaklaştırılmış Şinasi imaj ve kurgusunun mütemmim bir cüzünden başka bir şey değildir. Aynı şekilde Namık Kemal de önce İttihatçılar sonra da Cumhuriyet'in kurucu kadrosu tarafından oluşturulan tarih ve edebiyat tarihlerinde vatan, hürriyet kelimeleriyle simgeleştirilir. Deyim yerindeyse ondan bir kahraman vücuda getirilir (Kuzucu, 2018, s. 160-161). Halbuki Klasik Edebiyat'a ve İslam-Osmanlı mirasına sırt çevirdiği iddia edilen Namık Kemal, Osmanlı ve İslam Tarihi'yle ciddi anlamda ilgilenmiş, İslam fıkıhıyla ilgili çalışmalar yapmış ve Klasik Şiir tarzını devam ettirmiştir. Aslında

bahsettiğimiz Tanzimat Edebiyatı için oluşturulan bu kurgu tam anlamıyla Cumhuriyet Dönemi'nde kendini göstermiştir. Cumhuriyet'in genç nesli, inkılapçı olmakla geçmişin engin birikiminden yararlanmak arasında sürekli gel-gitler yaşadığından *eski-yeni çatışması* onların yakasını bırakmamıştır. Bu bağlamda Nurullah Ataç'ın şu ifadesi dikkat çekicidir: “Fuzuli'nin, Baki'nin şiirlerini sevmiyorum desem yalan söylemiş olacağım ama o şiirlerin bundan sonra da yaşayabileceğine, çocuklarımıza onları öğretmek gerektiğine inandığımı söylesem o da yalan olacak... Duygularım-la düşüncelerim arasında bir ayrılık, bir uyumsuzluk var. Ne yapayım? Devrim çağlarında böyle olur...” (Ataç, 2014, s. 155)

Halbuki Tanzimat Dönemi edebiyatçıları inkılapçı olmak yerine tecdidden, “devamdan” yarıdır. Klasik Şiir'in *aksayan yönlerini* eleştirirler de o tarzı devam ettirme konusunda herhangi bir sorun yaşamazlar.¹ Bu nedenle olsa gerek Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat Dönemi olarak nitelendirilen devrenin tam anlamıyla yeni olduğu iddiasını benimsemez. Çünkü yeninin unsurları kısmen şiire dahil edilmiş olsa da belli bir düzen çerçevesinde gerçekleşmemiştir. Yani *sistemli bir yenilik hareketi* söz konusu değildir. Namık Kemal, dili, şiir anlayışı, tasavvufi ve hikemi mazzunlara olan bağlılığı ve bütün zevkiyle eskiye bağlıdır. Avrupalı şiirle hiç temas etmediği gibi onu anlayamamıştır. Buna rağmen her fırsatta klasik şiiri eleştirmiştir (Tanpınar, 1998, s. 213). Tanpınar, aynı şekilde yeni şiir için öncü isimlerin başında zikredilen Abdülhak Hamid'in eskiye bağlılığına hiçbir zaman koparmadığı ve orayla sürekli bir bağı olduğu kanaatinde (Tanpınar, 2007, 69-70). Çünkü aşikârdır ki Klasik Şiir zevkiyle yetişip büyüyen Namık Kemal, Ziya Paşa, Şinasi gibi isimler ve ardılları büyük oranda yeninin unsurlarını eskinin bünyesine sokmuştur (Tanpınar, 2007, s. 69). Samipaşazade Sezai'nin Ruşen Eşref'e verdiği mülakatta söylediği sözler Klasik Edebiyat anlayışının devamını göstermesi açısından önemlidir: “... [Namık] Kemal Bey eski edebiyata karşı samimi bir surette harb ilan etmişti. Zannedirim Avrupa'yı görmüş, gerçekleri görüp tanımış ve bizim edebiyatımızı sonderece berbad bulmuştu. Kemal Bey'in bu yenilik harbi; dedelerimizi kötülemekten, dedelerimizi batırmaktan ziyade, içinde bulunduğumuz o hareketsizliği yıkmak, Avrupa'daki ilerleme ve gelişmenin bizde de meydana gelmesini şiddetle arzu etmekten ileri geliyordu. Evet o harbin sebebi; ilerleyip gelişmenin edebiyata, edebiyattan da fikirlere ve vicdanlara geçerek buralarda yer etmesini şiddetle arzu etmesinden ileri geliyordu. *Yoksa eskilerin en güzel şiirlerini yine üstadın ağzından işitmişim; onları takdirle okurdum.*” (Ünaydın, 1985, s. 32) Samipaşazade Sezai, Klasik Şiiri yerle bir ettiği öne sürülen Namık Kemal'i bir ıslahatçı, bir müceddid olarak görüyor ve klasiğe olan meftuniyetini de hatırlatarak onun yanlış değerlendirilmemesi gerektiğini ısrarla vurguluyor. Namık Kemal “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir” adlı yazısında Klasik Şiire ağır eleştiriler yöneltmiş olsa da Ebuuzziya'ya gönderdiği mektuplarında Klasik Şairlerden hangilerini beğendiğini ve nasıl bir seçki yapılabileceğini anlatması olaya farklı bir boyut kazandırıyor. Namık Kemal, Anadolu'yu merkeze alarak Osmanlı şiirini Sultan Velet'le başlatır, böylelikle bir anlamda Anadolu öncesini dikkate almaz. Namık Kemal, yapılacak antolojide ayrıca Kadı Fazıl, Süleyman Çelebi, Fuzuli, Baki, Taşlıcalı Yahya, Nevi, Şeyhülislam Yahya, Nedim, Ragıp Paşa, Sabit, Şeyh Galib, İzzet Bey, Pertev, Sururi, İzzet Molla, Vasıf, Fazıl'ı, Âkif Paşa, Şinasi, Leskofçalı Galib, Hersekli Ârif Hikmet vb. isimlere yer verilmesi gerektiğini söyler (Tansel, 2012, s. 435-442). Namık Kemal ömrünün sonlarına doğru kaleme aldığı (1887) *Osmanlı Tarihi* adlı eserinde Osmanlı dönemi edebiyatıyla

1 Benzer şeyleri Arap Edebiyatı'nda da görmek mümkündür. Arapların Nahda Edebiyatı (bizim Tanzimat Edebiyatı gibi yeni dönem için kullanılan ifade) da XX. yüzyılın başlarında henüz Klasik Arap Edebiyatı'ndan tamamen kopmuş değildir. (Bkz: Abdelfettah Kılıto, *Araplar ve Hikâye Anlatma Sanatı*, Vakıfbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2021, s. 121.)

alakalı bazı isimler üzerinde özellikle durur. Ayrıca Fatih döneminin önemli bir nâsiri olan Sinan Paşa'nın *Tazarruname*'sini Türkçenin ölmez eserleri arasında zikretmesi oldukça dikkat çekicidir (Namık Kemal, 2012, s. 354). Fatih'in ulema, üdeba ve şuarayı himaye ettiğini söyleyen Namık Kemal, onun döneminde birçok şair olmasına rağmen üç ismin adını özellikle zikreder. Bunlar Ahmed Paşa, Melihi, Mevlana Nizami'dir (Kemal, 2012, s. 360). Bu isimlerden çok sonra gelen Nedim de kendisiyle iftihar edilecek bir Osmanlı şairidir. Görüldüğü gibi Namık Kemal, Divan Edebiyatı'nı reddetmiş (Enginün, 2007, s. 19, 61) veya yok saymış değildir.

Namık Kemal her ne kadar Klasik Şiirimize karşı sert tepkiler gösterse de ömrünün sonuna kadar bu meslek üzere şiirler yazmayı sürdürür (Akyüz, 2001, s. 567; Yöntem, 2005, s. 490). Muallim Naci'nin *Tercüman-ı Hakikat*'in edebi sayfasını yönettiği dönemde bu gazeteye Sâbir, Hitam-ı Acemi, ed-Dâî Kemâl müstearlarıyla gazeller göndermiş ve Muallim Naci de bunları gazetede neşretmiştir. Hatta bunlardan biri de Muallim Naci'nin "gözlerin" redifli gazeline yazdığı naziredir (Özgül, 2014, s. 36). Namık Kemal, bazen hece vezni öven ve onu tercih eden ifadeler kullansa da son kertede aruzla şiirler yazmak onun en büyük zevkidir. Çünkü onun birkaç şiiri hariç şiirlerinin tamamına yakını aruzladır (Akyüz, 2001, s. 567).

Klasik Edebiyat'a düşman bir isim olarak karşımıza çıkarılan Namık Kemal, İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın *Son Asır Türk Şairleri*'nde verdiği bilgiye göre Arap ve Fars edebiyatı ve şiirine hâkim olup bunlardan çok sayıda beyit hıfz etmiştir. Bu onun geleneksel edebiyatı iyi derecede bildiğinin en önemli delilidir. Ayrıca fıkıh, kelim gibi dini konular yanında tarih ve siyasete dair çalışma ve yazılarının da olması onun sadece edebiyata değil dine ve özellikle dinin muamelat kısmına ilgi duyduğunun bir göstergesidir. Namık Kemal'in Osmanlı medreselerinde okutulan ve önemli bir kelim kitabı olan *Şerh-i Mevâkıf*'i tercüme etmeye başladığına dair verilen bilgi de dikkate değer (İnal, 2000, s. 1172-1175). Çünkü bu eser Sünni ve Eşari itikadının en önemli eserlerinden biridir. Namık Kemal'in bunlarla ilgilenmesi boşuna değildir. O, durağanlaştırılmış, aslından uzaklaştırılmış bir din anlayışına karşı çıktığı için ilk dönem İslam tarihine ve düşüncesine yönelmiş ve bu alanda çalışmalar yapmıştır. Görüş ve düşüncelerini İslami temellere oturtmaya büyük önem vermiştir (Muhiddin, 2019, s. 72-73). Bütün bunlar gösteriyor ki Namık Kemal, tam anlamıyla Müslüman bir Osmanlı aydını ve edebiyatçısı olmanın yanında İslam dini ve kültürüne de vâkıftır. Çünkü Namık Kemal, büyük oranda dini referanslara bağlı biri olup bugünkü anlamda bir Batı hayranı da değildir. Bu nedenle olsa gerek Tanzimat yöneticilerini Avrupalı devletlerin zorlamasıyla hukuki ve adli müesseselerimizi değiştirmek istemekle suçlar. Bu devlet ricalini geleneksel İslami ilimleri bilmemelerine rağmen Fransızca eğitim almaları hasebiyle eleştirir (Tanpınar, 1998, s. 229).

Namık Kemal'le birlikte ismi "yeniler" arasında zikredilen Ziya Paşa da Osmanlı şiirini Anadolu ile başlatır. *Harabat* adlı antolojik eserinde "Ahval-i Eş'âr-i Türkî" başlıklı bölümde Necati ve Zati'den başlayarak Ragıp ve Asım'a kadar gelir. "Ahval-i Şuara-yı Rum" başlığı altında da Osmanlı şiirini Baki'ye kadarki devir, Baki'den Nabi'ye kadarki devir ve Nabi'den sonrası olarak üç döneme ayırır. Eserinde Nefi, Fuzuli, Nedim, Vassaf, İzzet Paşa, Ruhi, Sabit, İzzet vb. Osmanlı şairlerine yer verir (Yetiş, 2007, s. 53-55).

Yenin mimarlarından ve ikinci neslin temsilcilerinden kabul edilen Rezaizade Mahmut Ekrem, *Kudemadan Birkaç Şair* adlı yarı tezkire yarı edebiyat tarihi örneği sayılabilecek eserinde Klasik Şairleri, Osmanlı Şairleri olarak isimlendirip onların şiirlerine dair görüşlerini açıklamıştır. Şiir tenkitlerinde Ziya Paşa'dan etkilenmiş olsa da kendisi tezkire geleneğini aşan bir çabayla

şairlerin şiirleri ve şairlikleri hakkında geniş izahatta bulunur ve onlara eleştirilerini de zikreder. Recaizade, ismini zikrettiğimiz eserinde Baki'yi "şuara-yı Osmani'nin birincisidir" diyerek taltif eder (Ekrem, 1305, s. 13). Baki'yle birlikte şiirimizin ahenk ve tumturak kazandığını ve böylelikle bizim de ahenktar ve selis şiirlerimiz olabileceğini muasırlarına göstermiş olduğunu söyler. Ancak ondan önceki şairlerimiz bu konuda zayıf olduklarını da belirtir (Ekrem, 1305, s. 14-15). Nefi'yi bir deha olarak nitelendirir (Ekrem, 1305, s. 18-19). Hatta Nefi'yi İranlıların şehnameleri gibi bir Osmanlı destanı yazmaması nedeniyle eleştirir (Ekrem, 1305, s. 26-27).

Klasik şiirimizi açıp ona yeni şekiller kazandıran ve yeninin en büyük uygulayıcısı kabul edilen Abdülhak Hamid, "yeni şeyler ortaya koymakla" eskiyi tamamen silmenin farklı olduğunu söyler. Ona göre nev-rah üzere olmakla "eski yolda yazılan güzel şeylerin" ve "mazinin" istihkar edilemesi farklı şeylerdir. Birinin olması diğerini gerektirmez (Özgül, 2018, s. 176). Abdülhak Hamid kendisini "inkılapçı" olarak görenlerin aksine kendini "edebiyatımıza katkı yapan isimlerden birisi" şeklinde değerlendirir (Ünaydın, 1985, s. 11). Aynı Abdülhak Hamid, gelenekten beslenen bir Osmanlı edebiyatçısı olarak aruzu, estetik ve müzikalite yönünden heceden üstün görür (Ünaydın, 1985, s. 15-16). Böylece o, sonraki dönemlerde ideolojik saiklerle kendisine yüklenen bütün anlamları reddetmiş olur. Klasik Edebiyat zevkiyle beslenen Abdülhak Hamid aruza bağlı kalmış ve geleneksel nazım şekillerini de devam ettirmiştir (Akyüz, 2001, s. 567; Yöntem, 2005, s. 490).

Abdülhak Hamid, sadece şiirleriyle değil tiyatro eserlerine seçtiği konular ve zihin dünyasıyla da geleneği devam ettirir ve kendisini İşlam kültürünün bir mirasçısı olarak görür. O, romantiklerin etkisinde kalırken bile İşlam-Doğu kültür unsurlarını tercih eder. "Abdülhak Hamid'de Batı romantizmindeki idealize edilmiş Yunanlı kadına Endülüslü kadın, Ortaçağ'a ise İşlam'ın ve Osmanlıların ilk dönemleri tekebül eder." (Muhiddin, 2019, s. 75) Onun Endülüs Tarihi'ne ilgi duyarak *Nazife*, *Tarık*, *İbni Musa*, *Tezer*, *Abdullahüssagir* adlı tiyatro eserlerini kaleme alması boşuna değildir. Hamid, İşlam ve Müslümanların yıkmak değil yapmak için, imar etmek için çabaladıklarını vurgulayarak Endülüs'ün buna en büyük delil olduğunu söyler (Tarhan, 2016, s. 63,66). Ayrıca İngiliz sömürgeciliğine karşı kaleme aldığı *Duhter-i Hindu* adlı eseri onun gözünü kapayarak tam anlamıyla Batı meftunu bir isim olmadığının en büyük delilidir. Hele *Finten* de yer alan şu ifadeler onun İngiltere'nin dünyayı nasıl sömürdüğünü ta o zamandan görebilmesi açısından önemlidir. "Bu memleket, bütün dünyaya ecnebi olan bu memleket, bu ada [İngiltere], bilmiyorum ki hangi menhus tufanın eseri... Bunlar iyi giyinmiş bir adamın, güzel veya sevimli bir kadının İngiliz olmadığına taaccüb ederler. Ecnebi olmak için, bu memlekette bir adam ecnebi addolunmak için, mutlaka fakir, hakir, sakil, miskin bir mahluk olmalı... Deniz bu adayı [İngiltere] yiye yiye elbette birgün bitirecektir... Belki de bu ada bütün denizleri içecektir." (Tarhan, 1998, s. 273) Aynı eserin başka bir yerinde de Batılıların kendilerini medeni göstermelerine rağmen özünde müstebit olduklarını söyler. "Hürriyetperver cumhuriyetin Fransa'dan çıkardığı bu bedbahtlar [rahipler, rahibeler] garip değil midir ki Avrupa'nın haksız olarak istibdatla yad ettiği bir hükümete [Osmanlı] iltica edip o sayede refah buluyorlar. Rahibelerimizi de Muhammediler himaye ediyor! Sonra onlar mutaassıp biz medeni! Bilmeliyiz ki onlarda [Müslümanlar] esası diyanete müstenit olan şeylerin metin olduğuna camiler birer delil ve mevki-i dinileri medeniyetin derece-i ulyasında bulunduğuna minareler birer alemidir." (Tarhan, 1998, s. 323)

Bu dönemde sadece ortaya konan edebi eserler değil edebiyat teorilerine dair eserler de gelenekle, İşlam kültürüyle bağlarını devam ettirir. Recaizade'nin *Talim-i Edebiyat* ve Diyarbakırlı Said Paşa'nın *Mizanu'l-Edeb* adlı eserleri her ne kadar birtakım yeni fikirler içermiş olsa da özün-

de klasik edebiyat teorisi fikrini sürdürür. Hatta eserlerinin sonunda Klasik Şiirimizden beğendikleri örnekleri içeren güldestelere dahi yer verilir (Yetiş, 2006, s. 25).

Geleneksel kültürden beslenerek devam eden edebi çizgi, Servet-i Fünun olarak isimlendirilen dönemde büyük bir yara alır ve ciddi anlamda sorgulanmaya başlar. Bir yanda II. Abdülhamid Dönemi'nin baskıları, Batı'nın bilimsel, teknolojik ve kültürel anlamda kurduğu hegemonya, diğer yanda medreselerin içler acısı durumu ve İslam Dünyası'nın, Müslümanların yaşadıkları çıkmaz, bu dönem edebiyatçısının ve münevverinin zihnini meşgul eder. Ziya Paşa, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi ve Abdülhak Hamid'in üzerinde güvenli bir şekilde durdukları zemin, kaymaya başlar. "Eski artık çözülmüştür." (Muhiddin, 2019, s. 75) Dönemin iki önemli ismi Cenap Şehabeddin ve Tefik Fikret'in birtakım ifadelerinde bunu görmek mümkündür. Cenap Şehabeddin, Kudüs'ü gezerken burada ilahi dinler adına yapılan savaşlara, düşmanlıklara dikkati çeker. Üç ilahi din için de mukaddes olan bu şehirde her din birbiriyle mücadele etmekte ve bu nedenle de kan, gözyaşı ve ölümler her daim var olmaktadır. Halbuki bu kudsî amaçlar ortadan kaldırılıp yapılan fiillere bakıldığında "adi birer vahşilik" ortaya çıkmaktadır. Yani bütün vahşilikler bir anlamda din adına ve din kisvesi altında yapılmaktadır (Şehabeddin, 2016, s. 150). Tefik Fikret ise "Tarih-i Kadim'de" geçmişle bir hesaplaşma içine girer ve onların, atalarımızın şanlı zaferlerinin acısını şimdi kendilerinin çektiğini iddia eder. Tanpınar bu nedenle olsa gerek Tefik Fikret ve Cenap Şehabeddin'in maziyle açık hesaplaşma içine girdiklerini söyler (Tanpınar, 2007, s. 75). Bu hesaplaşmanın temelinde Servet-i Fünun edebiyatçılarının Batı kültür ve medeniyetiyle kurdukları yakın temasın büyük etkisi vardır. Bu edebiyatçılar, Batı dillerini öğrenmekle kalmamış bunlara ait edebi eserleri de "baştan başa tanımıştır." (Kaplan, 2004, s. 36) Servet-i Fünuncuların bu yakınlığı onların Batı'ya karşı büyük bir hayranlık beslemelerine zemin hazırlasa da zaman zaman Batı'ya karşı ciddi eleştiriler de yöneltirler. Örneğin Tefik Fikret, *Servet-i Fünun*'da kaleme aldığı "Ecnebilere ve Türkçemiz" adlı makalesinde Batı'nın emperyal amaçlarını fark ederek tenkid eder. "Avrupa Şark'ı tanımaz demek, Şark'ın lisanını, âdâtını tanımaz bilmez demektir; yoksa Şark'taki ticaretini, menfaatini de bilmez itikadına düşmek hayli gaffet demektir." (Fikret, 1314/1898, s. 165-167) O, Avrupalı oryantalistleri ve Şark adına orada konuşanları, "Şark'ı bilmemeleri" nedeniyle eleştirir. Hatta onun eleştirilerinden Piyer Loti de nasibini alır. Çünkü o da diğer birçok müsteşrik gibi bize dair elde ettiği yanlış bilgilerden hareketle eserlerini telif eder ve bizi Avrupa kamuoyuna yanlış tanıtır (Fikret, 1314/1898, s. 165-167).

Servet-i Fünun Dönemi'nde her ne kadar Klasik Şiir'in nazım şekilleri terk edilmiş veya yeni nazım şekilleri ortaya konulmuş olsa da onlar aruzu, Arapça ve Farsça kelimeleri kullanmayı devam ettirmiş (Enginün, 2007, s. 575; Okay, 1994, s. 398-399) ve geleneksel şiir zevklerini sürdürmüşlerdir. Milli Edebiyatçılara göre Servet-i Fünuncular nesirde de Klasik Edebiyat zevkini devam ettirirler (Yöntem, 2005, s. 494-495). Bilge Ercilasun, Servet-i Fünun Dönemi'ne dair yaptığı çalışmasında bu dönem edebiyatçılarının Klasik Şiiri tenkid etmiş olduklarını ancak bu tenkidin bütünüyle bir reddimiras olmadığını söyler. Bu edebiyatçılarımız Klasik Edebiyatımızda çok güzel eserler bulunduğunu ve onların mükemmeliyeti karşısında bir nazire yazmanın imkansızlığını belirtirler. Bazıları yazılarında Klasik Şiir'in, ilk dönemler kaba bir taklitçilikle başlamış olmasına rağmen daha sonra tekamül ettiğini ve Baki ile bu tekamülünü tamamladığını düşünürler. Baki tek değildir ve onun ardından Nefi gelir (Ercilasun, 1998, s. 217-219). Zaten Servet-i Fünun Edebiyatçıları kendilerini öncekilerden ayrı görmemekte onlarla aralarında herhangi bir ayırım yapmamaktadır. Esraftan farkları o zamana kadar edebiyatımızda eksik olan Garb Edebiya-

ti'ni tanımak ve onları taklit etmektir. Bu dönemin edebiyatçıları, yoktan bir edebiyat var ettiklerine dair bir iddiaya karşı çıkıp 'abâ-yı edibe hayrulhalef olduklarını' söylerler (Ercilasun, 1998, s. 220). Tevfik Fikret, Fuzuli'den sitayişle bahseder, onun "alnından dehanın nuru saçıldığını" ifade eder ve onu XIX. asır Batılı romantik şairlerine yaklaştırır (Kaplan, 2004, s. 133). Nedim ve Nefi de onun beğendiği şairler arasındadır (Kaplan, 2004, s. 133-135).

Servet-i Fünun Dönemi'nde şiir haricinde Batılı türlerden roman, hikâye, tenkid gibi türlerde olgun eserler telif edilir (Tanpınar, 2007, s. 74-75). Edebiyat dünyamızda ciddi bir çeşitlilik baş gösterir. Tanpınar'a göre bu kadar kapsamlı ve geniş nitelikli vasıflarından hareketle Servet-i Fünun'u, bir edebi hareket olmanın ötesinde hedefleri olan fikri bir yapı olarak düşünmek daha uygundur. Onlar sayesinde düşünce dünyamıza ve edebi hayatımıza yabancı olduğumuz birçok "yeni" fikirler girer (Tanpınar, 2007, s. 75). Yahya Kemal'in düşüncesine göre "Yeni Türk Edebiyatı" Tevfik Fikret'le başlar. Cenap Şehabettin ile de Türk Şiiri "yeni bir yola girer" (Tanpınar, 2002, s. 23-24).

Artık "Yeni Türk Edebiyatı'nın" Vaktidir

Servet-i Fünuncular zihni ve kültürel olarak bir şüphe, endişe içinde olsalar da geleceğe alternatif bir dünya kuramamışlar ve muhaliflikleri *mevzi* bir şekilde kalmıştır. Onların "yeniliklerini" ifade eden "Edebiyat-ı Cedide" ismi bile onları tarihi bir köke dayandırırken Meşrutiyet Dönemi ile birlikte artık "yeninin" vakti gelmiştir. Çünkü evvela isimlerden başlayarak İslam-Doğu mirasıyla bağlar koparılır: "Yeni lisan", "yeni hayat", "yeni kıymetler"...

Meşrutiyet Dönemi kültürel hayatımız için bir dönüm noktası ve "Yeni Türk Edebiyatı'nın" da tam anlamıyla başladığı yerdir. Tanpınar her ne kadar modern Türk Edebiyatı'nı bir medeniyet kriziyle başlatsa da (Tanpınar, 1998, s. 101) aslında başlangıç noktası tercihlerin yapıldığı ve maziyle hesapların kesildiği Meşrutiyet Dönemi'dir. Ziya Gökalp'in bir ütopyası olan "yeni hayatla" birlikte biz edebi alanda da yeniyi başlatabiliriz. Meşrutiyet'in ilanının ardından Gökalp, artık bambaşka bir hikâyenin peşine düşmüş ve bunun için iktisat, ictimaiyat, siyaset, edebiyat ve kültürü de içine alan "yeni hayatı" kurgulamıştır. Artık bütün bir medeniyet eleştiri oklarının hedefindedir. Tanpınar'ın ifadesiyle mazi büyük bir inkarla karşılaşır ve onun yerine yeni bir şey oluşturulmak istenir (Tanpınar, 1998, s. 101-102). 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanı ile beraber siyasî inkılap gerçekleştirilmiş sıra ictimai inkılabına gelmiştir. Bediiyyat ve edebiyat bu ictimai inkılabın birer cüz'ünü teşkil ederler (Gökalp, 1917, s. 481). Yeni hayat ve onunla beraber gelen yeni kıymetler üzerinden yeni bir medeniyet inşasına doğru yol alınacaktır. Bu düşünceye göre savaşı, kötü, kozmopolit mazinin (özellikle Osmanlı dönemi) yerini 'çok daha eski' bir mazi alacaktır. Çok eski maziden kasıt ise bir cennetmiş gibi takdim edilen Orta Asya'dır. Osmanlı geçmişi, görmezden gelinerek, inkâr edilerek ortadan kaldırılmalı ve "yeni bir tarih" ve "yeni bir edebiyat" kurgusuyla yeni bir "Türk Milleti" inşa edilmelidir. Türkler, tarihin eski dönemlerinden beri var olabilir ama *Türk Milliyeti* yenidir. Milliyetçilik, Türklük bilinci oluşturmak için Türklerin neyi unuttuğunu hatırlatma çabasına girer. Bunun için öncelikle tarihi çok eskilere götürüp oradan bir milliyet çıkarmaya ve o geçmişi insanlara hatırlatmaya ihtiyaç vardır (Anderson, 2020, s. 227-228). Bu bağlamda en dikkat çekici araçlar dergi ve gazetelerdir. Gazeteye nazaran dergiler fikirlerin ve ideolojilerin yayılması için çok daha kullanışlı olduklarından Ziya Gökalp de bu imkânı değerlendirmek amacıyla *Yeni Mecmua*'yı yayınlamaya başlar. Ziya Gökalp, zihindeki 'yeni hayatın' sınırlarını çizip umdelerini ilan etmek için *Yeni Mecmua*'yı bir vasıta olarak görür. Derginin isminin başına "yeni" ifadesinin konması da bunun en iyi göstergelerinden biridir. Artık

her şey yenilenecektir: Yeni hayat; yeni iktisat, yeni aile, yeni ahlak, yeni estetik, yeni edebiyat, yeni kıymetler...

Tanpınar'ın ifadesiyle Tanzimat sonrası edebiyatımız bu döneme kadar peş peşe ortaya atılan tekliflerden ibaretken (Tanpınar, 2007, s. 115) artık teklif değil siyasi gücün de yardımıyla bu fikirlerin hayata geçirilme vaktidir. Bunun için de çeşitli programların devreye sokulması gerekecektir. Öncelikle Türk tarihi yeni bir perspektiften bakılarak ele alınacak ve bu çerçevede İslam-Osmanlı kültür havzası içindeki mazi bir kenara konacaktır. İslam-Osmanlı geçmişini bir kenara koyan Türk Milliyetçiliği, buna karşılık Batı'dan gelen tesirlerle kendini destekleyecek materyaller bulsa da oradan kendine bir kök inşa edemeyeceğinin farkındadır. Bu nedenle Batı'dan destek alıp ondan beslenmeyi lüzumlu görse de kök olarak eski safiyetini koruduğuna inandığı "halkı" ve "Halk Edebiyatı"ını seçmeyi uygun bulur. Böylelikle folklor, halk şiiirleri, destanlar, masallar büyük önem kazanıp bir anlamda milli bir romantizm ortaya çıkarılır (Tanpınar, 1998, s. 94-95). Bütün bunlar sayesinde kültürel anlamda bir kopuş yaşanmamış olacak ve yüzyıllarca, sessizce bir kenarda, kendi halinde devam eden idealleştirilmiş mükemmel bir Halk Edebiyatı karşımıza çıkacaktır. Masallar, halk şiiirleri ve destanlarla "devam fikri" temellendirilecektir. Sonuç olarak reddedilen İslam-Osmanlı geçmişi yerine alternatif yeni bir mazi teşekkül edecektir.

Meşrutiyet Dönemi'nde Türk Milliyetçiliği fikri, siyasi, dini ve kültürel hayatı yönlendirmeye başlayınca 1911 yılında ortaya çıkan Milli Edebiyat akımı, yukarıda zikrettiğimiz gibi *halkı merkeze alarak* kendinden önce de üzerinde durulan dilde sadeleşme fikri ve vezin üzerine yoğunlaşır. Hece veznini milli bir vezin olarak bayraklaştıran Milli Edebiyatçılar böylece aruz veznini merkeze alan Klasik Şiiirimizi İslam-Osmanlı mirasıyla birlikte yok sayar. Onu hatırlatacak her şey silikleşip ortadan kaybolur. İslam-Osmanlı mirasının "klasik belagat" anlayışı da bundan nasibini alır. Artık "belagat ve retorik değil edebiyat nazariyesi ve estetik devri başlar." (Yetiş, 2006, s. 52-53) Meşrutiyet'le birlikte belagat, retorik terk edilmiş ve onların yerine sanat, estetik, sanat felsefesi, edebiyat tarihi ön plana çıkmıştır. Güzel yazmak yerine bilgi vermek, bilgi kazandırmak hedeflenmiştir (Yetiş, 2006, s. 56).

Sonuç

Milliyetçilik merkezli bir zihniyetin siyasi, ictimai, edebi ve kültürel hayatı yönlendirdiği bir dönemin kurgusu olan dinden uzaklaşmış, laik, seküler ve Batıcı bir “XIX. asır fikri” kendi kültürel mirasını da reddederek yeni bir başlangıç yapmak ister. Bunun için de en uygun zaman Tanzimat Dönemi’dir. Her şekilde Batılılaşma ve yenileşmenin simgesi haline getirilen Tanzimat aynı zamanda edebiyat tarihçilerimiz tarafından da benzer saiklerle merkeze oturtulur ve Yeni Türk Edebiyatı olarak isimlendirilen alan Tanzimat’ın ilanıyla başlatılır. Böylelikle Tanzimat “yeninin” başlangıç noktası olduğu gibi önceki mirasın da reddedildiği yer hâline gelir. Halbuki bahsedilen Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Abdülhak Hamid vb. isimler hiç de kurgulandıkları gibi fikri, edebi ve kültürel anlamda kendi İslam-Doğu kültür mirasını terk etmemişlerdir. Onlar, güncel olanı da yakalayarak kendi edebi birikimlerine ekleyerek, yeni edebi türleri de ihmal etmeden yazarlıklarına devam etmiştir. Ancak edebiyat tarihçilerimiz onları yukarıda da söylediğimiz gibi kendi kültürel mirasımızı reddetmiş gibi göstermek için yaptıkları birtakım yenilikleri ve kullandıkları yeni türleri, bütün fikri hayatlarına şamil kılarak bizlere yansıtmışlardır. Şinasi’nin gözardı edilen İslam-Doğu kültürüyle ilişkisi, kaleme aldığı münacaat, ilahi ve düşürdüğu tarihler; Namık Kemal’in *Şerh-i Mevaki’*ı tercüme etme isteği, kaleme aldığı Osmanlı Tarihi, şiirlerini Klasik tarzda devam ettirmesi; Abdülhak Hamid’in Endülüs’e duyduğu ilgi ve İngiliz sömürgeciliğini eleştirisi bize bahsedilen isimlerin hiç de İslam ve Osmanlı kültür mirasıyla zihinsel anlamda bir kopuş yaşamadıklarının en büyük göstergeleridir. Edebi anlamda eserlerinde Klasik Edebiyat silkini devam ettirmeleri de bahsi diğer.

Dönemlendirme ve bunların isimlerine gelecek olursak eğer; XX. asrın başlarına kadar yani Meşrutiyet Dönemi’ne kadar Klasik Edebiyatımızın hayatın gereklerini de dikkate alıp kendini yenileyerek, dönüştürerek ve yeri geldiğinde yeni türleri de içine alarak edebi hayatı devam ettirdiğini görürüz. Buradan hareketle “Yeni Türk Edebiyatı” veya “Tanzimat Dönemi” isimlendirmeleri yerine “Yenilenme/Teceddüd Dönemi Edebiyatımız” isminin daha uygun olacağı kanaatindeyiz.

Meşrutiyet Dönemi’ne kadar devam eden geleneksel estetik anlayış ve edebi zevk Milli Edebiyat ile birlikte asrını ve vaktini tamamlar. Meşrutiyet Dönemi artık “yeninin” dönemidir. “Yeni hayat”, “yeni lisan”, “Yeni Mecmua”, “yeni kıymetler” vb. gibi yeni varsa kültürel ve edebi hayata hâkim olur. Bütün bu yeniler kendinden öncekini “eskileştirmek”, onu nihayete erdirmek içindir. Artık “Yeni Türk Edebiyatımız”ın serüveni başlamıştır. Türk Milliyetçiliğini merkeze alan bu edebi yaklaşım sadece edebi hayatı değil düşünsel ve siyasi hayatı da kuşatmıştır. Çok renkli, çok kültürlü bir imparatorluk mirası reddedilerek onun yerine kendine yeni me hazlar bulur. Artık imparatorluklar devri son bulmuş ve milliyetçiliklerin devri başlamıştır. Bu da “yeninin” başlangıcıdır.

Kaynakça

- Aktün, Ö. F. (1977). “Tanzimat Edebiyatı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?”. *Kubbealtı Akademi Mecmuası*. S. 2, s. 16.
- Akyüz, K. (2001). “Türkler/Türk Edebiyatı”. *İslam Ansiklopedisi*. Cilt 12-2. Eskişehir: MEB.
- Anderson, B. (2020). *Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ataç, N. (2014). *Karalama Defteri-Ararken*. İstanbul: YKY.
- Aysın, A. (2021). *Yavana: İslam Medeniyetinin Büyük Havzası Hint*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Behar, C. (2022). *Kadim ile Cedid Arasında*. İstanbul: YKY.

- Ekrem, R.M. (1305). *Kudemandan Birkaç Şair*. İstanbul.
- Enginün, İ. (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (1998). *Servet-i Fünun Edebiyatında Tenkid*. Ankara: MEB.
- Ertaylan, İ.H. (2011). *Türk Edebiyatı Tarihi I-IV*. Ankara: TTK.
- Fikret, T. (1314/1898). "Ecnebilere ve Türkçemiz". *Servet-i Fünun*, S. 401, s. 165-67.
- Gökalp, Z. (1917). "Türkçülük Nedir? I". *Yeni Mecmua*, S. 25. s. 481.
- Görgün, T. (2011). "Tecdid". *DİA*. C. 40. s. 235-239.
- İnal, İ.E.M.K. (2000). *Son Asır Türk Şairleri II*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Kapıcı, Ö. (2013). "Bir Osmanlı Mollasının Fikir Dünyasından Fragmanlar: Keçecizade İzzet Molla ve II. Mahmut Dönemi Osmanlı Siyaset Düşüncesi". *Osmanlı Araştırmaları*. S. XLII, s. 285.
- Kaplan, M. (2004). *Tevfik Fikret*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karamustafa, A. (2022). *Tanrının Kural Tanımaz Kulları*. İstanbul: YKY.
- Kemal, N. (1335). *Cezmi*. İstanbul: Matbaa-i Âmire.
- Kemal, N. (2012). *Osmanlı Tarihi II*. İstanbul: Bilge Kültür Yayınları.
- Kılıto, A. (2021). *Araplar ve Hikâye Anlatma Sanatı*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Sanat Yayınları.
- Kırmızı, A. (2019). "19. Yüzyılı Laiksizleştirmek: Osmanlı-Türk Laikleşme Anlatısının Sorunları". *Cogito*. S. 94. s. 3.
- Koçak, C. (2002). "Yeni Osmanlılar ve Birinci Meşrutiyet". *Tanzimat Meşrutiyet Birikimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kuzucu, K. (2018). *Kahramanı Yaratmak İttihatçıların Alemdar Mustafa Paşa'yı Hatırlaması*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Menchinger, E. (2022). *İlk Modern Osmanlı Ahmed Vafı'ın Fikri Gelişimi*. İstanbul: YKY.
- Mermutlu, B. (1996). *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Muhiddin, A. (2019). *Şiir, Milliyetçilik, İslamcılık*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Okay, O. (1994). "Edebiyat-ı Cedide". *DİA*. C. 10. s. 398-399.
- Okay, O. (2005). *Türk Edebiyatı'nın Batılılaşması*. İstanbul: BİSAV.
- Orhan Okay, "Batılılaşma-Edebiyat", *DİA*. C. 5. s. 167-171.
- Ortaylı, İ. (2006). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Alkım Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2014). "Bir Kabuk Değiştirme Dönemi", *Masaldan Gerçeğe Lale Devri*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özgül, M.K. (2000). *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*. Ankara: TDV Yayınları.
- Özgül, M.K. (2006). *Divan Yolundan Pera'ya Selamette*. Ankara: Hece Yayınları.
- Özgül, M.K. (2012). *Encümen-i Şuara*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Özgül, M.K. (2014). *Kemâl'le İhtimal Yahut Namık Kemal'in Şiirine Tersten Bakmak*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özgül, M.K. (2015). *Leskofçalı Galip Bey*. İstanbul: Kitabevi.
- Özgül, M.K. (2018). *Seke Seke Ben Geldim Sekmeler III*. Ankara: Çolpan Kitabevi.
- Şakul, K. (2005). "Nizam-ı Cedid Düşüncesinde Batılılaşma ve İslami Modernleşme". *Divan*. S. 19. s. 120.
- Şehabeddin, C. (2016). *Suriye Mektupları*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Tanpınar, A.H. (1997). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, A.H. (1998). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (2002). *Mücevherlerin Sırrı*. İstanbul: YKY

- Tanpınar, A.H. (2007). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınlar
- Tansel, F.A. (2013). *Namık Kemal'in Hususi Mektupları II*. Ankara: TTK.
- Tarhan, A.H. (1998). *Tiyatroları 3*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A.H. (2016). *Tarık*. Konya: Palet Yayınları.
- Ünaydın, R.E. (1985). *Diyorlar ki*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Yeşil, F. (2016). *İhtilaller Çağında Osmanlı Ordusu*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Yetiş, K. (2006). *Belagattan Retoriğe*. İstanbul: Kitabevi.
- Yetiş, K. (2007). *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi.
- Yöntem, A.C. (2005). *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*. Konya: Tablet Yayınları.

Zongo'nun Değirmeni'nde Geçen Yerel İfadeler

Local Expressions in Zongo'nun Değirmeni

Melike S. TURAN*



Öz

Kültürel bir kaynak olan dil, içinde bulunduğu toplum hakkında izler taşır. Dil nasıl ki toplumu yansıtırsa eserler de sanatçı hakkında bilgiler verir. Bireyin yaşadığı ve yetiştiği çevre, eğitim düzeyi, kültürü vb. faktörler bireysel söyleyiş farklılıklarını ortaya koyar ve sanatçının kimliğini ortaya koymaya yardımcı olabilir. Bu emarelere şahit olunan eserlerin başında hiç şüphesiz edebî eserler gelir. Edebî eserlerde ölçünlü dile ait sözcüklerin yanı sıra zaman zaman ağız unsurlarına da yer verilir. Sanatçı, kullandığı bu unsurları bir amaç güderek yansıtabildiği gibi istem dışı olarak da eserinde yer verebilir.

Türk dilinin zenginlikleri arasında sayılan ağızların edebî eserlerde kullanılarak kayda geçmesi, ağız unsurlarına ait söz varlıklarının zaman içinde eriyip yok olmaması açısından önemlidir. Eserinde bu unsurlara yer veren yazarlardan birisi de 1980 sonrası Türk hikâyeciliği alanında yer alan Recep Seyhan'dır.

Bu çalışmada Seyhan'ın Zongo'nun Değirmeni adlı hikâye kitabında geçen ağızlar ait sözcüklerin söz varlığı tespit edilir. Yazarın eserinde kullandığı bu unsurlar, kitabın hacmine nispeten oldukça fazladır. Seyhan'ın eserinde ağız unsurlarını kullanmasının sebebi Anadolu'yu eserlerinde yaşatmaktır.

Anahtar sözcükler: Recep Seyhan, Zongo'nun Değirmeni, yerel ifadeler, Anadolu.

* Ar. Gör., Kırklareli Üniversitesi,
Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Kırklareli, Türkiye,
mozevren@klu.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-9535-5485.

Abstract

Language, which is a cultural resource, carries traces about the society it is in. Just as language reflects the society, works also give information about the artist. The environment in which the individual lives and grows up, his level of education, culture, etc. These factors reveal individual differences in pronunciation and can help reveal the identity of the artist. Literary works are undoubtedly among the works in which these signs are witnessed. In literary works, in addition to the words of the standard language, dialect elements are also included from time to time. The artist can reflect these elements for a purpose or include them in his work unintentionally.

It is important to record the dialects, which are considered among the riches of the Turkish language, by using them in literary works, so that the vocabulary of the dialect elements does not dissolve and disappear over time. One of the writers who included these elements in his work is Recep Seyhan, who was in the field of Turkish storytelling after 1980.

In this study, the vocabulary of the words belonging to the dialects mentioned in Seyhan's story book called Zongo'nun Değirmeni is determined. These elements used by the author in his work are quite numerous compared to the volume of the book. The reason why Seyhan uses dialect elements in his work is to keep Anatolia alive in his works.

Key words: : Recep Seyhan, Zongo'nun Değirmeni, local expressions, Anatolia.

Gönderilme Tarihi / Received Date:

17 Kasım 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

05 Şubat 2024

Atıf/Citation: Turan M. S. (2024).

Zongo'nun Değirmeni'nde Geen

Yerel İfadeler

doi.org/10.30767/diledeara.1392442

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

Extended Summary

It is sometimes seen that literary works go beyond the standard language and include dialect elements. As a matter of fact, while it is inevitable that the vocabulary of the language will dissolve and disappear over time, recording the dialect elements in written form in the work can prevent this negative situation and thus the elements are brought into the written language. Individual pronunciation differences, that is, the existence of dialect, manifest themselves in the written language. Undoubtedly, these data are of great importance for literature, culture and language. Just as language carries traces of the society in which it exists, works also bear traces of the poet or author. So much so that sometimes, when the works of poets or writers are examined within an ideological framework, it is seen that they also include words used in dialects. This reflects information about the identity of the poet or author.

The recording of dialects, which are considered among the riches of the Turkish language, by using them in literary works is important in terms of revealing the vocabulary of dialect elements. One of the writers who includes dialect elements in his work is Recep Seyhan, who was in the field of Turkish storytelling after 1980. Local expressions in Seyhan's works were identified.

Many local expressions mentioned in the work may not be known to readers. Some of these are mentioned in the *Derleme Sözlük* and some are not. Therefore, the titles have been tried to be given within this framework without ignoring this issue.

The main sources for this study were the works of Recep Seyhan, the author himself and the *Türkçe Sözlük* along with the *Derleme Sözlük*. While some of the local expressions identified were included in one or both of the dictionaries, some were not included in any of them. Seyhan is not a writer that is studied much today.

In the study, first of all, the author's mentioned book was scanned and local expressions were identified. Afterwards, the current meanings of these words in the dictionaries were given. If it was not mentioned in the dictionary, the author was consulted.

In this study, the vocabulary of the late Recep Seyhan's story book called *Zongo'nun Değirmeni* was examined in terms of the vocabulary of dialect elements. The number of dialect elements in the vocabulary that Seyhan included in his story book called *Zongo'nun Mill* is quite high compared to the volume of the book. From here it can be understood how much importance he attaches to local expressions. There is also a fact that sometimes, when writers or poets try to include the dialect characteristics of their region in their works, that word may seem absurd in the sentences they use and may cause an error in expression. This situation also applies to Seyhan. Sometimes he tries to include a local expression in the story, and this makes the work difficult to read and gives the impression that the sentence was created in a forced way.

It was determined that a total of 120 dialect elements were included in the work. These are as follows: The number of words in the *Derleme Sözlük* is 62, the number of words in both the *Derleme Sözlük* and the *Türkçe Sözlük* is 38, and the number of words that are not mentioned in the *Derleme Sözlük* or given in different meanings is 20. This number is quite large compared to the volume of the book. For words that are not included in the *Derleme Sözlük* or given with a different meaning, the author himself was consulted and the meaning of the word was tried to be fully and accurately interpreted by placing it within the context.

Giriş

Dil; bir toplumun kimliğini, yaşayışını, kültürünü, gelenek ve göreneklerini yansıtır. Bunu yansıtırken de çeşitli sözcüklere, söz gruplarına, o toplumun mirasına eşlik eden sözlüktür. Sözlüğü olmayan toplumun uzun yıllar tarih sahnesinde yer alabilmesi pek mümkün değildir. Cemil Meriç'in de dediği gibi, "Kamûs, bir milletin hafızası, yani kendisi; heyecanı, hassasiyetiyle, şuuruyla. Kamûsa uzanan el namusa uzanmıştır. Her mukaddesi yıkan Fransız İhtilali, tek mukadese saygı göstermiştir: Kamûsa" (Meriç, 2016, s. 88).

Nitekim "Sözlükler dillerin söz varlığına dair topluca fikir veren eserlerdir. Bu yönüyle temel başvuru kitapları arasına giren sözlükler, aynı zamanda ait olduğu milletin ortak hafızasıdır" (Uysal, 2015, s. 1116). Temel başvuru kaynağı olan sözlükler, içinde barındırdığı sözcüklerle bir milletin söz varlığına ışık tutarken bir eserde kullanılan sözcükler de sanatçının söz varlığına ışık tutar. Birey, kendi bilgi birikimi kapsamında söz dağarcığını ve yine ortak dilde yer alan sözcükleri kendi tercihiyle bağli olarak kullanabilir. Bu hususta bireysel dilin kullanımı önemlidir.

"Bireysel dil 'idiolekt' aslında toplumun ortak malı olan dilden her bir ferden kendi fikrine, ruh hâline, kişiliğine veya dünya görüşüne göre tercih ettiği *kişisel dil* demektir. İdiolekt ortak dilin kişiselleştirilmiş olan şeklidir" (Demirci, 2017, s. 330). Yani, sözcük kullanımı bireyin kendi seçimine bağlıdır. Bunda da bireyin kültürü, eğitimi, yaşadığı ve yetiştiği coğrafya, beslendiği kaynaklar, yaşı ve cinsiyeti etkilidir.

Bir milletin şair veya yazarının aynı toplum içinde ortak kaynaklardan beslenmesine rağmen dil kullanımında farklılıklar görülebilir. "İçinden çıktıkları toplumun birer özeti olan yazar/şairlerin de eserlerinde yer verdikleri belirli bir kelime kadroları vardır" (Eraslan, 2022, s. 168). Sanatçının eserlerinde kullanmış olduğu bu söz varlığı, ortak dildeki unsurların tercihe bağlı kullanımınıdır. Sanatçı, aynı zamanda mevcut sözcüğe sözlük anlamından farklı anlamlar da yükleyebilir. "Herkesin dil kullanma biçimi farklıdır ve kullanılan dil, onu kullanan birey hakkında söylenmeyen ama fark edilen ipuçları verir" (Önem, 2011, s. 58). Bireysel dil yani idiolekt hakkında bilgi veren kaynaklar arasında olan eserler, taranarak bu ipuçlarına ulaşılabilir. Bu ipuçlarının tespit edilmesi "[s]ayesinde sözlük derlemleri zenginleşmekte, gelişmekte ve gelecek kuşaklara taşınmaktadır" (Eraslan, 2022, s. 176).

Dilin içinde bulunduğu toplumla ilgili izler taşınması gibi eserler de sanatçıya dair bilgiler verebilir. Öyle ki bazen sanatçının verdiği eserler idiolekt çerçevede irdelendiğinde ağızlar da kullanılan sözcüklere de yer verdiği görülür. Bu da sanatçının kimliğine dair bilgileri yansıtır. Bu bakımdan sanatçının yoğrulduğu kültür ve yetiştiği çevrenin izlerini eserlerinde görmek mümkündür¹. Nitekim bu izler, yazar tarafından bilerek serpiştirilebileceği gibi bilmeyerek de eserdeki yerini alabilir. Böylelikle hem idiolekt hem de diyalekt ile yazarın eğitimi, kültürü, yaşadığı ve yetiştiği çevre gibi bilgilere yalnızca bir eser üzerinden net bir şeyler söylenemese bile konuya dair fikir yürütülebilir. "Her bireyin ait olduğu coğrafi ve kültürel özellikleri, dil kullanımında kendini gös-

1 Detaylı bilgi için bkz: Aydın, M. (2008). Elbistanca Bir Sözlük ve Tahsin Yücel'in *Dönüşüm*'ündeki Hikâyeler. Türkiye Türkçesi Ağzı Araştırmaları Çalıştayı Bildirileri (s. 101-106). Şanlıurfa: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Göztaş, G. (2017). Edebi Metinlerde Ağzı Kullanımı: Bekir Yıldız Örneği. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi(42), 113-134.

Karakış, Y. (2019). Yaşar Kemal'in Romanlarında Çukurova Ağzına Ait Sözcükler ve Etimolojileri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

terir. Kùltürel bir zenginlik ifadesi olan diyalekt uygun yer ve koşullarda kullanıldığında bireyin aitlik ve güven duygusunu besler” (şengül, 2009, s. 2173). Bunun yanı sıra diyalekt, yazı dilinde kullanıldığında ölçünlü dile kazandırıldığı takdirde söz varlığını zenginleştirir (Buran, 2002, s. 98).

Edebî eserlerde kimi zaman ölçünlü dil dışına çıkılıp ağız özelliklerine yer verildiği de görülür. Ancak “[a]ğız ve edebiyat ilişkisinden söz ederken iki hususu birbirinden ayırmak gerekir. Bunlardan ilki bir ağzın temel anlatım dilini oluşturduğu metinler anlamında ağız edebiyatı, ikincisi ise standart dille yazılmış bir edebi metinde çeşitli nedenlerle ağız örneklerine yer verilmesi anlamında edebi metinlerde ağız kullanımındır” (Demir, 2009, s. 98). Bu çalışmada bahsedilen ikinci husustur.

Yazar, çeşitli sebeplerden dolayı eserinde ağız özelliklerine yer verebilir ve kimi zaman argo ifadeleri daha rahat ifade edebilmek için, kimi zaman “eserler[e] atfe[dilen] misyonu yerine getirmek” için (Göztaş, 2017, s. 117) kimi zaman da halka kendi diliyle seslenmek için kullanabilir. “Ağızların metnin diline ve vermek istediği mesaja sağlamış olduğu katkının yanında bir metinde ağzın tercih edilmesinin ağız araştırmalarına katkı sağladığı muhakkaktır. Öncelikle ait olduğu toplumun kültürünü, dilini yansıması bakımından önemlidir. Metinde geçen yerel varyanta ait söz varlığı tarama ve derleme sözlüğü açısından kıymetlidir” (Göztaş, 2017, s. 117). Nitekim dilin söz varlığının da zamanla eriyip yok olması kaçınılmazken ağızlara ait sözcüklerin eserde yazılı bir şekilde kayda geçmesi bu olumsuz durumun önüne geçebilir ve böylelikle bu sözcükler yazılı dile kazandırılabilir.

Ağız özelliklerinin bulunduğu eserlerin “söz varlığında standart dilde hiç kullanılmayan kelimelere başvurulabildiği gibi standart dildekinden farklı söylenen kelimelere de yer verilebilmektedir” (Demir, 2009, s. 101). Bu hususta bireysel söyleyiş farklılıkları kendisini yazı dili içinde gösterirken hiç şüphesiz bu veriler de edebiyat, kültür ve dil için büyük bir önem arz eder.

Türk toplumunun fikir işçileri sayılan yazarlardan birisi, 1980 sonrası Türk hikâyeciliği alanında yer alan Recep Seyhan’dır. Seyhan, 1954 yılında Amasya’nın Taşova ilçesinde dünyaya gelmiş ve yıllarca Türk dili ve edebiyatı öğretmenliği yapmıştır (Turan, 2022, s. 5). 2023 Ekim’inin son günlerinde ise vefat etmiştir. Muhtelif dergilerde yazıları yayımlanan Seyhan, yazın hayatına 1979 yılında başlamış ve o tarihten itibaren düzenli olarak yazmıştır (Turan, 2019, s. 199). Seyhan’ın dergi yazıları yanında bugüne kadar altı hikâye kitabı, bir roman, iki inceleme ve araştırma kitabı, bir gezi yazısı, iki ders kitabı niteliğinde kitap ve iki derleme kitabı yayımlanmıştır.

Geleneksel hikâye ile modern hikâyeyi sentezleyerek kadim hislere modern yorumlar katan Seyhan (Turan, 2019, s. 199), eserlerinde idiolektin yanında diyalekti de kullanarak hem yetiştiği bölgenin hem de civar bölgelerin söz varlığını yazılı dile taşır. Bu sözcükler taranıp tespit edildiğinde okura yazarın yetiştiği çevreye dair bilgiler sunarak yazarın kimliğine dair fikirler verebilir. Ayrıca yazarın, söz varlığının ağız unsurlarına yazılı dile aktarması, kullandığı sözcüklerin zaman içinde yok olmamasına dair de atılan bir adımdır.

Hikâye ve romanlarında “Anadolu gerçeklerini ve sorunlarını, Anadolu coğrafyasını, halkın sorunlarını anlatmayı sosyal bir görev sayan” (Karakiş, 2019, s. 1) Seyhan, Anadolu’yu kendi eserlerinin ülkesi olarak görür. Bundan dolayı da eserlerinde sadece kendi doğup büyüdüğü bölgenin ağız özelliklerine değil, aynı zamanda Anadolu’daki çeşitli bölgelerin ağız özelliklerine de yer verir. Çünkü Seyhan için bölgede kullanılan ağız özellikleri dilin zenginliğidir ve bu zenginliğin de en azından edebî eserlerde yaşatılması gerekir. Nitekim Seyhan, bu gayesini sadece incelediğimiz eserde değil, diğer edebî nitelik taşıyan eserlerinde de gerçekleştirir.

Bu çalışmada Recep Seyhan'ın *Zongo'nun Değirmeni* adlı eserindeki söz varlığının ağız unsurları değerlendirilmiştir. Seyhan, *Zongo'nun Değirmeni* adlı hikâye kitabında yer verdiği söz varlığındaki ağız unsurlarının sayısı, kitabın hacmine nispeten oldukça fazladır. Buradan da yerel ifadelere ne kadar önem verdiği anlaşılabilir. Ayrıca şöyle de bir gerçek vardır ki bazen yazar veya şairler, eserlerinde yörelerinin ağız özelliklerine yer verme derdine düştüğünde kullanmış oldukları cümleler içinde o sözcük abes durabilir ve anlatım bozukluğuna sebebiyet verebilir. Bu durum Seyhan için de geçerlidir. Bazen hikâyede yerel bir ifadeye yer verme çabasına düşer ve bu eserin okunmasını zorlaştırırken cümlenin zorlama bir şekilde oluşturulduğu izlenimi verir.

Çalışmada eserin söz varlığındaki ağız unsurları tespit edilmiş ve alfabetik sırayla verilmiştir. Sözcüğün tam ve net bir şekilde anlaşılabilmesi için metnin bağlamı göz ardı edilmeden öncelikle *Derleme Sözlüğü*'ne başvurulmuştur. Ancak *Derleme Sözlüğü*'nün yeterli olmadığı sözcükler için yöredeki kullanım bilgisine ihtiyaç duyulmuş ve bundan dolayı bizzat yazarın kendisiyle iletişime geçilmiş, o yöreyle ilgili yapılan çalışmalar taranmış² ve böylelikle sözcükler anlamlandırılmıştır. Bu husus, makale içinde dipnot verilerek gösterilmiştir. Sözcüğün hangi illerde kullanıldığı bilgisine de ayrıca yer verilmiştir. Ancak bu illerin sayısı beşi aştığı takdirde illerin sayısı beş ile sınırlandırılmıştır. Son olarak da sözcük, eserde geçen bir cümleyle örneklendirilmiştir. Tespit edilen sözcükler üç başlık altında toplanmıştır: *Derleme Sözlüğü*'nde Geçen Sözcükler, Hem *Derleme Sözlüğü*'nde hem de *Türkçe Sözlük*'te Geçen Sözcükler, *Derleme Sözlüğü*'nde Geçmeyen veya Farklı Anlamda Verilen Sözcükler.

***Derleme Sözlüğü*'nde Geçen Sözcükler**

ahraz: Akılsız, ahmak. (Amasya, Ordu, Tokat, Samsun, Sivas...)

“*Kıtası; kendine yetmeyen, ahraz bir çocuktu*” (Seyhan, 2019, s. 25).

bıcı: Mızıkçılık etmek, sözünden dönmek. (Samsun, Çorum, Amasya)

“Atıldı hemen: **Bıcmak** yok” (Seyhan, 2019, s. 36).

böğelek: Sığırları rahatsız eden bir çeşit sinek, gübre sineği. (Amasya, Çorum, Kastamonu, Ordu, Erzurum...)

“*Sonra o harfler yurdunu kaybetmiş böğelek sineği gibi kulağında vınlayıp duruyordu*” (Seyhan, 2019, s. 75).

calaz: Mısır koçanı, sapı. (Amasya, Samsun, Tokat, Ordu, Isparta...)

“*Onu dinlerken göç düzen gurbetiniz bir yerlerden çıkıp gelirdi; içinizde ne zamandır devinip duran fakat size bir türlü ulaşamayan bir ses ıkınıp siftinerek kendini duyurur; sonra küllenmiş ağrılar, sönmüş alazlar, toplanmayı bekleyen calazlar, bir ceğel yığını içine saklanmış kalsit taşları ılık bir esintiyle depreşti; sonra tadılmamış lezzetler, göz değmemiş saflıklar gitmek duyusunu ile sarmaş dolaş çıkıp gelirdi*” (Seyhan, 2019, s. 88).

ceğel: Çakıl, çakıl yığını. (Sivas)

“*Onu dinlerken göç düzen gurbetiniz bir yerlerden çıkıp gelirdi; içinizde ne zamandır devinip*

2 Efe, K. (2017). *Derleme Sözlüğü*'nde Amasya'ya Ait Kelimelerin Dağılımı. *Uluslararası Amasya Sempozyumu Tarih-Dil-Kültür-Edebiyat Bildiriler Kitabı* (s. 957-999). Amasya: Kıbrıs Balkanlar Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu Yayınları.

duran fakat size bir türlü ulaşamayan bir ses ıkınıp siftinerek kendini duyurur; sonra küllenmiş ağırlar, sönmüş alazlar, toplanmayı bekleyen calazlar, bir **ceğel** yığını içine saklanmış kalsit taşları ılık bir esintiyle depreşti; sonra tadılmamış lezzetler, göz değmemiş saflıklar gitmek duygusu ile sarmaş dolaş çıkıp gelirdi” (Seyhan, 2019, s. 88).

cenderme: Jandarma. (Amasya, Tokat, Ordu, Kars, Denizli...)

“Onu birileri arardı hep; ya **cenderme**, ya bir alacaklısı ya da babası...” (Seyhan, 2019, s. 53).

culuk: Hindi. (Bilecik, Eskişehir, Çorum, Samsun, Amasya...)

“O da bunu işitince **culuk** gibi kabarmıştı tabii” (Seyhan, 2019, s. 34-35).

cühnü: Buruşuk. (Çorum)

“O **cühnü**, sarak ve zayıf bedeninin bunca işi nasıl kaldırdığına; hatta böyle nasıl sağlıklı kabildiğine şaşır kalmıştım” (Seyhan, 2019, s. 50).

çangal: Tarlayı korumak için dallı budaklı çam ağaçlarından yapılan çit. (Bolu)

“O çadırları tanıyanlardan birine göre; boğazları sivri uçlu, dış geçirilemez demir çangallarla korunan, günün her saatinde teyakkuzda bulunan koyun köpeklerini aşır da adamın çadırından silahını almak her babayiğidin değil, er babayiğidin kârıydı” (Seyhan, 2019, s. 65).

çiparsız³: Biçimsiz, şekilsiz. (Amasya)

“Çirkin olmasaydı da kim alırdı çiparsız gâvuru ya” (Seyhan, 2019, s. 45).

çitilci: Kavgacı (kimse). (Samsun, Amasya)

“Onunla bununla **gözleşen**, çitilcinin biri olup çıkmıştı çocuk” (Seyhan, 2019, s. 57).

dalan: İnce, narin, zarif. (Isparta, Gaziantep, İçel)

“İnce **dalan**, çakı gibi bir adamdı” (Seyhan, 2019, s. 53).

dene: Tahıl. (Isparta, Amasya, Niğde, Konya, Çorum...)

“Oysa benim hafızamdaki değirmen, tek kişinin kol kuvvetiyle döndürerek **deneleri** öğütebildiği iki küçük yuvarlak taştan ibaretti” (Seyhan, 2019, s. 8).

depek: Sapık anlamındadır ve deli kelimesiyle birlikte kullanılır. (Niğde)

“Lan oğlum başımızı belaya sokacaksın, deli misin **depek** misin, dedim” (Seyhan, 2019, s. 35).

devin-: Çabalamak, uğraşmak, didinmek. (Isparta, Çankırı, Çorum, Amasya, Samsun...)

“Onu dinlerken göç düzen gurbetiniz bir yerlerden çıkıp gelirdi; içinizde ne zamandır **devinip** duran fakat size bir türlü ulaşamayan bir ses ıkınıp siftinerek kendini duyurur; sonra küllenmiş ağırlar, sönmüş alazlar, toplanmayı bekleyen calazlar, bir ceğel yığını içine saklanmış kalsit taşları ılık bir esintiyle depreşti; sonra tadılmamış lezzetler, göz değmemiş saflıklar gitmek duygusu ile sarmaş dolaş çıkıp gelirdi” (Seyhan, 2019, s. 88).

dişe-: Dişegi denilen ucu tırtıllı çekiçle değirmen taşı ya da herhangi bir şey üzerinde diş yapmak. (Amasya, Aydın, Uşak, Eskişehir, Burdur...)

3 *Derleme Sözlüğü*'nde çipar madde başı geçer ve “biçim, şekil” anlamı verilir.

“Biz vardığımızda bir adam değirmen **dişiyordu**” (Seyhan, 2019, s. 10).

eğrek: Dinlenme yeri. (Denizli, Balıkesir, Samsun, Amasya, Bilecik)

“*Mesela; eğreğinde* gölgelenen koyunlar, gübreleri ile destek vermiş” (Seyhan, 2019, s. 71).

ellâham: Herhâlde, galiba, zannedersem. (Yozgat, Kayseri)

“*Bu kaltaklara da bir hâl oldu kız, yarışa girdiler bunlar ellaham diyordu Namiş Kadın*” (Seyhan, 2019, s. 66).

epri-: Yıpranarak aşınmak. (Burdur, Denizli, Kocaeli, Elazığ, Sivas...)

“*Hatıra düşmesi bile kalpleri acıtan o eprimiş zamanlarda önce duygular zehirlenmişti*” (Seyhan, 2019, s. 13).

eserli: Delişmen, deli. (Isparta, Burdur, Denizli, Çorum, Amasya...)

“*Kafası biraz eserli olan Himmet'e de 'kontak' derdi*” (Seyhan, 2019, s. 35) .

fışkı: Ahlaksız, arsız, yapışkan (genellikle kadın ya da kızları aşağılamak için). (Kastamonu, Yozgat, Kayseri)

“*O fışkının götünü koklayıp durma lan, dedim*” (Seyhan, 2019, s. 53).

girebi: Küçük otsu bitkileri kesmeye yarayan ucu kanca gibi bir çeşit küçük balta. (Samsun, Amasya, Tokat, Ordu, Giresun...)

“*Bazen biri, saplamasını istediği balta, girebi, çapa türünden bir eşya da getirmiş olabilirdi*” (Seyhan, 2019, s. 18).

gömbe: Mayalı ya da mayasız, yağlı ya da yağsız olarak yapılan bir çeşit küll pidesi, ekmeği. (Afyon, Isparta, Çorum, Amasya, Tokat...)

“*Odanın içindeki ocakta tuğlaların ve küllerin arasına saklanan gömbe pişerken Zongo da tatlı bir uykuya dalarmış şurada, üzeri kilim kaplı makatta*” (Seyhan, 2019, s. 11).

gözleş-: Birbiriyle zıt gitmek, birbirine kızgın olmak. (Giresun)

“*Onunla bununla gözleşen, çitilcinin biri olup çıkmıştı çocuk*” (Seyhan, 2019, s. 57).

günüle-: Çekememek, kıskanmak. (Çorum, Kastamonu, Çanakkale, Bursa, Amasya...)

“*Ne yalan söylemeli; Cevdet'in Hacı'dan böyle açık çek almasını günülemedik diyemem*” (Seyhan, 2019, s. 35).

hotuk: Eşek yavrusu. (Samsun)

“*Aklına kudur koyan Hotuk Hasan olsa da Muttalip'in din gayretiyle böyle bir eyleme hazır olduğu; kendisine kayda değer bir destek bulduğu, ancak konunun bir süre rafa kaldırıldığı da saklı değilmiş*” (Seyhan, 2019, s. 48).

karağu: Karanlık. (İstanbul)

“*Çok geçmeden varlığının üzerine bir büyük karaltı karağu gibi çökmüştü*” (Seyhan, 2019, s. 52).

karık: Bağ ve bahçelerde sebze ekmek için ayrılan bölümler, evlek. (Amasya, Tokat, Sakarya, Balıkesir, Afyon...)

“Fırın önlerinde güngörmüş kadınlardan biri çocukluk dönemine telmihle ‘Daha dün **karık** çekilmiş tarlada yürüyemeyen sümüklü sıracalı! Şarşalak! Bir karıyı hak etmiş de ikincisi mi kalmış!’ diğeri ‘Çiçek gibi karısı var. Çocukları da pek sevimli!’ diyordu” (Seyhan, 2019, s. 63).

kaştar-: Yönetmek, kayırmak, korumak, bakmak. (Çankırı, Çorum, Samsun, Amasya, Antalya...)

“Çifti çubuğu çekip çevirebileceği; kasabaya inip tek başına alışveriş yapabileceği, kısaca kendini **kaştarabileceği** yaşa eriştiği sıralarda hamisi Müftüzağelerin Abdullah da irtihal-i dâr-ı beka etmişti” (Seyhan, 2019, s. 14).

kavlak: Çıplak, soyulmuş. (Uşak, Çorum)

“Kahrın ve yalnızlığın zehirli tırnakları, yaz güneşlerinin yakıcı cıymakları, zemherilerin kırağları yüzüne nasırlı dikişler atmış; orada suyu çekilmiş, sert ve **kavlak** dereler; uzun, ince yollar açılmıştı” (Seyhan, 2019, s. 50).

keh: Kenar, köşe, uç. (Samsun, Amasya, Tokat, Ordu, Maraş...)

“Olaya tanık olan kadınlar peşlerinden kuş gibi çığırdılar ise de başı dumanlılar çoktan aşmıştı **kehî**” (Seyhan, 2019, s. 63).

kemçik: Alt çenesi çıkık, üst çenesi içeriye çökmüş gibi duran, dişleri üst üste gelmeyen (kimse). (Manisa, Amasya, Sivas, Niğde, Eskişehir...)

“Söylendiği gibi **kemçik** ağızlı kadındı” (Seyhan, 2019, s. 50).

koysak: Üç yanı kaya ile çevrilmiş yer. (Konya)

“**Koysak** ve kuytu yerleri tercih ederdi gelip giderken” (Seyhan, 2019, s. 53).

madırğa: Yassı taşçı çekici. (Çanakkale, Eskişehir, Tokat, Kayseri, Aydın)

“Taş kırmak için balyozları, murçları; yontmak için kesikleri, **madırğaları**; işlemek için özel elmas uçları, çöp kalemleri vardı” (Seyhan, 2019, s. 15).

mehelsi-: Değer vermek, önem vermek, önemli saymak. (Çankırı, Amasya)

“Yolda rastladığımız bir tilkinin – kaçmadığı gibi bizi **mehelsimeyen** bir bakışla- ‘Ne aramış lan burada bu göbeller!’ der gibi bakmasına gülemedik” (Seyhan, 2019, s. 38).

mıkır: Cimri, açgözlü. (Aydın, Tokat, Ordu, Muğla)

“Bir de üstüne kışmuk ve **mıkır** olmasa” (Seyhan, 2019, s. 23).

öğürse-: Dişi hayvan çiftleşmek istemek. (Denizli, Zonguldak, Çorum, Samsun, Ordu...)

“Evlî adama kaçma neymiş! Öğürsemiş mi ne bu kız!” (Seyhan, 2019, s. 63).

papak: Kalpak. (Samsun, Amasya, Tokat, Ordu, Trabzon, Rize...)

“Başında; öñü işlemeli, taraklı bir **papak**, sırtında düğmesiz, yelek gibi koyu mavi bir hırka, kazağın altında köyde herkesin giydiği çiçekleri solmuş bir entari, ayaklarında çamurlu bir bot vardı” (Seyhan, 2019, s. 49-50).

partalacı: Abartarak konuşan, yalancı. (Kastamonu, Samsun, Ordu, Trabzon)

“Her ne anlatıyorsa, ne eder eder onu inandırıcılığın boyasıyla renkten renge sokar; sizi gi-

zemin ulaşılmaz odasına götürür, şaşkınlığın ağzını bile bir karış açık bırakırdı. **Partalacı** mıydı?" (Seyhan, 2019, s. 33).

salıngaç: Salıncak. (Afyon, Bolu, Sakarya, Kayseri, Niğde)

"Her şey sade idi: Orta yerde; .evresi ahşap korumaya alınmış dönüp duran iki büyük taş ve o taşın üstünde huni şeklinde bir dene ambarı, onun altında ayazda kalmış çocukların çenesi gibi titreyip duran bir **salıngaç**; onun da altında işlenen denenin un olarak aktığı açık un deposundan ibaretti" (Seyhan, 2019, s. 10).

sapak: Küçük yolların anayoldan ayrıldığı yer. (Samsun, Ordu, Manisa, Çanakkale, Bursa...)

"Köy sapağından sonra tekrar yürümemiz gerekiyordu" (Seyhan, 2019, s. 34).

sayvan: Çardak. (Çorum)

"Komşunun âdeta gözü önünde büyüüttüğü kavak fidanlarını dibinden kesip kendisine **sayvan** yapması; aklına koyduğu bir işi gerçekleştirmek için sınırları, buyrukları delip geçmesi; hatta o celalli babasına bile kafa tutacak hâle gelmesi Sündüs Kadın'ı derin kederlere gark etmişti" (Seyhan, 2019, s. 57).

sef: Yanlış. (Samsun, Ordu, Yozgat, Niğde, Yozgat...)

"**Sef** işlerini düzeltmekten canım yandı. Gözüme görünmesin o deyyus." diyor, sövüp sayıyor" (Seyhan, 2019, s. 63).

sıkılcım: Sıkıştırma, korku, baskı. (Amasya, Tokat, Samsun)

"Ne bileyim sıkılcım işler oldu işte" (Seyhan, 2019, s. 43).

sıracalı: Bakımsız, güçsüz, gösterişsiz. (Niğde)

"Fırın önlerinde güngörmüş kadınlardan biri çocukluk dönemine telmihle 'Daha dün karık çekilmiş tarlada yürüyemeyen sümüklü **sıracalı!** Şarşalak! Bir karyı hak etmiş de ikincisi mi kalmış!' diğeri 'Çiçek gibi karyı var. Çocukları da pek sevimli!' diyordu" (Seyhan, 2019, s. 63).

suğ-: Suçlanmak, utanmak, yere bakmak. (Amasya, Kayseri)

"**Suğdu** kaldı, ses etmedi" (Seyhan, 2019, s. 48).

sürekeçi: Hayvan alıp satan gezgin kimse. (Denizli)

"Söz gelişi, arazide "kaçak" koyun otlatan **sürekeçilere** kötü yatı sözler söyleyebilir, sövüp sayabilirdi" (Seyhan, 2019, s. 64).

şarşalak: Pis. (Adana)

"Fırın önlerinde güngörmüş kadınlardan biri çocukluk dönemine telmihle 'Daha dün karık çekilmiş tarlada yürüyemeyen sümüklü sıracalı! Şarşalak! Bir karyı hak etmiş de ikincisi mi kalmış!' diğeri 'Çiçek gibi karyı var. Çocukları da pek sevimli!' diyordu" (Seyhan, 2019, s. 63).

tayır tayır: Hızlı hızlı (gezip dolaşma, bir iş yapma için). (Bolu)

"İkinin biri mızırđanan ve **tayır tayır** kaşınıp duran çocuk, Efendi amca dedi, neden yarattı Allah bu ısırganı ki?" (Seyhan, 2019, s. 31)

terki: Atın arkası. (Isparta, Burdur, Eskişehir, Manisa, Amasya...)

“Kurdun çok sevdiği havalardan birinde, Karaömer Tepesi'nin eteklerinden dumanların eksik olmadığı bir gün, atının **terkisine** aldığı gibi uçurdu yayla kızını Delifışek” (Seyhan, 2019, s. 63).

ulak: Her zaman el altında bulunan kişi, yardımcı. (Amasya, Çankırı, Manisa, Bursa, Konya...)

“El **ulağının** sunduğu bardaktan bir bardak su içti” (Seyhan, 2019, s. 55).

üflük: Islık. (Çanakale, Kütahya, Bolu, Sakarya, Amasya...)

“Sonra günlerdir üflük çalıp duran Karancalos Fırtınası'nın ardından doğan kış güneşi gibi içimin körfezleri ısıyor birden, dar sokakları genişliyor, düşlerim çiçekleniyor ve bir imbisat hâline geçiyordum” (Seyhan, 2019, s. 78).

varvara: Gürültü. (Isparta, Samsun)

“Yaptığın bir iş ise bırak herkes duysun, diye fısıldayacaktım ki sözümü tamamlamaya kalmadan bir şamar sesi ve onu izleyen bir **varvara** ile irkildik” (Seyhan, 2019, s. 47).

yaba: Saman işlerinde kullanılan, kürek şekilli bir harman aleti. (Artvin)

“El demez ar demez, milletin içinde üzerinde **yaba** kırardı, dirgen kırardı” (Seyhan, 2019, s. 59).

yalım: Şimşek. (Antalya)

“Gördüğü bir çift göz değil de bir yıldırım **yalımıydı** sanki” (Seyhan, 2019, s. 62).

yaşmak: Yazma. (Ordu)

“Kadınga, **yaşmağından** sarkan teli içeri aldı” (Seyhan, 2019, s. 55).

yengil: Hafif. (Samsun, Tokat, Kırklareli, Edirne, Zonguldak...)

“O **yengil** adam ağırlaşmıştı sanki” (Seyhan, 2019, s. 66).

yıldır yıldır: Pırl pırl. (Amasya, Giresun, Erzincan, Hatay, Malatya...)

“Gözlerinin içinden **yıldır yıldır** bakıyordu” (Seyhan, 2019, s. 46).

yiti¹: Tatlı. (Çorum, Ordu)

“Durumu anlamaya çalışırken o kalktı, az ötede bize gözlerinin altından **yiti yiti** bakıp duran köpeğin tasmaını kontrol etti” (Seyhan, 2019, s. 51).

yiti²: Çok acı ya da ekşi. (Amasya, Samsun, Ordu, Giresun, Malatya...)

“Sonra insanın genzini yakan **yiti** koku. O koku burnuma sindi de yıllarca çıkmadı” (Seyhan, 2019, s. 46).

zırzop: Delidolu. (Amasya, Isparta, Denizli, Artvin, Antalya)

“O kösnül **zırzorba** da ne demeli?” (Seyhan, 2019, s. 63).

zoğal: Kızılıcık. (Samsun, Amasya, Bursa, Tokat, Giresun...)

“O iniş, sövüp sayarak kadının üzerinde kırılmış **zoğal** dirgenini” (Seyhan, 2019, s. 60).

Hem *Derleme Sözlüğü*'nde hem de *Türkçe Sözlük*'te Geçen Sözcükler

afat: Afetler. (Erzurum, Malatya, Ordu)

“*Yağmurun afata* dönüşmesinin o denek suyunu içen adamdan kaynaklandığı anlaşılınca adamın adı Yağmur Adam kalmış” (Seyhan, 2019, s. 30).

Türkçe Sözlük'te “afetler” anlamı ile verilmiştir (*Türkçe Sözlük*, 2011, s. 33a).

bıçkı: Testere. (Tokat, Sivas, Burdur, Denizli, Amasya...)

“*Bıçkı, hızar, orak gibi gereçleri bileliyordu*” (Seyhan, 2019, s. 21).

Türkçe Sözlük'te “tahta veya ağaç biçmekte kullanılan, karşılıklı iki sapı olan ve iki kişi tarafından kullanılan büyük testere” anlamı ile verilmiştir (*Türkçe Sözlük*, 2011, s. 327b).

boduç: Çam ağacı veya topraktan yapılmış küçük testi, yuvarlak, kulpsuz testi. (Amasya, Kütahya, Bilecik, Tokat, Yozgat...)

“*Orada; kaşık, kepçe, boduç, tekne, sofra, saklama kutuları vb. eşyalardan birini yapıyor olurdu*” (Seyhan, 2019, s. 18).

Türkçe Sözlük'te “ağaç veya topraktan yapılmış, testi biçiminde küçük su kabı” anlamı ile verilmiştir (*Türkçe Sözlük*, 2011, s. 369b).

bun: Sıkıntı. (Yozgat, Uşak ve çevresi)

“*Hayır, bu kesinlikle bir sıkıntı ya da bun değil, sanrı da değil; bedensel bir ağrı hiç değil*” (Seyhan, 2019, s. 80-81).

Türkçe Sözlük'te aynı anlam ile verilmiştir (*Türkçe Sözlük*, 2011, s. 412b).

bük: Ova ve dere kıyılarındaki çalı ve diken topluluğu. (Amasya, Samsun, Tokat, Sinop, Çorum...)

“*Ya bir dereden veya çitlerin arkasından, bir ormanın diplerinden ya da büklerin arasından ansızın çıkıp gelirdi*” (Seyhan, 2019, s. 54).

Türkçe Sözlük'te “ovada veya dere kıyısında çalı ve diken topluluğu” anlamı ile verilmiştir (*Türkçe Sözlük*, 2011, s. 422b).

cascavlak: Tüysüz. (Manisa)

“*Bu kez, cascavlak kalan kordonu, karşısına ne çıkarsa yiyen öküz kurbağası bulmuş ve oracıkta yemiş*” (Seyhan, 2019, s. 56).

Türkçe Sözlük'te bu madde başı için “saçsız (baş)” anlamı verilmiştir (*Türkçe Sözlük*, 2011, s. 445b).

cılga: İnce, dar, taşlı yol, patika. (Aydın, Çorum, Amasya, Samsun, Tokat...)

“*Evi ile yol arasında uzunca bir cılga vardı*” (Seyhan, 2019, s. 43).

Bu sözcüğün anlamı *Türkçe Sözlük*'ün 2011 baskısında madde başı olarak yer almazken güncellenen yeni baskısında ağızlardan alınarak “bir arazi veya dağlık alanda hayvanların veya insanların yürüyerek oluşturdukları ince, dar yol” anlamı ile verilmiş olup örnek cümle de Recep

Seyhan'dan tercih edilmiştir.

çığır-: Çağırarak, seslenmek. (Amasya, Tokat, Kars, Van, Niğde...)

“Bir kere daha çığırsalar gidip oturacağım; ama bu kez üçüncü çağrı nazlanıyor” (Seyhan, 2019, s. 40).

Türkçe Sözlük'te aynı anlam ile verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 529b).

çuha: Çuha, tüysüz, ince, sık dokunmuş yün kumaş.

“Burada çuha ve keçeden mamul; çuka, aba, şalvar, potur gibi giysiler dokunurmuş” (Seyhan, 2019, s. 43).

Bu sözcük, *Derleme Sözlüğü*'nde bir çeşit ceket anlamında kullanılır, ancak eserde geçen anlam ceket çeşidinden ziyade bir kumaş çeşididir. Yukarıda verilen anlam *Türkçe Sözlük*'te verilen anlamdır ve eserde geçen anlamla birebir uyuşmaktadır (Türkçe Sözlük, 2011, s. 570a).

depreş-: Nüksetmek, tepreşmek, tekrarlamak. (Amasya, Tokat, Giresun, Afyon, Manisa...)

“Onu dinlerken göç düzen gurbetiniz bir yerlerden çıkıp gelirdi; içinizde ne zamandır devinip duran fakat size bir türlü ulaşamayan bir ses ıkınıp siftinerek kendini duyurur; sonra küllenmiş ağırlar, sönmüş alazlar, toplanmayı bekleyen calazlar, bir ceğel yığını içine saklanmış kalsit taşları ılık bir esintiyle **depreşti**; sonra tadılmamış lezzetler, göz değmemiş saflıklar gitmek duygusu ile sarmaş dolaş çıkıp gelirdi” (Seyhan, 2019, s. 88).

Sözcük 2011 yılında basılmış olan *Türkçe Sözlük*'te yalnızca “nüksetmek” (Türkçe Sözlük, 2011, s. 633a) anlamında verilirken güncellenen *Türkçe Sözlük*'te “yeniden ortaya çıkmak, tekrar uyanmak; nüks etmek” anlamı ile madde başı olarak yer alır.

dikel-: Ayakta durmak, ayağa kalkmak, dik durmak. (Burdur, Denizli, Samsun, Amasya, Bolu...)

“Başımda **dikelip** durma, şöyle yaklaş hele yamacıma” (Seyhan, 2019, s. 22).

Sözcük, “ayakta durmak” anlamıyla *Türkçe Sözlük*'te yer alır (Türkçe Sözlük, 2011, s. 658a).

dirgen: Harmanda sapları yaymaya yarayan demir ya da tahtadan yapılmış ucu çatallı tarım ağıtı. (Kastamonu, Çankırı, Çorum, Amasya, Tokat...)

“El demez ar demez, milletin içinde üzerinde yaba kırardı, **dirgen** kırardı” (Seyhan, 2019, s. 59).

Dirgen sözcüğü, “genellikle harmanda sapları yaymaya yarayan demirden, çatallı bir tarım aracı; çatal, diren” anlamı ile *Türkçe Sözlük*'te madde başı olarak yer alır (Türkçe Sözlük, 2011, s. 676a).

dümbük: Pezevenk. (Niğde, Hatay, Kayseri, Adana, İçel)

“Bir gün demişti ki Hacı Aziz'in Mehemmet, “Kendisine ‘Deli’ dedirtmek için az mı uğraştı bu **dümbük**...” (Seyhan, 2019, s. 53).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te aynı anlamda verilir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 734b).

emmi: Amca. (Çanakale, Manisa, İzmir, Amasya, Çorum...)

“*Rafet emmi, büyüklerin nakline nazaran köyün hatırlı ve en eski ailelerinden, Ziyaeddinzadelerdendi*” (Seyhan, 2019, s. 35).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te aynı anlamda verilir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 715b).

ever-: Evlendirmek. (Afyon, Burdur, Aydın, Manisa, Amasya...)

“*Bunları duyan babası ise, başımıza derin bir sıkıntı almadan everelim bu piçi, diyordu*” (Seyhan, 2019, s. 58).

Bu sözcük ağızlardan alınmış olup *Türkçe Sözlük*'te aynı anlamda verilir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 835b).

gezele-: Can sıkıntısından boşu boşuna gezmek. (Sivas, Isparta, Ordu, Giresun, Konya...)

“*Yağmur Adam, oradan oraya sürgün olarak gezeleyip duracak değil tabii*” (Seyhan, 2019, s. 30).

Bu madde başı *Türkçe Sözlük*'te “sıkıntılı bir durumda dolaşmak, gezinmek” anlamı ile verilir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 940a).

göbel: Yaramaz çocuk. (Amasya, Tokat, Maraş, Sivas, Yozgat...)

“*Yolda rastladığımız bir tilkinin – kaçmadığı gibi bizi mehelsimeyen bir bakışla- “Ne aramız lan burada bu göbeller!” der gibi bakmasına gülemedik*” (Seyhan, 2019, s. 38).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te de aynı anlam ile madde başı olarak verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 954b).

göver-: Morarmak.

“*Yılların verdiği yorgunluğa, hoyrat ellerin ettiği kötülüğe ve onca yaşına rağmen bugün hâlâ nisan ayına doğru gözleri göverir, toprağa düşen cemre ilkin onun dallarına konar*” (Seyhan, 2019, s. 72).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te de aynı anlam ile madde başı olarak verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 976a).

gözer: Buğday, toprak vb. şeyler elenen iri gözlü büyük kalbur. (Isparta, Burdur, Denizli, Kastamonu, Amasya...)

“*O sırada başını kaba fiğleri eleyen bir gözer gibi iki yana sallamıştı*” (Seyhan, 2019, s. 86).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “buğday, toprak vb.nin elendiği iri gözlü kalbur” anlamıyla verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 984b).

harar: Büyük çuval. (Elazığ, Malatya, Ordu)

“*Efendi, cumaya gitmek için az uzun ayrıldığı bir gün, namaz dönüşü dış kapının önünde harara giydirilmiş bir şey gördü*” (Seyhan, 2019, s. 20).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “çoğu kıldan dokunmuş, büyük çuval” anlamıyla verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 1046a).

horanta: Çoluk çocuk, bütün aile fertleri (Elazığ, Malatya, Kırşehir)

“*Gayrimüslimdir, tek başına yaşar, insanlardan kaçar, büyük bir horantayı geçindiriyormuş gibi hep çalışır, sevimsiz ve çirkindir*” (Seyhan, 2019, s. 41-42).

Bu sözcük Farsça kökenli olup *Türkçe Sözlük*'te “aile halkı” anlamıyla verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 1109a).

ıkm-: Soluğunu içinde tutarak kendini zorlamak. (Amasya, Bolu, Sakarya, Giresun, Sivas...)

“Onu dinlerken göç düzen gurbetiniz bir yerlerden çıkıp gelirdi; içinizde ne zamandır devinip duran fakat size bir türlü ulaşamayan bir ses ıkınıp siftinerek kendini duyurur; sonra küllenmiş ağırlar, sönmüş alazlar, toplanmayı bekleyen calazlar, bir ceğel yığını içine saklanmış kalsit taşları ılık bir esintiyle depreşti; sonra tadılmamış lezzetler, göz değmemiş saflıklar gitmek duygusu ile sarmaş dolaş çıkıp gelirdi” (Seyhan, 2019, s. 88).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “herhangi bir nedenle soluğunu içinde tutarak kendini zorlamak” anlamı ile verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 1123b).

ışı-: Aydınlanmak. (Amasya, Manisa, Yozgat)

“Sonra günlerdir üflük çalıp duran Karancalos Fırtınası'nın ardından doğan kış güneşi gibi içimin körfezleri ışıyor birden, dar sokakları genişliyor, düşlerim çiçekleniyor ve bir imbisat hâline geçiyordum” (Seyhan, 2019, s. 78).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “ışıklanmak, aydınlanmak” anlamıyla verilerek madde başı olarak alınmıştır (Türkçe Sözlük, 2011, s. 1133b).

kısmık: Cimri, pinti. (Amasya, Sivas, İzmir, Bolu, Samsun...)

“Bir de üstüne **kısmık** ve mıkır olmasa” (Seyhan, 2019, s. 23).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te yalnızca “cimri” anlamıyla verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 1426a).

mızırdan-: Homurdanmak. (Denizli, Aydın, Ordu, Isparta, Konya...)

“İkinin biri **mızırdanan** ve tayır tayır kaşınıp duran çocuk, Efendi amca dedi, neden yarattı Allah bu ısırganı ki?” (Seyhan, 2019, s. 31)

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “yakınarak konuşmak; mızıldanmak, sızıldanmak” olarak verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 1678a).

murç: Taşları tıraş etmekte kullanılan sivri uçlu demir, taşçı kalemi. (Burdur, Çanakkale, Amasya, Çorum, Samsun...)

“Taş kırmak için balyozları, **murçları**; yontmak için keskileri, madırgaları; işlemek için özel elmas uçları, çöp kalemleri vardı” (Seyhan, 2019, s. 15).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te Ermenice'den alındığı belirtilerek “betonu kırmakta veya betona delik açmakta kullanılan sivri uçlu, çelikten yapılmış bir alet” anlamı verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 1712a).

pıs-: Sinmek, büzülmek, korkudan saklanmak. (Aydın, Balıkesir, Eskişehir, Bolu, Samsun...)

“Mevsimlerin uç uca ulandığını görüyordum sonra, yıllarca karla örtülü oluyor arzın yüzeyi, evlerin terasında yıllarca vinlayıp duruyor rüzgârlar; yıllarca ağaçların yapraklarında çiçekler; yıllarca, insanların yüzlerini kırıştıran sıcaklar, sonra o sıcaklardan **pısıp** sığındığım gölgeler; yüzü pelteleşmiş güz mevsimleri, yıllarca...” (Seyhan, 2019, s. 76).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te yalnızca “pusmak” anlamı ile verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 1922b).

sahtiyan: Tabaklanmış, boyanmış, cilalı deri. (Erzincan)

“*Konağa alındığı ilk zamanlardan aklında kalanlar; Molla Gıyaseddin'in hat kalemleri, atların siper gözlükleri, seyis Cezmi Efendi'nin sahtiyan kaplama kahverengi kamçısı, sonra o kamçının rengârenk püsküllerinden yola çıkarak bir gün kurguladığı festir*” (Seyhan, 2019, s. 14).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “tabaklanarak boyanmış ve cilalanmış genellikle keçi derisi” anlamı ile verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2010b).

sıkı fıkı: Candan, çok bağlı dost. (Niğde)

“İşlerin hayvan desteğinde kol kuvvetiyle yapıldığı, zaman zaman köylü ile dayanışmaya girilmesi gereken o, telaşı çok zamanı kıt yıllarda, onunla böyle *sıkı fıkı* değildi Zongo” (Seyhan, 2019, s. 19).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “içli dışlı” ve “birbiriyle çok samimi” anlamlarıyla verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2092a).

siftin-: Omuzlar oynatılarak giysi yardımıyla kaşınmak. (Afyon, Denizli, Manisa, Samsun, Amasya...)

“*Onu dinlerken göç düzen gurbetiniz bir yerlerden çıkıp gelirdi; içinizde ne zamandır devinip duran fakat size bir türlü ulaşamayan bir ses kınp siftinerek kendini duyurur; sonra küllenmiş ağrılar, sönmüş alazlar, toplanmayı bekleyen calazlar, bir ceğel yığını içine saklanmış kalsit taşları ilk bir esintiyle depreşti; sonra tadılmamış lezzetler, göz değmemiş saflıklar gitmek duygusu ile sarmaş dolaş çıkıp gelirdi*” (Seyhan, 2019, s. 88).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “bir yere sürtünerek kaşınmak” anlamıyla verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2108a).

sundurma: Üstü kapalı balkon, evlerin önündeki taşlık. (Denizli, Balıkesir, İzmir, Bursa, Tokat...)

“*Kapısının dışında, çatmasını bağ teveğinin kuşattığı büyük bir sundurma vardı*” (Seyhan, 2019, s. 44).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te ağızlardan alındığı belirtilerek aynı anlam ile verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2171b).

susak: Ağaçtan oyulmuş su kabı, ağaç maşrapa. (Amasya, Uşak, Isparta, Burdur, İzmir...)

“*Günlük üç-beş susak yeter bana*” (Seyhan, 2019, s. 22).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “su kabağından yapılmış veya ağaçtan oyulmuş maşrapa” anlamında verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2174a).

teveğ: Asma, kavun, karpuz, kabak vb. bitkilerin dalları. (İzmir, Eskişehir, Çorum, Amasya, Ordu...)

“*Kapısının dışında, çatmasını bağ teveğinin kuşattığı büyük bir sundurma vardı*” (Seyhan, 2019, s. 44).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te ağızlardan alındığı belirtilerek “asma, kavun, karpuz vb. bitkilerin sürgünü veya dalı” anlamı ile verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2342a).

toklu: Altı aylıkla bir yaş arasındaki kuzu. (Samsun, Amasya, Aydın, Uşak, Isparta...)

“*O alaca kuzu, büyüyüp de bir türlü toklu veya şişek olamazdı*” (Seyhan, 2019, s. 25).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “bir yıllık kuzu” anlamında verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2362a).

uğrun: Gizli. (Afyon, Isparta, İzmir, Kütahya, Amasya...)

“Üstelik *uğrun* değil, kaçamak göçmek değil yüz yüze olacaktı bu” (Seyhan, 2019, s. 49).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “gizlice” anlamında verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2411b).

yellen-: Gaz çıkarmak (bağırsak için). (Afyon, Eskişehir, Kocaeli, Bolu, Kastamonu...)

“*Yellenemiyordu adam. Evin içinde dört döneniyor, öküzler gibi böğürüyordu*” (Seyhan, 2019, s. 65).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “kalın bağırsaktaki gazı çıkarmak; osurmak” anlamında verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2568a).

yüğrük: Güçlü, çevik, çalışkan, eline ayağına çabuk.

“Üç kişilik taburduk biz. Kanı *yüğrük*, reçinesi süt dolu nisan dalları idik” (Seyhan, 2019, s. 33).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “çevik, güçlü” anlamıyla verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2621b).

yülü-: Tıraş etmek, kazımak. (Çorum, Amasya, Samsun, Tokat, Diyarbakır...)

“*Yülüyorsun, kullanıyorsun; ağzı köreliyor, aşınıp kesmez oluyor*” (Seyhan, 2019, s. 21).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te “vücudun fazla kıllarını ustura ile almak; tıraş etmek” anlamıyla verilmiştir (Türkçe Sözlük, 2011, s. 2625b).

Derleme Sözlüğü'nde Geçmeyen veya Farklı Anlamda Verilen Sözcükler

aklına kudur koy-: Aklına gelmemesi gerekeni getirmek, durup dururken içine bir dert düştürmek.⁴

“*Aklına kudur koyan Hotuk Hasan olsa da Muttalip'in din gayretiyle böyle bir eyleme hazır olduğu; kendisine kayda değer bir destek bulduğu, ancak konunun bir süre rafta kaldırıldığı da saklı değilmiş*” (Seyhan, 2019, s. 48).

cıynak: Yapışkan ve sırnaşık yabani ot türü.⁵

“*Kahrın ve yalnızlığın zehirli turnakları, yaz güneşlerinin yakıcı cıynakları, zemherilerin kırışları yüzüne nasırlı dikişler atmış; orada suyu çekilmiş, sert ve kavlak dereler; uzun, ince yollar açılmıştı*” (Seyhan, 2019, s. 50).

4 Madde başının anlamı yazarın kendisinden öğrenilmiştir.

5 Madde başının anlamı yazarın kendisinden öğrenilmiştir.

cirbitli: Pasaklı, sünepe, pis.⁶

“*Songül'ü daha sık görmek için iyi bir fırsat vardı işin ucunda; Muttalip cirbitlisi böyle bir fırsatı kaçırmı mı?*” (Seyhan, 2019, s. 36).

çiğnek: Ayak altında kalmak, sahipsiz ve ilgisiz hâlde olmak.⁷

“*Bir hafta günü, pazar yerinde; yerimi daralttınız, üstelik sergimdeki sebzeleri çiğnek ediyorsunuz diye uyarın esnaftan birinin kafasını kırmış*” (Seyhan, 2019, s. 58).

çuha: Tüysüz, ince, sık dokunmuş yün kumaş.

“*Burada çuha ve keçeden mamul; çuka, aba, şalvar, potur gibi giysiler dokunurmuş*” (Seyhan, 2019, s. 43).

Bu sözcük, *Derleme Sözlüğü*'nde bir çeşit ceket anlamında kullanılır, ancak eserde geçen anlam ceket çeşidinden ziyade bir kumaş çeşididir.

çuka: Elde işleme yünden ve yerli dokuma kumaştan yapılan, önü açık kısa bir çeşit ceket.

“*Burada çuha ve keçeden mamul; çuka, aba, şalvar, potur gibi giysiler dokunurmuş*” (Seyhan, 2019, s. 43).

dobak: Ucu oval hâlde getirilmiş, kısa kesilmiş ağaç veya kütük.⁸

“*İpin ucunda, bizim eneklere benzeyen rengârenk, uç kısmı dobak bir kol varmış*” (Seyhan, 2019, s. 37).

ekşimik: Ekşimsi tadı olan.⁹

“*Yol boyunca takıldım buna: Ah ekşimik sevda!*” (Seyhan, 2019, s. 38)

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te de aynı anlam ile madde başı olarak verilmiştir.

enek: Çocuk oyununda kullanılan şeffaf bilye.¹⁰

“*İpin ucunda, bizim eneklere benzeyen rengârenk, uç kısmı dobak bir kol varmış*” (Seyhan, 2019, s. 37).

höykür-: İçi acıyla dolan bir insanın birden kendini bırakarak yüksek sesle ağlaması.

“*Sonra zemberek gibi boşalmış, höykürerek ağlamış orada adam*” (Seyhan, 2019, s. 60).

kavas: Köylük yerlerde büyük ağabeyin yanı başında yetişen yeni yetme.

“*Yatacak yeri zaten bedavaya getirdin kavas*” (Seyhan, 2019, s. 26).

“*Kavas*” sözcüğü, *Derleme Sözlüğü*'nde madde başı olarak “aptal, budala” anlamında yer almasına rağmen yazarın kullandığı anlam daha farklıdır.

6 Madde başının anlamı yazarın kendisinden öğrenilmiştir.

7 Madde başının anlamı yazarın kendisinden öğrenilmiştir.

8 Madde başının anlamı yazarın kendisinden öğrenilmiştir.

9 Madde başının anlamı yazarın kendisinden öğrenilmiştir.

10 Madde başının anlamı yazarın kendisinden öğrenilmiştir.

pelteleş-: Donuklaşmak, yumuşamak, ağırlaşmak.

“Mevsimlerin uç uca ulandığını görüyordum sonra, yıllarca karla örtülü oluyor arzın yüzeyi, evlerin terasında yıllarca vinlayıp duruyor rüzgârlar; yıllarca ağaçların yapraklarında çiçekler; yıllarca, insanların yüzlerini kırıştıran sıcaklar, sonra o sıcaklardan pısp sığındığım gölgeler; yüzü **pelteleşmiş** güz mevsimleri, yıllarca...” (Seyhan, 2019, s. 76).

sarak: Zayıf, çelimsiz. Yüzü sararmış veya hastalık belirtileri olan bir çehreye sahip olan.¹¹

“O cühnüz, **sarak** ve zayıf bedenin bunca işi nasıl kaldırdığına; hatta böyle nasıl sağlıklı kalabildiğine şaşıp kalmıştım” (Seyhan, 2019, s. 50).

siv-: Uzaklaşmak.

“Yapılması gereken o varvaradan yararlanıp oradan usulca **sivmekti**” (Seyhan, 2019, s. 48).

şişek: İki yaşında yavrulamamış koyun. *Derleme Sözlüğü*'nde bu anlamı ile geçmez.

“O alaca kuzu, büyüyüp de bir türlü toklu veya şişek olamazdı” (Seyhan, 2019, s. 25).

tuğyan: Haddini aşma, azgınlık.

“İnsanlar, gökyüzünü tırmalayan **tuğyan** yüzü binalara giydirmişlerdi ruhlarını” (Seyhan, 2019, s. 67).

yahan: Sırt.¹²

“Son yaşadıkları ise **yahannuna** batmış iki kıymıktı” (Seyhan, 2019, s. 57).

kötü yatı: Kötü.

“Söz gelişi, arazide “kaçak” koyun otlatan süreklilere **kötü yatı** sözler söyleyebilir, sövüp sayabilirdi” (Seyhan, 2019, s. 64).

yengilcek: Hafif davranışları olan, ciddiyetsiz, hoppa, şımarık.¹³

“Muttalip'in bizi ucu sonu belirsiz bir maceraya sürükleme uçarılıklarını, **yengilcekleğinin** yarattığı çıkıntıları yontmakta işe yarıyordu Cevdet'in sakin tabiatı” (Seyhan, 2019, s. 34).

zerzeli: Kapı zincirli, sürgülü. (Amasya, Tokat, Maraş)

“Sonra keşkül, bir kenarda yığılı un çuvalları, deneyi havuzda teşviye etme tapanı; yan tarafta, kapısı hep açık duran ahşap **zerzeli** düşler orası...” (Seyhan, 2019, s. 11).

Bu sözcük *Türkçe Sözlük*'te zerze madde başı ile alınmış olup bağlam çerçevesine uygun anlam alınarak anlamlandırılmıştır.

Sonuç

Bireyler toplumunda yaşadığı ve yetiştiği çevre, kültür, eğitim vb. pek çok sebepten dolayı ortak dili bireyselleştirerek farklı bir dil ortaya koyar. Bu dil kullanımı, bireysel farklılıklara dayanır. “İdiyolekt” dediğimiz bu farklılıklara bazen de ağız unsurları dâhil olabilir. Bu bakımdan ağız

11 Madde başının anlamı yazarın kendisinden öğrenilmiştir.

12 Madde başının anlamı yazarın kendisinden öğrenilmiştir.

13 Madde başının anlamı yazarın kendisinden öğrenilmiştir.

özelliklerinin yer aldığı edebî eserleri de görmek mümkündür. Böylelikle ağız unsurları yazılı dile geçirilerek kayıt altına alınır ve ağızların söz varlığı gün yüzüne çıkarılır. Bu da ağızların söz varlığının zaman içinde eriyip yok olmasına engel olur.

Bu çalışmada merhum Recep Seyhan'ın *Zongo'nun Değirmi* adlı hikâye kitabının söz varlığı, ağız özelliklerine ait söz varlığı bakımından incelenmiştir. Eserde toplamda 120 ağız unsuruna yer verildiği tespit edilmiştir. Bunlar sırasıyla şu şekildedir: *Derleme Sözlüğü*'nde geçen sözcük sayısı 62, hem *Derleme Sözlüğü*'nde hem de *Türkçe Sözlük*'te geçen sözcük sayısı 38, *Derleme Sözlüğü*'nde geçmeyen veya farklı anlamda verilen sözcüklerin sayısı ise 20'dir. *Derleme Sözlüğü*'nde geçmeyen veya farklı anlamda verilen sözcükler için yazarın bizzat kendisine başvurulmuş olup sözcüğün anlamı, bağlam çerçevesine oturtularak tam ve doğru bir biçimde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Ayrıca birkaç sözcüğün alıntı yoluyla ağızlara girmiş olduğu da tespit edilmiştir. Yukarıda gösterildiği gibi bazı sözcükler, ağızlardan ölçünlü dile geçerken bazı sözcükler de ölçünlü dilden ağızlara geçer. Ölçünlü dil ile ağızlar arasındaki sıkı ilişki yadsınmaz, bu yüzden sözcük alışverişi ile birbirlerinden yararlanması normaldir. Ancak bu sözcük alışverişi aşırıya kaçmadığı sürece normal görülür, yoğun bir sözcük alışverişinin olması durumunda hem ölçünlü dil hem de ağızlar zarar görebilir.

Nitekim tespit edilen sözcükler incelendiğinde Amasya bölgesinde farklı ağız özelliklerini yansıttığı da açıktır. Yani yazar, yalnızca yetiştiği çevrede kullanılan sözcükleri değil, hemen hemen tüm Anadolu coğrafyasından sözcük alır. Çünkü Seyhan için Anadolu, kendi eserlerinin ülkesidir. Anadolu'ya ayrı bir ehemmiyet yükleyen Seyhan, ağız unsurlarının söz varlığını dilin zenginliği olarak görür ve bu yüzden neredeyse her edebî eserinde bu zenginliği yaşatmayı kendisine görev addederdi.

Edebî eserlerde kullanılan morfolojik, fonolojik, söz dizimsel ve leksikal ağız özelliklerinin gün yüzüne çıkarılarak kayda geçirilmesi önemlidir. Ayrıca gerek görüldüğü takdirde *Derleme Sözlüğü*'nde geçmeyen veya *Derleme Sözlüğü*'nde verilen anlam dışında başka bir anlamla kullanılan sözcüklerin sözlüğe dâhil edilmesi Türk dilinin ağızlarına ait söz varlığının daha kapsamlı bir şekilde ortaya konmasını sağlayacaktır.

Kaynakça

- Aydın, M. (2008). Elbistanca Bir Sözlük ve Tahsin Yücel'in Dönüşüm'ündeki Hikâyeler. *Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı Bildirileri* (s. 101-106). Şanlıurfa: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Buran, A. (2002). Konuşma Dili Yazı Dili İlişkileri ve Derleme Faaliyetleri. *Türkbilgi*, 4, 97-104.
- Demir, N. (2009). Edebi Metinlerde Ağız Kullanımı Hakkında Bir Ön Çalışma. *Bernt Brendemoen Armağanı* (s. 97-108). içinde Oslo: Novus forlag.
- Demirci, K. (2017). *Türkoloji İçin Dilbilim*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Efe, K. (2017). *Derleme Sözlüğü'nde Amasya'ya Ait Kelimelerin Dağılımı. Uluslararası Amasya Sempozyumu Tarih-Dil-Kültür-Edebiyat Bildiriler Kitabı* (s. 957-999). Amasya: Kıbrıs Balkanlar Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu Yayınları.
- Eraslan, E. (2022). "İstiklal Marşı"ndan Türkçe Sözlük İçin Katkılar. *Teke Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 11(1), 167-178.
- Göztaş, G. (2017). Edebi Metinlerde Ağız Kullanımı: Bekir Yıldız Örneği. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(42), 113-134.
- Karakış, Y. (2019). Yaşar Kemal'in Romanlarında Çukurova Ağzına Ait Sözcükler ve Etimolojileri. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Meriç, C. (2016). *Bu Ülke*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Önem, E. (2011). Bireysel Dil Kullanımı Etkileyen Etkenler. *Dil Dergisi*(152), 57-67.
- Seyhan, R. (2019). *Zongo'nun Değirmeni*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Şengül, M. (2009). Sosyal Farklılıklardan Kaynaklanan Dil Kullanımı ve Türkçe Eğitime Yönelik Bir Değerlendirme. *Turkish Studies*, 4(8), 2166-2180.
- Turan, İ. (2019). Recep Seyhan'ın Hikâyelerinde Nesne-Birey İlişkileri. *RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*(Ö5), 198-208.
- Turan, İ. (2022). Recep Seyhan'ın Eserlerinde Nesnelere Dünyası. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük. (tarih yok). 07 24, 2023 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (tarih yok). 02 01, 2024 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Türkçe Sözlük*. (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uysal, İ. N. (2015). Salâh Bîrsel'in "Şingir Mıngır" Sözcüklerinden Türkçe Sözlük'e Katkılar. *Turkish Studies*, 10(16), 1113-1128.

Nostalji, Anımsama ve “Özlem Estetiği”: Ahmet Muhip Dıranas’ın “Yağma” Şiiri

Nostalgia, Recall and “Longing Aesthetics”: “Yağma” Poem by Ahmet Muhip Dıranas

Ali KARAHAN*



Öz

Modern çağın bölünmüşlüğü ve yabancılaştırıcı etkisi altında dünyanın manevi iklimindeki düzenli işleyişi anımsayan bireyde nostalji bir çıkış kapısı, imgeleme sığınma ve eski akışa eklenmedir. Geçmiş zamana ait olgulara şimdinin kuşatıcılığında yer vermek, aidiyet duygusunu kuvvetlendirirken aynı zamanda benimsenen değer ve nesnelerin canlılığını devam ettirir. Anımsanarak bilinç düzeyine yükselen görüntü ve sesler, ilk olarak geçmişe karşı büyüyen özlemi giderir. “Yağma” şiirinde bir mekân olarak toplumsal yaşam katmanlarıyla beliren İstanbul, nostaljik dizgenin odağında bulunur. Çünkü modernleşmenin her geçen gün daha da sert ve yoğun hissedildiği şehir, mimari yapısının yanı sıra kültür ve estetiğinde de kayıp yaşar. Ahmet Muhip Dıranas için onu Türk İstanbul olarak kurgulayan görkemini yitirmiş şehir, hüznün vericidir ve artık belleklerde kalan yanlarıyla tanımlanır. Bu çalışmada, Ahmet Muhip Dıranas’ın “Yağma” şiiri, anımsama ediminin bireysel deneyimlere odaklanması, geçmiş huzurlu ve mutlu kılan toplumsallığıyla İstanbul’a karşı beslenen özlem duygusu ve önceki o an namına ihya etme girişimi şeklinde beliren nostalji üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: modern Türk şiiri, Ahmet Muhip Dıranas, “Yağma”, nostalji, özlem.

* Arş. Gör., Tarsus Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Mersin / Türkiye, elmek: alikarahan@tarsus.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5199-7272.

Gönderilme Tarihi / Received Date:

20 Kasım 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

10 Ocak 2024

Atıf/Citation: Karahan A. (2024).

Nostalji, Anımsama ve “Özlem Estetiği”: Ahmet Muhip Dıranas’ın “Yağma” Şiiri
doi.org/10.30767/diledeara.1393283

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
tded.org.tr | 2024

Abstract

Nostalgia is a way out, refuge in imagination and articulation to the old flow for the person who remembers the orderly functioning of yesterday’s spiritual world under the fragmentation and alienating influence of the modern age. Including the facts relating to the past within the scope of the present strengthens the sense of belonging and at the same time maintains the vitality of the adopted values and objects. Images and sounds that rise to the level of consciousness by being remembered firstly satisfy the growing longing for the past. Istanbul, which appears as a place with its layers of social life in the poem “Yağma”, is at the center of the nostalgic system. Because the city, where modernization felt harsher and more intense day by day, loses its culture and aesthetics as well as its architectural structure. For Ahmet Muhip Dıranas, the city that has lost its magnificence which made it as Turkish Istanbul, is saddening and is now defined by the aspects that remain in memory. In this study, Ahmet Muhip Dıranas’ poem “Yağma” will be evaluated through the focus of the act of remembering on individual experiences, the feeling of longing for Istanbul with its sociality that makes the past peaceful and happy, and the nostalgia that appears as an attempt to revive the past in the name of that moment.

Keywords: modern Turkish poetry, Ahmet Muhip Dıranas, “Yağma”, nostalgia, longing.

Extended Summary

The fact that modernization causes destructive change isolates the person from traditional accumulation and the past, which is a part of cyclical time. While secularization, measurability and utilitarianism damage the spiritual world of the past, they also disrupt cultural integrity. The emergence of dissatisfaction under this hurtful atmosphere of the present causes the past to be reconsidered through images and memory. Here, nostalgia appears in the form of themes and references as a concept that alleviates the pain of loss towards longed-for and desired phenomena and objects. Because confronting the divisive and divisive violence of the modern reminds of the constructive and integrative order of the past. Nostalgia creates an imaginary peace through these memories and surrounds the person with a sense of security.

Contrary to all the achievements that make it Turkish, Istanbul is experiencing an environment of cultural conflict and historical disharmony with modernization. The city's aesthetic traditions, architectural appearance and social structure are subject to shocking change. This brings about social disintegration and loss of identity. Industry and ceaseless migration, which develop in parallel with the modernization initiative, bring about unplanned urbanization, housing and employment problems. Nostalgia, which becomes visible right here, combines with the Turkish thinker's longing for the past and the sadness of loss, creating an opportunity for isolation from the present.

From the first verses, the act of remembering focuses on the old days and the magnificent view of Istanbul is reflected to the reader. These memories, adorned with descriptions, contain nostalgic references. The ships that filled the sea, the deserted streets when there was no immigration and the dry crowds, and the houses that were eye-catching with their architecture, once made Istanbul beautiful. But this silhouette is no longer more than a distant dream for the subject of the poem who experiences the present. The sadness and pain of loss that keep nostalgia alive in poetry often show themselves. In addition, dissatisfaction with the situation that drives people to search, chases the good days deep in the memory, and thus gives rise to a nostalgic attitude is also perceived. What is remembered is Istanbul, where Ahmet Muhip Dranas lived his youth and was the capital of the Ottoman Empire. Those beautiful days are left behind with the negativities caused by disasters, defeats, collapses and migration. It is this change of Istanbul that ignores tradition, texture and people that activates the phenomenon of nostalgia in the poet. This destructive transformation brought about by modernization makes the Bosphorus unrecognizable. Newly constructed buildings, roads and bridges present an appearance that is incompatible with tradition, harms naturalness and contradicts architectural heritage. For this reason, a feeling of nostalgia triggered by modern degradation arises in the person, a desire for beautification that focuses on the past and is mixed with longing. The Istanbul of mansions, baths, and boat trips gives way to the Istanbul of highways, bridges and apartment buildings. The subject of the poem attempts to search for the beauties of ancient times. The subject of the poem, who cannot see the environment he desires now, longs for the place where the civilized image is reflected, and tries to reach his youth, wants to live yesterday into the day. Establishing a nostalgic imagination is to close the gaps in consciousness created by dissatisfaction. Here, the past is a temporal and spatial integrity constructed with the "aesthetics of longing". The need for shelter surrounds the person with dreams based on the good days of the past. This discourse, woven with nostalgic references and the theme of longing in "Yağma", is the basic basis of what the poet expresses and comes to the surface through remembrance.

This unpleasant change is not only seen in space, but also in society as differences that shake traditional life. The hippieism mentioned in the poem, which opposes the social order and advocates a shabby lifestyle, reflects a very different style from the old Istanbul gentleman/lady. The poet begins to feel alone as the objects he is familiar with change. Even the greeting, which is the first step in people’s communication, has become different and no longer given. He is like a tourist wandering around unfamiliar places among the crowds and trying to make sense of them. In this environment, nostalgia connects the person to the happy days of the past in order to escape from alienation, and fulfills the desire to grasp and internalize yesterday in today. It is inevitable for the subject of poetry to complain about all these beauties that have been plundered, to try to keep them alive through remembrance and to develop a past-lover. Along with the aforementioned inferences, in this study, Ahmet Muhip Dıranas’s poem “Yağma” was examined around the concept of nostalgia, taking into account the activity of remembrance and the theme of longing.

Giriş

Mazinin bütünlüğü içinde anlamlı bir konuma sahip olan insanın, evrensel düzen ve döngünün parçasıyken bireysellik uğruna geleneksel ahlak katmanlarından kopması, düştüğü “varoluşsal boşluk”la neticelenir (Taylor, 1995, s. 10-11). Bu noktada nostalji, modern kentin kuşatıcılığında değer yitimine uğrayan toplumsallığın kişi üzerinde yarattığı kültürel kalıplar olarak belirir. Sarsıcı bir değişime tanık olan insan, her ne kadar onun hızına kapılsa da, bozulma ve çöküşün etkisiyle geçmişin arzulan uyumuna göndermeler yapmaya başlar (Berman, 2001, s. 27). Ahlaki, kültürel ve teolojik boyutlara haiz bu kavram, esasında yitirme duygusundan kaynaklanır. Manevi olan ötelenirken, dünyevileşmenin hız kazandığı ortamda nostalji izlekleri görünürlik kazanır ve şimdinin kusurları geçmişin huzur verici ortamına gitmeyi tetikler. Geçmiş, şimdi ve gelecek düzleminde ilerleyen zamansallık, bugünün kişiye rahatsızlık veren bozukluğu ve önceye ait imge ve nesnelere nostaljiye zemin hazırlar. Modern toplumun uğradığı yozluk ve sonucunda ortaya çıkan kültürel çatışma bu kavrama kapı aralar. Doğal olarak nostalji modernliğin nihayetinde varılacak noktadır (Tester, 1993, s. 64). Kişinin uzaklaştığı ve artık muhatabı olmadığı her şey arzulanabilir olur. Geri dönülmezlik içinde kıvrılmak, arzulanmanın yarattığı özlem ve beliren farklılıklar geçmişseverliğin nedenleridir. Burada yitirmenin acısı da söz konusudur. Çünkü bugünün bölünmüşlüğüyle yüze gelirken, geçmişin nizami bütünlüğü hatırlanır. Bu da kişiyi kaybetmiş olmanın bedbin ve kötümser hâline bürünmekle beraber yabancılaşma yaşamının doğurduğu güvensizliğe ve huzur veren bir muhayyel geçmişte/zaman aralığında bulunma isteğine götürür.

Belleğin tahattur etmek yoluyla müdahil olduğu nostaljik süreç, tinsel bir arazide imgelem yardımıyla yaşanır. Boym, nostaljinin “sahnesi muharebe alanı ya da hastane koğuşu değil, düşünce gölcükleri, hareketli bulutları ve ortaçağ ya da antikçağ kalıntılarıyla puslu manzaralardır” (2009, s. 37) derken duygusal bir alanı işaret eder. Kavramın eve dönme kriziyle beliren psikolojik bir hastalık olduğu devreye de vurgu yapan düşünür, nostaljiklerin esasında kendi tarihlerini söylediklerini belirtir (Boym, 2009, s. 38). Her şey kişinin alışılmış düzende sapmalara yol açan ve onu yersiz-yurtsuzluğa götüren bir kopuş yaşamasıyla başlar. Ardından modernlik, kültürel ve düşünsel çoğulculuğu ortaya çıkarır. Süregelen dönüşümle modern birey özerkliğini devletin kamusal egemenliğine kapırır. “Son olarak yalınlığın, sahiciliğin ve kendiliğindenliğin yitirildiği duygusundan söz edilebilir” (Stauth ve Turner, 1992, s. 2). Böylece kişinin düşünce evreninde yerinden edilmiş kültürün/tarihin/geleneğin yeniden elde edilmesine dönük nostalji pratikleri yer almaya başlar. Doğal olarak, “İlk bakışta, nostalji bir mekan özlemidir, ama aslında farklı bir

zamana (çocukluk zamanımıza, rüyamızın yavaş ritmlerine) duyulan hasrettir. Daha geniş anlamda, nostalji, modern zaman fikrine, tarih ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır. Nostaljik kişiler tarihi silmek ve özel ya da kolektif bir mitolojiye dönüştürmek, zamanı mekan gibi yeniden ziyaret etmek isterler, insanlığın başına bela olan zamanın geri çevrilemezliğine boyun eğmeyi reddederler” (Boym, 2009, s. 16). Döngüsel zaman tasavvurunun yerini ilerlemeci zaman algısına bırakmasının etkisiyle buna bir karşı çıkış şeklinde yükselen nostalji, bütünlüğünü kaybeden zaman ve değersizleşen mekân üzerinden anlam kazanır. Nostalji, geçmiş zamanı ve onu imleyen mekânları ululaştırarak yeni bir şimdi yaratır. Bu biraz da derindeki gizli metni açığa çıkarmak ve ona canlılık kazandırmak (Dillon, 2017, s. 92) gibidir. Değerler bütünü olan geçmiş, “palimpsest” gibi korunaklı bir şekilde saklıyken belirir ve yeniden kurgulanır. Anımsayarak bilinç düzeyine çıkarılan olgular, özgün bir şimdi için malzeme yapılır (Öztok, 2020, s. 8). Etrafını yadırgayan ve kendini sürgün hisseden kişi, mutlu olduğu güzel günlere karşı bir “özlem estetiği” (Boym, 2009, s. 21) duyumsar ve hayale dayanan kurmaca bir zamansallık geliştirir.

Eski deneyimler duygusal yoğunlukla örölü bir hasrete hedef olur. Bir yandan sevilen, benimsenen yerlere, kişilere ve nesnelere arzu beslemek ve onlara erişememenin verdiği acı, diğer yandan belleğin yitik olana karşı işlevselliğini göstererek onu açığa çıkarma gayreti nostaljik ruhu sıkıştırır. Yeni çağın kurbanı olan insan, modernliğin çıkmazlarıyla mücadele ederken nostaljik bir sığınmaya ihtiyaç duyar. Yalnız bu sığınma salt bir kapanmadan ibaret değildir, aksine bir “görme kabiliyeti” (Fritzsche, 2001, s. 1592) edinerek doğrusal zamana yeni bir nizam vermek anlamı taşır. Buradan hareketle bozulmamış olana erişme isteği doğar. Yokluğu deneyimlenen her nesne, modern dünyanın eksikliğidir ve bu eksiklik imgelemede giderilebilir. Dolayısıyla kavramın bu ideolojik açılması, milletlerin kültürel izlekleriyle birlikte ilerler. Milli kimliği oluşturan toplumsal vurgular, kazandıkları nostaljik değerle aidiyetlerini ve canlılıklarını korur, devamlılıklarını sağlar. Özlem duyulan ve geri çağrılan geçmiş, hizmetini milli bilincin yeniden yoğrulmasına ve bugünün inşasına sunar (Tannock, 1995, 454). İdeal olanın peşine düşen nostaljik tavır, tüm bölünmüşlüğüne rağmen yaşamı özümsemeyi ve yabancılaşmaktan kurtulmayı düşler. Onu tetikleyen “dünyanın büyüünün bozulmasıdır” (Löwy & Sayre, 2016, s. 49-57). Makineleşmeye, ölçülebilirliğe, niceliklerin üstünlüğüne, kişiler arası ilişkilerin zayıflamasına ve toplumun çözülmesine romantik bir muhalefeti de barındıran nostalji, kültürün/ tarihin/geleneğin kaybolan büyüünü geri çağırma ve şimdinin şartlarıyla karma girişimidir.

İhtişamlı zamanları akla düşüren mekânın yitilmesi, nostaljik dürtüyü harekete geçirerek geçmişin olumluluklarını zaman sınırlarının ötesine taşır. Amaç geleceğe egemen olmaktır. Tepkisel şekilde ortaya çıkan, seçilmiş ve ayıklanmış bir tarihle süresizlik giderilmeye çalışılır. Çağın nesnesi olmak istemeyen insan, kendi üzerindeki hoşnut olmadığı değişimi sekteye uğratmak ve özneliğe yükselmek için nostaljik bir çıkış ve tasarlama yapar. Modern zamanların taşıdığı riskler, güven hissine duyulan gereksinimi artırır. Müphemlik duyumsanmayan bir geçmiş bu atmosferde daima cazip gelir. Toplumsal gerçekliklerin altüst edilmesi, kuytulardaki eskinin didiklenmesini, yaşanılacak ve avunmayı mümkün kılan bir ara alan oluşturulmasını hızlandırır. Geçmişi savsaklamayı seçenек görmeyen Türk düşünürü, köksüzleşme kaygısı içerisinde geleneksel dokunun ihyasını nostaljik bağlantılar kurarak yapmaya çabalar (Beriş, 2010, s. 60-61). Bu noktada deneyimlenen olanaksızlık ise hüznü doğurur.

Modern Değişim ve Ardılı Dersaadet Nostaljisi

İstanbul, modernleşmenin en sivri yanlarıyla gözlemlendiği bir sahne olarak Türk düşünürü için daima bir yitik cennet olmuştur. Uygarlık şahikası Osmanlı İmparatorluğuna sadece siyasi

başkentlik yapmamış olan şehir, onu “Türk İstanbul” (Beyatlı, 1995, s. 5-66) kılan estetiğin uygulama sahası olarak bayındır hâle getirilmiştir. Manevi iklimin içinde çağlarca uzanan ve birbirine zincirlenen gelenek, fütihat devirlerinin çıkarımı tarih ve medeni hasletlerin bütünü olan kültür İstanbul’da harmanlanmıştır. Fakat modernleşme milli uyumun işleminde aksamalara yol açar. Türk olmayı kurgulayan yapıların olumsuz anlamda değişmesi (Bora & Onaran, 2003, s. 236), sosyo-kültürel bir bozulmayı işaret eder. Tanpınar’ın “mimarısız bir asır” (2000, s. 186) diye niteliği 19. yüzyılın estetik ananeyi ve şehrin silüetini gözetmeyen taklit imar faaliyetlerinin uzantısından İstanbul da nasibini alır. Milli ruhu zedeleyen bu değişimin İstanbul üzerinden sert şekilde deneyimlenmesi, geçmişle kurulabilecek ilişkilere de olumsuz anlamda etki eder. *Beş Şehir*’de geçen “Her büyük şehir nesilden nesile değişir. Fakat İstanbul başka türlü değişti. Her nesilden bir Parisli, bir Londralı, doğduğu, yaşadığı şehrin otuz kırk yıl önceki halini, yadırgadığı bir yığın yeni adet, eğlence tarzı, mimari üslubu yüzünden hüznü duyarak hatırlar” (2019, s. 121) ifadeleri Tanpınar’ın şehirdeki kimliksizleşmeye, toplumsal yozlaşmaya ve mimari bozulmaya getirdiği açıklamalardır. Bu kaygıları güden bir başka isim ise 1950’li yılların siyasi iktidarına yaptığı yıkımlar dolayısıyla eleştiriler getiren ve “İstanbulluluk”u var eden terbiyenin yok oluşuna tanıklığını nostaljik göndermelerle anlattığı *Dersaadet* (2018) isimli kitabın yazarı Münevver Ayaşlı’dır. Türk düşünürünün gözünde ölçülemez ve kontrol dışı şekilde büyüyen İstanbul’da mesut günlerin yapıcı canlılığı kalmaz. Modernleşme girişimiyle koşut şekilde gelişen endüstri ve durmak bilmeyen göç, çarpık kentleşmeyi, kültürel uyumsuzluğu, barınma ve iş sorunlarını beraberinde getirir.

İşte nostalji, bütün bunlara bir karşılık, bir savunma olarak Türk düşünürü tarafından geçmişe duyulan özlemin gücüyle ve haz veren bir hüznü birlikte benimsenir. Modern olan, tarihin süzgecinden geçene aynı kanalda akmadığı için tikel bir yenileşmenin olması (Bilgin, 1995, s. 89), nostaljiye başvurmaya olanak tanır. Çünkü hâlden memnuniyetsizlik geriye dönüş arzusunu kamçılar. Bir göz bağına, yanılısamaya da hizmet edencesine İstanbul özelinde görünürleşen Osmanlı seçkin kültürü nostaljisi, Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın eserlerinde kendine yer bulur (Ayvazoğlu, 2004, 511). Tanpınar’ın “Eski İstanbul mahallerinde dolaşıp da bu zamanı duymamak, onun tılsımlı kuyusuna düşmemek imkânsızdı. Bu elle dokunulacak kadar kesif, ruhani renklere bürünmüş, her karşılaştığı bir rahmaniliğin sınırlarına kadar götüren, en basit şeylere bir içlenme, bir ‘mağfiret’ edası veren, dua ve tevekkül yüklü, dünya ile ahiretin arasında aralık bir kapı gibi duran garip bir zamandı” (Tanpınar, 2019: 126) sözleri, sirayet ettiği her nesneyi ihya eden eski zamanların bozulan büyüüne ve ilahi olana dokunmayı mümkün kılan içeriği kaybetmenin hüznüne vurgudur. Böylece nostalji daha çok bir “mazi daüsilası” olarak gün yüzüne çıkar. Önceki zengin ve renkli yaşantıyı yitirmek, İstanbul’un da güzideliliğine halel getirmiştir. Artık nostalji, bir anımsama biçimi şeklinde ve “bilincin yitirilmiş köklerine duyduğu ilgiyle kurduğu, geriye bakarak” (Gürbilek, 2014, s. 94) meydana gelen, İstanbul’u da nesneleştirilen/odağa koyan bir göndermeler bütünüdür. Türk düşünürü, sanatın etki gücünü de kullanarak aktardığı geri çağırma, çağrıştırmaya ve özlem duymaya izlekleriyle İstanbul nostaljisini yoğurur. Dirilmesi imkânsız olan tasavvurlar, nostaljik imgeler şeklinde edebi metnin nirengi noktası olur. Çünkü moderniteyle vücuda gelen alışılmadık bir değişimin yarattığı boşluk, geçmişin renkliliği peşinde koşmaya, izlerini takip etmeye nedendir.

Yitik Şehir Yahut “Yağma” Şiirinde Nostaljik Göndermeler

Ahmet Muhip Dıranas’ın Şiirler adıyla yayımlanan ve içerisinde bütün şiirlerini barındıran eserde, “-Ümit Yaşar’a-” ithafıyla “Yağma” da yer alır. Şiir daha ilk dörtlüğünde öznenin “Yaşa-

dıktı bir zaman İstanbul'u" (Dıranas, 2015, s. 154) diyerek anımsadığı eski günlerin yad edilişiyile başlar. Eğitim hayatının sona ermesinin ardından İstanbul'a dönen (Kırcı, 1997, s. 11-35) Dıranas, okurun gözünde Boğaz kıyısında, pencereden seyredilerek özümşenen bir şehir manzarası canlandırmayı amaçlar. Ardından girilen eski İstanbul betimlemesi, anımsanan sahneleri yansıtmaktadır. Denizi dolduran gemiler, göç almadığı, kuru kalabalıkların kaplamadığı zamanlardaki ıssız sokaklar ve mimarisiyile göz dolduran evler, İstanbul'u öznenin "Şarkı gibilerle, düş gibilerle" diyerek vurguladığı güzelliklerle bezemiş, "Sarmaş dolaş..." etmiştir. Bütün bu estetik görüntü, şimdiki yaşayan şiir öznesi için adeta "Olmaz gibi dünyadır" (Dıranas, 2015, s. 154). Anımsanan, anılarla ihya edilmeye kalkılan veya sığınılan İstanbul, masal âlemi derecesinde huzurludur. Özne için geçmişte yaşadığı "Mutluluklar şehri bir İstanbuldu" (Dıranas, 2015, s. 154). İstanbul bütün bir yaşantısı içerisinde "Şiirler, buluşmalar, aşklar ..."la kişiyi, maneviyatını yitirmemiş günlerin sıcaklığıyla kaplar. Fakat özne için bu saltanatlı, samimiyet dolu günler dahi akşamlıdır, sonu vardır. Şiirin bu noktasında nostaljiyi diri tutan hüznün ve kaybetmenin acısı kendini gösterir. İnsanı arayışa sürükleyen, belleğin derinlerindeki güzel günlerin peşine düşüren ve böylelikle nostaljik tutumu doğuran hâlden memnuniyetsizlik, "Ne şiir kaldı, ne aşk, ne beklenti" (Dıranas, 2015, s. 154) dizesinde sezilir. Ardından

"Tığ gibi minareleriyle, kendi
Kendisinde güzel, tek, yüce, kutlu
Bir ölümsüzlükler, zaferler kenti
Bugün yenilgilerle, yasla dolu" (Dıranas, 2015, s. 154).

dörtlüğü gelir. Bu dizelerde de eski İstanbul'un yüceltilmesi sürer. Anımsanan, Dıranas'ın yaşayarak deneyimlediği imparatorluğun başkentidir. Ama muzaffer günlerin ışığı sönmüş, şehir sevinçli hâlini kaybetmiştir. O ebedilikle dolu atmosfer, felaketlerin, yenilgilerin, çöküntüler ve göçün yarattığı matemle dağılmıştır. Şairdeki nostalji saikini tetikleyen İstanbul'un bu geleneği, dokuyu ve insanı yok sayan değişimidir. Şehir adeta "bir son gün hali, bir taş taş üstüne" (Dıranas, 2015, s. 154) kalmayacak yıkım yaşamaktadır. "Hem mide, hem ruhta bir açlık" şeklinde beliren ve yok edici yanına vurgu için ejdere benzetilen modernizm ve musallat olan sarsıcı teması, İstanbul'u "Toz, duman, inilti, akıntılar, çöpler..." (Dıranas, 2015, s. 154) içinde bırakmıştır. Şehir yeni anlayış doğrultusunda, sanayileşmenin yarattığı etkiyle ve göçün doğurduğu konut ihtiyacını karşılamak için imar edilirken, geleneğin dokuduğu silüet bozulur, modernizmin getirdiği benimsenirken güzel olan zarar görür ve estetik birikim yok sayılır. Dıranas,

"Niçin geri geldik bunca yıl sonra?
Batık bir ülkeyi aramak gibi.
İşte gençliğimiz: ta uzaklara,
Çok uzaklara bak. Orada belki" (Dıranas, 2015, s. 154-155).

dörtlüğüne duyumsadığı nostaljiyi görüntür kılan bir soruyla başlar. Şiir öznesi uzun bir aradan sonra İstanbul'a döner, fakat umduğu şehre ait olmanın çok uzağında bir atmosferle karşılaşır. Gençlik döneminin İstanbul'u artık erişilmez bir noktadadır. Kadim şehri aramak, varlığını yeneden özümsemeye ve deneyimleme umudu taşımak artık boşunadır. İşte beklentisini karşılayamamak ve tanık olduğu değişimden doğan hoşnutsuzluk geçmişe sığınmayı, onu anımsamayı ve özlem duymayı doğurur. "Bize gülümsüyorsa geçmiş günler" (Dıranas, 2015, s. 155) dizesi, evvelin nasıl daha cazip gelmeye başladığına vurgudur. Ulaşılamasa da geçmiş, heves edilen ve hasret duyulan bir zaman aralığı veya mekânsal gösterge olur. Öznenin "Orda elinde bir simitle, ufak/Süzgün bir

çocuk, çocukluğum işte” (Dıranas, 2015, s. 155) demesi, anılarına uzanması anlamındadır. Simit ise alelade seçilmiş bir nesne değildir, bilakis İstanbul nostaljisini imler. Fakat bu fantazyaya git gide uzaklaşmaktadır. Canlılığı olmayan bu görüntüler, anımsamalar düştten ibarettir. Şiirdeki

“Boğaziçi, daha sağken gömülmek
İçin dönüşmüş beton mezarlara;
Bir hippî kız, bir deccal, şimdi Bebek
Koylarında ilham, arsız, farfara” (Dıranas, 2015, s. 155).

dizeleri ise şehrin uğradığı çarpık kentleşmeye, betonlaşmaya ve toplumsal kopmalara tanıklığı içerir. İstanbul’un bütün yaşam biçimi, zengin kültürü, doğal güzelliği ve uygar görüntüsü bir ölü gibi beton binaların çevrelediği mezara konur. Modernleşmenin getirdiği bu yıkıcı dönüşüm, Boğaziçi’ni tanınamayacak hâle getirir. İnşa edilen yeni binalar, yollar ve köprüler, gelenekle uyumsuz, doğallığı zedeleyen ve mimari birikime aykırı bir görüntü arz eder. Bu nedenle kişide modern bozulmanın tetiklediği bir nostalji duygusu, geçmişe odaklanan ve özlemle yoğrulmuş bir güzelleme isteği doğar. Konakların, hamamların, kayık sefalarının İstanbul’u yerini otoyolların, köprülerin ve apartmanların İstanbul’una bırakır. Rahatsız eden değişim yalnız mekânda değildir, aynı zamanda toplumda da geleneksel yaşantıyı sarsan farklılıklar şeklinde görülür. Toplumsal düzene karşı çıkan, derbederde bir hayat tarzını savunan hippilik, eski İstanbul beyefendiliğinden/hanımfendiliğinden çok başka bir üslubu yansıtır. Şiir öznesinin gözünde hippî kızın Deccal’e benzetilmesi de oldukça manidardır. Kıyamete yakın bir zamanda ortaya çıkacağı düşünülen Dec-cal, bir yok oluşun habercisi olarak metaforik anlamda kullanılır. Dolayısıyla şair/şiir öznesi için İstanbul, modernizm kıyametini yaşamaktadır. “Bir sevi vaktinin bile havasında/Yok artık o mahrem örtüsü aşkın” (Dıranas, 2015, s. 155) dizesinde bahsedildiği gibi eski İstanbul’un romantik havası da dağılmıştır. Unutulmaz aşkları kurgulayan çevre, salt gerçeklik, fayda ve ölçüyle kavranmaya başlanır. Aşkı özel kılan o saklı deneyim artık yüksek sesle ve laf kalabalığıyla konuşan yeni kuşağın ilgisini çekmemektedir. Talana uğrayan bütün bu güzelliklere ah vah etmek, onları anımsama yoluyla diri tutmaya çalışmak ve bir geçmişseverlik oluşturmak şair/şiir öznesi için kaçınılmazdır: “O güzelim aşkın vücudu yağma./Şarkısı ne mahur beste, ne İtri” (Dıranas, 2015, s. 155). Çünkü yeni aşklar “Yarı bir sevişme, ayaküzeri” (Dıranas, 2015, s. 155) şeklinde yaşamakta ve eski zamanla birlikte eski insan da kaybolmaktadır. “Yağma”daki bu eleştirel duyarlılık, “...geleneksel İstanbul’un, modern bir şehre dönüşümünden kaynaklanan buhranları aşamayarak kimliksizleşmeye” (Yavuz, 2010-2011, s. 200) başladığı gerçeğine eğilir. Şairin “ayaküzeri” ve “farfara” gibi hızı ve gürültüyü çağrıştıran kelimeleri seçmesi de tesadüf değildir. Hem gürültü hem de hız modernizmin temel çıkarımlarındandır. Yeni insan hızlı yaşamaya mahkûmken yeni şehir karmaşık sesler çeperinde büyür. İstanbul’un “Dersaadet” olduğu günlerinin geride kalması, estetik varlığının sona ermesi ve modernleşmenin şehrin gelenek üzerinde yükselişini de sekteye uğratması şair/şiir öznesi üzerinde bir şaşkınlık yaratır:

“Her şey değişiyor, kalbimiz bile,
Ama yüzyıllarla besli bir şehir
İnsan yaşamından daha da hızla
Bunca çabuk nasıl yok olabilir” (Dıranas, 2015, s. 156)?

Sıralanan bu rahatsızlıklar, bozulmalar ve olumsuz değişimler şairde/şiir öznesinde karşılaştırma yapma isteği uyandırır. Umduğu İstanbul’u bulamamak, geleneksel birikimin dikkate alınmaması, toplumsal bağların zayıflaması ve Boğaziçi medeniyetinin hızla yok oluşa sürüklenmesi

şeklinde tezahür eder. Dolayısıyla şair/şiiir öznesi, kadim zamanların güzelliklerini arayışa girişir. Şimdide arzuladığı çevreyi göremeyen, medeni hasletlerin sirayet ettiği mekâna özlem duyan ve gençlik dönemlerine erişme çabasına giren şair/şiiir öznesi, gündedün yaşamayı yeğler. Nostaljik bir imgelem kurmak, memnuniyetsizliğin bilinçte yarattığı açıklıkları kapatmak içindir. Geçmiş burada “özlem estetiği”yle kurgulanan bir zamansal ve mekânsal bütünlüktür. Sığınma gereksinimi, eskinin güzel günlerinden, çevresinden ve toplumundan kök alarak kişinin etrafında hayali bir hale oluşturur. Nostaljik göndermelerle örölü bu söylem, şairin/şiiir öznesinin dile getirdiklerinin temel dayanağıdır ve anımsama yoluyla su yüzüne çıkar:

“Hani o masal dünyası yalılar,
Hani o kayıklar ki kızca beyaz,
Hani o kadınlar ki sevdalılar,
Renk renk şemsiyeler altında bin yaz” (Dıranas, 2015, s. 156)?

Nostaljik söylem, hayal ve anımsamanın yanı sıra “masal”, “yalı”, “kayık”, “sevda” ve “şemsiye” gibi eski İstanbul yaşantısını imleyen kelimelerin bir araya gelmesiyle de oluşturulur. “Hani” ise hem “nerede, ne oldu” hem de “bilinen bir şeyi hatırlatmak” anlamında sitem bildiren bir kelimedir. Amaç ise eski İstanbul’a ne olduğu ve herkesin aşına olduğu bu güzellik medeniyetinin nereye gittiği sorularıyla nostaljik göndermeler yapmaktır. Şairin/şiiir öznesinin “bin yaz” gibi süren veya sürmesi umulan eski şehre özlemi, yitirmenin verdiği acıyla birleşir:

“Ve o İstanbullular... doyun, uçuk,
Sanki bir gelecek tufandan haber
Almışlarcasına hep, çoluk çocuk,
Göksel gemilere binip gitmişler” (Dıranas, 2015, s. 156).

Devam eden dizelerde ise özlem iyice kesifleşir. Nostaljiyle eklemlenen geçmiş zamanın asla geri gelmeyeceği düşüncesi şairi/şiiir öznesini düşlemeye sürüklese de görüntüsünü yakalayamadığı anlar vardır. Yine de geçmişseverlik, anımsama yoluyla ve anlam yüklemek için yapılan nesne, mekân betimlemeleriyle önceki zamanlara canlılık katabilir. Ayrıca hüznün de yitirmenin verdiği bir duygu durumu olarak görülür. Eski zamanın geri gelmeyeceği gerçeği, nostaljik bir yaklaşımla vurgulanır:

“Kurabilir misin tekrar, düşünsen?
Hayallerimizi bile yitirdik;
Dağılmış bir sofra bu, bitti şölen.
Sona kalmışlarsa biz gibi yenik” (Dıranas, 2015, s. 156).

Elde bulunmayan sadece kadim kültürün yansıtıcıları değildir, o devirleri hayal etme yetisi de yavaş yavaş kaybolmaktadır. Nostalji, bu açıdan bakıldığında anımsama ve özlemin yardımcılığıyla bir bağ kurma mekanizması olarak da işler. Önceki saltanatlı devirler, gösterişini aktarmak amacıyla “şölen”e benzetilir, fakat bu dağılmış sofrası olan, bitmiş bir şöendir. Nostalji bu sanatla, maddi ve manevi ziyafetle özümsemiş evvelki devirleri, yenik düşmenin psikolojisinden bir nebze sıyrılabilmek için bilinç veya imgelem seviyesine yükseltmek ve yeniden tesis etmek için harekete geçer. Şair/şiiir öznesi, aşına olduğu nesnelerin değişimiyle kendini tek başına hissetmeye başlar. İnsanların iletişim kurmasında ilk adım olan selam dahi farklılaşmış, verilmez hâle gelmiştir. Kalabalık arasında bilmediği yerleri dolaşan ve anlamlandırmaya çalışan gezgin gibidir. İşte bu ortamda nostalji yabancılaşmadan da sıyrılabilmek için kişiyi geçmişin saadetli günlerine bağlar, dünü bugünde kavramak ve içselleştirmek arzusunu yerine getirir:

“Ne kadar yalnızız şu akşam vakti,
Bir selam bile yok artık verilen;
Anlamsız turistler gibiyiz şimdi
Kapalıçarşı’da sen, Köprü’de ben” (Dıranas, 2015, s. 156).

Maziye atıflarla ilerleyen nostaljik tutum kişide hayal etmenin, anımsamanın kuşatıcılığıyla görülür. Şairin/şiir öznesinin “Sulara vurmuş gökyüzü mü? Neydi?” (Dıranas, 2015, s. 157) demesi, geçmişini su yüzeyine yansıyan gökyüzü maviliğine benzetmesindedir. Çünkü nostalji bir noktada yansır ve bellekten aksederek bilinçte yeniden şekillenir. Yaşanıp biten bütün edimler ve çevre artık varılması imkânsız bir ütopya, bir cennet gibi güzellikleriyle bilinir. “Uzanıp yıldızları tutsa elim/Bulur muyuz yeniden o cenneti?” (Dıranas, 2015, s. 157) dizelerinden de anlaşılacağı gibi, tüm aydınlatıcılığıyla geçmiş, olduğu hâliyle artık deneyimlenemez. Ancak nostalji sayesinde bugünün çerçevesindeki durumuyla anımsanır veya yeni şartlar içerisinde eski mutluluğu, huzuru ve güzelliği yakalamak için kurgulanır. Tam bu noktada belleği işletebilecek nesne, manzara, mekân, müzik ve film önceye ulaşmada köprü vazifesi görür ve nostaljik farkındalığı uyandırır:

“Ruhumuz Boğaz’da, o eski yerde,
Yeni akımları umursamadan,
Bir hayalet gibi pencerelerde
Ne denli beklese de... hiçbir zaman” (Dıranas, 2015, s. 157).

Yenilik eğer kabullenmeme yaratırsa, nostaljinin bir seçenek oluşturması sayesinde kişi dışsallığa aldırış etmeden dünün hayaline kapılır. Bir andan tinsel sınırların ötesinde kendini “o eski yerde” bulan şair/şiir öznesi için Boğaz/Boğaziçi nostaljik bir mekândır. Anı ve imge yoluyla canlanan geçmiş, ne kadar gönül rahatlığı yaratsa da tam manasıyla kavranamaz ve tüm duyularla deneyimlenemez. Ama yine de Boğaziçi ya da İstanbul “Bir Tanrı ve tarih güzeli, tabu;/Güneş ve sular mucizesi, bir giz...”dir (Dıranas, 2015, s. 157) ve tüm etkileyiciliğiyle nostaljik bir şehir olarak belleklerdeki yerini korur.

Sonuç

“Yağma”, İstanbul’un dünü ve bugünü arasında şair Ahmet Muhip Dıranas’ın yaptığı karşılaştırmalar üzerinden ilerler. Eleştirel bakışın odağında olan şehir, modernleşme ile birlikte gelenekli yaşantısından uzaklaşır ve eski kuşakları yabancılaştıran bir atmosfere bürünür. Estetik hazza ölecek kabul etmeyen yenilik, şehirde salt bir imar dönüşümüne değil aynı zamanda toplumsal dengelessizliklere de yol açar. Kopma, güzeli algılayış biçiminde görüldüğü gibi kişiler arası ilişkilerde de belirginleşir. Bir yıkıma ve mimari birikimden uzak inşa faaliyetlerine tanıklık eden İstanbul için dirlik artık büyüğü bozulmuş bir değerdir. Bugüne dünü davet etmek amacındaki nostalji, modernleşmenin memnun edemediği kişilerde bir geçmişe sığınma, önceki referanslar yoluyla anımsatma ve hayalin dinginliğinde maziye özlem duyma şeklinde ortaya çıkar. Anımsama ve özlem gibi anahtar kelimeler, nostaljinin tutumunu çözümlenmede oldukça önemlidir. “Yağma” şiirinde nostaljik bir nesne olarak alınılan İstanbul, bütün eski görüntüsü ve toplumsal yapısıyla, modernleşmenin şairde/şiir öznesinde yarattığı ruhsal eksiklik duygusunu gidermeye hizmet eder. Evvelin ışıltılı dünyasına göndermeler, belleği harekete geçirerek ortaya konan anılar ve hâlden yakınmalar şiirdeki nostaljik eğilime imkân tanır. İstanbul anımsanan eski günleri, adetleri, mekânları, manzaralarıyla yüceltilir. Fakat bu güzellikler yitirilmiştir ve geçmişin ananevi doygunluğuna erişememenin hüznü içerisinde bütün cezbediciliğiyle belleklerdeki yerini koruyan düne sığınma

kaçınılmaz olur. Dıranas, şiirde anımsama edimi aracılığıyla aktardığı eski İstanbul'un Şen ve haz veren ihtişamı üzerinden bir özlem estetiği geliştirir ve bu Şekilde imgesel düzlemde beliren tasarımları modern olanın/bugününün yakıcı sıcaklığına bir gölgelik olması için sunar. İstanbul'un hoşlanma duygusu uyandıran tüm nitelikleriyle birlikte, kadim terbiyenin eğittiği İstanbullunun da yozluğa sürüklenmesi Şairde/Şiir öznesinde Şehrin adeta kıyameti yaşadığı izlenimi doğurur. Şiirin başlığından ilhamla söylenirse, Dıranas'ta nostaljinin baskın duruma gelmesi, Şehrin her anlamda Şahit olunan bir talana maruz kalmasındandır. Eski aşklar, eski eğlenceler, eski konaklar, eski insanlar ve eski Boğaziçi artık yoktur, özlem bütün bu olgu ve manzarayı güzellikleriyle anımsamaya ve onlarla nostaljik bir bağ kurmaya sebep olur. "Yağma"da betimlenen İstanbul te- maşa hoşluğunu taşıyan bir Şehir değildir. Dıranas da anılarda gelenekli toplum yapısının bayındır kıldığı Şehrin yitik hazinesi olan değerleri arar. Bu, Şiirde nostaljik göndermelerle ve özlemin te- tiklediği estetik algıyla sağlanır. Ayrıca eski İstanbul insanını ve yaşamını işaret eden kelimelerin Őeçimi, yapılan benzetmeler de nostaljik söylemi gerçek kılar.

Kaynakça

- [Beyatlı], Y. K. (1995). *Aziz İstanbul*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Ayaşlı, M. (2018). *Dersaadet*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Beriş, H. E. (2010). "Nostalji, Muhafazakarlık ve Türkiye". *Muhafazakar Düşünce*, C. 7, S. 25-26, Aralık, s. 47-74.
- Berman, M. (2001). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Bülent Peker & Ümit Altuğ. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, İ. (1995). "Modernizmin Şehirdeki İzleri". *Defter*, C. 8, S. 23, Bahar, s. 86-101.
- Bora, T. & Onaran, B. (2003). "Nostalji ve Muhafazakârlık: 'Mazi Cenneti'", ed. Ahmet Çiğdem. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 5 / Muhafazakârlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dıranas, A. M. (2015). *Şiirler*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Dillon, S. (2017). *Palimpsest*, çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Fritzsche, P. (2001). "Specters of History: on Nostalgia, Exile, and Modernity". *American Historical Review*, 106(5), pp. 1587-1618.
- Gürbilek, N. (2014). *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis
- Kırcı, M. (1997). *Ahmet Muhip Dıranas, Hayatı, Fikirleri, His Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Löwy, M. & Sayre, R. (2016). *İsyân ve Melankoli*, çev. Işık Ergüden. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Öztok, Ö. (2020). Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Doğu Nostaljisi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniver- sitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Stauth, G. & Turner, B. S. (1992). "Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi", çev. Mehmet Küçük. *Birikim Dergisi*, S. 33, Ocak, s. 62-70.
- Tannock, S. (1995). "Nostalgia Critique". *Culturel Studies*, 9(3), pp. 453-464.
- Tanpınar, A. H. (2000). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2019). *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taylor, C. (1995). *Modernliğin Sıkıntıları*, çev. Uğur Canbilen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tester, K. (1993). *The Life and The Times of Postmodernity*. London and New York: Routledge.
- Yavuz, H. (2010-2011). "Üç Şiirde Üç İstanbul: Lirik Tahayyülün Sonu (Bir Şiir Sosvoloji Denemesi)". *Akade- mik Araştırmalar Dergisi*, C. 12, S. 47-48, Kasım 2010-Nisan 2011, s. 191-202.

Ducrot'nun Konuşan Özneleri ve Austin'in Söz Edimleri Kuramı Kapsamında Emir Kipinin Karşıtsal Değeri*

The Polemic Value of the Imperative Modality within the Scope of Ducrot's Speaking Subjects and Austin's Theory of Speech Acts

Gülden PAMUKCU**

Öz



*Bu makale 4-5 Kasım 2023 tarihleri arasında Bursa'da düzenlenen 2. Uluslararası Uludağ Bilimsel Araştırmalar Kongresi adlı etkinlikte sözlü bildiri olarak sunulmuş ve özeti kongre bildiri özet kitabında basılmış "Austin'in söz edimleri çerçevesinde karşıtsal olumsuzlamanın emir kipinde kullanımına dair karşıtsal bir inceleme" başlıklı bildirinin tamamlanmış halidir.

** Ar. Gör. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Burdur, Türkiye, gpamukcu@mehmetakif.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1627-8889

Gönderilme Tarihi / Received Date:

23 Kasım 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

28 Şubat 2024

Atıf/Citation: Pamukcu G. (2024). Ducrot'nun Konuşan Özneleri ve Austin'in Söz Edimleri Kuramı Kapsamında Emir Kipinin Karşıtsal Değeri doi.org/10.30767/diledeara.1395181

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
tded.org.tr | 2024

Dil felsefesi alanına ilişkin kayda değer çalışmalarıyla bilinen John Langshaw Austin'in söz edimleri kuramının temel bileşenlerinden düzsöz ve edimsöz eylemlerine göre bir konuşmacı bir sözcü ürettiğinde düzsöz edimini gerçekleştirir. Bu bir sözcenin meydana gelmesi için gerekli olan psiko-fizyolojik şartların sağlanmasını temsil eder. Bu sözcenin ifade etmek istediği anlam ve gerçekleştirmek istediği eylemler ise edimsöz edimini ifade eder. Karşıtsal (polémique) sözcelerin çok sesli olduğunu ortaya atan Fransız dilbilimci Oswald Ducrot'nun çok seslilik anlayışının temel öğeleri incelendiğinde onun konuşan özneler arasında yapmış olduğu ayrımın Austin'in söz edimlerini temel aldığı gözlemlenmektedir. Bu ayrımın temelinde ise konuşmacı ve bildiren ilişkisi bulunur. Buna göre konuşmacı öznesi Austin'in düzsöz edimini gerçekleştiren bildiren öznesi ise söz konusu sözcedeki bakış açılarının temsilcisi olarak o sözcenin anlamından ve gerçekleştirmek istediği edimsözden sorumludur. Emir kipi bağlamında ele alınan bu çalışmaya göre emir tümceleri Austin'in etkisöz ediminin gerçekleşmesini tetikleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ducrot'ya göre ise emir kipi karşıtsal bir değere sahip olduğu için çok seslidir. Bu çalışmada, iletişimde yer alan roller ve özneler arasındaki bu birbirine bağlı ilişkileri göstermek amaçlanmıştır. Emir kipinin karşıtsal değerini ortaya koymak amacıyla bütüncü olarak seçilen roman türüne ait yapıtlardan alınan olumsuz emir tümcesi örnekleri hem Ducrot'nun karşıtsal olumsuzlama anlayışı ve konuşan özneleri bakımından hem de Austin'in söz edimleri kuramı çerçevesinde metinsel bağlama başvurularak karşıtsal olarak incelenmiştir. Emir kipinin muhatabını harekete geçirmeyi amaçladığı için Austin'in etkisöz edimini tetiklediği ve muhatabın yapmayı planladığı ya da yapmaya başladığı bir eylemi yapmasına karşı çıktığı için Ducrot'nun çok seslilik anlayışına göre karşıtsal bir değere sahip olduğu sonuçlarına varılmıştır.

Anahtar sözcükler: Söz Edimleri Kuramı, Karşıtsal Olumsuzlama, Emir Kipi, Oswald Ducrot, Çok Seslilik, John Langshaw Austin

Abstract

According to the basic components of Austin's speech act theory, the locutionary and illocutionary acts, a locutor performs the locutionary act when he/she produces an utterance. This represents the provision of the psycho-physiological conditions necessary for an utterance to occur. The meaning that this utterance intends to express and the actions that it intends to perform represent the illocutionary act. When the basic elements of the polyphony conception of French linguist Oswald Ducrot, who argues that polemic utterances are polyphonic, are analysed, it is observed that the distinction he makes between speaking subjects is based on Austin's speech acts. The basis of this distinction is the dichotomy of locutor and enunciator. Accordingly, while the locutor subject realises Austin's locutionary act, the enunciator subject, as the representative of the point of views in the utterance, is responsible for the meaning of the utterance and the illocutionary act. According to this study, which deals with the imperative modality, imperative sentences appear as an element that triggers the realisation of Austin's perlocutionary act. According to Ducrot, the imperative is polyphonic because it has polemic value. This study aims to show these interdependent relations between the roles and subjects involved in communication. To reveal the polemic value of the imperative, examples of negative imperative sentences taken from works belonging to the novel genre selected as corpus were analysed comparatively by referring to the textual context within the framework of both Ducrot's understanding of polemic negation and speaking subjects and Austin's speech act theory. It has been concluded that the imperative has a polemic value according to Ducrot's polyphony approach since it opposes the interlocutor's doing an action that he/she plans to do or has started to do and triggers Austin's perlocutionary act since it aims to mobilise the interlocutor.

Keywords: Speech Act Theory, Polemic Negation, Imperative Modality, Oswald Ducrot, Polyphony, John Langshaw Austin

Extended Summary

In this study, to reveal the polemic value of the imperative mood, within the framework of Austin's speech act theory and Ducrot's polyphony approach, examples of negative imperative sentences taken from selected novels as corpus are analysed comparatively within the scope of both Ducrot's speaking subjects and Austin's components of a speech act. During this study, Oswald Ducrot's sources on linguistic polyphony and Austin's theory of speech acts were used as the basis, and these two approaches were tried to be demonstrated comparatively through examples of negative imperative sentences by considering them within the scope of their parallelism.

The main idea of the linguistic polyphony theory, first analysed linguistically by Oswald Ducrot, is based on the possibility of containing more than one voice or point of view in a single utterance. Ducrot's understanding of polyphony is based on opposition. According to his theory of polyphony based on negative utterances, the locutor of a negative utterance always opposes a previous positive point of view that may be implicitly or explicitly defended by another locutor. For him, this makes polyphonic utterances polemic. As for imperative modality, it is a linguistic concept related to the expression of orders, requests or suggestions in a language. To measure and demonstrate the polyphonic value of imperative, this study analyses how different voices or perspectives interact when expressing imperatives in the context of Ducrot's linguistic polyphony approach. When the main elements of Ducrot's understanding of polyphony are analysed, one of the most striking issues is the distinction he makes between speaking subjects. Ducrot (1984) categorises speaking subjects into three as empirical producers, locutor and enunciator. In Austin's theory of speech acts, when analysed within the framework of the elements that make up the components of a speech act, the locutor performs the speech act. The enunciators, on the other hand, determine the illocutionary act of the utterance as the point of views that carry the meaning conveyed through the utterance expressed by the locutor. The imperative mood, on the other hand, appears as an element that realises the perlocutionary act. In this study we aim to demonstrate these interconnected relationships, between roles and subjects involved in communication.

Based on the comparative analyses, it was observed that Ducrot's speaking subjects, locutor and enunciator, are the units that fulfil Austin's components of a speech act, locutionary and illocutionary acts. Locutionary act refers to the act of producing sounds or words to form a sentence or utterance. This is the plain, superficial meaning of what is said. Ducrot's locutor, as the person responsible for the utterances, performs the enunciation. The meaning that the locutor wants to announce and evoke in the interlocutor with this utterance determines the value of that utterance. This semantic value constitutes the illocutionary act. The enunciators represent the point of views that carry the meaning conveyed through the utterance articulated by the locutor. They are hidden in the utterance expressed by the locutor. Since they are responsible for the meaning that the locutor wants to express with an utterance, they determine the illocutionary value of that utterance. During the study, it was observed that imperative sentences were effective in terms of perlocutionary act which aims to show the effect of the utterance on the interlocutor. It is observed that sentences containing the imperative modality encourage the interlocutor or the locutor to prompt action. To sum up, it was concluded that the imperative expresses a command, is strong in terms of the perlocutionary act because it aims to mobilise the interlocutor and has a polemic value because it opposes the interlocutor to do an action that he/she plans or has already begun to do.

Giriş

Söz edimleri kuramı İngiliz filozof Austin tarafından geliştirilmiş bir dil felsefi teoridir. Austin, bu kuramı ilk kez 1955 yılında *How to Do Things with Words* adlı çalışmasında ortaya koymuştur. Ancak, kitap yayımlanmadan önce ölmüştür, bu nedenle kuramın tam anlamıyla geliştirilmesi ve yayılması daha sonraki yıllarda öğrencisi John Searle tarafından gerçekleştirilmiştir (Finch, 2000, s. 180)

Austin dil felsefesi alanında, özellikle de analitik felsefe alanında çok önemli bir kuramcıdır. Katkıları dil felsefesinin çehresini önemli ölçüde değiştirmiş ve dilbilim kuramı ve pragmatik üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Austin'in dil felsefesi konusunda en önemli katkılarının başında söz edimleri kuramı gelmektedir. Austin, dilin birincil işlevinin gerçekleri ifade etmek ve bilgi aktarmak olduğu yönündeki geleneksel görüşe karşı çıkmış, bunun yerine konuşmanın bir eylem gerçekleştirmek olduğunu öne sürmüştür (Austin, 2009, s. 42-43). Austin, dilin sadece bilgi aktarmak için kullanılmadığını, aynı zamanda bir eylemi başlatma veya bir durumu değiştirme gücüne sahip olduğunu savunur. Bu nedenle, dilde sadece anlam taşıyan sembollerle değil, bu sembollerin kullanımıyla gerçekleştirilen eylemlerle de ilgilenir. Ona göre dilin bir değil birçok, hatta sonsuz görevleri olduğu öne sürülebilir (Uygur, 2000, s. 37). Austin, temel olarak üç farklı türde söz edimi tanımlamıştır:

Düzsöz Edimi (Locutionary Act): Konuşmanın kelime ve tümcelerden oluşan yüzey düzeyindeki yapısı. Bu, bir sözcenin dil bilgisi ve anlam özelliklerini içerir.

Edimsöz edimi (Illocutionary act): Konuşmacının, bir eylemi gerçekleştirmek amacıyla yaptığı sözlü ifade. Örneğin, bir şeyi emretmek, bir şeyi vaat etmek veya bir şeyi talep etmek.

Etkisöz edimi (Perlocutionary act): Konuşmacının, dinleyici üzerinde bir etki bırakmayı amaçlayarak yaptığı sözlü ifade. Örneğin, birinin duygusal bir tepki göstermesini sağlamak veya birinin davranışını değiştirmek.

Bu üç tür söz edimi, dilin yalnızca bilgi aktaran bir araç olmanın ötesinde, sosyal etkileşimde, davranış değişikliğinde ve bir dizi eylemi gerçekleştirmekte nasıl kullanılabileceğini anlamak için önemli bir çerçeve sunar.

Dilbilimsel olarak ilk kez Fransız dilbilimci Oswald Ducrot tarafından incelenen dilbilimsel çok seslilik kuramı tek bir sözcede birden fazla ses veya bakış açısı bulunduğunu savunur. Ducrot'nun çok seslilik anlayışı karşıtlık üzerine kuruludur. Olumsuz sözceleri temel alan bu anlayışa göre, olumsuz bir sözcenin konuşmacısı her zaman başka bir konuşmacı tarafından örtük ya da açık bir şekilde savunulabilecek önceki olumlu bir bakış açısına karşı çıkar. Bu karşı çıkma hali çok sesli sözceleri karşıtsal kılmaktadır. Ducrot'ya göre çok sesli sözceler karşıtsaldır. Ducrot'nun çokseslilik anlayışının ana unsurları incelendiğinde en dikkat çekici hususlardan biri onun konuşan özneler arasında yaptığı ayırmadır. Ducrot (1984) konuşan öznelerini ampirik üretici, konuşmacı ve bildiren olarak üçe ayırır. Austin'in söz edimleri kuramında, bir söz ediminin bileşenlerini oluşturan unsurlar çerçevesinde incelendiğinde, konuşmacı sesleniş eylemini gerçekleştirerek düzsöz edimini tamamlar. Bildirenler ise, konuşmacı tarafından ifade edilen sözce aracılığıyla aktarılan anlamı taşıyan bakış açıları olarak edimsöz ediminden sorumludurlar. Austin'in söz edimleri Ducrot'nun konuşan özneleriyle iş birliği ve uyum içindedir.

Emir kipi içeren tümcelerin sözcenin muhatabını ya da konuşmacısını harekete geçmeye sevk ettiği gözlemlenmektedir. Bu tür sözcelerde yönlendirici konumda olan konuşmacı emir kipin-

deki söz edimleri aracılığıyla muhatabına yapmak istediği ya da istemediği Şeyi dayatarak onu yönetmeyi amaçlar. Dolayısıyla emir kipi, Austin'in söz edimlerinden etkisöz eyleminin gerçekteşmesini tetikleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Emir kipi aynı zamanda çok sesliliği tetikleyen bir unsurdur. Ducrot'ya göre (1984) olumsuz emir kipi, muhataptan yapmayı planladığı ya da yapmaya başladığı bir eylemi yapmamasını ister. Böyle bir sözcede muhtemel bakış açıları'nın taşıyıcısı konumunda en az iki bildiren vardır. Konuşmacı, muhatabına "Beni terk etme" dediğinde bu "Beni terk edeceksin" ya da "Beni terk ediyorsun" olumlu bildirenlerine karşılık gelerek muhatabın öngörülen bir olasılıkla başlamış ya da başlayacak olan terk edişini temsil etmektedir. Konuşmacının "Beni terk etme" diyerek bu olumlu bildirenlere karşı çıkması bu emir tümcesini karşıtsal bir başka deyişle Ducrot'nun çok seslilik anlayışına göre çok sesli yapmaktadır.

Bu çalışma, roman türüne ait yapıtlardan seçilen olumsuz emir tümceleri üzerinden emir kipi'nin karşıtsal değerini ortaya koymak amacıyla hem Ducrot'nun konuşan özneleri bakımından hem de Austin'in söz edimleri kuramı çerçevesinde metinsel bağlama başvurularak karşılaştırmalı bir inceleme sunmayı amaçlamaktadır.

Austin'in Söz Edimleri Kuramı

Austin'in söz edimleri kuramı, dil felsefesinde bir köşe taşıdır ve dilin yalnızca bilgi aktarma veya düşünceleri ifade etme aracı olmaktan ziyade eylem ve etkileşim için bir araç olduğu görüşünü savunur. Bu kuram dil anlayışında devrim yaratmıştır. Dil felsefesinin sınırlarını, dilin sadece yapısı veya mantığını değil, pratikte nasıl kullanıldığını incelemeyi de içerecek şekilde genişletmiştir. Dilbilim ve iletişim gibi çeşitli alanları etkilemiş, pragmatik ve söylem çözümleme alanındaki gelişmelerin temelini atmıştır.

Dil birçok eylemi, niyeti, düşünceyi ifade etmek için kullanılan bir araçtır. Bu araçla ne ifade edilmek istendiği ise tamamen konuşmacının tercihine bağlıdır. Örneğin "Şimdiye kadar burada olması gerekirdi" sözcüyle konuşmacı orada olması gereken kişinin geç kalması sebebiyle bir öfke duyuyor ve bunu dile getiriyor olabilir ya da orada olmayan kişiye duyduğu endişeyi veyahut basit bir gözlemini de ifade ediyor olabilir. İnsanların dili ne amaçla kullandıklarını anlayabilmek adına söz edimleri kuramına başvurmaktayız. Austin'in söz edimleri kuramı (1962), konuşmacıların tümceler kurarken gerçekleştirdikleri iletişimsel eylemleri analiz etmeyi ve anlamayı amaçlayan bir araçtır. Konuşmacılar dili yalnızca bilgi aktarmak için değil, aynı zamanda belirli eylemleri gerçekleştirmek veya belirli hedeflere ulaşmak için de kullanırlar. Bu kuram, dili kullandığımızda yalnızca bir Şey söylemediğimizi, aynı zamanda bir Şey yaptığımızı öne sürer. Örneğin "Yarın orada olacağıma söz veriyorum" diyen bir konuşmacı yalnızca bunu dile getirmekle kalmaz bir söz verme eylemi gerçekleştirerek bir vaatte bulunmuş olur.

Austin'e göre (1962) bir söz edimi üç bileşenden oluşur: bunlar bir sözün üretimini ifade eden düzsöz edimi, sözün arkasındaki niyet ya da amaçları temsil eden edimsöz edimi ve sözün muhatabında yarattığı etkiyi gösteren etkisöz edimleridir. Bu bileşenler incelendiğinde bir konuşmacı herhangi bir Şey ifade etmek için bir sözce ürettiğinde düzsöz edimini gerçekleştirir. Konuşmacının bu sözce ile ifade etmek ve alıcıda uyandırmak istediği anlam o sözcenin değerini belirler. Bu anlamsal değer edimsöz edimdir. Bu sözün muhatap üzerindeki etkisi ve onun bu etkiye karşı verdiği tepki ise etkisöz edimini oluşturur. Bir örnekle açıklayalım: birinin arkadaşının evindeyken "Su var mı?" diye sorması genellikle evde su olup olmadığını öğrenmek için değildir. Demek istediği susadığı ve biraz su içmek istediğidir. Arkadaşı onun ne demek istediğini anlar ve hemen

ona bir bardak su getirir. Bu örnekte “Su var mı?” sözcüğü düzsöz edimidir. Bu sözcüğün muhatapında uyandırdığı anlam, bir başka deyişle konuşmacının susamış olduğu ve su içmek istediği ise edimsöz edimidir. Son olarak arkadaşının bu sözcüğe karşısında harekete geçip konuşmacıya su getirmesi de etkisöz edimidir. Benzer şekilde bir yemek sofrasında birinin “tuz var mı?” diye sorması edimsöz olarak o kişinin yemeğini tuzsuz bulduğu ve tuz istediği anlamına gelmektedir. Bu soru karşısında birinin ona tuzu uzatması ise etkisöz ediminin gerçekleştiğini gösterir. Özetlemek gerekirse:

Düzsöz Edimi: Bir tümce veya sözcüğe oluşturmak için ses veya sözcük üretme eylemini ifade eder. Bu, söylenenlerin düz, yüzeysel anlamıdır.

Edimsöz Edimi: Söz edimlerinin konuşmacının niyetine ve sözün işlevine ya da gücüne odaklanan yönüdür. «Konuşmacı bunu söyleyerek ne yapmaya çalışıyor?» sorusuna cevap verir. Edimsözler konuşmacının iletişimsel niyetiyle ilgilidir ve bağlama bağlı olarak büyük ölçüde değişebilir.

Etkisöz Edimi: Konuşmacının sözcüğünün dinleyici üzerinde yarattığı etki veya tepkiyle ilgilidir. Etkisöz edimi konuşmacının edimsöz eyleminin bir sonucu olarak dinleyicinin sergileyebileceği tepkileri, duyguları, inançları veya davranışları kapsar. Bu edim sözcüğün sonuçlarıyla ilgilidir (Levinson, 1992, s. 236).

Ducrot'nun Çok Seslilik Anlayışı Çerçevesinde Karşıtsal Olumsuzlama

Ducrot'nun çok seslilik kuramı, edim bilim adlı dilbilim dalının bir parçası olup, dilin iletişim bağlamında nasıl kullanıldığına ve muhataplar üzerindeki etkilerine odaklanır. Bu kuram, Rus edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin'in Söyleşimcilik (Dialogisme) kavramından esinlenerek ortaya çıkmıştır. Bahtin'e göre (1970), tüm konuşmalar aslında söyleşimseldir ve içinde çeşitli sesler veya bakış açıları bulunur. Çok seslilik kavramı ilk olarak 1929 yılında Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı yapıtında ele alınmış ve bu eserde geleneksel romanda var olanın aksine özellikle Dostoyevski'nin romanlarında kahramanlar aracılığıyla yazarınkinden farklı bakış açılarını yansıtan farklı seslerin varlığı üzerinde durulmuştur. Bu seslerin her biri romanda kendi bakış açısını ve ideolojisini aktarmaktadır. Böylece metin, farklı bakış açılarının kesişme noktası haline gelir. Metinlerin tek bir anlatıcının sesini içermediği düşüncesinden yola çıkarak sözcüklerin de tek bir konuşmacının sesini içermediği ve yalnızca bir sözcüden hareketle birden fazla bakış açısını yansıtan sese ulaşılabileceği düşüncesi dilbilimsel çok sesliliğin temelini oluşturmaktadır. İlk olarak Oswald Ducrot tarafından dilbilimsel bir yaklaşımla ele alınan bu kuramın ana fikri sözcüklerin birden fazla ses ya da bakış açısı içerme olasılığına dayanır. Ducrot'ya göre bir sözcük, yalnızca konuşmacısının sesini içermez, çok seslidir ve birkaç ses veya bakış açısı içerir. Bu sesler farklı konuşmacıları, farklı bakış açılarını ve hatta aynı kişi içindeki çelişkili yönleri temsil edebilir. Dilsel çok seslilik, bu farklı seslerin söylemde nasıl temsil edildiği ve etkileşime girdiği ile ilgilenebilir. Bu yaklaşım özellikle ironi, metafor veya olumsuzlama gibi konuşmacının niyetinin hemen belli olmadığı sözcükleri çözümlemek için kullanılmaktadır. Sözcüklerin altında yatan tutumları, inançları ve niyetleri ortaya çıkarmayı amaçlar. Oswald Ducrot'nun çoksesliliğinde olumsuzlama önemli bir rol oynar. Ducrot, olumsuzlamayı bir önermenin doğruluğunun basit bir şekilde tersine çevrilmesi olarak gören geleneksel görüşten ayrılır. Bunun yerine, olumsuzlamayı bir ifadeye farklı sesler katan karmaşık bir çok sesli mekanizma olarak görür. Onun çok seslilik anlayışına göre (Ducrot, 1984), olumsuzlama yalnızca konuşmacı tarafından bir çelişkinin ya da

reddin ifade edilmesi değil, aynı zamanda ek bir sesin söyleme dahil edilmesidir. Bu ek ses, konuşmacının karşı çıkmaya veya reddetmeye çalıştığı farklı, genellikle örtük bir bakış açısını temsil eder. Ducrot olumsuzlamayı tartışmacı bir araç olarak görür. Bir sözcüde olumsuzlamanın varlığı genellikle karşı çıkılan olumlu bir bakış açısının açık veya örtük bir şekilde varlığına işaret eder. Ducrot (1984, s. 217) üç tür olumsuzlamadan söz eder; betimsel, üstdilsel ve karşıtsal.

Betimsel olumsuzlama, bir durumu veya bir önermeyi betimlemek için kullanılır. Betimsel olumsuzlama karşıt bir varsayımın varlığına dair herhangi bir fikri ima etmez (Nölke, 1992, s. 49). “Dolayısıyla, ‘Hava nasıl’ gibi bir soruya yanıt olarak ‘Gökyüzünde hiç bulut yok’ demek, gökyüzünün tamamen mavi olduğunu söylemenin bir başka -belki de daha yaygın- yoludur” (Nölke, 1993, s. 218). Konuşmacı olumsuzlamaya bir durumu betimlemek amacıyla başvurduğundan sözcü içinde karşıt bir sesin varlığı hissedilmez ve bir çökseslilik ortamı oluşmaz.

Üstdilsel olumsuzlama, çok çeşitli kullanım alanlarına sahip olmakla birlikte genel olarak karşı çıkma içerir ve söz konusu söylemsel varlığın karşıt bir konuşmacı olduğu durumlarda kendini gösterir (Nölke, 1994a, 223). Bu sebeple konuşmacı dışında söylemsel bir varlığın somut mevcudiyeti gereklidir. Fikrin kendisine karşı çıkmak yerine, bir fikri ifade etmenin belirli bir yolunu reddeder. Genellikle önceki bir ifadeyi düzeltmek veya açıklığa kavuşturmak için kullanılır. Örneğin, bir konuşmacı “Paul sigarayı bırakmadı, aslında o hiç sigara içmedi” (Ducrot, 1984, s. 217) derse, olumsuzlama, Paul’ün sigarayı bıraktığını doğrudan reddetmek yerine, ardından gelen düzeltici bir tümceyle onun aslında hayatı boyunca hiç sigara içmediğini belirterek ilk önermeyi etkisiz hale getirerek düzeltmektedir.

Karşıtsal olumsuzlama biçimi, başka bir konuşmacıya atfedilen (gerçek veya ima edilen) bir bakış açısına veya iddiaya itiraz etmek için kullanılır. Karşıtsal olumsuzlamada konuşmacı bir önermeyi değil, başka bir konuşmacının sahip olduğu varsayılan bakış açısını veya tutumu reddeder. Olumsuzlama, başka bir kişinin aksini söylediğine dair açık ya da örtük bir iddiayla çelişmek için kullanılır. Bir örnek:

(1) “*Bu duvar beyaz değildir*” (Ducrot, 1972, s. 38).

Ducrot karşıtsal olumsuzluğa örnek olan bu ünlü sözcüsünde, iki bakış açısı bulunduğunu savunur. İlk bakış açısına göre, duvar beyazdır. Bununla birlikte, ikinci bir bakış açısı, birincisini, yani duvarın beyaz olduğunu reddeder. Bir başka deyişle ona göre bu olumsuz sözcüde bu duvarın beyaz olduğunu iddia eden bir bakış açısına karşı çıkma durumu söz konusudur ve buradan aynı sözcüden iki karşıt fikre ulaşılabileceği sonucu çıkmaktadır. Bu örnekten anlaşılabileceği gibi Ducrot’nun çok seslilik anlayışı karşıtsallık ilkesine dayanır. Olumsuz sözcüleri hedef alan bu yaklaşıma göre olumsuz sözcünün konuşmacısının daima önceki bir olumlu bakış açısına karşı çıktığı varsayılır ve karşı çıkılan bakış açısı olumsuz sözcüde sezdirilir. “Karşıtsal olumsuzlama, söylemsel bir varlık tarafından desteklenmesi muhtemel bir düşünceye karşı çıkmaya hizmet eder” (Nölke, 1994a, s. 225). Ducrot’nun çökseslilik anlayışı karşıtsal olumsuzlamayı temel almaktadır.

Konuşan Özneler

Ducrot’nun çok seslilik anlayışının ana öğeleri incelendiğinde dikkat çeken konuların başında onun konuşan özneler arasında yaptığı ayırım gelmektedir. Ducrot’ya göre (1984, s. 189), konuşan özneler ampirik üretici, konuşmacı ve bildiren olmak üzere üçe ayrılır. Ampirik üretici, konuşan veya yazan gerçek kişiyi ifade eder. İletişim eylemine dahil olan fiziksel ve sosyal varlıktır. Ampirik üretici konuşmalarda sözcükleri söyleyen kişidir. Ducrot’nun kuramında konuşmacı, iletişim

bağlamında sözceden sorumlu olan birimdir. Ancak konuşmacı, ampirik üreticiden daha soyut bir varlıktır. Konuşan öznenin sözün sorumluluğunu üstlenen yönünü temsil eder, ancak bu sorumluluk söylemdeki çeşitli sesler veya bakış açıları arasında paylaşılabilir veya dağıtılabilir. Bildiren ise daha da soyut bir örnektir. Söylemde mevcut olan farklı seslerin, görüşlerin ya da bakış açılarının kaynağıdır. Ducrot'nun çok sesli kuramında, bir sözce birden fazla bildireni yansıtabilir ya da ana konuşmacınıninkinden farklı bir bakış açısını bildirebilir. Bu konuşan özneler içinde ise çok seslilik bakımından önem arz edenler konuşmacı ve bildirenlerdir.

Austin'in söz edimleri kuramında bir söz ediminin bileşenlerini oluşturan unsurlar çerçevesinde incelendiğinde konuşmacı, sözceme eyleminden sorumlu olan kişi olarak düzsöz edimini gerçekleştirir. Ancak bir sözcede farklı bakış açılarını savunan birden fazla konuşmacının sesi bulunabilir. Bu sesler ise bildirenlerdir. Bildirenler, konuşmacı tarafından dile getirilen sözce aracılığıyla aktarılan anlamı taşıyan bakış açılarıdır. Bir sözce içindeki bakış açılarını temsil ederek o sözcenin anlamını oluştururlar. Konuşmacının ifade ettiği sözce içinde saklıdır. Konuşmacının bir sözce ile ifade etmek istediği anlamdan sorumlu oldukları için o sözcenin edimsöz değerini belirlerler. Sözce içinde bu dile getirilmeyen ama sezdirilen olası bakış açılarını bildiren sesler o sözcenin içeriğini oluşturur ve edimsöz değerini ortaya koyar.

Ducrot'ya Göre Emir Kipinin Çok Sesli Yorumlaması

Emir tümceleri edimsöz değeri olarak bir buyruk içerir. Bu gibi tümceler muhatabı ya da konuşmacının kendisini harekete geçmeye teşvik eder. Emir içeren bir sözcede, konuşmacı bir manipülatör gibidir. Konuşmacı, emir kipindeki söz edimleri aracılığıyla muhatabına yapmak istediği ya da istemediği şeyi dayatır (Cristea ve Stoean, s. 2004). Ducrot (1984) olumsuz emir tümceleri için şöyle der: “olumsuz emir tümcesi muhataptan yapmayı planladığı ya da yapmaya başladığı bir eylemi yapmamasını ister”(222). Ona göre, böyle bir sözcede en az iki bildiren vardır. Örnek olarak Z, N'ye ‘Beni bırakma’ dediğinde bu ‘Beni bırakacaksın’ ya da ‘Beni bırakıyorsun’ olumlu bildirimsel ifadelerine karşılık gelerek N'nin ya öngörülen bir olasılıkla başlayacak ya da halihazırda başlamış olan terk edişini temsil eder (Ducrot, 1984, s. 222). Aşağıdaki emir tümcesini Austin'in söz edimlerinin bileşenlerini Ducrot'nun konuşan özneleriyle karşılaştırarak çözümleyelim:

(2) “Kahve pişirmeyin, içmiyor!” (Ali, 2002, s. 34).

Düzsöz edimi → Ducrot'nun konuşmacı öznesi, sözceme eyleminden sorumlu olan kişi olarak düzsöz edimini gerçekleştirir ve konuşmacı söz konusu sözceyi kurar.

Edimsöz edimi → Ducrot'nun bildiren öznesi konuşmacı tarafından dile getirilen sözce aracılığıyla aktarılan anlamı taşıyan bakış açılarını temsil eder ve o sözcenin edimsöz değerini belirler. Bu sözce emir kipinde kurulduğundan buyruk edimi içermektedir. Ducrot'ya göre olumsuz emir tümcesi muhataptan büyük olasılıkla yapmaya başladığı ya da başlayacak olduğu eylemi yapmamasını ister. Bu karşı çıkış bu sözceyi karşıtsal hale getirir. Karşıtsal sözceler ise biri reddedilen diğeri de reddeden olmak üzere en az iki bakış açısını içerdiklerinden çok seslidir. Bu bağlamda bu sözceyi şöyle çözümleyebiliriz:

Bakış açısı₁ → Kahve pişiriyorsunuz / Kahve pişireceksiniz

Bakış açısı₂ → Kahve pişirmeyin

Örnek sözcemizin metinsel kaynağına inerek bakış açısı₁'in kaynağını oluşturan bir kahve pişirme eyleminin başlayıp başlamadığını ya da böyle bir eylemin planlanıp planlanmadığını doğ-

rulamaya çalışalım: “Birçok vesilelerle, onun hisleri ktlenmiş bir adam olmadığını fark etmiştim. Hatta bunun aksine olarak çok alingan, gayet ince grnrl ve dikkatliydi. Yalnız önüne bakar gibi duran gözlerinden hiçbir Şey kaçmıyordu. Bir gün bana getirilecek kahve için kızlarının dışarıda birbirleriyle yavaş sesle: “Sen pişir!” diye mnakaaşa ettiklerini duymuş, hiç sesini çıkarmamış, fakat on gün sonra ikinci bir defa evlerine gidişimde hemen dışarı seslenerek: ‘Kahve pişirmeyin, içmiyor!’ demişti” (Ali, 2002, s. 34).

Metinsel bağlamda anlatıcının misafir olarak gittiği evde ev sahibinin kızlarının misafire kahve pişirme konusunda aralarında anlaşmazlığa dştikleri anlaşılmaktadır. Ev sahibi bir sonraki sefer misafirine karşı böyle tatsız bir durumun bir daha yaşanmasına engel olmak amacıyla kahveyi pişirecek olan kızlarına seslenerek onlardan öngörülen bir olasılıkla gerçekleştirecekleri eylemi yapmamalarını istemektedir. Karşı kılan, başka bir deyişle yapılmaması istenen kahve pişirme eylemi çok sesli zmlemede bakış aısı₁’i temsil etmektedir ve bu sözceyi karşıtsal kılmaktadır.

Etkisöz edimi → Metinsel bağlamda ev sahibinin kızlarına verdiği buyruk sonucunda kızların kahve yapmadığını ve kahramanların kahve içmediğini anlamaktayız. Bu da emir tümcesinin alıcıda yarattığı etkiyi göstermektedir. Sonuç olarak emir tümcesinin etkisöz edimini tetiklediği gözlemlenmektedir. Başka bir rnek:

(3) “Aman doktor hanım, ‘hayatınıza girdi’ filan demeyin bana” (Budayıcıoğlu, 2022, s. 57)

Bu örnekten konuşmacı söz konusu sözceyi kurarak düzsöz edimini gerçekleştirir. Sözcenin anlamsal değeri incelendiğinde konuşmacının muhataptan yapmaya başladığı Şeyi yapmamasını istediği ve dolayısıyla buyruk edimsöz eylemini gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu sözcenin çok sesli özümlemesi aşağıdaki gibidir:

Bakış aısı₁ → Hayatınıza girdi.

Bakış aısı₂ → (...) hayatınıza girdi filan demeyin bana.

“Hayatınıza girdi filan demeyin bana” sözcesinde konuşmacının bakış aısı₁’e karşı çıktığı görülmektedir. Bakış aısı₁’de belirtilen “hayatınıza girdi” szcesi bakış aısı₂’de sezdirilmektedir. Bu sebeple buyruk edimsz içeren bu karşıtsal sözce çok seslidir. Metinsel bağlamı inceleyelim:

“-Necdet tam da bu dönemde **girdi** galiba **hayatınıza**.”

-Aman doktor hanım, ‘hayatınıza girdi’ filan demeyin bana” (Budayıcıoğlu, 2022, s. 57).

Bakış aısı₂’de sezdirilen ve konuşmacının karşı çıktığı “hayatınıza girdi” bakış açısının metinsel bağlamda doğrulandığını görmekteyiz. Etkisöz bakımından incelediğimizde “hayatınıza girdi” ifadesine metin içinde yeniden karşılaşmadığımızdan buyruk edimsz içeren bu sözcenin etkisöz edimini de gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Başka rnek:

(4) “Korkmayın. Ben onu da halledeceğim. Sıkıntı gelirse, onu hemen yok edecek ilaç vereceğim size. Yanınızda dursun. Bu ilaç, o sıkıntıyı beş on dakika içinde yok edecek. Gerisi size kalıyor” (Budayıcıoğlu, 2022, s. 109).

Bu rnekten “Korkmayın” diyerek buyruk edimsz gerçekleştiren konuşmacı karşısındaki kishiden korkmamasını istemektedir. Burada gizli olan bakış açısı muhatabın korkuyor olduğunu göstermektedir. Bu karşıtsal emir tümcesi birden fazla bakış açısını içerdiği için çok seslidir:

Bakış aısı₁ → Korkuyorsunuz.

Bakış aısı₂ → Korkmayın.

Metinsel bağlamda bakış aısı₁'in varlığını doğrulayalım:

“- Yalnız o sıkıntı yine gelirse diye korkuyorum.

Korkmayın. Ben onu da halledeceğim. Sıkıntı gelirse, onu hemen yok edecek ilaç vereceğim size (...)”

Yukarıdaki bakış aısı₁'i temsil eden konuşmacı sıkıntı gelirse diye korktuğunu ifade etmektedir. Bu söylem “Korkmayın” diyen konuşmacının karşı çıktığı bakış açısını temsil eder. Etkisöz edimi açısından ele aldığımızda metinsel bağlamda şu söyleme rastlamaktayız:

“O sıkıntı geçerse mesele kalmaz” (Budayıcıoğlu, 2022, s. 109).

Sıkıntı gelmesinden korkan kişiye “korkmayın, sıkıntı gelirse onu hemen yok edecek ilaç vereceğim size” diyen konuşmacının söyleminin ardından “sıkıntı geçerse mesele kalmaz” diyen muhatabın rahatladığı dolayısıyla korkmaktan bir nebze de olsa vazgeçtiği hissedilmektedir. Bu da edimsöz ediminin etkisze dönüştüğünün göstergesidir diyebiliriz.

Sonuç

Bu çalışmada emir kipinin karşıtsal değerini ortaya koymak amacıyla gerçekleştirilen karşılaştırmalı çözümlenmeler sonucunda Ducrot'nun konuşan öznelerinden konuşmacı ve bildiren kavramlarının Austin'in bir söz edimini oluşturan bileşenlerinden düzsöz ve edimsöz edimlerini yerine getiren birimler olduğu gözlemlenmiştir. Ducrot'nun konuşan öznelerinden konuşmacı öznesi Austin'in söz edimlerinden düzsöz edimini gerçekleştirerek bir tümce veya sözce oluşturmak için ses veya sözcük üretme eylemini üstlenir. Konuşmacının gerçekleştirdiği düzsöz ediminin ifade etmek ve alıcıda uyandırmak istediği anlam o sözcenin edimsöz değerini belirler. Ducrot'nun bildiren öznesi konuşmacı tarafından ifade edilen sözcenin içinde saklı olan bakış açılarını temsil eder ve sözcenin iletmek istediği anlamı belirleyerek edimsöz edimini gerçekleştirir. Emir tümce-leri bağlamında gerçekleştirilen bu çalışmada emir kipinin buyruk eylemi gerçekleştirmesi sebebiyle muhatabını harekete geçmeye teşvik etmesi bakımından Austin'in söz edimi bileşenlerinden etkisöz edimini tetiklediği gözlemlenmiştir. Ayrıca olumsuz emir tümcelerinin muhatabın yapmayı planladığı ya da yapmaya başladığı bir eylemi yapmasına karşı çıkması onların karşıtsal bir değere sahip olduğu sonucunu doğurmaktadır.

Kaynakça

- Ali, S. (2002). *Kürk Mantolu Madonna*. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Austin, J. L. (2009). *Söylemek ve Yapmak* (çev. R. L. Aysever). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bakhtine, M. (1970). *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*. Lausanne: Editions l'Âge d'Homme.
- Budayıcıoğlu, G. (2022). *Kırmızı Pelerin*. İstanbul: Doğan yayınevi.
- Cristea, T., & Stoean, C. Ş. (2004). *Modalités d'énonciation*. Editura ASE. Détrie, C., Siblot, P. et Verine, B., (éd.), (2001). *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris : Honoré Champion.
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris : Minuit.
- Ducrot, O. (1972). *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann.
- Finch, G. (2000). *Linguistic Terms and Concepts*. New York: St. Martin's Press.
- Levinson, C. S. (1992). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nölke, H. (1993). *Le regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris : Kimé.
- Nölke, H. (1994a). « Les lectures de ne... pas : éléments d'une explication modulaire », *Linx. Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre*, (5), 223-234.
- Nölke, H. (1994). *Linguistique modulaire : de la forme au sens* (Vol. 28). Peeters Publishers.
- Uygur, N. (2000). *Kuram-Eylem Bağlamı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Varoluşçuluk Açısından Godot Geldi ve Godot'yu Beklemezken Tiyatrosu ve Eserdeki Varoluşsal Göstergeler

Godot Geldi and Godot'yu Beklemezken Plays in terms of Existentialism and Existentialist Symbols in the Plays

Cansu KEMİKSİZ*



Öz

Varoluş felsefesinin ortak bir tanımını yapmak zor olsa da insanın kendini eylemleriyle var etmesi, seçim yapmak, sorumluluk üstlenmek gibi bazı ortak özellikleri vardır. Husserl, Heidegger, Ponty gibi kendinden önceki veya çağdaşı felsefecilerin görüşlerine ek olarak varoluş felsefesine önemli bir boyut kazandıran felsefeci ve yazar Sartre, Bulantı eserinde, insanın varoluşunu gerçekleştiremediğinde dünyaya karşı nasıl bir bulantı hissi duyduğunu anlatır. Bu bağlamda Sartre'in varoluşçulukla ilgili görüşleri, edebiyat eserlerinde de sıklıkla işlenmiştir. Özellikle modernizmle bireyin iç dünyasına yönelen edebiyatçılar, Sartre'in insanı işleyiş şeklinden esinlenmiştir ve bu perspektif ile pek çok eser yazılmıştır. Tiyatro özelinde de bu minvalde ve Albert Camus'nün başkaldırma ve absürt kavramından hareketle varoluşçu felsefeyi mesele hâline getiren eserlerin başında Samuel Beckett'in ünlü oyunu Godot'yu Beklerken gelir.

Miodrag Bulatovic'in Godot Geldi ile Cahit Atay'ın Godot'u Beklemezken oyunu, absürt tiyatronun kurucusu sayılan Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken oyununa gönderme yapan, konu bakımından onu temel alıp dönüştüren iki oyundur. Bu oyunlar da varoluşçuluk açısından incelenmeye müsaittir. "Godot" isimli bir nesnede birleşen varoluşçu göstergeler tiyatro oyunları ile aktarılmış, beklemenin anlamsızlığı, kurtarıcı beklemenin gereksizliği ve saçmalığı gibi konular iki oyunda da ele alınmıştır.

Varoluşçuluk felsefesinin temel problemlerinden olan hayatın anlamı, daha doğrusu bir anlam olup olmadığı gibi sorular Godot'yu beklemek ile birleştiğinde ortaya, Godot beklenirse ne olur, gelirse ne olur, gelmemesi istenirse ne olur? gibi birkaç sorun daha çıkar. Bu soru ve sorunların varoluşçulukla ilişkisi, oyunlarda bazı ortak kişiler ve semboller aracılığıyla işlenmiştir. Godot Geldi ve Godot'yu Beklemezken farklı kültürlere ait iki farklı eser olsa da işledikleri bu konular evrenseldir ve doğrudan insanın var oluşunu anlamlandırma yolculuğu ile ilgilidir. Ayrıca anlamsızlık, saçmalık, hiçlik, sürtüklenme, umutsuzluk gibi temler de incelenen oyunların ortak özellikleridir. Bu çalışmada metinlerarası ve karşılaştırmalı okuma yöntemiyle her iki eserde de Godot'yu Beklerken ile ortak ve farklı özellikler -varoluşçu felsefe ekseninde- ele alınmış, her birindeki varoluş sembollerinin birbirine benzeyen ve ayrı yönleri tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Varoluşçuluk, tiyatro, Godot, Cahit Atay, Miodrag Bulatovic, absürt.

Abstract

Although it is difficult to make a common definition of the philosophy of existence, it has some common features such as man's self-existence through his actions, making choices, and taking responsibility. Philosopher and writer Sartre, who added an important dimension to existentialism in addition to the views of his predecessor or fellow philosophers such as Husserl, Heidegger and Ponty, describes in his work how man feels a sense of nausea towards the world when he cannot realize his existence. In this context, Sartre's views on existentialism have also been addressed in works of literature. Literary figures who turned to the inner world of the individual especially with modernism were inspired by the way Sartre discussed man and many works have been written with this perspective. In the theatre, Samuel Beckett's famous play Waiting for Godot is one of the most important works that make existentialist philosophy an issue in this regard based on Albert Camus's concept of rebellion and absurd.

Miodrag Bulatovic's Godot Geldi (Godot has Arrived) and Cahit Atay's Godot'u Beklemezken (Not Waiting for Godot) are two plays that refer to, base their subject on and transform Waiting for Godot by Samuel Beckett, who is considered as the founder of the theatre of the Absurd. These plays are also suitable for analysis in terms of existentialism. Existentialist symbols uniting in an object named "Godot" have been conveyed through plays, and issues such as the meaninglessness of waiting, the uselessness and absurdity of waiting for a saviour were addressed in both plays.

* Doktora Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Samsun, Türkiye, cansucasper@gmail.com, orcid: 0000-0002-5540-3232

Gönderilme Tarihi / Received Date:

28 Kasım 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

10 Ocak 2024

Atıf/Citation: Kemiksiz C. (2024).
Varoluşçuluk Açısından Godot Geldi ve
Godot'yu Beklemezken Tiyatrosu ve
Eserdeki Varoluşsal Göstergeler
doi.org/10.30767/diledeara.1397358

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

When questions such as the meaning of life, or more precisely, whether it has a meaning, which are among the fundamental problems of existentialism, are combined with *Waiting for Godot*, a few more problems arise, such as what happens if Godot is waited for, what happens if he comes, what happens if one does not want him to come? Although *Godot Geldi* and *Godot'yu Beklemezken* are two different works of different cultures, their themes are universal and directly related to the journey of man making sense of his existence. In this study, the common and different features of both plays with *Waiting for Godot* were analysed on the axis of existentialist philosophy through the method of intertextual and comparative reading and the similar and different aspects of existentialist symbols in each one were determined.

Keywords: Existentialism, theatre, Godot, Cahit Atay, Miodrag Bulatovic, absurd.

Extended Summary

In this study, two plays *Godot Geldi* (Godot has arrived) and *Godot'yu Beklemezken* (Not waiting for Godot) that have established an intercontextual relationship and reinterpreted Samuel Beckett's famous play *Waiting for Godot* are examined in terms of existentialist philosophy. The aim was to analyse three plays the three plays in total in terms of existentialism by reading these two plays comparatively with *Waiting for Godot*. In addition, a separate section called "Symbols of Existence" was allocated to the analysis of symbols in the plays.

Answers were sought to questions such as "how is existentialism processed in theatre plays", "which symbols serve to show which ideas". Through the theme of "Waiting for Godot", which is common in all three plays, basic existentialist concepts such as waiting, hoping, acting to realize one's existence were put forward. For this purpose, first a theoretical framework was drawn, a brief definition of existentialism was given, then the views of existentialist thinkers and how existentialism is reflected in literature was included.

The main text within the context of the study is Beckett's *Waiting for Godot*. Montenegrin author Miodrag Bulatovic's *Godot Geldi* and Turkish author Cahit Atay's *Godot'yu Beklemezken* are two works that make a reference to it and they are read simultaneously in this study. Texts written on existentialism were also used to establish the theoretical framework in the study.

Intertextual and comparative literature method were used in the study and symbol analyses and philosophical analyses were conducted. The objects with a symbol value were also analysed in the study in order to make sense of their existential meanings. These are objects such as newspaper, flour, bread and hat. In the study, it was examined with what kind of meanings they were metaphORIZED through the symbolization power of theatre.

All three plays make us question the following: How many human beings really exist? How many think that they exist by creating a "Godot" for themselves and acquiring a fabricated purpose? Who deserve to exist with their actions and choices in life by taking the weight of really existing? Here is what is said in the work to people still waiting for Godot in the case of Vladimir and Estragon: Don't wait! Become a Godot yourself. Even if a Godot comes one day, it won't be worth waiting. If you do not have the purpose of existence within you, that Godot you are waiting for so bad will go back as he came.

The two plays *Godot Geldi* and *Godot'yu Beklemezken* have common features both with Beckett's work and with each other. Foremost among these are the themes that it is actually futile to wait for Godot and that even if Godot comes, the individual can only save himself. Another common feature in *Godot Geldi* and *Godot'yu Beklemezken* is the Marxist symbols and discourses in both.

When the works are analysed within the context of their superficial and deep meanings summarized above, it can be seen that the philosophically rich ideas they have are the common prob-

lems of mankind. These problems are also fields of study for philosophers and thinkers. Literature feeds on philosophy in the context of thought and makes philosophy its material. When the sub-structure of these materials are examined, they take us to philosophy again. When Godot Geldi and Godot'yu Beklemezken are analysed comparatively and interdisciplinarily with existentialist philosophy, this relationship is clearly seen. As long as there are authors who are fuelled by existentialist philosophy, other Godots will also be written, each of them will undoubtedly determine their own plane of existence and there will be topics worthy of research for those who work in this field.

Giriş

Varoluşçuluk üzerine yazmak ve varoluşçuluğun tanımını yapmaya çalışmak en az varoluş hakkında düşünmek kadar zordur. Varoluş felsefesi üzerine düşünmüş filozofların bazıları dahi kendilerini “Varoluşçu” olarak adlandırmazken ve varoluşçu olduğunu kabul edenler arasında ise fikir ayrılıkları varken varoluş felsefesini herhangi bir tanıma indirgemek, felsefenin hatta varoluşun temeline aykırı olacaktır. Jean Wahl bu konu ile ilgili şöyle söyler: “Durmadan varoluşçuluk konuşuluyor; oysa Heidegger ve sanırım Sartre, özellikle bundan kaçınmak ister. Çünkü doğrusu aranırsa, üzerinde konuşulması değil, dingin bir köşede, tek başına düşünülmesi gereken sorunlar var karşımızda” (Wahl; *Varoluşçuluğun Tarihi*: 10).

Varoluş felsefesi ile ilgilenmiş her düşünürün varoluşla ilgili söylediklerini, ortaya koyduklarını bilmek, Varoluşçuluğu anlama noktasında çok daha yararlıdır. Bu yüzden bu çalışmada Varoluşçuluk felsefesinin nasıl doğduğuna ve hangi filozoflar tarafından ortaya atılan düşüncelerle geliştirildiğine kısaca değinilecektir. Kuramsal çerçeve genel hatları ile oluşturulduktan sonra, Miodrag Bulatovic'in *Godot Geldi* ile Cahit Atay'ın *Godot'u Beklemezken* oyunu Varoluşçuluk açısından karşılaştırmalı olarak incelenecek ve her iki eserde de Varoluşsal göstergeler çözümlenmeye çalışılacaktır. “Karşılaştırmalı edebiyat kültürler arası etkileşimin edebî eserlere yansıyan yönlerini araştırarak edebiyat tarihi, sosyal tarih ve kültürel değişim tarihine ışık tutmayı hedefleyen bir alandır” (Kefeli; 2006: 332). Karşılaştırmalı edebiyat biliminin temelinde karşılaştırma yöntemi vardır. Birbirine hiç benzememek neredeyse hiç düşünülemez. Bir eseri tek olarak ele almaktansa incelemeyi iki esere yöneltmek, geniş bakış açısı gerektirir (Aytaç; *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*: 18). Karşılaştırmalı edebiyat çalışması kısaca, iki eser arasındaki benzerliklerin, yazarlar arasında kimin alıcı kimin verici olduğunun izini sürmektir (Aytaç; age: 103).

Bu bağlamda bu iki oyundaki ortak nokta olan “Godot”ların karşılaştırmalı bir okuması yapılacaktır ve biri yabancı biri yerli olmak üzere, Godot isimli bir göstergede birleşen Varoluşçu açılımların tiyatrodaki temsilleri, varoluş izleği açısından okunup oyunlar arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konacaktır.

1. Varoluşçuluk ve Varoluşçu Düşünürler

“Varlık nedir?” sorusuna cevap arayan Kierkegaard, Jaspers, Marcel, Heidegger, Sartre ve Beauvoir, Varoluşçu filozofların başında yer alır. Kendini filozof olarak tanımlamasa da Albert Camus'nün de Varoluşçuluk üzerine düşünceleri ve katkıları olmuştur. Varoluşçuluk kavramını 1850 yılında ilk olarak öneren ve kullanan Kierkegaard'dır.

Varoluş felsefesi tarihinin bir sonraki evresi Jaspers ve Heidegger ile yaşanmıştır. Heidegger'ci Varoluşçuluk 1945'te ortaya çıkarak varlığın ontolojisi üzerine dikkat çekmiştir. Heidegger'in kendi felsefesinde varoluşu anlamlandırma çabası “Dasein” adını verdiği kavram ile

olmuştur. “Dasein” (“In-der-Welt-sein) ona göre, bu dünyada var olan (insan)dır. Heidegger bu kavramı, Almanca “sein”: “var olmak” ile “da”: “orada, burada, Şurada” kelimelerini türeterek uydurmuştur (Bakawell; Varoluşçular Kahvesi, s. 88). Dasein, Heidegger’e göre hep ben kendim olandır. Dünya içinde ve başkalarıyla var olur. Kendi varlığını kendine mesele eder (Heidegger Varlık ve Zaman, s. 182-195).

Varoluşçuluk felsefesi tarihinin önemli evresi Fransız felsefeci ve yazar Sartre ile yaşanır. Sartre’in dile getirdiği pek çok kavram, Varoluş felsefesinin özünü oluşturur. Sartre, “Varoluş zden önce gelir.” diyerek Varoluşçuluğun adeta sloganını ortaya koymuştur. Varoluşun zden önce geldiği düşüncesi bütün Varoluşçu düşünürlerde ortaktır. Bu görüş kısaca Şunu savunur: İnsanın z, formu gibi önceden belli bir Şekilde var edilmemiştir. İnsan, doğaya fırlatıldıktan sonra, başka hiçbir canlının yapamadığı Şekilde kendi özünü kendi oluşturur. Yani insan kendini kendi var eder. Bunu da onu diğer canlılardan ayıran en önemli özellikleriyle, Őeimleri ve bilinçli eylemleriyle yapar. İnsan doğada var olduğu andan ölünceye dek tüm bu Őeim ve eylemleriyle kendi özünü oluşturur. İşte bu hl, insanı özne ve özel kılar. Sadece insan, kendi zgr tercihleri ile var olur. Sartre’a göre, insanın yolu önceden belirlenmiş değildir. Dolayısıyla onun anlayışında Tanrıya ve kaderciliğe yer yoktur. İnsan bir bakıma sapamayacağı bir çift ray boyunca ilerlemektedir. Kendini yapar, kendi Őeimi zerine dayanır (Copleston; Sartre: 22). Sartre için diğer önemli konu “başkaları” meselesidir. Sartre’a göre başkası, “ben” için her zaman kr nokta olarak kalır: “Başkası beni tehdit eden bir varlıktır. İki zgrlğn birbiriyle çatışan bir biçimde karşı karşıya geldiği bakış ilişkisinde, kendimi Başkası’nın yargısının nesnesi olarak bulabilirim ve onun bana dilediği değerleri yüklemesi karşısında elimden bir Şey gelmez” (Sartre; Tarihin Sorumluluğunu Almak: 113).

Özetlenecek olursa Varoluşçuluk felsefesi, farklı düşünürler tarafından yorumlanmış, içinde çeşitli düşünceleri barındıran bir felsefi ekoldür. Varoluşçuluk, 1950’lerden sonra edebiyat eserlerine hayli yansımıştır. Özellikle 2. Dünya Savaşı’ndan sonra dünyaya olan insancın sarsılması ve Modernizmle birlikte gelen kentleşmenin, sanayileşmenin bireyi tek tipleştirmesi, yalnızlaştırması gibi durumlar, bireyin varoluşsal bunalımını eserlere taşımıştır. Ahmet Koçak’a göre, “Modernizmin ve yeni kent hayatının dayattığı, insanı sürekli dış dünyaya, gösterişe, maddi olana çeken Şeylerdir” (Koçak; 2021: 176). Bu maddi Şeylere kapılan yığınlar, onların peşinde sürüklenerek adeta uyuşurlar. Her günkü hayatın içinde sürgit bir yaşam sürerler. Heidegger felsefesinde Her günkü Dasein kim diye sorulduğunda cevap “herkes”tir (Kocaman; 2017: 508-509).

Hayatın anlamının sorgulanması, yaşamın yaşamaya değip değmediği sorusu, her gün aynı Şeyleri, sebebini bilmeden yapmanın insana verdiği tiksinti gibi temler Varoluşçu felsefeciler kadar edebiyatçıları da düşündürmüştür. Kenan Gürsoy’a göre, Varoluş felsefesi ile edebiyat arasında yakın bir ilişki vardır: “İnsanın ferd olarak tedirginliğini, anlamsız bir hürriyet arayışını, hayatın beyhudeliğini felsefi bir tavır ve üslupla işlemek, genel anlamıyla insanın dünya içindeki ferd durumu ile ilgilenmek, bu felsefelerin ve onlara bağlı edebiyatların meşguliyet alanıdır” (Gürsoy; Varoluş ve Felsefe: 84).

2. Varoluşçuluk Açısından Miodrag Bulatovic’in *Godot Geldi* Tiyatrosu ve Eserdeki Varoluşsal Göstergeler

2.1. *Godot Geldi* ve Varoluşçuluk: *Godot’yu Beklerken* ile Birlikte Bir Okuma

Orijinal adı “Godo Je Dosao” olan *Godot Geldi*, 1966 yılında, Sırp asıllı Karadağ’lı yazar Miodrag Bulatovic tarafından yazılan oyundur. Türkçeye 1970’te Sevgi Sabuncu tarafından ev-

rilen eser, Samuel Beckett'e ait olan *Godot'yu Beklerken*'e bir çeşitleme ve cevap niteliğindedir. Eser sosyalist Yugoslavya döneminde yazılmış, sosyo-politik eleştirisi olan bir kara komedidir. Kara komedinin pek çok örneği olan Balkan edebiyatında *Godot Geldi*, bölgenin sanat dilini ve anlayışını anlamak için iyi bir örnektir.

Godot Geldi metinler arası bağlamda *Godot'yu Beklerken* ile karşılaştırmalı olarak okunduğunda iki eser arasında ortak özellik ve farklılıklar tespit etmek mümkündür. *Godot Geldi*'nin çıkış noktası, *Godot'yu Beklerken* ile aynıdır ve ismi ile de ona gönderme yapar. Eser, *Godot'yu Beklerken*'e nazire olarak şu soruları sorar: Godot gelseydi ne olurdu, nasıl olurdu? Yazar, temelde işte bu sorulara kendi ülkesinin durumu içerisinde kendi ideolojik bakışıyla cevap verir.

Eser, Vladimir ve Estragon'un oyun boyunca Godot adlı bir varlığı beklemeleri üzerine kuruludur. Godot, varlığının ne olduğu tam olarak bilinmeyen soyut bir kavramdır. Onun neye benzediğini veya kim olduğunu -daha doğrusu insan olup olmadığını- Vladimir ve Estragon dâhil kimse bilemez. Zira Godot bir semboldür. Her toplum Godot'u kendi sosyo-politik durumuna göre farklı yorumlayabilir. Her toplumun bireyleri arasında da bu yorum farklı farklı olabilir. Kimine göre Godot, bir tanrıdır, kimine göre bir melek, kimine göre devrim, kimine göre çok güçlü bir insan... Aslında birey ve toplumlar kurtarıcı olarak neyi görüyorlarsa Godot, onun metaforudur. Godot'u beklemek eylemi bu yüzden evrensel bir nitelik taşır.

Godot'u sadece Vladimir ve Estragon beklemez; varoluşlarını kendileri dışında bir şeye bağlamış herkes bekler. Oyunda mizah aracılığı ile aslında tüm bu kişiler iğnelenir. Gülme ögesi (humour), kullanılarak eleştiri daha etkin bir hâle getirilir. Oyunun sonunda insanların kafası karışır ve kendi varlıklarını sorgulama gereği duyarlar. Vladimir ve Estragon'un çektiği varoluşsal sancılar, hem modern insanın sıkıntılarını ayna gibi yansıtır hem de eserin sonunda kişinin kendi durumunu gözden geçirmesi beklenir.

Ortak özellikler açısından bakıldığında, *Godot Geldi*'deki şahıs kadrosu ve isimleri *Godot'yu Beklerken* ile tamamen aynıdır. Vladimir, bu eserde de daha akıllı; Estragon, daha saf olan karakterdir. Birbirlerine "Didi" ve "Gogo" derler. İki başkarakter burada da birbirine muhtaçtır. Birbirleriyle didişirler; ama birbirlerinden ayrılmaya cesaret edemezler. Bu bağlamda *Godot'yu Beklerken*'de olduğu gibi karakterler, birbirleri olmadan tamamlanmayacak şekilde çizilmiştir. *Godot'yu Beklerken*'deki gibi onlar, insanlığın temsilcisidir: "Biz iki temsilciyiz. (...) İnsanlığın en az üçte ikisini temsil ediyoruz. Acı gerçekleri ortaya döküp, hemen canını sıkmayalım seyircinin (Bulatovic; *Godot Geldi*: 19).

Godot Geldi'deki en önemli özellik, esere adını da veren Godot'nun artık gelmiş olmasıdır ve dolayısıyla Godot somut bir karakterdedir. Dahası artık soyut, hayalî, in mi cin mi olduğu bilinmeyen bir "yaratık" değil, etten kemikten insandır. Hatta Godot öylesine bizden bir insandır ki onun hiçbir tanrısal vasfı kalmadığı gibi, bedensel zaafı da vardır. Bunların başında cinselliğe düşkün olması gelir. Oyuna girdiği daha ilk sahnede bile postanedeki memure kızla cinsel ilişkiye girer. Bu ilişki oyunda birkaç kez tekrarlanır.

Godot, onunla ilgili o zamana dek yapılmış bütün tahminlerin ötesinde (kurtarıcı, Tanrı, siyasetçi, makinist vb.) sadece bir fırıncıdır. Godot'nun böylesine sıradan bir kimliği olması Vladimir ve Estragon'da hayal kırıklığı yaratır. Aslında bu hayal kırıklığı onlar aracılığıyla seyirciye yansıtılmak istenmiştir. Zira Godot, sadece bir karakter değil, daha derin boyutta, yıllardır beklenen ve varlığı merak edilen bir kurtarıcının sembolüdür. İşte şimdi gelmiştir o kurtarıcı! Yazarın ifade

etmek istediği şekliyle: Varsayalım ki gelmiştir, ne olacaktır? Onu tüm insanlığı vekâleten bekleyen Vladimir ve Estragon'un hayatı nasıl değişecektir? İşte eseri bu aşamada, bu sorular ışığında varoluşsal boyutta okumak mümkündür.

Eserde Godot'un aslında lüzumundan fazla abartılan bir varlık olduğu düşünceci, Pozzo aracılığı ile verilir: "Öyle sanıyorum ki (...) Godot genel bir umudu, insanca bir umudu, bir hayali temsil ediyor? (...) Godot yenik ve güçsüzlerin uydurmasıdır. (...) Varolmadığına eminim" (Bulatovic; *Godot Geldi*: 27).

Godot'nun sesi ilk kez 39. sayfada duyulur ve Godot 41. sayfada sahneye girer. Onun aslında ne olduğu burada anlaşılır: Kırk yaşlarında, çelimsiz, sıradan bir adamdır. Cana yakın, sık saçlı ve büyük burunludur. şarlo'nunkine benzer pabuçlar giymiştir. Godot, kendisine çok farklı anlam ve misyonlar yüklediğinin de kendisinin sıradanlığının da farkındadır: "Sizi hayal kırıklığına uğrattığıma üzgünüm. Siz bir kurtarıcı beklediniz, gele gele bir fırıncı geldi (Bulatovic; *Godot Geldi*: 44).

Godot, beklenen, hayal edilen, umulan, varlığına inanılan "Godot"dan o kadar farklıdır ki Pozzo, Vladimir ve Estragon onun gerçek olduğuna inanmazlar. Eserin devamında önce onu kovar, daha sonra da Pozzo'nun kışkırtmalarıyla onunla savaşırlar. Hatta Pozzo'yu Godot ilan ederler. Çünkü onların inandığı Godot, hiç değilse "başında bir hâlesi" olan neredeyse ilahî bir kahramandır.

Zamanla Vladimir ve Estragon'un bekleyişleri, artık Godot'nun gitmesini beklemeye evrilir. Onların tek isteği yalnız kalmak ve mutlu olmaktır: "Düşün, hiçbir hareket yok, dalga yok. Ne diken, ne sinek, ne de arı... kokusuz, rüzgârsız. Faydasız, zararlı ve hasta olduğumuz inancıyla böylece yaşamak, kokuşmak istiyoruz (Bulatovic; *Godot Geldi* 81-82). Ancak Godot gelmiş ve özgürlükten bahsetmiş, onların var olan düzenlerini eleştirip akıllarını karıştırmıştır. Oysa Vladimir ve Estragon yeniliğe ve "devrim"e değil sadece beklemeye istekli ve alışkındırlar. Mutluluk ve denge isterler: "Başkalarından bize ne? Ne kimseleri görmek, ne de kimselere rastlamak istiyoruz. Biri buralardan geçmeye görsün, bu güzelim durgunluk dalgalanıveriyor... kurbağalar, sürüngepler kaçışıyorlar, düzenimiz bozuluyor (Bulatovic; *Godot Geldi*: 74). Mutluluğu kendilerince sorgularlar; ancak o kadar. Mutluluk yolunda adım atmaya cesaretleri yoktur.

Vladimir ve Estragon'un kendilerine inançları, hatta saygıları bile yoktur. Kendilerini kurbağa ve sürüngeplere benzetirler. Her şeye rağmen yine de kendilerinin farkındadırlar. Hatta bu özellikleriyle *Godot'yu Beklerken*'deki karakterlerden daha bilinçli bir profil çizerler: "Aptallığın sınırsızlığı ne güzel, aman ne keyifli!" (Bulatovic; *Godot Geldi*: 17). Hatta bu eserde *Godot'yu Beklerken*'e nispeten daha "eylemli" oldukları da söylenebilir. "Çünkü sabitlik yaşamı yitirmek demektir. Beden için ancak amorf (biçimi olmayan) bir varoluş söz konusu olabilir" (Sözer; 2014: 38). Mesela eserin başında birbirlerinin kıyafetlerini değişirmiş ve rahatlamışlardır. Ancak yine de yeterince aktif değillerdir, olan güçlerini de beğenmedikleri Godot'yu geri püskürtmek için kullanırlar. Belki de hayattaki tek başarıları budur.

Eser boyunca Vladimir ve Estragon'un istekleri mutlu olmaktır, doyayıya ağlayıp doyayıya gülmektir, yani aslında var olmaktır. Birbirlerine sürekli mutluluğun ne olduğunu sorup mutluluğu tanımlamaya çalışırlar. Fakat aslında onlar düşünmekten bile kaçan iki acizdir ve onlar üzerinden bu tip insanlar eleştirilmektedir. "Düşünmenin ne gereği var Gogo?... düşlemenin, sıkıntıya girmenin? Bizim adımıza düşünmek ve düşlemek için para alan bunca kişi varken..." (Bulatovic; *Godot Geldi*: 12).

Eser, varoluş felsefesi açısından ele alındığında, *Godot'yu Beklerken*'de karşımıza çıkan “bekleme” ve “eylemsizlik” hâllerinin burada da devam ettiğini ve bunlara yine, umut-umutsuzluk çatışmasının eşlik ettiğini görürüz. Varoluşçu düşünür Merlau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi* kitabında varoluşla ilgili düşüncelerini şöyle açıklar: Ona göre insan psikolojik ve tarihsel bir yapıdır ve varoluşuyla birlikte bir var olma şekli teslim alır. İnsanın varoluşunu sınırlayan unsurlar aynı zamanda onu dünyaya bağlayan, eylemde bulunmasını ve algısını mümkün kılan unsurlardır (Ponty; *Algının Fenomenolojisi*: 81-83).

Karakterler, varoluş serüvenlerini, çok öteden beri bekledikleri kurtarıcı Godot'ya yüklemişlerdir. Varlıklarının tek başına bir anlamı olmadığı gibi, kurtarıcıları olmadan dünya üzerinde bir sürüngenden farksızdırlar. Godot'ya o kadar bel bağlamışlardır ki -çünkü bu onlar için hiç çaba sarf etmeden yapılan en kolay, hatta tek eylemdir- gelen Godot'nun sıradan bir insan olduğu gerçeği ile bir türlü yüzleşmek istemezler. Bu ihtimal onlar için ürkütücüdür; Zira Godot'yu beklemek varlıklarına anlam katan tek eylemdir. Onlar bu bekleme süreleri boyunca kendi varlıklarına yabancılaşırlar. Başkaldırma felsefesini ortaya koyan Albert Camus için “yabancılık” kavramı oldukça önemlidir. İnsan bu dünyada yaşar; fakat bu dünya insana yabancı bir dünyadır. İnsan da bu dünyada yabancılığının yoğunluğunu duyar. İnsan sadece dünyaya değil, kendisine ve başkalarına da yabancıdır. Yani tek başına ve yalnızdır; Sartre'ın ifadesiyle “fırlatılmış, fazladan” bir varlıktır. İnsanın dünya ile arasındaki yabancılık Camus'ye göre “çaresizlik”tir (Gündoğan; *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*: 65).

Godot'nun gelişiyile, artık çoktan zevke dönmüş olan bekleme hâlleri sona erecek ve onlar için yeni bir dönem başlayacaktır. Çünkü karşısındaki Godot bir devrimcidir ve onlardan değişim beklemektedir. Vladimir ve Estragon için bu değişim, elbette beklemekten çok daha zor bir iştir. Sadece Vladimir ve Estragon için değil, tüm insanlar için alışkanlıklardan vazgeçmek sancılı bir süreçtir. İnsanların varoluşunu gerçekleştirmesi bu süreci göze almakla mümkün olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Vladimir ve Estragon gerçek anlamda var olmuyor, sadece birer nesne olarak yaşam sürüyorlardır. Bel bağladıkları öznenin onları hayal kırıklığına uğratması çok doğaldır. Zira aslında onlar nesne olmaktan ve beklemekten memnundurlar. “İnsan, var olmayanın yokuşundan büyülenmişçesine kayar; ara sıra durur ama, varlığın saçmalığına bilinç berraklığıyla gömülebilme için” (Cioran; *Hiçliğe Açılan Pencere*, s. 84). Beklenen Godot gelse bile bu defa bekleyecek başka şeyler bulurlar: önce gerçek Godot'yu beklemek, sonra Godot'yu yok etmek. Tüm bunlar başka başka bekleyişler ve umutlar doğurur; ancak gerçek, otantik, varoluşsal bir eylemi var etmez.

2.2. *Godot Geldi*'de Varoluş Sembolleri

Eserdeki Godot'un, Pozzo ve Lucky ile çatışmaları ve diyalogları incelendiğinde eserde bir sistem eleştirisi yapıldığı görülür. *Godot Geldi*'deki Pozzo ve Lucky karakterleri efendi-köle diyalektiği üzerine kurgulanmıştır. İlk bölümde Lucky, toprak sahibi olan Pozzo'nun kölesi olarak karşımıza çıkar. Eserin birçok yerinde devrime göndermeler vardır. Örneğin Pozzo, Lucky'e, “Harika Lucky! Sen yalnız berbat bir aç değil, aynı zamanda büyük bir isyancı ve ihtilâlcisin. Hep sana buyrulanın tersini yapıyorsun, bu da hâlâ bir kişiliğinin olduğunu gösterir.” (Bulatovic; *Godot Geldi*: 24) diyerek Lucky'nin aslında bir köle olduğunu vurgularken bir yandan da onu ihtilalcilere benzeterek onunla dalga geçer.

Pozzo, kölelik müessesinin gerekliliğine inanan biridir ve kendiyile ilgili şöyle söyler: “Oysa ben köleliğe özel ilgi duyan bir hümanistim... ve kölelik müessesine inanıyorum. (...) Temsilcisi

olduğum kölelik ve hor görme, aslında edebî bir özellik taşıyor... İşte ben her zaman olduğum gibi gülünç hamiyetperver Pozzo'yum" (Bulatovic; *Godot Geldi*: 57). Yazar, Pozzo'yu, ne kadar kudretli olursa olsun gülünç bir şekilde tasavvur eder; bu da yazarın efendilik meselesine bakı açısını ortaya koyar. Eser boyunca Pozzo üzerinden kölelik olgusu tartışmaya açılır. İlk bölümde Lucky'nin temsil ettiği kölelik kavramı, Pozzo-Lucky-Godot arasında geçen diyaloglarda eleştirilir. Eleştirilen bir husus da Lucky'nin, sahibi tarafından çektiği tüm işkencelere, gördüğü tüm eziyetlere rağmen hâlimden memnun olmasıdır. Öyle ki Lucky, kendisine yardım etmek isteyen, ona özgürlük vaat eden Godot'ya inanmaz. Godot'nun tüm merhametine karşın Lucky'nin cevabı miyavlamak olur.

Godot'un bir devrimci olduğu aşikârdır. Onun, onu bekleyenlere vaat ettiği tek kurtulma şekli özgürlüktür. Ancak bu, başta Pozzo olmak üzere, o esnada köle olan Lucky'nin bile işine gelmez. Estragon, Godot'a "Ekmek getirdin, durmadan da özgürlük sözü ediyorsun. Çek, git artık" (Bulatovic; *Godot Geldi*: 63) diyerek onu kovar.

Eserde Godot'nun fırıncı kimliği, undan ekmek üreterek var olması ve ancak üretme gücünü kullanarak, yani emek vererek özgür olunabileceğini herkese anlatması üzerinden Marksist ideoloji sayesinde varoluşun anahtarı verilir. Göstergeler çözüldüğünde, sistem ve ideoloji eleştirisi yapıldığı, tek kurtuluşun üretmek ile gerçekleştirilebileceği görülür. Üretmek en önemli var olma biçimidir, Godot da bu düşünce'nin sembolüdür.

Marksist ideolojide, insan emeğinin sömürülmesi ve insanın nesneleştirilmesi konusu eleştirilir. Bu iki duruma varoluş felsefesi açısından bakıldığında, insanın özne olamaması onun varlığına doğrudan bir tehdittir. Varoluşçu filozoflardan Merleau-Ponty, Marksizm'in babası sayılan Karl Marx'a her zaman bir hayranlık duymuş ve Marx'ın felsefesini, "insanlar arasında karşılıklı tanıma, insan özgürlüğü için bir saygı ve toplumsal kurtuluş davası için bir üstünim isteminde bulunma" (Copleston; *Sartre*: 83) olarak görmüştür. Nitekim Marksist ideolojinin karşısındaki Kapitalist ideoloji, insanın varoluşuna karşı en büyük tehdidi yaratmaktadır. Onur Bile Kula'ya göre, insanı nesneleştiren sistem kapitalizmdir:

Kapitalist ideolojinin temel öğeleri, "ücret para, meta fetişi ve nesneleştirme"dir. Bütün bu öğeler, doğalmış gibi gösterilen toplumsal ilişkileri gizlemekte, sözü edilen "yanlış bilinci" yapılandırmaktadır. Böylece, toplumun ve bireyin gerçek sorunları üzerine düşünme engellenmekte, var olan ekonomi ve bağımlılık sistemi korunmaktadır. Sömürü ve bağımlılık ilişkisine dayanan, dolayısıyla da insanın nesneleştirilmesine yol açan bu sistemi ortadan kaldırmak için gerekli olan bireysel ve toplumsal özerkleştirme, ilkeli ve ödünsüz bir ideoloji eleştirisiyle olanaklıdır (Kula; *Marksist İdeoloji ve Edebiyat*: 22).

Eserde, Marksizmde vurgulanan efendi-köle diyalektiği ve burjuva sınıfı ile proleterya (işçi sınıfı) arasındaki eşitsizlikler Pozzo-Lucky ile verilmiş, eserin ikinci bölümünde Pozzo ve Lucky'nin temsil ettikleri sınıf radikal bir şekilde değişmiştir. Artık Pozzo köle, Lucky ise onun efendisidir. *Godot Geldi*'deki ilk bölümde Lucky'nin, Godot'nun özgürlük yardımını reddetmesinin sebebi ise burada anlaşılır. Çünkü o da bu çarkın bir elemanıdır ve sınıf atladığında kendi yaşadıklarını unutup aynı eziyetleri, altındaki sınıfın temsilcisi konumuna geçen Pozzo'ya uygulamaktadır. Lucky'nin Pozzo'nun efendisi olduktan sonra söyledikleri oldukça trajik bir gerçeği ortaya koyar:

Onlar becerdikten sonra, ben niye beceremeyeyim? Aşağıda boşuna mı acı çektim, miyavladım, savaştım? Bu ip insana önemli sorumluluklar yüküyor. (...) Kendime çeki-düzen verip

yıkanmalıyım. Gülerek acı çekmek için yeni yöntemler bulmalıyım. İpi elime yeni geçirdiğim için şimdilik namusluyum. Bir süre sonra sizleri tanımayacağım, ya da yüzünüze tüküreceğim. Dört ayak üstünde dolaştığım, ot yediğim zamanları bildiğiniz için (Bulatovic; *Godot Geldi*: 86-87).

Burada bahsi geçen ip, efendiliği temsil eden bir göstergedir. İpler kimin elindeyse kapitalist düzende efendi odur. O kişi hayatta kalabilmek, varlığını sürdürebilmek için artık zorbalaşmak zorundadır. İpin ucuna kim bağlıysa köle de odur. Kölenin varlığı bir hayvandan farksız olarak ipi elinde tutan sahibinin varlığına bağlıdır. Dolayısıyla aslında bu sistem içerisinde köle, gerçekten var değildir.

Pozzo'nun köle olduktan sonra "1 Mayıs"ı önemsemesi de dikkate değerdir. Toprak sahipleri ve burjuvalar, işçilerin haklarını önemsemedikleri sürece düzen değişmez. Pozzo'nun, efendi konumundayken ne işçi hakları ne 1 Mayıs ile ilgili düşüncesi ve eylemi olmuştur, ancak kendisi sınıfsal olarak düştüğünde bu kavramlarla ilgilenmeye başlamıştır.

İkinci bölümde düzen değişmiş, toprak sahibi ile köle birbiri yerine geçmiştir. Ancak Godot hâlâ özgürlüğü savunmaktadır. Çünkü bu düzen sürdükçe, sadece ipi elinde tutan mutlu olacak, diğerleri ezilmeye devam edecektir. Godot'ya göre var olmak, özgür olabilmektir. Vladimir ve Estragon'u özgürlük ayaklanması için kışkırtmaya çalışır. Lucky'nin ona cevabı ise şöyledir: "Özgürlüğü kim ne yapsın? Hele Pozzo? Aklın varsa, fazla konuşmadan çeker gidersin. Hadi yallah!" (Bulatovic; *Godot Geldi*: 91). Kapitalist sistemde güç kimin elindeyse, özgürlüğün karşısında en çok o durur. Bu bağlamda Lucky, kendisine verilen rolü eksiksiz yerine getirir. Üstelik Lucky'nin savunması, "Özgürlük ve mutluluk da insana fazla gelebilir. Suyla hava gibi." (Bulatovic; *Godot Geldi*: 99) şeklindedir. Lucky, bu düzenin devam edeceğinden emindir: "Milyonların uğruna hayatlarını yitirdikleri büyük amaçlar için kahramanca can verdiğine onun ölüsünü bile inandıracağım. Ölüsü bile bana inanacak, anladın mı? Hiçbir sorun kalmayacak. Ne benim düzenimde ne de bu bataklığın yayıldığı yerlerde" (Bulatovic; *Godot Geldi*: 99-100).

Godot'nun fırıncı olmasının, ekmeğin üretmesinin birer gösterge olduğunu söylemiştik. Bu göstergeler sadece Marksizm açısından değil, aynı zamanda varoluşçuluk ile ilgilidir. Godot, emeğin ve saflığın sembolüdür. Bu yüzden onun rengi beyazdır. Godot gelirken beraberinde üretim aracının simgesi olan fırını da getirmiştir. Undan ekmeğin üretmek, onun en önemli vasfıdır. Dolayısıyla o, emek vererek var olan bir insandır. Aslında yadırganması da bu yüzden. Toplumda nesne konumundaki, hiçbir şey üretmeden, hatta sömürülerek yaşayan bireyler onu anlayamazlar. Godot'la beraber gelecek düzenin onlara ne katacağını bilemezler. Oysa Karl Korsch'a göre, ancak üretim araçları toplumsallaştırılırsa emek, sömürülmekten kurtulabilir:

Üretim araçlarındaki özel mülkiyetin toplumsal mülkiyetle yer değiştirmesi, yani üretim araçlarının toplumsallaştırılması demek, kapitalist ekonomideki üretim süreçleri boyunca hükmedilen emeğin, yabancı kapitalistin egemenliğinden ve sömürsünden kurtulması demektir. Dolayısıyla üretim araçlarının toplumsallaştırılması demek, günümüzdeki kapitalist ekonomik düzende hâkim olan sermaye ile ücretli emek arasındaki karşıtlığın ortadan kaldırılması ve ayrıca, sermaye ile emek arasındaki bu karşıtlıktan ileri gelen sosyal sınıf ayrımının, sınıfsal tahakkümün ve sınıf mücadelesinin de ortadan kaldırılması demektir (Korsch; *Sosyal Bilimler ve Marksizm Seçme Yazılar*: 42).

Godot'un gelirken beraberinde getirdiği fırın, işte bu anlayışa uygun olarak emeklerin sömürülmesine engel olacak bir araçtır. Godot'a göre kutsal olan emek ve özgürlüktür. "Ekmeğin temiz

olmalı.” der, “insanlar için yapılan her şey gibi” (Bulatovic; *Godot Geldi*: 117). Fakat sadece beklemeye alışmış olan insanlık için, onun gelişinin hiçbir anlamı yoktur.

3. Varoluşçuluk Açısından Cahit Atay’ın *Godot’yu Beklemezken* Tiyatrosu ve Eserdeki Varoluşsal Göstergeler

3.1. *Godot’yu Beklemezken* ve Varoluşçuluk: *Godot’yu Beklerken* ile Birlikte Bir Okuma

Godot’yu Beklemezken, Cahit Atay’ın 1994’te kaleme aldığı, *Godot’yu Beklerken*’e gönderme olarak yazılan ilk Türk tiyatro eseridir. *Godot’yu Beklerken* gibi o da absürt tiyatro türüne örnektir. *Godot’yu Beklemezken* metinler arası bağlamda *Godot’yu Beklerken* ile karşılaştırmalı olarak okunduğunda iki eser arasında ortak özellik ve farklılıklar tespit etmek mümkündür. *Godot’yu Beklemezken*’in de çıkış noktası, *Godot Geldi*’de olduğu gibi, *Godot’yu Beklerken* ile aynıdır. Eser, *Godot’yu Beklerken*’e nazire olarak şu soruları sorar: *Godot’yu beklemesek ne olur? Godot’yu beklemek zorunda mıyız? Yazar, bu sorulara yerel temalar da ilave ederek cevap verir. Halil Adıyaman’a göre, Cahit Atay, temel kurguda değişiklik yapmaz. Ancak Beckett, eserini bekleme üzerine kurarken, Atay’a göre, Godot’u beklemek çok da gerekli değildir. Beklense de olur, beklenmese de (Adıyaman; 2013:1).*

Eser, adından da anlaşıldığı üzere, *Godot’yu beklemek üzerine değil, beklememek üzerine kuruludur. İki perde ve bir girişten meydana gelir Gönderilen metinle ortak ve gönderilen metinden farklı özellikleri mevcuttur. Oyun, fonda Godot’yu Beklerken oyunundaki Vladimir ve Estragon’un kocaman resimleri ile açılır. Ayrıca “Bilen var bilmeyen var/ Godot da kim oluyor diyen var!/ Beckett’in ünlü oyununda bu Godot/ Adı var kendi yok daha doğrusu!” (Atay; *Godot’yu Beklemezken*: 9) ile *Godot’yu Beklerken*’e doğrudan bir gönderme yapılır.*

Karakterler açısından bakıldığında Vladimir’i temsilen Vahi, Estragon’u temsilen Ahi karakteri *Godot’yu Beklerken*’deki özelliklere benzer şekillerde yer alırlar. Bu durum, oyunun başındaki manzumede “aşağı yukarı onların hamurundan” ifadesiyle de ortaya konur. Vahi burada da geçmişini anımsayan, zeki taraf iken, Ahi daha saftır. Pozzo karakterinin yerini Beyzo, Lucky’nin yerini Muto almıştır. Ancak Muto burada insan değil, “emektar bir katır”dır. İsimler yerleştirilmiştir. *Godot* ise bu eserde, *Godot’yu Beklemezken*’dekinden daha soyuttur. Ancak ona karşı duyulan korku her iki eserde de ortaktır.

Oyunda *Godot* beklendiğinden beri ne kadar zaman olmuştur bilinmez, ancak hiçbir şey değişmemiştir. Düzen hep aynıdır. Hayat aynı monotonlukta akıp gitmektedir: “Kırk yıldır hiçbir şey değişmiyorsa suç benim mi? (...) Ben de eski hamam eski tas ben de! Tellaklar değişiyor arada bir, işte o kadar!” (Atay; *Godot’yu Beklemezken*:11). Onlara göre yazılan gazeteler, fikirler hep aynıdır, birbirini tekrarlar durur. Sadece arada yazanlar değişir, o kadar. Karakterler hâllerinden memnun değildirler, sadece vardırırlar ve aslında varlıklarının anlamını bilmezler. Bir boşlukta sallanıyor gibilerdir. Onların monotonluğunu bozan tek şey, *Godot*’nun gelecek olma korkusudur.

Oyun boyunca aralarda anlatılan Nasreddin Hoca fıkraları ve Ahi ile Vahi’nin Karagöz ile Hacivat gibi didişmesi ile birbirleriyle olan uyumsuz diyaloglarının gülünç olması, oyundaki yerel temalardandır. Ayrıca devamlı hâllerinden ah vah etmelerine mütenasip olarak, Ahi’nin adı “ah”-dan, Vahi’nin adı “vah”dan türetilmiştir.

Godot’yu Beklemezken’de Ahi ile Vahi’nin *Godot*’nun gelmesini istememelerinin asıl sebebi, *Godot* gelirse yaşamak için anlamlarının kalmayacak olmasıdır. Nurten Birlik bu durumu şöyle

açıklar: “Yaşamlarındaki akışı düzenleyen tek şey Godot’yu bekledikleri gerçeğidir. Ancak Godot’nun gelmesi aslında onlar için daha da trajik olacaktır çünkü eğer Godot gelirse yaşamlarında ki yegâne amaçtan da yoksun kalacaklardır” (Birlik; 2011: 35).

Eserde Ahi’nin betonlaşmayla ilgili olarak “Yani beton olmayınca Godot da olmaz mı demeye getiriyorsun?” sorusu, Godot’nun modern hayatla birlikte ortaya çıkmış bir kavram olduğunu akla getirmektedir. Vahi’nin “Her şeyin canına okunur bu dünyada, her şey sıfır tüketir zamanla” (Atay; *Godot’yu Beklemezen*: 17) ifadesi, Ahi ile Vahi’nin hayata karşı umutsuzluklarını ortaya koyar.

Oyunda Godot, artık kendisinden köşe bucak kaçılan bir varlıktır. Godot’nun geleceğinden değil, getireceklerinden ümit kesilmiştir. Ahi, “Hayır, ne gülmek ne ağlamak! Açım ben, açım, o kadar.” (Atay; *Godot’yu Beklemezen*: 21) diyerek aslında temel ihtiyaçlar giderilmeden duygusal eylemlerde bulunulamayacağını anlatır.

Eserde efendilik-kölelikle ilgili meseleyi Beyzo ve Muto temsil eder. Ahi le Vahi’nin karınlarını doyunca sıra diğer isteklere gelir. Beyzo’dan istedikleri şeyler şöyledir: “küçük bir toprak, bir bahçe, bir kuyu, korkuluk, samanlık, kulübe” (Atay; *Godot’yu Beklemezen*: 32-33). Bu istekler, Ahi ile Vahi’nin, onlara göre varlıklarını sürdürebilmeleri için gerekli olan şeylerdir. Aslında istedikleri şey yerleşik bir düzen ve sefaletten kurtulmaktır. Çünkü yaşadıkları/buldukları yer bir çöplükten ibarettir.

Ahi le Vahi, *Godot’yu Beklerken*’de olduğu gibi intihar etmeyi de aralarında tartışırlar. İntihar etmeye çalıştıkları sırada onları uyaran bir ses duyulur. Bu sesin Tanrı’ya ait olduğunu düşünürler: “-Şey... Tanrı olmasın? -Neden Tanrı? -Kendini öldürmek günahdır ya... -Ya kendini yaşatmak?” (Atay; *Godot’yu Beklemezen*: 35). Ahi ile Vahi arasında geçen bu diyalog, onların yaşamı sorguladığı anlardan biridir. Vahi’ye göre kendini yaşatmak da en az öldürmek kadar günah olabilir. Çünkü yaşamanın onlar için bir anlamı yoktur ve yalnızca dünyada bulunmak, var olmak ile aynı şey değildir.

Her tekil intihar, bir kin ürünü olmadığı zaman, bir yerde cömert ya da horgörücüdür. Ama insan bir şey adına horgörür. Dünya intihar edene ilgisizse, intihar edenin kendisi için önemsiz olmayan, olmayabilecek olan şey konusunda bir görüşü bulunduğundandır. Her şeyi yaktığını, her şeyi kendisiyle birlikte götürdüğünü sanır insan, ama, bu ölümden bile, belki de yaşamaya geçecek bir değer doğar (Camus; *Başkaldıran İnsan*: 5).

İkinci bölüm bir bahçe içerisinde başlar. Bahçede bir korkuluk vardır ve Ahi ile Vahi onu Godot zannederler. Bu her dönemde büyük bir “oyun”dur. İnsanlar bu oyunla oyalanırlar ve bu oyalanış sırasında varoluş sancılarını hafifletir veya unuturlar.

Eserde ortaya konan sistemin bir gerçeği de Beyzo tarafından dile getirilir: “Sizi gidi ot herifler, sizi! Şu günde tarafsızlık mı kaldı ki!” (Atay; *Godot’yu Beklemezen*: 47). İnsanlar kendilerini, varlıklarını kanıtlamak için artık bir taraf olmak zorunda hissetmektedirler. Beyzo, kendine rakip olarak gördüğü ve “Dodot” diyerek küçümsediği Godot’a karşılık, Ahi ile Vahi’ye kendisini seçmeleri yönünde baskı uygular. Fakat Ahi ile Vahi Godot’u istemedikleri gibi, Beyzo’nun da iktidarından korkup kaçarlar. Bu kaçışın ardından Vahi’den “üretelim ve satalım” diye bir fikir çıkar. Ahi’nin tepkisi “Saçma. Kendi aç karnını doyur.” şeklinde olur. Bunun üzerine Vahi ile Ahi arasında şu diyalog yaşanır: “-Doyuracağız, ticaret bu, ticaret! İki savaş arası bir ticaret olacak bu. İki taraf arası da diyebilirsin. -Hıh, Godot da uyuyor sanki. -Hayır, o savaşıyor ya. -Evet, ticare-

tini yoluna koyuyor” (Atay; *Godot’yu Beklemezken*: 51). Aslında her ikisi de Godot’un yüce biri olmadığının, hatta onun ancak kendi derdinde olduğunun farkındadır. Bunu fark edecek bilince sahip olsalar da mevcut düzenin değişmeyeceğini düşünürler. Birden parlayan umutları çok çabuk söner. Yani kendilerini kurtarmak için her ne kadar bir kurtarıcı beklemekten vazgeçmiş olsalar da, bu defa kendi kendilerini kurtaracak eyleme geçemezler. Onlarda da eylemsizlik hâli sabittir.

Ahi ile Vahi sürekli kalmakla gitmek arasında bocalarlar. Çünkü onların gitmek ve harekete geçmek için cesaretleri yoktur. Dolayısıyla varoluşlarını bir türlü gerçekleştiremezler. Oyunun sonlarında bir ses duyduklarında Muto’dan imdat istemeyi düşünürler. Bu durum, onların varoluş döngülerini ortaya koyar: birini beklemekten bile başka birini beklemekten vazgeçmemek. Bunun temelinde yatan ise, umut ile umutsuzluk arasında gidip gelen hâlleridir. Ancak oyunun sonunda yeniden güzel günlere, hayalini kurdukları “bahçe”ye dair umutlanırlar, “dağın ardındaki umut” onlar için yine büyür; ancak yine de oraya gitmezler. Eser, ucu açık bir şekilde biter: “-Hangi gün olur dersin? -Pek uzak olmasa gerek, belki yarın gideriz!” (Atay; *Godot’yu Beklemezken*: 60).

3.2. *Godot’yu Beklemezken*’de Varoluş Sembolleri

Vladimir ve Estragon’un bedenleri ile sundukları her edim, kendi varoluşlarının, dolayısıyla özgürlüklerinin seçimi ve sorumluluğudur. Sartre için beden, bilincin de koşuludur. “Kavranamaz beden, tam da bir seçimin (var) olmasının, yani aynı zamanda her şey olmamamın zorunluluğudur. Bu anlamda sonluluğum özgürlüğümün koşuludur, çünkü seçim olmaksızın özgürlük yoktur” (Sartre; *Varlık ve Hiçlik*: 431.). *Godot’yu Beklerken*’de karşımıza çıkan “şapka” göstergesi, *Godot’yu Beklemezken*’de biraz değişik bir biçimde yer alır. “Ahi’nin başında gazeteden yapılma bir şapka, Vahi’nin elinde de bir gazete vardır. Bu gazeteler düşüncenin, varoluşsal düzlemde ise bilincin sembolüdür. Ahi, Vahi’ye “Ne varmış benim kafamda ki?” diye sorar. Vahi, “Ne olacak, gazete şapka.” diye cevap verir. Bunun üzerine Ahi, “Eee sende de var gazete.” der. Vahi’nin cevabı, “Ama benimki başımda değil, kafamın içinde” (Atay; *Godot’yu Beklemezken*: 16) şeklinde olur. Vahi’nin bu eserde de daha zeki ve fikirleri olan birisi olduğunu söylemiştik. Ancak Ahi ile Vahi’nin konuşmalarından anlaşılır ki Vahi’nin düşünceleri, okuduğu kırk yıllık gazetede ki düşünceler kadar eski ve ezberdir.

Eserde Ahi’nin başı gazeteden bir şapkayla örtülüdür. Vahi ise gazeteyi ciğerlerine örter; çünkü sürekli ciğerleri üşümektedir. Bu onun duygusal tarafını simgeler. Beyzo, onlardan gazeteleri atmalarını ister. Düzenin sahibi olarak amacı onların bilgilenmesini engellemektir. Vahi, “Eski şeyleri atmak zordur.” der. Ahi, “Üstelik benim başım...”, Vahi, “Benim ciğerlerim.” dediğinde Beyzo, “Ya benim topraklarımı!” (Atay; *Godot’yu Beklemezken*: 26) diye veryansın eder. Çünkü Beyzo’nun varoluşunun devamlılığı, ancak topraklarının varlığı sayesinde.

Ahi ve Vahi intihar etmek için denize girerlerken her ikisi de gazetelerini bırakır ve bundan üzüntü duyarlar. Gazeteler onlar için, varoluşlarının yegâne göstergeleri gibidir, onlarla öylesine özdeşleşmişlerdir. Ahi kafasındaki gazetenin içeriğini hiç bilmeden takmaktadır, onu okumak için hiçbir eylemde bulunmamıştır. Aslında kafada duran gazetenin okunmadıktan sonra hiçbir faydası yoktur. Vahi ise kafasındaki gazeteyi okumuştur; ancak o da kırk yıldır hep aynı şeyi okumaktadır. Dolayısıyla her ikisinin de varlığı tam değildir, yaptıkları şeylerin temelinde varoluşsal edim açısından eksiklik vardır. Bir şeyi neden yapıp ettiğini bilmeme, varoluşunu gerçekleştiremeyen kitle yaşamında geçerlidir.

Oyunun sonunda bir tesadüf eseri aydınlanma yaşarlar. Vahi'nin kendi gazetesi sanıp Ahi'nin-kini alması onların kaderini değiştirir. Vahi, bunca zamandır arkadaşının kafasında duran gazeteyi hiç okumadığını fark eder. “Okur. Okudukça inanamaz, heyecanlanır, sevinir, yüzü aydınlanır.” Vahi'nin, “Hayret! Yepyeni haberler bunlar, yepyeni! Nasıl olur, bütün bunlar senin şapkanda ha?” (Atay; *Godot'yu Beklemezen*: 60) deyişi aslında çok şey anlatmaktadır. Bu gazete sembolleri; beklenen, insana umut ışığı olacak şeylerin insanın gözünün önünde duruyor olabildiğini, yıllarca da dursa, insan onu bulmaya çabalamadığı sürece bu şeylerin hiçbir anlam ifade etmeyeceğini ve çareye dönüşmeyeceğini anlatır. Nitekim Ahi ile Vahi bu gerçeği tesadüfen de olsa fark ettikten sonra onlar için yeni bir umut kapısı aralanır, bu kapı Godot değildir, denizin sesidir. Başka diyarlara gitmektir. Her ne kadar eyleme geçip gidemeseler de, Godot'u beklemekten vazgeçmektir. Bu durum, “Camus'nün insana umudu seçtirmesi ve eli-kolu bağlılığı değil de, insana bir yaşama yolu buldurmaya çalışması” (Gündoğan; *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*: 121) gibidir. Heidegger'in deyişiyle, “kurtuluş”un, sadece düşünce aracılığı ile gerçekleştirilebilmesidir (Young; *Heidegger'in Geç Dönem Felsefesi*: 136).

Cahit Atay'ın bu konu ile ilgili önerisi, kendisinin Marksist ideolojisine uygun olarak beklemek değil, eyleme geçmektir. Eserden anlaşıldığına göre insan, eyleme geçtiğinde değil, bir kurtarıcı beklediğinde ziyandadır.

Sonuç

Godot Geldi ve *Godot'yu Beklemezken*, Bulatovic ve Atay'ın yorum farklılıkları ile Samuel Beckett'in ünlü eseri *Godot'yu Beklerken*'in yeniden yorumlanmasıdır. Yazarların bakış açıları, Godot'yu anlatan oyunlara yansımıştır. Beckett ile başlayan, Godot'yu beklemenin anlamsızlığı ve bunun baştan kaybedilmiş bir dava olduğu düşüncesi, Bulatovic'in yorumuyla "Godot ete kemiğe bürünüp geldiğinde ne olurdu?" sorusunun cevabını gösterir. *Godot'yu Beklemezken* ise yine Godot ekseninde, Godot gibi bir kurtarıcı beklemenin saçmalığını tersinden anlatan bir eserdir.

Her iki eserde de hem Beckett'in eseriyle hem de birbirleriyle ortak özellikler vardır. Bunların başında Godot'yu beklemenin aslında beyhude olduğu, Godot gelse bile kişinin ancak kendi kendisini kurtarabileceği izlekleridir. *Godot Geldi* ve *Godot'yu Beklemezken*'deki bir ortak özellik ise her ikisinde de bulunan Marksist göstergeler ve söylemlerdir.

Godot Geldi oyununda umut kavramı, Godot geldikten sonra yaşanan hayal kırıklığına dönüşmüştür. Atay ise Godot'yu hiç beklememek gerektiğini işlemiştir. Aslında iki yazarın da birleştigi ve anlatmak istediği husus, bir kurtarıcı beklemenin, insanın kendini var etme yolunda absürt olacağıdır. Bulatovic bunu, Godot geldiğinde Vladimir ve Estragon'un karşılaştığı hayal kırıklıklarıyla anlatır. Atay, Ahi ve Vahi'nin Godot'tan kaçmaları üzerinden metaforik bir şekilde Godot'yu beklememek gerektiğini söyler.

Umut, insanlar için her zaman vardır ve Varoluşçuluk felsefesinde de önemsenir. Bu umut insanı eyleme geçirir yahut sadece bir bekleyiş olarak kalır. Hiçbir şey yapılmadığında, süregelen eylemsizlik hâli ömür boyu sürmeye devam eder. *Godot'yu Beklemezken* yalnızca umut etmekle yetinen eylemsiz karakterleri eleştirir. Çünkü buradaki karakterler, varoluşçu filozof Kierkegaard'ın "kendisi olmak istemeyen umutsuz kişi" tanımına uyar. Kierkegaard'a göre bu umutsuzluk, ölümcül bir hastalıktır. Çünkü kişi, "ben"ini yaratmak yerine kendisi olmaktan kaçır (Kierkegaard; Ölümcül Hastalık Umutsuzluk: 23-25). *Godot Geldi*'nin eleştirdiği insan profili ise biraz daha farklıdır. O sadece Godot'yu beklerken eylemsiz duran karakterleri eleştirmez, Godot'yu diğer eserin aksine olumlu bir hüviyete (eserdeki göstergelerden Godot'nun sosyalizmi temsil ettiği çıkarılabilir) büründürerek getirir. Ancak Godot gerçekten iyi niyetli bir kurtarıcı olarak geldiğinde bile onun dediklerini uygulamak için eylemde bulunmayan insanlar ayaklarına gelen fırsatı teperler. Sonuçta şu ya da bu şekilde, var olamazlar. İki eserdeki karakterlerin benzer özellikleri, kendi bilinçsizlikleri yüzünden var olamamalarıdır. Eserlerdeki iletilerin ortak noktası, insanın özünü ancak kendi edimleriyle gerçekleştirebileceğidir. Bunun tersini yapmak ve olumlu sonuç beklemek saçmadır.

İki eserde de varoluşçu felsefenin özelliklerinin eserin birçok kısmında edebî dönüştürüme uğratıldığı, ama hepsinin sonunda okuyucunun varoluş üzerine düşünmeye sevk edildiği görülmüştür. Bu bağlamda edebiyatın tespit ve tiyatronun gösterme gücü önemlidir. Ayrıca eserlerin evrensel nitelikte olması dikkate değerdir, çünkü tüm insanların yaşadığı "anlamsızlık, saçmalık, hiçlik, sürüklenme, umutsuzluk" gibi mevzular herkese tanıdık gelmektedir. Dünyanın her yerinde, farklı anlamlar yükleyerek "Godot"sunu bekleyen insanlar olabilir. Bu yüzden Godot, evrensel niteliklerde resmedilmiştir.

Eserlerde yer alan "şapka, çizme", "gazete", "un" gibi göstergeler de varoluşsal açıdan değer yüklüdür ve çalışmamızda bu göstergelerin metaforik açıdan temsil ettikleri varoluşsal açılımlar detaylı olarak incelenmiştir. Özetle denilebilir ki yazarlar, birçok nesneye insanî boyutlar eklemeyerek onlar aracılığıyla sanatsal açıdan özgün mesajlar vermek istemişlerdir.

Eserler yukarıda özetlenen yüzeysel ve derin anlamları bağlamında incelendiğinde görülmüştür ki felsefi açıdan taşıdıkları zengin düşünceler tüm insanlığın ortak problemleridir. Bu problemler aynı zamanda felsefecilerin, düşünürlerin çalışma alanlarıdır. Edebiyat, felsefeden düşünce bağlamında beslenerek felsefeyi kendisine malzeme eder. Bu malzemelerin alt yapısı incelendiğinde bizi yine felsefeye götürür. *Godot Geldi* ve *Godot'yu Beklemezken* eserleri, varoluşçu felsefe ile disiplinler arası zeminde ve karşılaştırmalı olarak incelendiğinde bu ilişki açıkça görülmüştür. Varoluşçu felsefeden beslenen yazarlar oldukça, başka “Godot”lar da yazılacaktır ve kuşkusuz her biri kendi varoluş düzlemini kendisi belirleyecek ve bu alanda çalışma yapanlar için araştırılmaya değer konular olacaktır.

Kaynakça

- Adıyaman, H., (2013). "Godot Geldi Üzerine Bir Karşılaştırma". *Turkish Studies- İnternational Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 8, S. 8, s. 1-8.
- Atay, C., (1994). *Godot'yu Beklemezken*. İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları.
- Aytaç, G., (2013). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bakewell, S., (2017). *Varoluşçular Kahvesi*. çev. Emre Gözğü. İstanbul: Domingo Yayınları.
- Birlik, N. (2011). "Godot'yu Beklerken: Epistemolojik Kategorilerin Sorunsallaştırılması". *Hacettepe Edebiyat Yearbook Dergisi*, C. 28, S.1, s. 21-36.
- Blatovic, M., (1970). *Godot Geldi*. çev. Sevgi Sabuncu. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Camus, A., (1985). *Başkaldıran İnsan*. çev. Tahsin Yücel. Ankara: Kuzey Yayınları.
- Ceylan, M. Tahir, (2018). *Yokluk*. İstanbul: E Yayınları.
- Cioran, E. M., (2023). *Hiçliğe Açılan Pencere*. çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Colette, J., (2017). *Varoluşçuluk*. çev. Işık Ergüden. Ankara: Dost Kitabevi.
- Copleston, F., (2010). *Sartre*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları.
- Gündoğan, A.O., (2018). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*, İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Gürsoy, K., (2014). *Varoluş ve Felsefe*. Ankara :Aktif Düşünce Yayınları.
- Heidegger, M., (2018). *Varlık ve Zaman*. çev. Kaan Ökten. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kefeli, E., (2006). "Karşılaştırmalı edebiyat: tanım, yöntem ve incelemeler". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 4. S. 8, s. 331-350.
- Kierkegaard, S., (2019). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. çev. M. Mukadder Yakupoğlu. Ankara: DoğuBatı Yayınları.
- Kocaman, A, Ç., (2017). "Martin Heidegger'de "Birlikte Varolma" ve Dasein'in Kendini "Herkes"de Yitirmesi". *Kent Akademisi Kent Kültürü ve Yönetimi Hakemli Elektronik Dergi*, C. 10, S. 4, s. 500-511.
- Koçak, A., (2019). "Mustafa Kutlu'nun Yoksulluk İçimizde ve Bu Böyledir hikâyelerinde modern insanın açmazı". *Rumeli DE Journal of Language and Literature Studies*, (ÖP), s. 174-180.
- Korsch, K., (2007). *Sosyal Bilimler ve Marksizm Seçme Yazılar*. çev. Vefa Saygın Öğütle. İstanbul: Salyangoz Yayınları.
- Kula, O. B., (2009). *Marksist İdeoloji ve Edebiyat*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Öktem, K. H., (2005). *Muallakta Var Olmak*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Ponty, M. M., (2017). *Algının Fenomenolojisi*. çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacimuratoğlu. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sartre, J-P., (2013). *Tarihin Sorumluluğunu Almak*, hzl. Zeynep Direk ve Gaye Çankaya. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sartre, J.P., (2011). *Varlık ve Hiçlik*. çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sözer, ř. (2014). "Buto'da Özne/Nesne Beden". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, C. 37, S. 19, s. 29-42.
- Wahl, J., (1999). *Varoluşçuluğun Tarihçesi*. çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınları.
- Young, J., (2017). *Heidegger'in Geç Dönem Felsefesi*. çev. Elif Korkut. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yorumbilim Kuramı Temelinde S.A. Yesenin'in Şiirlerinin Rusçadan Türkçeye Çevirisinin Karşılaştırmalı Analizi

Comparative Analysis of The Translation of S.A. Yesenin's Poems From Russian to Turkish Based on Hermeneutics

Özge BARUT*



Öz

Çeviri diller arasındaki farklılıkların erek dilde okuyucuyla buluşmasını sağlayan kültürlerarası bağı kuran önemli bir köprü rolündedir. Bir başka deyişle çeviri toplumlararası bir iletişim olarak karşımıza çıkmaktadır. Çevirmen çevirisini yapacağı eserin anlam bütünlüğünü koruyarak erek dilde kelimeleri ve söz öbeklerini en anlaşılır biçimde harmanlayarak okuyucuya sunan kişidir. Bu bakımdan çevirmen hem kaynak dili hem de hedef dili çok iyi bilmelidir. Bu makalede, ünlü Rus şairi Sergey Aleksandroviç Yesenin'in yaşadığı dönemin de etkisiyle yazdığı şiirlerinin Rusçadan Türkçeye farklı çevirmenler tarafından yapılan çevirilerinin yorumbilim temelinde karşılaştırmalı analizi ele alınarak şiirlerin analizleri yapılmıştır. Bu çalışmada çeviride sadakat kavramının hem kaynak metne hem de erek metne yönelik olduğu vurgulanmıştır. Kaynak dilde yazılan bir eserin çevirisi yapılırken öncelikle nasıl bir dil kullanılacağına bilinmesi, metnin içselleştirilmesi, kaynak metnin ait olduğu kültür hakkında bilgi edinilmesi kaynak dilde metnin en doğru şekilde ifade edilmesini sağlayacaktır.

Edebî çeviride düşünceyi aktarmadaki hedef yazarın ya da şairin görüş ve bakış açısını kaybetmeden metni erek dilde anlaşılır ifade etmek ve yazarın duygularını okuyucuya geçirebilmesidir. Bu makalede vurgulanmak istenen bir diğer konu ise şiir alanında çevirmenlerin şairin eserde anlatmak istediğinden uzaklaşmadan aynı duygu ve düşünceleri farklı yorumlarla, kendi özgün sanatsal becerileri doğrultusunda gerçekleştirebileceğidir. Bu durum kelimelerin, söz öbeklerinin, bazen de cümlelerin değiştirilmesi yoluyla karşımıza çıkabilir. Buradaki en önemli nokta şair ile çevirmen arasındaki düşünsel ve anlamsal bağın kopmamasıdır. Şiir çevirisi aslında eserin zihinde yarattığı tasvirin bir ifadesidir. Buradan yola çıkarak bu çalışmada çevirmenin her ne kadar eseri yazan kişi olmasa da eserin okur tarafından anlaşılmasına katkı sağlaması bakımından erek dildeki yaratıcısı olduğu vurgusu yapılmak istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yorumbilim kuramı, şiir analizi, Rusça, Türkçe, çeviri

*Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Beykent Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Rusça Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, İstanbul, Türkiye, ozgebarut@beykent.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9304-2423

Abstract

Translation plays the role of an important bridge that enables the differences between languages to meet the reader in the target cultural language and establishes a bond between them. In other words, translation appears as an inter-societal communication. The translator should present the meaning of the work he will translate to the reader by blending the words and phrases in the target language in an understandable way, preserving its integrity, and must know the source language and the target language very well. In the article, in accordance with the title, hermeneutical comparative analysis of the famous Russian poet Sergey Aleksandroviç Yesenin's speeches and poems written during his lifetime, made by different translators from Russian to Turkish, were evaluated. In this study, the concept of loyalty is important for both the source text and the target text. When translating text written in the source language, knowing what kind of language will be used, internalizing the text, and obtaining information about the culture of the source text belongs will ensure that the text is expressed in the source language in the most accurate way. Conveying the thought in literary translation is to make the text understandable in the target language without losing the poet's view and perspective and to convey the author's feelings to the reader. What is to be emphasized in this article is that translators in the field of poetry can convey the same feelings and thoughts with different interpretations, in line with their unique artistic skills, without moving away from what the poet wants to express in the work. This may occur by changing words, phrases, and sometimes sentences. The mental and semantic bond between the poet and the translator is not broken. Poetry translation is an expression of the picture created by translators. Thus, the translator is the person who wrote the work in the target language in terms of contributing to the understanding of the work.

Keywords: Hermeneutics, poetry analysis, Russian, Turkish, translation

Gönderilme Tarihi / Received Date:

03 Kasım 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

11 Mart 2024

Atıf/Citation: Barut Ö. (2024).

Yorumbilim Kuramı Temelinde S.A. Yesenin'in Şiirlerinin Rusçadan Türkçeye Çevirisinin Karşılaştırmalı Analizi
doi.org/10.30767/diledeara.1399500

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

Extended Summary

Poetry translation, which is among the literary text translations, constitutes the main subject of this study. In this article, we can see the different translations in poetry and the difficulties that translators encounter in translating the original work written by the poet while remaining faithful to what the poet wants to say, with their interpretations of the words and phrases, and examining them based on translation theories. This study was intended to analyze poetry translations of the most obvious differences in the translations of S.A. Yesenin. Among Yesenin's poems, titled «Letter to My Mother» and «Who am I, what am I? Just a Dreamer », which were translated from Russian to Turkish, by translators Azer Yaran and İsmail Çetin. These two poems were translated from Russian to Turkish at different times and were expressed through different descriptions and metaphors. This study focuses on the analysis of the poetry translations. While conducting this analysis, the hermeneutic theory most frequently used in poetry translations was explained and the difficulties faced by translators were also discussed. By examining the previous research articles on this subject and literature with different perspectives written on translation theories, There is no single understanding of translation in the translations made into the target language, and although the poet produces original work, there will inevitably be differences in the translation of the source language because it is not written with the target language in mind and the opinion that the translator can shape the translation with his original expressions while remaining faithful to the source text supports the view that poetry translation also has an original structure. It should be emphasized that this situation has some difficulties. One of the difficulties is to interpret the poem correctly. For this, the translator must understand the thoughts of the writer or poet well. The translator must translate the poems to the reader with his interpretation. His translation must be aimed to appeal to people's emotions in another language. The second difficulty is for the translator to leave the impact on the reader that the poet wants to leave. For this reason, the translator must be careful when choosing words. The reason why I chose S.A. Yesenin's poems as the subject is that the descriptions in his poems are frequently used as metaphors. Metaphors help to visualize the emotions of the poet. Although imagining the metaphors by translators is not easy the translator has to interpret what he translated. Thanks to this interpretation, the emotion is conveyed to the reader. The creativity of the translator becomes more important in explaining the emotions of the poet to the readers. In a general sense, poetry is based on the theme of interpretation. The main issue we want to emphasize in this study is to show the impact of hermeneutics on translators, analyze the interpretation of the different translators, and compare the translations of poems. The translator has to know the culture of the poet as well as the culture of the target audience. It is necessary for accurate translation. Thus, knowing the culture will help in understanding the poet's thoughts. In the conclusion of our study, it is emphasized how translators reconstruct and interpret the text they translate. In this way, poetry readers have the chance to understand the author from different perspectives by different interpretations. This shows us that poetry translation is a versatile translation work. The important thing in poetry translation is to explain the feelings of poetry and interpret the feelings of the poet for the readers. When we analyzed S.A. Yesenin's poems it was observed that most of his poems were from his life. So first of all we needed to understand his childhood period and the difficulties in his life. This was important to feel the poet and express the feelings correctly.

1. Giriş

Çeviri, bir çevirmen tarafından gerçekleştirilen, bir dilde üretilen bir metnin başka bir dile çevrilerek yeniden ifade edilmesinden oluşan bir etkinliktir (Aleksseev, 2004). Çeviri aynı zamanda farklı diller arasında bir iletişim aracı, kaynak dil ile erek dil arasında köprüdür. **Çeviri** ifadelerin aktarımı olabileceği gibi, çevirmenin gerekli sözcükleri ya da cümleleri yorumlaması şeklinde de algılanabilir. Farklı yaklaşımlarla incelediğimiz çeviri metinleri dilbilim, biçim, anlam, amaç, işlevsellik ve kültürel açıdan farklı yorumlanabilmektedir. Bu çalışmada S.A.Yesenin'in şiirlerinin Rusçadan Türkçeye çevirisinde karşılaştırma yöntemiyle ortaya çıkan çeviri farklılıkları üzerine bir değerlendirme sunularak **çeviride kaynak dilde söylenmek isteneni erek dile doğru anlatmada yaşanan zorlukların tespiti adına ele alınan şiir incelemesi çeviribilim kuramları temelinde hem farklı dil yapısı olan Rusça ve Türkçedeki kelimelerin çevrilebilir ve çevrilemezlik esasında incelemesi hem de günümüz çevirilerinde farklı iki çeviri yaklaşımını göstermeyi hedeflemiştir.** Erek dile çevrilen metinler kimi zaman kullanılan bir gerçekliğin karşıtlık ve benzerliklerine dayanarak, kimi zaman da bir nesnenin zaten bilinen bir başka nesneyle karşılaştırılmasından ve ortak özelliklerinin vurgulanmasından doğan özgün metinlerdir. **Şiir çevirileri de her ne kadar şairin duygularını ve düşüncelerini yansıtmayı hedeflese de okuyucu tarafından aynı şekilde ya da kaynak dildeki ifadesine en yakın ifadesiyle anlaşılabilmesi adına çevirmenin yaratıcılığı ve kelime seçiminde erek dilde anlaşılabilirliği da şairin kendisi kadar çevirmenin de sanatsal anlayışının bir ürünüdür. Çeviri belli bir metnin yeniden ifadesi** olarak edebiyat, gazetecilik, sanat tarihi, felsefe, psikoloji vb. birçok farklı alanda anlatılmak istenen olayların ifadesinde, **örtük düşüncüyü açığa çıkarmada ve dilin zenginleşmesinde önemli bir rol oynamaktadır.** Bir metnin yeniden ifade edilmesi toplumun hem bilimsel ve kültürel yaşamının genel bağlamına, hem de çeşitli yazarların felsefi görüşlerine göre şekillenebilmektedir. Bu çalışmada **şiir** çevirisinde sıklıkla rastlanan çeviri kuramlarından biri olan yorumbilim üzerine bir bakış olacaktır. Bu çalışmanın amacı iki farklı çevirmenin farklı zamanlarda çevirdiği S.A. Yesenin'in *Письмо матери* (Anneme mektup) ve *Кто я? Что я? Только лишь мечтатель* (Kimim, neyim ben? Sadece bir hayalperest) şiir çevirilerinin karşılaştırmalı analizini yaparak ortaya çıkan çeviri farklarını yorumlamaktır.

2. Şiir Çevirileri Temelinde Çeviribilim Odaklı Yaklaşımlar ve Kuramlar

Şiir çevirileri temelinde çeviribilim odaklı yaklaşımlar ve kuramlar **çerçevesinde** şiir çevirilerini incelediğimizde ana dildeki düşüncelerin ve duyguların erek dilde farklı yansımaları olduğunu görmekteyiz. **İçerisinde birçok metaforun yer aldığı bu tür çeviriler yapılırken çeviribilim odaklı yaklaşımlar ve kuramların prensiplerinden bahsetmek şiir çevirilerinde şairin söylemek istediği düşünceye en yakın kelimeleri seçme ve doğru şekilde yorumlama konusunda bize ışık tutacaktır. Ancak bu şekilde bir şairin şiir dünyası erek dilde en doğru çevirisiyle okuyucuya sunulabilir ve bu şiirleri okuyanların benzer duygular hissetmesi sağlanabilir.** Rus dilbilimci ve çeviribilimci Komissarov'un görüşüne göre "Çeviri sayesinde farklı dilleri konuşan kişiler arasında iletişim imkanı sağlanır. Tam teşekküllü bir çeviri oluşturmak için çevirmenin, yazar tarafından verilmek istenen bilginin alıcılarının karakteristik özelliklerini, onların verilmek istenen mesaja yansıyan anlam ve deneyimlerini, gerçekliğini, doğasını ve içeriğini, çevirinin hitap ettiği kişilerin algı özelliklerini dikkate alması gerekir" (Komissarov 1990:41). Komissarov bu sözleriyle çevirisi yapılan metnin dil ve kültürel farklılıklar sebebiyle çevirmenin erek dilin karakteristik özelliklerine tam olarak hakim olmasının gerekliliğine ve çevirinin farklı dilleri bir araya getiren bir iletişim aracı olduğuna vurgu yapmaktadır. Bir başka çalışmasında Komissarov

“Çevirmenin görevi, yalnızca iletilen düşüncelerinin içeriğini doğru bir şekilde sunmak değil, aynı zamanda mesajın üslup ve normlarının tüm özelliklerini erek dil aracılığıyla yeniden yaratmaktır. Ancak bu şekilde başka bir dile aktarırken içerik ve biçim birliği sağlanabilmektedir” (Komissarov 1960:71) ifadesiyle çevirisi yapılan metnin içeriğinin ve biçimsel özelliklerinin erek dilin özellikleri göz önünde bulundurularak yorumlanması gerektiği üzerinde durulmaktadır. Retsker çeviri sürecini “ Sözcük türlerini veya cümle öğelerini değiştirme yoluyla yapılan dilbilgisel dönüşümler ve anlamı somutlaştırma, genelleme, farklılaştırma, çeviri sürecinde ortaya çıkan anlam kayıplarının telafisi, ayrıca anlamsal gelişim ve bütünsellik yoluyla oluşan sözcüksel dönüşümler” olarak iki grupta incelemektedir (Retsker 1974: 78). Bir diğer Rus dilbilimci ve çeviribilimci olan Latışev çeviri sürecini “Sözcüksel, stilistik, morfolojik, sözdizimsel dönüşümler, detayların değişimi yoluyla yapılan anlamsal dönüşümler ve orijinal cümlelerin gerçeklik unsurları dikkate alınarak yeni bir cümle elde etme” olmak üzere altı grupta incelemiştir (Latışev 1988:74). Latışev’in Retsker’e göre çeviri sürecini ve aşamalarını daha kapsamlı ele aldığı görülmektedir. Böylelikle zaman içerisinde Rus çeviribiliminde çeviri kavramının çevirmene kendini daha serbest ifade etme özgürlüğü tanıdığı ve yorumbilim kuramını destekler bir yol izlediği de görülmektedir. Lambert’e göre çeviri eserlerin ve çeviri kalıplarının genel toplumsal ve kültürel kalıplarla ilişkileri bulunduğu ve bu kalıplarla ilişkileri içinde gözlenmesi gerektiğine işaret eder (Lambert 1993:13). Bu sebeple yaşanan dönemi bilmek o dönemde yazılan eserlerin yorumlanmasında büyük önem taşımaktadır. Yazıcı’nın belirttiği gibi 19. yüzyılın ilk yarısında çeviri sorununu gündeme getiren Romantik dilbilimin temsilcisi Wilhelm von Humboldt (1767-1835) ve çeviride yorumbilim kavramının temsilcisi Schleiermacher’den yola çıkarak kuramsal düşüncenin gelişimini anlamak önem arz etmektedir (Yazıcı 2005:69). Başkan’ın çalışmasında yer verdiği Humboldt’un görüşüne göre “İnsanlar dünyayı ana dillerinin sunduğu biçimde görür” (Başkan 2003:149-151). Bu ifade ile erek dilin önemi vurgulanmak istenmiştir. Fischer “Dilin Tarihi” adlı çalışmasında Humboldt’un “Her dil eski dillerin yansımasıdır ve bir dildeki her kelime semantik ve gramatik bir çerçevede dilin bütününe dayanır. Diller arasındaki farklılıklar, yalnızca seslerde değil aynı zamanda bütün dünya görüşlerinde kendini gösterir” (Fischer 2010:159) ifadesiyle kaynak dilin iyi bilinmesinin önemi ve kaynak dil ile erek dil arasındaki farkın kültürel çeşitlilik ve toplumsal yapıdaki farklılıklar temelinde oluştuğu vurgulanmak istenmiştir. Humboldt’un dilin üretkenliği ile ilgili görüşünden etkilenen Friederich Schleiermacher yorumun duygu ve düşüncelerle bağlantı kurarak aktarılmasını temel alan “yorumbilim” in öncüsü olarak karşımıza çıkmaktadır. Göktürk’e göre yaratıcılık “bilimsel ve sanatsal metinlerin” çevirisinde okuru ve yazarı buluşturan çeviriler olarak değerlendirilmiştir (Göktürk 1994:18-19). Bu durum zaman içerisinde sanatsal metinlerin çevirilerinde farklı kuram ve yaklaşımlara yol açmıştır. Wolfram Wills 1982’de yayımladığı “The Science of Translation: Problems and Methods” kitabında Humboldt’un dünyayı yansıtan devingen bir süreç olduğunu ve Schleiermacher’ın kaynak metnin ve erek metnin yorumlanmasıyla okuyucuya aktarma anlayışı desteklenmiştir. İsviçreli dilbilimci Saussure’le dilbilimde bütünlük (dizge) anlayışı yerleşir ve dilin bir bütün olarak işleyişi anlayışı hakim olmuştur (Aksan 2015:14). Buna göre okurun metni sadece kaynak dilde verildiği şekliyle değil, çevirinin yapıldığı dilde de anlaşılır olması çevirinin yorumlanabilir özelliğini göstermektedir. Dili bütün olarak anlama ve yorumlama ön plana çıkmakta, bu da metinlerin çevirisinde “Sadık” (metne bağlılık) kavramının yerini yavaş yavaş kaynak dilde metni anlayıp erek dilde yorumlama ve ifade etme eğilimine geçildiğinin bir göstergesidir. Bu sayede bireysel yaratıcılık ön plana çıkmakta ve okuyucuya kendi dilinde ifade etme özgürlüğü doğmaktadır. Çevirinin tanımını çevirmenin özgün yaratıcılığına bağlayarak ifade eden Delisle’ye göre çevirmenin dili kullanmasına yönelik yaptığı yorumunda >Yorumlayı-

cı Anlam Kuramı” çerçevesinde çevirinin yeniden ifade etme, çevrilen metnin yapılan yoruma göre az ya da çok olması, dilin düzgün kullanılmasının bir amaç olması, çevirmenin kaynak metni anlayacak ve yorumlayacak kadar anlama ve yazabilme yeteneğine sahip olması gerekliliği (Delisle 2001: 92). Demircioğlu'nun “Çeviribilimde Tarih ve Tarih Yazımı” adlı kitabında yer verdiği Toury'nin görüşüne göre çeviri metni bir taraftan erek dil ve kültür bağlamında bir eseri, diğer taraftan başka bir dil ve kültür dizgesinde bir eseri temsil eder, aynı zamanda çeviri hem erek hem de kaynak dil ve kültür bağlamında düşünülmelidir (Demircioğlu 2016: 64-65). Vermeer'in “**çeviri metni erek kültür için yapılan bir çalışma olduğu için** bazı durumlarda kaynak ve erek metin arasında farklılıklar olacaktır “ (Vemeer 2000: 223) ifadesiyle kaynak dilde yazılan her metnin erek metne çevrildiğinde eşdeğer olmayabileceği vurgulanmıştır. Bu duruma sıklıkla karşılaştığımız **şiiir çevirilerinde şairlerin duygularının örtük biçimde ifade edilmesinden kaynaklı çevirilemezlik durumu çevirmenler için büyük zorluklar teşkil etmektedir.** Türkiye’de ise Rus eserlerinin çevirisine batı dillerinden yapılan çevirilerden çok daha sonra başlamıştır. Gariper çalışmasında bu durumu “Türkiye’de edebiyat alanında Rusça’dan çevirilerin diğer batı dillerinden 25 yıl sonra başladığı belirlenmiştir” **şeklinde ifade etmiştir** (Gariper 1999:110). Türkiye’de Rus edebiyatı alanında ilk olarak Griboyedov’un *Akıldan Bela (Gore ot uma) (1824) oyunu Türkçeye çevrilen ilk yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır* (Habib 1941:267). Rus şiiir çevirileri ise Türkiye’de daha sonra yapılmaya başlanmıştır. Aykut’un Türkiye’de Rus Dili ve Edebiyatı Çalışmaları Rus Edebiyatından Çeviriler (1884-1940) ve Rusça Öğrenimi (1883-2006) adlı makalesinde Ali İhsan Kolcu’nun çalışmasına atıfta bulunarak “1887-1900 yılları arasında Rusçadan Türkçeye 27 şiiirin çevrildiğini ve Rus Edebiyatından gerçekleştirilen ilk şiiir çevirisinin M. Y. Lermontov’un *Ol dem ki hazân-nüümâ enînler...* dizesiyle başlayan **şiiirin Mehmed Murad’ın çıkarıldığı Mizan dergisinin 26. sayısında 14 Nisan 1887 tarihinde yayımlandığını” belirtmiştir** (Aykut 2006:3). **Böylece Rus şiiir çevirileri alanı açılarak Türkiye’de Rus edebiyatı alanına ilgi zaman içerisinde artmıştır.** Bunu ayrıntılı olarak Olcay’ın Retseptsiya Perevodov Russkih Literaturno-Hudojestvennih Proizvedenii v Turtsii adlı makalesinde görmekteyiz. Olcay’ın çalışmasında Türkiye’de Rus şiiirlerinin gelişimi ile ilgili değerli bilgiler sunarak bu süreçte S.A.Yesenin’in şiiirlerini çeviren Ataol Behramoğlu’nun ve Azer Yaran’ın **M.Yu Lermontov’un, A.A. Ahmatova’nın, A.A. Blok’un, B.L. Pasternak’in yanı sıra S.A.Yesenin’in şiiir çevirilerinin de Türk Edebiyat alanına kazandırıldığına yer verilmiştir** (Olcay 2010:41). Bu çalışmada amaç tüm bu çalışmalara ek olarak çevirmen İsmail Çetin’in **şiiir çevirilerinden birkaçını sizlerle paylaşarak farklılıkları yorumlayıp ya da yorumlayarak** sonraki araştırmalara katkıda bulunmaktır. Çetin Bir Kabadayı’nın İtirafı adlı çeviri kitabında “Çevirideki eksik veya yanlışların sorumluluğu bizim üstümüzdedir, ancak kendimize has çeviri tarzımızın da anlayışla karşılanmasını dileriz. Daha sonra başka çevirmenler belki de üstüne daha çok şeyler koyabilir, farklı biçimde çevirerek çeviri edebiyatımızı zenginleştirebilirler. Shakespeare’in “66. Sone” si yirmi dört farklı çevirmen tarafından çeşitli zamanlarda Rusça’ya tercüme edilmiştir. Bu durum Rus edebiyatına, Rus okuruna bir şey kaybettirmez. Shakespeare’e de “66. Sone” ye de bir şey kaybettirmiş değildir, tam tersine çok şey kazandırmış olmalı herkese” (Çetin 2021:6) diyerek çevirinin birçok çevirmen tarafından çevrilmesinin şiiire farklı çeviri anlayışı katabileceğine ve bu tür çalışmaların çevirmenlere özgün bir kimlik kazandıracağına dair inancını dile getirmiştir.

3. S.A. Yesenin’in şiiirlerini yaşadığı dönemle değerlendirmek

S.A.Yesenin yeni bir dönemin öncülerinden biri, 20. yüzyıl şiiirlerine özgün bir karakter getiren şiiir olarak karşımıza çıkmaktadır. Rus imgeçilerin önemli bir temsilcisi ve S.A.Yesenin’in

çok yakın dostu olan şair Mariyengof'a S.A.Yesenin'in söylediği : "Yeseni'nin ve Mariyengof'un Çağı. Bu mutlak gerçek! Bu çağ bizim!" (şumihina, Yuryeva 1990: 7) sözleriyle de şiirlerinin yeni döneminin vurgusu yapılmak istenmiştir. S.A.Yesenin'in şiirlerini doğru yorumlayabilmek için yaşadığı dönem hakkında da bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Ancak bu şekilde onun dönemini çeviride yorumbilim kuramının temelinde en doğru şekilde ifade edebiliriz. S.A. Yesenin'i anlamak için onun şiirlerini yazmaya başladığı çocukluk yıllarını bilmek, o dönemde neler yaşadığını hissetmek, onun bakış açısını anlamak önem arz etmektedir. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde onun şiirlerini yaşadığı dönemin koşullarında değerlendirerek kullandığı benzetmelerden şairin iç dünyası ile çevirmen arasındaki bağa değinilmeye çalışılacaktır. Çevirmen tüm bu olguları şairin gözüyle görüp erek dilde okuyucuya geçebilecek en samimi duygularla iletirken kaynak metindeki anlamı değiştirmeden erek dilde metni çözümleme özelliğini en iyi şekilde ortaya koymaya çalışan kişidir. Aslında bir taraftan şairin, diğer taraftan da okuyucunun sesi olmaktadır. **şiir çevirisine şair-eser ilişkisi bağlamında bakacak olursak çevirmenin eseri hangi terim ya da kelimelerle tanımladığı, erek dile çevirisi yapılırken dönemin koşullarının ele alınıp alınmadığı, seçilen kelimelerin okuyucuya doğru duyguyu yansıtıp yansıtmadığı, şiir sanatına ait özelliklerin verilip verilmediği gibi unsurlar dikkat edilmesi gereken en temel konular arasında yer almaktadır. şair-okur ilişkisi açısından bakılacak olursa çevirmenin özen göstermesi gereken konuların başında şairin dönemin koşullarında okuyucuda nasıl bir izlenim bırakmak istediği ve hangi mesajları iletmek istediğiyle ilişkilidir** diyebiliriz. Bu çalışma S.A. Yesenin'in şiirlerinin farklı çevirmenlerce Rusçadan Türkçeye çevirisinde bahsettiğimiz yorumbilim kuramı çerçevesinde pratikte aynı kaynak metin olmasına rağmen farklılıkların oluşabileceğini ve bu farklılıkların anlatımsal kimliği ne ölçüde değiştirdiğini gösteren bir incelemedir. **şiir çevirileri dönemin olaylarını ve o dönemde yaşananları, düşünceleri ve duyguları, yaşanan sosyo-kültürel yapıda göz önünde bulundurularak soyut ve somut kavramlarla anlatılan yapıtlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumu S.A.Yesenin'in yaşadığı köy hayatı ve buradan esinlenerek yazdığı şiirlerinde sıklıkla görmekteyiz. Onu anlayabilmek için öncelikle doğduğu yerin koşullarını, şiirlerini yazarken esinlendiği çevreyi bilmek çevirmen için önem arz etmektedir.** "Uyuyan Çan" (Колокол дремавший), şairin kendisinde uyandırdığı duygularını açıkça ifade ettiği şiirlerinden biridir. Bu şiiri anlamak öncelikle şairin yaşadığı dönemi bilmekten geçmektedir. 21 Eylül 1895 yılında Ryazan bölgesinde Konstantinov köyünde doğan ve köylü bir ailenin çocuğu olan Yesenin'in anne ve babası onun köy öğretmeni olmasını isterler ve bunun üzerine Konstatinova'dan 10 km uzakta olan 'Spas-Klepkikah' okulunda Slav kilise eğitimi alır. Rus Ortodoks Kilisenin büyük, orta ve dört küçük çanından yankılanan seslerin köy halkı için anlamı büyüktür. Kışın kar fırtınasının olduğu ve evden çıkmanın imkânsız olduğu durumlarda yükselen çan sesleri istemeden de olsa, bu kötü havaya tarlada veya çayırlarda yakalanan ve yollarını kaybeden gezginleri uyarır, aynı zil başka bir talihsizliği ifade edebilir, bir yangının habercisi olur ya da pazar günleri ve bayram günlerinde halkı ayinlere çağırılmayı ifade ederdi. Her çan sesinin bir anlamı vardı o köyde' (Koşekçin 1988: 24). S. A. Yesenin'in de bu durumdan etkilenerek çanlarla ilgili yazdığı "Uyuyan Çan" (Колокол дремавший) şiirinde onun yaşamında bir yeri olan kilisenin kendisine hissettirdiklerini yansıtmaya çalışmış, bunu şiirsel bir dille tasvir etmiştir. Bu şiirin çevirisini kendi yorumumla ifade etmeye çalışacağım:

Колокол дремавший....	Uyuyan Çan
Колокол дремавший	Uyuyan çan
Разбудил поля,	Uyandırdı toprağı,
Улыбнулся солнцу.	Gülümsedi güneşe
Сонная земля.	Uykulu yeryüzü.
Понесли удары	Çan sesleri yankılandı
К синим небесам	Mavi göklere doğru,
Звонко раздаётся	Dağıldı tüm şiddetiyle
Голос по лесам.	Ormanların içinden.
Скрылась за рекою	Saklandı nehrin arkasına
Белая луна,	Beyaz ay,
Звонко побежала	Gürültüyle koştu,
Резвая волна.	Keskin dalgalar.
Тихая долина	Sessiz vadi
Отгоняет сон,	Sildi uykunun izlerini,
Где-то за дорогой	Yolun aşağısında bir yerde
Замирает звон.	Durdu çınlamaları çanların.

Bu şiiri çevirirken S. A. Yesenin'in hayatında yaşamının anlamlı bir parçası olan "çan seslerinin gücünü" şiirde metaforlar üzerinden yorumlayarak okuyucuda aynı etkiyi yaratmak hedeflenmiştir. 1919-1927 yılları arasında etkili olan imgecilik akımı öncülerinden S.A. Yesenin'in Rus şiir sanatına bambaşka bir yön kazandırarak şiirde kullandığı imgelerin zihindeki tasvirleri üzerinde durulmuştur. 20. yüzyılın başında, doğa temasının, yaratıcılığın ana teması haline gelmesiyle Rus edebiyatına özgün bir yaklaşım getiren S.A. Yesenin'in şiirlerini çevirirken **çevirmenin şairin** kullandığı imgeleri metaforlar aracılığıyla erek dilde aynı ruhta birleştirmesi ön planda olmalıdır. Metafor üzerine birçok çalışmanın yazarı olan R. Hoffman'a göre «Metafor son derece pratiktir. Herhangi bir alanda bir şeyin betimlemesi ve açıklaması yapılırken etkili bir araç olarak kullanılabilir: psikoterapik konuşmalarda, havayolu pilotları arasındaki konuşmalarda, ritüel danslarda, programlamada, dilde, sanatsal eğitimde ve kuantum mekaniği gibi hangi alanda karşımıza çıkarsa çıksın, insan eylemlerinin, bilgisinin ve dilinin anlaşılmasını her zaman zenginleştirmiştir.» (Hoffman 1985:327). Yu. S. Stepanov'un da belirttiği gibi «Metafor olmadan, «görünmez dünyalar» (bir kişinin iç dünyası) ve soyut kavramları karakterize eden kelime dağarcığı olmazdı» (Stepanov 1985: 229). Yu. S. Stepanov'un metaforun kullanımında soyut kavramlarla ilgili görüşüne paralel olarak S. A. Yesenin'in şiirlerinde kullanılan benzetmeler de anlatımı etkili kılan en önemli faktörlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada çevirmenin şairin değindiği öznel ve nesnel betimlemeleri kullanarak şairin duygularını erek dile en yakın iafadesiyle aktarmalıdır. Bunun en önemli sebeplerinden birisi de şairin bu betimlemelerinde yatan yaşanmışlık hikayesidir. Şair şiirlerinde farklı olayların tasvirinde birçok doğa figüründen bahsederken tüm canlı varlıkların özelliklerini de bu doğa figürleri aracılığıyla aktardığını görmekteyiz. Kendi yorumuyla ifade edeceğim Başkalaşım (*Преображение*) şiirinin bir kıtasının çevirisinde 'Bulutlar

havlıyor' (*Облаки лают*), 'Altın dişli tepeler kükrüyor' (*ревет золотозубая высь*) dizeleriyle 'bulut' ve 'tepe' kelimelerine diğer canlı varlıklara ait özellikler yüklenerek şairin bu şiirde farklı semantik alanlara ait olan metaforları birleştirdiğini görmekteyiz:

Преображение

Облаки лают,

Ревет золотозубая высь...

Пою и взываю:

Господи, отелись!

Başkalaşım

Bulutlar havlıyor

Altın dişli tepeler kükrüyor...

şarkı söylüyorum ve sesleniyorum:

Tanrım, yaslan!

şair S.A. Yesenin İsmail Çetin tarafından çevrilen "Altın Orman (*Отговорила роща золотая*)" şiirinde içinde hissettiği acıyı yine bir doğa imgesiyle "Ağaç nasıl da sessizce yapraklarını düşürüyor (*Как дерево роняет тихо листья*)" dizesinde kendisini ağaca, acı sözlerini ise yapraklara benzetme yoluyla duygularına somut bir karşılık bulmaya çalışmaktadır:

Отговорила роща золотая

Не обгорят рябиновые кисти,

От желтизны не опадёт трава,

Как дерево роняет тихо листья,

Так я роняю грустные слова.

Altın Orman

Yanmıyor salkımları üvez ağacının,

Otlar kaybetmiyor sarılıklarından,

Sessizce düşürüyor ağaçlar yapraklarını,

Dilimden düşürdüğüm gibi kederli sözleri.

Çevirmen: İsmail Çetin

S.A. Yesenin döneminde yaşanılan olaylarının şiire aktarıldığı "Иорданская голубица (Ürdün güvercini)" şiirinde de metaforlar soyut ve somut kavramlar arasında benzetmelerle karşımıza çıkmaktadır. Burada yine erek dile çevrildiğinde insan zihninde oluşturulmak istenen tasvirleri metaforlar aracılığıyla verilmiştir. şiirin bu kıtasının çevirisi her ne kadar kelimelerin birebir çevirisi de olsa yansıttığı duygu olarak şairin hayatındaki olayların bir yorumudur:

Иорданская голубица **Ürdün Güvercini**

Небо - как колокол,

Месяц - язык,

Мать моя - родина,

Я - большевик.

Gökyüzü bir çan gibidir

Ay dildir,

Annem vatanım,

Ben ise bir Bolşevik.

S.A. Yesenin bu dizelerinde devrim dönemindeki yıkım, kıtlık ve isyanlar sonucunda yaşanılanları ifade ederken 'gökyüzü'nü Hristiyan dininin sembolü olan ve inancı ifade eden 'çan' kelimesine benzetmesi, 'Ay' kelimesini 'dil' ile tasvir ederken millî duygulara atıfta bulunması ve 'anne' kelimesini ise 'vatanına olan sevgisi' nin anne sevgisine eş olduğunun vurgusunu yapması metaforların anlatılmak istenen duyguya vücut bulduğunun en belirgin **örneklerindedir. V. V. Rojkov'un da belirttiği gibi** "Metaforlar yazarın sanatsal metinlerinde tezahür eden dünya resmi ni daha açık bir şekilde ifade eder, yani araştırmalar açısından dünyanın bu resmi daha erişilebilir anlamına gelir" (Rojkov 2014: 62). Karavin'in "Çeviri Kuramları Bağlamında Eşdeğerlilik Kavramının İzini Sürmek" adlı makalesinde belirttiği çeviri metinlerindeki Eşdeğerlilik kuramının

aksine çevirinin durağan olmadığını Derrida'nın **çeviriyi** bir metnin çevirisinde yeni bir metnin oluşması sürecinin incelenmesi gerektiği yorumuyla **eşdeğerlilik kavramının zaman içerisinde birebir çeviriden erek dil odaklı olma süreci** dile getirilmiştir (Karavin 2016: 136-142). Aslında tam da şiir çevirilerinde yaşanan dönemin koşulları ve kültürel farklılıkları nedeniyle çevrilmesi zor olan kelime ya da kelime öbeklerinin çevirisinde erek dilde anlamlı hale getirmenin çeviride gerekliliğinin vurgusu yapılmıştır. Böylece Eşdeğerlilik kuramı kapsamında bire bir yapılacak çeviriden kaçınılarak daha çok yazarın ya da şairin düşüncesini okura aktarma işlevine değinilmiştir.

4. Yöntem

Bu çalışmada, şiir çevirisi yapılırken çevirmenlerin yorumları arasında ortaya çıkabilecek farklılıklar karşılaştırarak incelenmektedir. Bu inceleme çeviribilim odaklı yaklaşımlar ve kuramlar çerçevesinde yorumbilimin şiir çevirisindeki etkisini ortaya koymak açısından önemlidir. Bu çalışmanın amacı; Türkiye'de S.A. Yesenin'in şiirlerinin çevirisinde seçilen kelimelerin ve ifade biçimlerinin birbirinden farklılık göstermesinin yorumbilim kuramı çerçevesinde ele alınması ve buna bağlı olarak da bu farklılıkların sürdürülebilir olduğunun ortaya konmasıdır.

Bu çalışmada, “*Anneme mektup*” ve “*Kimim, neyim ben? Sadece bir hayalperest*” şiir çevirileri üzerinde çevirmenlerin yaratıcılığı incelenip çevirileri arasındaki yorum farklılıklarına değinilmiştir. **İlk olarak** şairin 1924 yılında yazılan “*Anneme Mektup*” (*Письмо матери*) adlı şiirinin analizi ele alınmıştır. Bu şiir anlatılması güç duyguların zihinde farklı bir resim çizilerek benzetmeler yoluyla yazılmış şiirlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

S.A. Yesenin'in “*Письмо матери (Anneme mektup) ve Кто я? Что я? Только лишь мечтатель (Kimim, neyim ben? Sadece bir hayalperest)*” şiir çevirilerinin karşılaştırmalı analizini Rusçadan Türkçeye çeviren çevirmen Azer Yaran ve İsmail Çetin'in aynı şiirin anlamdan uzaklaşmadan eş anlamlı kelime ya da ifadelerle yeniden yorumlanmasıyla ortaya çıkan farklılıklar çevirinin devingen işlevselliğine de bir örnek teşkil etmektedir.

Tablo 1. *Письмо матери (Anneme mektup)*

Письмо матери (<i>Anneme mektup</i>)	Çevirmen: Azer Yaran	Çevirmen: İsmail Çetin
Ты жива еще, моя старушка? Жив и я. Привет тебе, привет! Пусть струится над твоей избуш кой Тот вечерний несказанный свет...	<i>Sağ mısın</i> henüz ihtiyarcığım? Ben de sağım. Selam, selam! <i>Döksün çatısından yuvacığımın</i> <i>O betimsiz</i> aydınlığımı akşam.	Sen daha <i>yaşıyor musun</i> benim ihtiyarcığım Ben de sağım, merhaba sana merhaba! <i>Yayılsın kulübeciğinin üstüne</i> <i>O tarifsiz</i> akşam güneşi.
Пишут мне, что ты, <i>мая тревогу</i> , Загрустила шибко <i>обо мне</i> , Что ты часто ходишь на дороге <i>В старомодном ветхом шушуне</i> .	Duyuyorum <i>özenip tasanı gizlemeye</i> , Kederleniyormuşsun <i>benim güc yazgıma</i> , Sık sık çıkıyormuşsun yolumu gözlemeye <i>Bürünüp eski moda harap urbana</i> .	Yazmışlar ki bana <i>çok kaygılısın</i> <i>Benim için</i> ayrıca kederlenmişsin Ve çıkarmışsın sıkça yollara <i>Modası geçmiş o eski mantonla</i> .

<p>И тебе в вечернем синем мраке Часто <i>видится одно и то же</i>: Будто кто-то мне в кабацкой драке <i>Саданул под сердце</i> финский нож.</p>	<p>Ve akşamın mavi karanlığında sana Sık sık <i>görünüyormuş bir acıklı düş</i>: Meyhane kavgasında birisi güya Fin işi bıçağını <i>yüreğime gömmüş</i>.</p>	<p>Ve akşamın mavice karanlığında sana <i>Şöyle görünüyormuşum</i>: Sanki bir meyhane kavgasında <i>Yüreğimi deşiyorlarmış</i> Fin bıçağıyla.</p>
<p><i>Ничего, родная!</i> Успокойся. Это только тягостная бредь. Не такой уж горький я пропойца, Чтоб, тебя не видя, умереть.</p>	<p><i>Değil anacığım!</i> Dinsin gözünde yaş. Başka şey değil bu, acı bir karabasan. Olmadım daha öyle sefil bir ayyaş, Hiç ölür müyüm sana kavuşmadan.</p>	<p><i>Önemi yok bunların canmın içi</i>, rahat ol sen! Acılı bir sayıklamadır belki de bu Sanıldığı kadar öyle ayyaş değilim Seni görmeden ölmem, böyle biline.</p>
<p>Я по-прежнему <i>такой же</i> <i>нежный</i> <i>И мечтаю только лишь о том</i>, Чтоб скорее <i>от тоски</i> <i>мятежной</i> Воротиться <i>в низенький</i> <i>наш дом</i>.</p>	<p>Eskisi gibiyim yine, öyle <i>sevecen</i> <i>ve sıcak</i> <i>Ve yalnızca bir düşte yanıyor</i> <i>yüreğim</i>, İçimde <i>başkaldıran özlemle</i> çabucak <i>Alçacak evimize</i> döneceğim.</p>	<p><i>Pek zarifim</i> eskiden olduğu gibi <i>Ve yalnız hayal ediyorum bir şeyi</i>: <i>Hasret isyanıyla</i> en yakın zamanda, <i>O mütevazi evimize</i> geri dönmeyi.</p>
<p>Я вернусь, <i>когда раскинет</i> <i>ветви</i> По-весеннему наш белый сад. Только ты меня уж <i>на рассвете</i> Не буди, <i>как восемь лет назад</i>.</p>	<p>Döneceğim, baharın ak bahçemizde Salınınca <i>dallar dört bir yandan</i>. Ancak sen uyandırma beni <i>sekiz</i> <i>yıl önce</i> Uykumu böldüğün gibi gün ağarmadan.</p>	<p>Döneceğim <i>dal budak açtığında</i> Baharlardaki gibi bembeyaz bahçemiz Yalnız sen beni <i>şafakta</i> ama <i>Çocukluğumdaki gibi</i> uyandırma.</p>
<p><i>Не буди того, что</i> <i>отмечталось</i>, <i>Не волнуй того, что</i> <i>не сбылось</i>, Слишком раннюю <i>утрату</i> <i>и усталость</i> <i>Испытать мне в жизни при-</i> <i>велось</i>.</p>	<p><i>Uyandırma o düşler içinde gideni</i>, <i>Dalgalandırma o gerçekleşmeyi</i>, Çok erken bir <i>bütkinliği ve yitimi</i> <i>Çekmek beklermiş yaşamda beni</i>.</p>	<p><i>Uyandırma ki bitmesin hayat</i> <i>Olmayacak şeylerden kaygılanma</i> Çok erkenden <i>kayıbı ve</i> <i>yorgunluğu</i> <i>Tatmak zorundayım hayatta</i>.</p>
<p>И молиться не учи меня. Не надо! К старому возврата больше нет. <i>Ты одна мне помощь и отрада</i>. Ты одна мне <i>несказанный</i> свет.</p>	<p>Dua etmeyi de öğretme bana! Eksik olsun! Eskiye dönüş hiç yok artık. <i>Sensin tek dayanağım ve avuntum</i>, Tek sensin bana <i>betimsiz</i> aydınlık.</p>	<p>Öğretme dua etmeyi, lazım değil bana! Eskilere dönmeye gerek yok daha fazla <i>Yalnız sen sevinç ver, yardım et</i> Tek sen <i>anlatılamaz</i> bir aydınlıksın.</p>
<p>Так забудь же про свою тревогу, <i>Не грусти так шибко обо мне</i>. Не ходи так часто на дорогу <i>В старомодном ветхом</i> <i>шуйуне</i>.</p>	<p>Unut, son ver artık tasanı gizlemeye, <i>Kederlenme benim güç yazgıma</i>. Öyle sık çıkma yolunu gözlemeye, <i>Bürünüp eski moda urbana</i>.</p>	<p>Hemen unutmalısın kaygılarını, <i>Öyle üzülme uzun uzadıya bana</i>, Çıkma sakın sık sık öyle yollara, <i>Modası geçmiş o eski mantonla</i>.</p>

Şairin bu şiirde soyut kavramları insana ait duygularla birleştirerek içinde hissettiği duygunun gücünü metaforlar aracılığıyla ilettiği birçok dize görmekteyiz. S.A. Yesenin'in "Anneme Mektup" (*Письмо матери*) adlı şiir çevirisinde iki farklı çeviri yorumuna bakıldığında anlamda yakın; ancak farklı ifadelerle çevrildiği görülmektedir. Burada çevirmenlerin yorumları ve anlamı ifade etme üsluplarının farklılığı ön plana çıkmaktadır. Bu durum Yazıcı'nın "Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları" adlı kitabında özellikle sanatsal metinlerin **çevirisinde yaratıcılığın ön planda olduğu, metnin hangi türü olursa olsun erek dile çevrilirken çevirmenin metni okur için anlaşılabilir olması açısından yeniden yaratması gerektiği (Yazıcı 2005:74) değerlendirmesini bizlere hatırlatmaktadır.** Şiirde sıklıkla rastlanan metaforlar da şairin okuyucunun zihninde canlanmasını istediği önemli olay örgüleridir. Bu sebeple çevirmenlerin bu metaforları okuyucuya doğru aktarması önem arz etmektedir. *«Пусть струится над твоей ушкою»* (*Kulübenin üzerinden aksın*) ve *«Тот вечерний несказанный свет...»* (*O akşamın tarif edilemez ışığı...*) dizelerinde kullanılan *«несказанный свет»* (*tarif edilemez ışık*) metaforunda *«tarif edilemez bir şefkatle»* anlamında kullanılarak şairin annesine hissettiklerini özgün bir anlatım biçimiyle yorumladığını görmekteyiz. *«Пусть струится над твоей ушкою»* (*Kulübenin üzerinden aksın*) ve *«Тот вечерний несказанный свет...»* (*O akşamın tarif edilemez ışığı...*) dizelerini Yaran *«Döksün çatısından yuvacığının / O betimsiz aydınlığını akşam «şeklinde çevirirken, Çetin» Yayılsın kulübeciğinin üstüne / O tarifsiz akşam güneşi «şeklinde okuyucuya kendi zihinlerinde oluşan resmi farklı kelimeler kullanarak aktarmışlardır. «Не буди того, что отмечалось / Не волнуй того, что не сбылось»* dizelerini Yaran *«Uyandırma o düşler içinde gideni / Dalgalandırma o gerçekleşmeyi»* şeklinde yorumlarken, Çetin *«Uyandırma ki bitmesin hayat / Olmayacak şeylerden kaygılanma»* diyerek yorumlamıştır. Yaran metafor yoluyla anlatmaya çalışırken, Çetin'in birebir çeviri yaptığını görmekteyiz. *«Ты одна мне помощь и отрада / Ты одна мне несказанный свет»* dizelerinin çevirisi Yaran için *«Sensin tek dayanağım ve avuntum, Tek sensin bana betimsiz aydınlık»* şeklinde yorumlanırken, Çetin'in benzer bir anlamı *«Yalnız sen sevinç ver, yardım et, Tek sen anlatılamaz bir aydınlıksın.»* şeklinde çevirmiştir. Yaran Rusça çevirisine daha sadık kalarak dil öğelerini de kaynak metindeki gibi aynı dil yapısıyla (isim +isim) şeklinde verirken, Çetin fiil kullanarak yorumlamıştır. Bir başka dizede ise *«Не грусти так шибко обо мне»* Yaran tarafından *«Kederlenme benim güç yazgıma»* ya da *«В старомодном ветхом шушуне»* dizesinde *«Bürünüp eski moda urbana»* şeklinde çevrilirken, Çetin tarafından *«Öyle üzülme uzun uzadıya bana»* ve *«Modası geçmiş o eski mantonla»* şeklinde farklı kelimeler ya da söz öbekleriyle ifade edilmiştir. Birinci dizede Yaran'ın daha çok kendi yorumunu kattığını görmekteyiz. **Çevirmenler aslında şairin betimlemelerini yorumlayarak kendi özgün ifadelerini ön plana çıkarmaktadırlar. Buradan da anlayacağımız üzere edebi çeviri türlerinden olan şiir çevirisinde eserlerin sahibinin ifade etmek istedikleri düşünceler çerçevesinde anlamdan uzaklaşmadan erek dil gözetilerek çevrilebileceği ve yorumlanabileceğini söyleyebiliriz. İki çevirmenin yorumlamalarının farklılık gösterdiği bir başka şiir örneğini inceleyecek olursak yorumbilimin şiir çevirilerindeki etkisinin önemli ölçüde olduğunu söylemek yanlış olmaz:**

Tablo 2. Кто я? Что я? Только лишь мечтатель (Kimim, neyim ben? Sadece bir hayalperest)

<p>Кто я? Что я? Только лишь мечтатель (Kimim, neyim ben? Sadece bir düşçü)</p>	<p>Çevirmen: Azer Yaran</p>	<p>Çevirmen: İsmail Çetin</p>
<p>Кто я? Что я? Только лишь мечтатель, Перстень счастья ищущий во мгле, Эту жизнь живу я словно кстати, Заодно с другими на земле.</p>	<p>Kimim, neyim ben? Sadece bir düşçü, Gözlerimin maviliğini yitirmiş karanlıklarda, Bu yaşamı geçirdim sanki yol üstü, Uğrayıp, yeryüzünde başkalarıyla.</p>	<p>Kimim, neyim ben? Sadece bir hayalperest, Bir uğur yüzüğü arayan sisler içinde, Hayatı haybeden yaşıyormuş gibi, Diğerleriyle birlikte yeryüzünde.</p>
<p>И с тобой целуюсь по привычке, Потому что многих целовал, И, как будто зажигаю спички, Говорю любовные слова.</p>	<p>Ve seninle öpüşüyorum alışkanlığımca, Çünkü öptüm birçok güzeli, Çakılan ardi ardına kibrit yalımlarınca, Sıralıyorum aşk sözcüklerini.</p>	<p>Öyle alışımdı ki seninle öpüşmeye, Zira çokça öpmüşlüğüm var seni, Kibritler çakıyordu sanki, Söyledikçe aşk sözcükleri.</p>
<p>«Дорогая», «милая», «навек», А в уме всегда одно и то ж, Если тронуть страсти в человеке, То, конечно, правды не найдешь.</p>	<p>«Biriciğim», «sevgilim», «ebedi», Ve donuk bir duygu daima ruhumda, Tutkularla körüklenirse insan, gerçeği, Kuşkusuz bulamazsın orada.</p>	<p>Bir tanem, sevgilim, yavuklum, Bir ve aynıdır beyinde, İnsanda dokunmak tutkuya, Elbet bir de gerçeği bulamamak.</p>
<p>Оттого душе моей не жестко, Ни желать, ни требовать огня, Ты, моя ходячая березка, Создана для многих и меня.</p>	<p>Bu yüzden, vermiyor bana bir ruh ağrısı, Olmadığı ve gerekmediği sevgi ateşinin, Sen benim gezgin kayın ağacımsın, Herkes için yaratılmış ve benim için.</p>	<p>Bu yüzden yurt tutamaz katılık ruhumda, Ne bir dilek ne bir istek yangını, Sen benim salınan servimsin, Çoğu şeyler ve benim için yaratılan.</p>
<p>Но, всегда ища себе родную И томясь в неласковом плену, Я тебя нисколько не ревную, Я тебя нисколько не кланю.</p>	<p>Ama daima ararken gerçek sevgiliyi, Ve inlerken sevgisiz tutsaklığında, Hiç, ama hiç kıskanmıyorum seni, Ve hiçbir andım yok bağlılıktan yana.</p>	<p>Hep kendime arayarak bir vatan, Çektim çile acımasız bir esirlikte, Birazcık bile kıskanmıyorum seni, Birazcık bile kınamıyorum seni.</p>
<p>Кто я? Что я? Только лишь мечтатель, Синь очей утративший во мгле, И тебя любил я только кстати, Заодно с другими на земле.</p>	<p>Kimim, neyim ben? Sadece bir düşçü, Gözlerinin maviliğini yitirmiş karanlıklarda, Ben seni sevdim sanki yol üstü, Uğrayıp, yeryüzünde başkalarıyla.</p>	<p>Kimim, neyim ben? Sadece bir hayalperest, Sislerde kaybolmuş bir mavilikte, İşte tam bu arada sevdim seni, Diğerleriyle birlikte yeryüzünde.</p>

S.A. Yesevin'in 1925 yılında yazdığı "Kimim, neyim ben? Sadece bir hayalperest adlı şiirin çevirisinde çevirmenlerin yorumlarının birbirinden oldukça farklı olduğunu görmekteyiz. Birinci kıtada «*Перстень счастья ищущий во мгле / эту жизнь живу я словно*» dizesini Yaran "Gözlerimin maviliğini yitirmiş karanlıklarda / Bu yaşamı geçirdim sanki yol üstü" şeklinde çevirirken, Çetin daha farklı bir yorum katarak "Bir uğur yüzüğü arayan sisler içinde / Hayatı haybeden yaşıyormuş gibi" ifadesiyle yorumlamıştır. Her iki cümlede de anlatılmak istenen aslında ortaktır, ancak kelime seçimlerinden dolayı farklı yorumlar ortaya çıkmaktadır. İkinci kıtada "И с тобой целуюсь **по привычке**" dizesindeki "по привычке" söz öbeği Yaran'a göre "alışkanlığımca" diye çevrilirken, İsmail Çetin'e göre «öyle alıştım ki» söz dizimiyle verilmiştir. "Потому что многих целовал" dizesi Yaran için "Çünkü öptüm birçok güzeli" olarak yorumlanırken, Çetin "Zira çokça öpmüştüğüm var seni" olarak ifade edilmiştir. Çetin'in bu dizede Rusça çeviriye sadık kalmayı tercih ettiği görülmektedir. Yine aynı kıtada "Говорю любовные слова" dizesindeki "говорю» fiili Yaran'ın yorumuyla "sıralıyorum" olarak çevrilirken, Çetin tarafından "söyledikçe" zarfı kullanılmak suretiyle çevrilmiştir. Bu örneklerde iki farklı cümle ögesi olan fiil ve zarf kullanılarak ifade edilmiştir. Burada seçilen kelimeler anlam açısından aynı, ancak farklı dilbilgisi kalıplarıyla ifade edilmiştir. Üçüncü kıtada sonsuza kadar anlamındaki "навеку" Rusçada zarf olarak kullanılırken, Yaran "ebedi" sonsuzluk anlamına gelen sıfatı kullanmayı tercih etmiştir, Çetin ise somut bir algı oluşturarak "yavuklum" olarak yorumlamıştır. "А в уме всегда одно и то ж / Если тронуть страсти в человеке" dizelerini Yaran "Ve donuk bir duygu daima ruhumda / Tutkularla körüklenirse insan, gerçeği" dizeleri şairin kendince yorum yaparak kendi anladığı çerçevede çevirirken, Çetin "Bir ve ayındır beyinde / İnsanda dokunmak tutkuya" diyerek metnin orijinaline daha sadık bir çeviri yapmıştır. Kelimeler birebir aynı anlamda çevrilmiştir. Şiirin üçüncü kıtasındaki "Оттого душе моей не жестко" dizesini "vermiyor bana bir ruh ağrısı" diyerek yorumlayan Yaran'ın aksine Çetin "yurt tutamaz katılık ruhumda" diyerek orijinal metne bağlı kalmayı tercih etmiştir. "Ни желать, ни требовать огня" dizesinde "огня" Yaran tarafından "sevgi ateşi" olarak algılanırken, Çetin "yangın" diyerek kelimeyi mecaz anlamda kullanmıştır. "Но, всегда ища себе родню" dizesinde "родню" kelimesi Yaran'ın yorumuyla "sevgili" olarak çevrilirken, Çetin'in "vatan" olarak çevirdiği görülmektedir. Bir diğer dizede "И томясь в неласковом плену" Yaran tarafından "sevgisiz tutsaklığımda" şeklinde verilen çevirisi, Çetin'in yorumuyla "acımasız bir esirlikte" şeklinde yorumlanarak özgün bakış açılarını dile getiriyorlar. Ancak bu iki yorumda da her ne kadar farklı kelimeler de seçilse şair tarafından verilmek istenilen umutsuzluk duygusu her iki çeviri yorumunda da hissedilmektedir. "Я тебя нисколько не кляню" dizesi Yaran tarafından "Ve hiçbir andım yok bağlılıktan yana" diyerek ifade ederken, Çetin "Birazcık bile kınamıyorum seni" diyerek orijinaline yakın bir çeviri yapmayı tercih etmiştir. "Синь очей утративший во мгле" dizesi Yaran'ın yorumuyla "Gözlerinin maviliğini yitirmiş karanlıklarda" şeklinde orijinaline daha yakın bir çeviriyle okuyucuya sunulurken, "Sislerde kaybolmuş bir mavilikte" diyen Çetin daha çok yorum katarak şairin duygularını ifade etmiştir, ancak yitip gitme anlamı her iki çevirmence verilmiştir. Son iki dizdeki "И тебя любил я только к стати / Заодно с другими на земле" Yaran'ın yorumuyla "Ben seni sevdim sanki yol üstü / Uğrayıp, yeryüzünde başkalarıyla" dizelerinde orijinalinde olmayan kelimelerin eklendiği, ancak Çetin'in "İşte tam bu arada sevdim seni / Diğerleriyle birlikte yeryüzünde" çevirisinin orijinaline daha yakın kelimelerle ifade edildiği görülmektedir. İki çevirmen de bazı dizlerde mecaz anlama baş vurup kendi anladıkları biçimde yorumlayarak okuyucuya ulaşmaya çalışmaktadır. Bu da şiir çevirilerinin her ne kadar şairin bir ürünü de olsa, çevirmenin erek dildeki kendine has yorum gücünün bir eseridir diyebiliriz. İki çevirmenin de kaynak dilde yazılanı erek

dilde kendi duygu ve düşüncelerini yorumlayarak ifade ettiğini söyleyebiliriz. Birçok kelime ve ifade de iki çevirmen arasında farklılıklar söz konusudur. Bu sayede çevirinin ‹Sadık Çeviri› kavramının aksine Mine Yazıcı'nın da çalışmasında belirttiği gibi ‹Özgür Çeviri› (Yazıcı 2005:35) kavramından söz edilebilmektedir. Yorumlayıcı Çeviri Kuramı, örneklerden de anlayacağımız üzere çevirinin oluşum sürecinin merkezine çevirmeni yerleştirir, çeviri sürecinde çevirmenin zihninin işleyişini izler; anlamı çözmeye ve yeniden ifade etmede dil ile düşünce arasındaki bağı ortaya koymayı dener, çevirmenin rolünü öne çıkarır (Delisle 1982:51-52). Çevirmenler dilsel ve kültürel farklılıklara rağmen başka bir dilde üretme işini üstlenen, kültürlerarası iletişimde önemli rolü olan ve kaynak dilde üretilmiş bir metni o dilin kültürünü, duygu ve düşüncelerini erek dildeki hedef kitleye uygun olarak yeniden üreten bireyler olarak karşımıza çıkmaktadır.

5. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, yorumbilim kuramının şiir çevirisi alanındaki incelemeleri için daha sonraki araştırmalara bir çerçeve oluşturabilmesi hedeflenmiştir. Bu kapsamda doküman incelemesi, araştırma verilerinin birincil kaynağı olarak farklı dokümanların toplanması ve bu dokümanların analizi yapılarak veri toplamada kolayca erişilemeyen Rusça kaynaklardan yararlanılmak suretiyle nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırmalar, olguların ardındaki anlamları araştırmayı amaçlayan ve insan deneyimlerinin nasıl yorumlanıp anlamlandırılabileceğini ortaya çıkaran, araştırmacının katılımcı rolünde olduğu, esnek bir yapıya sahip (Merriam, 2009). Nitel araştırma yöntemi sayesinde Rusça ve Türkçe kaynaklar karşılaştırabilmiştir. Bu kaynakların analizi yapılırken S.A. Yesenin'in şiirlerinin yazıldığı dönemin koşulları incelenerek yakın zamanda yayımlanan şiir çevirilerinin o dönemi ne ölçüde yansıtabildikleri konusunda karşılaştırma yapılabilmektedir.

6. Sonuç

Okur için hem yazarı anlamak hem de yazarın dilini kendi dilinde yorumlamak şiirde anlatılmak istenene ulaşmada önemli bir rol oynamaktadır. Bu durumda çevirmenin yaratıcılığı devreye girmekte ve çevirilerin farklı yorumları karşımıza çıkabilmektedir. Çevirmen metni erek kültürde yeniden oluşturur. Çevirmen aslında kaynak dil ile erek dil arasında bir köprüdür diyebiliriz. Dönemin yaşanan olaylarına hakim olmak ve şairin bu olaylara karşı tutumunu iyi bilmek yazılan şiirleri ve şiirlerde kullanılan metafor ve benzetmeleri anlamak açısından büyük önem taşımaktadır. S.A. Yesenin'in şiirlerinin bu çalışmanın konusu olmasının en önemli sebeplerinden biri de eserlerinde yaşanan dönemin ve o dönemin koşullarının tasvirinin döneme ait olaylar ışığında duygu ve düşüncelerin somut kavramlar üzerinden örtük bir anlatım tarzıyla ifade edilmesidir. Bu da şairin yazdığı şiirlerin çevirilerinin çevirmenler tarafından şairin gözüyle o dönemde yaşananları hissederek yazmak demektir. Bu nedenle çevirmenlerin kelimelerin anlamlarının bilinmesine rağmen şiiri yorumlamada dönemin koşullarını bilmeden analiz etmeleri yetersiz kalacaktır. Çeviri bir bakıma eserin anlam bütünlüğü bozulmadan erek dilde anlamsal uyarlamalarla yeniden yazılmasıdır. Çevirmen yazarın hissettiğini hissedip kaynak metinde verilen anlamı erek dilde anlaşılabilir şekilde okuyucuya vermek durumundadır. Bu durumda çevirmen yazar ile okuyucu arasında en temel bağı kurmaktadır. Çevirmen her ne kadar yazarın vermek istediği düşünceye bağlı kalmak durumunda da kalsa, yazar tarafından verilmek istenen düşünce erek dilde karşılığı olmadığı takdirde erek dilin düşünce biçimine göre yorumlanmak durumundadır. Yaptığımız karşılaştırmalı şiir çevirisi analizinde her iki çevirmenin de kendi sözcükleriyle kaynak metni yeniden oluşturdukları ve şiirleri çözümlerken her ne kadar kaynak metnin koşullarının da göz önünde bulundurulması gerekliyse de erek metin ve erek metnin koşulları açısından da özgün bir şekilde

çözümledikleri görülmektedir. Şiir belki de edebi türler içerisinde çevirisi en zor yapılabilen bir çalışmadır. Bu çalışmada S.A. Yesenin'in dönemin koşullarında yazdığı şiirlerinin günümüzde yorumlanan çeviri farklılıklarına değinmenin şiir çevirisinin güncel karşılaştırmalı analizi açısından önem arz etmektedir.

Kaynakça

- Afanasyev A., Sokraşeniye: Af. I, II, III —. Poetiçeskiye vozzreniya slavyan na prirodu v treh tomah, M., «İndrik», 1994 (reprint izdaniya 1865—1869).
- Aksan, D., Her Yönüyle Dil, Ana Çizgileriyle Dilbilim, Ankara, 2015, s.18.
- Alekseeva İ.S., Vvedeniye v perevodavedeniye., SPB., 2004.
- Aykut A. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 46, 2 (2006) 1-27, s.3
- Başkan, Ö., Linguistik Metodu, İstanbul, Multilingual, 2003, s.149-151
- Çetin, İ., Bir Kabadayımın İtirafı, Sergey Yesenin, Ankara, 2021, s.28-69.
- Delisle, J. (1982). Analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de texte pragmatiques anglais, Théorie et pratique (2ème édition). Ottawa: Ed. De l'Université d'Ottawa. 282 s.
- Delisle, J. (2001) Analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de texte pragmatiques anglais(1982). Çeviri Yöntemleri İçin Söylem Çözümlemesi. (J. U. Derkunt Çev.). İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları (1980).
- Demircioğlu, C., Çeviribilimde Tarih ve Tarih Yazımı, Doğu-Batı Ekseninde Bir Karşılaştırma, Bütak A.Ş., 2016, 213 s.
- Gariper, C. Rusçadan Türkçeye Yapılan İlk Edebi Tercüme Üzerinde Bir Araştırma: Manzum Tercüme. İstanbul: İlmî Araştırmalar. № 7., s. 110
- Göktürk, A. Çeviri: Dillerin Dili, Yapı kredi yayınları, 1994, s. 18-19.
- Habib, İ. (1941), Avrupa Edebiyatı ve Biz. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 267.
- Hoffman R., Some implications of metaphor for philosophy and psychology of science. - In: The ubiquity of metaphor. Amsterdam, 1985, s. 327.
- Karavin, H., Çeviri Kuramları Bağlamında Eşdeğerlilik Kavramının İzini Sürmek, Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:6, Sayı: 12, Temmuz 2016, s. 125-144.
- Kolcu, A. İ. (1999). Tercüme Şiirler Antolojisi (1859–1901). İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Komissarov V.N. Posobiye po perevodu c angliiskogo yazıka na russkiy.M.:İzdatelstvo literaturı na inostrannih yazıkah, 1960, s. 71
- Komissarov V.N. Teoriya perevoda (lingvistiçeskiye aspekt): Uçeb. dlya in-tov i fak. inostr. yz.- M.: Vişş. şk., 1990, s. 41.
- Koşekçin, S.P., Jizn Yesenina, Rasskazıvayut Sovremenniki, Moskva, İzdatelstvo “Pravda”, 1988, s. 24.
- Lambert, J. (1993). History, Historiography And The Discipline. A Programme”, Translation and Knowledge SSOTT IV, s. 13.

- Merriam, S. B. (2009). *Qualitative research: A guide to design and implementation*. Jossey-Bass.
- Olçay, T. (2010) "Retseptsiya Perevodov Russkih Literaturno-Hudojestvennih Proizvedenii v Turtsii", s. 41.
- Popoviç, A. (1970) "The Concept 'Shift of Expression' in Translation Analysis". *The Nature of Translation*. Yay. Haz. James Holmes, Mouton. The Hague.
- Retsker Ya. İ. *Teoriya perevoda i perevodçeskaya praktika*. M.: Mejdunarodniye otnoşeniya, 1974, s. 78.
- Rojkov V.V. *Metaforiçeskaya hudojestvennaya kartina mira A. Metaforiçeskaya hudojestvennaya kartina mira A. i B. Strugatskih (na materiale romana «Trudno bit bogom»): monografiya*. Novosibirsk: İTS «Zolotoy kolos », 2014, s. 62.
- Stepanov Yu.S.: *V trehmernom prostranstve yazıka. Semioticheskie problemy lingvistikı, filosofii, iskusstva*, 1985, s. 229.
- Dilin Tarihi, Fischer, S.R., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 159.
- Şumihina, S.V., Yuryeva, K.S., *Moy vek, moyi druzya i podrugı: Vospominaniya Mariyengofa, Şerşeneviça, Gruzınova: Sbornik / imeni Şumihina, S.V., Yuryeva, K.S., Vstup. statya, kommentarii S.V. Şumihina*. - M.: Mosk. raboçii, (goloca vremen)1990. - 735 s.
- Vermeer, H. J., "Skopos and Commission in Translational Action", in *The Translation Studies Reader*, L. Venuti (ed), Routledge, Taylor & Francis Group, Oxford and New York, 2000, 539 s.
- Wilss, W. *The Science of Translation: Problems and Methods*: Tübingen: Gunter Nar
- Yazıcı, M. *Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları*, Multilingual, 2005, s.35-75
- Yaran, A., Sergey Yesenin, *Artshop Çeviri Şiirleri Dizisi, Sönüyor Al Kanatları Günbatımın, Ozan yayıncılık*,2017, s. 33-34.

Val McDermid's Lindsay Gordon: A Revolutionary Portrait in Tartan-Noir

Val McDermid'in Lindsay Gordon'ı: İşkoç Suç Kurgusunda Devrimci Bir Portre

Yıldırım ÖZSEVGEC*



Abstract

Considered as one of the most influential crime fiction writers of our time, Val McDermid combines her works with Scotland's city and town culture. Having the opportunity to closely observe the problems faced by the working class in the town of Fife, where she spent her childhood, McDermid enriches her fiction with these narratives. These experiences led her to be the voice of the forgotten, oppressed, and marginalised segments of society in her later writing life. Also challenging the male-dominated structure of traditional crime fiction, McDermid brings a new atmosphere to crime fiction by creating fictional characters such as Lindsay Gordon. Classic crime fiction, which spent its golden age under the hegemony of British writers in the 1930s, presents the reader with stories in which typical male detectives are the protagonists. By the 1970s, Scottish crime fiction, or Tartan-Noir writers, produced essential works in this field. McDermid, who took the title of the Queen of crime fiction, puts women at the centre of her narrative, and in this way, she differs from male Tartan-Noir writers. Drawing on Judith Butler's concept of 'performative gender', this study examines McDermid's challenge to the male-dominated structure of traditional detective fiction and her use of female solid detectives such as Lindsay Gordon. Additionally, McDermid's criticisms of the Margaret Thatcher era will be presented to the reader, supported by references from her novels.

Keywords: Val McDermid, Crime Fiction, Lindsay Gordon, Oppressed Women, Tartan-Noir

* Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Rize, Türkiye. yildirim.ozsevgec@erdogan.edu.tr, ORCID:0000-0002-8612-2636

Gönderilme Tarihi / Received Date:

05 Aralık 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

07 Mart 2024

Atıf/Citation: Özsevgç Y. (2024).

Val McDermid's Lindsay Gordon: A Revolutionary Portrait in Tartan-Noir
doi.org/10.30767/diledeara.1400397

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
tded.org.tr | 2024

Öz

Günümüzün en etkili polisiye yazarlarından biri olarak kabul edilen Val McDermid, eserlerini İşkoçya'nın şehir ve kasaba kültürüyle birleştirir. Çocukluğunun geçtiği Fife kasabasında işçi sınıfının yaşadığı sorunları yakından gözlemleme fırsatı bulan McDermid, kurgusunu bu anlatılarla zenginleştirir. Bu deneyimler onu daha sonraki yazarlık hayatında, toplumun unutulmuş, ezilmiş, ötekileştirilmiş kesimlerinin sesi olmaya yöneltmiştir. Geleneksel polisinin erkek egemen yapısına da meydan okuyan McDermid, Lindsay Gordon gibi kurgusal karakterler yaratarak polisiyeye yeni bir hava getirir. 1930'larda İngiliz yazarların hegemonyası altında altın çağını yaşayan klasik polisiye, okuyucuya tipik erkek dedektiflerin başrolde olduğu hikâyeler sunar. 1970'lere gelindiğinde ise İşkoç polisiye ya da Tartan-Noir yazarları bu alanda önemli eserler vermiştir. Polisinin kraliçesi unvanını alan McDermid, anlatısının merkezine kadınları koyar ve bu yönüyle erkek Tartan-Noir yazarlarından ayrılır. Bu çalışma Judith Butler'in 'performatif cinsiyet' kavramından hareket ederek, geleneksel polisiye kurgudaki erkek egemen yapıya meydan okuyan ve Lindsay Gordon gibi güçlü kadın dedektifleri kurguya yerleştiren McDermid'i irdeleyecektir. Ayrıca, McDermid'in Margaret Thatcher dönemine yönelik eleştirileri de romanlarından alıntılarla desteklenerek okura sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Val McDermid, Suç Kurgusu, Lindsay Gordon, Baskılanan Kadınlar, Tartan-Noir

Extended Summary

This article focuses on Val McDermid, a famous Scottish crime writer, and tries to show her portrayal of female detectives as protagonists. In this study, a definition of crime will be given, and a summary of the historical development of crime fiction as a male-dominated genre will be presented. This summary is critical in showing the revolution McDermid tries to realise. It is noteworthy that McDermid disrupts the structure of the genre by replacing the male characters used in traditional detective fiction with female characters. She gives voice to solid female characters to solve the crime and shape the plot. It is known that from the beginning of detective fiction until the second half of the twentieth century, male authors and heroes dominated the genre. Unlike modern male crime writers, she aims to transform female characters who are poor, helpless and always in the victim role. In doing so, she reflects on her period's social and political events through the female characters she transforms.

This work shows the reader that being a detective is not a profession reserved for men and that women can be successful detectives. Instead of the men with hats, cigarettes and doughnuts depicted in classic detective novels, McDermid presents the reader with emotionally strong female characters who have started to exist in working life. Val McDermid's first Lindsay Gordon novel, *The Murder Report*, was published in 1987. With the publication of the book, the reign of Scotland's heterosexual Tartan-Noir scene was seriously shaken. Initially, the inclusion of female protagonists in detective novels was frowned upon. In this way, McDermid shows the reader that the difficulties faced by women in real life are the same as the difficulties faced by writers. Under Margaret Thatcher, women faced the same dilemma in real life. She was hesitant to give women the social voice they deserved. Thatcher's administration created an isolated environment that made it difficult for women writers like McDermid to work. Although Thatcher was a woman, the difficulties she created for women in social and business life were criticised by writers like McDermid. The fact that Thatcher worked with only one female minister despite her long term in office was seen as one of the most significant proofs of this situation. McDermid allows female characters to overcome all difficulties by enabling them to adopt a male mentality when they need to fulfil their duties efficiently.

This study comprehensively discusses McDermid's creation of strong female protagonists who break out of oppressive environments and speak up for other oppressed people. In *The Murder Report*, Lindsay Gordon challenges typical gender stereotypes by acting as an investigative detective and questioning Thatcher's leadership and restrictive environment. The reader is shown Lindsay's capacity to cope with her difficulties and the changes she undergoes due to her experiences. This study also examines how McDermid's female narrators view social events and how these characters are used as a lens through which to explore fundamental issues of identity, feminism, and power. Through Gordon's experiences, McDermid provides readers and other oppressed groups with a fascinating story that exposes injustice and stereotypes while promoting change.

To sum up, in the historical development of crime fiction, we see that the first examples of the genre date back to Adam and Eve. As human history changes, the genre adapts to conditions and social events. This change is also reflected in the sub-branches of the genre; the subject, space, and time have changed, but the male-dominated structure has not. For this reason, the male-dominated structure could not be broken from the first examples until the 1960s. Classical detectives in this structure are usually tough characters specialised in solving crimes committed against female

victims and finding criminals. In the 1970s, women writers who began dominating the genre introduced readers to strong, confident female detectives instead of males. These successful female characters not only find criminals in the novels but also show a critical approach to the social and political events of the period. They started to speak out on every issue, especially during the Thatcher era, and women detectives became the voice of themselves and marginalized groups. McDermid presented this change and rebellion to the reader through the character of Lindsay Gordon.

1. Introduction

Crime is an illegal act for which the government can punish someone (“Definition of crime,” 2023). If the culprit is caught, the law will impose the necessary punishment. According to the most recent World Prison Population List, issued in December 2021, there may be more than 11.5 million criminals globally. In parallel with this, the number of criminals is increasing every second. In addition, thousands of criminals who have not yet been caught are roaming the streets freely.

For this reason, the high number of unsolved crimes draws attention. Since the existence of the first human being, crime and criminals have been living in parallel with the development of humanity. The abundance of newspaper articles and novels written about crime also draws attention. Crime fiction dealing with these issues is divided into different sub-genres within itself. Detective, hard-boiled, and thrillers are famous and attract readers and writers’ attention. These sub-genres generally focus on covering criminal activities and their final resolution. The protagonist in crime fiction is often a detective or an amateur investigator who either solves the crime independently or assists. In his book *Crime Fiction*, John Scaggs (2005) states that “various titles have been used to define the genre from Edgar Allen Poe’s tales or ratiocination; to the mystery and detective fiction of the turn of the twentieth century and the whodunnit of the period between the First World War and the Second World War” (p.1). Therefore, the starting point for this study is to touch on the brief historical development of crime fiction, which is a historically male-dominated genre, and to present to the reader the efforts of Val McDermid, one of the critical names in Scottish women’s crime fiction, to transform this genre and give a voice to oppressed women in the society. In addition, the injustices and marginalisation of women during Margaret Thatcher’s prime ministership, which marked the political life of the 1980s, will be explained with examples from McDermid’s novels *Report for Murder* 1987 and *Common Murder* 1989.

2. A Brief History of Crime Fiction

Edgar Allen Poe is one of the pioneers of this genre and is regarded as the modern father of crime fiction. Nevertheless, crime fiction has a much earlier history; therefore, it is essential to discuss the genre’s origin and development briefly. In her book *Twentieth-Century Crime Fiction* (2005), Lee Horsley and John Scaggs’ *Crime Fiction* underlined the importance of four stories accepted as the genre’s predecessors. These are “two Old Testament tales from the book of Daniel, which originates from the fourth to the first century B.C., and one derived from the Hercules myths (Scaggs, 2005, pp. 7- 8). Although crime fiction dates back to Old Testament stories, it gained popularity in the twentieth century.

Edgar Allen Poe is undoubtedly one of the most influential mystery writers of the nineteenth century. His short stories contributed to this genre immensely. ‘The Murders in the Rue Morgue,’

‘The Mystery of Marie Roget,’ ‘The Purloined Letter,’ ‘The Gold Bug,’ and ‘Thou Art the Man’ marked the birth of mystery and detective stories for contemporary crime fiction. As Sally Munt (1994) stated, “He invented the first fictional detective, C. Auguste Dupin, first appearing in the ‘Murders in the Rue Morgue’ (1841) as a man of supreme intellect and arrogance” (p. 2). Arthur Conan Doyle’s *Sherlock Holmes* appeared in 1891. The reader encounters the brilliant detective Sherlock Holmes in London’s foggy, dark, and muddy streets. By the twentieth century, whodunnit detective stories had become popular. This period is also known as the ‘golden age’ of crime fiction. The ‘golden age’ covers the period between the First and Second World Wars and includes many important writers. Whodunnit? Or who admitted the crime is always the question that hangs over the beginning of the story of those writers (Scaggs 2005, p. 35). Agatha Christie, Raymond Chandler, Daphne du Maurier, Nagaro Marsh, Truman Capote, Dorothy L. Sayers, Sir Arthur Conan Doyle, Margery Allingham, and Josephine Tay are accepted as the forerunners of whodunnit stories of the twentieth century. In her book *Twentieth Century Crime Fiction*, Lee Horsley (2005) informs the readers that “classic detection is in important respects a very ‘English’ tradition. As Stephen King has demonstrated, it is misleading to see the development of detective fiction in terms of a strict British-American bifurcation” (p. 14). This genre developed under the dynasty of English writers and turned into a genre in which women writers were also felt to be dominated towards the end of the 1930s. However, the classic and hard-boiled subgenres took particular shape in numerous nations, which will be discussed in Scottish Tartan-Noir later in this study (Knight, 2004, p. 132).

In the inter-war period, the ‘golden age’ of detective novels flourished in England, led by women writers such as Agatha Christie and D. L. Sayers. While in the first half of the twentieth century, the influence of these writers was felt strongly in England, a similar development in the north of Britain remained to be seen for some time. By the 1970s, the golden age of detective fiction was over. However, British detective writers still followed Agatha Christie’s footsteps and produced complicated ‘Whodunit’ (who-did-why-how) style stories.

Moreover, it was only towards the end of the 1970s that Scotland developed its distinctive Tartan-noir fiction. Matthew Wickman, in his article “Tartan Noir, or, Hard-Boiled Heidegger,” defines the origin of the term as “the name accorded by James Ellroy to the most robust industry of crime fiction that has come of age in Scotland over the past thirty years, and whose exponents include Ian Rankin, Val McDermid, Denise Misa, and Kate Atkinson” (Wickman, 2011, p. 87). Although these names are the famous authors of Tartan-Noir, it is firstly necessary to mention William McIlvanney, who is considered the father of the genre at this point. William McIlvanney (1936-2015), considered the father of the ‘Tartan detective fiction’ movement and called the Camus of Scotland, is one of the most respected writers of his country. In 1966, he was awarded the Geoffrey Faber Memorial Prize for his first book, *Remedy is None*, and the Whitbread Novel Prize for his second novel, *Docherty* (1975), about miners. In addition, he unofficially inaugurated Tartan-Noir with ‘Laidlaw stories’ in 1977.

Unlike Agatha Christie, the main aim for Tartan-Noir writers is to dwell fearlessly on the social context of crime without ignoring the narrative and to focus on life’s gloomy and even dark side. Another striking feature of almost all of the ‘Tartan-Noir is the protagonists’ defiance of authority, which, according to the Scots, is the cornerstone of their national identity. In Scotland, women writers took later to dominate the genre. In the late 1970s, Scotland’s social and political problems

offered the ideal atmosphere for Scottish crime writers to give a glimpse into the long-forgotten genre of crime. With the publication of *Knot and Crosses* in 1987 by Ian Rankin, the story of Tartan-Noir officially begins in Scotland. With the publication of the famous John Rebus, Edinburgh's famous fictional inspector, Rankin "was dubbed as the King of the Tartan-Noir" (Horsley, 2005, p. 99). He puts Scotland, mainly in Edinburgh, at the center of his writing, where his characters travel from neglected and impoverished areas to the lux casinos, expensive hotels, and luxury places. Rebus and Rankin called this dichotomy the city's "underworld and overworld." Rankin has therefore looked forward to offering accurate images of Scotland, expressing small nuances in Edinburgh's daily life, and delivering influential illustrations of the country as financial and societal shifts develop throughout his detective series (Bell, 2008, p. 55).

3. Women Tartan-Noir Writers and Val McDermid

In the last few decades, the increasing popularity of the female protagonist in Scottish crime fiction has demolished what was previously a male-dominant genre of writing. Scottish women writers aim to bring a new perspective to crime fiction by replacing the soulless male characters who sit behind the wheel and constantly consume junk food. Denise Misa, Val McDermid, Louise Welsh, and Kate Atkinson have worked hard to prove that this genre is not a male-dominated writing style. The objection here is that the fictional characters chosen are stereotypical male characters. These writers, thus, rebelled against the lack of women detectives in crime writing. While creating female novel heroines, they brought a different perspective to the genre by choosing from all parts of society. In other words, "They have gone beyond the genre's traditional boundaries, involved in feminist discussions concerning the formation of working-class urban identities" (Rodriguez, 2019, p. 2).

Female crime writing is not a new phenomenon. However, in contrast to the female-centred writing style of tartan noir women writers, most British women writers use male protagonists. Margery Allingham and Dorothy L. Sayers are best known for their mysteries, mostly centred on male detectives (Hill, 2017, p. 271). Likewise, Louisa May Alcott (1832- 1888), Ann Radcliffe (1764- 1823), Jane Austen in *Northanger Abbey* (1817), and Kate Chopin (1850- 1904) wrote thrillers dealing with women's issues; however, they could not emphasise female characters since the patriarchal society's pressure on them. On the Scottish side, the interest of women writers in the genre started in the 1970s. As stated above, Tartan noir grew in popularity in Scotland and gradually ceased to be a male-dominated genre. Most of the authors in Tartan-Noir regarded themselves as leftist and revolutionary. The main difference between golden-age writers and Tartan-Noir is to be on the side of power and the state no matter what. As Julian Symons (1972, as cited in Katzensteiner, 2009) stated, golden-age writers anticipated the governing class' perspective without questioning the established social order:

The idea is that these [Golden Age detective novels] were distinctive fairy tales that conveyed social and even political perspectives. It is reasonable to conclude that practically all the British and American authors of the 1920s and 1930s were indisputably right-wing. This is not to imply that they were openly anti-Semitic or anti-Radical, but rather that their feelings were essentially conservative. It would have been impossible for them to develop a Jewish or working-class detective who is forcefully aware of his roots because such figures would have appeared entirely out of place. It would have been as hard for them to design a cop who beats up suspects. [...] Recognizing that such things occurred, they would have considered it inappropriate to write about

them since the police were representatives of established society and should not be portrayed as misbehaving (p. 105).

In other words, there is no place for golden-age authors to criticise the government and see the brutal police as the ideological weapon of the state, which is used to maintain power and keep the masses under control. Unlike them, authors such as Val McDermid, Denise Mina, and Lin Anderson are only a few women who have defied gender, genre, and patriarchal expectations to create critical female protagonists in conventionally male roles (Hill, 2017, p. 53). They challenge the misogyny and patriarchy in society and the working environment and aim to be the voice of marginalised and oppressed people. What is expected from female solid writers is to construct their novels in modern Scotland and reflect the societal and political issues through the eyes of a heroine.

The history of cities and traditions of modern Scotland is intertwined with the stories of Scots. Val McDermid, who combines these stories with Scottish patriotism, was born near Fife, Scotland. She was a member of a working-class family in Fife. Her grandparents were working in a mining factory where she spent the summers. The memories she accumulated during these visits greatly influenced her writing life. Later on, she started her university education in Oxford, and after graduating from there, she began her career as a journalist in England. Her work as a journalist allowed her to investigate events in depth and look at them from different angles, laying the foundation for her to write critical stories recognised worldwide in crime fiction. In her works, she never gives up criticising England, the kingdom, and the brutal police force based on patriarchy. McDermid, who brought significant female fictional characters such as Lindsay Gordon, Kate Brannigan, Carol Jordan, and Karen Pirie to the literary world, presents the social picture of the 1980s and 1990s to the reader through these characters. For instance, Lindsay, in *Report for Murder*, openly criticises the unjust treatment of the British: “I can’t help feeling it wouldn’t be such a bad thing if the public schools felt the pinch like everyone else. It seems unreal to worry about playing fields when many state schools can’t afford enough books to go around” (McDermid, 1987, p. 32). As Cathrine Avery (2017) commented, these quotations are bold, uncompromising commentaries on the inequalities that are part of everyday life in Britain at the time McDermid was writing; they question the disparity between state and private education, the political manoeuvrings of Margaret Thatcher and the institutional misogyny and homophobia of the police force (p. 172).

Thus, each of her stories addresses the gender-related issues, identity problems of Scots, and the harsh living conditions embedded in society. Her tone of writing and the direct comments that she directed to the political and social events of the era are ironic and cynical. She invites the reader. In other words, she invites readers to respond to her works by focusing on Margaret Thatcher, the Iron Lady of the 1980s and 1990s, institutional misogyny, and the marginalised individuals of Scotland. McDermid struggled against the political system and endeavoured to overturn male dominance in the literary world.

The typical detective figure within the hard-boiled form is always a man with specific characteristics. Raymond Chandler, one of the pioneers of detective fiction, created the world-famous fictional hero Philip Marlowe. From the 1930s until the 1950s, Marlowe was a hard-boiled private investigator operating in Los Angeles’ nasty underworld ((The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2011)). Marlowe is cynically clever and plays a tough-guy role in the novels. Raymond Chandler, in *Simple Art of Murder* (1972), states that a male detective is the only person who can solve any crime, no matter how complex or straightforward:

“Down these mean streets, a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero; he is everything. He must be a complete man and a common person and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honour (Chandler, 1972, pp. 16-17).

It is clear from this quotation that Chandler uses very sexist language and has a binary approach in his depiction of the hard-boiled form. As Avery (2017) underlined, “the hero is the repeated prototype, also as an expectation of what Chandler calls ‘extraordinary’ masculine (p. 23). On the other hand, McDermid, by writing about strong women as detectives against the odds, aims to create a character who is essentially a female version of Marlowe’s ‘tough guy.’ Besides, the female characters are becoming subjects of the novel rather than objects, as victims of crimes (Hill, 2017, p. 56).

At this point, it is worth considering Judith Butler’s opinions on gender and its performativity. Gender is subjected to certain social conventions, causing individuals to think of binary oppositions such as male and female, good and evil, and nature and culture. While defining the detective, Chandler points out specific behaviour patterns, as cited above. These patterns decide who we are and how we behave in all areas of life. Therefore, in describing women and men, crime and criminals, he draws attention to the importance of binary oppositions and positions himself there. Likewise, feminists have made a similar mistake, suggesting that all women share common interests and have similar traits (Butler, 2007, p. 34). As Lorna Hill (2017) stated, “Gender is, therefore, a performance relating to what you do at certain times rather than who you are” (p. 56). In other words, Butler is against the Notion of gender performed on masculinity, femininity, and strict rules. Performativity needs to be preserved through diverse and unique performances rather than being restricted to gender roles. Therefore, for Tartan-Noir and McDermid, gender is not the decisive characteristic of sex because, as Butler asserted, gender is adaptable, interchangeable, debatable, and open to reproduction.

McDermid’s writing style and use of characters support Butler’s gender rejection. In other words, she gives voice to women narrators by rejecting and deconstructing the traditional understanding of gender. She questions the heterosexual and patriarchal point of view and aims to bring a fresh perspective to her novels by women detectives. She never rejects using male characters in her books and tries to give a place to everybody in her stories. In doing so, she glorifies not traditional male-dominated characters but innovative male characters who are open to change and can accept different ideas and identities.

4. A Female Rebel, Lindsay Gordon

Val McDermid’s first Lindsay Gordon novel, *Report for Murder*, was published in 1987. With the novel’s publication, Scotland’s heterosexual Tartan-Noir environment’s throne has shaken sharply. Her invention of Lindsay Gordon, a feminist lesbian amateur detective, casts a focus on the lesbian experience in Scottish culture (Katzensteiner, 2009, p. 83). In other words, McDermid challenges traditional British crime fiction using lesbian female detective Lindsay Gordon. Lorna Hill draws attention to this novelty by saying, “She cleverly uses Lindsay to challenge the perception that investigating and reporting on crimes can only be done properly by a man” (2017, p. 55). By doing that, she aims to revise the portrayal of women in detective novels as a source of issues and disorder (Palmer, 1991, p. 15). It is a fact that the victims in traditional detective

novels are women. She dies, is raped, or disappears, and a male detective searches for the criminals. Conversely, McDermid does the opposite, bringing strong female detectives to search for murdered men.

In *Report for Murder*, McDermid explicitly informs the reader that her narrator is not like the traditional detective; she is different from the usual: “How could a cynical socialist lesbian feminist journalist as she mockingly described herself) be on her way to spend a weekend in a girls’ public school?” (McDermid, 1987, p.16). In the years when the book was written, it was challenging to use a lesbian character and even to declare this preference to society. This period also coincided with the othering of lesbian, gay, and other marginalised groups in Britain. In the same year that *Report for Murder* was published, Margaret Thatcher, The Iron Lady, was re-elected and at the top of her power. The 1987 British English presidential vote was the third consecutive election won by the Conservative Party. This landslide victory, which went down in British history, also consolidated Margaret Thatcher’s power. No one in history could do this until then except Thatcher. Unfortunately, Britain’s women and other marginal groups suffered the most under Thatcher. In an interview with the Independent on September 12, 2010, Val McDermid shares her sincere and true feelings with the reader and sees the period as the most devastating and intimidating thing in her life.

Margaret Thatcher’s Conservatives introduced Section 28, the harsh law designed to silence us, in the 1980s. However, it had an adverse impact. They sought to remove LGBT problems from the political agenda in the United Kingdom, but we’d come too far to let that happen. Similarly to what happened in the United States after Stonewall, LGBT people were mobilised; a generation was radicalised. History demonstrates that our drive to be heard triumphed against their reluctance to listen. But we’d grown up enough not to hammer our readers with “pity me” protest literature. And then all these fantastic novels started to arrive. Curious readers began to purchase them. Then, word of mouth began to spread. Fingersmith and other cult classics have become commercial hits. (Independent, 2010).

This repressive environment created under the rule of Thatcher also led to difficulties for writers like McDermid. Most prominent publishing houses ignored her at the beginning of her writing career. In an interview with the Independent newspaper, she expresses her astonishment at that period in the following remarks when she decided to publish the first Lindsay Gordon novel: “Still even in the late 1990s, When I suggested to my agent a novel with a lesbian theme, she was a ghost,” That would be commercial suicide,” she protested (Independent, 2010). McDermid’s representative is not wrong, considering the political environment of the 1980s. The oppression and the intolerance of alternative identities in Britain isolated individuals and pushed them to different fears. However, McDermid, aware of the significant risk she was taking, stated that she would also defend the rights of heterosexual individuals and that she aimed to try to change the system that marginalised them regardless of their identities. The author, thus, accepted the heterosexual environment because of her sexual identity and the marginal character she chose.

On the contrary, she defended their rights: “I don’t set out to hammer home a message or titillate. And I’m not a separatist. I spend most of my life in a small village where my wife and I are the only out lesbians, but we are as much a part of the community as anyone else” (Independent, 2010). McDermid wants to give voice to groups marginalised by the patriarchal order and ignored even by big publishing houses. Although at first McDermid’s efforts seemed futile in the main-

stream British publishing world, writers such as Sarah Waters state that McDermid had a positive impact not only on lesbians but on all those who were ignored in British society.

Sarah Waters believes that our rise to the centre of literary life is related to a broader loosening in British culture. “I think there’s been a shift in people’s perceptions of what constitutes British literature in the last few years,” she explained, “so it’s not just lesbian and gay voices that have been welcomed into the mainstream, but a range of ethnic voices as well.” “Our books have entered the mainstream alongside novels such as *Brick Lane* and *White Teeth*.” I believe that British culture has opened and British society has relaxed. Our books have performed well while we have gained legal victories; civil partnerships have arrived. “I think there’s been a change in people’s habits which was not thinkable a decade ago” (Independent, 2010).

This unimaginable situation is also reflected in *Report for Murder*, and Lindsay Gordon, contrary to what is expected of her, adopts a rather cold-blooded attitude when she encounters the murder:

“What do you mean?” asked Lindsay indignantly. “Well, I couldn’t have sat on the end of a phone all day rattling off sensational stories about Lorna’s murder. I don’t know how you can be so cool about it.” Lindsay shook her head, disappointed. “It’s the job I do. I’ve been trained to forget my feelings and do the business. And I do it very well. Don’t think I’ve enjoyed today.” (McDermid, 1987, p. 133).

McDermid’s female characters replace Raymond Chandler’s cold-blooded male detectives, and the male-dominated order is deconstructed at the novel’s beginning. Likewise, Lorna Hill (2017) underlines the importance of the new version of Philip Marlowe, which is different from the former: “a female heroine with a brain who did not have to phone in male companions whenever something tough occurred” (p. 55). Unlike the traditional hard-boiled form of writing, which puts the male protagonist before everything else, McDermid develops a female heroine, giving her a voice to speak freely and solve the crime as expected of a male hero.

With these novels, women started to be heard by people, though the progress was slow. Although the situation of women improved in the 1980s compared to the Victorian Era, a male-dominated environment was strictly apparent in business life. Many people in society expected women to stay at home and be mothers. Most women who joined the working life were paid less than men and were constantly subjected to psychological harassment, even though both men and women did the same work. After Margaret Thatcher became Prime Minister, British women hoped that conditions would improve for them after Thatcher became Prime Minister. But things did not turn out as they expected. The most ironic situation happened in her cabinet during her long-term presidency. Thatcher did not give enough seats¹ in her cabinet to women during her prime ministership and did not open the anticipated opportunities for women in business life.

In his book *American Culture in the 1980s*, Graham Thompson (2007, as cited in Avery, 2017) asserted that the Christian extreme right, which championed family values such as a stay-at-home mother and was openly opposed to abortion, and single parenting, was vocal in its opposition to feminism (p.146). McDermid’s work also plays a vital role in ascertaining the hidden truths of the

1 For more information please also look: <https://www.washingtonpost.com/history/2020/11/27/the-crown-margaret-thatcher-feminism-the-queen/>.

Thatcher era. Besides being a successful woman, it was obvious that she was not a sister to other women. As Natasha Walter, a writer and a feminist campaigner, underlined:

Thatcher was not a feminist: she showed no concern for social equality and understood nothing about female solidarity. I knew it then, and I know it now; by the time I graduated from high school, I was a veteran of protests that echoed the slogan Maggie Maggie Maggie Out Out Out. We must never forget her heinous policies or whitewash her toxic legacy. (Reporter, 2017).

Although Thatcher was a woman, she was not very popular among feminists due to her failure to improve the conditions of women in society and her lack of openness to different identities. She, therefore, offers readers the opportunity to challenge patriarchal ideology in every aspect of individuals' social and private lives.

In *Report for Murder*, when McDermid shares Lindsay's conversation with the news editor of the *Clarion*, a Glasgow-based newspaper, Duncan Morrison, the reader can quickly feel the tension between the patriarchy and Lindsay: "He threw a memo to her and said, "Get busy on that. A real tear-jerker there. Just the job for you. What it needs is a woman's touch"(McDermid, 1987, p. 245). What Lindsay is expected to do is accept the job that Morrison has offered to her.

As a woman, she has no right to say no in a male-dominated work environment. What is expected of a woman is to be a servant to the patriarchal system, just like in the Victorian era. Although time and place have changed, the angel in the house has replaced the Victorian concept of the angel in the work. But Lindsay is a solid and outspoken character, and she will deconstruct the patriarchal order by refusing this job: "The story was about a woman who had given birth to twins after surgeons had told her she would never have a child. "Wait a minute, Duncan," Lindsay moaned. "I'm not here to do this sort of crappy feature. Woman's touch, my arse. What this needs is a dollop of heavy-handed sentimentality, and you bloody well know that's not my line" (McDermid, 1987, p. 246). These female protagonists challenge the patriarchal system and typical assumptions that males solve crimes by writing about powerful women who drive the story and solve the crime (Hill, 2017, p. 56). In other words, In the 1080s, the journalism profession was male-dominated, so Lindsay was expected to serve men, not lead them. Nonetheless, the novel's clash between Lindsay's expectations and professionalism is a recurrent theme.

Another critical issue that McDermid touches upon through the eyes of the character Lindsay Gordon is discrimination in the public sphere. Feminist detective novel shows the polarising aspect of separatism. What sets McDermid apart from most of her Tartan-Noir contemporaries is her open attention to sexual orientation (Katzensteiner, 2009, p. 53). In other words, McDermid does not hide the truth or create a mystery; instead, she fearlessly displays her character's sexual identity to the reader. This lets the reader know about different types of people from various classes within Scotland.

Regarding promoting the lesbian identity, *Common Murder* (1989) plays a critical role in McDermid's writing. The story takes place in Scotland, and Lindsay Gordon, a reporter, shows up in the second novel in the series. Lindsay must utilise all of her investigative reporting skills when a former lover is accused of murder at a women's peace camp. When tension at a women's peace camp erupts into murder, a protest group makes headlines. Already on the scene, journalist Lindsay Gordon struggles to manage personal and professional duties (McDermid, n.d.). During the story, Lindsay Gordon falls in love with Cordelia and decides to live with her. Cordelia is a rich

woman living a luxurious life, yet Lindsay has an average life, and this imbalance would be a big problem for their relationship. To show the devastating effect of this imbalance, She quickly understands that their disparity would ultimately lead to the breakdown of her connection with Cordelia. Besides, this unequal relationship resembles England and Scotland's political and social clash.

The novel *Common Murder* introduces issues heavily debated in the 1980s, including equality, inequality, and lesbian identity politics. This is further developed in *Common Murder* when Lindsay has, despite her doubts, come to London to live with Cordelia: "These days, however, it seemed that what they had to say to each other could easily be accommodated in the hours between work and sleep. Indeed, Lindsay was beginning to find it easier to open her heart to friends who weren't Cordelia (McDermid, 1989, p.21). From these lines, Lindsay reassesses her relationship with Cordelia and begins to find a way to leave her. However, the story's focal point is the fictional Brownlow camp, where a group of women protest against the U.S. missile program within the U.K. In the story, the dominant ideology did not like that Lindsay took up political issues and raised the flag of rebellion against Thatcher and the USA in the fictional world. To get rid of these women protestors, patriarchy and far-right politics supported Ratepayers in the novel: "Rupert Crabtree was the leader of Ratepayers against Brownlow's destruction pressure group dedicated to the removal of the peace women from the common" (McDermid, 1989, p. 22). As Catherine Avery (2017) stated, this gender prejudice may also be seen in the judicial reactions to nonviolent women's protests against cruise missiles. Protests against nuclear weapons by women-only activists fueled anti-lesbian sentiment and highlighted the gap between feminist and government policies (p. 181).

McDermid, in *Common Murder*, openly supports women protestors in their clash between the state and the police force. In September 1981, women chained themselves near Raf, England. This protest is known as the Greenham Common Disarmament organisation. After starting with only 36 women, the protest spread nationwide, gathering around 36.000 anti-nuclear proliferation women. While investigating a murder near the camp, Lindsay witnessed the 36.000 women marching towards the American airbase at Brownlow Common (McDermid, 1989, p. 25). During the protest, there were repeated brutal infiltration attempts by the police to break up the camp. McDermid shows the lethal police force and the heavy politics of Margeret Thatcher, gives voice to protestors, and lets readers decide who is right. The police were more aggressive than average because they were all women. Although Lindsay offers to call the police, peace camp residents reject it: "It was a waste of time calling the police, Lindsay. They just don't want to know" (McDermid, 1989, p. 50). They think they are sub-human because protesting the U.S. nuclear program means being rebellious to their female counterpart, Margaret Thatcher. The fact that women were subjected to all kinds of harassment, assault, and mobbing because of their justified protests and that the police watched instead of intervening was considered normal for the Thatcher era. This camp was recognised as a rebellion against the legitimate government. The police showed who is the authority by making harsh interventions against the Greenham women. While this is happening in politics, the free press is expected to be on the side of women. However, almost all of the newspapers in England at that time became Thatcher's ideological weapon. For example, The Daily Express, one of the most important newspapers of the period, carried the legitimate struggle of women on the front page with sarcastic remarks: "The Greenham Common women were "a ragtag and bobtail of politically motivated harpies" (The Age of Superwoman: Margaret Thatcher and the 1980s – Stockroom, n.d.).

French Philosopher Louis Althusser claims that the ruling class, patriarchy in McDermid's novel, uses media, state, police force, and even family as an ideological weapon to dominate the working class, as women in the story (Leitch, 2001, p. 1483). When Greenham women challenged the dominant socio-economic class's social order, Thatcher used the press, police, and families to stabilise the order in society. After that, the black propaganda started not to let a hole in their castle: "You either stay at home and be a proper wife and mother, or you go to Greenham, but noth both" (McSmith, 2010, p. 47, as cited in Avery, 2017, p. 183). Leaving only one option for women, men did not want them to raise their consciousness by participating in similar demonstrations in some way. McDermid, who harshly criticises the fact that women are left with no choice, gives Lindsay the role of an observer in her fiction and ensures that the events reach the reader successfully:

"How did you feel about that mission of your husband's? How did it affect you?" Lindsay probed. Mrs. Crabtree shrugged. "I thought he was doing the right thing to oppose the camp. Those women have no morals. They even bring their children to live in those shocking conditions. No self-respecting mother would do that. No, Rupert was right. The missiles are there for our protection, after all. And that peace camp is such an eyesore." (McDermid, 1989, pp. 131- 132).

In other words, it is very clear from the citation that Mrs. Crabree behaves like she is an ideological weapon of the patriarchy. Instead of supporting women who did not want U.S. nuclear weapons, Crabtree described them as vile creatures. Such women are only one of the obstacles to the revolution McDermid intends to make. Moreover, they have lost their identity and become the state's mouthpiece. In addition, women like Mrs. Crabtree refuse to support the protesters and be a voice for change with them. She refuses to be a member of McDermid's women-only groups. As Cathrine Avery (2017) underlined, the Gordon books rely primarily on long descriptive passages that reveal Gordon's cognitive processes through a mix of feminist and socialist ideas (p. 183): "They sat in a big circle, and each spoke in turn, without interruption" (McDermid, 1989, p. 73).

With this novel, McDermid gives voice to marginalised women and criticises the tabloid newspapers that have become the mouthpiece of the dominant ideology, the harsh police force, and, most importantly, the politics of Thatcher-era Britain. McDermid's *Common for Murder* also opposes the violence legitimised by the state. While presenting the events to the reader, the narrator, Lindsay, remains an observer and illustrates an objective point of view. Challenging the traditional women who oppose the justified protests of the Greenham women, McDermid offers alternative environments where women can live without the need for men. By deconstructing the hostile atmosphere of the 1980s on alternative identities, The male-dominated understanding of the hard-boiled form led by Raymond Chandler is ironically subverted by lesbian female characters in McDermid's writing. As mentioned earlier, McDermid was ignored by major publishing houses for a long time because of her portrayal of a lesbian character. However, the message McDermid wanted to give people here is clear. McDermid did not wish to impose a lesbian life on people but to inform readers that there can be different identities and different lives in society. In both *Common for Murder* and *Report for Murder*, McDermid criticised the period through Lindsay Gordon and succeeded in making their voices heard by giving leading roles to characters who had not previously appeared in crime fiction. While constructing the plot, McDermid combined the fictional female characters she created with real places and reflected the proper historical and social events of the period in her novels. At the end of the novel *Common Murder*, McDermid

shares an excerpt from Daily Clarion, May 11, 198-, with the title 'Missiles To Go' to show the reader that Greenham, Brownlow in the fiction, the campaign would never have succeeded without determination, dedication, and belief of women who are tortured, oppressed and ostracised by the patriarchy and the state²: "The Pentagon announced last night that the phased withdrawal of cruise missiles from Brownlow Common will begin in November" (McDermid, 1989, p. 402). This excerpt shows that the movement for change initiated by the Greenham women was successful. At first, they were subjected to both psychological and physical violence, but the women did not back down from the organisation they believed in. Under pressure from the USA, Thatcher used all the means of the state, but she could not make the protesters step back; on the contrary, nuclear weapons started to be taken out of the borders of England. Both Greenham Women and McDermid succeeded in deconstructing the male-dominated crime fiction genre by allowing women to speak freely in their stories.

Conclusion

After the world's creation, the first crime is committed between the children of the first human being after his creation and subsequent marriage. Crime, which can easily be committed even between people of the same blood, is one of humanity's most important problems. When we look at the definition of crime, it can be briefly defined as actions punishable by law. Therefore, crime can be divided into two types: those that can be caught and those that cannot be detected.

Crime Fiction, on the other hand, is a genre that describes mysterious, fearful, crime-related events that excite the reader. Although it has different types, the name crime fiction is generally used. Although the development of this genre dates back to the nineteenth century, the first stories in the genre date back to the Old Testament. The *Sherlock Holmes* series written by Sir Arthur Conan Doyle in 1887 increased interest in this genre. By the 1920s, authors such as Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, and Raymond Chandler, the genre's golden age writers, produced viral stories. It took until the 1970s for the genre, which was heavily influenced by England in this period, to become popular in Scotland. Developing as a male-dominated genre under the leadership of Ian Rankin, Tartan-Noir, Scottish detective fiction, unlike English writers, brings a sarcastic and cynical perspective to social and political issues. The dominance of Scottish women writers in Tartan-Noir began in the 1980s.

Val McDermid, known as the genre's Queen, reflects the stories of the territories dominated by the working class in her fiction. As seen in the examples taken from the novels *Report for Murder* and *Common Murder* in our study, McDermid criticises the Margaret Thatcher era in the 1980s. McDermid tries to be the voice of the characters whose voices are suppressed in Scotland and marginalised because of their lifestyles. Lindsay Gordon, the narrator of both novels, is a lesbian character. Lindsay, who tries to be the voice of women who are marginalised because of this preference, presents the oppression experienced by women to the reader with examples both in the workplace where she works and in the events she encounters in society. Through Lindsay Gordon, McDermid manages to deconstruct both the male-dominated crime fiction and the oppressive environment of the Thatcher era. While most writers at the time were afraid to address such issues, McDermid gave a voice to those despised and ignored in Britain, even though it could have ended her writing career. Therefore, McDermid succeeded in both her and women's revolutions in Britain.

References

- Avery, C. (2017). *Talking back to Chandler and Spillane: gender and agency in women's hard-boiled detective fiction*. [Thesis] (Unpublished), Birkbeck University of London
- Bell, E. (2008). Ian Rankin and the ethics of crime fiction, *Clues: A Journal of Detection*. (pp. 53-63)
- Butler, J. (2007). *Gender Trouble*. New York: Routledge
- Chandler, R. (1972). *The simple art of Murder*. New York: Ballentine Books
- González, C. R. (2019). Resilience and Urban Capabilities in Denise Mina's Garnethill Trilogy1. *Universidad de Oviedo Contemporary Women's Writing*, 13(2), (pp. 169–185)
- Hill, L. (2017). Bloody Women: How female authors have transformed the Scottish contemporary crime fiction genre. *American, British and Canadian Studies Journal*, 28(1), (pp. 52–71). <https://doi.org/10.1515/absj-2017-0004>
- Horsley, L. S., (2005). *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press
- Ian Rankin. (23.03.2020). *In conversation with John Robb*," LUSH. [Video]. YouTube
- Knight, S. (2004). *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Leitch, V. B. (2001). *North Anthology of Theory and Criticism*. New York: W.W. Norton and Company. (pp. 1483–1496). ISBN 9780393974294
- McDermid, V. (1987). *Report for Murder*. London: The Women Press Limited, [E Book]
- McDermid, V. (1989). *Common Murder*. London: The Women Press Limited, [E Book]
- Munt, S. (1994). *Murder by the Book: Feminism and the Crime Novel*. London: Routledge
- Palmer, P. (1991). The lesbian feminist thriller and detective novel. In Hobby, Elaine and White, Chris (Eds.), *What Lesbians Do in Books*, (p. 15). London: The Women's Press
- Katzensteiner, P. (2019). "Hard-boiled and Downright Social: The Contemporary Female Tartan Noir." Thesis. Universität Wien.
- Wickman, M. (2011). Tartan Noir, or, Hard-Boiled Heidegger. *Scottish Literary Review* 5.1: (pp. 87–109)
- Scaggs, J. (2005). *Crime Fiction*. London: Routledge
- Symons, J. (1985). *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: a History*. London: Faber and Faber
- Thompson, G. (2007). *American Culture in the 1980s*. Edinburgh: Edinburgh University Press

WEBSITES

- Independent. (2010, September 11). Niche off the leash: Val McDermid on progress in lesbian fiction. *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/niche-off-the-leash-val-mcdermid-on-progress-in-lesbian-fiction-2073909.html> (Access date: 10.05.2023)
- McDermid, V. (n.d.). *Welcome to the official website of the celebrated and best-selling Scottish crime writer Val McDermid*. Val McDermid 2014. <https://www.valmcdermid.com/common-murder/> (Access date: 13.01.2023)
- Reporter, G. S. (2017, November 25). Margaret Thatcher: a feminist icon? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/politics/the-womens-blog-with-jane-martinson/2012/jan/05/margaret-thatcher-feminist-icon> (Access date: 23.06.2023)
- The Age of Superwoman: Margaret Thatcher and the 1980s – Stockroom*. (n.d.). <https://www.stockroom.co.uk/production/the-age-of-superwoman-margaret-thatcher-and-the-1980s/> (Access date: 13.05.2023)
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2011, February 11). *Philip Marlowe | Private Detective, Hard-boiled, Raymond Chandler*. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Philip-Marlowe> (Access date: 23.09.2023)

Modern Türk Romanında Mitlerin Rolü: Deniz Gezgin'in Ahraz'ı

The Role Of Myths in Modern Turkish Novel: Ahraz By Deniz Gezgin

Emel ARAS*



Öz

Roman, bireyin kendini inşa etme sürecinin ilk elden şahidi olarak değerlendirilebilecek bir türdür. Bu tür, her ne kadar modern zamanların ürünü olsa da içinde arkaik öğeleri, mitik unsurları da barındırır. Bu unsurlar her zaman açıkça metinlere yansımaz, örtük bir dilin altına da gizlenebilir. Bu noktada mit ve imge/simgе ilişkisi açığa çıkar. Roman türü bağlamında modern Türk edebiyatına yansıyan bu ilişki, kaynaklarını mitolojik hikâyelerden alsa da her metin kendi oluşum sürecinde bu mitik işaretleri dönüştürme kabiliyeti üzerinden biçimlenir. Mitlerin yeniden üretimi bağlamında imge/simgе-mit ilişkisi, yeni alımlama biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlar. Bu çalışmada, Ahraz romanı özelinde roman türünde imge/simgе-mit ilişkisi değerlendirilecek ve ana kaynaklar üzerinden mitlerin dönüşümü takip edilerek yeniden yazma süreçlerinde yaşadıkları dönüşüm ele alınacaktır. Böylelikle, mitolojik söylemin modern söyleme dönüşüm sürecinin modern Türk edebiyatına ait bir roman üzerinden örnekendirilmesi amaçlanmaktadır. Deniz Gezgin'in (1981-) Ahraz (2012) romanında öne çıkan imge, simge ve mitik unsurlar üzerinde durulacak ve mitik söylemin roman söylemine yansıma biçimleri ele alınacaktır. Bu bağlamda özellikle balık, istiridye/kabuk, doğum, kehanet, ağaç, kule, kehanetin gerçekleşmesi ve babasızlık başlıkları üzerinden yapılan sınıflandırma doğrultusunda hareket edilecek ve metnin çerçevesi bu başlıklar ekseninde metne dayalı yöntem üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: İmge, Simgе, Mitik Söylem, Roman, Ahraz.

*Ar. Gör., Düzce Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Düzce, Türkiye, emelaras@duzce.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1221-5012,

Gönderilme Tarihi / Received Date:

07 Aralık 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

02 Mart 2024

Atıf/Citation: Aras E. (2024).

Modern Türk Romanında Mitlerin Rolü:

Deniz Gezgin'in Ahraz'ı

doi.org/10.30767/diledeara.1401438

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

teded.org.tr | 2024

Abstract

The novel genre is a genre that can be evaluated as the first-hand witness of the individual's self-construction process. Although this genre is a product of modern times, it also contains archaic and mythical elements. These elements are not always clearly reflected in the texts, they can also be hidden under an implicit language. At this point, the relationship between myth and image/symbol is revealed. Although this relationship, which is reflected in modern Turkish literature in the context of the novel genre, takes its sources from mythological stories, each text is shaped through its ability to transform these mythological signs in its own formation process. In the context of the reproduction of myths, the image/symbol-myth relationship provides the emergence of new forms of reception. In this study, the image/symbol-myth relationship will be evaluated through the novel genre, and the transformation of myths will be followed through the main sources and the transformation they experience in the rewriting processes will be discussed. Thus, it is aimed to exemplify the transformation of mythological discourse into modern discourse through a novel belonging to modern Turkish literature. The prominent image, symbol and mythical elements in Deniz Gezgin's Ahraz novel will be emphasized and the reflection forms of mythical discourse on the discourse of the novel will be discussed. In this context, the classification will be made especially under the headings of fish, oyster/shell, birth, prophecy, tree, tower, fulfillment of prophecy and fatherlessness, and the framework of the text will be evaluated on the axis of these headings through the text-based method.

Key Words: Image, Symbol, Mythical Discourse, Novel, Ahraz.

Extended Summary

The novel genre, which we can consider as a form of self-expression of the individual that emerged with modernism, began to spread to a wider field of discourse and form in the 19th century. So that novel analyzes have similarly necessitated a broader field research. Thus, especially for modernist and postmodernist novel, interdisciplinarity has become a fundamental starting point.

Deniz Gezgin, who studies mythology, published respectively, *Animal Myths* (2007), *Water Myths* (2009), *Plant Myths* (2010) and *Ahraz* (2012). She constructs a complex network of symbols in her novel *Ahraz*, which she wrote under the influence of these studies. The parts of the story related to reality are mostly broken through these symbols/images. The reason why this novel was chosen in this study is that the mythical elements are spread throughout the text in a way that feeds each other, and the language established by the author feeds this universe of mythical discourse. All symbols in *Ahraz* form the basis of a modern fiction with mythological values. In the study, which will be discussed through fish, oyster/shell, birth, prophecy, tree, tower, prophecy fulfillment and fatherlessness, it has been determined that each character has a symbol. Accordingly, Israfil means fish; Adile is symbolized with an oyster/shell, and Joseph is symbolized with a tree. Along with these symbols, the text is woven with mythological elements and folk tales from beginning to end.

It is remarkable that mythological discourse plays such an important role in a novel written in the postmodern age. In this context, this study is important in terms of shedding light on the mythology-novel relationship, which reveals the pluralistic aspect of postmodernist discourse nourished by interdisciplinarity. This work, which contains the unique characteristics of the novel genre, is open to pluralistic readings and different interpretations. Because the Novel genre includes more than one dimension since its emergence, covering the individual and all the elements surrounding it. Adile, one of the main characters of the work, earns her living by collecting garbage on the streets and selling it. He first learned this trade from his father, then had a son and taught him this trade as well. It is not known who the father of Adile's son Israfil is. Adile's son, who is believed to have bad luck and is referred to as a "demon", is also thought to be an unlucky child and is excluded by the society. The relationship between modern narrative and myth also emerges at this point. The novel enters the realm of the mythical universe of discourse.

It has been seen that the work basically proceeds on the line of curse-prophecy-prophecy coming true. It has been determined that this line is in harmony with the general characteristics of mythical narratives. It has been observed that the symbols featured in the work were shaped in the direction of the mythical narrative and played an important role in the process leading to the realization of the prophecy. In this context, first of all, the characters Israfil, symbolized by the "fish" symbol, "Adile" symbolized by the oyster symbol, and "Yusuf" symbolized by the tree symbol, are discussed, and other symbols that complement these symbols are also included in the flow of the article. Each symbol has taken its place in the work with its own world of discourse and meaning. It has been observed that the depth provided by symbolic expression enables the text to take on a pluralistic structure and expands the mean-

ing possibilities of the text. It has been seen that the background of the author, who works on mythology, also plays an effective role in the fiction of the novel. However, the author did not transfer his knowledge of mythology directly to the text, but created a novel language nourished by mythology. Thus, it was seen that a new understanding of the novel built on a mythological universe of discourse was developed.

Giriş

Roman türü, ortaya çıkışından itibaren bireyi ve onu çevreleyen tüm unsurları kapsayacak şekilde birden fazla boyutu içinde barındırır. Bireyin zihinsel ve ruhsal süreçlerindeki karmaşık yapı, roman düzleminde katmanlar hâlinde karşımıza çıkabilir. Bu durum, özellikle modernizm ve sonrasında gelişen süreçte romanlarda daha net görülür. Alman romancı Hermann Broch, modernizmin doruk noktalarına ulaştığı yirminci yüzyılı “Mitik Çağ” olarak isimlendirir. Bugün de birçok yazar ve eleştirmenin kaygısı bu yödedir; fakat, “mitik” ifadesi kendi bünyesinde bir dizi kültürel fenomeni barındırır (White, 2023: 3-31). Burada işaret edilen çoğulcu durum, postmodernizmle daha da görünür hale gelir. Postmodern edebiyat evreni içine birçok farklı türü dahil edebilen yapısıyla çoğulcu, karnavalesk bir dünya vaadinde bulunur. Bu dünyanın nasıl şekilleneceğine ilişkin kesin belirlemeler bulunmamakla birlikte, tüm mantık kuralları ve akılsal sınırlamalar da belirsizleşir. Bu çoğulcu anlatım mitolojik söylemi de bünyesinde barındırabilir ve içeriğe yansıyan mitolojik söylem modern anlatıyı derinleştirir. Elbette mitolojik simgeler ve kahramanlar kendi anlamları ve hikâyeleriyle birlikte var olurlar; fakat bu anlamlar da hiçbir zaman kesin sınırlamalarla belirlenemez. Mitoloji uzmanı Joseph Campbell da bu durumu şöyle ifade eder: “*Mitlerin yorumu için nihai bir sistem yoktur ve hiçbir zaman da olmayacaktır. Mitoloji, “denizin ihtiyarı, konuşması hakikat olan” tanrı Proteus gibidir. Tanrı “bir sinama yapacak ve toprakta ya da yanan ateşte yürüyen şeylerin her türlü şekline girecek”*” (Campbell, 2015, 425).

Burada bahsedilen sinama durumu, Joseph Campbell’ın *Odyssey*’in İngilizcesi’nden uyarlayarak ifade ettiği durumdur. Bu ifade dolayısıyla ortaya çıkan söylem evreni sürekli olarak kendini dönüştürebilen ve farklı biçimlere girebilen bir yapıdadır. Bu imkân modern/postmodern romanın içinde birçok farklı unsuru barındırabilen çoğulcu yapısını da besler. Mitik anlatıların insanlık tarihi açısından daha kapsayıcı olması ve kendi imge ve sembol dünyalarını kurgulaması bu anlatıların derinliğini artırır. İçinden çıktıkları toplum için daha derin anlamlar taşıyan bu anlatılar, o topluma ait önemli olayları konu eder ve genellikle bu olaylar doğa ile ilgilidir. Leeming bu durumu şöyle ifade eder: “*Mit öncelikle bir anlatı, belli bir grup insan (bir aile, bir klan, bir kabile, bir din veya bir ulus) için çok önem taşıyan bir öykü olduğu söylenebilir. Bazıları, mitleri, doğal olayları açıklamak için yapılan ilkel girişimler olarak görürler*” (2017, 15).

Bu anlatıların insanın var oluş kaygılarını gidermeye yardımcı olduğu söylenebilir. Zira insan bilinmeyenden korkar ve bu korku yaşamını sürdürebilmesini engeller. Bu konuya daha geniş bir bakış açısıyla yaklaşan Campbell’a göre mitolojinin dört temel işlevi bulunmaktadır: varlığın gizemi karşısında huşu duygusunu uyandırması ve beslemesi, kozmonoloji yaratması, mevcut toplumsal düzeni desteklemesi, insanı kendi ruhsal zenginliğine ve nesnelleşmeye doğru götürerek, kendi ruhsal gerçeklerine ulaştırmasıdır (2015, 506-508). Böylelikle mitolojinin insanın yaşadığı dünyaya aidiyetini artırdığı söylenebilir.

Mitik dünyaya ait söylenceler, sözlü geleneğin temellerini oluşturdukları için yazılı gele-neğin de temel unsurlarıdır. Zaman içerisinde yazılı anlatımın Şiir ve destanlardan yapısının biçim değiştirerek roman türüne dönüşmesiyle birlikte mitik söylemler romanlarda daha bas-kın/örtük bir alanda kalmaya başlamışlardır. Bu gizlilik bir yandan metinlere yüklenen an-lamların derinleşmesini sağlarken bir yandan da metinlerin çoğul okuma biçimleri üzerinden tekrar tekrar okunmasını ve yorumlanmasını sağlamaktadır. Mitik söylem ve ona ait unsurlar simge/imge ya da imajlar vasıtasıyla ortaya çıkarılır. Modern bireyin psikolojik yapısının doğrudan yansıdığı dşnlen roman türünde bu mitik izler bilinçaltının birer işareti olarak okunmaktadır. Bu bağlamda Freud, söylencelerin bilinçaltındaki baskın duyguların birer ifa-desi olarak düşünür:

“20. yy.’da söylencelerin dış çevreye bağlı simgesel yorumu yerini bilinçaltının oluştur-duğu i çevreye bırakmıştır. Sigmund Freud ve onun gibi düşünenler, söylenceleri insanın bi-linaltındaki istek, korku ve güdülerinin bir ifadesi olarak görmüşlerdir. Örneğin Otto Rank, geleneksel kahramanın özelliklerini bebek düşmanlığı, çocukluk fantezileri ve babaya karşı isyan olarak açıklamıştır” (Rosenberg, 2006, 25).

Sylencelere yönelik böylesi bir genelleme yapılması, benzer söylencelerin, hikyelerin ya da imgelerin dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan insanlara ait birçok farklı kültürde ortak anlamlar inşa etmesiyle ilişkilendirilebilir. Mitik hikyelerde işlenen konuların benzerliği, kimi noktalarda detayların dahi aynı oluşu araştırmacıların da dikkatini çeken bir husustur. Bu benzerlikleri açıklamak adına birçok teori ortaya atılsa da Otto Rank temelde üç teori-nin bulunduğundan bahseder. Bunlar: Adolf Bastian tarafından savunulan “İnsanların Fikri”, Thodor Benfey’e ait “Orijinal Topluluk” ve Modern G veya dn Alma teorisidir. “İnsan-ların Fikri” teorisine göre insan zihninde temel fikirler bulunur ve mitlerdeki fikir birliği de doğal bir eğilimin sonucu olarak ortaya çıkar. “Orijinal Topluluk” düşüncesine göre, özellikle halkiyat ve peri masallarının geniş alanlara yayılmasının nedeni, bu anlatıların Hindistan gibi bu yaklaşıma uygun bir yerde ortaya çıktıktan sonra, yerli halklar tarafından benimsenerek, temel özellikleri korunmak suretiyle genişlemesidir. Modern G veya dn Alma” teori-sine göreyse, özgün mitler belirli bir bölgede ortaya çıkar. Daha sonra diğer halklara sözlü kültür üzerinden aktarılır. (2018, 9, 10).

Amaç ve Yöntem

Bu alışma, modern roman anlayışının içinde gelişen postmodern tavır üzerinden Őekille-nen bir romanı söylem ve anlatım biçimi bakımından ele almayı amaçlar. Bu nedenle bu a-lışmada, ‘metne dayalı yöntem’ kullanılarak, metinde tespit edilen temel semboller mitolojik anlamları bağlamında ‘yeniden yazım’ çerçevesinde ele alınacaktır. Bu yöntem, edebî eseri bir metin olarak ele alır ve öz ve biçim açısından değerlendirir (Aytaç, 2013: 99). Metne dayalı yöntemin sağladığı yorumlama imknları doğrultusunda bu romanda ortaya çıkan söylemi besleyen mitolojik ve arkaik kaynaklara odaklanılacaktır.

Kültür tarihi ve mitoloji üzerine alışan Deniz Gezgin’in (1981 -) 2012 yılında yayınladığı romanı, ağdaş edebiyat bağlamında içerik ve biçim açısından bazı farklılıklar göstermek-tedir. Gezgin, bilimsel alanda yapmış olduğu çalışmalara ilişkin bilgilerini kurusal düzleme yerleştirmiş ve kendine has bir roman söylemi geliştirmiştir. Söyleme dair özellikler, karakter

düzleminde ele alınabileceği gibi, metnin simgesel boyutu ve imge yükü bakımından da değerlendirilebilir. Bu eser, anlatım dili ve söylem evreni açısından yeni bir kapı aralar. Esere hâkim olan arketipik ve sembolik evren, doğrudan dile de yansır. Gezgin'in Adile isimli bir çöp toplayıcısı ve onun oğlu olan "ahraz" İsrail çerçevesinde anlattığı hikâye, genellikle söylemin gölgesinde kalır. Bu doğrultuda eserin ana karakterleri ve hikâyeleri birkaç boyutta ele alınacaktır. Bu başlıklar, balık, istiridye/kabuk, doğum, kehanet, ağaç, kule, kehanetin gerçekleşmesi ve babasızlık olarak belirlenmiştir.

Bulgular

Ahraz romanının ana karakterlerinden Adile, sokaklardaki çöpleri toplayıp satarak geçinmektedir. Bu işi önce babasından öğrenmiş, ardından bir oğlu olmuş ve ona da bu işi öğretmiştir. Adile'nin oğlu İsrail'in babasının kim olduğu bilinmez. Uğursuzluğuna inanılan ve "ifrit" olarak bahsedilen Adile'nin oğlunun da uğursuz bir çocuk olduğu düşünülür ve toplum tarafından dışlanır. Arapça kökenli 'ifrit' sözcüğünün ilk anlamı "*Doğu masal ve efsanelerinde kötü, korkunç cin*"¹ olarak belirlenmiştir. Böylelikle eserin mitolojik, masalsi yönünün modern söylemle birlikte ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Adile'nin ise oğluna, İslam inancındaki dört büyük melekten biri olan İsrail adını vererek belki de oğlunu görünmez bir zırhla korumak istediği söylenebilir. İsrail'in bir melek ile özdeşleştirilmesinin nedeninin ise sağır ve dilsiz olması olarak düşünülebilir. İsrail hem sağır hem de dilsiz olduğu için kitabın adı olan "Ahraz" ismiyle kendisine işaret edilir.

Arketipik evrenin dile yansması, masalı, mitos ve onların taşıdığı sembolik evreni beraberinde getirir. Eserin mitik/arkaik öğelerle süslü anlatımı, olay örgüsünün önüne geçer ve kimi noktalarda gerçek ve gerçektışı arasındaki sınır söylem üzerinden yok edilir. Böylelikle anlatımın düzeni, söylemin kendi iç dinamiği vasıtasıyla belirlenir. Ana karakterlerin de sıradan insanlardan farklı bir yaşam sürmeleri ve dünyayı farklı biçimlerde algıladıklarına yönelik izler takip edildiğinde toplumun dışından içeri doğru bakan Adile ve İsrail'in hikâyesinin masalsi bir söylemden beslendiği görülür.

Adile, bir sahil kasabasında babasından öğrendiği üzere çöpleri ayıklar ve satabileceği malzemeleri toplayarak geçimini sağlar. Adile'nin hamile kalmasının ardından kendisine farklı bir gözle bakılmaya başlanır. Doğum yaptıktan sonra Adile'nin sütü çekilir ve 'Yamuk Hatice' olarak tanınan bir ebenin kapısını çalar; fakat, kendisine yardım edilmez. Sütünün çekilmesinin bir hikmeti olduğunu söyleyerek Adile'yi kovan, Adile'nin babası belli olmayan çocuğunu emzirmesine yardımcı olmayı reddeden ebe, toplumun Adile'yi dışladığına dair yükselen ilk sestir. Bu olay üzerine, "ifrit" denilen Adile'nin ahi tutmuş ve yaşadığı yer olan Gerence Kasabası'nda büyük bir yangın çıkmıştır. Yangının başlama sahnesi büyük bir gök olayıyla ilişkilendirilerek anlatılır. Böylelikle söylem daha mistik bir alan üzerine inşa edilmeye başlar:

"Yine böyle bir gecede, Adile uykunun derinliklerine henüz dalmışken, dışarıdan gelen büyük bir gürültüyle yerinden sıçradı. Gökyüzünden inen gümbürtü onun gibi bir kabuklu dahi ürkütecek güçteydi. Gökler âleminde büyük bir hesaplaşma yaşanıyor gibiydi. Bulutlar sertçe çatlıyor, yağmur değil ama gökten mavi ışık kıvılcımları yağıyordu" (Gezgin, 2020, 30).

1 <https://sozluk.gov.tr/>

Bu yangının ardından eserde birçok sembolik/mitik alana işaret edilmeye devam edilir. Bu bağlamda, “balık”, “istiridye/kabuk”, “doğum”, “kehanet”, “ağaç”, “kule”, “kehanetin gerçekleşmesi”, “Söyleme Dair: Baba/babasızlık – Örtük Dil – Mitolojik Evren” başlıkları altında öne çıkan semboller ve bu sembolleri besleyen söylem ve olaylar değerlendirilecek, romanın mitolojiyle kurduğu bağ üzerinde durulacaktır.

Balık

İsrafil’in doğumunun ardından gerçekleşen yangın, onun doğumunun diğer insanlardan farklı bir doğum olduğunu düşündürebilir. Bunun bir diğer nedeni de İsrafil’in anne karnında bulunduğu, doğduğu ve yaşamaya başladığı süreçte hiçbir şekilde babasından söz edilmemesidir. Babasız bir doğum yaşandığı düşüncesi, İsrafil’le Hz. İsa’nın özdeşleştirilmesine neden olur. Bunun bir diğer nedeni ise İsrafil’in “balık”la simgeselleştirilmesidir. Kitabın kapağında da İsrafil bir balık gölgesinin içinde var olmuş küçük bir çocuk olarak resmedilir. Mitoloji alanında çalışmaları bulunan Gezgın “balık” ve Hz. İsa ilişkisini şu şekilde açıklar:

“Balık birçok dönemde kutsal bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak öyle görüyor ki balığa yüklenen en büyük anlam Hıristiyanlıkla beraber gerçekleşmişti. Hıristiyanlıkta Mesih olan İsa’nın tasvirlerinde sıklıkla balık motiflerine rastlanması tesadüf değildir. MÖ 50 ile MS 150 yılları arasında yaşanan eksen kayması sebebiyle bahar gündönümü Koç burcundan Balık burcuna geçmiştir. Bu dönem tam olarak Mesih’in yeryüzüne gelerek insanlara müjdesini dağıttığı zamana denk gelmektedir. Bu sebeple İsa Hıristiyan betimlemelerde çoğunlukla balık olarak tasvir edilir ve hatta simgesi burçlar kuşağındaki gibi çift balıktır” (Gezgın, 2007, 48, 49).

Bunun dışında balık imgesi evrensel olarak “bereket” sembolü olarak değerlendirilir. Çin, Mezopotamya ve Mısır medeniyetlerinin tamamında aynı sembol geçerlidir. Sümerlerde su ve akıl, bilgelik tanrısının adı (Enki) Ea’dır. Mezopotamya mimarisinde görülen duvar kabartmalarında balık sıklıkla kullanılır. Mezopotamya’da steller üzerinde de balık ve balıkçı tasvirleri görülmektedir. Mısır’da da duvar süslerinde ve diğer mimari yapılarda Nil nehri üzerinde balık avlama sahneleri tasvir edilmiştir. Hint mitolojisinde ise Vişnu’nun hayvan görünümleri arasında Manu’yu tufandan kurtaran balık Matsya vardır. Türk kozmolojisinde ise balık gök gürültüsü unsurunun hayvan biçimli timsalidir. Daha ziyade, göl ve nehir kıyısında yaşayan Türk topluluklarında bereket, refah ve bolluk anlamı taşımıştır. (Beydiz, 2016, 73,84).

Eserin bir bölümünde İsrafil’in hikâyesi ikinci plana geçer ve onun Rum bir papaz ve kızı Marika ile karşılaşmasıyla başlayan hikâyeye geçilir. Bu bölüm mitolojik söylemi destekleme açısından zayıftır. Fakat İsrafil’in Rum baba-kızla karşılaşması da balık sembolünün gerçekliğe yaklaştığı bir anda gerçekleşir: “Suya daldı; bir balık gibi kıvrılarak kayd ve kıyıya kadar dipten yol aldı. Çakıllar dizlerine değmeye başlayınca kafasını çıkardı; karada, çıplak ayaklı, beyaz elbisesi sırlıklam bir su perisi duruyordu” (Gezgın, 2020, 93).

İsrafil’in balık gibi yüzmesi içinde sembolleştiği evreni daha da anlamlı kılar. Balıkla özdeşleştirilen İsrafil, tıpkı balıklar gibi konuşamaz; fakat onlar gibi suyun içinde özgürleşir: “Artık her öğle, anadan doğma athyordu denize, suyun altına dalıp nefesi tükeninceye dek

orada kalıp başlangıcı, sonsuzluğun en yalın hâlini; hiçliği duyuyordu içinde, kaybolmaktan korkmuyordu yine de. Oysa sınırlar, duvarlar, çerçeveler içinde en büyük kâbusuydu yitmek" (Gezgin, 2020, 92).

Esasen balık sembolüne ilişkin ilk işaretler İsrail'in doğumuyla birlikte açığa çıkmaya başlar. İsrail'in doğumundaki gizem Adile'yi de şaşırtan bir durum olarak ifade edilir ve burada da İsrail'in "küçük bir balığa dönüşmesi" üzerinden balık sembolü birinci ağızdan (anne) dile getirilir: "*Garip olan ve Adile'yi hayatı boyunca şaşırtan yegâne şey, İsrail'in nasıl olup da onun rahminden bir düş deryasına damlayarak, küçük bir balığa dönüştüğüydü*" (Gezgin, 2020, 139). Burada da görüldüğü gibi Adile, kendisinden bir çocuk doğduğu düşüncesiyle zaman zaman baş edemez. Bu durum, doğurganlık düşüncesinin derinliği göstermesi adına önemlidir.

Eserde yer alan kahramanlardan bir diğeri olan Yusuf da kendi hikâyesi ve zihnindeki hikâyelerle birlikte Adile ve İsrail'in hikâyesine dahil olur. Anlatıma yansıyan mitik unsurlar Yusuf'un hikâyeleriyle daha da genişler. Balık sembolüyle var olan İsrail'in, Yusuf'un hikâyeleriyle farklı bir düşünsel sürece girdiği belirtilir; fakat bu süreç de bilgiden-bilgisizliğe geçiş durumuyla birlikte düşünülebilir: "*Yusuf'un hikâyeleri, İsrail'i çoğaltacaktı; her şey boynuna taktığı balıkla çoktan başlamıştı. Yaşı kuruda arayacağını bildi, canını acıttı, cinnetin kapısına dayandı ama sonunda balık olmanın manasına da vardı*" (Gezgin, 2020, 83). İsrail'in balık sembolüyle var olması, doğumundan itibaren karaya ait olmayışıyla da ilişkilendirilebilir. Karada yaşayan insanlarla iletişim kurabileceği herhangi bir kanal bulunmamaktadır. Hem sağır hem de dilsiz olması nedeniyle İsrail'in duygu ve düşünce dünyasından hiçbir ize rastlanmaz. İsrail ancak anlatıcının çizdiği yolda bir takım sezgiler üzerinden bilenebilir haldedir; bu sezgiler de mitik söylemin üzerini örten belirsizlikle birlikte dile getirilir. Bu nedenle kelime seçimleri ve kelimeler üzerinden inşa edilen atmosfer anlatımın mitolojik boyutunu yansıması bakımından önemlidir: "*Gözleri kapalı arkaik bir yolda, çok iyi bildiği bir kokunun izini bu kez ağzıyla sürüyordu İsrail. Onu buldu ve tadı boş verdi, ilksel denizde huzur içinde uykuya daldı*" (Gezgin, 2020, 56).

Bu söylemin işaret ettiği durum Adile için de geçerlidir. Adile de dışlandığı topluma kendini anlatma çabasından vazgeçer ve bir nevi inzivaya çekilir. Adile'nin sıklıkla bir kabukla özdeşleştirilmesi, yaşam kabuğundan söz edilmesi, hikâyenin sonunda ortaya çıkan istiridye sembolüyle yakından ilişkilidir. Adile, küçük yaştan itibaren topluma ait bir birey olamamış ve sonrasında babası belli olmayan bir çocuk dünyaya getirerek tamamen toplumdan dışlanmışır. Bu durum Adile'nin giderek daha güçlü ve sert bir insana dönüşmesine neden olmuştur. Bu durum da 'istiridye' kabuğuyla özdeşleştirilmiştir.

İstiridye/Kabuk

Eserin başından sonuna dek Adile bir biçimde kabukla, kabuk bağlamakla özdeşleştirilir. Bu durum da doğrudan yaşamdan uzaklaşmayla/yaşamla kişi arasına mesafe koymayla ilişkilidir. Adile'nin toplum içinde kağıt toplayarak yaşamını sürdüren bir insandan, çocuğunu doğurduktan sonra kenara çekilen, bir eve hapsolan bir insana dönüşmesi kabuk bağlama ve kabuğun sertleşmesi noktasında önemlidir. Kabuğunu sertleştiren temel olay, öncelikle kendisinin daha sonra kendisinden daha fazla önem verdiği bebeğinin lanetli bir insan olarak görülmesidir. Adile'nin kabuk bağlama ve kabuğunun sertleşmesi süreci doğum ve doğum sonrası önemi kapsar. Bu ne-

denle kabuk ve buna bağlı olarak eserin sonunda işaret edilen istiridyeye dönüşüm sembollerinin üzerinde durulması gerekir.

İstiridye sembolü inci-istiridye kültü ile yakından ilişkilidir. Üst-Paleolitik dönemin başlangıcından itibaren kullanılan bu kült, doğurganlık ritüelleriyle ilişkilendirilir. Mezarlarda kadın-ay-su yeniden oluşum kavramları bir arada kullanılarak ölüm ve yeniden doğum fikri semboller üzerinden anlatılmaya çalışılır. (Ateş, 2002, 81, 82). Sonrasında gelen kültürlerde de inci-istiridye kültü önemini sürdürmüş ve evlilik, doğum, bekâret ve canlılığın simgeleri olarak kullanılmıştır: “Örneğin, İnci-istiridye Yunanlılarda evliliğin sembolüydü. Eski İran’da kırılmamış doğal inci bekâreti, incinin kırılması da aşılma ve doğum demektir. Bu mitolojilere göre başlangıçta bir tek gerçeğin haricinde hiçbir canlı yoktu. Bu gerçek istiridyede yuvalanmıştır” (Ateş, 2002, 161).

Bu düşüncelerle ilişkilendirerek değerlendirildiğinde Adile’nin ‘yaşam kabuğu’nun yok olmasıyla birlikte yaşamdan koptuğu, yaşayan bir ölü olduğunun ifadesi “inci-istiridye kültü”nün devamı niteliğindedir. Adile’nin “ifrit” olarak görülmesi ve adeta lanetlenmesiyle bu lanet, bir şekilde İsrail’i de etkilemiş ve onun sağır ve dilsiz doğmasına neden olmuştur:

“Yavrusunu yutan hayvanlar gibi, o da Adile’yi önce doğurmuş, sonra da yutmuştu.

Bu dünyadan gitmeden evvel, yuttuklarını bir bir Adile’nin rahmine geri koymuştu da sözleri ve sesleri unutmuştu meğer. İsrail’in dili kulağı, kapkara bir dumanla uçup gitmişti onun peşinden” (Gezgin, 2020, 43).

Adile, İsrail doğduktan bir süre sonra onun sağır ve dilsiz olduğunu öğrenir. Bu “öğrenme anı”, Adile’nin kabuk bağlamasını hızlandırır. Kendi lanetinin, kendi eksikliğinin bebeğine de geçtiğini görmek Adile’yi giderek yaşamdan koparır. Adile hem fiziksel hem de düşünsel olarak bu kopuşu yaşar ve adeta ölümünü hızlandırmak ister:

“İsrail büyüdükçe Adile ihtiyarlamıyor, katmanlara ayrılıyordu. Varlığı siliniyordu adeta, konuşmuyor, toplamaya çıkmıyor, soba yakmıyor, neredeyse yiyip içmiyordu. Bir pencere önü çiçeği gibi kimsesizlikten kuruyordu saksısında. Nasıl bir kopuştu onlarınki; ip çözülmüş, kundak açılmış, İsrail, Adile’nin kamburundan kasabanın çöplüklerine yuvarlanarak düşmüştü. O büyüyünce Adile de kendi diline kastetti” (Gezgin, 2020, 69).

Eserin son sahnesinde lanetli olduğu gerekçesiyle Adile’yi öldürmeye giden kasabalılar onun bir istiridye kabuğuna dönüştüğüne ve bulunduğu yerden uçurulduğuna şahit olurlar ve böylelikle “inci-istiridye” kültürüne dair izler somutlaştırılmış olur: “Adile’nin bir istiridye kabuğuna dönüştüğüne ve bir meleğin onu oradan uçuruşuna tanıklık edenler, üzerlerine yıkılan korlardan kaçacak fırsatları olmadığı için şanslıydılar çünkü kendilerini sokağa atmaya başaranların düştükleri cehennemi göremeyeceklerdi” (Gezgin, 2020, 194).

Elbette bu sahne gerçeküstü bir alana açıldığı için eserin mitolojik bağlantısını kuvvetlendirir. Adile’nin fani bir canlı olarak istiridye kabuğuna dönüşüp bir melek tarafından uçurulması mitik evrende iyilerin kötülüğe karşı zaferi olarak düşünülebilir.

Adile’nin göğe yükselmesi ve İsrail’in öldürülmesinin ardından Yusuf da kara yaşamını bırakıp denizde yaşamaya başlar. Eserin son paragrafında teknesine “Adile” ismini verdiği

belirtilir ve hikâye karadan denize doğru akışını sürdürür. Böylelikle esasen Yusuf'un hikâyesi de karadan denize doğru ilerler ve kara insanların yaşam normlarının terk edildiği, denizin vaat ettiği enginlik duygusuyla birlikte gelen özgürlüğün peşinden gittiği düşünülebilir:

“Güneş batarken durdular birden; Yusuf dümeni kilitledi ve bir zamanlar denizden çıkardığı eski bronz çapayı yıllar sonra yeniden saldı aşağıya; bağlandığı halat metrelerce çözümlenerek peşinden zıpkın gibi fırladı. Çapanın dibe kavuşmasıyla İsrail kanatlı bir balık gibi havalandı ve kıvrılarak suya daldı, yüzdü... yüzdü ... yüzdü, kuma varıncaya kadar hüzünle yüzdü ve orada kumları eşeleyerek derin bir çukur kazdı. Sonra elini cebine götürüp ipek eşarbını çıkardı Marika'nın; içinde bir istiridye kabuğu saklıydı. Gözyaşları tuzlu sulara karışarak koydu çukura istiridye ve onu gömerken bağısladı kendi doğumunu. Acısını yıkayarak sudan çıktığında teknenin önündeki yazıyı okudu: ADİLE” (Gezgin, 2020, 195, 196).

Doğum

İsrail'in “babasız” doğması fiziksel olarak mümkün görünmese de anlatıcının babadan söz etmemesi bilinçli bir tercih olarak değerlendirilebilir. İsrail'in “normal” dışı gerçekleşen doğum süreci de onun mitik bir kahraman olarak düşünülmesinin nedenlerindedir. Zira Lee-ming'in belirttiği gibi “monomit” örgüsü tıpkı İsrail'in doğum sürecinde olduğu gibi “mucizevi, alışılmadık bir doğum”la başlar: *“Kahramanın yaşamı, “monomit” denen bir örüntüyü izler. Yaşamı, mucizevi bir hamilelik ya da alışılmadık bir doğumla başlar. Kahraman bazen, bir yetişkinin yetileriyle doğar. Kahraman çocukken bir şekilde tehdit altındadır ve çoğunlukla uzaklara saklanır ya da terk edilir”* (2017, 330).

İsrail'in yaşamı bir “monomit” olarak düşünüldüğünde, doğduğu andan itibaren görmezden gelinmesi, toplum dışına itilmesi ve lanetli bir varlık olarak değerlendirilmesi Campbell'ın “monomit” yorumuyla da ilişkilendirilebilir. Buna göre, monomit kahramanı, toplum içerisinde ödüllendirilen ya da tanınmayan kişidir. Kahramanın içinde bulunduğu dünya bir yönüyle muhakkak eksiktir. (Campbell, 2000, 49). Bu eksiklik, İsrail'in kendi yaşam alanını kurma çabasında da kendini gösterir; fakat toplumla hiçbir ilişki kurmadığı için en sonunda tıpkı monomit kahramanının dünyasında olduğu gibi bir yıkım ortaya çıkar.

Monomit kahramanıyla özdeşleştirilen bu duruma bir başka açıdan da bakılabilir. Otto Rank'in mitolojik kahramanlık hikâyelerinin muhteşem yaratılarında doğum travmasının önemine değinmeden evvel verdiği bilgilerde rüyalar ve doğum travması arasındaki ilişkiye benzer bir durum ortaya çıkar: *“Yine de analizde ele alınan ve anlaşılıp iyileşme açısından değerlendirilen rüyalar şunu göstermiştir: Arzu rüyaları sonuç itibarıyla daima anne karnındaki varoluşu dile getirirken, kaygı rüyalarında hep doğum travması, yani cennetten kovulma, sık sık gerçekten yaşantılanmış bedensel heyecanlar ve ayrıntılarla birlikte yeniden üretilmektedir”* (Rank, 2018, 76, 77).

Bu bağlamda İsrail'in kaygılı, toplumdan dışlanmış bir anneden doğması ve peşinen annesine yüklenen olumsuz özelliklerle birlikte doğduğunun kabul edilmesi dikkat çekicidir. Annenin “ifrit” olarak nitelendirildiği bir toplumda “ifritten doğan” da onun özelliklerini taşımak ve toplumun dışında yaşamak zorundadır.

Anlatıcı simgesel, mitik söylemi anlamlar üzerinden yeniden inşa ederken söylemi de edebi alan içerisinde genişleterek derinleştirir. Söyleme yansıyan masalsı/mitik ifadelerle Adile ve İsrail'in içinde bulunduğu durum farklı bir boyutuyla dile getirilir: “*Zihnini oyan düşünceler, yüzünde derin yarıklar açıyordu; bir ömürlük dert vurmüştu kirpiklerinin kıyısına.*” (Gezgin, 2020, 26).

Doğum meselesine özel bir önem atfedildiği anlatıcının bazı ifadeleri üzerinden de takip edilebilir. Ona göre, İsrail'in doğumu gibi Adile'nin doğumu da her bebek gibi önce kendi sürecinde ilerler; fakat sonrasında dünyaya gelişlerinin ardından bazı değişiklikler yaşanır:

“Her çocuk bir düşün tohumudur, Adile de öyleydi. Annesinin rahminde o da her bebek gibi saf sulara çözünmüştü kandan. Dünyası diğer bebekler kadar bulanıktı onun da. Ne olduysa büyürken oldu, çiçeğinin tozunu ölümüne emdi kış arıları. Mevsimsiz geldiler, sivri iğnelerini uç uca verip uzattılar en derine, ta ki özsuğunu gizleyen incisine varıncaya dek batırdılar. Tüm cevherini bir olup emdiler, kimse görmeden, bahar gelmeden çok önce eceye karışıp izlerini kaybettirdiler” (Gezgin, 2020, 139).

Doğum sürecine yüklenen bu özel anlam elbette insanın var oluşunun temellerine ilişkin bir soruya cevap verme gayesi taşır. Var oluşun anlamlarına ilişkin düşünüldüğünde ve döngüsel olarak yeniden yaratılma ve yenilenme konuları ele alındığında muhakkak kökene dönüş yapılması gerekmektedir. Eliade bu durumu şu şekilde izah eder:

“Gerçekten de, kozmogonik veya antropojenik mitlerin yalnızca “Biz Kimiz?, “Nereden Geldik?” vb. türünden soruları yanıtladığı düşünülmemelidir. Ne zaman bir şeyin yaratılması, bir insanın yeniden yaratılması veya yenilenmesi ihtiyacı hasıl olsa, bu tür mitler izlenmesi gereken örnekler oluştururlar. Çünkü “ilkel insan” için bütün yeniden doğuşlar başlangıca, kökene dönüş, kozmogoninin (evrenin doğumunun) yinelenişi demektir” (2017, 181).

Doğum meselesi, eserde yer alan diğer karakterler adına da önemlidir. Hikâyenin ortalarında İsrail'in hikâyesine dahil olan Yusuf da bunun farkındadır. Ona göre doğum hikâyeleri, geleceği belirleyebilir: “*Doğum hikâyeleri efsunludur, iyi dinlersen eğrisi doğrusuyla hayat çizgisini bulursun orda*” (Gezgin, 2020, 83). Bu ifadenin ardından Yusuf, kendi doğum hikâyesini anlatır ve şu sonuca varır:

“Anamdan şüphem yoktur, senin de olmasın amma baba başka... Bana kalırsa ben o adamotunun dölünden gelmişim, boş yere marangoz değilim ya, bir bitki kökünden gelmesem ne işim olur bu tozun talaşın içinde...”

Kim bilir belki sen de bir balığın dölüsündür, kökün sulardadır... çırpınışın, ışığın, ahrazlığın bundandır, ölüsüne yandığın o balık kardeşindir belki de.” (Gezgin, 2020, 86).

Yusuf'un kendisini adamotuyla İsrail'i ise balıkla özdeşleştirmesi kökenlerinin kendi var oluşlarındaki öneminden ileri gelir. Yaşam çizgisi doğum hikâyesi üzerinden belirleniyorsa Yusuf ve İsrail'in yaşam içindeki var oluş biçimleri sembolik bir değer taşır. Yusuf ve İsrail'in arkadaşı olan mavi tüylü köpek de kendi türü için farklı bir görüntüye sahip olması nedeniyle “normal” değildir ve bu üç varlık, kendi bedenlerinin dışında birbirlerini duyumsayabilmektedir. Yusuf'un varoluşa ilişkin bu sözlerinin ardından Yusuf, İsrail ve Mavi hep beraber ağlarlar: “*Şimdi de üçü beraber ağlıyorlardı ve birbirlerini doğum yaralarından bili-*

yorlardı” (Gezgin, 2020, 87). Aynı yaralar onları bir başka sonuca daha ulaştırır: “*Baba, oğul diye bir şey yok; hepsinin kökü kendine*” (Gezgin, 2020, 87).

Bu babasızlık/köksüzlük durumu birçok biçimde yorumlanabilir; fakat burada öne çıkan nokta insanın “yeryüzünde doğan” anlamında kullanılmasıdır. İsrail’in doğumu bu durumla doğrudan özdeşleştirilebileceği gibi, Yusuf, Adile ve Mavi’nin birbirinden bağımsız yaşamlarının bir şekilde bir kavşakta kesişmesi bu düşünce ile anlamlandırılabilir:

“Birçok dilde, insan “Yeryüzünde doğan” olarak adlandırılır. Bu inanişe göre, bebekler Yeryüzünün derinliklerinden “gelir” [doğar], mağaralardan, dehlizlerden, oyuklardan, yarıklardan, ama aynı zamanda bataklıklardan ve akıntılardan da doğarlar. Aynı inanışların Avrupa’da efsaneler, batıl inançlar veya basitçe metaforlar biçiminde hâlâ var olduğunu görürüz. Her bölge ve neredeyse her kasaba ve köy “Kinderbrunnen, Kinderteiche veya Bubenquellin” gibi bir adı olan çocukları “getiren” bir kaya veya bir kaynak tanır” (Eliade, 2017, 184).

Kehanet

Romanın mitolojiyle birlikte düşünülmesinin bir nedeni de mitolojik hikâyelerde, tragedyalarda görülen kehanet durumunun bir benzerinin burada görülmesinden kaynaklanır. Böylelikle roman kahramanı, daha güçlü ve olayların kaderini dönüştürebilecek bir mitik kahramana dönüşür. Bu durum şu ifadelerle açığa çıkar: “*Korkun hadi! İşte şimdi korkmak zamanıdır sizin için. Bundan böyle İfrit’in zehrinin acısından sakının kendinizi!*” (Gezgin, 2020, 26).

Bu kehanetin ardından Adile’ye kapılarını açmayan insanların evlerinin üzerinde şimşek çakmasından kaynaklanan bir yangın çıkar ve adeta kehanet gerçekleşmiş olur. Bu durum da göksel alemle ilişkilendirilerek mistik bir atmosfer olarak tasavvur edilir:

“Gökler âleminde büyük bir hesaplaşma yaşanıyor gibiydi. Bulutlar sertçe çatlıyor, yağmur değil ama gökten mavi ışık kıvılcımları yağıyordu. Gürültünün şiddetinden kasabanın elektrikleri kesilmişti, gökyüzünde parlayan ışıklar artık zifirî bir karanlığa düşüyordu. Işığın peşindeki ses gittikçe yaklaşıyordu; aradaki mesafe iyice daralmış, gürültünün ışığı yakalamasına an kalmıştı. Sonunda parlak bir ışığın hemen tepede patlamasıyla abartılı bir çatırtının aşağı düşmesi de bir oldu. Işık yakalanmıştı ve gökteki kavga aşağıya inmişti” (Gezgin, 2020, 26, 27).

Yangının anlatılmaya devam edildiği bölümde masalsı söylem güçlenerek devam ettirilir. Fakat bu kehanetin sonu Adile’yi de etkilemiş ve bu yangın onun “yaşam kabuğunu” yutmuştur. Böylelikle bu kehanetin iki tarafa da zarar veren kötücül bir tarafı olduğu düşünülebilir:

“İnsanlar, limanın ağzına doğru yüzen alevleri görerek toplanmış, Adile’yi iskelenin ucunda isler içinde, sudaki alevleri seyrederken bulmuşlardı; ağzı kakhahalara boğulurken, gözleri acı yaşlar döküyordu. Gerence’yi kasabaya bağlayan, onu yüzmez kılan, düğümleri tuz kristalleriyle kaplanmış naylon halatları koparmaya bir alev nefesi yetmişti; bir anda sapsarı ışılan bir fenere dönüşmüştü Gerence, beyaz boyalı isminin henüz yanmamış tek harfi G, bir ejderha gibi ağzından çıkardığı lavlarla, Adile’nin yaşam kabuğunu yutmuştu” (Gezgin, 2020, 32).

Gerence’de yaşayanlar da başlarına gelen bu felaketten ve tüm felaketlerden sorumlu tutacakları bir kişi bulmuşlar ve İsrail’in lanetli olduğu konusunda hemfikirdirler. Onlara göre

tek sorumlu İfrit'ten *doğan ahraz oğlandır* (Gezgin, 2020, 53).

Adile'nin kasaba halkına olan öfkesi o kadar derindir ki kehanetin henüz gerçekleşmediğini ifade ederken bebeğine yüklenen kötücül anlamın kendi nefretini ne denli derinleştirdiğini açıkça ifade eder:

“Oysa İfrit'in adaleti yerini bulmamıştı henüz, lanet çekip gitmemiş, Adile'nin yıllar önce anadiliyle ettiği küfrün kanı soğumamıştı.

Her şey yeni başlıyordu belki de. Kundaktaki bir meleği görmezden gelenlerin bugün atlarında kaynayan sulardan haberleri yoktu.

Her belayı, her aksiliği ilerinde ağ örmüş kemden değil de yapayalnız bir İfrit'ten bildiler ve onu da bu toprakların geçmişi gibi, çökmekte olan bir evin içine hapsedtiler. Her sabah kanatlarıyla kasabayı süpüren Ahraz'ıysa isteseler de ezemediler öpleriyle” (Gezgin, 2020, 140).

Ağaç

Marangoz Yusuf'un hikâeye dahil olmasıyla birlikte ağaç simgesi de devreye girer. Ağaçlar mitolojik evrende önemli bir yere sahiptir. Köklerinin derinlerde bulunması, kendilerine has özellikleriyle birlikte var olmaları ve uzun yaşam süreleri nedeniyle canlılığın, yaşamın, ölümsüzlüğün sembolüdürler.

Esasen mitolojide ağaç, plasentayı sembolize eder ve dolayısıyla da kadınlı özdeşleştirilir. İnan'dan Hindistan'a birçok kültürde ağaç, doğurganlığın simgesidir. Hayat ağacı da bu yaklaşım üzerinden ortaya çıkmıştır. Hatta Latince'de rahmin bir bölümüne “arboro vitae”, yani “hayat ağacı” denir. Bununla birlikte birçok kültürde kayın, am, ardı, sedir ve ınar ağaçları gibi bazı ağaçlar kutsal sayılır ve kesilmelerine izin verilmez. Zaman zaman bu ağaçları ziyaret eden kadınlar, onlardan doğurganlık dileklerinde bulunurlar (Ateş, 2002, 171-173).

Ağaç sembolünün mitolojide anne ile özdeşleştirilmesine rağmen hikâeye Yusuf'un hikâyeleri üzerinden dahil olan ağaç sembolünün anlamları üzerine çeşitli yorumlar yapılabilir. *Ahraz*'da yer alan kahramanlardan biri olan Yusuf ağaçları işleyen bir zanaatkârdır. Yusuf işini yaparken ağaçların hikâyelerine de kulak verir. Böylelikle ağaçlar üzerinden insanın yersiz yurtsuzluğu çeşitli biçimlerde sorgulanır. Köklerini yeryüzüne salan insanların babalarıyla birlikte bu kökleri saldıkları düşünülürse, İsrail'in babasızlığı bu köksüzlük durumunun en dikkate değer örneğidir: “*Elbette biliyordu Yusuf, İsrail'in babasızlığını; babasız oğlanlar yüzlerinde anasoylu bir iz taşırlar. Ağızlarının kenarında yuvarlak mahcup bir yay ve başları bir tarafa eğimlidir; günâşık gibidirler*” (Gezgin, 2020, 77).

İsrail'in babasızlığı ve dünyaya kök salamama durumu esasen en başından itibaren İsrail'in, İsrail suretinde bir balık olarak yaşadığına ilişkin ifadelerle anlaşılabilir. Babasızlığı onu kara hayatından koparan ilk işaret olarak düşünülebilir. İsrail, en başından itibaren denize aittir.

Yusuf'un hikâyesi de Hz. Yusuf ile özdeşleştirilir. Böylelikle her ikisi de haksızlığa uğramış, karada devam eden yaşamın dışına savrulmuşlardır. Bu aidiyet problemi bir tür var oluş sancısına dönüşerek devam eder:

“Demek Yusuf’un bir kuyusu vardı, düşmüştü, kör olmuş, solucanların, toprağın altına karışanların yanına varmış da çıkmıştı, ellerini orada aklamış ve korkak derisini orada soyunup bırakmıştı.

Yusuf ve İsrail’in sırdaşlığı böyle başladı. O gece mağarasına Yusuf’un kuyusunu çizdi İsrail, kendisinininkini bilmiyordu belki bir kuyusu bile yoktu. Bir sanrı olmadığını nereden bilecekti, varlığının aksını hangi kuyunun suyu gösterecekti. Adile bir kez olsun fısıldasaydı, tek bir söz koysaydı İsrail’in boşluğuna... konuşabilselerdi... bir kez, sadece bir kez daha yumsaydı gözlerini memelerinde; bilecekti” (Gezgin, 2020, 82).

Yusuf’un ağaçlara ve onların hikâyelerine olan ilgisi de bu varlık-yokluk düşüncesi etrafında şekillenmiş olabilir. Yusuf, gerçek dünyayı, ağaçların dünyasıyla ilişkilendirerek anlamlandırır. Bu hikâyelerin biri, kasabada dolaşan ağaçlarla ilgili bir söylenceye aittir. Buna göre, tüm ağaçlar zeytin ağacının kendilerine lider olmasını istemiş; fakat zeytin ağacı bunu kabul etmemiş. Aynı teklifi incire de götürmüşler, o da kabul etmemiş. Son olarak asmaya teklif götürmüşler; fakat asma da kendi ürünleriyle dünyayı mest ettiğinden bu basit teklifi geri çevirmiş. Bunun üzerine meydana boş bulan karaçalı ağaç krallığı tahtına oturmuş. Bu söylenceyi anlatan Yusuf en son şunu söyler:

“Yaradan bakmış, şeytan nerede çoğalıyor oraya bir zeytin ağacı dikmiş. Bu toprakları, denizi, diğer tüm canlıları zeytin yağıyla meşhetmiş, niye? Bu şeytanların elleri kaysın da şu güzellikleri tutamasınlar diye, sonra da inciri vermiş başlarına, evlerini başlarına yıkmış, sök bakalım sökebilirsen, incir kökünde boğulacak bu topraklar göreceksin.

Ya asma, şu karşı tepelerde güzü alaca kılan, tuzun, rüzgârın, eğimli tepelerin sevgilisini niye dolamış dersin bu topraklara? Merhametinden; hazzı da tatsınlar istemiş, çiçek gibi hissetmek nasılmış bilsinler de kötülükten el çeksınler diye. Ya bunlar ne yapmış, söküp söküp denize atmışlar körpecikleri” (Gezgin, 2020, 91).

Burada da esas vurgu kök/köksüzlük meselesi üzerinde yoğunlaşır. İyilik üzerine inşa edilen her şeyin kötülükle yıkılmaya çalışıldığı bu dünyada ağaçlar kötülüğe karşı birer savunmacı niteliğindedir. İsrail, Yusuf ve Adile de tıpkı bu kötülükten nasibini almış ağaçlar gibi yaşadıkları yere ait olamamış, kök salamamış ya da kök salmalarına izin verilmemiştir. Kötülüğün türlü halleriyle yüzleşirken yaşamın da zaman zaman anlamsızlaştığı görülür.

Yusuf, ağaçların dilinden, onların hikâyelerinden bahsederken bir rüya görür ve bu rüyada ağaçların ne demek istediğine hiçbir şekilde anlam veremez. Belki de bu durum, İsrail’in öldürüleceğine yönelik bir işaret olarak düşünülebilir. Yusuf’un rüyasının, gerçeğe ait bir hissiyat üzerinden şekillendiği var sayılabilir:

“Cennetin ortasında gövdesi çetin, boyu aşkın, heybetli bir ağaç görüyordu ve ne kadar yaklaşırsa da ona, uzaklığın önüne geçemiyordu. Nasıl bir ağaçtı ki o, dilinden bir şey anlayamıyordu Yusuf. İlk kez bir ağacın özündeki sırta varamıyor, hem ak hem kara duygulara kapılıyordu ona bakarken. Heybeti, bir pusun ardındaki dokunulmazlığı, bilge ve kudretli olduğunu düşündürüyordu, belki bir o kadar da tehlikeli ve tehditkâr. Diğer yandan cennet bahçesinin tam orta yerindeydi; sanki bir aracı, göğe çıkan bir merdiven misali elçilik görevi. Belki de gidip kafayı vurmak gerekiyordu gövdesine ve yaralı tırmanmak” (Gezgin, 2020, 161).

Kule

Eserde yer alan bir diğer önemli sembol de kule sembolüdür. Marika'nın Yunanistan'a geri dönmeye üzerine onu uzaklardan da olsa görebilmek için kule inşa etmeye başlayan İsrail'in ne yapmaya çalıştığını kimse anlamaz ve bu çabası da bir şekilde uğursuzlukla özdeşleştirilir. İsrail'in yaptığı kulenin "şeytani bir kibir"le ortaya çıkan "ihanet kulesi" olduğu düşüncesi yayılır. Yalnızca Zehra isimli hamile bir kadın bu kulenin inşa sürecine uzaktan tanık olur ve İsrail'in yapmaya çalıştığı şeyin bir "sevda kule"si olduğunu anlar.

İsrail'in kulesi ilk seferinde yıkılsa da o, yine kuleyi inşa etmeye başlar. Zehra bu süreci de izler; fakat hamile olduğu için kocası İfrit'in oğluna bakmamasını tembihler. Ona göre hamile bir kadının İfrit'in oğluna bakması doğacak çocuğu tehlikeye atacaktır. Fakat Zehra buna inanmamakta ve İsrail'i izlemeyi sürdürmektedir: "*Elbette kocasının sözlerine inanmıyordu, tıpkı baykuşların uğursuzluğuna inanmadığı gibi, ahraz bir meleğin diktiği sevda kulesinin bir ecinniye barındırmayacağını da biliyordu*" (Gezgin, 2020, 173).

Bu nedenle eserin bu kısmında "Al Karısı" hikâyesine değinilir ve bu söylence üzerinden inşa edilen korku atmosferi öne çıkarılır. Al Karısı hikâyesi şöyle başlar: "*Al Karısı, kimi der İblis'in ikiz kardeşi kimi der karısı, velakin evi gök katlarda değil de yer hizasında yani aramızdadır. Yüzünü sorsan kimse bilemez çünkü ona bakma gafletinde bulunanlar akıllarını yitirmiştir, öyle çirkin, irin kusan gözleri, çatallı kara bir dili var derler...*" (Gezgin, 2020: 175).

Bu hikâyenin ardından Zehra'nın ölü bir kız doğurması üzerine adeta toplumun Al Karısı hikâyesine olan inancı teyit edilmiştir; İfrit'in oğlunun onu lanetlediği düşünülür; fakat Zehra aslında bu bebeği doğurmak istemediği için bebeğin öldüğünü belirtir: "*Allahım içime düşürdüğün canı, bile isteye ölü doğurduğuma şahitsin, Azrail'i rahmime ben çağırdım; kendi başıma ölü doğurdum. O ahrazın bunda bir günahı yok, yalvarırım benden ve ölü doğan çocuğumdan yana olan merhametini de ona bağışla Yarabbim*" (Gezgin, 2020, 182). Ölü bebeğin doğmasıyla birlikte İfrit'in lanetinin diğer insanları etkileyecek biçimde açığa çıktığı düşünülür ve bu durum, İfrit'in oğlu olan İsrail'in öldürülmesini de meşru kılar. Kasaba halkı üzerlerindeki bu lanetten kurtulmanın yolunun İfrit'i ve oğlunu yok etmekten geçtiğini düşünür. Bu noktada hiç kimse kendi varlığı, kendi iyiliğini ya da kötülüğünü değerlendirmez ve daima kötü olayların sorumlusu olarak Adile ve İsrail görülür. Bu konu eserin temel sorunlarından biridir. Halkın kendilerine benzemeyeni öteki ilan ederek dışlaması ve tüm olumsuzlukları bu ötekine mal etmesi insanın kendine ne denli yabancı olduğunu da göstermektedir. İsrail ve Adile'nin kendi kabuklarına sığdırmaya çalıştıkları yaşam ne denli az yer kaplarsa kaplasın daima diğerlerini rahatsız etmektedir.

Kehanetin gerçekleşmesi

Mitolojik söylem dünyasının en önemli parçası olan kehanetin gerçekleşmesi de bu ölü bebeğin doğmasıyla birlikte hayata geçer. Ölü bir bebek doğursa da lohusalığı süren Zehra İsrail'in yanına gider ve onu emzirir. Bu simgesel sahne, her ne kadar gerçek anlamda inanılması güç bir anı tasvir etse de annesinin bir damla sütünü dahi içmemiş İsrail'in, Zehra'nın bebeğine ait sütü içmesi bir şekilde tatmin olduğunu gösterir. İsrail, yaşamı boyunca emzirme üzerinden gerçekleşen anne-çocuk bağından yoksun yaşamış ve bunun eksikliğini hisset-

miştir. Zehra, bu simgesel sahneyle birlikte anne-çocuk buluşmasına da vesile olur ve İsrail de böylelikle tamamlanır: “Gözlerini aceleyle yumup açtı ve İfrit’in oğlunu yani *Ahraz*’ı, karısının memesini emerken apaçık gördü önünde” (Gezgin, 2020, 187).

Bu sahne İsrail’in hayatının son sahnesi olması bakımından da önem arz eder. İsrail, var olduğu günden öldüğü ana dek içinde taşıdığı anne özlemini Zehra üzerinden gerçekleştirir. Bu sahneye şahit olan Zehra’nın kocası ise bu durumu görünen üzerinden anlamlandırmaya çalışır ve İsrail’e saldırarak onu öldürür. İsrail, Adile’nin lanetinin bir kısmı olduğundan bu lanetin esas kaynağının yok edilmesi gerektiği düşünülür ve Adile’yi öldürmeleri gerektiğine karar verirler. Bu durumu dile getiren ise Zehra’nın kocasıdır: “*Adam bitkin bir halde kalkıp onu izleyen gözlerle baktı zavallılıkla, “O şeytan karıma büyü yaptı ve yavrumu onun karnında zehirledi, bir gün hepimizin ruhunu ele geçirecek, artık yetmedi mi, onu daha ne kadar tutacağız aramızda?” deyip sustu*” (Gezgin, 2020, 188).

Bunun üzerine herkes bir tür uğursuzluk odağı haline getirilen Adile’yi yok etmeye gider. Bu esnada anlatıcı “günah keçisi” hikâyesini anlatır. Kasaba halkı, Adile ve Yusuf’un kapılarına dayanır Adile ise gelenleri şu sözlerle karşılar:

“Sonunda geldiniz demek...Ne zamandır bunu bekliyordum.

Pişmanlık soğuk bir kelepçe gibi bağladı kollarını: “Gelmez olsaydılar keşke.” İçlerinden biri lanetli bir kuyuya taş atmış ve hepsi birden kafayı sokmuşlardı karanlık deliğinden içeri. Dibinde bir İfrit yaşadığını bilmezmiş gibi, zehirli suyundan hazine çıkar diye ummuşlardı sanki. Şimdi o İfrit istese her birini delirtebilir ya da oracıkta taşla çevirebilirdi gözleriyle” (Gezgin, 2020, 192, 193).

Yıllar önce kendi kabuğuna çekilen Adile, yıllarca beklediği bu anı metanetle karşılar ve hesaplaşma anının geldiğini düşünür. Adile’nin laneti, kasabanın üzerine doğru çökerken tam da İsrail’in sembolize ettiği balık üzerinden kehanet gerçekleşir: “*Seher yaklaşırken, Gerence rüzgârı yarasına çomak sokulmuş vahşi bir balık gibi kuyruğunu hızla vuruyordu kasabanın üzerine*” (Gezgin, 2020, 194).

Kasaba halkı büyük bir karmaşanın içinde kalmıştır; fakat bu kez kimse birbirinin dilinden anlamaz, tam anlamıyla kaotik bir sahne görüntüsü çizilir. Bu sahne de mitolojik bir yok oluş sahnesini çağırır: “*Her yerden; evlerden, sokaklardan yardım dilenen çılgınlıklar yükseliyor fakat sözleri anlaşılmıyordu; çünkü her biri farklı bir lisan konuşuyordu*” (Gezgin, 2020, 194). Kimsenin birbirini anlamaması, gürültünün ve karmaşanın arttığı bir atmosferin oluşmasına neden olurken bu sahneyi tamamlayan en önemli görüntülerden biri de kasabanın adeta bir çöp yığınına dönüşmüş olmasıdır. Kasabada kağıt toplayarak yaşamını sürdüren İsrail’in yokluğu bu kaotik ortamın görünür kılınması adına anlamlıdır: “*Günler günler öncesinde Ahraz’ın toplamayı bıraktığından bu yana ağır ağır biriken günahları kasabada hiç kimse görmemişti; sokaklarda bir kâğıt denizi oluşmuş, yürümek dahi güçleşmiş yine de günaha batışlarını redde kalkışmışlardı. Fakat batıyorlardı işte; tıpkı geçmişin çıplak kralı gibi saklandıkları mağarada, içlerindeki karanlığın kapanına yakalanmışlardı nihayetinde*” (Gezgin, 2020, 195).

Söyleme Dair: Baba/babasızlık – Örtük Dil

Eserin örtük olarak içinde barındırdığı en önemli temalardan biri “baba/babasızlık”tır.

Bu tema elbette, daha önce belirtildiği gibi Hz. İsa ile doğrudan ilişkilidir. Bu ilişkinin kurulması noktasında “balık” sembolü kadar, eserin hiçbir kısmında babadan söz edilmemesi de bulunmaktadır. Adile, adeta babasız bir çocuk dünyaya getirmiştir. Ölü bebek doğuran Zehra’nın penceresinin önünde kule inşa edilirken oradan geçen yaşlı bir kadının söyledikleri hem söylemi mistik, belirsiz bir alana yöneltir hem de İsrail’in babasızlığını “yetim” olduğunu belirterek dile getirir:

“Zehra pencerenin önündeydi bir kez daha. Bastonuna dayanarak ağır ağır yürüyen kadının kulenin yanından geçerken durakladığını gördü ve İsrail tam da çocuğunu emziren bir bakireyi resmederken koca bir taş, önce kör kadını ardından da penceredeki Zehra’nın vardı farkına. Kadının onu göremediği ancak oradaki varlığıyla sarsıldığı gibi İsrail de onun mırıldandığı sureyi işitmiyor fakat kelimelerinin manasını seziyordu: “O seni yetim olarak bulup bir sığınak vermedi mi?” (Gezgin, 2020, 182).

İsrail’in babasızlığına olan bu vurgu onun zayıflığına işaret etse de hikâyenin akışı içerisinde İsrail daima ayrıcalıklı bir konumdadır. Öyle ki anlatıcı Mesnevi’den bir alıntı yaparak bir diğer bölüme başlar ve İsrail’in İslami söylemde sahip olduğu güce işaret eder: “*Sen vaktin İsrail’in isin; doğruca kalk da Kıyametten önce bir kıyamet kopar!*” (Gezgin, 2020, 48).

İsrail’in “kıyametten önce bir kıyamet koparması”na ilişkin bu ön ifadenin eserin sonunda gerçekleşen kehanetle birlikte ortaya çıkan kıyamet görüntüsüne işaret ettiği söylenebilir. Bu son sahneye değin Adile, oğunun eksik hissettiği duygular adına hüzünlendir ve kendi kabuk bağlama sürecinde de bu eksiklikler de önemli bir yer tutar. Burada işaret edilen ‘kıyamet koparma’ meselesi, İsrail’in balık sembolüyle somutlaştırılması ve en başından itibaren ‘babasız’ bir çocuk olduğunun belirtilmesi İsrail’in Hz. İsa ile özdeşleştirildiğini düşündürmektedir. Balık sembolünün tartışıldığı bölümde de işaret edildiği gibi, Ay balık burcuna geçtiğinde Mesih’in yeryüzüne geleceği inancı balık sembolünün Hz. İsa ile özdeşleştirilmesinin temel nedenidir. Anlatıcının da bu işaretler üzerinden İsrail karakterini kurgulayarak Hz. İsa ile sembolize ettiği görülmektedir.

İsrail sağır ve dilsizken rüzgârın sesini çok seven, onda huzur bulan annesi oğunun bu sesteki mahrum kalacağını düşünerek üzülür. Rüzgârın sesi üzerinden somutlaştırılan bu durum da kendi içinde birçok sembolik anlamı barındırır. “*Sesleri tanımayan biri için sessizlik diye bir şey de yoktur. Ancak gözleriyle duyan İsrail için karanlık sessizliği doğuran dişi bir canavardı. Gölgeleleri saklayan oydu; her şeyi muğlaklaştıran, İsrail’i kocaman bir boşluğun içinde etrafsız bir yalnızlığa terk eden*” (Gezgin, 2020, 49).

İsrail’in doğuştan itibaren duyma duyusuna sahip olmaması onun gözleri ve diğer duyu organları üzerinden var ettiği bir dünyada yaşamasına neden olur. Bu dünya da İsrail’e özel bir alandır ve dış dünyadan yalıtılmıştır. Bu anlamda da İsrail’in ‘seçilmiş’ bir kişi olduğuna imajı güçlenmektedir.

Esere hâkim olan mitik söylem de roman evreninin ötesine uzanarak içinde yeraltını, deniz-kara ikiliğini, karanlığı, laneti, yer kabuğunu içeren bir dil üzerinden görünür kılınır ve romanın söylem alanı tüm insanlığı kapsayan bir bütüne doğru genişler:

“Ayaklarının altındaki dolgu taban zırlıyor, dipte yaşayan bir canavarın öfkeli homurdanışıyla yer titriyor ve sanki kırılıyordu. (...) Elbette seçimleri karadan yana oldu, ne de olsa

hamurları topraktandı, tuzlu suya uzak. Her şeyi unuttukları, korkudan en uzak, en bir arada, en kalabalık, en kasabalı oldukları bir anda, aylarca karanlıkta, yalnızlıkta geleceğini sandıkları lanet şimdi ayaklarının altında kaynıyordu. Yer kabuk değiştiriyordu ve bu defa olanlar yalnızca kasabayı ilgilendirmiyor, karşı kıyılar ve tüm yarımada asırlar önce daldığı uykudan silkinen bir yer mahlukatının inleyişiyle sarsılıyordu” (Gezgin, 2020, 61).

Bu dilin içinde taşıdığı gizem, anlam alanını da zora sokar. Sembolik evren bir biçimde somutlaştırılmaya ve anlamlandırılmaya çalışılır. Anlamın tespit edilebilmesi ve yorumlanabilmesi bağlamında söyleme hâkim olan karmaşa ise duyular üzerinden belirlenir.

“Her şeyin, her ânın bir kokusu vardı ve kokular iç içeydi. Denizde rüzgârın, rüzgârda tuzun, tuzda taşın, taşa etin, ette sütün, sütte hüznün kokusu vardı ve sonra o süt, rüyada deniz de olabilirdi, bir meyveden damlayan bal da. Zamanın peşinde bir tohum gibi uçan kokular, dokundukları şeylere sinerek ürer ve hayatın bileğine anlam mühürlerler. Bu yüzden anlamsızlığın bir kokusu yoktur” (Gezgin, 2020, 49).

Esere hâkim olan söylem baştan sona dek birçok mitolojik unsur barındırır ve bu nedenle anlatılanların simgesel düzlemde ne anlama geldiğine yönelmek gerekmektedir. Metni kapsayan örtük dil, klasik bir roman söyleminden ziyade mitolojik/sembolik unsurlar barındıran güçlü bir söylem inşa eder ve *Ahraz*, postmodernist anlatım biçimlerinin sağladığı çoğulcu anlatım imkânlarıyla çeşitlenen çok katmanlı bir romana dönüşür.

Tartışma ve Sonuç

“Ahraz” romanı, hem roman dünyasının içine açılan son derece gerçekçi anlatımı hem de söylemin mitik öğelerle zenginleştirildiği engin dünyası bağlamında son derece önemli bir romandır. Bu romanın taşıdığı simgesel değer, romanda yer alan kahramanlar üzerinden değerlendirilmiştir. Her bir kahramanın kendi hikâyesine hâkim olan mitik unsurlarla birlikte var olduğu ve bu unsurlar üzerinden derinlik kazandığı görülmüştür. Eserde Adile, İsrail, Yusuf dışında Marika ve Papaz olan babası da yer almaktadır; fakat eserin mitolojik söylemden beslenen yönünün ortaya çıkarılmasına gayret gösterildiği için bu iki karakterden detaylı bir biçimde söz edilmemiştir.

Eserin temelde, lanet-kehanet-kehanetin gerçekleşmesi çizgisi üzerinde ilerlediği görülmüştür. Bu çizginin mitik anlatıların genel özellikleriyle uyum içerisinde olduğu tespit edilmiştir. Eserde öne çıkan sembollerin, mitik anlatımın ilerlediği doğrultuda şekillendiği ve kehanetin gerçekleşmesine doğru giden süreçte önemli bir rol üstlendikleri görülmüştür. Bu bağlamda öncelikle, “balık” sembolüyle simgelenen İsrail, istiridyeye sembolüyle simgelenen “Adile”, ağaç sembolüyle simgelenen “Yusuf” karakterleri ele alınmış, bu sembolleri tamamlayan diğer sembollere de makalenin akışı içerisinde yer verilmiştir. Her bir sembol kendi söylem ve anlam dünyasıyla birlikte eserdeki yerini almıştır. Simgesel anlatımın sağladığı derinliğin metnin çoğulcu bir yapıya bürünmesini sağladığı ve metnin anlam olanaklarını genişlettiği görülmüştür. Mitoloji üzerine çalışmalar yapan yazarın arka planının da roman kurgusunda etkili bir rol oynadığı görülmüştür. Fakat yazar, mitoloji bilgisini doğrudan metne aktarmamış, mitolojiden beslenen bir roman dili yaratmıştır. Böylelikle mitolojik bir söylem evreni üzerine inşa edilen roman anlayışının geliştirildiği görülmüştür.

Kaynakça

- Ateş, Mehmet. (2002). *Mitolojiler ve Semboller "Ana Tanrıça ve Doğurğanlıık"*, Milenyum Yayınları.
- Aytaç, Gürsel. (2013). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Beydiz, Mustafa Gürbüz. (2016). *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Campbell, Joseph. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev. Sabri Gürses, Kabalıcı Yayınevi.
- Campbell, Joseph. (2015). *Batı Mitolojisi*, Çev. Kudret Emiroğlu, Isık Yayınları.
- Eliade, Mircea. (2017). *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rifat, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Gezgin, Deniz. (2020). *Ahraz*, İstanbul: Can Yayınları.
- Gezgin, Deniz. (2007). *Hayvan Mitosları*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leeming, David A., (2017). *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi*, Çev. Nurdan Soysal, İstanbul: Say Yayınları.
- Rank, Otto. (2018). *Kahramanın Doğuş Miti*, Çev. Gökçe Yavaş, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Rosenberg, Donna. (2006). *Dünya Mitolojisi*, Çev. Koay Akten, Erdal Cengiz, Atıl Ulaş Cüce, Kudret Emiroğlu, Tuluğ Kenanoğlu, Tahir Kocayığit, Erhan Kuzhan, Bengü Odabaşı, İmge Kitabevi.
- WHITE, John J. "Myth and the Modern Novel." *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton University Press, 1971, pp. 3–31. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt13x1200.5>. Erişim Tarihi 28 Temmuz 2023.

Hermann Hesse'nin *Siddhartha* Ve Tezer Özlü'nün Yaşamın Ucuna Yolculuk Adlı Eserlerinde Varoluş Sorunsalı

The Problem Of Existence In Hermann Hesse's Siddhartha And Tezer Özlü's Journey To The End Of Life

Funda Kızılar EMER* | Sema BATUMOĞLU**

Öz



Bu çalışmada, Almanca edebiyatın Nobel edebiyat ödüllü dünyaca ünlü yazarlarından biri olan Hermann Hesse'nin (1877-1962) *Siddhartha* (1922) adlı romanı ile hem Türkçe hem de Almanca edebiyatta önemli bir yeri olan Tezer Özlü'nün (1943-1986) *Yaşamın Ucuna Yolculuk* (1984) adlı anlatısı, varoluş sorunsalı ekseninde karşılaştırılmıştır. Çalışmanın hipotezi; biri Almanca diğeri Türkçe yazına ait, farklı zaman dilimlerinde, farklı yazarlar tarafından kaleme alınmış olan bu iki romanda Hesse ve Özlü'nün; korku, kaygı, bunalım, bunaltı, benlik/ kimlik arayışı, depresyon, yabancılaşma, özgürlük, başkaldırı ve saçma gibi varoluş sorunsalının varlığını imleyen ve varoluşçu felsefenin temel dinamiklerini oluşturan konuları işlediği ve bu bağlamda her iki eserin, varoluşçu felsefenin ışığında birbirleriyle karşılaştırılabilir olduğu şeklindedir. Çalışmanın amacı; 20. yüzyıl dünya edebiyatının bu iki kült metnindeki tematik benzerlik ve ortaklıkları ortaya çıkarmak ve bu şekilde kendisine, çevresine ve doğaya yabancılaşarak derin bir bunalıma, dopsiz bir iç "bulantı"sına sürüklenen bu yüzyıl insanının varoluş sorunsalına dikkat çekmektir. Karşılaştırmalı edebiyat biliminin (komparatistiğin) araştırma alanına giren bu makalede temel olarak karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır. Her iki metindeki varoluş sorunu izleğinin izini süren çalışma, tematolojik karşılaştırma türüne girmektedir. Edebiyatın felsefeyle olan güçlü disiplinlerarası bağlarından hareketle, çalışmada varoluşçuluk felsefesinden, özellikle eserlerin kaleme alındığı 20. yüzyıl varoluşçuluğunun öncü kuramlarından yararlanılmıştır.

Anahtar kelimeler: Hermann Hesse, Siddhartha, Tezer Özlü, Yaşamın Ucuna Yolculuk, varoluş sorunsalı, varoluş felsefesi.

* Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sakarya, Türkiye.
fkiziler@sakarya.edu.tr,
ORCID: 0000-0003-2204-3063.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
semabatumoglu@hotmail.com,
ORCID:0009-0005-7419-376X

Gönderilme Tarihi / Received Date:

10 Aralık 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

14 Mart 2024

Atıf/Citation: Emer F. K., Batumoğlu S. (2024). Hermann Hesse'nin *Siddhartha* Ve Tezer Özlü'nün Yaşamın Ucuna Yolculuk Adlı Eserlerinde Varoluş Sorunsalı doi.org/10.30767/diledeara.1402693

Copyright © 2024
Dil ve Edebiyat Araştırmaları
tded.org.tr | 2024

Abstract

In this study, the novel *Siddhartha* (1922) by Hermann Hesse (1877-1962), one of the world-famous Nobel Prize-winning authors of German literature, and the narrative *Yaşamın Ucuna Yolculuk* (1984) by Tezer Özlü (1943-1986), which has an important place in both Turkish and German literature, are compared on the axis of the problematic of existence. The hypothesis of the study is that in these two novels, one of which belongs to German and the other to Turkish literature, written by different authors in different time periods, Hesse and Özlü deal with topics such as fear, anxiety, psychological crisis, mope, search for self/ identity, depression, alienation, freedom, rebellion and absurdity, which imply the existence of the problematic of existence and constitute the basic dynamics of existentialist philosophy, and in this context, both works can be compared with each other in the light of existentialist philosophy. The aim of the study is to reveal the thematic similarities and commonalities in these two cult texts of 20th century world literature, and in this way to draw attention to the existential problematic of this century's man, who, alienated from himself, his environment and nature, drifts into a deep depression, a bottomless inner "nausea". In this article, which falls within the research field of comparative literary studies (comparatistic), the comparative method has been used. The study, which traces the theme of the problem of existence in both texts, belongs to the genre of thematological comparison. Based on the strong interdisciplinary ties between literature and philosophy, the study utilises the philosophy of existentialism, especially the pioneering theories of 20th century existentialism in which the works were written.

Key Words: Hermann Hesse, Siddhartha, Tezer Özlü, Journey to the Edge of Life, existential problematic, existential philosophy.

Extended Summary

Enlightenment modernity's ideals of universal progress and liberation led in the 20th century to racism, fascism, Nazism, Stalinism, the madness of the World Wars, the crematoria and concentration camp paradigm identified with Auschwitz, and the reality of the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki. The "civilized" man of the modern world, confronted with the meaninglessness of his life, ideals and ideals in this century, an age of fear and horror that he has turned into hell with his own hands, has found himself in an existential void and has turned to question the meaning of his life and his existence on earth and to seek/establish it anew. This impulse to question and search, which is the result of a period of nihilistic crisis in which all established paradigms collapsed and human and moral values were destroyed, led to a different reappraisal of existentialism in philosophy. This tendency, which also manifests itself in the field of literature, has become the dominant issues that writers discuss both in their own lives and in the fictional universe of their texts.

Hermann Hesse (1877-1962), one of the pioneers of 20th century world literature, and Tezer Özlü (1943-1986) are among the writers who dealt with these issues in their works, which are often mixed with autobiographical elements and bear traces of existential philosophy. The research objects of this study are the novel *Siddhartha* (1922) by Hermann Hesse, one of the world-famous Nobel Prize-winning authors of German literature, and the narrative *Journey to the Edge of Life* (1984) by Tezer Özlü, which has an important place in both Turkish and German literature. The subject of the study is to analyze the problematic of the individual's existence in Hermann Hesse's *Siddhartha* (1922) and Tezer Özlü's prose works, *Journey to the Edge of Life* (1984). The hypothesis of the study is that these works, which are both products of the 20th century and reflect the Zeitgeist of the period, although chronologically 62 years apart, basically deal with the problematic of existence with themes such as the search for self/identity, freedom, alienation, fear, anxiety, nausea and absurdity, which are the key problems of existentialist philosophy, and in this context, both works are comparable to each other.

The aim of the study is to trace the existential themes in these two novels, one in German and the other in Turkish literature, written by different authors living in different cultural and geographical climates in different time periods of the same century, and to compare the works in the light of the basic principles of existential philosophy. The study aims to reveal the thematic similarities and commonalities in these two cult texts of 20th century world literature, and in this way, to raise awareness of the existential problems experienced by the human being of our age, who is alienated from himself, his environment and nature and drifting into a deep depression, a bottomless inner "nausea". In the literature review, it was determined that the two works of both authors, which are the subject of this study, had not been analyzed together in any previous study. Therefore, the research has an original characteristic.

This study, which has an interdisciplinary character by revealing the strong connections between literature and philosophy due to its research subject, has benefited from the philosophy of existentialism, especially the pioneering theories of 20th century existentialism in which the works were written. The study falls within the theoretical research field of comparatistics (Kızıler Emer, 2023, p. 183) with its tendency to compare two works of different literatures and to analyze inter-literary/inter-linguistic/inter-cultural relations within the framework of interdisciplinarity. For this reason, the 'comparison' method is basically used in the article. Since the study traces the problematic of existence in both texts, the method used falls under the 'thematological

comparison' type. However, from the point of view of the integrity of the study, a plural reading methodology has been adopted that eclectically blends author-, text-, reader- and context-oriented analysis methods.

Giriş

Kadim zamanlardan beri yazarlar, şairler, düşünürler eserleri ve felsefeleriyle insanlık tarihi kadar eski bir sorunsala, insanın 'varoluş sorunsalı'na farklı bakış açılarından ışık tutmaya çabalamışlardır. Felsefe alanında bu sorunsalı inceleyen en önemli akım, varoluşçuluk felsefesidir. İnsan varlığının sorgulanması Sokrates'e, Stoacılar dek uzansa da klasik felsefe tarihinde varoluşçuluğun temelleri ilk olarak Danimarkalı filozof Sören Kierkegaard'ın düşüncelerinden başlatılır. Danimarka'da yeşerip Almanya'da gelişen akım Fransa'da olgunlaşır (Dindar, 1987, s. 71; Bezirci, 1990, s. 7-12). Kabaca dindar ve tanrıtanımaz olmak üzere iki ekole ayrılan varoluşçuluğun ilk kolunu Kierkegaard, Gabriel Marcel, Miguel de Unamuno, Karl Barth, Karl Jaspers, Martin Buber, Henry Bergson gibi yazar ve düşünürler oluştururken, ikinci grupta Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Albert Camus adları öne çıkar (Sartre, 1990, s. 61; Sahakian, 1995, s. 307-308).

19. yüzyılın hızla sanayileşip makineleşen dünyasında ortaya çıkan bu felsefi akım, insanlığın "sapandan megaton bombasına" (Adorno, 2016, s. 290) doğru (çarpık) ilerleyişinin iki büyük Dünya Savaşı'na vardığı 20. yüzyılda, kendine ve dünyaya daha önce hiç olmadığı kadar yabancılaşan insanın; kendisi, çevresi ve dünya ile ilişkisini, ölüme yazgılı varoluşunun anlam(sızlık)ını sorgulayışının en uç noktaya varmasıyla büyük bir ivme kazanmıştır. Aydınlanmacı modernitenin evrensel ilerleme ve özgürleşme idealleri, bu yüzyılda ırkçılığa, faşizme, Nazizme, Stalinizme, Dünya savaşları cinnetine, Auschwitz'le özdeşleşen krematoryum ve toplama kampı paradigmasına, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları gerçeğine varmıştır. Sıcak savaş döneminin yerini soğuk savaş dönemine bıraktığı 20. yüzyılın bu karanlık dünyasında varoluşçuluk felsefesinin ilgilendiği temel araştırma konularından biri, yaşamın anlamsızlığı ve saçmalığıdır. Kendi elleriyle adeta cehenneme çevirdiği korku ve dehşet çağı olan 20. yüzyılda yaşamının, ide ve ideallerinin anlamsızlığıyla yüzleşen "uygar" insan, kendini varoluşsal bir boşlukta bulmuş, yaşamının ve dünya üzerindeki varoluşunun anlamını sorgulamaya ve onu yeniden aramaya/ kurmaya yönelmiştir. Tüm yerleşik paradigmalardan çıktığı, insani ve ahlaki değerlerin yerle bir olduğu nihilist bir kriz döneminin doğurgusu olan bu sorgulama ve arayış itkisi, felsefede varoluşçuluğun farklı biçimde yeniden ele alınmasına yol açmıştır. Edebiyat alanında da kendisini gösteren bu yönelim, yazarların hem kendi yaşamlarında hem de metinlerinin kurmaca evreninde tartıştıkları başat konular haline gelmiştir.

20. yüzyıl dünya edebiyatının öncülerinden olan Hermann Hesse ile Tezer Özlü de genellikle otobiyografik unsurlarla yoğrulmuş, varoluş felsefesinden izler taşıyan eserlerinde bu konuları işleyen yazarlar arasındadır. Bu çalışmanın inceleme konusu; Hermann Hesse'nin *Siddhartha* (1922) ile Tezer Özlü'nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* (1984) adlı düzyazı türüne giren eserlerinde, bireyin varoluş sorunsalını analiz etmektir. Çalışmanın hipotezi; kronolojik açıdan aralarında 62 yıl fark olup her ikisi de 20. yüzyılın *Zeitgeist*'ini yansıtan bu eserlerde, varoluşçu felsefenin kilit sorunları olan öz benlik/ kimlik arayışı, özgürlük, yabancılaşma, korku ve kaygı gibi izleklerle, temelde varoluş sorunsalının işlendiği ve bu bağlamda her iki eserin birbiriyle karşılaştırılabilir olduğu şeklindedir.

Çalışmanın amacı; biri Almanca diğeri Türkçe edebiyata ait olup aynı yüzyılın farklı zaman dilimlerinde, farklı kültürel ve coğrafi iklimlerde yaşayan farklı yazarlar tarafından kaleme alın-

miş olan bu iki romanda varoluşsal izleklerin izini sürmek ve eserleri, varoluşçuluk felsefesinin temel ilkeleri ışığında karşılaştırmaktır. Çalışmada, 20. yüzyıl dünya edebiyatının bu iki kült metnindeki tematik benzerliklerin ve ortaklıkların ortaya çıkarılması ve bu şekilde, kendisine, çevresine ve doğaya yabancılaşarak derin bir bunalıma, dipsiz bir iç bulantısına sürüklenen çağımız insanının yaşadığı varoluşsal problemlere bir farkındalık uyandırılması hedeflenmektedir. Yapılan literatür taramasında, her iki yazarın bu araştırmaya konu olan iki eserinin daha önce hiçbir çalışmada bir araya getirilerek incelenmemiş olduğu saptanmıştır. Bu bakımdan araştırma özgün bir nitelik taşımaktadır.

Araştırma konusundan dolayı edebiyat ve felsefe arasındaki güçlü bağlantıları açığa çıkararak disiplinlerarası bir nitelik kazanan bu çalışmada, varoluşçuluk felsefesinden, özellikle de eserlerin kaleme alındığı 20. yüzyıl varoluşçuluğunun öncü kuramlarından yararlanılmıştır. Çalışma, farklı edebiyatlara ait iki eseri karşılaştırmaya ve edebiyatlar/ diller/ kültürler-arası ilişkileri disiplinlerarasılık çerçevesinde çözümlenmeye yönelimiyle kuramsal açıdan komparatistiğin araştırma (Aytaç, 2003, s. 131 vd.; Kızıler Emer, 2023, s. 183) alanına girer. Çalışmada, her iki metindeki varoluş sorunlarının izi sürüldüğü için, kullanılan yöntem tematolojik karşılaştırma türüne girmektedir. Çalışmanın bütününde yazar, metin, okur ve bağlam odaklı inceleme yöntemlerini eklektik biçimde kullanan çoğul okuma yöntemi benimsenmiştir.

1. İki Yazar: Hermann Hesse Ve Tezer Özlü

Almanca edebiyatta Yeni Romantizm (Neo-Romantik) akımının, dünya çapında tanınmış yazarlarından biri olan Nobel edebiyat ödülü sahibi Hermann Hesse'nin yazın evreni; kendi yaşamından taşıdığı derin izlerden dolayı birer 'ruh biyografisi', iki büyük Dünya Savaşı'nın yarattığı krizin maddi-manevi yansımalarından dolayı da birer 'çağ romanı' niteliği taşır. Bu niteliklerinden dolayı 20. yüzyıl dünya edebiyatının en önemli yazarlarından biri olup dünya çapında bir kült haline gelen Hesse'nin metinlerinin en karakteristik özelliği hem bireysel hem de toplumsal bağlamdaki kriz duygusunun açılması için batı ve (Uzak)doğu kültür ve öğretileri arasında bir sentez kurarak bir tür insanlık felsefesi inşa etme girişimidir.

Almanya'da, Calw'de dünyaya gelen Hesse, baba tarafından Baltık- Alman soyundan, anne tarafından Suebya soyundan gelir (Zeller, 1997, s. 219). Babası misyoner olan Hesse, 1891 yılında aşırı tutucu Protestan ailesi tarafından gelecekte rahip olması için Maulbronn Manastırı'na gönderilir. Ailesinin dayattığı geleceğe ve dinsel otoriteye karşı çıkarak, ertesini yıl okuldan kaçar. Nefret, öfke ve intihar fikirleriyle boğuştuğu bu yıllarda edebiyatın büyüğü dünyasına sığınır. Çok erken yaşta bilincine vardığı yazarlık eğiliminin peşinden giden Hesse, 1895'te Tübingen'de bir kitabevinde çıraklık yapmaya başlar ve tüm vaktini, büyük hayranlık duyduğu klasik ve romantik yazarların eserlerini okumaya adar. *Romantik Şarkılar* ve *Gece Yarısını Bir Gece* adlı ilk eserlerini burada kaleme alır. 1899'da Basel'e gelir ve yine bir kitapçıda çalışmaya başlar. 1901'de ilk romanı *Peter Camenzind* yayımlanır. Aynı yıl Maria Bernoulli ile evlenerek Bodensee Gölü kıyısına taşınır (Frenzel, 1987, s. 490; Zeller, 1997, s. 38-52). 1906'da yayımlanan ikinci romanı *Çarklar Arasında*'da baskıcı eğitim sistemini eleştirir (Kızıler&Şen, 2019, s. 543-559). 1910'da kendi "otoportresini çizdiği", bir müzisyenin "başarı hırsını, sanat sevgisini, yalnızlığını" (Alperen, 1994, s. 39) anlattığı *Getrud* romanı yayımlanır.

1911'de bunalımlarından kurtulmak umuduyla Hindistan'a yolculuk eder, ama istediğini elde edemedi geride döner. Birinci Dünya Savaşı yüzünden depresyonu kronikleşen Hesse, psikanalitik

tedavi görmeye başlar. 1914'te bir sanatçının evliliğindeki problemleri izlekselleştirdiği *Roshalde* yayımlanır. Nietzsche'nin putkırıcı felsefesinden izler taşıyan *Demian* (1919), bireyin içine doğduğu topluma egemen düşünce ve inanç kalıplarından kurtularak kendi özbenliğini ve ahlak anlayışını kurması gerektiği savına dayanır. Ana figürün öz-benliğine yaptığı yolculuğu konu edinen *Siddhartha* (1922), yabancılaşmışlık ve “çok yönlü bir parçalanmışlık” (Zeller, 1997, s. 136) duygusu içinde boğulan Harry Haller'in öyküsünü anlatan *Bozkırkurdu* (1927), karşıt kutupların dostluğunu işleyen *Narziss ve Goldmund* (1930) ve Nobel Edebiyat Ödülü aldığı *Boncuk Oyunu* (1943) diğer önemli eserleri arasındadır (Aytaç, 1983, s. 68; Alperen, 1994, s. 48-68).

“Kendisini kimi zaman intiharın eşliğine sürükleyen, kimi zaman bir ermiş bilgeliğine ulaşır gelgitlerle dolu yaşamını kendisine yazınsal kaynak edinen” Hesse, özellikle 1960'lı yılların sonunda genç kuşağın büyük ilgisini çekmiş ve ünü Almanya'yı aşmıştır. Onun metinlerinde kendi yaşadıkları açmaz ve arayışları bulan burjuva karşıtı avangartların, savaş karşıtlarının ve Hippilerin “guru”su durumuna gelen (Kızılar, 1998, s. IV) Hesse'nin, varoluşçuluk felsefesinden doğrudan etkilendiğini söylemek güçtür, ama Nietzsche'den, Hint kültüründen, Uzakdoğu felsefesinden, özellikle Budizm ve Taoizmden yoğun bir şekilde etkilendiği, metinlerinde Uzakdoğu ile batının inanç ve felsefe gelenekleri arasında bir sentez kurmaya çalıştığı bilinmektedir. İşlediği konular bakımından Hesse'nin eserleri, varoluşçuluk felsefesinin temel izlekleriyle önemli koşutluklar içermektedir. Ana figürlerin yaşadığı içsel çatışmalar, yerleşik düzene baş kaldırma, özgürlük itkisi, kendini gerçekleştirme ve öz benliğine ulaşma arzusu, kimlik/hakikat/anlam arayışı, yabancılaşma, iç sıkıntısı, bunaltı ve kriz duygusu, vb. neredeyse tüm eserlerinde işlenen varoluşçu temalar olarak karşımıza çıkar.

Hesse'nin, bu çalışmanın araştırma konusu olan romanı *Siddhartha* (1922), soylu bir Brahman ailesinin oğlunun kendi'ni keşfetme yolculuğunu anlatır. Yolculuk, Siddhartha'nın ailesine ve toplumun gelenek-göreneklerine karşı çıkıp evini terk etmesiyle başlar. Eserde geçen özgür irade ve öznel seçim vurgusu, ana figürün özgür aklı ve iradesiyle yaptığı seçimlerinden oluşan eylem ve deneyimleri, genel geçer öğretilere, yerleşik düzen ve yaşam biçimine karşı çıkarak onu yeniden kurma girişimi, kendi (öz)benliğini arayışı ve sonunda, “insanı bilgeliğe ulaştırarak saltık gerçeğin hiçbir öğretilerde kavramda değil de kendi içinde olduğunu kavraması” (Kızılar, 1998, s. 1) gibi tematik unsurlar, esere varoluşçu görünüm kazandırmaktadır.

Çalışmanın diğer inceleme konusu olan eserin yazarı hem Türkçe hem de Almanca edebiyatta önemli bir yeri olan Tezer Özlü'dür. Ablası Sezer ile o, ağabeyleri yazar Demir Özlü sayesinde edebiyatla çok genç yaşta tanışmış, daha ilk ve orta okul yıllarında Dostoyevski, Gogol, Tolstoy, Hemingway, Camus, Hölderlin, Goethe ve Rilke gibi dünya edebiyatının büyük yazar ve şairlerinin eserlerini okumaya başlamıştır. Sonraki yıllarda ise kendini büyük bir hayranlık beslediği üç yazara; Franz Kafka, Italo Svevo ve Cesare Pavese'ye odaklayan Özlü'nün edebi kişiliğinin oluşmasında, varoluşçuluktan etkilenen bu yazarların eserleri belirleyici bir rol oynamıştır.

Özlü, liseye İstanbul'da Avusturya St. Georg Kız Koleji'nde başlar. 1961'de okulun düzenlediği bir etkinlikle Viyana'ya giden Özlü, 1963 yılında son sınıftayken okulunu bırakıp Almanya'ya, ablası Sezer Duru'nun yanına gider. Sonra ablası ile Paris'e giderler. Henüz “on sekizinde otostopla Avrupa'yı keşfetmeye çıkan, yirmi yaşından itibaren öyküleri dergilerde yayımlanmaya başlayan bu sıra dışı yazarın ayrıksı metinleri, zaman zaman psikiyatri kliniğine yatmasını gerektirecek kadar ağır depresyonlarla geçen kırk üç yıllık öz yaşamöyküsünden” (Kızılar, 2010, s. 90), yaptığı yolculuklardan ve yukarıda adı geçen üç yazarın metinlerinden derin izler taşır. Özlü'ye

göre edebiyat; “kişinin dış yaşamı ile iç yaşamının çatışmasının incecik bir sınır çizgisinin ötesine kayıverdiği anları, iç’in dış’a karşı verdiği savaşı anlatma çabasıdır” (Akatlı, 1998, s. 128. Akt. Aydoğdu, 2020, s. 387).

İlk kitabı öykülerden oluşan *Eski Bahçe* 1978’de, ikinci kitabı *Çocukluğumun Soğuk Geceleri* 1980’de yayımlanır. Bu eserinde, Müslüman mahallesinde yaşayıp yabancı dilde eğitim gördüğü Hıristiyan okuluna giden bir Türk kızının iki farklı kültür arasında yaşadığı “şok”u anlatır. 1981’de DAAD bursu alarak kızıyla birlikte Berlin’e taşınan Özlü, burada *Auf den Spuren Eines Selbstmords (Bir İntiharın İzinde)* adlı eserini yazar. Sadece 15 günde yazdığı bu eseriyle, 1983’te Marburg Edebiyat Ödülü’nü kazanır. 1984’te *Yaşamın Ucuna Yolculuk* diye kendisinin Türkçe’ye çevirdiği – bu çalışmanın da araştırma konusu olan – bu eser; Kafka, Svevo ve Pavese’nin izlerini süren anlatıcının 10 günlük yolculuğunu anlatır.

Özlü’nün ölümünden sonra, *Kalanlar* (1990) adıyla günlükleri ve 1995’te yakın dostu Leyla Erbil tarafından, kendisine yazdığı mektuplardan oluşan *Leyla Erbil’e Mektuplar* yayımlanır. 1997’de ablası Sezer Duru, *Tezer Özlü’ye Armağan*’ı ve 1998’de ise Özlü’nün Almanca olarak yazdığı *Zaman Dışı Yaşam (Das zeitlose Leben)* adlı senaryo metnini Türkçe’ye kazandırmıştır (Ankay, 2009, s. 470; Kızıler, 2010, s. 90-101; Aydoğdu, 2020, s. 387-388). Özlü’nün, otobiyografik yönü ağır basan metin evreninde yerleşik düzeni sorgulayan eleştirel yaklaşımı; statü-koya, gelenek-göreneklere başkaldıran tutumu ve kendini asla ait hissedemediği topluma karşı yabancılaşma duygusu ön plandadır. Eserlerinde genellikle özgürlük, varoluş, arayış, yalnızlık, yabancılaşma, aidiyetsizlik, kimlik, ölüm ve intihar gibi temaları ele almıştır. Özlü, Türkçe edebiyatta özellikle 1950’lerden sonra etkili olan varoluşçuluk akımından etkilenen ve bunu, eserlerinde yapı harcı olarak kullanan yazarlar arasında yer alır.

Yazarın *Yaşamın Ucuna Yolculuk* eserindeki temel izlek, kadın ben anlatıcının sevdiği üç yazar olan F. Kafka, I. Svevo ve C. Pavese’nin acılarının izini sürmek ve bunlar aracılığıyla varoluşunu anlamlandırmak amacıyla çıktığı on günlük yolculuktur. Almanya, Avusturya ve İtalya’yı dolaştığı bu yolculuğun, aslında anlatıcının kendi özbenliğine yaptığı bir yolculuk olması, her türlü toplumsal düzene ve dayatmaya başkaldırması, özgür yaşam arzusu, toplumdan yabancılaşma duygusu, yaşamın anlamını ve varoluşunu sorgulaması gibi olgular eserde varoluşçuluk felsefesi-ne ait diğer önemli vurgulardır.

2. Genel Hatlarıyla Varoluşçuluk Felsefesi

Varoluşçuluğun kaynağı 19. yüzyılda Kierkegaard ve Nietzsche tarafından temsil edilen, özgür ve irade sahibi bir birey olarak insana ve onun seçimlerinin sorumluluğunu üstlenmesine vurgu yapan etik bir felsefi geleneğe dayandırılır. Bu etik gelenek ve buna zıt bir öge olarak Husserlci fenomenolojinin sentezi çağdaş varoluşçuluğun temelini oluşturmaktadır (Cevizci, 2018, s. 1143). Varoluşçuluğu 20. yüzyılda Martin Heidegger, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre ve Albert Camus gibi filozoflar temsil etmektedir.

Kökeni Antikiteye kadar geri götürülebilecek olsa da 19. yüzyıl doğumlu varoluşçuluk felsefesine kadar insan varoluşunun ne’liği ayrıntılı biçimde irdelenmemiştir. Daha önceki dönemlerde, özellikle Hegel’le birlikte klasik felsefenin çöküşünün ilanının ardından bir tarafta bilimsel yöntemleri felsefeye uygulayarak felsefeyi bilime indirgeyen, diğer tarafta Platoncu yaklaşımla dini dogmalara başvuran ve insan varoluşunun yadsınmasıyla sonuçlanan birtakım felsefi yönelimler ortaya çıkmıştır. Varoluşçulukla birlikte felsefenin çözümlemesi gereken en asli meselenin bir

türlü tam olarak aydınlatılmayan, hatta bir kenara atılarak unutulmuş “varlık sorusu” olduğu ve 20. yüzyılda bu sorunun yeniden ele alınıp çözüme kavuşturulması gerekliliği ortaya çıkmıştır (Cevizci, 2018, s. 1143-1144). Felsefenin “varoluş meselesi”ne odaklanması gerektiğini savunan varoluşçular; insana, insanın ruhsal yaşamına, deneyimlerine, irade/ özgürlük/benlik/ varlık ve varoluş kavramlarına açıklık getirmeye çalışır.

Geleneksel felsefenin bireysel yaşamı yok saymaya varan tutumlarına karşı bireyciliği savunan Kierkegaard ve Nietzsche, modern varoluşçuluğun öncüleri olarak kabul edilir. Kierkegaard rasyonalizme, Hume ve Kant'a, özellikle de bireyi yadsıyan evrensel bir sistem oluşturmaya çalışan Hegel'e itiraz eder. Descartes'ın, “düşünüyorum öyleyse varım” (*cogito ergo sum*) savının karşısına “öznel ben”i çıkarır (Bakewell, 2017, s.18). Varoluşun biricikliğine, kendine özgünlüğüne ve hakikatin öznelliğine vurgu yapan Kierkegaard için gerçek anlamda var olmak demek, kişinin kendi kendisini yaratması anlamına gelmektedir. Ona göre “varoluş”, insanın her adımında karşısına çıkan “ya/ ya da” şeklindeki seçimle sürekli bir oluş halindedir. Ancak seçim yapma zorunluluğu insanda “kaygı” ve “güvensizlik” hislerini uyandırır. Bu kaygı duygusunu, “uçurumdan aşağı bakınca oluşan baş dönmesi (vertigo)” hissine benzeten Kierkegaard'a göre kişi, bu kaygı duygusundan ancak bir inanç sıçramasıyla (Bakewell, 2016, s. 19) kurtulabilir. Kaygı ve özgürlük arasında ‘inanç’ aracılığıyla bir köprü kuran Kierkegaard'a göre “kaygı, özgürlüğün olanağıdır, ancak inanç yoluyla gelen böyle bir kaygı yol gösterebilir, çünkü o, tüm sonlu yolları tüketir ve bu yolların aldatıcılığını gösterir” (Kierkegaard, 2013, s. 156). Onun felsefesinde hakiki varoluş tarzı, ancak inançla tamamlanıp anlamlanır.

Varoluşçulara yön veren yaşam felsefesinin (Lebensphilosophie) öncülerinden olan Friedrich Nietzsche ise tüm yerleşik düşünce ve değer kalıplarına put-kırıcı tavrıyla karşı çıkar. Dünya yaşamını “ilk günah” öğretisiyle kötüleyerek öte-dünyayı ona yeğleyen Hıristiyanlığın dogmalarına ve nihilizme sürüklenen batı felsefesine itiraz ederek, tüm manevi değerlerin, özellikle de bir metafordan ibaret olan “hakikat” kavramının (sürekli olarak) yeniden tasarlanması gerektiğini savunur. İnsana neyin doğru/ yanlış/günah olduğunu; iyinin/ kötünün ne'liğini dayatacak otorite(ler) artık yoktur: Tanrı ölmüştür ve Tanrı'yı öldüren, bizzat insanın kendisidir. Tanrı'nın olmadığı bu dünyada insan, artık tüm değerleri ve yaşamın anlamını özgür bir şekilde kendisi yaratmak zorundadır. Ona göre insan, topluma hükmeden her türlü yerleşik düzeni, düşünce ve inanç kalıbını yıkarak sürü psikolojisinden kurtulan, dünyayı kendisi için yaşanılır kılacak olan anlamı bizzat kendi yaratan bir “üstinsan”a evrilmelidir (Nietzsche, 2012, s. 363-614).

20. yüzyılda, Kierkegaard'ın, Nietzsche'nin ve Husserl'in felsefesinden hareketle yorumbilimine (hermeneutik) farklı bakış açısı getiren Martin Heidegger, “varlık nedir” sorusuna yanıt arar. İlk “var-olan” (Seiende) ve her bir tekil varolanın sahip olduğu “varlık” (Sein) kavramları arasında bir ayırım yapar. Varoluşunu sorgulayıp anlam(landırma) çabasıyla, insanın tüm diğer varlıklardan ayrıldığını savunan Heidegger, kendi varlığı üzerine düşünen insan-varlık'ı için, “Da” (orada/ burada olmak) ve “Sein” (olmak/ varolmak) anlamına gelen iki kelimenin, (“Dasein”) *burada/ orada olmak* anlamına gelecek şekilde birleşmesinden ürettiği kavramı kullanır. İnsanın varlığın anlam(sızlık)ını sorgulama çabasını, onu diğer varlıklardan ayıran bir özellik olarak gören filozofa göre, bu anlama çabası, “insanın özüne ilişkin bir kavrayış, *Dasein*'in doğasıyla ilgili bir tasvir, insan varlığını anlamaya, insan varlığını anlama da varlığı anlamaya götürecektir” (Cevizci, 2018, s. 1126). Heidegger'in felsefesinde *Dasein*'in temel öğeleri şunlardır:

“1. genel olarak açılmışlık, ki Dasein’in yapısını tasa ya da kaygı olarak ortaya serer; 2. atılmışlık, kendi seçimi ya da edimi olmaksızın dünyaya fırlatılmış Dasein’in olgusal varoluşu; 3. yansıtılma, varoluşun gerçekliği olan bir asıl ‘kendi’ olma gizilliği; 4. düşme; insan Varlık dün-yada yiter, Dasein kişisel-olmayan, asılsız, gizlenmiş bir kamusalılığa gömülür, insan Varlık bir gerçeksizlik durumundadır, çünkü özsel olarak düşmektedir” (Sahakian, 1995, s. 315).

Heidegger’in Dasein’in varoluşuyla diğer var olanlar arasındaki farklılığı belirtmek için kul-landığı kavramların başında “el-altında-olmaklık”, “alaka”, “geleceğe açıklık” ve “anlama” gelir. “El-altında-olmaklık”, dünyadaki nesnelere varoluş tarzını imler ki bu nesnelere, Dasein’in belirli bir şekilde kullanması için el altında bulunan alet ve gereçleri imler. Bu da Dasein’in dünyayla girdiği ilişkinin teorik değil, pratik nitelik taşıdığını gösterir. “Alaka” ise, yine Dasein’in dünya ile ilgilenme, etkin bir ilişkiye girme şeklinde bir varoluş tarzı olarak “eylem” ve “irade”yi öne çıkarır. “Geleceğe yöneliklik”, Dasein’in varoluşunun imkanlar üzerine kurulu olduğunu imler. “Dasein”, insanın değişmez bir doğası olduğu idesini reddederek onu sürekli bir oluşum ve olasılıklar ağı halinde tasarımılayan bir kavramdır. “Anlama” ise Heidegger için teorik bir düşünce ya da akıl yürütmeden ziyade, insanın bir şeyi anlaması için onunla meşgul olması gerektiğini imler. Dasein’in “olgusalılık” ve “düşmüşlük” ya da “fırlatılmışlık” adını verdiği iki boyutu daha vardır. “Olgusalılık”, varoluşun us ile kavranıp açıklanamayacağına gönderme yaparken; “fırlatılmışlık” Dasein’in kendisini var olanların arasına “düşmüş” olarak bulması anlamına gelmektedir. Kendini “dünyaya fırlatılmış” olarak bulan Dasein’in, dünyanın anlamsızlığını ve belirsizliğini ayırmasadığında yaşadığı duygu “kaygı”dır. Heidegger’e göre, anlamsız, saçma ve belirsiz bir dünyada umutsuzluğa ve umarsızlığa düşen insan bu kaygı durumundan kendini kurtarmak için gündelik yaşama dalarak herkes gibi olmanın anonimliğine soyunur. Sahici bireyin varoluşu ise, önündeki imkanların farkında olup özgür seçimlerle kendini sürekli yeniden yaratan, kendi kararlarını kendi alabilen güçlü bir kişilik gerektirir (Cevizci, 2018, s. 1128-1134).

20. yüzyıl varoluşçuluğunun diğer önemli öncüsü Karl Jaspers, ileri teknoloji çağında insanın kendi özüne yabancılaştı(rıldı)đını ve kurtuluşun, bilimde ya da dini dogmalarda değil, varoluşsal deneyimlerle kazanılan içsel görüde olduğunu savunur. İnsanda iki farklı boyut saptayan Jaspers’e göre; bunlardan biri, insanın tüm insanlarla paylaştığı, bilimsel bilgilerle aydınlatılabilecek, nesnel ve bedensel açıdan ortak yönünü oluşturan Dasein’dır. Diğeri ise bir tür “varoluş aydınlanması” sayesinde önündeki imkanları görüp özgür seçimleriyle eyleme geçen, kendi değerlerini, kimliğini, yaşamının anlamını özgürce yaratabilen sürekli bir oluşum süreci içerisindeki bir varoluş biçimidir (Cevizci, 2018, 1146-1147). Varoluşu gerçekleştirmeye giden yol sevgiden geçmekle beraber, insanın bazı “sınır durumları” deneyimlemesi de şarttır. İnsanın kendisini “sınırlanmış” hissettiği acı verici sınır-durumlar, katlanılması zor olsa da insanı kendi sınırlarının ötesine geçmeye zorlar ki, bu bakımdan birer fırsattırlar (Bakewell, 2017, s. 82).

Jean P. Sartre, 20. yüzyıl Fransız varoluşçuluğunun “kurucu babası” (Bakewell, 2017, s. 5) sayılır. Heidegger’den açık izler taşıyan Sartre’in felsefesinin en rafine anlatımı, “varoluş özden önce gelir” savıdır ki, buna göre “insan olmanın” temelinde özgürlük idesi yatar. Geleneksel felsefeye göre, örneğin masanın üzerindeki sürahi, onu üreten kişi tarafından içine su konulması amacıyla önceden tasarlanıp işlevine ve amacına uygun olarak imal edilmiştir. Üretilmeden önce bir tasarı/ ide, yani bir öz olarak var-olan o nesne/ varlık sonradan somut bir hale dönüştürülmüştür; yani onun özü varoluşundan öncedir. Ama Sartre’a göre, insanın önceden belirlenmiş ve bir amaç doğrultusunda oluşturulmuş bir özü yoktur. O, kendisini dünyaya “atılmış” olarak bulduktan

sonra, kendi özünü kendi özgür kararları ve seçimleriyle bizzat kendisi oluşturur. Sartre felsefesinde insan, tasarlanmış bir öyle, bir şablonla dünyaya gelmez ve işte bu yüzden de o, kendi özünü ve doğasını kendisi oluşturmak zorunda oluşuyla özgürlüğe mahkumdur (Bumin, 2002, s.126). Sartre, kendi ekolünün insan kavrayışını şöyle açıklar:

“Varoluşçuya göre insan daha önce tanımlanamaz, belirlenemez; hiçbir şey değildir o zaman. Ancak sonradan bir şey olacaktır ve kendini nasıl yaparsa öyle olacaktır. Kavrayacak, tasarlayacak bir Tanrı olmayınca, insan doğası diye bir şey de olmaz bu durumda. İnsan yalnızca kendini anladığı gibi değil, olmak istediği gibidir de. İnsan kendini nasıl yaparsa öyle olur” (Sartre, 1990, s. 63-64).

İşte Sartre felsefesindeki özgürlük idesi tam burada yatmaktadır. İnsanın önünde, kendi özünü ve doğasını kendi seçimleriyle kur(gula)ması/ inşa edebilmesi için sonsuz bir özgürlük alanı bulunur ki, bu özgürlük kavramı, Sartre'ın felsefesindeki bir başka kilit kavram olan “hiçlik”te görünürleşir: İnsanın önceden belirlenmiş bir öyle dünyaya gelmeyişinden kaynaklanan içsel bir boşluk barındırdığını imleyen bu ideye göre, onun dünya içerisinde bir eylemde bulunmasını olanaklı kılan şey tam da bu hiçlik duygusudur. İnsan varlığını “tabula rasa” gibi gören Sartre, onun “içsel boşluğu(nu) seçtiği eylem tarzlarıyla doldurmak bakımından tümüyle özgür olduğunu” (Cevizci, 2018, s.1159) savunur. “Varoluşun özden önce” gelişiminin bir başka doğurgusu da insanın özgür seçim ve eylemlerinin sorumluluğunun yine kendisine ait olmasıdır. Buna göre “insan tepeden tırnağa sorumludur.” Varoluşçuluğun özgürlük ilkesiyle gerçekleştirdiği ilk iş, “her insanı kendi varlığına kavuşturmak, varlığının sorumluluğunu omuzuna yüklemektir.” Ancak bu sorumluluk sadece bireysel anlamda değildir; insan hem “kendinden sorumludur” hem de “bütün insanlardan sorumludur” (Sartre, 1990, s. 65). Sartre – adeta Kant'ın “Genel bir yasa olmasını isteyebileceğin gibi bir ilkeye göre davran” şeklindeki kategorik imperatif formülüyle (Kant, 1994, s. 17) hesaplaşarak – insanın özgür seçim ve eylemlerinin hem bir kendilik hem de bir insanlık tasarısı kurduğunu, yani kendi dahil tüm insanlığı bağladığını savunur. İnsana, hiçliği doldurması bakımından önünde açılan sonsuz sayıda imkân tanıyan özgürlüğü aynı zamanda tüm insanlığın sorumluluğunu yükler. İnsan sadece kendisine karşı değil, tüm insanlığa karşı sorumludur. Bu gerçek karşısında derin bir “kaygı”ya kapılan insan, kaçınılmaz biçimde “bunaltı” duygusuna boğulur, öyle ki “özgürlüğü, baştan sonra bunaltı veren bir süreç haline gelen karar vermektен, sorumluluk almaktan kaçınarak ve özgürlüğün var veya gerçek olmadığını iddia etmek suretiyle, yadsımak insan varlığına daha kolay gelir” ve bu noktada insan “seçimde bulunmak, seçimlerinin sorumluluğunu üstüne almak yerine determinizme sığınır yani kendisinin üyesi olduğu sosyal sınıfın, mensubu bulunduğu etnik grubun vs. eseri olduğunu öne sürerse, o, sahici varoluş(tan)” uzaklaşmıştır. Sartre'a göre böyle bir insan, kendini aldatan, sahibilikten yoksun, sorumluluktan kaçan, kendi(sine) yabancılaşmış bir öznedir. Sahici birey ise, “kendini hiçbir şekilde aldatmayan, [...] özgürlüğünü ve insani durumunun kendisine getirdiği sınırlamaları kabul ederek kendisine yabancılaşmayan, kısacası ‘gerçek bir insan haline gelebilen’ bireydir” (Cevizci, 2018, s.1164-69). Sartre – Heidegger'in *Varlık ve Hiçlik*'ine ve Kant'ın “kendinde şey” (Ding an sich) kavramına gönderme yaparak – varoluş tiplerini, “kendi-içinde-varlık” (en-soi) ve “kendi-için varlık” (pour-soi) şeklinde ayırır: “pour-soi” temelde yokluğu/ öznel insan bilincini ve onun özgür seçimini imlerken, “en-soi” fenomenal dünyadaki varlığa/ zorunsuz/ bilinçsiz/ nesnel varlığa karşılık gelir (Sahakian, 1995, s. 317; Aras, 2018, s. 47).

20. yüzyıl Fransız varoluşçuluğunun diğer öncüsü Albert Camus'nün felsefesinin temelinde “saçma” kavramı bulunur. “Saçma”, evrenin akla-mantığa sığmadığını, anlamsızlığını, tutarsız-

lığını ve belirsizliğini kavrayıp her şeyi tüm çıplaklığıyla gören bireyin bilincinin yapı taşıdır. Camus, insan açısından “saçma”yı ortaya çıkaran durumları şöyle sıralar: Modern kapitalist kitle toplumunun dayattığı mekanik ve tekdüze yaşam şekli, zamanın geçmekte olduğunun deneyimlenmesi ve lme dair düşüncelerdir. “Saçma”nın temelinde, Tanrı’nın l(drl)mş, insanın ise lme yazgılı olduğu gerçeği yatar. Camus, burjuva modernizminin yarattığı “nihilizm batağında” boğulmak yerine, saçma deneyiminden bir “başkaldırı etiği” çıkarmaya çabalar. İnsan samadan kaçmak yerine, onu olduğu gibi açık yüreklilikle kabul etmelidir. Ancak bunun için de insanda “başkaldırı”, “zgrlk” ve “tutku” gibi erdemler bulunmalıdır. (Cevizci, 2018, s. 1169-1177).

3. Siddhartha ve Yaşamın Ucuna Yolculuk Eserlerinde Varoluş Sorunsalı

Hesse ve zlı’nn metin evrenlerinde ağırlıklı olarak, 20. yüzyıl insanının varoluş sancılarını ve yaşamın anlamını sorguladıkları görülmektedir. İki yazarın da bu tutumu yaşamlarından derin izler taşıyan metinlerinde çarpıcı biçimde yansıtıkları; varoluşun hakikatini arayışları, kimlik ve znelликlerini sahici kılma çabalarıyla somutlaşan varoluşsal bir yaşam ve yazın tarzını benimzedikleri söylenebilir. İki yazar da yaşamları boyunca peşlerini bırakmayan ruhsal bunalımlarını bir sanat yaratına dönüştürmeyi başarmış; kendilerini psikiyatri kliniğine yatıracak denli ağır psikolojik travmalar yaşamalarına rağmen, yazmaktan ve umut etmekten asla vazgeçmemiş, kendi travmatik yaşam deneyimlerinden hareketle, varoluş bunalımına karşı bir çıkış yolu, bir baş etme stratejisi, hatta başkaldırı etiği geliştirerek eserlerine yansıtımlardır. İki yazarın bu makalede incelenecek metinleri, sayılan tüm bu özellikler bakımından en yoğun olanlarıdır. Hesse’nin baş karakteri Siddhartha’nın varoluşunun nihai anlamını ve amacını bulmak için çıktığı yolculukla, zlı’nn metnindeki kadın ben anlatıcının varoluşunu keşfetme arzusuyla çıktığı yolculuk teması ve saptanan bu ortak temanın arka planında yatan özbenlik arayışı, iki eseri varoluşçuluk felsefesi ekseninde karşılaştırarak incelememize olanak sağlamıştır.

Metinleri zlemeye, kronolojik olarak daha önce gelen *Siddhartha* ile başlayalım: Yaşamı boyunca Batı, Hint ve in felsefelerinin sentezinden evrensel bir “insanlık felsefesi” kurmaya çabalayan Hesse, bu düşüncesini Siddhartha figüründe somutlaştırır. Çocukluğunda tanıştığı Hint felsefesinin benlik yanılısamasından kurtuluşu hedefleyen öğretilerini ve içine doğup büyüdüğü batı dünyasının Musevi-Hıristiyanlık geleneğini kendi düşünceleriyle yoğuran yazar, bunları Çinli Zen felsefesinin zıt kutupların birliği ilkesiyle birleştirmiş ve Uzakdoğu ile batı dünyası arasında bir sentez kurarak, insanlık için ideal bir insanlık felsefesi kurmuştur. *Siddhartha* da bu düşünce sistemine dayanır. Eserde ana karakterin türlü deneyimler yaşadıktan sonra ulaştığı ideal evre, aslında varoluş sancısı çeken tüm insanlığa sunulan bir yaşam öğretisidir.

Eserin ilk kısmında kendisini, o zamana dek sürdürdüğü (mutlu-mesut) yaşamla yüzleşmeye götüren bir i sıkıntısı yaşayan Siddhartha, kim olduğunu, nereye ait olduğunu, yaşamının ve varoluşunun anlamını sorgulama sürecine girer. Onun kendi varoluşuna, özbenliğine doğru giden manevi yolculuğunun öyküsü, işte bu i sıkıntısından kaynaklanan sorgulamalarıyla başlar. Aslında zbenliğinin uyanışını imleyen bir tür bilinç sıçraması ve farkındalık anı olan bu varoluşsal sıkıntı, eserin simgesel dokusunda şöyle betimlenir:

[...] herkes tarafından sevilen, herkesin neşesi Siddhartha’nın yüreğinde neşe barınmıyordu. Düşler geliyordu ona ve dur durak bilmeyen düşünceler geliyordu ırmağın suyundan akarak, gecenin yıldışlarından ışıldayarak, güneşin yıldışlarından eritilerek. Düşler geliyordu ona ve ruh tedirginliği geliyordu tanrılara sunulan sungulardan tterek” (Hesse, 2008, s. 13).

Önceki bölümde açmlandığı gibi, kaygı/ bulantı/ iç daralması vb. şekillerde adlandırılan iç sıkıntısı hali – Kierkegaard ve Heidegger buna “kaygı” (Sorge) ve “korku” (Angst), Sartre ise “bulantı” der (Aşar, 2014, s. 86) – varoluşçuluk felsefesinde merkezi konumdur. Kierkegaard’a göre, korkunun bir şeyin korkusu olması bakımından bir nesnesi varken, kaygının, (nedeni açık) bir nesnesi yoktur (Kierkegaard, 2013, s. 35). Heidegger, insanın varoluşunu anlamlandıramadığında, seçim ve eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmek zorunda kaldığında hep “kaygı” hali yaşadığını belirtir. Sartre da bu ruh halini “bulantı” diye nitelendirir (Cevizci, 2018, s. 1132). Varoluş felsefesine göre, yaşamının/ varoluşunun anlamına dair sorgulamalara başlayıp açık bir yanıt bulamadığında, önündeki sonsuz imkân(lar) alanı içinden birini seçip eylemlerinin sorumluluğunu alması gerektiğinde – ki bu, onun yazgısıdır; varlığın sahici/ hakiki kendi olma istemi ve özgürlüğüdür – insan kaygıya kapılır; bir iç daralması ve bulantı duygusu yaşar. Bu bakımından Siddhartha’nın yaşadığı iç sıkıntısının da varoluşsal bir nitelik taşıdığı açığa çıkar. Çünkü o, soylu bir Brahman ailesinin oğlu olarak, içerisinde doğduğu neşe ve sevgi dolu bir aile ortamında, takdir ve kabul gördüğü bir toplumda, ait olduğu kültürün güvenli kuşatıcılığı içinde yaşarken, ansızın her şeyi paramparça eden bir iç sıkıntısı ve huzursuzluk duygusuyla yüzleşir. İçerisinde büyüdüğü, eğitilip yetiştirildiği manevi dünya, artık ona yabancı gelmeye başlar ve huzursuzluğu da gittikçe artar. Annesinin, babasının ve dostu Govinda’nın sevgisi artık onu mutlu etmeye yetmez. Ailesinden, öğretmenlerinden ve bilge Brahmanlardan öğrendiği kadim bilgiler, onun huzuru kaçmış ruhunu ve hakikate duyduğu açlığı dizginlemeye yetmez. O, varoluşçu filozofların açıkladığı kaygı ve huzursuzluk halinin pençesine düşmüştür:

“Siddhartha içinde bir huzursuzluk beslemeye başlamıştı. Ve hissetmeye başlamıştı ki, babasının sevgisi, annesinin sevgisi, ayrıca dostu Govinda’nın sevgisi onu her zaman mutlu kılmayacaktı, açlığını gidermeyecek, karnını doyurmayacak, ona yetmeyecekti. Saygıdeğer babası ve öbür öğretmenleri, bilge Brahmanları bilgeliklerinin en büyük ve önemli kısmını kendisine sunmuş, kendi feyizlerini onun beklenti içindeki testisine akıtmışlardı ama Siddhartha testinin bir türlü dolmadığını, aklının bu kadarla yetinmek istemediğini, ruhunun dinginliğe kavuşup gönlindeki açlık ve susuzluğun giderilmediğini sezmeye başlamıştı, bunların hiçbirini içindeki “manevi susuzluğu dindirmiyor, yürekteki sıkıntıyı silip atmıyordu” (Hesse, 2008, s. 13).

Varoluş felsefesinin bakış açısından, Siddhartha’nın yaşadığı bu iç sıkıntısı olumlu bir nitelik taşır. Çünkü bu, ana figürü varoluşun anlamını sorgulayıp anlamlandırmaya götüren bir süreçtir. Kişi ancak böyle bir iç daralması halinde kendi özbenliğinin bilincine varabilir. Siddhartha için de söz konusu olan bu durum, onun bakışını dıştan/ yüzeyden kendi iç dünyasına çevirmesine yol açması ve bakışıyla birlikte varlığını sahici varoluşa yükseltmeye yönelmesi bakımından önemlidir. İnsanın kendi varoluşunun neden(sizlik)ini sorgulayıp varlığını anlamlandırma kaygısı duyması Heidegger’e göre, insanı diğer varlıklardan ayıran en temel özelliktir ve sadece insana özgüdür (Cevizci, 2018, s. 1126). Eserde, Siddhartha’nın, – varoluş felsefesinin temel savlarına uygun biçimde – kendini sorgulamaya başladığı süreç, şöyle betimlenir:

“Peki neredeydi bu ben? Bu öz, bu en son nesne? Et değil bu, kemik değildi, düşünme değil, bilinç değildi, böyle diyordu bilgelerin bilgeleri. Nerede, peki neredeydi o zaman? [...] Yazık, kimse çıkıp gösteremiyordu bu yolu, kimse onu bilmiyordu, ne babası biliyor, ne öğretmenler biliyor, ne de sungu törenlerinde söylenen ilahiler biliyordu” (Hesse, 2008, s. 14).

Siddhartha’nın kendinden başlayıp ailesi, dostu, öğretmenleriyle birlikte tüm çevresini içine alarak, o zamana kadar tanıdığı herkesi ve öğrendiği her şeyi sorgulamasıyla devam eden bu sü-

reç, onun içine doğduğu/ “fırlatıldığı” dünyayı, daha önce sorgusuz sualsiz kabullendiği öğretileri Nietzscheci bir putkırıcılıkla yerle bir etmesiyle sonuçlanır. Varoluşçuluk felsefesine göre iç sınıktısıyla başlayan bu sorgulama, yüzleşme ve aydınlanma sürecini yaşamayan, dolayısıyla kendi varoluşunu gerçekleştirilmeyi seçmeyen insan, kendini aldatmanın pençesine düşer. Heidegger’e göre, yaşamın anlamsızlığı, belirsizliği ve saçmalığı karşısında insan derin bir umutsuzluk ve iç sınıktısı yaşar. Bunlardan kurtulmak için gündelik yaşama sığıır, içinde bulunduğu toplumun bütün kural, inanç ve (ön)kabullerini benimseyerek statükonun parçası/ çarkın dişlisi olmaktan kendini alıkoyamaz ve herkes gibi olup herkes gibi yaşar. Jaspers de bunu savunur. Kendi varoluşunu gerçekleştirmekten kaç(ın)an insan, ruhunun derinliklerinde bekleyen varoluşsal kaygıyı görmezden gelerek toplumla bütünleşir, diğer insanlarla tıpa tıp benzer bir yaşam tarzını ve düşünce sistemini benimser; yerleşik düzenin empoze ettiği dini inançları ya da ideolojileri sorgulamadan benimseyerek, bunlara uygun bir yaşam sürdürür (Cevizci, 2018, s. 1132, 1147). Sartre da benzer görüşleri savunur. Biricik yazgısı olan özgürlüğün yükünü, seçim ve eylemlerinin sorumluluğunu taşımak ağır geldiğinden, özgürlüğünü inkâr etmeyi yeğleyen, pasif ve irade yoksunu bir varlık gibi davranan insan, toplumun dayattığı düzenin içerisinde kaynayıp gider; kendi kararlarını vermekten ve sorumluluk almaktansa, başkalarının kararlarının, toplumsal ve ahlaki kuralların boyunduruğu altına girmeyi seçer. Böyle bir insan, tam anlamıyla ‘kendini aldatma’ durumu içine düşer; kendi sahici varoluşunu, özbenliğini ıskalayıp kaçırır(Cevizci, 2018, s. 1164-1166). Başlangıçta, kendisini içine doğduğu ailenin, toplumun ve kültürün bir parçası olarak alımlayıp ailesine ve topluma uyumlu bir yaşam sürdüren Siddhartha, iç sınıktısıyla başlayan sorgulama süreci sonucunda, varoluşçuların insanı sahici benlik ve varlık inşasından alıkoyan engel olarak gördükleri anonimliğin güvenli rahavetinden sıyrılıp özgürlüğü inkâr halini aşarak, kendini sürüden ve yürürlükteki düzenden koparır ve kendi sahici varoluşunu aramaya/ inşa etmeye koyulur.

Siddhartha’nın “neredeydi bu ben? Bu öz...” diyerek kendi öz’ünü sorgulayıp araması; verili bir öz’ü olmadığının ayırdına vardığını açığa çıkarır ki, daha önce değinildiği gibi bu, varoluşçuluğun en önemli savlarından biridir. Sartre’in meşhur “varoluş öz’den önce gelir” savıyla kastettiği, insanın önceden belirlenmiş ve tasarlanmış bir özü olmadığı, seçimleriyle ve yaptıklarıyla onu bizzat kendisinin kurup oluşturduğu düşüncesi, Siddhartha’nın yolculuğunun temelini oluşturmaktadır. Kendi öz’ünü bulmak için yolculuğa çıkma kararı alan Siddhartha, babasının tüm karşı çıkmalarına rağmen iradeli, istikrarlı ve kararlı duruşuyla onu ikna eder ve dostu Govinda’yla birlikte Samanalara katılmak üzere yollara düşer. Ailesinden, tüm geleneksel bağlardan ve toplumsal kurumlardan bağımsızlaşması anlamına gelen ve tamamen kendi özgür iradesiyle yaptığı bir seçim olması bakımından bu karar, varoluşçuluğun özgür irade vurgusuna gönderme yapmaktadır. Özgür irade, kişinin sahici benliğini oluşturmasının en temel taşıdır. Kendi yaşamını kendi eline alan, yaşamının dümenine kendi geçen, oradan oraya savrulan, “düşen bir yaprak” misali yaşamayı reddederek, bizzat kendi seçimlerine ve kararlarına göre yaşamını şekillendiren bir bireyin özgürlük manifestosudur/ bildirgesidir:

“İnsanların büyük çoğunluğu, Kamala, düşen bir yaprak gibidir, kapılıp gider rüzgârın önüne, havada süzülür, dönüp durur, sağa sola yalpalar vurarak iner yere. Pek az kişi de vardır, yıldızlara benzer, belli bir yörüngede ilerler durur, hiçbir rüzgâr varamaz, yanlarına, kendi yasalarını ve izleyecekleri yolu kendi içlerinde taşırlar” (Hesse, 2008, s. 81).

Siddhartha’nın bu sözleri onun özgür iradeye olan inancını desteklemektedir. Samanalara katıldıktan sonra, onların insan yaşamını ve benliğini dışlayan öğretilerini benimsememesi de

özbenliği, bireysel deneyim ve yaşantıları öne çıkaran varoluşçu felsefe açısından başka önemli noktadır; çünkü kişi yaşamını ancak kendi özgür seçim ve deneyimleriyle oluşturmaktadır. “Kendi yaşamınızı yaşamayı öğrenin” (Zeller, 1997, s. 106) diyen Hesse'nin bireysel yaşantıya verdiği değer dikkat çekicidir. Siddhartha'nın Samanalarla geçirdiği süreçte ve sonrasında Buda'nın yanında bir türlü aradığını bulamaması bu yüzdendir. O kendi öz hayatını yaşayarak kendini gerçekleştirilmeyi amaç edinir ve bir sonraki adımı kendini yaşantı dünyasına ve deneyimlere açmak olacaktır. Fakat ne var ki aşkı, maddi gücü ve duylar dünyasını yaşayan Siddhartha burada da istediğini elde edemez, her şeyden tiksinerik intihar etmeyi düşünür. Varoluşçuluk felsefesinde intihar, kişiyi yaşamın saçmalığının ve anlamsızlığının götürdüğü bir (son) nokta olarak ifade edilir. Camus açısından intihar düşüncesi aslında saçmaya boyun eğmek anlamına gelir. Kişi saçmaya boyun eğmek yerine, ona başkaldırmalıdır, bunun yolu da şudur: İnsan “yaşanmaya değmeyecek bir hayatı kendisi ve başkaları için yaşanmaya değer bir hayat haline getirmeye çalış[malıdır], [...] o, kendini çeşitli alanlarda ve çeşitli şekillerde gerçekleştirmeye çalışarak mutlu olmanın yollarını ara[malıdır]” (Cevizci, 2018, s. 1177).

Aradığını bulamayan Siddhartha, (Camuşçu) anlamsızlık ve saçma'ya direnerek umutsuzluk duygusunun yarattığı geçici felç duygusundan sıyrılır ve anlam arayışını sürdürür. Varoluşunu keşfetme yolculuğunun son durağı bir ırmakta kayıkcılık yapan Vasudeva'dır. Vasudeva'nın yanında çalışmaya başlayan Siddhartha, aradığı tüm cevapları, tüm zıtlıkları birleyen ırmakta bulacaktır. “Siddhartha” kelime anlamı itibariyle Sanskritçede “amacına ulaşmış kişi” anlamına gelmektedir. Roman boyunca varlığını, yaşamı ve dünyayı sorgulayarak, kendi özgür iradesiyle çıktığı yolculukta, yine kendi deneyimleri ve yaşantıları sonucu ulaştığı cevapları; dışarıda bir yerlerde ya da başkalarının öğretisi ve inançlarında değil, kendi içinde bulmasıyla, varoluşçuluğun öngördüğü şekilde bir zihinsel-ruhsal dönüşüm yaşayan Siddhartha, eserin sonunda özbenliğine kavuşarak sahici varoluşa ulaşır; çünkü yolculuğun sonunda başkasının yönlendirmesine izin vermediği hayatını şekillendiren ve ona anlam katan yine kendisi olmuştur. O, öznel yaşam deneyimleri sonucunda kendi hakikatini/ kendi öz'ünü kendisi inşa etmiştir. Vardığı noktada (Nirvana) dünyadaki tüm farklı seslerin, farklı yaşantıların, zamanların, arzu ve özelemlerin, çilelerin, kısacası her şeyin, aralarında muazzam bir bütün oluşturduğunu kavraması, ona tam bir ruhsal dinginlik ve huzur duygusu verir. O artık baştan sona, varoluşçuluğun sahici ve özgür bir birey olarak tanımladığı kişi haline gelmiştir.

Yaşamın Ucuna Yolculuk adlı eserdeki varoluşsal izleri çözümlenmeye geçecek olursak, ilkin her iki eserde de yolculuk temasının ardında varoluşsal bir kaygının bulunduğunu anımsamak yerinde olacaktır. Özlü'nün anlatısının ana figürü de tıpkı Hesse'nin Siddhartha'sı gibi kendi varoluşunu yaşamın akışına ve düzenin çarklarına emanet etmeyen ve bunlara başkaldırarak kendi öz benliğini gerçekleştirmeyi, kendi özgürlüğünü elde etmeyi hedefleyen bir birey olarak karşımıza çıkar. Özlü'nün hem kendi yaşamında hem de metinlerinde bir tür laytmotif konumunda olan ‘yolculuk’ motifi, genelde bireyin özelde kadının kendi olma, kendi öz benliğini ve varoluş amacını keşfetme sürecini imler. Özlü'nün, *Yeryüzüne Dayanabilmek İçin* adlı metninde, “yaşamla ve ölümlle hesaplaşmak için yazıyorum” (Özlü, 2014, s. 9) şeklinde ifade ettiği yazma eylemi de varoluşsal kökenlidir; çünkü o yazarak kendi iç sorgulamasını yapar. İçerisinde belli bir olay örgüsü bulunmayan *Yaşamın Ucuna Yolculuk* eserinin ana figürü, ben anlatıcısı ve aynı zamanda yazarı olan kadın çıktığı yolculukta, tıpkı Özlü'nün kendisi gibi varoluşun anlamını arar ve bu arayış serüvenini kaleme alır. Otobiyografik nitelikteki bu eserde yazar, 1982 yılında, çok sevdiği üç yazar olan Franz Kafka, Italo Svevo ve Cesare Pavese'nin izlerini sürmek için Berlin'den Santo

Stefano Belbo'ya uzanan iki haftalık bir yolculukta edindiği izlenimleri, yaşam ve varoluş üzerine dūřüncelerini, sorgulamalarını ve arayışlarını anlatır.

Eserin üzerine kurulduğu yolculuk motifine; yani bir yerden bir başka yere "gitmek" eylemine bakacak olursak; burada anlatıcının "Her gidiş, her yolculuk, kendi 'benimin' bilinmeyenine doğru, bilmek için bir iniştir" (Özlu, 2012, s. 79) şeklinde ifade ettiği gibi, öz benliğine doğru, onu keşfetmek amacıyla yaptığı bir eylem olması bakımından varoluşçuluk felsefesiyle örtüşmektir. Çünkü kendi varoluşunu sorgulama, öz benliğini arama, var-olabilme imkanlarını fark ederek kendini kurma/ inşa etme çabası, 20. yüzyıl varoluşçuluğun temel savları arasında yer alır. Gitmek eyleminin anlatıcı açısından bir başka anlamı ise yerleşik düzenden, toplumsal gelenek-görenek ve kurallardan bir kaçış, bir kurtuluştur:

"Kalıplardan kaçmak için gidiyorum. Gitmekten yılmayacağım. Kentlerden gitmek, kocalara gitmek, tımarhaneye gitmek, gene gitmek, gene gelmek, hiçbir şey yıldırmayacak beni. Yaşamı, GİTMEK olarak algılıyorum" (Özlu, 2012, s. 52).

Yukarıdaki alıntıda yolculuk motifinin bir değişkisi olarak kullanılan gitmek eylemi, ben anlatıcının içinde yaşadığı topluma egemen genel-geçer dūřünce ve yaşam kalıplardan özgürleşerek kendi öz benliğini bulmak arayışının metaforu olarak karşımıza çıkar. O halde bu veri de burjuvazi düzenin ürettiği herkes kitlesinin oluşturduğu tektipleşmiş bir varoluş ve yaşam tarzına karşı otantik ve hakiki bir varoluş tarzı ortaya koyarak statükodan özgürleşmeyi savunan varoluşçuluk felsefesinin eserdeki bir başka izdūřümü olarak okunabilir. Kadın ana figürün buradaki "gitmek" eylemi, ataerkil burjuva toplumunun kendisi için belirlediği ("kocalara gitmek" ve "tımarhaneye gitmek" şeklindeki son derece ironik ifadelerin imlediği gibi; cinsel, dūřünsel vb.) türlü rol ve kalıplara girme dayatmasına, varlığını daraltıp sınırlandırma, tahakküm altına alma girişimine itiraz niteliği taşır. Modern kentlerdeki yerleşik burjuvazi yaşam modelinden yersiz-yurtsuz bir gezgin yaşamına geçişi imleyen bu "GİTMEK" eylemi, aynı zamanda farklı insanlara, mekanlara, yaşantı ve deneyimlere açık olmak anlamına gelir; çünkü gidemeyip kalmak, sınırlandırılmak, hapsolmek, asla özgürlükle ve önünde yaşamını, benliğini sonsuzluğa açabileceği olanakların bulunduğu fikriyle bağdaşmamaktadır.

Özlu'nün eserinde yer alan bir başka varoluşsal mesele de yetersizlik hissiyatının açığa çıkardığı iç sıkıntısıdır. Ben anlatıcı bunu; "Ve bana geceler yetmiyor. Günler Yetmiyor. İnsan olmak yetmiyor. Sözcükler, diller yetmiyor" (s. 9) ya da "Karşıma çıkan her şey yetersiz. Soluduğum her şey yetersiz. Dalgalar, odalar, mekanlar sevgiler yetersiz. Suların tadı yetersiz. Günlerin uzunluğu yetersiz. Haftaların günleri yetersiz" (s. 14) gibi ifadelerinde dile getirir. Bu eksiklik, tatminsizlik, yokluk, sahtelik, hiçlik hissi varoluşsal sıkıntıyı yaratan ve onu arayışa, yolculuklara götüren başlıca unsurdur. Eserde iç sıkıntısı duygusu, özellikle gitmemek ya da gidememek anlarında yoğun bir şekilde ortaya çıkar:

"[...] henüz bana yaşamı yaşamlır kılan bu duyguya varmadan önce, gidememek, derin, derin, derin bir acıydı. [...] Beni ben olarak rayların üzerinde götüren trenlerde algılıyorum gerçek diğnyamı. Duran her şey sıkıyor beni" (Özlu, 2012, s. 39).

Bu alıntılarda ifade edilen varoluşsal kökenli sıkıntı, anlatıcıda – gidemeyip kaldığında – yetersiz ve eksik hissettiği şeyi; yani kendi özbenliğini, kendi varoluş amacını arama arzusunu yaratan ve onu yolculuklara çıkaran motivasyonun kaynağıdır; çünkü anlam yoktur, onu ancak kendi seçimlerimize dayanan eylemlerimizle – anlatıcı için gitme eylemi ile – kendimiz oluştururuz.

Yine bu alıntılardan açıkça anlaşılıyor ki, anlatıcı yalnızca gitme eylemi sayesinde gerçek dünyasını ve sahici benliğini içsel bir kavrayışla algılayabilmektedir. Yani gitmek eylemi onun için bir tür varoluşsal sancılarıyla başa çıkma stratejisi ve onu kendilik bilincine ulaştıran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı strateji yazarın yazma ediminde de vardır. Daha önce değinildiği gibi, *Yeryüzüne Dayanabilmek İçin*'dir yazarın yazma gayesi: “Neden yazılır? Dünya acılı olduğu için yazılır. Duygular taşıdığı için yazılır” (Öztlü, 2014, s. 9-10). *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'ta geçen “hiç değilse acıları dönüştürecek sözcüklere sahip olduğumu düşündüm” (Öztlü, 2012, s. 44) ifadesinden de net olarak anlaşıldığı gibi, yazmak eylemi, onun için varoluşunu anlamlandırma, varoluşsal acı ve kaygılarını çözümlene biçimidir. Ben anlatıcı, “[b]elki kendilerine yaşamı kanıtlamaya gerek duymayan”, yaşamlarının ve varoluşlarının nedenini sorgulamayan, “sevgiyi de derinliğine duymadan, acıya dönüştürmeden yaşayıp gidiyorlar” (s. 11) diyerek, kendi varlığına bile kayıtsızlaşarak yabancılaşmış, derinliksiz ve sahici olmayan bir yaşam sürdüren insanları eleştirir. Bu eleştiri aynı zamanda onun, toplumda sürüye karışmış insanların genelinden farklı olarak varoluş sancısı çeken bir birey olduğunun imidir. Bu da onu diğer varoluşçular arasında en çok; kendi özbenliğini ve hakiki varoluş tarzını arayan insanın, varoluş acısı çekmesinin kaçınılmaz olduğunu savunan Jaspers'in felsefesine yaklaştırır.

Eserde anlatıcının yaşadığı bir başka varoluşsal çıkmaz da “yabancılaşma”dır. “Yaşlandıkça insanlarla aramdaki uçurum büyüyor. Arabalardaki, uçaklardaki, resmi dairelerdeki, otobüslerdeki, dükkanlardaki, caddelerdeki insanlarla aramdaki uçurum” (Öztlü, 2012, s. 9) ve “yabancı olmamış bir tek olgu var. O da kendi varoluşum. Belki tek mutluluğum bu. Tek bağlantım. Kendimi kavrayamazsam tüm varoluşum yitmiş demektir” (s. 60) ifadeleri anlatıcının, içinde yaşadığı topluma ve insanlara karşı yabancılaşmasının boyutunu gözler önüne sermektedir. Burada onun yalnızca kendi varoluşuna yabancılaşmadığı, ama kendi dışında diğer her şeye yabancılaştığı da anlaşılmaktadır:

“Arabaların akışı bizi hiç tedirgin etmiyor. Yarım metre ötemizdeki günlük yaşamla hiçbir bağlantımız yok. Gürültülü, anlamsız bir canlılık içinde, egzoz gazı kokan bir yaşam bu. Havel Şosesi yakınındaki çevre yolu üzerinde. Öylesine oturuyoruz tahta sırada. Herhangi bir kentte. Varoluşun herhangi bir zamanında. Bildik güneş ısıtıyor bizi. Gerideki yaşamı tümüyle unutmuş ne geçmiş ne geleceği düşünmüyor, öylesine zaman, an içinde oturuyoruz. Durgun sessizlik içinde. Pazar günü trafiğine karşı. Bize ulaşmıyor ses. Asfaltın karşı kıyısında uzanan ağaç gölgeleri hangi dünyaya ait. Bisiklet yarışı yapan bu insanlar hangi dünyadan gelip geçiyor” (Öztlü, 2012, s. 17).

Yukarıdaki alıntıda anlatıcının hissettiği yabancılaşma duygusunun çok çarpıcı bir boyutta olduğu görülür. “Bütün bu yabancılık içinde tanıdık tek bir görüntü var. O da Viyana'dan buraya dek geldiğimiz kırmızı araba” (Öztlü, 2012, s. 54) diyerek, her şeyin ona ne kadar yabancı geldiğini vurgulayan kadın yazar, okuruna “sen” ve “o” diye seslenerek, yabancılaşmanın sadece kendi varlığını değil, toplumdaki tüm bireyleri ele geçiren bir hastalık olduğunu, herkesin kendi kadar başkasının acısına da uzak olup yabancılaştığını, yalnızlaşıp ıssızlaştığını, iletişimsizleştiğini ve savaş, açlık, sefalet gibi büyük felaketlere karşı duyarsızlaşıp köreldiğini şöyle ifade eder:

“Açlık, savaş, geri kalmışlık ve inanılmaz felaketlerle ilgili haberleri kitleler masal dinler gibi dinliyor. İşte böylesi bir yaşam önümüzden gelip gidiyor. Sen kendi duvarlarının gerisine çekiliyorsun. O, kendi duvarlarının gerisine çekiliyor. [...] Herkes bir başka dili konuşuyor. [...] Aynı dili konuşan iki kişi yok” (Öztlü, 2012, s. 12).

Oysa Jaspers'e göre, kendi varlığına anlam ve içerik kazandırma çabası içerisinde olan insan ne kendinin ne de başkasının varoluşsal acısına duyarsız ve kayıtsız kalabilir. O halde anlatıcının, devlet aygıtının kitle iletişim araçları aracılığıyla sürüye/ kitleye dönüştürerek güttüğü diğer insanlara yönelttiği tüm bu eleştiriler de varoluşçuluğun bakış açısıyla örtüşmektedir.

Eserde öne çıkan bir başka varoluşsal motif de "bırakılmışlık"tır. Varoluşçuluk felsefesinde genelde "fırlatılmışlık" (Heidegger) şeklinde adlandırılan bu kavram, Tanrı'nın, yani bir yasa ya da bir anlam koyucunun olmadığı, tamamen saçma ve anlamsız bir dünya içindeki insanın yalnızlığını ifade eder. Tanrı öldüğüne (Nietzsche) göre, insan önceden belirlenip hazırlanmış değişmez yasaların ve değerlerin olmadığı, bunların tamamen kendi belirlenimine kaldığı bir dünyaya fırlatılmıştır: "Oysa yaşam genellikle insanın bir başına kalması. Uykuda. Uykuyu ararken. Derin uykuların ötesinde bile zaman zaman düşünde sezinlemiyor mu insan bir başınalığın çaresizliğini" (Özlu, 2012, s. 11). Bu bırakılmışlık, dünyaya fırlatılmış insanın açmazını ve çaresizliğini dile getirdiği gibi kişinin kendi beninden, kendi özünden de fırlatılmışlığı ve uzağa düşmüşlüğüünü ifade eder:

"Zaman zaman kendimi tüm insanlıktan daha güçlü duyuyorum, ama kendimi aynı anda çıplaklıklarından sıyrılmaya çalışan ağaçlar kadar da bırakılmış duyuyorum. Özellikle ben'in, ben'i bıraktığı anlarda. Ya da ikisi bütünleştğinde. Ve birdenbire, şimdiye dek hiç algılamadığım bir duygu gelip beni buluyor: Bırakılmışlığın tadı" (Özlu, 2012, s. 9-10).

Ölümlü bir varlık olarak, Tanrı'dan ve tanrısal anlamdan yoksun bir dünyaya terk edilip bırakılmış olan insanların çoğu, yaşadığı korkuyu/ kaygıyı bertaraf edebilmek için devasa kitlelerin içine karışıp anonimleşir ve toplumsal kural ve beklentilerine uygun bir yaşamı benimserken, ben anlatıcı – bir tür kara koyun gibi sürüye dahil olmayıp – tüm bunlara var gücüyle direnerek karşı çıkar:

"Yaşamum boyunca içimi kemirttiniz. Evlerinizle. Okullarınızla. İş yerlerinizle. Özel ya da resmi kuruluşlarınızla içimi kemirttiniz. Ölmek istedim, dirilttiniz. Yazı yazmak istedim, aç kalırsın, dediniz. Aç kalmayı denedim, serum verdiniz. Delirdim, kafama elektrik verdiniz. Hiç aile olmayacak insanla bir araya geldim, gene aile olduk. Ben bütün bunların dışındayım. Şimdi tek konuğu olduğum bu otelden ayrılırken, hangi otobüs ya da tren istasyonuna, hangi havaalanı ya da hangi limana doğru gideceğimi bilmediğim bu sabahta, iyi, başarılı, düzenli bir insandan başka her şey olduğumu duyuyorum" (Özlu, 2012, s. 58).

Yukarıdaki alıntıda anlatıcı, siyasal ve toplumsal baskı, yasak ve kısıtlamalara karşı anarşist tutumunu açıkça ortaya koymaktadır. Bireyin öznelliğini, sahici benliğini, kitle iletişim araçlarından aile kurumuna dek sirayet eden türlü denetim mekanizmaları ağıyla baskılayıp yok etmeye çalışan tektipleştirici düzene ve toplumsal zihniyete karşı onun, hem bir insan-birey hem bir yazar hem de bir kadın olarak kendi bireyselliğini ve özgürlüğünü savunması varoluşçu felsefenin öne çıkardığı bir varoluş tarzıdır. O, yaşamını kendi özgür seçimleriyle oluşturmaktadır ki, özgürlük savaşımı, 20. yüzyıl varoluşçuluğun sahici bir bireyden beklediği en önemli özelliktir. Nitekim Sartre'ın varoluş felsefesine göre kişi, kendi iradesinin ve özgür seçimlerinin toplamından ibarettir. O özgür iradesiyle yaptığı seçimlerle hem yaşamını hem öz benliğini şekillendirir. Yazar-anlatıcının bu düşünceyle adeta birebir örtüşen yorumu şöyledir:

"Birçoğu yalamı gerçek gibi algılayacak kadar sıyrılmış kişisel özgürlüklerinden. Oysa insan, hem yaşamı, bize sunulan bu en yüce olguyu, hem de yaşam sonunda sonsuzluğa varmayı hak etmek zorunda. Yaşam, bu gelişmeye tüm kapılarını açan bir olgu. Gelişigüzel geçip gidilecek bir

varoluş değil insan varoluşu. Biçimlendirilecek, değiştirilecek, sınırsızlaştırılacak bir HER ŞEY!” (Özlü, 2012, s. 52).

Tam da anlatıcının yukarıda ifade ettiği, kişinin özgürlüklerinden sıyrılması durumu Sartre'in felsefesiyle örtüşür. Kişi, kendi kararlarının, seçim ve eylemlerinin sonucuna katlanmaktan, yaşamının sorumluluğunu alma yükümlüğünün verdiği ağırlıktan ve kaygıdan kurtulmak için özgürlüğünden kaçır. Çünkü insan, kendi kendini yaratmak ve seçim yapmak konusunda özgürdür. Seçimlerinin ve bu seçimleriyle yarattığı kimliğin sorumluluğu tamamen ona aittir. Üstelik bu sorumluluk duygusu, sadece insanın kendisine değil, tüm insanlığa karşı olmak durumundadır. Böyle bir sorumluluğun altına girmek, onda bulantı ve endişe hissini ortaya çıkarır ve kişi bu gerilimden tümenden kurtulmak için özgürlüğünü reddeder (Cevizci, 2018, s. 1162). Eserde anlatıcı, bu durumu hiçbir şekilde onaylamamakta ve kendi kararlarıyla çıktığı yolculuklarla, sürekli değişime ve gelişime açık olan, kendi doğrularına göre şekillendirdiği bir yaşamı yaşayarak varoluşçuluk açısından özgürlüğünden kaçmayan ve sorumluluk alan sahici bir birey tablosu çizmektedir: “Tren raylarını severim. Bağımsızlığı, gidebilmeyi, kalmak zorunda olmamayı, uymak zorunda olmamayı anımsatır. Tren rayları bir tür bağımsızlıktır benim için” (Özlü, 2012, s. 19) sözleriyle ifade ettiği alıntıda görüldüğü gibi, anlatıcının yaşamı tamamen bireysel özgürlük ideali üzerine kurulmuştur. “Başıma buyrukluğuma hayranım” diyerek kendisine özgür ve bağımsız bir yaşam tarzı benimsediğini belirten anlatıcı, “ülkelerden, sistemlerden, bürokrasiden, demokrasiden, dünyanın tüm savaşlarından, tüm yönetimlerinden, tüm polislerinden ve futbol takımlarından arta kalan yalnız kendi olduğumun boşluğu. Kendi bağımsızlığım” (Özlü, 2012, s. 26) şeklindeki alaycı ifadesinde ülke, devlet, toplum, sistem vb. bileşenler ağıyla dünyadaki kurulu düzenin tamamına kafa tutar. Burada özellikle belirtmek gerekir ki, “yalnız kendi olduğumun boşluğu” ifadesi, Sartre'in insanın içerisinde kendi seçimleri ve eylemleriyle doldurmak bakımından bütünüyle özgür olduğu bir boşlukla dünyaya geldiği savıyla (Cevizci, 2018, s. 1164) birebir örtüşmektedir. O içindeki boşluğu kendini yaşama açarak, yolculuklara çıkarak, tamamen kendi belirlediği kararları ve seçimleriyle doldurmaya çalışır.

Onun özgürlük ve bağımsızlık düşüncesi, toplumsal baskı ve dayatmaların sınırlandırmalarını; ülkelerin, rejimlerin, yönetimlerin sınırlarını aşmak ve hiçbir yere, hiçbir şeye ait olmamak anlamına geldiği gibi, aynı zamanda hiçbir kişiye de ait olmamayı içerir: “Tek bir kişide yoğunlaşan duygulardan her zaman kaçındım. Sonsuz sevmek isteğimi her zaman tüm insanlara, her insana dağıtma çabası gösterdim” (Özlü, 2012, s. 43) diyerek, sevgisini sadece bir insanla sınırlamak istemediğini ve tek bir insana bağımlılık göstermekten kaçındığını belirterek varlığını tüm dünyaya, dünyadaki her şeye ve her kişiye açmaktadır ki, bu da, onun özgürlük istencinin boyutunu gözler önüne sermektedir.

Özlü'nün ben-anlatıcısının, Berlin-Prag-Viyana-Zagreb-Belgrad-Niş-Berlin-Zagreb-Trieste-Torino-S. Stefano Belbo güzergahında, bazen tren bazen de otomobille devam ettiği yolculuğunda, kimi zaman kaldığı otellerde, kimi zaman istasyonlarda ya da trenlerde yazdığı bu eserin sonunda anlatıcının vardığı nokta, sonsuz bir sınırsızlık ve hiçlik duygusudur:

“Gitmeliyim. Gitmeliyim. Gitmeliyim. Gitmeliyim. Gitmeliyim. [...] Ancak o zaman uzaklaşıyorum yaşamın sonundan. Başlangıcından. Gitmeliyim. [...] Ağır ağır yükselen küçük asansör, tüm umutsuzluk, intihar tutkusu orada bitiyor. Orada yalnızlık en büyük yalnızlık içinde yitiyor. Hiçlikte” (Özlü, 2012, s. 125).

Varoluşçuluk felsefesi açısından hiçlik, kişinin varoluşunun belirleyici bir özelliğidir. Bu hiçlik sayesinde kişi, en başta kendi varlığı olmak üzere sürekli bir şeyler üretip yaratmaya, kendi varoluşunu ve dünyayı anlamlandırarak varlığını gerçekleştirmeye zorlanır. Eserin başından sonuna kadar anlatıcıya eşlik eden “gitmek” işteği, onu yaşamın sonundan, yani hiçlik duygusundan uzaklaştıran en temel olgudur. Yaşamın bir yol, kendisinin de bir yolcu olduğunun idrakiyle, belli bir yerde sabit kalıp yaşamak yerine, sürekli bir yerden başka bir yere yol olarak, yolculuklara çıkararak, durup sınırlanmayarak, kalıp hapsolmayarak iini doldurmaya çalıştığı, işte hep bu boşluktur. Paradoksal biçimde tüm dünyaya meydan okuyarak kendi varoluşunu gerçekleştirmesini de sağlayan da yine odur.

4. Karşılaştırma:

Bu noktaya kadar elde edilen veriler karşılaştırmalı olarak irdelenecek olursa; Hesse'nin eserinde Siddhartha, yolculuğa çıkmasıyla başlayan olay örgüsü içerisinde birtakım deneyimler yaşadıktan sonra kendi hakikatine ulaşır, ancak Özlü'nün anlatıcısı için, yolculuğun bizzat kendisi bir yaşam ve varoluş biçimidir. Kendisi de bir yazar olan kadın ana figür hem – iç monologlar ve metinlerarası göndermelerle dokuduğu – metin evreninde hem de gerçek dünyada, sevdiği üç yazarla birlikte kendi öz benliğinin izini sürdüğu yolculuklarda, kendi sahici varoluşunu yaşamı kılar. Bu sahici varoluş biçimi, aynı zamanda onun yazma biçimini de belirler.

Siddhartha'nın, başlangıçta mutlu ve huzurlu bir şekilde yaşadığı aile ortamında, yaşamını sığ ve yetersiz bulması, sahip olduğu şeylerin ve sürdürdüğu yaşamın sahiciliğinden şüphe duyması ve ben kimim/ neyim sorularıyla hakiki benliğini sorgulaması, onu kendilik arayışına götüren yolculuğunun yapı taşlarıdır. Özlü'nün anlatıcısı ise ne ailesiyle ne toplumla tam anlamıyla bağlılık ve aidiyet duygusu içeren bir ilişki kurmuştur, ama onun yolculuğunun temeli de benzer sebeplere dayanmaktadır. O da içine doğduğu çağa egemen düşünce ve değerleri, kendisine biçilen kalıp ve rolleri reddederek, yerleşik düzene, yönetsel ve toplumsal baskı ve dayatma mekanizmalarına karşı çıkararak yolculuğuna başlar. Yerleşik ve stabil burjuvazi bir düzen içinde yaşamaktansa, yersiz-yurtsuz, belirsiz ve tekensiz, ama herkesten ve her şeyden olabildiğince özgür bir gezgin yaşamını yeğleyen anlatıcı, bunu yaşamla yazını i içe geçiren sahici bir varoluş biçimine dönüştürür.

Daha önce değinildiği gibi, yolculuk motifi, her iki eserin temel yapıtaşı konumundadır. Ana figürlerin eserler boyunca yolculuk yapması, kendilerini kurulu düzene ve kalıp rollere hapsedip yeni varoluş imkanlarına kapalı bir yaşam sürmek yerine, farklı karşılaşma ve yaşantılara cesurca a(ıl)masına karşılık gelir. Yolculuğun – yerleşik algı ve yaşam düzeneklerini yapıbozuma uğra-tan – dinamik ve devingen yapısı onlara, sürekli bir oluş ve kendini oluşturma süreci içerisinde varlıklarında taşıdıkları potansiyelleri gerçekleştirme olanağı tanır ki, bu varoluşçu felsefenin sahici varoluşa yaptığı vurgu açısından önemlidir. Bu veriler açıkça gösteriyor ki; her iki eserde de yolculuk motifinin arka planını temelde varoluşsal kaygılar oluşurmaktadır.

Geleneksel ve yerleşik inanç ve değerleri reddedip kendi hakikatinin peşine düşen Siddhartha, farklı yaşamsal deneyimler edindiği yolculuğunun sonunda öz benliğiyle birlikte, tümcüleyin bir varoluşun sırrına ererken, Özlü'nün anlatıcısı “gitmek” eylemiyle yaşantısal düzlemde, “yazmak” eylemiyle ise bilişsel düzlemde varoluşunu gerçekleştirme olanağı bulmuştur. İki eserde de ana figürler, içinde yaşadıkları topluma ve düzene karşı yoğun bir yabancılaşma duygusu yaşar. Siddhartha'dan farklı olarak Özlü'nün ana figürü, modern dünyada yaşayan bireylerin sadece kendi yaşamlarına yabancılaşmayıp, başkalarının acılarına ve aslında tüm dünyayı ilgilendiren felaket-

lere karşı duyarsızlaştığına dikkat çekerek yabancılaşmanın insanlık açısından tehlikeli boyutlarını da ele alır.

Bir başka ortak nokta, iki eserde de karşılaştığımız başkaldırı olgusudur; toplumun yerleşik düzenine ve çarklarına karşı çıkan her iki ana figür de statükoya başkaldırır, tüm baskı ve kısıtlamalara rağmen, kendi özgürlük imkanlarını yok saymayarak sahici bir varoluş tarzını kendilerine amaç edinir. Varoluşçuluğun bir başka önemli meselesi olan intihar olgusu iki eserde de ele alınmış, ama iki ana figür de ne olursa olsun ona boyun eğmeyerek yaşamayı yeğlemiş ve yaşamlarına anlam katma çabasını baştan sona sürdürmüşlerdir. Siddhartha romanında geçmeyen, bunun aksine *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'ta ise birkaç kez vurgulanan “bırakılmışlık” meselesi de yine önemli bir noktadır. Anlatıcı dünyada bir başına bırakılmışlığını ve çaresizliğini hem somut anlamda ülkelerin sınırlarını hem de soyut anlamda kişinin kendine koyduğu ve toplumsal kuralların kişiye koyduğu sınırları aşarak ve daima yolculuklara çıkarak çözümlenmektedir. Aslında yolculuk motifi her iki eserde de varoluşsal düşümlerin; bulantının, benlik arayışının, yaşamın anlamsızlığının, bağımsızlık ve özgürlük istencinin, yabancılaşmanın, başkaldırının, intiharın, bırakılmışlığın çözümlendiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır, çünkü her iki eserde de bu motif, kişinin kendi benliğini keşfedip gerçekleştirmesinde ve varoluşunu sahici kılmasında katalizör işlevi görmektedir.

Sonuç

Önceleri toplumsal, dinsel, yönetsel baskı ve dayatmalar nedeniyle bireyselleşemeyen, kendi benliğini ve kaderini başkasının aklının kılavuzluğuna bırakan insana modernleşmeyle birlikte temel hak ve özgürlükleri görünürde teslim edilmiş, ama bu kez de o, kendi rızasıyla bu hakları kapitalist sistemin çarklarına, teknolojinin ve bilimin doğurduğu, müthiş bir hızla akıp giden yaşamın mekanikliğine emanet etmiştir. Bunun sonucunda varoluşunun, yaşamının hakiki anlamını kavrayamayan modern dünyanın bireyleri, büyük bir manevi çöküşün pençesine düşmüştür. İnsanlık için bir tehdit anlamına gelen böyle bir ortamda varoluşçular felsefelerini, yaşama (yeniden) anlam katmak üzerine inşa etmişlerdir.

Biz de bu makalede, 20. yüzyıl Almanca ve Türkçe edebiyatın öncülerinden Hermann Hesse'nin *Siddhartha* ve Tezer Özlü'nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* adlı eserlerinde varoluşsal izleklerin izini sürerek, çağımız insanının yaşadığı varoluşsal sorunlara dikkat çekmeye çalıştık. Kuramsal açıdan komparatistiğin alanına giren bu çalışmada, Almanca ve Türkçe edebiyatlara ait olan araştırma nesnelerini, edebiyat ve felsefe arasındaki disiplinlerarası bağlantılardan hareketle, varoluşçuluk felsefesinin temel ilkelerinden yararlanarak karşılaştırmalı olarak analiz ettik.

Sonuç olarak bu çalışmada, kuram analizi ve metin analizi kısımları arasında diyalojik bir ilişki kurarak, varoluşçuluğun başat izleklerinden olan; iç sıkıntısı, kaygı, bulantı, özgürlük, başkaldırı, saçma, yabancılaşma gibi motif ve temaların varlığını ortaya çıkardık. Romanlarında yaratıkları ana figürlere benzer bir mücadeleyi kendi yaşamlarında da veren ve başarılarını 20. yüzyıl insanının varoluşsal açmazına ayna tutmalarına borçlu olan Hesse'nin ve Özlü'nün eserlerini, varoluşsal sorunların ele alınışındaki benzerlik, koşutluk ve farklılıklar ekseninde karşılaştırdığımız bu analiz sonucunda; her iki eserdeki yolculuk motifinin, bireyin kendi benliğinin ve varoluşunun anlamını keşfedip sahici kılmasını erekselleştiren varoluş felsefesine açıldığını gösterdik. Otobiyografik özellikler taşıyan her iki eserde ana figürlerin yolculukları boyunca ortaya koyduğu benlik ve varoluş biçiminin, varoluşçuluk felsefesinin bakış açısından 'sahici' nitelikteki bir varoluşun karakteristik özelliklerini taşıdığını tespit ettik.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2016). *Negatif Diyalektik*, çev. Ş. Öztürk. İstanbul: Metis Yay.
- Akatlı, F. (1998). *Zamanı Yaşatan Roman/Zamana Direnen Şiir*. İstanbul: Boyut Kitapları. (İçinde: Aydoğdu, Y. (2020), “Bir Yol Anlatısı: ‘Yaşamın Ucuna Yolculuk’ta Bakış Açısı Ve Anlatıcı Düzlemi”, (Ed.) V. Şahin, *Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi*. (387-404). Ankara: Akçağ Yay.).
- Alperen, A. (1994). *Hermann Hesse Hayatı- Sanatı- Eserleri*. İstanbul: Promete Yay.
- Ankay, N. (2009). Tezer Özlü’nün Eserlerinde Otobiyografik Anlatım. *Turkish Studies*. 4 (8), s. 470-492.
- Aras, İ. (2018). *Edebiyatta Bir Motif Olarak İğrenilen Kimlikler. Varoluşçuluk Bağlamında Karşılaştırmalı Bir Çalışma*, Konya: Çizgi Yay.
- Aşar, H. (2014). Heidegger ve Sartre Felsefesinde “Kaygı” ve “Bulanıtı” Kavramlarının Analizi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi (FLSF)*, Sayı:17, s. 85-99.
- Aydoğdu, Y. (2020). “Bir Yol Anlatısı: ‘Yaşamın Ucuna Yolculuk’ta Bakış Açısı Ve Anlatıcı Düzlemi”, (Ed.) V. Şahin, *Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi*. (387-404). Ankara: Akçağ Yay.
- Aytaç, G. (1983). *Çağdaş Alman Edebiyatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Aytaç, G. (2003). *Karşılaştırmalı Alman Edebiyatı*. İstanbul: Say Yay.
- Bakewell, S. (2017). *Varoluşçular Kahvesi*, çev. E. Gözğü. İstanbul: Domingo Yay.
- Bezirci, A. (1990). “Önsöz”, Sartre J. P., *Varoluşçuluk*, çev. A. Bezirci, İstanbul: Say Yay., s. 7-21.
- Bumin, T. (2002). *Felsefe*. İstanbul: Tüsiad Yay.
- Cevizci, A. (2018). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yay.
- Dindar, B. (1987). “J. P. Sartre’in Varoluşçuluğunda Hürriyet Anlayışı”, *Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty*, 2 (1), s. 71-94.
- Frenzel, H.A. u. E. (1987). *Daten deutscher Dichtung Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, München: DTV.
- Hesse, H. (2008). *Siddharta*, çev. K. Şipal. İstanbul: Can Yay.
- Kant, I. (1994). *Pratik Usun Eleştirisi*, çev. İ. Z. Eyüboğlu. İstanbul: Say Yay.
- Kızıler, F. (1998). *Hermann Hesse’nin Boncuk Oyunu Adlı Romanında Ütopik Us Dünyası*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.
- Kızıler, F. (2010). “Tezer Özlü’nün “Zaman Dışı Yaşam” Adlı Senaryosunda Geçen Tren Yolculuğunda Kültürlerarası Karşılaşmalar”, *Akademik İncelemeler Dergisi, Sakarya*, 2 (3), s. 90-101.
- Kızıler, F.& Şen, E. (2019). “Hermann Hesse’nin Çarklar Arasında (*Unterm Rad*) Adlı Romanı İle Michael Haneke’nin *Beyaz Bant (Das Weiße Band)* Adlı Filminin Tematik Açından Karşılaştırılması”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 16 (2), s. 543-559.
- Kızıler Emer, F. (2023). *Sınırları Aşan Bir Bilim Olarak Komparatistik*. Eskişehir: Nisan Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2013). *Kayı Kavramı*, çev. T. Armaner. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Nietzsche, F. (2012). “Also sprach Zarathustra”. *Gesammelte Werke*. (363-614). Köln: Anaconda Ver.
- Özlü, T. (2012). *Yaşamın Ucuna Yolculuk*. İstanbul: YKY.
- Özlü, T. (2014). *Yeryüzüne Dayanabilmek İçin*. İstanbul: YKY.
- Sahakian W. (1995). *Felsefe Tarihi*, çev. A. Yardımlı. İstanbul: İdea Yay.
- Sartre J.P. (1990). *Varoluşçuluk*, çev. A. Bezirci. İstanbul: Say Yay.
- Zeller, B. (1997). *Hermann Hesse*, çev. K. Şipal. İstanbul: Afa Yay.

Klasik Arap Edebiyatında “Cimrilik” Teması

The Theme of “Stinginess” in Classical Arabic Literature

Murat ATAMAN*



Öz

Cimrilik olgusu, antik çağlardan beri insanların iç dünyasında merak uyandıran bir konu olmuştur. Farklı kültür ve medeniyetler içerisinde cimrilere/cimriliğe dair yer alan atasözü, hikâye, vecize, şiir gibi yazılı ve sözlü edebiyata çokça tesadüf edilmesi evrensel bir temaya dönüştüğünün göstergesidir. Bu nedenle felsefeden psikolojiye, ilahiyattan edebiyata kadar birçok alanda doğrudan veya dolaylı olarak cimrilik konusunu ele alan eserler telif edilmiştir. Edebiyat sahasına gelindiğinde ise cimriliğin diğer disiplinlere nispeten daha kapsamlı ve farklı açılardan işlendiği mülâhaza edilir. Bunda edebiyatın sözlü ve yazılı kültürü kapsayıcı yönünün yanı sıra toplumun her kesimine hitap ediyor olmasının rolü vardır.

Klasik Arap edebiyatı eserlerinin hemen hepsinde yer alan cimrilik bahsi ahlaki açıdan olduğu kadar kültürel yönüyle de ele alınmıştır. İslam'ın öğüt verme geleneğine bağlı kalınarak zemmedilen cimrilik, bireysel ve toplumsal yozlaşmanın temel öğelerinden sayılmıştır. Cimri psikolojisini enine boyuna irdeleyerek tenkit eden edipler ilginç bir şekilde cimrilere mizahi bir hüviyet kazandırmayı da ihmal etmemişlerdir. Bu çaba ve gayret Klasik dönem Müslüman Arap toplumunun cimri tasavvurunu değişik açılardan yansıtmayı başarmış gibi görünmektedir. Bu makale klasik Arap edebiyatı kaynaklarında tasvir edilmeye çalışılan cimri(lik) karakterini incelemeye hedeflemiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Arap Edebiyatı, cimrilik, cimri psikolojisi, mizah, ahlak.

* Arş. Gör. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi,
İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagati
Bölümü, Bursa, Türkiye,
murat-ataman58@hotmail.com,
ORCID: 0000-0002-7049-3125

Gönderilme Tarihi / Received Date:

12 Aralık 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

15 Şubat 2024

Atıf/Citation: Ataman M. (2024). Klasik Arap Edebiyatında “Cimrilik” Teması
doi.org/10.30767/diledeara.1404148

Copyright © 2024
Dil ve Edebiyat Araştırmaları
tded.org.tr | 2024

Abstract

The phenomenon of miserliness has been a subject of curiosity in the inner world of individuals since ancient times. The prevalence of proverbs, stories, aphorisms, poems, and other literary forms related to miserliness across various cultures and civilizations indicates its transformation into a universal theme. Consequently, works directly or indirectly addressing the topic of miserliness have been composed in various fields, ranging from philosophy to psychology, theology to literature. In the realm of literature, it is observed that miserliness is explored more comprehensively and from different perspectives compared to other disciplines. This is attributed to the inclusive nature of literature, which addresses all segments of society, along with its oral and written cultural aspects.

In classical Arabic literary works, the theme of miserliness is not only approached from a moral standpoint but also examined in its cultural dimension. Miserliness, criticized within the framework of Islamic admonitory tradition, is considered a fundamental element of individual and societal moral decay. Literary figures, while critically examining the psychology of miserliness, have intriguingly endowed misers with a humorous character. This effort and endeavor seem to have successfully reflected the conception of miserliness in Classical Muslim Arab society from various angles. This article aims to examine the miserly character portrayed in classical Arabic literary sources.

Keywords: Classical Arabic Literature, miserliness, miser psychology, humor, ethics.

Extended Summary

The theme of miserliness is a frequently encountered motif in Classical Arabic literature and similarly prevails widely across world literatures. Throughout history, this theme has been effective in capturing people's attention and establishing a significant place within society. The existence of a broad spectrum of literary elements related to miserliness, such as proverbs, stories, and aphorisms, indicates the universal appeal of the theme. Several reasons contribute to the widespread prevalence of the theme of miserliness across cultures. Firstly, miserliness reflects a facet of human nature, making it a subject with which people can easily relate. Secondly, stories and teachings related to miserliness aim to impart lessons to individuals by emphasizing moral values within society. Literature is known for its ability to bring together oral and written cultures. Legends, fairy tales, and proverbs passed down through oral tradition can evolve over time into literary works. The thorough exploration of the theme of miserliness in literature stems from the ability of literature to merge oral and written cultures and appeal to a wide cross-section of society. The treatment of the miserliness theme in literature transcends mere storytelling, reaching philosophical, psychological, and divine dimensions. Works related to miserliness can delve into the depths of human nature through character analyses or question societal norms. This diversity allows the theme of miserliness to be intricately and multi-dimensionally explored in literature, making it a rich and layered subject.

In Classical Arabic literature, miserliness has been perceived as a fundamental element of moral corruption, frequently explored in works that depict various distortions arising in different relationships and contexts. Miserliness is considered not only in its material form but also as emotional, social, and spiritual miserliness. In foundational relationships such as marriage, kinship, friendship, neighborliness, and worship, miserliness has functioned as the source or determinant of moral corruption occurring in these relationships. For example, if a miserly person refrains from assisting relatives or hesitates to share with friends, such behavior can lead to moral deterioration in social relationships. Similarly, in neighborly relations, miserliness can weaken the spirit of solidarity and mutual assistance. Authors have sought to create social awareness by examining the concept of miserliness. In these works, miserliness is portrayed not merely as a narrow perspective focused on individual interests but also as an attitude that harms the overall health and solidarity of society. This approach highlights miserliness as a mindset detrimental to both the individual and the community, aiming to encourage readers to question their thought structures regarding miserliness and understand its negative effects on societies. Furthermore, the theme of miserliness has not remained confined to aesthetic concerns; it has delved into moral values and the depths of human relationships, fostering an emotional connection and contemplation among readers. By addressing the issue of miserliness as more than just an aesthetic problem, these works have aimed to prompt reflection and encourage positive changes. Emphasizing the moral values of society, these literary pieces have played a significant role in raising awareness among individuals and positively influencing them.

Miserliness and misers have not only been subjects of moral critique in literary works but have also transcended into figures of joy and humor within society over time. This transformation has significantly contributed to the formation of classical Arabic humor. The attacking and defensive attitudes of misers have evolved into comedic figures, providing a humorous perspective on issues such as selfishness and a lack of sharing through the excuses they generate, thereby fostering social criticism. Consequently, misers have come to be considered fundamental materials in the realm of humorous literature.

In the modern era, the theme of miserliness and misers has found reflection in important works of world literature. Examples include Charles Dickens’ “A Christmas Carol”, Molière’s play “The Miser”, Dostoevsky’s novel “The Idiot”, and Balzac’s work “Eugénie Grandet.” However, two early works, namely Cahiz’s “Kitab al-bukhalâ” and Khatîb al-Bagdâdî’s “al-Bukhalâ”, stand out as the first two written works on this theme. In our country, various theses and articles have been written on miserliness and misers across different disciplines. The forthcoming sections of this article will delve into those studies relevant to our topic.

The article provides a detailed explanation of how themes related to miserliness are addressed in various works of classical Arabic literature and how these works reflect the medieval Muslim Arab society’s conception of miserliness. Additionally, the inclusion of analyses from classical moral books adds an important contribution, enabling a deeper understanding of how the issue of miserliness aligns with the ethical norms of the time. This dual-layered approach distinguishes the article, representing a comprehensive investigation into the theme of miserliness.

Giriş

Klasik Arap edebiyatı eserlerinin hemen hepsinde karşımıza çıkan cimrilik teması çok eski çağlardan beri insanların ilgi ve alakasını celbetmiştir. Hemen her kültür ve medeniyet içerisinde cimrilığe dair atasözü, hikâye, vecize gibi edebiyat malzemelerinin yer alması, cimrilik konusunun evrensel bir ilgi ve alakaya sahip olduğunu göstermektedir. Cimrilik olgusuna olan ilgi ve alaka yalnızca sözlü edebiyatla sınırlı kalmamış; felsefeden psikolojiye, ilahiyattan edebiyata kadar birçok ilim dalının doğrudan veya dolaylı konusu olmuştur (Aristo, 1924, ss. 1-13). Fakat cimrilığın edebiyat özelindeki yerinin diğer alan ve disiplinlere nispetle daha kapsamlı olduğu söylenebilir. Bunda edebiyatın sözlü ve yazılı kültürü kapsayıcı yönünün yanı sıra toplumun her kesimine hitap edebiliyor olmasının rolü büyüktür.

Klasik Arap edebiyatında *cimrilik* ahlaki yozlaşmanın en temel öğelerinden biri olarak görülmüştür. Evlilik, akrabalık, dostluk, komşuluk, ibadet gibi ilişkilerdeki yozlaşmalarda cimrilığın izdüşümlerini görmenin mümkün olduğu ifade edilmiştir. Estetik kaygıların yansıra yaşadıkları toplumu ahlaki yozlaşmalara karşı bilinçlendirmeyi de hedefleyen edipler, “cimrilik” kavramını derinlemesine irdeleyerek toplumsal bir duyarlılık oluşturmaya çalışmışlardır.

Edeb kitaplarında cimrilik/cimriler konusu yalnızca bir ahlak eleştirisi olarak ele alınmamıştır. Mizahın iki temel öğesi sayılan *saldırma* ve *savunma* tutumu cimriler tarafından oldukça güzel sergilendiğinden zamanla bu gürhün cemiyet hayatı içerisinde neşe ve güldürü figürlerine dönüştüğü görülmüştür. Bu durum aynı zamanda klasik Arap mizahının şekillenmesine de vesile olmuştur. Cimrilerin kılı kırk yaran düşünceleri, kırk dereden su getirerek ürettikleri bahaneler bir taraftan tenkit edilirken diğer taraftan bencillik ve paylaşım eksiklikleri gibi sorunlara mizahi bir bakış açısı getirerek toplumsal eleştirinin yapılmasına da vesile olmuştur. Dolayısıyla mizah edebiyatının en temel malzemelerinden biri olarak kayda geçmeyi başarmışlardır.¹

Öte yandan cimrilik ve cimriler bahsi modern dönemde de edebiyatçıların dikkatini çekmiştir. Dünya edebiyatında telif edilen eserlere göz attığımızda karşımıza çıkan Charles Dickens’in *cimri* kitabı, Molier’in *cimri* oyunu, Dostoyevski’nin *Budala*’sı, Balzac’ın *Eugénie Grandet* adlı eseri bunlardan sadece bazılarıdır. Fakat belirtmek gerekir ki Câhiz’in (öl.255/869) *Kitâbu’l-buhalâ’sı*

¹ Geniş bilgi için (bk. Muhammed & Emin, 2019)

ve Hatîb el-Bağdâdî (öl.463/1071) tarafından telif edilen *Cimriler* kitabı edebiyat sahasında ilk iki eser olma özelliğine sahiptir.

Ülkemizde de cimriliği ve cimrileri ele alan çeşitli disiplinlerde tez ve makaleler kaleme alınmıştır. Bu çalışmaların konumuzla alakalı olanlarına yeri geldikçe makalenin ilerleyen bölümlerinde değinilecektir. Makalemizi diğeri çalışmalardan farklı kılan cimrilik temasını Klasik Arap edebiyatı çerçevesinde ele alarak orta çağ Müslüman Arap toplumunun cimri tasavvurunu çeşitli yönlerden ortaya koymaya çalışmak olmuştur. Bunu yaparken genel manada klasik Arap edebiyatı eserlerinden yararlanılmış yer yer klasik dönem ahlak kitaplarından da faydalanılmıştır.

Cimriliğin klasik dönem Müslüman toplumdaki tasavvuru hakkında bilgi vermek makalemizin temel odak noktası olduğundan, sözlüklerdeki teknik tanımlar makalenin dışında tutulmuştur. Onun yerine cimriliğin o dönemdeki toplumsal ve kültürel bağlam içinde nasıl algılandığını ortaya koyan tanımlara yer verilmeye çalışılmıştır. Bu yaklaşım, konuyu fazladan detaylara boğmadan, hedeflenen çerçeveyi koruyarak cimriliğin klasik dönem Müslüman toplumu içindeki anlamını daha berrak bir şekilde sunmayı amaçlamaktadır.

Cimriliği itikadi bir problem olarak gören Abbasi veziri Fadl b. Sehl'in (öl.202/818) şu tanımıyla konuya giriş yapabiliriz: “Cimrilik, Allah'a karşı su-i zanda bulunmaktır” ²البِخْلُ سُوءُ الظَّنِّ بِالْمَعْبُودِ. Anlaşılan Fadl'in cimri tarifi şu iki ayetten mühlhemdir/Fadl, cimriliği bu şekilde tarif etmesini şu iki ayete dayandırdığına atıfta bulunur:

﴿السَّيْطَانُ يَئِدُكُمْ الْفَقْرَ﴾

“Şeytan sizi fakirlikle korkutur.” (Bakara,2/286).

﴿وَمَا أَنْفَقْتُمْ مِنْ شَيْءٍ فَهُوَ يُخْلِفُهُ﴾

“Başkaları için ne harcarsanız Allah onun yerine yenisini verir.” (Bakara,2/286.)

Horasanlı sûfi Şakîk-ı Belhî, (öl.194/810) yedi yüz kadar alime “cimrilik nedir?” sorusunu yönelttiğini ve her birinden aynı cevabı aldığını nakleder. Bu ortak tanıma göre cimrilik: “İnsanın sahip olduğu maldan Allah'ın hakkı olan malı vermemesidir (es-Semerkindî, t.y., s. 605). Tanımdan da anlaşıldığı üzere cimrilik zekât gibi farz olan tasadduk türleriyle sınırlandırılmıştır. Fakat ileride görüleceği üzere zekâtı vermekle yetinmek cimrilikten uzak durmak için yeterli görülmemiştir.

Bir başka tanımda cimri karakterin maddiyatla olan ilişkisi esas alınmıştır:

هُوَ أَنْ يَرَى الرَّجُلَ مَا أَنْفَقَهُ سَرَقًا وَمَا أَمْسَكَهُ سَرَقًا

“(Cimrilik) Kişinin yaptığı harcamayı israf, malını tutmasını ise kâr görmesidir (el-Âbî, 2004, s. 1/227); (er-Râgıb, 1999, s. 1/689).

Bazı felsefecilerin yaptıkları tanımda/tanımlarda ise cimriliğin insan karakteri üzerindeki olumsuz etkilerinin ön plana çıkarıldığı görülür. Buna göre cimrilik “İnsanın insani özelliklerini yok ederek, yerine hayvansal nitelikler getiren ahlakın adıdır.” Öyle anlaşılıyor ki bu tanımda insani özellik denilen şey cimriliğin doğasıyla çatışan paylaşmak ve yardımlaşmaktır; hayvansal nitelikler ise cimriliğin tabiatında bulunan hırs ve bencilliktir (es-Seyyid eş-Şerîf el-Cürçânî,

² Râgıb'ın da belirttiği üzere Fadl bu tarifi Hz. Peygamberin “منع الموجود سوء الظن بالمعبود (elinde) var olanı esirge, Allah'a sui zandır” sözünden almıştır.(bk. er-Râgıb, 1999, s. 1/661)

1983, s. 43). Cimriliği Allah-insan ilişkisi bağlamında ele alan sûfiler ise onu “Benliğini ve ruhunu Allah’a teslim etmeyen kişiler” şeklinde tarif etmişlerdir (Muhammed A’lâ b. Ali b. Muhammed Hâmid, 1996, s. 1/312).

Zengin bir semantik yelpazeye sahip olan Arapçada “cimrilik” olgusu yalnızca genel kullanım olan بَخِيلٌ lafzıyla ifade edilmemiş, cimriliğin şiddeti, çokluğu, azlığı, cimri psikolojisi gibi faktörler dikkate alınarak çeşitli lafızlar vazedilmiştir. Mesela eli aşırı sıkı olanlar için مُسْكٌ; şiddetli cimrilikle birlikte malın eksilmesinden dolayı canı sıkılıp morali bozulanlar için نَجْرٌ; şiddetli cimrilikle birlikte mal ve mülk kazanmada hırslı olup, iyilik yapmada da cimrilik edenler için سَحِيحٌ; cimrilikte katı, sert ve tavizsiz olanlar için فَاحِشٌ; cimrilikte zirve olanlar için جَلْدٌ; başkalarına yedirmediği gibi kendisi de yemeyenler için ise نَيْمٌ lafızları kullanılmıştır (Ebû Mansûr, 2002, s. 111).

Gazzâlî (öl.505/1111) *İhya* kitabında cimrilikle ilgili yapılan tanımları bir taraftan eleştirirken diğer taraftan “cimriliğin” göreceli bir yapıya sahip olduğunun altını çizer. Bununla birlikte o, bir kimsenin cimri kabul edilmesinin kriterlerini net bir şekilde ortaya koymaya çalışır. Müellif cimrilikle nitelenmenin iki temel öğesinin olduğunu belirtir. Birincisi: Şeri bakımdan mükellef olunan (zekât, nafaka vs.) harcamaları yapmaktan kaçınmak; ikincisi: mürüvvet bakımından, yani örfeye göre yükümlü olduğu harcamalardan geri durmaktır. Eşe- dosta, komşulara yapılan ikramlar da bu kabildendir. Özetle bu iki şeyden biri hususunda yapılan kısıtlama kişinin cimrilikle anılmasına neden olur (el-Gazzâlî, 2010, s. 3/260-261).

Edebiyat kitaplarının çizdiği cimri tiplemesinden yola çıkarak cimri karakterinin hayat tasavvurunu az çok saptamanın mümkün olduğu söylenebilir. Genel manada insanın mal ve mülk ile olan ilişkisini yansıtan “cimrilik” aynı zamanda kişinin ahlakı, sahip olduğu karakteri hususunda da ip uçları vermektedir. Dolayısıyla cimriliği mercek altına alan bilgiler onun özünü, türediği kaynağı bulma yolunda epey çaba sarf etmişlerdir.

Öteden beri korkaklıkla cimrilik arasında organik bir bağın olduğu İslam düşünürleri tarafından dile getirilmiştir. Söz gelimi Gazzâlî cimriliğin korkaklıktan kaynaklandığını dile getirmiştir (el-Gazzâlî, 1996, s. 285). Öyle ki cimri karakterinin tipik düşünce tarzı olan “malın eksilmesiyle insanlara muhtaç olunacağı” fikri, aslında özü itibarıyla korkaklık gibi bir başka zafiyetle ilintilidir. Bu “kaygı ve endişe” psikolojisi insanı cimriliğe iten en temel saik olarak değerlendirilmiştir (el-Gazzâlî, 1996, s. 285). Belki de bu nedenle cimrilik klasik dönem Arap kültüründe insanı sarmalayan bir nesneye benzetilerek “fakirlik gömleği” [البُخْلُ جِلْبَابُ الْمَسْكَةِ] olarak adlandırılmıştır (İbn Hibbân, t.y., s. 131); (el-Mâverdi, 1986, s. 185).

Diğer bazı değerlendirmelerde ise tersine, korkaklığın cimrilikten kaynaklandığı belirtilmiştir. Zira korkaklık “insanın ruhunda kısa vadede hasıl olacak bir acı nedeniyle sorumlu olduğu/önem verdiği şeylerden alıkonulacağı vehmidir.” Dolayısıyla kişi bu riskten kaçınmak ve rahatından ödün vermemek için bir tür cimrilik olan korkaklığa tutunmaya çalışır (Ebü'l-Bekâ el-Kefevî, t.y., s. 242). Bu ikisinden farklı olarak *Muhadarâtu'l-udebâ'* da yer alan bir tespit ise cimrilik ve korkaklık “kötümserlik” gibi düşünce bozukluğundan meydana gelen iki haslet olarak kaydedilmiştir (er-Râgıb, 1999, s. 1/45).

Cimriliğin özü hakkında yapılan tespitler korkaklıkla sınırlı kalmamıştır. Bazı İslam düşünürleri cimriliğin hırs/ihtiras ile aynı tabiata sahip olduğunu ifade etmişlerdir (Ebû Tâlib el-Mekkî, 2005, s. 1/419). Fakat hangisinin diğeri için esas teşkil ettiği ihtilaf konusu olduğundan kimi zaman “hırsın” insanı cimriliğe sürüklediği [أَوَّلُ دَنَاءَةِ الْجُرْحِ تَأْمِيلُ الْبُخْلِ], kimi zamanda tam tersinin yani

cimriliğin insanı hırsa sürüklediği dile getirilmiştir [البخلُ لِقَاحِ الحِرْصِ] (İbn Abdülber en-Nemerî, 1962, s. 1/156).

Meşhur edip Ebû Bekr el-Havârizmî (öl.383/993) *Müfîdyü'l ulûm* adlı eserinde cimriliğin tul-u emel ve geçim korkusundan kaynaklandığını söyler (el-Hârizmî, t.y., s. 234). Müellif bu tespitin öncesinde Müslüman bireyin maddiyatla olan ilişkisi/durumu üzerine odaklanmış, cimrilikten uzak durabilmenin hassas bir denge gerektirdiğine atıfta bulunmuştur. Nitekim maddiyat insanın tabii tutulduğu en büyük sınavdır. Bu nedenle Allah Teâlâ maddiyatı Kur'ân-ı Kerim'de "عقبة/engel" olarak isimlendirmiştir. Bir taraftan nefsanî arzu ve isteklerin gerçekleşebilmesi maddiyata dayandığından eleştirilmiştir; diğer taraftan zekât, sadaka, cihat giderleri gibi amellerin yapılabilmesi için maddiyat zorunlu görülmüştür. Öte yandan hadislerde de mal ve mülk edinmek paradoksal biçimde ele alınmıştır; yeri gelmiş yerilmiş, yeri gelmiş fakirliğin neredeyse küfür olduğu beyan edilmiştir.³ Havârizmî bu durumun akıl sahiplerini hayrete düşürüp ikilem içerisinde bıraktığı bilgisini paylaşmıştır (el-Hârizmî, t.y., s. 233).

Cimriliğin klasik ilim geleneğinde yaygın bir biçimde çeşitli ahlaki zaafarla ilişkilendirildiği görülür. Yerine göre detay verilmeden genel ifade kalıplarıyla dile getirilen bu düşünce bazı kerelelerde somut örnekler üzerinden detaylandırılır. Örneğin Hz. Hasan'a (öl.49/669) nispet edilen bir özdeyişte cimriliğin genel manada tüm hata ve kusurları kapsadığına ve ilişkileri yozlaştırdığına değinilmiştir:

البخلُ جَامِعٌ لِلْمَسَاوِيءِ وَالْعُيُوبِ، وَقَاطِعٌ لِلْمَوَدَّاتِ مِنَ الْقُلُوبِ.

"Cimrilik tüm kötülük ve kusurları ihtiva eder; kalplerdeki sevgi ve muhabbeti örseler." (en-Nüveyrî, 2002, s. 3/295).

Aşağıda yer alan anekdotta da aynı düşünce Abdurrahman b. Avf'ın (öl.32/652) dilinden ifade edilmiştir:

"Tâbiîn'den bazı zevat Abdurrahman b. Avf'ı Kâbe'nin etrafında tavaf ederken görürler. Hazretin dilinde yalnızca رَبِّ قِنِي شُحَّ نَفْسِي "*Rabbim nefsimin cimriliğinden beni koru.*" duasını tekrarladığını fark ederler. İçlerinden biri hemen yanına giderek "Efendim, tavaf boyunca yalnızca bu duayı zikrediyordunuz." bunun hikmeti nedir, diye sorar. Abdurrahman b. Avf: Çünkü cimrilikten korunursam hırsızlıktan, ihanet etmekten ve daha nice kötü ahlaktan korunmuş olurum, der." (Yahyâ b. Ziyâd el-Ferrâ', 2014, s. 45).

Cimrilikle ilişkilendirilen ahlâkî zaafaların başında hasis insanların karakteri olarak bilinen haset zikredilmiştir.⁴ Tabiatı itibarı ile hasedin cimrilikle özdeş olduğu fakat keyfiyeti bakımından ayrıştığı söylenebilir. Nitekim her iki hasletin tabiatında "bencillik" ve "hırs" vardır. Cimrilik, sahip olunan değeri paylaşmaktan kaçınma eğilimini ifade ederken, haset bunun daha uç noktası sayılabilecek Allah'ın insanlara mülkünden yaptığı taksime tahammül göstermeme durumunu ifade etmektedir. O nedenle haset الحَسَدُ غَايَةُ البخلِ "cimriliğin doruk noktası" olarak nitelendirilmiştir (el-Gazzâlî, 1996, s. 325). Benzer şekilde kıskançlığın da cimrilikten tevellüt ettiği bilgisine *edeb* kitaplarında rastlamaktayız (İbn Kuteybe, 1997, s. 4/78). Yine bu minvalde İskender Makedon'a, hocası tarafından yapılan bir nasihat oldukça çarpıcıdır.

3 Hadisler için (bk. el-Beyhaki, 2003, s. 9/13)

4 Modern dönem psikoloji çalışmalarında da cimriliğin hasetle ilişkilendirildiği görülür. (bk.Esra, 2023, s. 107)

Cimrilikten kaynaklı bir dizi kusur şöyledir:

يَا اسْكَدِرُ الْبُخْلُ يُنْتِجُ حُبَّ الدُّنْيَا وَيَسُوْقُ إِلَى النَّدَامَةِ وَالطَّمَعِ وَالْخِيَانَةِ

“Ey İskender! Cimrilik dünya sevgisini, dünya sevgisi ise nedamet, tamahkârlık ve ihanet doğurur.” (el-Hârizmî, t.y., s. 458).

Ahlak konusunu detaylı bir şekilde irdeleyen ilim ehli, “cimriliği” insanın dünyevi ve uhrevi başarıları önündeki engellerden biri olarak değerlendirmiştir. İbn Bâcî’nin (öl.474/1081) ifadeyle cimrilik “insanda ne dindarlık ne de sultanlık bırakan bir zaafın adıdır.” (el-Bâcî, 1996, s. 22). Liderlik vasıflarını ele alan klasik dönem edebiyat kitapları “cimriliği” sultanlık, vezirlik, komutanlık gibi makam ve mevkiiler için en büyük engel olduğu görüşündedirler (el-Vatvât, 2008, s. 33). Uhrevî makamların elde edilmesinde durumun farklı olmadığı söylenebilir. Halk diliyle cimrilik, Allah’a sevir yolunda insanın yapacağı iyiliklere engel olan bir takoz gibidir. Muhaddis Hubeyş b. Mübeşşir’in (öl.258/872) Ahmed b. Hanbel (öl.241/855), Yahyâ b. Maîn (öl.233/848) gibi alimlerden yaptığı nakil bunu özetler mahiyettedir. Hubeyş bu zatların şöyle dediğini nakleder: “Cimri olup da takva sahibi bir zata rastlamadık.” (Yahyâ b. Ziyâd el-Ferrâ’, 2014, s. 48).

2. Edeb Kitaplarında Cimriliğin Eleştirisi

İslam düşünce geleneğinde, umumiyetle meselelerin önce ayet ve hadis ekseninde temellendirildiği, daha sonra yorumlamaya gidildiği bilinir. Bu metodun bir yansıması olarak, “cimrilik” edeb kitaplarında ilk etapta ayet ve hadis bağlamında ele alınarak eleştirilmiştir. Konuyla alakalı ayet ve hadislerin genelde yalın olarak verildiği, bununla birlikte yer yer ediplerin kısa yorumlar yaptıkları ve tefsir naklinde buldukları da görülür.

Kurân-ı Kerîm’de cimrilik, بُخْلٌ gibi lafızların yanı sıra bazı mecazi terkipler kullanılarak ifade edilmiştir (Faruk, 2015, ss. 62-69). Kendilerine Allah tarafından bahşedilen nimetleri cimrilik ederek fakire fukaraya vermekten ve cihat giderlerine harcamaktan kaçınanlar, cehennemin türlü azaplarıyla tehdit edilmiştir. Edipler bu gibi ayetlerin muhataplarını cimrilerin tümünü kapsayacak şekilde genel tutmuş olsalar da Râzî’nin (öl. 606/1210) de belirttiği üzere ayetlerde geçen tehditlere ilk muhataplar zekât, aile nafakası, cihat giderleri gibi zorunlu tutulan harcamalardan kaçanlar olmuştur (Fahreddin er-Râzî, 1999, s. 9/444).

Cimriliğin en sert eleştirildiği ayetlerden biri Âl-i İmran suresinde geçen şu ayettir:

﴿وَلَا يَحْسَبَنَّ الَّذِينَ يَبْخُلُونَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ هُوَ خَيْرًا لَّهُمْ بَلْ هُوَ شَرٌّ لَّهُمْ سَيُطَوَّقُونَ مَا بَخِلُوا بِهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾

“Allah’ın, kendilerine lütfundan verdiği nimetlere karşı cimrilik edenler, bunun, kendileri için hayırlı olduğunu sanmasınlar. Hayır o, kendileri için şerdir. Cimrilik ettikleri şey, kıyamet gününde boyunlarına dolanacaktır. Göklerin ve yerin mirası Allah’a aittir. Allah yaptıklarınızdan haberdardır.” (Âl-i İmran, 3/180).

Hatta Seâlibî’nin (öl.429/1038) naklettiğine göre seleften bazı kimseler bu ayetin, içerdiği tehdit nedeniyle cimrilikten kaçınmak için tek başına yeterli olduğunu söylemişlerdir (es-Seâlibî, t.y.-a, s. 138).

Buhl / بُخْلٌ ve türevlerinden sonra cimriliği ifade etmek için Kur’ân’da en çok سُخٌّ/şuh kavramı yer alır. Cimriliğin son kertesi diyebileceğimiz سُخٌّ/şuh ayetlerde kötü huyların çözümlenmesindeki en temel faktör olarak gösterilmiştir. Dolayısıyla Allah indinde kurtuluşa ermenin yegâne yolunun cimrilik hasletinden uzak durmak olduğu hasır üslubuyla şöyle ifade edilmiştir:

﴿وَمَنْ يُوقِ شَحْنَفَهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾

“Kim nefsinin cimriliğinden korunursa, işte onlar kurtuluşa erenlerin ta kendileridir.” (Te-ğâbun, 64/18).

el-Letâ'if ve 'z-zarâ'if'de yer alan bir bilgiye göre meşhur hadis alimlerinden eş-Şa'bî (ö. 104/722) bu ayetten cimrilerin huzursuz, iflah olmaz kimseler olduğu yargısını çıkarmıştır. Nitekim ayetin mefhûm-u muhâlîfi “Her kim nefsinin cimriliğinden korunmazsa, işte onlar iflah olmaz kimselerin ta kendileridir.” şeklindedir (es-Seâlibî, 1981, s. 440); (es-Seâlibî, t.y.-a, s. 138).

Cimriliğin zemmedildiği ayetlerden bir de Bakara suresinde yer alan şu ayettir:

﴿الشَّيْطَانُ يَعِدُكُمُ الْفَقْرَ وَيَأْمُرُكُم بِالْفَحْشَاءِ وَاللَّهُ يَعِدُكُم مَّغْفِرَةً مِنْهُ وَفَضْلًا﴾

“Şeytan sizi fakirlikle korkutarak cimriliği ve hayasızlığı emreder; Allah ise kendisinden mağ-firet ve bol nimet vadeder.” (Bakara, 2/286).

Ayette şeytanın “fakirlik endişesini” telkin ederek insanı cimrilik marazına düşürmeye çalışması anlatılmıştır. Cimri mefhumu ayette alışık olunan lafızların dışında “çirkinliği had safhada olan söz ve fiil” olarak tarif edilen الفحشاء kelimesi üzerinden ifade edilmiştir (İsfahânî, 1991, s. 626). الفحشاء sözcüğü cimrilik anlamında her ne kadar yaygın bir kullanıma sahip olmasa da bazı şiir beyitlerinde karşımıza çıkmaktadır. Cahiliye şairi Tarafe b. el-Abd'in (öl. M.564) muallaka şiirinde “cimri” mefhumu الفاحش lafızıyla şöyle ifade edilmiştir:

أَرَى الْمَوْتَ يَخْتَأَمُ الْكِرَامَ وَيَضْطَفِي عَقِيلَةَ مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ

“Görürüm ki ölüm karartır soylu ruhları

Cimrilerin ise gözdelelerini geridekilere bırakır.” (el-Müberred, 1997, s. 1/282).

Edeb kitaplarının hemen hepsinde yer alan bir anekdotta ise yine bu ayetin cimrilik bağlamında kullanıldığına rastlanır. Biri cimri diğeri cömert iki dost arasında geçen bir yazışmada cimri olan; tutumlu olmanın faziletinden, fakirliğin zararlarından dem vurarak alttan alta dostuna cimriliği öğütler. Durumu fark eden cömert dostu cevaben “Şeytan sizi fakirlikle korkutarak cimriliği ve hayasızlığı emreder.” ayetini yazar (eş-Şerîfî, 2006, s. 3/117).

Edipler ele aldıkları konuların önemini vurgulamak için eserlerinde çok sayıda hadis zikretmişlerdir. Hadisler sıhhat bakımından çok konuya uygunluğu açısından değerlendirilmiştir. Dolayısıyla bu eserlerde uydurma ve zayıf rivayetlerin yanı sıra birçok kelam-ı kibarın Hz. Peygamber'e nispet edildiğine rastlanır.

Hadis kitaplarının yanı sıra klasik Arap edebiyatı kaynaklarının çoğunda yer alan bir hadiste, Hz. Peygamber cimriliği tedavisi zor müzmin bir hastalık olarak tasvir eder. أَيُّ دَاءٍ أَدْوَأَ مِنَ الْبُحْلِ “Hangi hastalık cimrilikten daha amansızdır?” şeklinde vârid olan hadisin daha sonraları Müslüman Arap toplumunda bir darbı mesel halini aldığı söylenebilir (et-Tevhidî, 1988, s. 7/235); (er-Râğıb, 1999, s. 1/661). Bu sözün kendisi kadar öncesinde yer alan Hz. Peygamber ile Selime oğulları arasında geçen aşağıda yer alan diyalog da cimriliğin tasviri açısından dikkate değerdir:

“Hz. Peygamber Medine'ye geldiğinde, Ey Selime oğulları! Lideriniz kimdir, diye sorar. Oradakiler, cimri olmakla birlikte liderimiz Ceddü b. Kays'tır derler. Bunun üzerine Hz. Peygamber elini kaldırarak, ‘Hangi hastalık cimrilikten daha müzmindir, bilakis lideriniz Bişr b. el-Berâ dır’ der.” (Muhammed Haccî, 1981, s. 1/139).

Hız. Peygamberin Ceddü b. Kays'ın cimri olduğunu işitince, diğer ahlâkî meziyetlerini sorma gereği duymadan liderliğini sorgulamıştır. Olayda cimriliğin kişinin karakteri ve ahlakı üzerinde belirleyici rolüne atıfta bulunulmuştur. Yine bu tespiti destekler mahiyette olan şu rivayet oldukça ilginçtir: Hız. Peygambere bir kadının faziletinden bahsedilerek “çok oruç tuttuğu” “çok namaz kıldığı” fakat cimri olduğu anlatılır. Hız. Peygamber kadının cimri olduğunu duyunca şöyle der: قَمَا خَيْرِيهَا إِذَا “O zaman fazileti namına ne kaldı ki.” (el-Beyhaki, 2003, s. 13/323). Câhiz'in *el-Mehâsin ve'l ed-dat'ta* naklettiği “Eli açık cahil, cimri bir âbiden Allah'a daha sevimlidir.” mealindeki söz de yine cimriliğin ahlak ve karakter üzerindeki etkisine işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir (el-Câhiz, 2002, s. 87).

Cimriliği ironik bir üslupla eleştiren Hasen el-Basrî (öl.110/728) cimrilere kızmak, onları zemmetmek yerine acımak gerektiğini salık verir. Zira bu güruhun ne dünyada yüzleri gülmüştür ne de ahirette gülecektir. Nice mahrumiyetlere göğüs gererek bin bir emekle yığıdıkları malın hesabını ahirette vermek zorunda kalırlar. Kısacası dünyada yoksular gibi yaşarken, ahirette zenginler gibi hesap verirler (el-Vatvât, 2008, s. 363); (en-Nüveyrî, 2002, s. 3/296).

Cimriler hicivcilerin ağır taşlamalarından kurtulamamışlardır. Alaycı bir dille cimrilerin aslında oldukça cömert kimseler oldukları; ne yazık ki bu cömertlikleri onur ve haysiyetlerini (cimrilikleri nedeniyle) insanların diline cömertçe malzeme etmiş olmalarından ötürüdür. Aşağı yukarı bu mefhum edipler tarafından farklı ifade kalıplarında şöyle dile getirilmiştir:

أَبْخَلَ النَّاسَ مَالَهُ أَجْوَدُهُمْ بِعَرَضِهِ

“Malını harcamakta insanların en cimrisi,

onurunu harcamakta en cömert olandır.” (er-Râgıb, 1999, s. 1/697); (el-Âbî, 2004, s. 3/104); (es-Seâlibî, 1981, s. 440).

يَصُونُ فَلْسَهُ وَيَبْذُلُ نَفْسَهُ

“Beş kuruşunu korur, onurunu saçar savurur.” (es-Seâlibî, 1981, s. 442).

يَحْفَظُ مَالَهُ وَالْعَرَضُ صَائِعٌ

“Güya korur malını mülkünü, oysa telef olmuştur onuru.” (es-Seâlibî, t.y.-b, s. 33).

عَظِيمُ الرُّوَاقِ صَغِيرُ الْأَخْلَاقِ

“Çadırı büyük ahlakı küçük.” (et-Tevhidî, 1988, s. 5/92); (el-Âbî, 2004, s. 6/39); (es-Seâlibî, 1981, s. 441).

لَا مُرُوءَةَ لِبَيْخِيلٍ

“Cimriden yiğit olmaz.” (es-Seâlibî, 1981, s. 440).

Cimriliğe yöneltilen eleştirilerden biri de insanın hayatında meydana getirdiği kısıtlamadır. Genelde harcama yapmaktan kaçınan cimriler mallarını muhafaza etme çabasının kısılcığında hayatlarını idame ettirerek kendilerini sosyal ve duygusal açıdan izole ederler. Bu yönleriyle edipler onları, servetlerinin boyunduruğu altında yaşayan “köleler” olarak nitelendirilmişlerdir (el-Vatvât, 2008, s. 363); (en-Nüveyrî, 2002, s. 3/296).

Cinas ve mecaz sanatının kullanıldığı aşağıdaki özdeyişte ise malını yiyerek hayatın keyfini çıkararak cömert karakter ile “malı muhafaza etme” kuruntusunun kendisini yiyip bitirdiği cimri kıyaslanarak tasvir edilmeye çalışılmıştır:

الْجَوَادُ يَأْكُلُ مَالَهُ وَالْبَخِيلُ يَأْكُلُهُ مَالَهُ

“Cömert malını yer, cimriyi ise malı yer.” (ez-Zemahşerî, 1991, s. 4/400).

Asmâî (öl. 216/831) cimriliği, insanın felaketini hazırlayan dört hasletten biri olarak değerlendirir (er-Râgıb, 1999, s. 2/743). Anlatılana göre Firavun’un helaki bile cimriliği huy edinmesinin akabinde olmuştur. İlahlık iddiasına rağmen cömertliği, halkıyla ilgilenip onlara ihsan ve ikramda bulunması ilahi azabı geciktirmiştir. Sonraları halkıyla arasına mesafeler koyup üstelik cimrileşince ilahi azaba duçar olmuştur (el-Hârizmî, t.y., s. 335); (et-Tevhidî, 1988, s. 9/105); (er-Râgıb, 1999, s. 1/746).

Cimriliğin değerlendirilmesinde maddi imkânın belirleyici bir yerinin olduğu söylenebilir. Her şeyden önce Hz. Peygamberin hadislerinde “zengin cimrilerin” diğer cimrilerden ayrı tutulduğunu görmek mümkündür. Söz gelimi bir hadiste Allah Teâlâ’nın nefret ettiği üç sınıf insandan bahsedilmiş, bunlardan birinin “zengin cimriler” olduğu anlatılmıştır (Ahmed b. Hanbel, 2001, s. 35/286). Edebiyatçıların da “zengin cimrileri” ayrı bir kategoride değerlendirdikleri görülür. Kötü tutum ve ahlaki zaafıların dışı vurumu ve toplum nezdinde bulunduğu karşılık insanı kuşatan çevre, kültür, eğitim, maddi imkân gibi faktörlere bağlı olarak farklılık gösterdiğinden, “zengin cimri” ayrımının yapıldığı tahmin edilmektedir (er-Râgıb, 1999, s. 2/747). Mesela Tevhidi’nin (öl.414/1023) *Mukabesât’ın* da yer alan bir vecizede “zengin cimri” şöyle tasvir edilmiştir:

الْبَخِيلُ الْغَنِيُّ كَالْجَبَانِ الْقَوِيُّ

“Zengin cimri, korkak pehlivan gibidir.” (et-Tevhidî, 1992, s. 268).

Sokrates’e nispet edilen aşağıdaki temsîlî teşbihte de “zengin cimri” vurgusunun yapıldığı görülür:

“Zengin cimriler tıpkı merkepler gibidirler. Merkepler, sırtlarında altın ve gümüş gibi değerli madenleri taşımalarına rağmen yedikleri kuru saman ve arpadan ibarettir. Zengin cimriler de böyledir; mal ve mülkün hamallığını yaparlar fakat ağız tadıyla bir şey yiyip içemezler.” (el-Vatvât, 2008, s. 362); (en-Nüveyrî, 2002, s. 3/295).

Keza verilen bir sözü cimrilikten ötürü yerine getirmemek, veyahut misafir ağırlarken pintilik etmek çirkinlik ve ahlaki zafiyet bakımından sıradan cimriliğe göre daha kaba ve menfur sayılmıştır (en-Nüveyrî, 2002, s. 3/256). Bazı özlü sözlerde bu mefhumun oldukça güzel teşbihlerle anlatıldığı müşahede edilir. Birkaç örneği şöyledir:

خُلْفُ الْوَعْدِ خُلْفُ الْوَعْدِ.

“(Pintiliği sebebiyle) vadinden dönme, hasislerin karakteridir.” (Ebû Mansûr, t.y., s. 119); (es-Seâlibî, 1981, s. 456); (el-Husrî, t.y., s. 4/1080).

الْبُخْلُ عَلَى الطَّعَامِ أَقْبَحُ مِنَ الْبَرَصِ عَلَى الْجَسَدِ.

“Yedirip içirmede cimrilik, cüzamlı olmaktan bile çirkindir.” (el-Müberred, 1997, s. 3/117); (el-Âbî, 2004, s. 5/30); (ez-Zemahşerî, 1991, s. 3/208).

الْبُخْلُ بِالطَّعَامِ مِنْ أَخْلَاقِ الطَّعَامِ.

“İkramda cimrilik adı adamların ahlakıdır.” (ez-Zemaşerî, 1991, s. 3/249); (Ebû Mansûr, t.y., s. 119); (Hatibzâde, 2002, s. 245).

Cimri denildiğinde ilk etapta her türden maddi varlığını paylaşmaktan kaçınan hesapçı bir karakter akla gelse de *edeb* kitaplarının verdiği nüanslar arasında bazı kimselerin hassaten belli başlı şeylerde cimrilik ettikleri bilgisi yer alır. Mesela Abbasî veziri Hasan b. Mahled (öl. 267/880-81) hakkında Bağdâdî şu ifadelerle yer verir: “Hasan, harcama hususunda son derece cömert, ancak iş yedirip içirmeye geldiğinde ondan cimrisi yoktur.” (Hatîb el-Bagdâdî, 2000, s. 177). Câhiz’de Abdülmelik b. Kays hakkında “Para pul vermede oldukça cömert olmasına karşılık yedirme içirme hususunda bir o kadar cimridir” bilgisini paylaşır (el-Câhiz, 1998, s. 196).

Burada kaldım

2.1. Cimriliğin Methi

Cimrilik bu kadar yerilmişken ve kötü bir ahlak olduğu hususunda fikir birliği varken nasıl olur da güzel taraflarından bahsedilebilir diye bir soru akla gelebilir. Klasik Arap edebiyatının en özgün mahsullerinden biri hiç şüphesiz iyiliği/güzelliği ve kötülüğü/çirkinliği müsellem olan olguları/meseleleri eleştiriye açan paradoks edebiyatı olmuştur. Bir konu etrafındaki zıt görüşleri vererek insan psikolojilerindeki çeşitliliğe değinen ve meselelerin çok yönlü değerlendirilmesine vesile olan bu edebiyat aynı zamanda dilin ikna gücünü göstermesi bakımından takdire şayandır.⁵ Bazen bir temanın, kurgulanan bir münazara eşliğinde güzel-çirkin, benzer-zıt yönlerinin ortaya konulması da yine klasik Arap edebiyatının özgün motiflerinden biri olarak belirmektedir.

Cimriliğin müsbet bir davranış olduğunu savunanların temel argümanlarının “teminat”, “em-niyet”, “fakirlikten korunmak” gibi önlem ve korunmaya yönelik reflexler ekseninde olduğu görülür. Keza “tutum”, “iktisat” gibi kavramlar cimriliği kamufle etmek için cimrilere çokça kullanılan sözcükler arasında anılır (es-Seâlibî, t.y.-c, s. 22). Şair İbnü’-t-Tûvbî (öl. 453(?)/1061) cimriliği övme sadedinde irat ettiği aşağıdaki beyitlerinde tam da yukarıda bahsedilen gerekçelere değinmiştir:

يَا لَائِمِي فِي اسْتِغَالِي بِحِفْظِ مَالٍ قَلِيلِ
الْبُخْلِ أَجْمَلُ بِالْحُرِّ مِنْ سُؤَالِ الْبَخِيلِ

“Ey az olan malımı koruduğumdan ötürü beni kınayan

(Bilmez misin) Cimrilik, cimrilere el açmaktan çok daha yeğidir.” (er-Râgıb, 1999, s. 1/689).

Paradoks şairi olarak da bilinen İbnü’r-Rûmî (öl.283/896 ise cimriliği akıllı olan herkes için yerinde bir davranış şekli olarak görür. Nitekim insanın toplum içindeki statüsünü ve değerini belirleyen en önemli faktör sahip olduğu maddi imkandır. Dolayısıyla bu değeri bahşedeni yani maddiyatı cimrilik ederek korumak ona karşı bir şükür ve ihsanda bulunmaktır. Şair bu mefhumu gayet veciz bir şekilde şöyle dile getirir.

لَا تَلْمُ الْمَرْءَ عَلَى بُخْلِهِ وَتُؤْمَهُ يَا صَاحِبَ عَالِي بَدْلِهِ

5 Câhiz’in cimriler hakkında yazdığı el-Buhalâ’ında da bu kabilden anekdotlara rastlamaktayız. Kitabın mukaddimesinde cimriliği, cimrilikle alakalı problemlerin cevabını cimrilerin ağzından dinlemek gerektiğini salık verir. Yine bu minvalde Câhiz’in *el-Mehâsin ve’l-edâd’ı*, Beyhâkî’nin *el-Mehâsin ve’l-Mesâvî’si*, es-Seâlibî’nin *Tahşînu’l-kabîh ve takbîhu’l-ha-sen* adlı eserleri bu konuda derlenmiş eserlerdir. Bunların yanı sıra birçok Arap edebiyatı klasiğinde paradoks üslubuyla yazılmış konuları görebilmek mümkündür.

لَا عَجَبَ بِالْبُخْلِ مِنْ ذِي حِجِّي يُكْرِمُ مَا يُكْرِمُ مِنْ أَجْلِهِ

“Yerme sakın cimriliğinden ötürü hiç kimseyi

Yereceksen dostum malını savurup harcayanı yer

Yoktur akli başında olanın cimrilik etmesinde şaşacak şey

Zira değer verilir seni değerli kılana.” (el-Vatvât, 2008, s. 33)

Cimriler kendilerini savunurken lehlerine olabilecek sözleri kullanmakta oldukça maharet sahibidirler. Bir cimrinin repertuarında yer alan hadis, mesel, vecize, şiir beyti gibi malzemeler kendini ve sahip olduğu ahlaki savunmak için oldukça elverişli materyallere dönüşür. Cimrilerin dilinde pelesenk olan aşğıdaki vecize bunun örneklerinden biridir:

حَفِظْ مَا فِي يَدِكَ حَيْرٌ مِنْ طَلَبِ الْقُضْلِ مِنْ أَيْدِي النَّاسِ

“Elinde olanı muhafaza etmek insanlara el açmaktan iyidir.” (es-Seâlibî, t.y.-a, s. 136).

Bilgeliliği kadar cimriliği ile de meşhur olan filozof Kindi'nin (öl.252/866), cimriliği övme sadedinde söylediği sözlere bakıldığında yine yukarıda bahsedilen gerekçelere dayandığı görülür. Kindi'ye göre malı hususunda cömert davranan kimse aslında bu cömertliği farkında olsun veya olmasın koruyup kollaması gereken canı hususunda göstermiştir. Nitekim insanın hayatını idame ettirebilmesi, her şeyden önce maişetin temini ile mümkündür (es-Seâlibî, t.y.-c, s. 30). Kindi devamında şöyle der: Evet/نعم demek malı, hayır/لا demek belaları defeder (es-Seâlibî, t.y.-c, s. 30). Bundan kastı cömert davranarak taleplere olumlu yanıt vermek malın yok olmasına, dolayısıyla maişet sıkıntısına düşülmesine neden olur. Cimrilik edip talepleri geri çevirmek ise tam tersine malın muhafazasını ve maişetin güvence altına alınmasını sağlar. Filozofa göre “tutum, iktisat, ıslah” gibi kavramların cimriliği mazur göstermek için cimrilerce uydurulduğu iddiası aslında tam da cömertliği savunanların yaptığı iştir. Zira onlar değil mi ki israfı cömertlik, züppeliği bonkörlük, kişinin kendini ve geleceğini karartmasını asalet olarak adlandıranlar (el-Câhiz, 1998, s. 124). Devamla şöyle der: Nasıl olurda insan başkalarının ihtiyacını karşılamak için kendi çoluk çocuğunun perişan eder. Bu her şeyden önce Hz. Peygamberin *إِنْدَا مَن تَعُولُ* “Önce yakın çevrene malını harca.” hadisine tezattır (el-Câhiz, 1998, s. 125); (er-Râgıb, 1999, s. 1/580)”number-of-volumes”:”2”,”-publisher”:”Dârü'l-Erkam b. Ebi'l-Erkam”,”publisher-place”:”Beyrut”,”title”:”Muhâdarâtü'l-üdebâ”,”author”:[{“family”:”Râgıb”,”given”:”el-İsfahânî”,”non-dropping-particle”:”er-”}],”issued”:[{“date-parts”:[[“1999”]]}],”locator”:”1/580”,”label”:”page”}],”schema”:”https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json”} .

Arapların meşhur dört cimrisinden biri olan Ebu'l-Esved ed-Düelî (öl.69/688) cömertliği savurganlık olarak nitelendirenlerdendir. [الْجُودُ تَبْدِيرٌ]. Ona göre cömertler ayette geçen “Şeytanların kardeşleridir. / إِنَّ الْمُبْدِرِينَ إِخْوَانُ الشَّيَاطِينِ” ifadesine muhatap olanlardır (es-Seâlibî, t.y.-c, s. 60). Cimriliği ise şu sözlerle savunur: “İsteklere karşı cimri olmasaydık o vakit bizden istekte bulunanlardan daha kötü duruma düşerdik.” (es-Seâlibî, t.y.-c, s. 30).

Cimriler kadrosunun bir diğere önemli ismi olan Ali b. Cehm (öl. 249/863) cimriliği zımnen şöyle över: “Çalıştığı halde bağış yapan ahmaktır; çalışmadığında bağış yapan delidir, elde ettiği kârdan bağıшта bulunan cahildir; kurnazlıkla kazandığını bağışlan ise kalbi mühürlenmiş, gözü kulağı alınmıştır.” (es-Seâlibî, t.y.-c, s. 30). Cimriliğin hararetli savunucularından Sehl b. Hârûn (öl.215/230) ise şöyle demektedir: “Şaşıyorum insanlara doğrusu; tutumlu olmayı cimrilik, israfı

cömertlik olarak görüyorlar.” (es-Seâlibî, t.y.-c, s. 30). Bir başka cimri ise şöyle der: “Cömertlik mi, bırakın sultanların olsun, zaten beş para etmez.” (es-Seâlibî, t.y.-c, s. 30).

Câhiz *Kitâbu'l-buhalâ*'da cimri dostu Muhammed el-Huzâmî (öl.?) ile arasında geçen bir diyalogdan bahseder. Huzâmî'nin cimriliğe toz kondurmadığı diyalog şöyledir:

Câhiz: Bir keresinde Huzâmî'ye kendisine cimri denilmesinden rahatsız olup olmadığını sordum. O da bana şöyle cevap verdi: Allah cimri diye anılmama zeval vermesin dostum.

Câhiz: Neden böyle diyorsun?

Huzâmî: Cimri, malı mülkü olana denir. Malım mülküm olsun da ister cimri desinler ister pinti umurumda olur mu sanırsın.

Câhiz: Falan cömerttir denildiğinde de kişinin mal ve mülk sahibi olduğu ifade edilmiş olmaz mı? Cömert demekle üstelik bir de övülmüş olur. Fakat cimri denildiğinde her ne kadar mal ve mülk sahibi olduğu bilgisi verilse de diğer taraftan yerilmiş olur. Dolayısıyla “cimri” denilmesini “cömert” denilmesine yeğlemekle kusurlu ve adi olan bir vasfı tercih etmiş sayılmaz mısın bu durumda?

Huzâmî: dediğin gibi değil dostum; ikisi arasında önemli bir nüans var. Câhiz: Nedir o dostum, anlat da bilelim o vakit.

Huzâmî: Cimri denildiğinde, bir malın kişinin mülkünde kalmaya devam ettiği ifade edilmiş olur. Cömert denildiğinde ise tam aksine, malın kişinin elinden çıktığı söylenmiş olur. Özetle dostum, cimri kelimesi bir yergiyle birlikte malın korunduğuna delalet eder. Cömert kelimesi ise övgüyle birlikte malın elden çıktığını beyan eder. Mal ve mülk insan için bir göz aydınlığı, bir fayda, bir şeref, bir izzettir. Övgü denilen şey ise bir rüzgâr, bir eğlence gibidir; gelir geçer. Bunlara değer verip önemsemek basitlik ve karaktersizliktir. Vallahi insan şöyle bir aç ve açıkta kalsın, sevdiklerini kaybetsin, düşmana karşı gülünç olsun da o çok rağbet ettiği “övgü” ona bir yarar sağlasın (el-Câhiz, 1998, s. 71).

Bazı zevatın ise cimrilikten onur duyduğu hatta haklarında “cimri” diye bahsedilmesini temenni ettikleri görülür. Böylelikle insanların “istekte” bulunma ümidini kendilerinden kesilmiş olacak, onlarda cimriliklerini gönüllerince yaşayabileceklerdir. Cimrilerin pirlereinden sayılan Ahmet b. Halef (öl.?) tam da bu zevattan biridir (el-Câhiz, 1998, s. 70). Her fırsatta medhü senâda bulunduğu cimriliği kendisinde eşsiz bir nitelik olarak görür. Öyle ki meleklerin Allah katındaki değer ve şerefini bile cimrilikle ilişkilendirerek kendisine pay çıkarmaya çalışır. Ona göre meleklerin şeref ve üstünlüğünün izahı şöyledir:

“Meleklerin üstün ve değerli varlıklar olmalarının sebebi nedir bilir misiniz dostlar? Çünkü geçim dertleri, harcamak zorunda oldukları malları yoktur. Başlarında “Ver, şunu da isteriz.” deyip dırdır eden çoluk çocukları da yoktur. Allah onları bu şeylerle imtihan etmemiştir.” (el-Câhiz, 1998, s. 70).

Keza Ahmet b. Halef'in dostlarıyla arasında geçen bir diyalog, cimriliğin methi ve cimrilerin ikna kabiliyetini göstermesi bakımından oldukça ilginçtir. Diyalog şöyledir:

“Dostları arasında davet sırası nihayet kendisine gelen Ahmet b. Halef sıkıla sıkıla, homurdanarak onları yemeğe davet eder. Yemekler yenip sofradan kalkılınca dayanamayıp şöyle der: Kendisinden daha yüce olmayan Allah adına size sorarım dostlarım: Şimdi mi daha varlıklıyım ben yoksa siz yemeği yemeden önce mi?

Dostları: Şüphesiz yemekten önce dostum, derler.

Ahmet: Peki şimdi mi yoksa yemekten önce mi daha fakirdim, der?

Dostları: Tabi ki yemekten sonra, derler.

Ahmet: O halde beni fakirleştirip, zenginliğimi yok eden bu türden davetleri yapmıyor olmamdan ötürü beni kim kınaya bilir sevgili dostlarım.” (el-Câhiz, 1998, s. 68).

Sonuç

İslam öncesi Arap toplumunun en belirgin meziyetlerinden biri sayılan cömertliğin her fırsatta şiir, hitabet, hikâye gibi edebiyat türlerinde övüldüğü, buna mukabil cimriliğin şiddetle yerildiği görülür. Bu malzemelere bakıldığında cimri mefhumunu ifade etmek için çeşitli kelimelerin vazedilmiş olduğu müşahede edilir. Cimriliğin kemiyet ve keyfiyeti, cimrilik edenin tutum ve davranışı gibi hususlarda bilgi veren bu kelimeler, cimri karakterinin çok yönlü tahlil edilmesine katkı sağlamıştır.

Edeb literatürünün üzerinde titizlikle durduğu konulardan biri cimriliğin mahiyeti olmuştur. Bir taraftan cimriliğin tabiatı hakkında tanımlamalarda bulanık ilim ehli, diğer taraftan cimriliğin farklı psikolojik tutum ve davranışlarla olan alakasını saptama hususunda gayret göstermişlerdir. Bu çalışmaların modern psikoloji alanındaki cimrilik üzerine yapılan araştırmalarla da örtüştüğü görülmektedir. Her iki dönemde de cimrilik, “korkaklık” “kaygı” “endişe” gibi bir takım duygusal reaksiyonlarla ilişkilendirilmiştir.

Klasik edebiyat eserlerinde cimriliğin çokça işlenmiş olmasını yalnızca edebî zevk ve estetik kaygılarla sınırlamak mümkün görünmemektedir. Edebiyatın ötesinde ahlâkî normların ve toplumun ıslahını da hedefleyen bu kaynaklar birçok sorunun çözümlünü cimriliğin odağında aramışlardır. “Zengin/fakir cimriler”, “misafire cimrilik edenler” gibi tasniflerle cimrilik kavramını tek düzeylikten çıkararak edipler, aynı zamanda sosyal psikoloji ve antropoloji çalışmalar için elverişli bir zemin oluşturmuşlardır.

Klasik Arap edebiyatı eserlerinde çokça karşılaşılan paradoks edebiyatının güzel örneklerinden biri de cimrilik ve cimriler hakkında olmuştur. Cimriliği cimrilerin ağzından dinleme fırsatı veren bu yapıt, insanı fikri monotonluktan kurtardığı gibi düşünce çeşitliliğinin artırılmasına da ivme kazandırmıştır.

Edeb kaynaklarında mizahi bir hüviyet kazanan cimriler, tarihi süreç içerisinde güldürü edebiyatının önemli figürleri olagelmişlerdir. Cimrilikle alakalı sorulara verdikleri esprili yanıt ve izahlar bu kişileri cemiyet ortamlarının aranan tipleri haline getirmiştir. Bunlara ilaveten bazen mizah içerikli bir cimri hikayesi vasıtasıyla toplumsal meselelere ve devlet idaresiyle ilgili sorunlar ele alınarak belli tenkitlere tabi tutulmuştur.

Kaynakça

- Aristo. (1924). *‘İlmü’l-ahlâk ilâ Nikomakhos* (Ahmed Lütfî es-Seyyid, Çev.; 1. bs, 1-2). Dârü’l-kütübî’l-Misriyye.
- Ebû Mansûr, es-S. (t.y.). *El-Îcâz ve’l-îcâz*. Mektebetü’l-Kur’ân.
- Ebû Mansûr, es-S. (2002). *Fikhü’l-luga ve sîrrü’l-‘Arabiyye* (1. bs). İhyâü Tûrâsî’l-‘Arabî.
- Ebû Tâlib el-Mekkî, E. T. M. b. A. b. A. el-Acemî. (2005). *Kâtü’l-kulûb* (2. bs, 1-2). Dârü’l-Kütübî’l-‘İlmiyye.
- Ebû’l-Bekâ el-Kefevî. (t.y.). *El-Külliyât* (C. 1). Müessesetü’r-Risâle.
- el-Âbî, E. S. M. b. el-Hüseyn. (2004). *Nesrû’l-dürr fi’l-muhâdarât* (1. bs, 1-7). Dârü’l-Kütübî’l-‘İlmiyye.
- el-Bâcî, E.-V. S. b. H. b. S. (1996). *En-Nasihâtü’l-velediyye* (1. bs, 1-1). Dârü’l-Vatan.
- el-Beyhaki, E. B. A. b. el-H. b. A. (2003). *Şuâbü’l-îmân* (1. bs, 1-14). Darü’s-Selefiyye.
- el-Câhiz, E. O. A. b. B. b. M. (1998). *Kitâbü’l-Buhalâ* (2. bs). Dârü ve Mektebetü’l-Hilâl.
- el-Câhiz, E. O. A. b. B. b. M. (2002). *Kitâbü’l-Mehâsin ve’l-ezdâd*. Dârü ve mektebetü’l-hilâl.
- el-Gazzâlî, E. H. M. b. M. b. M. b. A. (1996). *Mizânü’l-amel* (1. bs, 1-1). Dârü’l-Mearif.
- el-Gazzâlî, E. H. M. b. M. b. M. b. A. (2010). *İhyâü ‘ulûmî’l-dîn* (1-4). Dârü’l-Marife.
- el-Hârizmî, E. B. C. M. b. A. et-Taberî. (t.y.). *Müfîdü’l-ulûm ve mübîdü’l-hümûm* (1-1). el-Mektebetül-‘Unsuriyye.
- el-Husrî, E. İ. İ. b. A. b. (İbrâhîm b.) T. el-Ensârî. (t.y.). *Zehrü’l-âdâb ve semerü’l-elbâb* (1-4). Dârü’l-Cîl.
- el-Mâverdü, E.-H. A. b. M. (1986). *Edebü’l-dünyâ ve’l-dîn*. Dârü Mektebeti Hayât.
- el-Müberred, E.-A. M. b. Y. b. A. b. U. (1997). *El-Kâmil fi’l-luga ve’l-edeb* (1-4). Dârü’l-Fikri’l-‘Arabî.
- el-Vatvât, E. A. C. M. (2008). *Gurerü’l-hasâsî’l-vâziha ve’urerü’n-nekâsî’l-fâziha*, (1. bs). Dârü’l-Kütübî’l-‘İlmiyye.
- en-Nüveyrî, A. b. A. (2002). *Nihâyetü’l-ereb fi funûnî’l-edeb* (1. bs, 1-33). Dârü’l-Kütüb ve’l-Visâkî’l-Kavmiyye.
- er-Râgîb, el-Î. (1999). *Muhâdarâtü’l-üdebâ* (1-2). Dârü’l-Erkam b. Ebi’l-Erkam.
- es-Seâlibî, E. M. (t.y.-a). *El-Letâ’if ve’z-zarâ’if*. Dârü’l-Menâhil.
- es-Seâlibî, E. M. (t.y.-b). *Resâilü’s- Seâlibî*.
- es-Seâlibî, E. M. (t.y.-c). *Tahsinü’l-kabîh ve takbîhu’l-hasen* (C. 1). Dârü’l-Erkam b. Ebi’l-Erkam.
- es-Seâlibî, E. M. (1981). *Et-Temsîl ve’l-muhâdara* (2. bs). ed-Dârü’l-Arabiyyetü li’l-Kitâb.,
- es-Semerkindî, E.-L. İ. N. b. M. b. A. b. İ. (t.y.). *Tenbîhü’l-gafilîn* (2000. bs, 1-1). Darü İbn Kesîr.
- Esra, İ. (2023). Sosyo-Psikolojik ve Dinî Yönleriyle Cimrilik Üzerine Bir Değerlendirme. *Mizânü’l-Hak: İslami İlimler Dergisi*, 16, 99-122.
- es-Seyyid eş-Şerîf el-Cürcânî, E.-H. A. b. M. b. A. (1983). *Et-Târîfât* (C. 1). Dârü’l-Kütübî’l-‘İlmiyye.
- eş-Şerîfî, A. b. A. (2006). *Şerhu makâmâtî’l-Harîrî* (1-3). Dârü’l-Kütübî’l-‘İlmiyye.
- et-Tevhidî, E. H. (1988). *El-Basâir ve’z-zehâir* (1. bs, 1-10). Dârü Sâdir.
- ez-Zemahşerî, E.-K. M. b. Ö. b. M. (1991). *Rebî’ü’l-ebrâr* (1-5). Müessesetü’l-A’lemî.
- Fahreddin er-Râzî, E. A. M. b. Ö. b. H. (1999). *Mefâtihu’l-gayb* (3. bs, 1-32). Dârü İhyâi’t-Tûrâsî’l-‘Arabî.
- Faruk, Ö. (2015). Kur’an’da Cimrilik Anlamını İhtiva Eden Kavramların Etimolojik ve Semantik Analizi. *İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, 4, 59-91.
- Hatîb el-Bagdâdî, E. B. A. b. A. b. S. (2000). *El-Buhalâ* (1-1). Darü İbn Hazm.
- Hatîbzâde, M. M. (2002). *Ravzu’l-ahyârî’l-müntehab min Rebî’i’l-ebrâr* (1. bs). Dârü’l-Kalemi’l-‘Arabî.
- İbn Abdülber en-Nemerî, E. Ö. C. Y. b. A. b. M. (1962). *Behcetü’l-mecâlis ve ünsü’l-mücâlis* (1-3). Dârü’l-Kütübî’l-‘İlmiyye.

- İbn Hibbân, E. H. M. b. H. b. A. el-Büstî. (t.y.). *Ravzatü'l-'ukalâ' ve nüzheti'l-fuzalâ'* (1-1). Dâru'l-Kütübi'l-'İlmiyye.
- İbn Kuteybe, E. M. A. b. M. b. K. ed-Dîneverî. (1997). *'Uyûnü'l-ahbâr* (1-4). Dâru'l-Kütübi'l-'İlmiyye.
- İsfahânî, R. (1991). *El-Müfredât fî garîbi'l-Kur'ân* (1-1). Dâru'l-Kalem.
- Muhammed A'lâ b. Ali b. Muhammed Hâmid, et-T. (1996). *Keşşâfû Istilâhati'l-Funûn ve'l-'Ulûm* (1. bs, 1-2). Mektebetü Lübnân Nâşirûn.
- Muhammed, E., & Emin, U. (2019). Klasik Doğu ve Batı Edebiyatındaki Cimri Karakteri: Câhız ve Moliere Örneği. *Bilimname*, 2019(39), 321-354.
- Muhammed Haccî. (1981). *Zehrü'l-ekem fî'l-emsâl ve'l-hikem* (1. bs, 1-3). Dâru's-Sekâfe.
- Yahyâ b. Ziyâd el-Ferrâ', E. Z. (2014). *Et-Tevekkül* (1. bs, 1-1). Dâru'l-Meymân.

Miss Marple's Legacy: The Protagonist's Feminist Portrayal in Marple:12 New Stories

Miss Marple'in Mirası: Başkarakterin Marple:12 Yeni Öykü'deki Feminist Betimlenişi

Ajda BAŞTAN*

Abstract

This study presents the enduring feminist elements depicted in the main character of Marple: 12 New Stories, portraying a unique and sympathetic woman within the detective fiction genre. Emerging in 1927, well before the active feminist movements of the 1960s and 1970s, Miss Marple defied traditional gender norms, embodying independence and strength. Despite the societal constraints of women of her time, her popularity persisted, leading to numerous adaptations, including films and television series. Moreover, in 2022, a significant development occurred as twelve distinguished British and American contemporary female writers contributed to Marple: 12 New Stories, the first authorized sequel in detective fiction featuring Miss Marple after Agatha Christie's decease. This collection not only pays tribute to Christie's iconic creation but also reimagines Miss Marple through diverse perspectives, emphasizing her feminist legacy in the 21st century. In this regard, this paper takes a look at how Miss Marple's portrayal as a strong woman, both in the original works and the recent sequel, serves as an everlasting inspiration for future writers of detective fiction and feminists alike.

Keywords: Agatha Christie, Detective Fiction, Feminism, Marple:12 New Stories, Miss Marple

* Asst.Prof, Sivas Cumhuriyet University-
Türkiye, ajdabastan@gmail.com,
orcid.org/0000-0001-8171- 8644

Gönderilme Tarihi / Received Date:

14 Aralık 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

29 Ocak 2024

Atıf/Citation: Baştan A. (2024). Miss Marple's Legacy: The Protagonist's Feminist Portrayal in Marple:12 New Stories

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

Öz

Bu çalışma, dedektif kurgu türü içinde benzersiz ve sempatik bir kadının canlandırıldığı Marple:12 Yeni Öykü'deki ana karakterin kalıcı feminist unsurlarını sunmaktadır. 1960'lar ve 1970'lerdeki aktif feminist hareketlerden çok önce, 1927'de ortaya çıkan kurgusal Miss Marple karakteri, geleneksel cinsiyet normlarına meydan okuyarak bağımsız ve güçlü bir kadın portresi çizmektedir. O dönemde kadınların toplumsal statüsü ikinci planda olsa da, Miss Marple'in popülerliği günümüze kadar sürmüş ve birçok film ve televizyon dizisine ilham kaynağı olmuştur. Son olarak, 2022'de, on iki seçkin Britanyalı ve Amerikalı çağdaş kadın yazarın katkıda bulunduğu Marple:12 Yeni Öykü adlı eser, Agatha Christie'nin ölümünden sonra Miss Marple'in başkarakter olduğu ilk yetkili devam kitabı olarak ortaya çıkmıştır. Söz konusu koleksiyon, sadece Christie'nin ikonik dedektifini anmakla kalmamış, aynı zamanda onun bakış açısını 21. yüzyıldaki feminist perspektifle birleştirerek önemli bir gelişmeye imza atmıştır. Bu nedenle, Miss Marple karakterinin hem orijinal eserlerinde hem de son devam kitabında güçlü bir kadın figürü olarak betimlenmesinin gelecekteki polisiye yazarlara ve feministlere ilham kaynağı olmaya devam edeceği öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Agatha Christie, Dedektif Kurgu, Feminizm, Marple:12 Yeni Öykü, Miss Marple

Extended Summary

Agatha Christie, a significant figure in 20th-century literature, left an indelible mark on the detective genre, influencing subsequent writers. Before Christie, the British detective fiction landscape had already been shaped by iconic characters like Sherlock Holmes, introduced by Arthur Conan Doyle in 1892. Christie's Hercule Poirot and Miss Marple, influenced by Doyle's deductive reasoning, further advanced the genre. The Queen of Crime, as Christie is often hailed, showcased her prowess in constructing mysteries, creating memorable characters, and introducing unexpected plot twists. Also, in the early 20th century, G.K. Chesterton contributed significantly to the genre with Father Brown, a distinctive and unconventional Catholic priest solving crimes. Christie's own detectives, Poirot and Marple, followed in this tradition, employing keen observation and logical thinking. Christie's works also reflect her admiration for the French novelist Maurice Leblanc's Arsène Lupin, evident in her intertextual references. Christie's great influence on the detective genre is seen in the continued proliferation of authors in crime fiction, attesting to her lasting legacy. Her genuine narrative style demands active reader engagement, making her a well-spring of inspiration for future generations of crime writers.

Miss Jane Marple, first introduced in Christie's 1927 short stories, holds a distinguished place in world literature. Christie's own recollection of elderly acquaintances inspired the character, with St Mary Mead's English village setting adding details to her persona. In fact, Miss Marple's departure from the typical detective archetype is notable as she competes with gender and professional norms. Furthermore, the quaint backdrop of St Mary Mead serves as a crucial element, anchoring her character in a rich environment. Apart from her detective pursuits, Miss Marple's hobbies and her adept use of gossip as an investigative tool contribute to her character as well. Within this framework, Christie's portrayal of Miss Marple's resourcefulness and her understanding of intricate community dynamics make her an enduring and cherished figure in detective fiction.

Even though the term "feminism" is not explicitly used in Christie's works, Miss Marple emerges as a feminist figure through her strength, independence, and defiance of societal expectations. The feminist principles she embodies display gender stereotypes, illustrating that women possess intellect, resilience, and equal capabilities to men. Thus, Miss Marple's detective prowess aligns with that of male investigators, demonstrating her equality in solving complex cases. While not overtly labelled as a feminist, she performs as a silent revolutionary, defying conventional gender roles and inspiring women to assert themselves. Christie's subtle conveyance of feminist ideals through Miss Marple extends beyond investigative skills to represent societal norms. Despite being portrayed as a traditionalist, Miss Marple defies gender roles, proving her feminine qualities to ingeniously solve cases. Her spinster status transforms from a perceived liability into her greatest strength, manifesting independence and financial self-sufficiency that oppose gender stereotypes. Moreover, her influence transcends literature, with adaptations of her works into films, stage productions, and television series in the 21st century. In 2022, the release of *Marple: 12 New Stories* marked a significant event, representing the first time authors other than Christie herself officially contributed to Miss Marple's stories. The collection features contributions from twelve accomplished British and American female writers, including Naomi Alderman, Leigh Bardugo, Alyssa Cole, Lucy Foley, Elly Griffiths, Natalie Haynes, Jean Kwok, Val McDermid, Karen M. McManus, Dreda Say Mitchell, Kate Mosse, and Ruth Ware. This collaborative effort not only expands the Miss Marple universe but also brings fresh positions to the character, allowing for exploration and development of her feminist qualities.

Indeed, Miss Marple's last appearance in an original Christie work was in 1976, making the revival through *Marple:12 New Stories* an important contribution. The anthology adheres to definite guidelines, requiring narratives to specify within the temporal framework accepted by Christie's original Miss Marple fiction. The twelve authors have engaged in the exciting task of reimagining Miss Marple while remaining faithful to traditional mystery elements. Through this creative venture, the contemporary authors have bridged the past and present by introducing Miss Marple to a new generation of readers in the 21st century. Miss Marple, characterized by physical vitality, astuteness, kindness, and social connections, remains a compelling and timeless figure in these stories. The authors also display familiar activities of Miss Marple, such as knitting, gossiping, and gardening, while positioning her as a symbol of feminism, refusing public expectations and depicting her strength and independence. Thus, the anthology provides a powerful commentary on gender norms, illustrating that women, through Miss Marple, can excel in traditionally male-dominated domains and objecting stereotypes about women's abilities. Finally, Miss Marple's feminist legacy not only endures but also thrives, maintaining its vitality and relevance in the ever-evolving landscape of future detective fiction.

Introduction

Agatha Christie, a noteworthy novelist of the 20th century, has wielded considerable influence on the detective literature and subsequent writers in the genre. Prior to Christie, Britain had already established a rich history of detective fiction, demonstrating the creation of iconic and influential characters in literature. The detective fiction specifically focuses on the investigation of crimes (Rzepka, 2005:9), typically murder cases, by detectives who can be either professionals or amateurs. The roots of this genre date back to the 19th century, when American author Edgar Allan Poe wrote a series of stories featuring the detective Auguste Dupin¹ in 1841. In this respect, McArthur (2016:126) credits Poe as the father of detective fiction, while Cawelti (2004:293) asserts that his stories are widely acknowledged as the earliest examples of this genre in literature. Within this scope, Poe's stories gained substantial popularity in Britain, shaping the development of the detective fashion throughout the country. One of the most prominent British detective characters is Sherlock Holmes, created by Arthur Conan Doyle, who openly credited Poe as his inspiration (McArthur, 2016:126). Sherlock Holmes debuted in print in 1892 and quickly captured readers' interest from the late 19th century to the early decades of the 20th century. Essentially, the stories featuring Sherlock Holmes, serialized in the *Strand Magazine* (Redmond, 2009:73), played a crucial role in setting and defining the detective style in Britain.

Another British author who made significant contributions to the detective genre in the early 20th century is G.K. Chesterton (1874-1936), the creator of Father Brown (Ker, 2011:282). Characterized by his distinctive attire and a large umbrella, Father Brown is a small and round Catholic priest celebrated for his exceptional aptitude in solving mysteries and crimes. Despite his unassuming demeanour, Father Brown presents a notable level of intelligence and perception, demonstrating a deep understanding of human nature. His approach involves employing unconventional thinking to solve complicated cases successfully (Chesterton, 2014). Subsequently, in the 20th century, following literary works from several male authors, the detective genre in Britain

¹ Tavlin (2018:54) contends that Detective Dupin served as a prototype for famous detectives like Sherlock Holmes and Hercule Poirot.

continued to evolve with notable women authors like Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, and P.D. James. In fact, they expertly blended traditional detective fiction elements with social commentary and character development. Dorothy L. Sayers, for instance, debuted detective Lord Peter Wimsey in novels like *Whose Body?* (1923), exhibiting his wit and intelligence. Similarly, P.D. James featured detective Adam Dalgliesh in several novels, including *Cover Her Face* published in 1962.

However, Agatha Christie, often referred to as the “Queen of Crime” and “Duchess of Death”, has had the greatest influence on readers compared to other writers in the detective fiction genre. Although she began writing her own detective works a few decades after Doyle and his Sherlock Holmes stories, it is evident that Doyle had a significant effect on Christie. Like Holmes, Christie’s iconic detectives Hercule Poirot and Miss Marple often have a sidekick or narrator who aids them in solving crimes. Christie was also influenced by Doyle in the adept handling of deductive reasoning and logical thinking to display mysteries. Similar to Holmes, Christie’s detectives employ keen observation and analysis to decipher clues and solve crimes. By the way, Hercule Poirot and Miss Marple do not know each other and have never met in Christie’s works. Christie also held some admiration for Arsène Lupin, a detective she mentions in her short story *Strange Jest* published in 1950 (Christie, 1985:238). This intertextual reference proves Christie’s acknowledgment of other notable writers and the role they had on the detective genre. Luebering (2023) describes Arsène Lupin as a fictional character crafted by Maurice Leblanc², portraying a reformed thief evolving into a talented detective. Therefore, the incorporation of Lupin in *Strange Jest* underlines her admiration for the French novelist Leblanc, who commenced writing years prior to Christie and exerted an influence on both her and the detective genre. Essentially, Lupin’s dual nature as both a criminal genius and a detective can be seen as an inspiration for Christie’s own portrayal of complex characters, such as her well-known detectives, Hercule Poirot and Miss Marple.

Additionally, as Powers (2020:5) points out, Christie’s writing drew inspiration from well-known real crimes of the past. Indeed, Christie is one of the most important and successful novelists in the history whose novels were published from the late 1920s to the early 1970s (Bloomfield, 2020:24). She is considered a master of the ‘Golden Age’ of detective fiction, which flourished in the 1920s and 1930s, representing the genre at its zenith of popularity. The author is primarily known for her 66 detective novels, 14 collections of short stories, and *The Mousetrap*, the longest-running play in the world. Moreover, her works have been adapted into numerous films, stage productions, and television series. With translations into over 45 languages (Warren, 2010:51) and over two billion copies sold, Christie ranks as the third best-selling author worldwide, after the Bible and Shakespeare, solidifying her remarkable success (Cawthorne, 2014:v). Christie is also credited with popularizing the “whodunit” form of mystery, where the identity of the perpetrator is revealed only at the end of the story. Within this framework, her literary prowess is notably characterized by her competent construction of mysteries, the creation of memorable characters, and the introduction of unexpected plot twists. Besides, her narrative style demands an active reader engagement, as highlighted by Hardesty (1983:39). In this scope, readers of Christie’s fiction are compelled to think critically and actively participate in solving the complex puzzles she presents.

2 Maurice Leblanc (1864-1941), a renowned French novelist, is celebrated for introducing Arsène Lupin in the early 20th century. Lupin’s stories have enjoyed widespread popularity and inspired various adaptations in films and television series, contributing significantly to the mystery and detective genre, with lasting global appeal. For additional details, refer to Kemp, 2017.

Cunningham (2018:104) has observed a widespread proliferation of authors in the detective genre and crime fiction since Christie's emergence. This notable influence suggests that Christie's effect will persist, serving as a wellspring of inspiration for generations of future writers in the realm of crime literature and detective fiction.

Miss Marple-The Sympathetic Detective

Miss Jane Marple made her debut in Agatha Christie's short stories in 1927. However, as stated by Bunson (2000:99), her detailed first appearance in a novel was in *Murder at the Vicarage* in 1930, introducing readers to the distinctive amateur detective. In fact, Miss Marple stands as a prominent and special figure in world literature, leaving an indelible sign on the detective fiction genre. Her effect is particularly noteworthy due to her original characteristics, making her a memorable presence that resonates with readers globally. According to Christie's own account in her autobiography, the creation of Miss Marple and the writing of *Murder at the Vicarage* had somewhat hazy origins. Christie (2001:387) admits that she cannot recall the specific details of where, when, or how she wrote the novel or even what inspired her to introduce a new character like Miss Marple, an elderly spinster, as the sleuth. Furthermore, she did not anticipate her to become a long-standing character and prove to be a rival to her famous detective, Hercule Poirot. Christie (2001:389) explains that her starting point of Miss Marple was imagining her as the type of old lady she met among her grandmother's acquaintances in various villages she visited during her childhood. While Miss Marple was not a direct representation of her grandmother, she possessed some of the fussy and spinster-like qualities that these ladies exhibited. However, one particular trait Miss Marple shared with Christie's grandmother was her tendency to expect the worst of people and situations, which often turned out to be eerily accurate (Christie, 2001:390). Therefore, in creating Miss Marple, Christie endowed her with some of her grandmother's prophetic abilities. Considering her cautious nature and propensity to anticipate the worst, Miss Marple is polite and would often extend kindness to others, regardless of their flaws. Thus, the character of Miss Marple was developed with the ability to accept people amiably despite her initial suspicion. Interestingly, Christie ensured that Miss Marple, though born at the age of sixty-five to seventy, did not age throughout the novels, allowing her to remain a consistent and timeless figure in her stories.

One of the key aspects contributing to Miss Marple's significance is her departure from the typical detective archetype prevalent in the genre. In a distance from the norm, Miss Marple is not a male investigator affiliated with law enforcement agencies. Instead, she is a civilian who relies on her personal talents, experiences, and astute observations to figure out the mysteries she experiences. This distinctive approach adds a layer of intrigue to her character and provides readers with an alternative outlook on crime-solving, diverging from the conventional detective fiction. Mezei (2007:111) keynotes Miss Marple's character traits, describing her as sharp-tongued and observant. These qualities contribute to the richness of her character, making her more than just a detective figure; they transform her into a compelling and multidimensional personality within the detective fiction landscape. Besides, Miss Marple's distinctive position as a civilian investigator exhibits traditional gender and professional norms within the genre, offering readers a refreshing view on detective stories. Christie's portrayal of Miss Marple on her official website³ presents a delightful glimpse into the charming and enigmatic character.

3 The official website *The Home of Agatha Christie* offers extensive information about Christie. Visit <https://www.agathachristie.com/en> for details.

Described as an attractive, thin, old lady with a twinkle in her blue eyes, Miss Marple's physical appearance belies the astute mind within. Even though being a spinster, she occasionally hints at past suitors, adding a touch of romantic intrigue to her character. What sets Miss Marple apart as a sleuth is her atypical background—devoid of any formal training in criminology or affiliation with the police force. Instead, her proficiency in searching mysteries arises from a deep comprehension of human nature, a distinctive method cultivated through careful observation. Expanding on the setting of Miss Marple's life, we find her situated in the idyllic village of St Mary Mead, a charming English locale that serves as both her home and the stage for her amateur detective endeavours. Nestled within this picturesque village are familiar features, including a local pub, a handful of shops, the vicarage, and the distinguished Gossington Hall estate. This carefully crafted environment becomes an integral part of Miss Marple's investigative landscape, offering the perfect canvas for her astute observations and deductive reasoning. As Frost and Laing (2014:212) note, Christie intentionally chose English villages, particularly in the context of the Miss Marple series, as the settings for many of her mystery novels. In this regard, St Mary Mead, with its quaint charm and distinctive landmarks, emerges as a microcosm of English village life with its own complicated social fabric and hidden intrigues. The deliberate selection of such a setting enriches Miss Marple's texts, infusing them with the dynamics and nuances that define life in a close-knit community. As a result, in the tapestry of St Mary Mead, Miss Marple's home becomes a focal place, offering a vantage point from which she observes and interprets the activities of her neighbours. Thus, the quaint backdrop of St Mary Mead not only shapes Miss Marple's everyday life but also becomes an integral element in the rich storytelling woven by Christie.

Elaborating on Miss Marple's personality, we discover that beyond her amateur detective pursuits, she takes delight in the simple pleasures and domestic pastimes that colour her everyday life. Gardening and knitting stand out as her preferred hobbies, providing a glimpse into her character's more tranquil and nurturing side (Christie, 1985:3,46). Essentially, the act of gardening, tending to the blossoming life around her, adds a layer of domesticity that contrasts with her role as an astute detective. Apart from her garden and creating intricate knitted pieces, Miss Marple is also recognized for another captivating hobby—engaging in gossip. This seemingly commonplace activity takes on a perfect significance in her character's version. Far from being idle chatter, Miss Marple strategically employs gossip as a tool for collecting information and exposing indiscretions relevant to her investigations. In this way, gossip becomes a valuable resource, serving as a means for Miss Marple to brighten the complexities of village life and piece together the puzzles she encounters. According to Snell (2010:37), Miss Marple's adeptness at acquiring information through gossip depicts the importance of this seemingly mundane activity in her detective toolkit. It exposes her shrewd ability to express the social fabric of St Mary Mead, turning what might be dismissed as trivial conversations into essential threads that weave together the pieces of her investigations. Therefore, the use of gossip as an investigative tool demonstrates Miss Marple's resourcefulness and her astute understanding of the complex dynamics at play in the community she calls home.

One further distinctive aspect of Miss Marple's character is her role as a caring employer. Her house-proud nature is evident in the revolving door of housemaids she employs, many of whom she takes in from an orphanage. In this way, Miss Marple not only supports them with a home but also imparts valuable housekeeping skills, presenting her nurturing and compassionate side. As noticed, Christie's portrayal of Miss Marple creates a character rich in depth and charm, blending astute observational ability with a warm and engaging personality against the backdrop of a quaint

English village. In her community, she holds significance and respect, maintaining a broad network of friends, and associates upon whom she depends for support and assistance. Miss Marple, according to Kalikoff (2006:74), is endowed with an extraordinary talent for solving confusing murders that often perplex the official police force. Her proficiency is grounded in an intimate understanding of her detailed attention to domestic minutiae. While official detectives may struggle to fathom the ways and social conventions of well-bred criminals, Miss Marple's deep connection to the community renders her an indispensable ally in their investigations. What truly sets Miss Marple apart and enhances her value to the police, as mentioned by Jacobs (2015:25), is her exceptional capacity to discern and interpret minute observations. Rooted in a keen perception of the subtler links that once united society, these watchings allow her to discern patterns and connections often overlooked by others. In a world where these links have dissolved, Miss Marple's insights transcend time and context, empowering her to unveil motives and expose the perpetrators behind heinous acts. Additionally, Rolls (2015:837) defines Miss Marple's unwavering scepticism, which knows no bounds. She approaches every situation with a healthy degree of doubt, refusing to accept anything at face value. This refusal to take things for granted, coupled with her acute observational prowess, contributes to her ability to uncover hidden truths lurking beneath seemingly innocuous facades.

Miss Marple-The Feminist Icon

While the term "feminism" may not have been explicitly used in Agatha Christie's works, Miss Marple can be seen as a feminist figure due to her strength, independence, and ability to change societal prospects. She ensures as an inspiring example of a woman who defies the constraints of her time, highlighting that women are capable of intelligence, resilience, and making their mark in the world. Feminism, as per the *Merriam-Webster* (n.d.) dictionary, is the belief in and advocacy for the political, economic, and social equality of the sexes, manifested through organized activities supporting women's rights. Therefore, feminism advocates for equal rights and opportunities for all genders, a movement that gained widespread momentum in the 1960s and 1970s. A feminist, accordingly, is an individual actively working to eliminate gender-based inequalities and discrimination while advocating for gender equality. In the view of *The Guardian* critic Shaffi (2022), Miss Marple emerges as a feminist icon in the literary world, embodying essential feminist principles. Through her characterization, Miss Marple defies prevailing gender stereotypes, illustrating that women possess intellect, reason, and capabilities equal to their male counterparts. Unyielding in her resolve, she stands firm against gender-based biases, portraying strength, resilience, and keen intellectual acumen. As indicated by Köseoğlu (2015:135), Miss Marple's detective prowess aligns with that of male investigators, underscoring her equality in solving messy cases. Despite acknowledging gender distinctions, Miss Marple transforms these differences into strengths, showing her excellent outlook as a woman to find out truths and control the complexities of human behaviour. Furthermore, Devas (2002:258) cites Shaw and Vanacker's argument that Agatha Christie masterfully uses common stereotypes against femininity, old age, and spinsterhood, transforming them into qualities that make Miss Marple an exceptional investigator. By embracing these qualities, typically underestimated or trivialized in society, Christie endows Miss Marple with a special standpoint, allowing her to handle complex mysteries with astuteness and experience. In this regard, Miss Marple's feminist attributes extend beyond her investigative skills to her determination in refusing public norms, proving that women can excel in domains traditionally dominated by men. In this sense, her character serves as a powerful role model, shattering barriers and inspiring readers to acknowledge and appreciate the intelligence, reasoning, and valuable contributions of women in society.

As mentioned earlier, while Christie may not have explicitly identified as a feminist, her works have subtly conveyed feminist ideals, with Miss Marple emerging as a robust embodiment of these principles. For instance, in *A Murder is Announced*, published in 1950, she displays her feminine qualities, including her domestic knowledge and insights into relationships, to ingeniously solve the case and surpass community outlooks (Christie, 2011). Therefore, Miss Marple is encouraging women to assert themselves and break free from limiting norms. Her character stands as a testament to women's capability in problem-solving, objecting stereotypes that often underestimate their intelligence. Notably, she outshines even male counterparts like Hercule Poirot, illustrating that women should never be belittled in their abilities. Indeed, the spinster status, once perceived as a liability, becomes Miss Marple's greatest strength. Her independence and financial self-sufficiency defy the stereotype of women being dependent on men for their well-being. Living on her own terms, she utilizes her talents to contribute positively to her community, displaying herself as a beacon of inspiration for overlooked and underrated women as depicted in *The Moving Finger* first published in 1942 (Christie, 2016). Miss Marple's role as a proficient detective further displays her resourcefulness and intelligence, debunking gender and age limitations. Her compassion and kindness align with the ethos of feminism, suggesting that she would not support systems that oppress or discriminate against others. While the novels may not explicitly address Miss Marple's stance on patriarchy, her portrayal as a kind and compassionate individual hints at a reluctance to support oppressive systems. In essence, Miss Marple's character, although not overtly aligned with traditional feminist figures, radiates strength, independence, and a commitment to making a positive effect on her surroundings, irrespective of gender or social status as portrayed in *The Body in the Library* (Christie, 2019) released in 1942. Consequently, within the novels and stories featuring Miss Marple, she is portrayed as a feminist figure who defies societal norms and competes with traditional gender roles.

Miss Marple's Feminism in the Comeback

In 2022, *Marple: 12 New Stories* was released, featuring contributions from bestselling British and American female authors Naomi Alderman, Leigh Bardugo, Alyssa Cole, Lucy Foley, Elly Griffiths, Natalie Haynes, Jean Kwok, Val McDermid, Karen M. McManus, Dreda Say Mitchell, Kate Mosse, and Ruth Ware. According to Shaffi's (2022) commentary, the collection marks a significant event in the Miss Marple series. It is the first time that anyone other than Agatha Christie herself has written Miss Marple stories, officially recognized by the Christie estate. In this sense, this collection has brought new stories by women writers who have taken on the task of continuing Miss Marple's legacy. Essentially, in *Marple: Twelve New Stories*, twelve female writers have individually supplied original texts featuring the formidable detective of St. Mary Mead (Merritt, 2022). Their involvement in shaping the narrative of Miss Marple's adventures demonstrates the collaborative effort to expand and rejuvenate the character in a feminist context. The fact that Miss Marple's last appearance in an original Christie work was in 1976 further emphasizes the significance of this collection. Decades later, the revival of Miss Marple through the collection of short stories not only reintroduces her to contemporary readers but also reinforces her relevance as a feminist figure. By featuring Miss Marple as the central character in these stories, the collection presents feminist qualities. In the new stories, like in the original ones by Christie, Miss Marple is portrayed as a strong, independent, and intelligent figure who defies cultural behaviours and becoming distant restrictive gender norms.

The publication of *Marple: 12 New Stories* not only expands the Miss Marple universe but also brings fresh appearance to the character. It allows readers to analyse new mysteries and experience Miss Marple's detective abilities through a feminist lens, depicting her eternal appeal as a beloved and empowering literary figure. In line with Shaffi's (2022) insights, the compilation of twelve stories featuring Miss Marple has adhered to specific guidelines, necessitating that they have proceeded within the temporal framework established by Agatha Christie's original Miss Marple fiction. These stories have had the creative latitude to draw inspiration from characters and situations embedded in any of the existing Marple novels and short stories. However, a crucial stipulation has prohibited the incorporation of characters or events from Christie's non-Marple literary works, and authors have been restricted from inventing any backstory that Christie herself had not previously touched upon. As stated by Flood (2021), all the writers engaged in this project have been tasked with the exciting endeavour of reimagining Miss Marple. While infusing the fictions with their distinct aspects, they have been expected to remain faithful to the core elements that define a traditional mystery. The intention behind the Marple book has extended beyond mere literary revival; it has sought to introduce this beloved character to a new generation of readers in the 21st century. In doing so, contemporary authors have aimed not only to pay homage to Agatha Christie's permanent legacy but also to underline the extreme influence she has wielded over the past century. Through this creative venture, these writers have served as conduits, bridging the past and present, and depicting the timeless relevance of Agatha Christie's literary contributions.

In the new twelve stories, Miss Marple emerges as a character marked by both physical vitality and astuteness. Described as active and energetic, she moves with agility, featuring a remarkable vigour. Beyond her physical attributes, Miss Marple is characterized by her kind and gentle nature, exuding warmth and friendliness in her interactions. Her standing in the community is notable, as she is well-respected and liked by the people around her. While her physical appearance may reflect her age and retired spinster status, it also mirrors her intelligence, resourcefulness, and unwavering determination, integral components of her character. Besides, Miss Marple demonstrates her great understanding of language and human behaviour to discern the motivations and emotions of those in her vicinity, a power crucial to solving cases and delivering justice to the victims. Within this framework, Miss Marple's influence extends to her social connections, as she is deeply ingrained in the fabric of her community. Maintaining a broad circle of friends and associates, she relies on their support and assistance in navigating the intricacies of her cases. In the stories, her adeptness in solving complex cases lies in a multifaceted mastery set, encompassing the identification and analysis of motivations and behaviours involved. Through diligent gathering and interpretation of clues, she adeptly connects seemingly disparate pieces of information, unveiling the truth at the heart of complicated cases.

As by Christie, the *Marple* collection by the twelve authors adeptly portray Miss Marple engaging in familiar activities such as knitting, gossiping, and gardening, while simultaneously positioning her as a symbol of feminism. Therefore, this 2022-year collection of stories demonstrates the very essence of Miss Marple's character, bringing to the forefront her strength, independence, and her knack for disputing public expectations. In this new book, Lucy Foley's *Evil in Small Places* and Jean Kwok's *The Jade Empress* collectively cast Miss Marple as a feminist icon, embodying resilience and independence (Marple, 2022). Both stories emphasize her role as a woman who fearlessly defies conventional norms, illustrating her strength and unwavering determination to overcome problems. Naomi Alderman's *The Open Mind* further explores Miss Marple's femi-

nist qualities, shining a spotlight on her intellect and reasoning abilities (Marple, 2022). The story portrays her as a person endowed with capabilities equal to, if not surpassing, those of her male counterparts, questioning entrenched notions about the limits of women's abilities. In the story, Miss Marple asserts herself as an intelligent and perceptive detective, proving that her gender does not limit her investigative abilities.

Additionally, Dreda Say Mitchell's *A Deadly Wedding Day* and Natalie Haynes's *The Unravelling* paint Miss Marple as a character who actively defies prevailing gender stereotypes (Marple, 2022). These stories vividly illustrate that women, personified through the character of Miss Marple, can be intelligent, reasoned, and adept at solving confused mysteries on par with their male counterparts. By relying on her understanding of gender dynamics and social norms, she resolves truths that might have otherwise remained hidden. Further, in *The Murdering Sort* by Karen M. McManus and *Miss Marple Takes Manhattan* by Alyssa Cole, Miss Marple is portrayed as a woman proving her superb perspective to unveil truths and navigate the complicated web of human behaviour (Marple, 2022). These narratives point up her ability to utilize her feminine intuition as a valuable tool in solving mysteries, providing the concepts that intuition is a less valid form of deductive reasoning. Also, Kate Mosse's *The Mystery of the Acid Soil* and Elly Griffiths's *Murder at the Villa Rosa* present Miss Marple as a trailblazer, breaking barriers and demonstrating that women can excel in domains traditionally dominated by men (Marple, 2022). In this respect, these stories maintain a powerful commentary on gender norms, presenting Miss Marple as a capable and resourceful detective. She proves that women are just as clever of solving complex cases, demonstrating the belief that certain professions or talents are exclusively reserved for men. Moreover, Val McDermid's *The Second Murder at the Vicarage* and Ruth Ware's *Miss Marple's Christmas* emphasize Miss Marple's economic independence and financial self-reliance (Marple, 2022). These versions prioritize her ability to proceed life on her own terms, free from dependence on a man, providing further affirmation of her feminist qualities.

Thus, the compilation of twelve stories in *Marple* published in 2022 offers a captivating exploration of Miss Marple's varied feminist qualities within each independent narrative. These stories provide readers with a nuanced understanding of Miss Marple as a multifaceted feminist character, depicting her strength, intelligence, and determination to debate societal norms in the pursuit of justice. As noticed, each story presents unique scenarios that allow Miss Marple's feminist values to shine, highlighting her unwavering belief in gender equality and her ability to cope with a male-dominated world. Through these stories, readers are treated to a diverse and empowering representation of Miss Marple, reinforcing her enduring relevance as a feminist icon in the detective fiction genre.

Conclusion

Miss Marple stands as a testament to the lasting and quietly revolutionary nature of her character, embodying feminist qualities well before the active feminist movement gained momentum in the 1960s and 1970s. Her initial appearance in Agatha Christie's short stories dating back to 1927 demonstrates that, even in an era steeped in traditional gender norms, Miss Marple emerged as a character discussing public manners. Despite her first appearance predating the height of the feminist movement, Miss Marple's continued presence in novels until 1976 and following numerous film and series adaptations in the 20th and 21st centuries, attests to the timeless appeal of her character still. Consequently, Christie's creation transcends the confines of her era, depicting Miss

Marple's resilience, independence, and intellect, which resonates with audiences across generations. The significance of Miss Marple as a feminist figure is further emphasized by the release of *Marple: 12 New Stories* in 2022, marking the first authorized sequel in detective fiction featuring Miss Marple. Written by twelve different female authors, this collection not only pays homage to the persistent legacy of Agatha Christie's iconic character but also reimagines Miss Marple through diverse interpretations. This literary milestone emphasizes that Miss Marple, with her unwavering independence and keen intellect, continues to inspire and connect with a new generation of readers in the 21st century. In doing so, Miss Marple's feminist legacy remains not only intact but vibrant and relevant in the ever-evolving landscape of detective fiction. Hence, the collection of twelve stories in *Marple*, intricately portrays various facets of Miss Marple's feminist qualities within each distinct narrative. Every independent story within the collection highlights specific aspects of Miss Marple's character that align with feminist principles. Through diverse plotlines and character developments, the book presents a nuanced and multifaceted exploration of Miss Marple's enduring feminist attributes, contributing to her rich effect within the detective fiction genre.

References

- Alderman, N. (2002). The Open Mind. In *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins.
- Bardugo, L. (2022). The Disappearance. In *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins.
- Bloomfield, J. (2020) Three Ordinary, Normal Old Women: Agatha Christie's Uses of Shakespeare. *Shakespeare*, 16(1), 23-39.
- Bunson, M. (2000). *The Complete Christie: An Agatha Christie Encyclopedia*. Gallery Books.
- Cawelti, John G. (2004). *Mystery, Violence, and Popular Culture: Essays*. The University of Wisconsin Press.
- Cawthorne, N. (2014). *Agatha Christie: The life and times of the queen of crime*. Running Press.
- Chesterton, G. K. (2014). *Complete Works of G. K. Chesterton* (Illustrated). Delphi Classics.
- Christie, A. (1985). *Miss Marple: The complete short stories*. Berkley Books.
- Christie, A. (2001). *Agatha Christie: An Autobiography*. HarperCollins.
- Christie, A. (2011). *A Murder is Announced*. William Morrow Paperbacks.
- Christie, A. (2016). *The Moving Finger*. HarperCollins.
- Christie, A. (2019). *The Body in the Library*. HarperCollins.
- Christie, A. (n.d.). *The Home of Agatha Christie*. <https://www.agathachristie.com/en>
- Cole, A. (2022). Miss Marple Takes Manhattan. In *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins.
- Cunningham, M.E. (2018). *Agatha Christie: Traveler, Archaeologist, and Author*. Cavendish Square Publishing.
- Devas, A. (2002). Murder, Mass Culture, and the Feminine: A View from the 4.50 from Paddington. *Feminist Media Studies*, 2(2), 251-265.
- Doyle, A. C. (1986). *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories, Vol.1*. Bantam Classics.
- Flood, A. (2021, Aug 31). Miss Marple back on the case in stories by Naomi Alderman, Ruth Ware and more. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2021/aug/31/miss-marple-back-stories-by-val-mcdermid-kate-mosse-agatha-christie>
- Foley, L. (2022). Evil in Small Places. In *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins.
- Frost, W., & Laing, J. (2014) Fictional media and imagining escape to rural villages. *Tourism Geographies*, 16(2), 207-220.
- Griffiths, E. (2022). Murder at the Villa Rosa. In *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins.
- Hardesty, S. M. (1983). Using the "Little Grey Cells." *The English Journal*, 72(5), 37-40.

- Haynes, N. (2022). The Unravelling. In *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins.
- Jacobs, A. (2015). Miss Marple and the Problem of Modern Identity. *The New Atlantis*, 47, 18-30.
- James, P.D. (2001). *Cover Her Face*. Simon & Schuster.
- Kalikoff, B. (2006). Killer Cupcakes: Food, Feminism, and Murder in Mystery Fiction by Women. *CEA Critic*, 69(1/2), 67-76.
- Kemp, S. (2017). *Defective Inspectors: Crime-fiction Pastiche in Late Twentieth-century French Literature*. Taylor & Francis.
- Ker, I. (2011). *G. K. Chesterton: A Biography*. OUP Oxford.
- Köseoğlu, B. (2015). Gender and Detective Literature: The Role of Miss Marple in Agatha Christie's *The Body in the Library*. *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, 4(3), 132-137.
- Kwok, J. (2022). The Jade Empress. In *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins.
- Leblanc, M. (2018). *Collected Works of Maurice Leblanc (Illustrated)*. Delphi Classics.
- Luebering, J. E. (2023, Dec 4). *Arsène Lupin*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Arsene-Lupin>
- Mcarthur, D. (2016). *Reading and Interpreting the Works of Edgar Allan Poe*. Enslow Publishing.
- McDermid, V. (2022). The Second Murder at the Vicarage. In *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins.
- McManus, K. M. (2022). The Murdering Sort. In *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins.
- Merriam-Webster. (n.d.). Feminism. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved December 1, 2023, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/feminism>
- Merritt, S. (2022, Sep 18). Agatha Christie by Lucy Worsley; Marple: Twelve New Stories – review. *The Observer*. <https://www.theguardian.com/books/2022/sep/18/agatha-christie-a-very-elusive-woman-by-lucy-worsley-marple-twelve-new-stories-review>
- Mezei, K. (2007). Spinsters, Surveillance, and Speech: The Case of Miss Marple, Miss Mole, and Miss Jekyll. *Journal of Modern Literature*, 30(2), 103-120.
- Mitchell, D.S. (2022). A Deadly Wedding Day. In *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins.
- Mosse, K. (2022). The Mystery of the Acid Soil. In *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins.
- Powers, A. (2020). *True Crime Parallels to the Mysteries of Agatha Christie*. McFarland & Company.
- Redmond, C. (2009). *Sherlock Holmes Handbook: Second Edition*. Dundurn Press.
- Rolls, A. (2015). An Ankle Queerly turned, or the fetishised bodies in Agatha Christie's *The Body in the Library*. *Textual Practice*, 29(5), 825-844.
- Rzepka, C. J. (2005). *Detective Fiction*. Polity Press.
- Sayers, D.L. (1995). *Whose Body?* Harper Paperbacks.
- Shaffi, S. (2022, Sep 15). Feminist icon' Miss Marple returns in 12 new authorised mystery stories. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2022/sep/15/feminist-icon-miss-marple-returns-in-12-new-authorised-mystery-stories-agatha-christie>
- Snell, K. D. M. (2010). A drop of water from a stagnant pool? Inter-War detective fiction and the rural community. *Social History*, 35(1), 21-50.
- Tavlin, Z. (2018). C. Auguste Dupin. In E. Sandberg (Ed.) *100 Greatest Literary Detectives* (pp. 54-56). Rowman & Littlefield.
- Various Authors. (2022). *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins
- Ware, R. (2022). Miss Marple's Christmas. In *Marple: Twelve New Stories*. HarperCollins.
- Warren, C. A. (2010). Gender and Moral Immaturity in Agatha Christie's "And Then There Were None." *CEA Critic*, 73(1), 51-63.

“Mahsur” Kavramı Merkezinde Kurmacanın Gizemleri: *To Whom It May Concern*

The Mysteries of Fiction Centered on the Concept of “Stranded”: To Whom It May Concern

Aytaç ÖREN*



Öz

Makale, “stranded / mahsur” kavramı merkezinde Raymond Federman’ın *To Whom It May Concern* adlı romanını yeni baştan yorumlamayı ve kavramın kurmacanın doğası ile yakın ilişkisini ortaya çıkarmayı amaçlar. *To Whom It May Concern*’de Federman, postmodern ve yenilikçi kurgu yaklaşımlarını ustaca kullanarak “mahsur” kavramıyla kurmacanın gizemlerine farklı bir kapı aralar. “Mahsur”, genellikle öngörülemeyen koşullar nedeniyle birisinin veya bir şeyin zor ya da çaresiz bir durumda bir şekilde izole edilerek saplanıp kaldığını ve ilerleyemediğini ima eder. Bazı romanlarda karakterler, olay, zaman ve mekân, kurmacanın oluşum sürecinde metaforik anlamda “mahsur kalmış” ve/ya “bırakılmış” bir durum sergileyebilir. Federman ise bu terimi sadece bu bağlamda kullanmaz aynı zamanda kurmacanın içini dışı ile ilişkilendirerek kurmacayı kendine yönelik dolaylı yansıtıcı bir tarza döndürür. Mahsur kalışı, sadece kurgu içinde geçmişe, bir mekâna, bir zamana, kurgu karakterine, kurgu hikayesine değil aynı zamanda kurgu dışında yazarın yazma sürecine, yazarken kendi hayatına ve hatta okura, okurun kurmacayı okuma sürecine yönelik bir anlamda kullanır ve bunu da kurmacaya bizzat taşır. Mahsur durum, yazarın bir kaderidir, tek bir insanın yani yazarın kurmacaya içine farklı boyutlarda dağılma/dağılamama problemini yansıtır ve yazma sürecinin sıkıntılarıyla ilişkilendirilir. Özetle, Federman “mahsur” kavramına çok yönlü anlam kazandırarak kurmacanın bir mahsur kalış yaratımı olduğuna kendi tarzıyla güçlü bir göndermede bulunur.

Anahtar Kelimeler: Raymond Federman, *To Whom It May Concern*, kurmaca, mahsur kalma.

*Dr. Öğretim Üyesi, Sağlık Bilimleri
Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü,
İstanbul, Türkiye, aytac.oren@sbu.edu.tr,
ORCID: 0000-0003-4208-548X

Gönderilme Tarihi / Received Date:

19 Aralık 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

02 Şubat 2024

Atıf/Citation: Ören A. (2024). “Mahsur” Kavramı Merkezinde Kurmacanın Gizemleri: *To Whom It May Concern*
doi.org/10.30767/diledeara.14072358

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

Abstract

The article aims to reinterpret Raymond Federman’s novel, *To Whom It May Concern*, centered on the concept of “stranded” and to reveal the concept’s close relationship with the nature of fiction. By skillfully using postmodern and innovative fiction approaches in *To Whom It May Concern*, Federman opens a different door to the mysteries of fiction with the concept of “stranded”. “Stranded” implies that someone or something is isolated and gets stuck into a difficult or helpless situation and unable to move forward, usually due to unforeseen circumstances. In some novels, characters, events, time and space may be metaphorically “stranded” in the formation process of fiction. Federman not only uses “stranded” in this context, but also turns fiction into an indirectly reflective style towards itself by associating the inside of fiction with its outside. He uses “stranded” in the fiction in a sense both that refers to a history, a place, a time, a fictional character, a fictional story in the fiction, and that refers to the writer’s writing process, his own life while writing, even the reader and the reader’s process of reading fiction out of the fiction, and he carries this into the fiction himself. Stranded situation is the fate of the writer, reflects the problem of a single person’s, the writer’s, dispersing / not dispersing into fiction in different dimensions and is associated with the difficulties of the writing process. In summary, by giving a multifaceted meaning to the concept of “stranded”, he makes a strong reference in his own way to the fact that fiction is a kind of creation of strandedness.

Key Words: Raymond Federman, *To Whom It May Concern*, fiction, stranded.

Extended Summary

In *Whom It May Concern*, Federman gives the concept of “stranded” a metaphorical meaning by associating it not only with character, story, time and space, but also with the formation process of fiction. Fiction proceeds with a dual narrative in which its own story and the author’s process of writing the fiction are combined, and, within this dual narrative, “stranded” transcends its physical dimension and takes on a kind of identity of fiction. The article aims to reveal the close relationship of the concept with the nature of fiction by reinterpreting this work, centered on the concept of “stranded”.

Metafiction, word games, the circular cycle of the narrative, absurd situations and black humor come to the fore in the fiction of the French-American novelist and academician Raymond Federman, whose works bear clear traces of the deep pain he experienced during the Second World War, and opens the expectations of fiction to discussion by bringing the reader closer to fiction and the author. His innovative narrative and being a pioneer of postmodern and experimental literature give him a special place in the art of novel. One of the novels that he reflects these characteristics best is *To Whom It May Concern*. It is a work that tells the experiences of two cousins who survived the Nazi massacre, including the writing process of fiction. In the book, Federman tells the story of his two cousins, past and present, in the form of letters, but he does this by fictionalizing the author of the book and creating a secondary story about the difficulties he went through while writing the book. Both the writer and the recipient of the letters are anonymous.

The story draws a circular narrative centered around the characters’ being stranded. Sarah also waits for her cousin at the airport in her own city to meet him, and a second stranded stay begins, at the same time but a different location. These stranded situations have roots extending to the blockages in the inner worlds of the characters and stop the story, the act of writing, and the writer. The fiction also focuses on “stranded” through the act of writing by characterizing the author. Although the author tries to continue the story with small and incomplete stories about the past, he cannot progress his writing and looks for an exit in the fiction. It calls out to the reader and draws him into the stranded situation. In fact, Federman delivers the never-ending and unfinishable story to the relevant person through the fictional author, because all kinds of “stranded” are actually related to the structure of fiction.

With the expression “stranded”, the story told in the fiction and the author’s story of writing this fiction are woven together, and thus, a broad perspective is given to “stranded” within a perspective to the fiction from a higher level. The fact that Sarah and her cousin are stuck in different airports is actually related to the terrifying moments they experienced in the past. The trauma has penetrated every moment of their lives. The cousin gets stranded in his art and, realizing that he cannot shape the absence, he becomes unable to make sculptures. Sarah is in the darkness of silent pain in the life she has established in her new country. The story often extends back from the place and time it started, but it always returns to the beginning and does not / cannot go forward. With past time jumps, the story is told in half, not all parts of the story are given, the author makes cuts deliberately and these parts are handed over to the reader’s imagination. The terrible feeling of being “stranded” here forms the shadow main component of the story.

The author is actually behind all these stranded situations. The difficulty of the act of writing blocks the writer and leaves him stranded in fiction / ineffective in the act of writing. The problem

of transferring reality to fiction and writing and the problem of incompatibility of fiction and reality, are the real reason for being stranded. Because reality is wanted to be transferred to a unity / fiction that does not belong to it with a material (words) that does not belong to it either, and its natural resistance to this drags fiction into being stranded with all its elements. It is implied that being stranded is a natural tendency of fiction. The author’s search for a title for the book he is writing within the novel, and finally finding it by making a decision, extend this “stranded” to the reader, because the book is handed over to the relevant person / reader listening to it, to whom it may concern.

Giriş: Federman, Edebi Yönü ve *To Whom It May Concern*

Şiir, deneme, çeviri ve eleştirileriyle edebiyat dünyasında bilindik bir yüz olan Raymond Federman (1928-2009), Yahudi asıllı Fransız-Amerikalı roman yazarı ve akademisyendir. 2. Dünya Savaşı’nda Nazi işgali sırasında annesinin dolaba sakladığı Federman, ailesini Auschwitz toplama kampında kaybeder ve Holokost sırasında Güney Fransa’da çiftliklerde saklanarak kurtulur. Savaşta yaşadığı bu dinmeyen acıların eserlerinde derin izleri vardır. Savaş sonrası Amerika’ya göç eder ve Amerikan Ordusu safında Kore Savaşı’na katılır. Üniversiteden sonra, çalışmalarında kalıcı etkiler taşıyacak Beckett üzerine lisansüstü çalışmalarıyla akademiye girer. Farklı üniversitelerde görev alır ve en son Seçkin Emeritüs Profesör olarak atandığı Buffalo Üniversitesi’nde emekli olana kadar çalışır.

Kurmacanın yirminci yüzyıl içinde izlediği seyri oldukça yakından gören ve gözlemleyen Federman, kurmacaya deneysel ve geleneksel anlatıyı yapısöküme uğratan bir tarzda yaklaşır. Bu tür yazma şekli, hikâyenin doğrusal anlatımının neredeyse tutarsız olacak şekilde parçalandığı ve yeniden yapılandırıldığı ilk romanı *Double or Nothing* (1971) adlı kitabında oldukça belirgindir. Kitaplarında yazı, bazen değişik şekiller oluşturur ve bazen de yazı karakterleri büyüyüp küçülebilir. 1973 yılında *Surfiction – A Position* manifestosunda, gerçekliğe farklı bir statü kazandıran ve kurmacanın kendini oluşturma sürecini de kurmacaya katan kurgu tarzına atıfta bulunarak “surfiction” kelimesini icat eder (Baldick, 2001, s. 249). Kendisi tam olarak bu kavrama “gerçekliğin kurgusalılığına açığa çıkaran” yazı anlamını verir (Federman, 1993, s. 37). Kurmacalarında üstkurgu, kelime oyunları, anlatının dairesel döngüsü, absürt durumlar ve kara mizah baskındır ve okurun kurgu ve yazarla yakın tutulması kurmacaya yönelik beklentileri yeniden düşündürür. Onun böylesi yenilikçi anlatımı ve postmodern ve deneysel edebiyatın bir öncüsü olması roman sanatında ona ayrı bir yer kazandırır. Roman, şiir, edebiyat eleştirisi türünde birçok eserin ve ödül-lerin de sahibidir. Bununla beraber, Federman’ın kitapları daha açık uçlu, kasıtlı olarak öznel bir bakış açısı sunarak muhtemelen kurgudan ziyade edebiyat eleştirisi üzerine büyük bir etkiye sahip olmasına rağmen çalışmalarına yönelik eleştirel yorumların görece az oluşu (McCaffery, 2011, s. 79) da üzücü bir gerçektir.

To Whom It May Concern, Federman’ın erken dönem başarılarından ve tam olarak onun altıncı romanıdır (Oppermann, 2012, s. 96). Nazi katliamından kurtulan iki kuzenin yaşadıklarını kurmacanın yazılma sürecini de katarak mektup şeklinde anlatan bir eserdir. Kitapta Federman, geçmiş ve şimdide iki kuzenin hikâyesini mektup tarzıyla konu alır ama bunu, kitabın yazımıyla ilgili kitabın yazarını da kurgulaştırarak çektiği zorlukları ikincil bir hikâye oluşturarak yapar. Mektupların yazarı da alıcısı da isimlidir. Hikâye ile yazarın yazma süreci, hem kuzenlerin şimdisi ile savaş zamanı arasında hem de yazar ile okurun şimdisi arasında sıkışır. Kuzenlerden Sarah, savaş sonrası yaşadıkları ve Paris’e çok benzeyen şehirden doğuya (muhtemelen İsrail’e) ve buna karşın diğer kuzen de (adsız) batıya (muhtemelen Amerika’ya) gider. 35 yıl sonra Sarah’ın yaşa-

dığı şehre gelecek olan kuzen, aktarma için iniş yaptığı ve tam da doğdukları ve savaşı yaşadıkları şehirde Sarah'ın kaldığı şehirdeki terör bombalaması yüzünden rötâr yapan uçağı bekler ve orada bir nevi mahsur kalır. Bu mahsur kalış birçok mahsur kalışlara doğru açılır.

Çağdaş kurgunun çoğu ne okuru doğrudan dış dünyayla ilişkilendirir ne de ona yaşanmış bir deneyim duygusu sağlar ama bunun yerine kendi olanaklar durumları, anlatı gelenekleri ve dilin çoklu anlam çelişkileri ve bunun doğurduğu paradokslar ve ironiler üzerinde durur (Federman, 1993, s. 1-2). Kendisinin de ifade ettiği gibi kitapta kuzenlerin hikayesi ile kitabın yazılma hikayesi iç içedir ve hikâye karakterlerin mahsur kalış merkezinde dairesel bir anlatım çizerek bu duruş hali, sanki romanın gölge ana çizgisine dönüşür ve buradan da kurmacanın kendisine yönelir. Sarah da karşılaşmak için geldiği kendi şehrindeki havalimanında kuzene bağlı olarak bekleyişe geçmesiyle zaman aynı, mekân farklı ikinci bir mahsur kalış başlar. Bu mahsur durumların, karakterlerin iç benliklerindeki tıkanışlara kadar uzayan kökleri vardır ve hikâyeyi, yazma eylemini ve yazarı da durdurur. Kurmaca, kitabın yazarını da karakterleştirerek yazma eylemi üzerinden ayrıca mahsura odaklanır. Hikâye geçmişe dönük küçük ve birbirini tamamlamayan hikayeciklerle devam ettirmeye çalışsa da yazar, yazdığı ilerleyemez ve bunu kurguya taşıyarak görünüşte tasalı bir çıkış arar. Okura seslenerek mahsur duruma onu da çeker. Aslında Federman, yazar olarak yaşadıklarını hikayedeki kurgusal yazar yoluyla ilgili kişiye, bitmeyen ve bitirilemeyecek hikâyeyi teslim eder çünkü her türlü mahsur kalış gerçekte kurmacanın yapısıyla ilişkilidir ve dolayısıyla tam da burada kavram, kurmacaya dönük yansımalarla kurmacanın izinde farklı bir anlam boyutu kazanır.

***To Whom It May Concern*'de “Mahsur” Kavramının Kurgusal Boyutları**

To Whom It May Concern'de “stranded / mahsur” kavramı sanki ayrıcalıklı, dikkat çekici bir yere sahipmiş gibi durur çünkü kitap okundukça kurmaca ile arasında anlamlı ve ilginç bir korelasyon ortaya çıkar. “Mahsur” kavramı, sözlükte “birisinin çıkamayacağı bir yerde kalması”, “tekne, balık gibi şeylerin karada bırakılıp suya dönememesi” (Hornby, 2005, s. 1515), “bir yerden ayrılamama” (Gillard, 2001, s. 631) şeklinde genel bir anlama sahiptir. Yani bir yerde “mahsur”, orada kalma, oradan çıkamama, olması gerekli / istenilen yere gidememe anlamına gelir. Kurmacada bu anlamdan esinlenerek üst anlamlar ve Federman'nin bu anlamlarla kurmacayı örüp onunla yakınlaştırdığı, kurmacanın kimliğine döndürdüğü bir yaklaşım göze çarpar. Sanatın zaten amacı, nesnelere bildiği şekliyle değil algılandığı his ile vermek ve kullandığı teknik ile de o nesnelere yabancılaştırmak, biçimlerini güçlendirmek, algılamının zorluğunu ve süresini arttırmaktır çünkü algılama süreci özünde bir estetik amaçtır ve uzatılması gerekir (Shklovsky, 1997, s. 4). “Mahsur” kavramı *To Whom It May Concern*'de Federman'nin elinden tam da böyle bir duruma dönüşür, bilineni farklı algılara büründürerek kurmaca üzerine estetik bir algı yaratılır ve bu, farklı yansımalara doğal bir kapı aralar.

“Mahsur” edebiyat için içi dolu, çok yönlü, işlevsel ve soyut yanlarıyla farklı anlamlara evrilmeye elverişli bir ifadedir. Dolayısıyla bu kavram, edebiyatta fiziksel bağlamın ötesine, anlam katmanları ile örülü metaforlara rahatlıkla uzanabilir. İssız bir adada mahsur kalma fikri, Shakespeare'in *Fırtına* (1610-11) adlı oyununda, Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sunda (1719) ve William Golding'in ilk romanı *Sineklerin Tanrısı*'nda (1954) insanın fiziksel mahsur kalışı çerçevesinde işlenir. Her ne kadar “ada” bu eserlerde insanın yaşam dünyasını ve mecburi yaşam alanını ifade etse de buralarda geleneksel olarak “mahsur” kalmanın bir yere, bir mekâna bağlı olduğu düşünülebilir. Ancak roman türünün evrimiyle ve kısmen Sigmund Freud'un çalışmalarıyla 20. yüzyıl romanları, bu terimin ve benzerlerinin uyandırdığı manayı genişletir. Freud'un insan

bilincine yönelik teorisi dolayısıyla bu terime de kurmaca sanatında daha derin bir anlam kazandırır. Çoğu insan davranışının bilinçaltından kaynaklandığı düşüncesi, insanın zifiri karanlık iç dünyasına gizemli yeni bir pencere açar ve burada insanın çaresiz kalışı, kendi içinde mahsur kalışı ve iç zindanı gibi psikolojik duyuları daha da hızla kurmacaya taşınır. Örneğin James Joyce, *Ulysses* (1920) romanında bilinç akışı yöntemini kullanarak insanın dış dünyasından çok iç dünyasında sıkışıp kaldığını izlenimi verir. Benzer şekilde Kafka, *Dönüşüm* (1915), *Dava* (1925) ve Şato’da (1926) kendi içinde mahsur kalan K.nın kendi bilinçaltına sıkışıp dünyayı nasıl bir mahsur kalışla algıladığını vurgular. Ada ve adada mahsur kalış, insanın kendisine ve kendinde mahsur kalışa dönüşür. Aslında dini bakış açısı temelinde de “mahsur” oluşun kalıcı izleri sürülebilir. Mahsur kalış tam da insanın cennetten kovulmasıyla, mükemmel oluştan yetersiz oluşa geçişle, gökten / ruhsallıktan yere inişle / maddi bedene bürünme ile başladığı söylenilir. Bu nedenle, insan artık her şeyde ve her yerde mahsurdur ve mahsur oluş duygusu onun içine işlemiştir.

Federman ise bu genel yaklaşımları yazarın roman yazım merkezine çekerek mahsur oluşa, yazar-kurmaca-okur üçgeninde odaklanır. Bu kavramı kurmaca ile bütünleştirerek anlam boyutunu genişletir. Kitapta arada bir kullanılan “mahsur”, sanki yazarın yazma eyleminin temel bir unsuruymuş gibi hissedilir, böylelikle kurmacanın doğal durumuna bir de kavramla dikkat çeker ve okur dahil kurmacanın tüm unsurlarının tabiatına bir gönderme yapar. Edebi kurgular sadece dilsel birer gerçeklikler ve kendine has kavramları ile içinde yaşadığımız dünyaya bir alternatif olarak gönderge statülü hayali bir dünyayı dil yoluyla kurarlar (Waugh, 1984, s. 100). İşte böylesi bir yazma uğraşısı, gerçekliğin kurmacaya yazı ile taşınması / hayali bir dünyayı dile aktarması, kurmacanın bütün olarak kendisinden kendisini oluşturan öğelere kadar bir “mahsur” hali yaratır. Yazar, yazmada / yazmamada, öykü ilerlemede / ilerleyememede, karakterler kendi içinde / kendi dışında, zaman akmada / akamamada, mekân değişimde / değişememede, okur kurmacayı okumada/ okuyamamada... mahsur kalır. Mahsur hal, kurmacaya has bir davranış tarzı sergiler. Kitapta “mahsur”un farklı kullanımları, dolaylı ya da doğrudan kurmacaya yönelik yaklaşımlardır ama sadece yaklaşım yönleri birbirinden farklıdır. Kurmaca, gerçekliğin yazıya aktarılamamasının bir kanıtıdır. Yazı ise gerçekliği donduran bir yapıdır. Yani yazar için gerçekliğin alındığı yerden farklı bir malzeme (yazı) ile kurulması, pek de olacak bir şey değildir. İşte kurmacanın bu zorlu işi, *To Whom It May Concern*’e konu olur ve Federman “mahsur” kavramı ile kurmacanın bu yönünü kurmaca içinde ironik bir tarzda ele alır.

To Whom It May Concern’de “mahsur”, öncelikle karşımıza sözlük anlamına paralel kullanımı ile çıkar ama Federman’ın bu mahsur kalışın gerisine göndermeleri de elbette hissedilir. Kitap ay ve gün tarih başlıklı bölümlerden / mektuplardan oluşur. Yıl bilgisi paylaşılmaz. Kitabın ilk başlangıç paragrafı, okurun klasik roman beklentilerini sarsarak kitabın içeriği / içerişi hakkında ön fısıldamalarda bulunur: “Dinle... hikayenin, Sarah’ın kuzeninin yolculuğunun ortasında birkaç saatlik ertelenme ile başlayacağını varsayın... doğdukları şehirde mahsur kaldığını... havalanında mahsur kaldığını... kuzenleri çocukken oldukça derinden etkileyen büyük savaştan yıllar sonra... evet varsayın... ona düşünmesi için zaman verecek... yıllar süren ayrılıktan sonra vadedilmiş topraklarda yeniden bir araya gelmeye kendini hazırlaması için... iki kuzenin birbirini son görüşünden bu yana otuz beş yıl geçti... evet, varsayın... kelimelerle mücadele sona erdikten sonra, bir adım geri çekilip, bu kağıdın yüzeyine alçakça güreşen bir gerçeği şekillendirmek için yalanların yerli yerine oturmasını izleyeceğim.” (Federman, 1990, s.9). Kurmaca, yazıdır ama Federman “oku” yerine “dinle” hitabı ile romanına başlar. Algı değişimi yaparak yazının dinlenmesi, okurun kendi okuduğunu iştmesi gibi şaşırtıcı bir açılış yapar. Paragraf, okura seslenişle devam eder ve yazarın kurmacayla ilgili düşüncesini vermesiyle biter. İkinci cümlede okurdan hikâyenin

Sarah'ın kuzeninin uçağının aktarma yaptığı şehirde rötar yapmasıyla başlayacağını düşünmesi istenir. Aslında zaten yazarın işi, yazdığıнын okur tarafından zannedilmesi üzerine kurulu ve bu, kurmacanın kendisine yönelik bir göndermesidir. Kurmacanın doğası ile içeriğinin iç içe geçtiği bir anlatının ipuçları böylelikle verilmiş olur. Burada Federman, hikâyenin başlangıcını hep aynı yerde tutarak geriye ve kendine dönüşlerle hikâyeyi ilerlet(mey)ecektir. Sonrasında ilk kez ve art arda “mahsur” ifadesi gelir. Kalkışın ertelenmesi sonrası bekleyişe geçen kuzen ile beraber kendisinin ve Sarah'nın doğdukları şehir ön plana çekilir ve kuzenin orada “mahsur” hali vurgulanır. Ama “mahsur”, içinde birçok mahsur kalırlara gebedir. Hem kuzen hem de Sarah bu “mahsur” durumla bir adım öne çekilerek onların tanınma imkânı sağlanır. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında bu “mahsur”un boyutlarının fiziksel anlamın ötesine geçtiği görülür.

Havaalanında “mahsur” kalışı ayrıca bir imgedir. Havalimanı hızlı bir çıkış ve varış yeridir ve uçarak gitme imkanlarının olduğu yerde durmak, zorunlu durma haline geçmek “havada asılı kalma” halini hatırlatır. Bir taraftan da burası geriye doğru tüm ömrü bir görme yeri, bir gözlem durağıdır. Fiziksel gidiş tıkalı iken ruhsal / düşüncesel gidiş açıktır. 35 yıl aradan sonra kuzeni Sarah'ya “vadedilmiş topraklar”da gör(üş)meye giderken tutulması ve hareket edememesi hikâyenin eylemi / eylemsizliğidir. Paragraf bu bekleyiş anından yazara / yazarın kendisine yönelir. Yazabilmek, kelimelerle mücadele etmektir ve gerçek burada alçakça güreşmektedir. Bu yüzden kâğıda gelmesi zordur, yazıya dönmesi zahmetlidir ve ancak yalanlara bürünerek ve şekillenmekte inat ederek yazıda somutlaşır. Federman bu ilk giriş paragrafında aslında yazacağı hikâyenin özünü verir. Roman dünyası ile gerçek dünya arasındaki bağlantı ya taklide ya da temsile dayalı gerçekleşir ve bazı romanlarda karakterler gerçek insanlara, olaylar gerçek hayattaki olaylara benzeyişleri bir bakıma anlamlı değildir çünkü bunlar sadece roman dünyasındaki olaylara okurun dikkatini çekmek için vardır (Scholes & Kellogg, 1988, s. 341). Federman'nın kendi gerçek yaşamından aldığı hikâye bellidir, okur olması gerektiği gibi yazacaklarını varsayacaktır ve kendisi / yazar da kelimeleri kullanarak gerçeklikten yazıya döndürdüğü bir tür ekli / fiktif tercüme yapacaktır.

Adı verilmeyen ve dahası adının önemli olmadığı da vurgulanan (Federman, 1990, s. 10) Sarah'nın kuzeni gezisinin ortasında Sarah'nın yaşadığı şehirdeki bombalamadan dolayı uçağının aktarma yaptığı şehirde ne kadar süreceğini bilmediği bir mahsur kalışı düşer (s. 12). Henüz ne kuzen ne de dış dünya bu sıkıntılı ülkedeki bombalama olayını bilmektedir. İlginç olan yazarın burada “kuzenin gezisinin ortasında” ifadesini kullanması ve bu ifadenin aslında yazarın hikâyeyi yazmasına yönelik bir mahsur kalışı dönmesi olacaktır. O şehirdeki bomba, otuz beş yıl önce ayrıldıkları diğer şehirdeki günlük hayatlarının çağrışımını yapmaktadır ve kuzenleri ayıran savaşla onları tekrar bir araya gelmesinde engel olan “bomba” birbirini hatırlatır. Bunu gerçek hayatında yaşayan Federman de kurmacaya döndürmeye çalıştığı o an(ı)ları yazarken yaşadığı zorluklar içinde ifadesiz bir mahsur kalışı düşecektir. Onlar savaş sırasında ortak çok şey yaşamışlar, beraber acı ve sefalet çekmişlerdir, hatırlanacak, söylenecek aslında çok şey vardır ama üç haftalık bu ziyaret bunun için çok kısadır (s. 13). Federman, kurmaca yazar yoluyla araya girerek “Burada neyi sizin önünüze getirmeye çalıştığımı anlıyor musunuz?” diye okura doğrudan bir soru ile seslenir ve bir kuzenin her şeyi başladığı o şehrin havalimanında, diğerinin de bedeninin huzursuzluğuyla başka bir şehrin havalimanında “mahsur” duruma düşüklerini söyler (s. 14). “Önümde elimde bulunanları görüyor musunuz?” ifadesi ile okura seslenişine devam ederek yazarın gerçeklik, yazı ve hikâye arasında sıkışmasına / mahsur kalmasına işaret eder.

To Whom It May Concern'de kendisini kurmacalaştıran kitabının yazarı, kuzenlerin havalima-
nında “mahsur” duruma düşmeleriyle aslında kendisinin kurmaca içinde mahsur kalmasını hikâ-
yenin nasıl yazılacağına / yazacağına dikkat çekerek vurgular. Kasıtlı tekrarlar yapar ve hikâyeye
devam edeceğini yineler. Bir taraftan da yazarın kurmaca üzerindeki gücünü göstermek için kuzeni
heykeltraş yapmaya karar verişini paylaşır çünkü yazar olarak eline geçen malzemeleri bir şekilde
sokmak zorundadır. Yazarın da elinde olanı bir hikâye çerçevesinde iyi ve moda olan bir konuyla,
kabul görmüş kalıplarla, benzer melodramı aynı şekilde işleyerek anlatmasının beklenildiğini söy-
ler (s. 17). Böylelikle yazarın kalıplaşmış kurmacalara mahkûm oluşuna ve mahsur kalışına ironi
yapar ve “Önümde duran sorun hikayeye ilgili değil. Hikâye? O her zaman aynı. Sorun, hikâyeye-
nin tonu ve şekli... geometrisi. Evet, yani Sarah ve kuzeninin hikayesi nasıl bir düzene sokulur?”
(s. 18) şeklinde bir soru sorar, burada durur ve yazdığı ile kendisi arasındaki sorunsal ilişkiyi de
kuzenlerin hikayesi içine harmanlar. Ardından “Bu durumda nasıl başlanır?” diye sorar. Oysaki,
hikâye zaten 18 sayfa ilerlemiştir, yani çoktan başlamıştır ama hikâyeyi tekrar başa döndürerek
alternatif başlangıçları paylaşır. Burada ve sonrasında, genel anlamda daha akıcı ve daha rahat ol-
masıyla beraber dizgisel olarak daha az yönlendirilmiş ve anlatının gelgit olaylarının içinde yutul-
masıyla imkansızlıklar ve geçersiz kılmalar yerine olasılıklara dair bir anlatı (Cornis-Pope, 1988,
s. 83) ortaya çıkarır. Olasılıklar, başlangıç bulmak, hikâyenin tıkanan yerine alternatif aramak,
hikâyenin çıkmazlarını yazarın eş ve kızıyla paylaşıp bir yol bulmaya çalışmak, kitaba başlık ara-
mak ve bunları okura danışmak gibi kasıtlı bir şekilde çoğaltılır. Paylaşılan başlangıçlardan bir gün
sonra yazarın aklından geçen bir başka başlangıçtan bahsedilir. Ardından bir başka fikrin, “Belki
bir dolambaçlı yol, hikâyenin merkezinde bir gecikme” (Federman, 1990, s. 19) ile başlamanın iyi
olacağını düşünür, ki bu zaten yapmakta olduğu şeydir. Konudan saparak anlatımı erteleme, tam
da kitabın hikâyeyi aktarma tarzıdır. Yazar, bunlarla kuzenlerin hikayesini birleştirerek kendisinin
de yazı, kurmaca, hikâye içinde bir nevi “mahsur” kalışını ifşa etmektedir. Kuzenlerin “mahsur”
kalışının gerisinde yazarın yazıya sıkışması vardır. “Gecikme”, “erteleme”, “çıkılmaz”, “beklemek”
gibi kelimelerle güçlendirilen “mahsur” kalış, yazarın hayatına, yazdığı sıradaki zamanına dönerek
yazma uğraşısı içinde yazara yönelir: “Bana yazıp yazmadığımı soruyorsunuz. Yazmıyorum. Bir
yıldan fazla bir süredir. Bu öyle bir şey değil. Çok korkunç bir şey değil. Doğrusu işime karşı tam
bir sorumsuzluk. Eskiden hayali başarı öykülerine kendimi kapıtırabiliyordum ama son zamanlarda
bunu başaramıyorum. Arada sırada çalışma odamdaki eski kitaplarıma, son yirmi beş yıldır karala-
dığım kitaplara bakıyorum. Onlara dokunuyorum, onları ellerimde çeviriyorum ve sonra onlara la-
net ediyorum. Stili tükenmiş, muhtemelen baskısı tükenmiş, işe yaramaz kitaplar. Terk edilmiş nes-
neler gibi hissediliyorlar.” (s. 33). Kendisinin yazamama durumunu, yazı içinde “mahsur” kalışını
itiraf ederek kendini demode eski kitaplara benzetir ve üretkenliğinin tükenişini resmen ilan eder.

Bu “mahsur”lara yazar, okuru da sıkça çeker. Sayfa 37’de okura güzel bir cevap verdiğini
ve bunun kendisini cesaretlendirdiğini söyleyerek kendisine sorumlulukları hatırlatmasını takdir
eder. Sarah ve kuzenin kitabı diye sorarak aslında kitabı birlikte yapıp birlikte bozduklarını, ortak
bir girişimde bulduklarını belirtir. Okurun sabır ve dostluğunu kötüye kullandığını söyler ama
gerçekliğin aktarılmasının zorluğuna karşı o dönemin bir dergisini alarak resimlerine bakılmasını
ve orada görülen yüzlerin içine çekilmesini önerir. Belki de burada yazarın niyeti bir gerçekliği
edebî gelenekler giydirek bir roman formunda aktarmak değil de “tüm büyük kurgular büyük
oranda gerçekliğin bir yansıması olmaktan çok kendi üzerine bir yansıma” (Klinkowitz, 1975,
s. 150) sağlamaktır. Böylelikle hikâyenin önüne kurgu çekilir ve yazar, kendi “mahsur” kalışını
okura mazur göstererek onu da bu duruşa / durağanlığa ortak eder. Okur da hikâye gibi, yazar gibi

kurmacaya bulaşmış, içine dūřmūř ve mahsur kalmıştır. Kurmacanın yazılma sūreciyle hikāyeye kurmacanın bizzat kendisi de katılır. Haliyle okur, her Őeyi ile yazarın yaptıklarına bağımlıdır ve yazar onu da yazma eylemindeki tıkanıklığın içine çeker. Gerçekte de okur kitabın iki kapağı arasında kitabı okuduğu sūrece kurmaca içerisinde mahsur kalma durumu içindedir.

Metnin yazılmakta olduėuna dair yazarın kendi ūzerinden yaptıėı birçok gōndermeler, mahsur kalıřı pekiřtirmektedir. Metnin yazıldıėına iliřkin bir gōnderme metnin gerisinde gerçek bir yazarın varlıėına dikkat çeker ve kurgusal gerçekliėin gōrūnūmūnū bozar (Lodge, 1993, s. 24). Federman de bu tūr gōndermelerle kurmacanın yazılma sūrecine, kendine ve gerçeklik algısına kurgunun kendisi ile dikkat çeker. Kurgunun ūstū, edebi gerçekliėin gerisindeki kabullere meydan okuma iřlevi gōrūr ve dıř gerçekliėin de aynı Őekilde oluřturulduėunu veya bu gerçekliėe aracılık edildiėini bize hatırlatmak için onun oluřum sūrelerini açıėa vurur (Nicol, 2009, s. 99). Federman kurmacanın oluřum sūrelerini iřa ederek kendi sıkıřmıřlıėına mantıklı zemin hazırlar. Őrneėin, yazamama, yazmada ilerleyememe, yazıya saplanıp kalma probleminin kaynaėının eřinin “biçim”e takıldıėını sōylemesini de kurmaca içinde paylařır ve bir haftadır ūykūyū devam edemediėini, yazmaya bařlayamadıėını belirtir (Federman, 1990, s. 38). Sonrasında Sarah’nın kuzenine isim ver(e)memesini ve zaman ve yeri isimlendirip netleřtir(e)memesini tartıřır (s. 39). Bazı doėruların yer ve zamana ihtiyaç duymadıėını, savařın nerede ve ne zaman olduėunun bir Őnemi olmadıėını ve acının belirli zamana ait olamayacaėını sōyler (s. 39-40). Kuzen de her yerde ve her zamanda bulunabilecek bir kiřiliktir ve onun aslında adı yoktur veya bu durumdaki herkeřtir. İřte hikāyenin gerisinde bōyle aėır bir gerçeklik vardır ve yazar bunu ifadelendirmede zorlanmakta, dolayısıyla kendini yazıda “mahsur” kalmıř hissetmektedir.

Karakterlerin “an(ı)”lara saplanıp kalması da ayrı bir mahsur kalıř örneklemesidir. Savařın bařında her ikisinin de ailelerinden koptuėu an(ı)lar, hikāyede tekrara dūřer. Sarah ekmeėe gitmiř ve dōnūřünde ailesi gōtūrūlmūřtūr. Kuzen, askerle onları almaya geldikleri zaman annesi tarafından dolaba sokulmuřtur. Sarah mahallede bir sūre durduktan sonra fahiřelik yapan bir kızın odasında savařı geerir. Kuzen ise dolapta bir sūre saklandıktan sonra Őehrin kuzey tarafına geçer ve orada bir kōyliye yardım ederek kalır. Kōyli ūldūėünde pederin evine geçer. Bu yer ve anlar hikāyede dairesel bir dōngū çizer. Peder, kiřin soėuk zamanı kuzeni yataėına ūřmemesi için almasının sonrası veya fahiřenin evinde Sarah’ın nasıl kaldıėı okura açık bırakılır. Savařın bitimi ile mahallelerine dōnen Sarah ve kuzen karřılařırlar ve bir odada ū yıl beraber kalırlar. Bu beraberliklerinin detayları da okurun tamamlaması gereken yerlerdir. Karakterlerin tūm gelecekleri, bu bir tūrli tam olarak kurulamayan, devamı gelmeyen an(ı)ların etrafında dōnūp durmaktadır. Zaten Federman geçmiřin temsil edilemeyeceėini ancak hayal gūcūnūn hafızanın yerini almasıyla ve olayların icat edilmesi ile geçmiřin yeniden keřfedilebileceėini ifade eder (Federman, 1995, s. 59). Zaman, ilerlerken iřte bōylesi bir his içinde bu an(ı)lara sadece uėrar veya Őimdideki zaman sanki geçmiřin karanlıėında kalan bu an(ı)lara takılıp kalmıř, karakterleri de kendinde tutup durmaktadır. Bunları veya benzerlerini gerçekte yařamıř yazar da bu an(ı)lara yapıřıp kalmıřtır ve onların yazı temsilini bulamamaktadır. Lyotard’ın ūlūm tarjedisi diye adlandırdıėı, yani belli bir sonun içinde sonsuza kadar kapanma ya da hiç bitmeyen bir tuzaėa dūřme durumu sōz konusudur ve Lyotard’ın yaklařımı Federman’nin anlatsı için Őnemlidir ūnkū Federman soykırım karmařıklıėını yařadıėından çoėu zaman hayatta kalanların sōzleriyle tekrarlanması imkānsız bir deneyimi anlatmaya çalıřır (Botez, 2013, s. 28). Dolayısıyla, hikāyenin mahsur kalma nedeni, zaman ve mekānda karakterlerin / yazarın mahsur kalıřı ile karřılıklı bir iliřki içindedir. Geçmiř hafızadan deėil hayal gūcūnden beslendiėi için ifade edilemez bir duruma dūřer ve buradaki ifade(sizliėin) karřılıkları okura havale edilir.

Hikâyeden yazara, yazardan okura uzanan ve kitabı kuşatan bir “mahsur” hissi kitap içinde çeşitlenir. Çünkü “*To Whom It May Concern*’de mekanın söylemsel ve fiziksel anlamı arasındaki çizgiyi stratejik olarak altüst eden” (Oppermann, 1995, s. 100) bir durum vardır. Kuzen, taştan heykeller, şekiller yapmaktadır. Yaşadıklarını sanatına yansıtmaya çalışmış ve yaptıkları ile ünlü bir heykeltıraş olmuştur. Sanatına kendini adanmış, orada kendini, yaşadıklarını aramış ama maddeyi yok etmek için kullandığını fark etmiştir (Federman, 1990, s. 92). Yokluğu biçimlendiremeyeceğini veya biçimlenemez olduğunu bu sırada görür (s.93). Fiziksellik tıkanmıştır ve beş yıldır artık maddeye şekil verememektedir. Karakterin işine saplanıp kalması ve çıkış bulamaması, “mahsur” hâlin bir başka şeklidir ve heykeltıraş gibi yazar da kelimelerden bir biçim, hikâye yapmaktadır yani yokluğa anlam vermektedir. Bu zor iş ancak “mahsur” kalışı ile yüzleşip, eninde sonunda ona dönüşle sonlanacak bir durumdur. Nitekim yazar, bu kurmacayı yazarken karşılaştığı problemlere değinir ve “bir kitap yazmak aynı zamanda bir kitap yazmayı öğrenmektir” der (s. 76). Zamanı kullanma ve mekanlar arası geçiş ile ilgili problemleri okura iletir (s.77) ve “mahsur” durumu kurmaca ile ilişkili her kesime bulaştırır. Aslında yazar, zaman ve mekân olarak hikâyenin hep başlangıcında kalmıştır ve bundan rahatsızdır. Hikâyenin devamının nasıl olacağını kızı ile konuşur, düşüncelerini açıklar ve olası sonu söyler (s. 84) ama kitap başlandığı yer ve zamanda bitecektir. Yazarın kendisi ile beraber hikâyenin, karakterlerin, onların yaşadıklarının ve de okurun kurmacaya saplanıp kalması söz konusudur. Sayfa 96’da kuzen havalimanında beklerken biraz uykusu gelir ve kendisine nerede olduğunu sorar. Bir sonraki paragrafta ise yazar “Evet ben de, ben neredeydim?” diye kendine ve dolayısıyla okura sorar ve dikkatinin dağıldığını, Sarah ile kuzeninin ayrıldığı zamanla ilgili daha çok şeyin olduğunu söyler. Ama bir iki cümle yazdıktan sonra o zamana geri döneceğini ve bu iki çocuğun nasıl hayatta kaldığını görmek için zamanda geriye gitmek zorunda kaldığını belirtir (s. 97). Yazar kasıtlı bir şekilde kurmacayı her şeyi ile beraber başlangıçta tutar ve herkesin ve her şeyin kurmacada “mahsur” kalışını önceler.

Bir sonraki bölüm, kısa bir paragraf ve ardından kısa tek cümlelik ikinci paragraftan oluşur (s. 99). Yazar kendi zamanından bahseder ve iyice düşünmek için güzel bir gün olduğunu söyler. Sonraki bölüme geçince de hikâyeyi dağıtır, toplamaya çalışır, kendine çevirir, yazmanın zorluklarından ve hikayelerin genel özelliklerinden konuşur ve sonra kaldığı yeri okura sorarak devam edecekmiş gibi tavır takınır. “Tamam denedim. Gerçekten denedim. Nasıl bir dağınıklık!” diyerek yazma çabasını okurla paylaşır ve kendini sandalyeye zincirlemekten, boş kağıtla yüz yüze kalmaktan söz eder (s. 101). Federman’ın yazdıklarının ne kadar doğru olduğundan çok onu yazması önceliklidir çünkü özdeşünümsel metinlerde yazma eylemi yazının kendisinde ortaya çıkar ve yazı yazılandan daha önemlidir (Everman, 1997, s. 102). Burada yaz(a)madığını söylerken bile aslında yazmakta ve yazı devam etmektedir. Onun yaptığı, okuru oyalamak ve hikâyenin başlangıcı etrafında dönmektir. Yazar, bir şeyler yazmak istemiş ama yazmanın dışında her şeyi güya yapmıştır ve bunu şöyle açıklar: “Böylece, ocak ayının ilk günü, bütün gün ve gece geç saatlere kadar deneyip durdum. Hatta ertesi gün çılgınca uğraşmaya devam ettim ama öğleden sonra yazdığımı çöpe attım. İyi değildi. Biçim yok, sözlerin müziği yoktu. İşte buradayım, gene mahsur kaldım. Tutamadım. Hiçbir amacı, yönü yokmuş gibi görünüyordu. Bu tam bir kaostu. Kaostan korktuğumdan değil. Düzensizlikten hoşlanırım. Ama bu sefer burada tek seferde halledilemeyecek kadar çok şey var.” (Federman, 1990, s. 102). Yazar, hikâyenin gerisini yazmaya çabalar, zorlukla en sonunda yazdığı şeyleri de beğenmez, kitabın başında durur ve gene kendini mahsur kalmış hisseder. Bu arada tüm bu olanlar yazıda kayıta geçmektedir. İkilemli bir durum, ortada bir kaos, halledilemeyecek kadar çok problem vardır ve yazar bunlar karşısında etkisiz ve

hareketsiz bir pozisyonda kalır. Açık bir dille mahsur kaldığını hem kendisine hem de okura bir nevi itiraf etmektedir.

Sayfa 105'te “mahsur” kavramı kasıtlı bir şekilde öne çıktığı görüldü. Yazar, hikâyeyi nasıl sürdüreceğini kurmaca içinde tartıştıktan sonra iki kuzenin maceralarının eşliğinde öylece mahsur kalışını ve dolayısıyla olup bitene geri dönüp bakamayacaklarını çünkü her şeyi peşinen lağveden bir başlangıç olduğunu vurgular. Hikâye, karakterleri ile beraber başlangıçta mahsur kalmıştır. Yazar, Diderot'tan bir alıntı yaparak böylesi bir başlangıcın bile bir şeylerin başlangıcı olduğunu ne kadar eklese de kurmaca hikâyenin başladığı yerde dönüp durur. Dolayısıyla başlangıç içerisine yazar ve okurun da dahil olduğu mahsur oluş, kurmacanın yan / ana (!) hikayesi olarak belirginleş(tiril)ir. Yazar, bu duruş üzerine düşünür, hikâyeyi ele alır gibi yapar ama karakterleri konuşturamaz: “Gerçekten de hiçbir şey yanlış değildi, sadece olan şey, hikâyenin konuşulmayı reddetmesiydi” (s. 110). Federman'nin yazdıkları gerçekte yaşadıkları ile örtüşse de kitap içinde yakından bildiği hikâyeye karşı gerçekliğini hem reddeden hem de doğrulayan bir ikilem içerisindedir. 1992 yılında tüm yapıtlarının yalana dayalı olduğunu dile getirerek bu roman hakkında şunları söylemiştir: “1957'de yayınlanan ‘Kaçış’ başlıklı ilk şiirinden, en son romanım *To Whom It May Concern*'e kadar aynı dolap tecrübeni, aynı eski hikâyeyi, aynı saplantıyı kullanıyorum ama yine de bunun gerçekten benim başıma gelip gelmediğini bilmenin hiçbir yolu yok.” (Federman, 1992, s. 335). Çünkü yaşanan yazıyla aktarılamaz ve yazının bizzat kendisi de bir kurmacadır. Birincil öyküyü (yaşanılan) ikincil öyküye (kurmacaya) çevirme olgusu bir dönüşüm, çarpıtma ögesi ima eder ve bunun nedeni dilin her zaman gerçeği, deneyimi, tarihi ya da nasıl tercih ederseniz kökeni saptırmasıdır (Federman, 1988, s. 157). Bu durumda hikâyenin / yazının konuşmayı reddetmesi ve/ya yazarın yazıya saplanıp kalması gerçeklikle (yaşanılanla) kurmaca (yazılan) arasında mahsur kalan yazarın / yazının doğal bir tepkisidir. Federman, burada kurmacaya bir irade vererek kurmacayı, anlatılmak istenilenin anlatıl(a)madığı ama gösterildiği bir pozisyona sokar. Dolayısıyla okur da yazar ve karakterle kurmacada mahsurdur ve hikâye, sanki kendisinin asıl sahibi, onu oluşturması gereken kişi okurmuş gibi ona devredilir.

Yazarın hikâyenin kendi iç öğeleriyle nasıl çıkmaza girdiğine, bundan dolayı üstkurmacaya geçerek kurmacanın nasıl saplanıp hareketsiz kalınacak bir yer olduğuna ve kendisi ile okurun bunun içinde nasıl mahsur kalabileceğine yönelik açıklaması ise ayrıca çarpıcıdır. Hikâye ve kendi gerçekliği arasında gidip geldikten sonra yazar, okurla birleşip yazamama durumunu tartışır ve şöyle bir paragrafta mahsur kalışın temelinde aslında neyin olduğunu okura itiraf eder: “Hikayelerini anlayamadan Sarah ve kuzeninin etrafında nasıl dolaşıp durmaya devam edebileceğimi merak ediyormuyuz, ama bu işleri yapma zamanı geldiğinde bunu yapamıyor gibiyiz. Hayatımızın büyük bir kısmı arzularımız ve pişmanlıklarımızın “keşke”leriyle geçiyor ve sanki her zaman daha çok terk edilmeye doğru kayan bir sonraki adam gibiyim. Ama kim bilir, belki de bu koşullu yetersizlik çalışma sürecinde arzu ve pişmanlıktan yoksun bir öfkenin kendisine tahsis ettiği yerini alacaktır. O zaman bana sabredin. Belki yakında size tüm hikâyeyi anlatırım.” (Federman, 1990, s. 128).

Karakterlerle yazar özdeşleşir çünkü geçmişlerinde yaşadıkları zaten çok benzerdir. Yazar, hikâyeye devam edecekken o an(1)lar zihninde canlanır. Yaşanılanlar zaten hep şimdisi içindedir, ilerleyen zamana yapışmış kalmıştır, her şeyin içine sızmıştır. Bu hissi gerçek yaşama çeker ve insanların başarmak istediği büyük işler karşısında onları yapamama durumunu hatırlatır. Bir tıkanıklık ve yetersizlik halini bahane eder ama okurun sabır göstermesini ve belki de tüm hikâyeyi anlatacağı ilave eder. Ama bu son cümleye “belki” ifadesini koymayı da ihmal etmez. Sayfa 141'de

“mansur” ifadesi tekrar karşımıza çıkar ve bu dönüp durma, ileri gidememe durumunu net bir şekilde gözler önüne serer. Sarah ile karşılaşacağı zaman geçmişi bir kez daha yaşayacak ve o dolaba bir kez daha girecektir. Onunla karşılaşmak, içinde tuttuğu, kimseyle paylaşmadığı ve hep şimdisi içinde yapışık duran o an(ı)lar birden patlayacaktır. O yüzden karakterler mekanla beraber geçmişlerinde, yazar hikâyede, okur kurmacada, kurmaca da kendisinde mahsurdur, mahsur bırakılır.

Kitabın 152. sayfasında “mahsur” ifadesi son olarak karşımıza çıkar. Kuzen havalimanında beklerken on beş yıl önce Sarah’ın yazdığı mektubu okumaktadır. Mektuplar, zaman içinde içerikleri genelleyerek kesilmiştir. Kuzenin ona bu ziyaret için yazdığı mektupla bir önceki mektubu arasından yirmi yıl geçmiştir. Doğdukları o şehri ve yaşadıkları mahalleyi ziyaret eder ve bu arada Sarah’ın o son mektubu da araya girer. Her şeyin başladığı yerde o mektubu yine okur ve Sarah’yı göreceği anı hayal eder. Ona savaş sırasında yaşlı kadınla kaldığı çiftlik evini, onun ölümünü ve pederin evine yerleşmesini anlatacaktır. Ama kışın soğuk zamanında üşümek için pederin yatağına gittikten sonrasını anlatmayacaktır. Aynı şekilde Sarah da orada duracak ve kuzenini, hikayesinin ortasında mahsur bırakacaktır. Kuzeni devam etmesini bekleyecek ama o sessiz kalacaktır. Kuzen de rahiple yaşarken ailesini düşündüğünden, dua edişinden, pederle yaşarken mutsuz oluşundan sadece söz edecektir. Kuzenin zihninde geçenleri anlatırken yazar, hikâyeyi nasıl bitireceğini aslında düşünmektedir. Yazar, bu alıntılar için tırnak işareti kullanmaz. Sarah’nın ve kuzenin anlattıkları birinci şahsa geçer ve burada yazar sanki kendini anlatıyormuş gibi bir durum oluşturur. Söz, karakterler ve yazar arasında gidip gelir ve hepsine birden aitmiş gibi bir görünüm kazanır. Yazarın kasıtlı olarak yaptığı bu yazma tercihi, hikâyenin içinde mahsur kalışı kökleştirmektedir. Zaten Sarah da kuzen de yaşanılanları bir yere kadar anlatmakta ve birbirlerini yarım kalan hikâyede mahsur bırakmaktadırlar. Federman bitmemiş cümlelerden oluşan bitmemiş hikayeler yazar ama bitmiş cümlelerden yapılmış bitmiş hikayeler gibi davranırlar” (Mallarme, 1993, s. 85). Bu kasıtlı davranışı kendi ana hikayesinde de kullanır ve bunu kurmacaya taşıyarak kendi ile beraber okuru kurmaca içinde mahsur bırakmaktadır.

Sonuç

To Whom It May Concern, Federman’nin yenilikçi üslubu ile 1960ların sonlarında romanın ölümlü iddialarına bir tepkisi (Oppermann, 2012, s. 98), üstkurmaca, Federman’nin kendi ifadesi ile “surfiction” tarzlı bir romandır ve bu romanda “mahsur” ifadesi kurmacanın içinde farklı anlam boyutlarıyla şaşırtıcı pencerele açılan kilit bir rol üstlenir. Bu kavram, hikâyede fiziksel mahsur kalıştan farklı boyutlara taşınır ve kurmacayı saran metaforik bir anlam sarmalına dönüşür. Hem kurmacada anlatılan bir hikâye hem de yazarın bu kurmacayı yazma hikayesi beraberce dokunarak kurmacaya bir üst perdeden kazandırılan bakış açısı içinde mahsur kalışa geniş bir perspektif kazandırılır. Sarah ve kuzeninin farklı havalimanlarında mahsur kalması, onların aslında geçmişte yaşadıkları dehşetli an(ı)larla ve dolayısıyla onlara mahsur kalışlarıyla ilgilidir. Savaş sırasında geçirdikleri travma, bir ömür şimdilerine işlemiş ve hayatlarının her anına nüfuz etmiştir. Kuzen, sanatında mahsur kalır ve bir süre sonra yokluğu biçimlendirmeyeceğini anlayarak heykel yapamaz duruma düşer. Sarah, yeni ülkesinde kurduğu yaşamın içinde sessiz bir acının karanlığındadır. Hikâye, başladığı yer ve zamandan geriye sıkça uzanır ama hep başlangıca döner ve ileri gitmez / gidemez. Geçmiş zaman sıçramaları ile yarım anlatılır, hikâyenin tüm parçaları verilmez, yazar kasıtlı olarak kesintiler yapar ve bu kısımlar okurun hayal gücüne teslim edilir. Buradan doğan zaman, mekân ve hikâye içindeki korkunç bir mahsur kalma hissi, hikâyenin gölge ana bileşenini oluşturur.

Tüm bu mahsur kalış durumlarının gerisinde ise önce yazar görünür / gösterilir. Yazma eyleminin zorluğu, yazarı tıkamakta ve onu kurmaca içinde mahsur / yazma eyleminde etkisiz bırakır.

bilmektedir. “Federman’ın buradaki mesajı kurgunun kendi gerçekliğini iletmesinde ve kendine dönüşlü kurgunun özellikle olan bitenin hayal bile edilemeyecek dehşetine, performansa dayalı bir yazım tarzıyla ulaşan kurgusal gerçeklerin zorlu anlamlandırma sürecini vurgulamasında yatar.” (Oppermann, 1996, s. 84). İşte, bu mahsur kalışın bir gerisinde de tüm çıplaklığıyla gerçekliğin kurmacaya, yazıya aktarıl(ama)ma problemi, kurgusal gerçeklik problemi vardır. Çünkü gerçeklik, kendine ait olmayan bir malzeme ile, dil ile yine kendine ait olmayan bir bütünlüğe, yani kurmacaya taşınmak istenmektedir ve buna karşı gösterdiği doğal direnç kurmacayı tüm unsurlarıyla mahsur kalışa sürüklemektedir. Kurmaca içindeki o duraksamaların gerçek nedeni belki de tam olarak budur. Haliyle okur da tüm bu mahsur kalışlar içinde ayrıca mahsur kalır veya bırakılır. Federman, “mahsur kalış” ifadesi merkezinde hem kurmaca içinde kurmacanın hikâye, karakter, mekân, zaman gibi unsurlarını hem de kurmaca dışında yazar, okur gibi unsurlarını vurgulayarak kurmacanın kendisine bir yansıtmada bulunur. Mahsur kalışın kurmacanın kendine özgü tabii bir eğilimi olduğu şeklinde bir kabul sezdirilir. Yazarın roman içinde yazmakta olduğu kitaba başlık araması ve nihayetinde de bir karara vararak bulması, bu mahsur kalışı okura kadar genişletir çünkü kitap muhatap olarak kendini okuyan değil dinleyen ilgili kişiye, *To Whom It May Concern*, yani okura devredilir.

Kaynakça

- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary Literary Terms*. New York: Oxford University Press.
- Botez, C. (2013). “Post-Holocaust Interactions: Means of Defamiliarising Reality in Raymond Federman’s the Voice in the Closet”. *Interactions*. Vol. 22, No 1-2, Spring/Fall, Ege University Publishing House, s. 13-30.
- Cornis-Pope, M. (1988). “Narrative (Dis)Articulation and the Voice in the Closet Complex in Raymond Federman’s Fictions”. *Critique*, Vol. 29, s. 77-93.
- Everman, W. (1996-97). “Portraits of Federman”. *Fugue* (Special issue: Raymond Federman), S. 14/15, s. 100-108.
- Federman, R. & Abadi-Nagy Z. (1988). “An Interview with Raymond Federman”. *Modern Fiction Studies*, C. 34, S. 2, Summer, s. 157- 170.
- Federman, R. (1990). *To Whom It May Concern: A Novel*. Boulder: Fiction Collective Two.
- Federman, R. (1992). “Federman on Federman: Lie or Die”, *Autobiographie & Avant-Garde*, ed. Hornung, A. & Ruhe, E. Tübingen: Narr.
- Federman, R. (1993). *Critifiction: Postmodern Essays*. Albany: State University of New York Press.
- Federman, R. (1995). *The Supreme Indecision of the Writer: The 1994 Lectures in Türkiye*. Ankara: Poetry Rare Books Collection.
- Gillard, P. (2001). *Cambridge Learner’s Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hornby, A.S. (2005). *Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English*. New York: Oxford University Press. 7. bs.
- Klinkowitz, J. (1975). *Literary Disruptions, the Making of a Post-contemporary American Fiction*. Urbana: University of Illinois Press.
- Lodge, D. (1993). *Art of Fiction*. New York: Viking Penguin.
- Mallarme, S. (1993). “Federman on Federman: Lie or Die”, *Critifiction Postmodern Essays*, ed. R. Federman. New York: State University of New York.
- McCaffery, L. (2011). “Re-double or Nothing: Federman, Autobiography and Creative Literary Criticism”, *Federman’s Fictions: Innovation, Theory and the Holocaust*, ed. J. R. DiLeo. New York: State University of New York Press.
- Nicol, B. (2009). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. New York: Cambridge University Press.
- Oppermann, S. & Oppermann, M. (1996). “The Novel as Performance: The Example of Raymond Federman”. *Journal of American Studies of Turkey*. S. 3, s. 75-93.
- Oppermann, S. (2012). “Raymond Federman’s To Whom It May Concern: Reading Metafiction Ecocritically”. *Revista Canaria de Estudios Ingleses Ano. S. 64*, s. 95-110.
- Scholes, R. & Kellogg, R. (1988). “Hayat ve Sanat”, *Roman Teorisi*, ed. P. Stevick, çev. S. Kantarcıoğlu. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Shklovsky, V. (1997). “Art as Technique”, *Twentieth Century Literary Theory*, ed. K. M. Newton, New York: Macmillan Education. 2. bs.
- Waugh, P. (1988). *Metafiction*. New York: Routledge.

Japon Edebiyatında “Bekâret” Teması -Uykuda Sevilen Kızlar (『眠れる美女』 - Nemureru Bijo) Eseri Örneği-*

The Theme Of Virginity In Japanese Literature -Example of ‘The House of the Sleeping Beauties-

Nihan ATLI USTA**



* Bu makale, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doğu Dilleri ve Edebiyatları (Japon Dili ve Edebiyatı) Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Ayşe Nur TEKMEN Danışmanlığında hazırlanan “Kawabata Yasunari'nin Eserlerinde Kadın” başlıklı yüksek doktora tezinden üretilmiştir. (Atlı, 2020). Ayrıca, bu makale, 28-29 Haziran 20 tarihleri arasında Türkiye’de Japonya Çalışmaları Konferansı IV adlı konferansta Uykuda Sevilen Kızlar (『眠れる美女』 - Nemureru Bijo) Eserinde “Bekâret” Teması başlığıyla sunulan sözlü bildirininin genişletilmiş halidir.

**Arş. Gör. Dr., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Japon Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kayseri, Türkiye, natli@erciyes.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3745-9977

Gönderilme Tarihi / Received Date:

23 Aralık 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

07 Şubat 2024

Atıf/Citation: Usta N. A. (2024).

Japon Edebiyatında “Bekâret” Teması -Uykuda Sevilen Kızlar (『眠れる美女』 - Nemureru Bijo) Eseri Örneği-
doi.org/10.30767/diledeara.1408879

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

Öz

Birçok toplumda olduğu gibi, Japon toplumunda da tabu olarak görülen bekâret, II. Dünya Savaşı sonrası Japonya’ında kadının sosyal statüsünün değişmesiyle birlikte önemini kaybetmeye başlamıştır. Kadın ve bekâret konuları Nobel ödüllü Japon yazar Kawabata Yasunari’nin eserlerinde de çokça görülmektedir. Kawabata, eserlerinde kadınların görsel tasvirlerini büyük titizlikle yapmakta, kadınların toplum içi rollerini vurgulamakta ve aynı zamanda bekâret temasını da sıkça işlemektedir. Bu eserlerden birisi de Uykuda Sevilen Kızlar (『眠れる美女』 - Nemureru Bijo) eseridir. Bu eser, II. Dünya Savaşı sonrasında yayınlanan ve bakire kızlar ile birlikte uyuyan, yaşlı Eguchi’yi konu almaktadır.

Bu çalışmada, Kawabata’nın savaş sonrası eseri Uykuda Sevilen Kızlar ele alınmış olup, bakire kızlarla birlikte uyuyan Eguchi karakterinin “bekâret” üzerine düşünceleri, bu düşüncelerdeki değişim, Todorov’un nitelemeleri ve değişimi ön plana çıkaran yapısal anlatı çözümleme yöntemi ile ortaya konulmuştur. Böylece Japon toplumundaki savaş sonrası toplumsal bir tabu olan “bekâret” olgusuna yönelik fikir değişimi ile Kawabata’nın eseri arasındaki paralellik ortaya konulmuş, Japon toplumundaki bir algı değişimine tanıklık edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kawabata Yasunari, Uykuda Sevilen Kızlar 『眠れる美女』, Bekâret, Tzvetan Todorov

Abstract

Virginity, which was seen as a taboo in Japanese society, as in many societies, with the change in the social status of women in Japan after World War II, it started to lose its importance. The subjects of women and virginity are also frequently seen in the works of Nobel Prize-winning Japanese writer Kawabata Yasunari. Kawabata makes meticulously visual depictions of women in his works, emphasizes women’s roles in society, and also frequently deals with the theme of virginity. One of these works is The House of the Sleeping Beauties. This work was published after the Second World War and is about the elderly Eguchi who sleeps with virgin girls.

In this study, Kawabata’s post-war novel The House of the Sleeping Beauties is discussed, and the thoughts of the character Eguchi, who sleeps with virgin girls, on “virginity”, the change in his thoughts, Todorov’s the structural narrative analysis method which highlights qualifications and change. Thus, the parallelism between the change of opinion on the phenomenon of “virginity”, which is a social taboo in Japanese society after the war, and Kawabata’s novel was revealed, and a change in perception in Japanese society was witnessed.

Key Words: Kawabata Yasunari, The House of the Sleeping Beauties, Tzvetan Todorov, Virginity

Extended Summary

Virginity, which was seen as a taboo in Japanese society, as in many societies, with the change in the social status of women in Japan after World War II, it started to lose its importance. The subjects of women and virginity are also frequently seen in the works of Nobel Prize-winning Japanese writer Kawabata Yasunari. Kawabata makes meticulously visual depictions of women in his works, emphasizes women's roles in society, and also frequently deals with the theme of virginity. One of these works is *The House of the Sleeping Beauties*. This work was published after the Second World War and is about the elderly Eguchi who sleeps with virgin girls.

In studies conducted on this work in Turkey; Atlı's (2020) thesis about the female characters in Kawabata's works attracts attention. In her thesis, Atlı (2020) discussed the theme of virginity within the framework of the roles assigned to women in the works of *The Sound of the Mountain* 『山の音』, *The Lake* 『湖』 and *The House of the Sleeping Beauties*. She evaluated the roles assigned to women under four main headings: “Family and Women, Marriage and Women, Sexuality and Women and Women”. She introduced the theme of virginity is presented under the title of Sexuality and Women, with the author's descriptions of virginity. However, in this study, unlike the thesis, it is evaluated within the framework of the importance of virginity in society, based on the descriptions made about virginity, and attention is drawn to the change in the perception of virginity in Japanese society after the Second World War. Regarding this issue, Asayama (Asayama, 1975:100) states that virginity, which was seen as a taboo in Japanese society, as in many societies, began to lose its importance with the change in the social status of women in Japan after the Second World War. Therefore, in this study, the parallelism between the change of opinion regarding the phenomenon of virginity, which is a social taboo, and Kawabata's work is revealed, and the change in perception in the post-war Japanese society is witnessed. Virginity is frequently discussed in Kawabata's works, but *The House of the Sleeping Beauties* was chosen as an example because it clearly reflects the change in thoughts. In the novel, the thoughts of the protagonist Eguchi character, who sleeps with virgin girls, on virginity and the change in these thoughts are discussed with Todorov's qualifications and the structural narrative analysis method that highlights the change.

Since there is no study on the change in the perception of virginity in Japanese society reflected in literary works, this study is important in terms of both reflecting the perspective of women in Japanese society and revealing the perspective of virginity in a concrete way. Todorov's narrative analysis method was applied in this study in order to concretely express the characters in the plot, the actions of the characters and how the characters are affected by these actions.

It was observed that the word virgin was frequently used in the work. It has been understood that the word Bijo, which means beautiful woman, included in the name of the novel, refers to virgin girls who were put to sleep. One of the rules of the hotel is that old men should never harm girls, and there Eguchi questions the issue of virginity the most. While “virginity is emphasized as the most valuable treasure for a woman”, the view that virginity is a responsibility towards the man to marry has also emerged. As a result, it was understood that virginity was abstracted in the novel and the importance of chastity in the female soul was underlined. While attention is drawn to virgin but prostitute bodies with the girls with whom old men spend their nights, it has been observed that attention is drawn to pure/clean/virgin/chaste souls with the girl who was sexually assaulted. With the transformation of virginity from virgin-prostitute bodies to virgin/chaste souls, it becomes clear that the importance given to virginity has been lost.

Giriş

Birçok toplumda tabu olarak görülen bekâretin zaman içerisinde toplumdaki algısının değiştiği düşünülmektedir. Japon toplumunda da bekâretin ne şekilde tanımlandığına yönelik yapılan taramada bakire sözcüğünün, evde olan kadın, evlenmemiş kadın, cinsel deneyimi olmayan kadın şeklinde tasvir edildiği görülmüştür. (Takuya & Nakamura, 2003) Japon edebiyat tarihinde önemli bir yer teşkil eden ve bu çalışmanın örneklemini oluşturan yazar, Kawabata Yasunari'nin eserlerinde de bekâret konusuna sıkça rastlanmaktadır. Ueda, Japon edebiyat geleneğindeki bekâret konusu ile ilgili yaptığı çalışmada, “bakireliğin saflığı, masumluluğu ve güzelliği yansıttığını” belirtmektedir. Yaptığı bu çalışmadan Japon edebiyatından on altı yazarın eserlerini inceler. Bu incelemesinde Kawabata'nın da bekâret konusunu en çok işleyen yazarlardan biri olduğunu belirterek, onun da üç öyküsüne yer verir (Ueda, 1991).

Bu çalışmanın örneklemini oluşturan eser ile ilgili dünyada yapılan literatür çalışması dikkate alındığında, Tamura (Tamura, 2023) eserin film uyarlamalarını ele alarak incelediği çalışması bulunmaktadır. Japonya'da dört kez filme uyarlanan eseri, filmlerle karşılaştırarak eserin aslı ile uyumuna, filmde ne tür eklemeler oldu ya da hangi olaylar silindi veya değiştirildi sorularına yanıt arayarak çalışmasını yapmıştır. Hirai (Hirai, 2021), Eguchi'nin yanında uyuduğu kızlara yönelik şiddetini eleştirerek, yazarın okuyucuyu kadına yönelik şiddete davet ettiğini savunmaktadır. Inagaki (Inagaki 2019), eserdeki uyuyan bakire kızların güzelliği ile ölüm arasındaki ilişkiye değinerek, Kawabata'nın estetik anlayışını ortaya koymaktadır. Mebed (Mebed, 2019), Lacancı bir okumayla Kawabata'nın dili ve psikanaliz arasında ilişki kurarak Eguchi'nin dilinin benmerkezli bir kaderi tayin ettiğini ve bu dil kullanımının da gerçek arzuları ortaya çıkardığını söylemektedir.

Türkiye’de ise bu eser ile ilgili yapılmış çalışmalarda; Kawabata'nın eserlerindeki kadın karakterlerle ilgili Atlı'nın (2020) doktora tezi dikkat çekmektedir. Atlı (2020) tezinde bakirelik temasını, *Dağın Sesi* 『山の音』, *Göl* 『湖』 ve *Uykuda Sevilen Kızlar* eserlerinde kadına yüklenen roller çerçevesinde ele almıştır. Kadına yüklenen rolleri “*Aile ve Kadın, Evlilik Ve Kadın, Cinsellik ve Kadın ve Kadın*” olarak dört ana başlık altında değerlendirmiştir. (Atlı 2020). Bakirelik konusunu *Cinsellik ve Kadın* başlığı altında, yazarın bekâret ile ilgili yaptığı betimlemeler ile ortaya koymuştur. Ancak bu çalışmada, tezden farklı olarak bekâret ile ilgili yapılan betimlemelerden yola çıkarak, bekâretin toplumdaki önemi çerçevesinde değerlendirilmiş ve II. Dünya Savaşı sonrası Japon toplumdaki bekâret algısındaki değişime dikkat çekilmiştir. Bu konuyla ilgili olarak, Asayama (Asayama, 1975:100), birçok toplumda olduğu gibi, Japon toplumunda da tabu olarak görülen bekâretin, II. Dünya Savaşı sonrası Japonya’ında kadının sosyal statüsünün değişmesiyle birlikte önemini kaybetmeye başladığını belirtmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada, toplumsal bir tabu olan “bekâret” olgusuna yönelik fikir değişimi ile Kawabata'nın eseri arasındaki paralellik ortaya konulmuş, savaş sonrası Japon toplumunda oluşan algı değişimine tanıklık edilmiştir. Kawabata'nın eserlerinde bakirelik sıkça işlenmektedir ancak düşüncelerdeki değişimin belirgin şekilde yansıdığı için *Uykuda Sevilen Kızlar* eseri örnekleme olarak seçilmiştir. Eserde bakire kızlarla birlikte uyuyan başkahraman Eguchi karakterinin “bekâret” üzerine düşünceleri, bu düşüncelerdeki değişimi ise Todorov’un nitelendirmeleri ve değişimi ön plana çıkaran yapısal anlatı çözümleme yöntemi ile ele alınmıştır.

Edebiyat eserlerine yansıyan, Japon toplumundaki bakirelik algısındaki değişim üzerine yapılan bir çalışma bulunmaması nedeniyle hem Japon toplumundaki kadına bakış açısının yansımaları hem de bakireliğe bakış açısının somut şekilde ortaya konması açısından bu çalışma önem taşımaktadır.

Todorov'un Anlatı Çözümleme Yöntemi Ve Denge Şeması

Tzvetan Todorov (1939-2017), Bulgar asıllı Fransız yazın kuramcısı olarak bilirse de çalışmaları çok yönlüdür. Rus biçimcilerini, Türkçeye *Yazın Kuramı* olarak çevrilen kitabı ile Batı dünyasına tanıtmıştır ve sonra kültür antropolojisi denemeleri ve araştırmalarıyla da gündeme gelmiştir. Yapısalcılıkla başlayan çalışmalarını düşünce tarihinden, belleksele tarih, sanatsal çözümleme ve siyasete kadar genişletmiştir.

Bu çalışmada, Todorov'un yapısal edebiyat eleştiri kuramından yararlanılmıştır. Saussure'un önderliğini ettiği göstergebilimden yola çıkarak kendi yöntemini geliştirmiştir. Yapısal edebiyat eleştirisinde sadece metin içi olgulara dayanarak çözümleme yapılmaktadır. Yapısal edebiyat eleştirisinde söz konusu olduğuunda Propp ve Greimas gibi kuramcılar ön plana çıkmaktadır. Bu kuramcılar kendi yöntemlerini farklı edebi türlere göre geliştirmişlerdir. Propp masallar üzerine yoğunlaşırken, Greimas öyküler üzerine yöntemini geliştirmiştir. Todorov da kendi analiz yöntemini oluştururken öncüllerinden yararlanmıştır. Öncelikli olarak edebi yazını, edebi yapan faktörleri göz önünde bulundurarak edebi metni, gruplara ayırarak metne tekrardan anlam yüklemiştir.

Todorov, edebi metinde, olay örgüsündeki döngüye de odaklanmıştır. Eserdeki karakterlerin eylemlerini "bir durumu değiştirmek, kuralları çiğnemek, cezalandırmak" şeklinde sınıflandırmıştır. Ortaya koyduğu yöntemi ile *Dekameron'un Grameri* adlı tezinde Giovanni Boccaccio'nun *Dekameron Öyküleri* isimli kitabını dilbilgisel sınıflara ayırarak çözümleme yapmıştır.

Todorov (1977), *Dekameron'un Öyküleri*'ni analiz ederken ilk olarak anlatıda, değişime neden olan olayları özetleyerek olay örgüsünü ön plana çıkarmıştır. İkinci olarak olay örgüsündeki eylemler ve bu eylemlerin arasındaki nedenselliğe vurgu yapmıştır.

Todorov'un yöntemini sınıflandırarak açıklamak mümkündür. Todorov, öncelikle anlatıdaki söz düzeyini yapısal birimler ve birleşimleri başlığı altında toplar. Bu birimler ve birleşimlerde adlandırmalar, betimlemeler, nitelemeler ve tasvirler çoğunluktadır. Adlandırmaları şu şekilde yapmıştır; özel isimler (zamirler), dilin betimsel işlevi (sıfatlar, zarflar) ve eylemler. (Todorov 1971, 1977). Anlatıdaki kişiler; özel isimler ya da zamirlerdir. Özne, nesne/cins isim konumdadır. Todorov'un kendi yaptığı çözümlemede kişileri x,y,z olarak adlandırdığı görülmektedir (Todorov, 1971).

Ayrıca kişilerin özellikleri de önem taşımaktadır. Durumlar, kişiyi etkileyen dış koşullar ve iç özellikler, kişi betimlemelerine yansıdığı için karakterlerin nitelikleri yani sıfatlar kişileri niteleyen özelliklere örnek teşkil etmektedir. Nitelikler (sıfatlar), toplumun kültürel yapısını da yansıtmaktadır (Todorov, 1971). Todorov yöntemini kısaca şu şekilde işaretlerle ifade etmiştir; "(*Kişiler: X, Y, Z*), (*Olayların arka arkaya sıralanması: +*), (*Olaylar arasındaki nedensellik bağıntısı: →*)" (Todorov, 1971).

Todorov kişilerin gerçekleştirdiği eylemleri de ön plana çıkarır. Eylemler süreç içindedir ve durum değiştirir. Her eylem bir önceki durumu değiştirir ve her bir durum değişikliği öyküde yeni bir durum oluşturur. Anlatıdaki her eylem de birbirini takip eder. Eylemlerin anlatıdaki takibi ile de denge durumu oluşur. Dolayısıyla anlatıdaki eylemlerin oluşturduğu dengeye göre de bir döngü bulunmaktadır (Todorov, 1971). Bu nedenle, öyküdeki olay örgüsünü de değişime neden olan eylemlerin arka arkaya sıralanması oluşturmaktadır. Olay örgüsündeki değişime odaklanarak anlatı bir denge altında sınıflandırılabilir. Denge durumu çeşitliliği, edebi türe göre değişmektedir. Örneğin roman türünde çok sayıda denge kurma durumu söz konusudur. Dolayısıyla

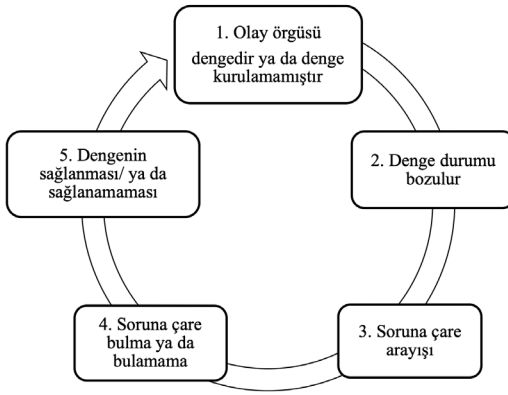
roman türünde olay örgüsündeki denge kurma durumu ve değişime göre anlatı kesitlere ayrılarak çözümlene yapılmaktadır. (Todorov, 1977, 2015). Olay örgüsündeki denge durumu şu şekilde sıralanabilmektedir:

i. “Anlatıdaki olay örgüsü denge ile başlar.” (Todorov, 1977,2015).

ii. “Bir olay sonrasında denge bozulur.” (Todorov, 1977,2015).

iii. “Dengeyi tekrar kazanabilmek için probleme çare aranır, çare bulunur.” (Todorov, 1977,2015).

iv. “Çare arayışının olumlu sonuçlanması durumunda denge yeniden kazanılabilir ya da sürekli denge kurma arayışı içerisinde de devam edebilir.”(Todorov, 1977,2015). Todorov’un söz konusu denge şeması Şema 1’de gösterilmiştir.



Şema 1. Olay örgüsündeki denge şeması

Olay her zaman denge ile başlamayabilir, bir dengesizlik üzerine de kurulabilir. Dengeyi yeniden sağlama durumu sadece olay örgüsüyle sınırlı değildir, kişilerin özelliklerinde de denge kurma durumu görülebilir. Kişilerdeki denge durumu, kişilerin niteliksel özelliklerinin değişmesi, yeni nitelikler kazanmasıyla oluşabilmektedir (Todorov, 1977,2015).

“Todorov’un anlatı çözümlene yöntemi; özne (kişiler), öznelerin (kişilerin) gerçekleştirdiği eylemler ve öznelerin (kişilerin) yaptığı eylemler sonucunda öznelerin (kişilerin) kazandığı kişisel özellikleri, nitelikleri ön plana çıkarmaktadır” (Atlı, 2020). Dolayısıyla olay örgüsündeki kişileri, kişilerin eylemlerini bu eylemlerden kişilerin ne şekilde etkilendiğini somut şekilde ifade edebilmek için bu çalışmada, Todorov’un anlatı çözümlene yöntemi uygulanmıştır.

Kawabata Yasunari Ve Eser Hakkında

Kawabata, Nobel Edebiyat Ödülü’nü Japon ruhunun özünü yansıtmaması nedeniyle ödüle layık görülen ilk Japon yazardır ve Japon edebiyatında da önemli bir yere sahiptir. Kawabata eserlerinde, kadınlara duyulan aşka ve aynı zamanda genç yaşta kaybettiği annesine duyduğu özleme sıkça yer vermektedir. Yazarın eserlerinde “doğa ve kadın tasvirleri” (Kato, 2012) de yoğundur. “Kawabata’nın eserlerinde sadece kadına yönelik cinsel anlamdaki fantezilerden bahsedilememektedir. Arınmış erotizm betimlemelerinden de söz etmek mümkündür.” (Atlı, 2020).

Eser, yaşlı erkeklerin ziyaret ettiği bir otelde geçmektedir. Ancak bu otel alışıl gelmiş otellerden değildir. Cinsel güçlerini kaybetmiş ya da kaybetmek üzere olan ihtiyarlar oteli ziyaret etmektedir. Diğer kahramanlar ise uyku ilaçlarıyla uyutulan, genç ve bakire kızlardır. İhtiyarlar cinsel güçlerini kaybettikleri için onları utandırmamak adına kızlar uyutulmaktadır.

Genç kızları uyandırmaya zorlamak, onlara kötü davranmak, hoş olmayan hareketler yapılması gibi evin yasakları vardır. İhtiyarlar, bu kızlara sadece sarılabilir ve onları öpebilir. İhtiyarlara da keyifli rüyalar görebilmeleri için ilaçlar verilir. Bu ilaçlarla, tıpkı eserin kahramanı Eguchi gibi ihtiyarlar kendi iç dünyalarıyla ve geçmişleriyle yüzleşirler. Arkadaşının vesilesi ile bu otelle tanışan yaşlı Eguchi de uyutulan bakire kızlarla geçmişine doğru yola çıkar. Eser de Eguchi'nin iç dünyasıyla yüzleşmesini konu almaktadır.

Eserin Çözümlemesi

Bu çalışmada, eserde bekâret temasının yer aldığı geceler kesitlere ayrılarak çözümleme yapılmıştır. Bekâret konusu, Eguchi'nin otelde geçirdiği ikinci ve dördüncü gecede yoğun olarak işlenmektedir.

I. kesit:

Çözümlemenin ilk kesiti, Eguchi'nin otelde geçirdiği ikinci gecedir. İkinci geceyi birlikte geçirdiği kız, Eguchi'ye küçük kızını hatırlatır; o zamanlar kızı, erkek arkadaşlarından birinin cinsel saldırısına maruz kalır. Kızı, talihsiz olayı kendisine yaşatan erkekle asla evlenmek istemediğini açık şekilde belirtilmektedir. Kızı, olaydan olumsuz yönde etkilense de bir süre sonra başka biriyle nişanlanır. Ancak Eguchi, kızının evleneceği kişiye bakire olmadığını söylemesi gerektiği düşünceindedir. Söylememesi durumunda kızını daha büyük zorlukların bekleyeceğini düşünür. Çünkü bekâretini kaybeden biriyle evlenmek, Eguchi için kabul edilebilecek bir durum değildir (Kawabata, 1968: 415-418). Eguchi'nin kızı ile ilgili betimlemeleri aşağıdaki şekildedir:

“Eguchi'nin en sevdiği kızı” (Kawabata, 1968: 415-418)

“Evin en küçük kızı olduğu için şımarık” (Kawabata, 1968: 415-418)

“Ablaları tarafından kıskanılan” (Kawabata, 1968: 415-418)

“Neşeli” (Kawabata, 1968: 415-418)

“Çok sayıda erkek arkadaşı olan” (Kawabata, 1968: 415-418)

“Çevresindeki erkek arkadaşının birinin cinsel saldırısına uğrayan” (Kawabata, 1968: 415-418)

Eguchi'nin küçük kızı cinsel saldırıya uğrar → Bekâretini kaybeder → En değerli hazinesi çalınır

Eguchi'nin kızının yaşadığı cinsel saldırı sonrası betimlemeleri ise aşağıdaki şekilde listelenmiştir.

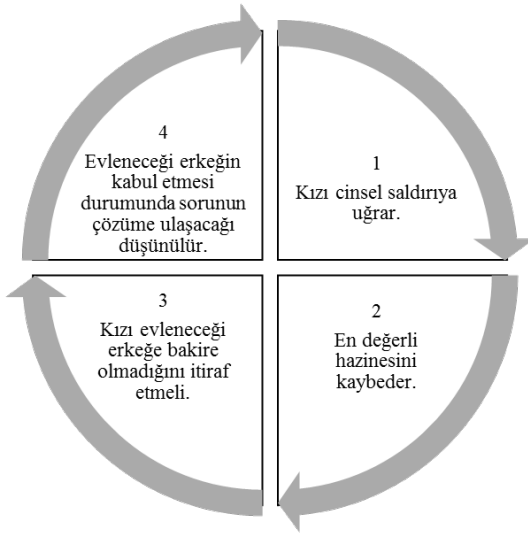
“Bekâretini kaybettiği için avcundaki en değerli hazinesi çalınan” (Kawabata, 1968: 415-418)

“Yaşadığı talihsiz olaydan sonra bir süre sessiz kalan” (Kawabata, 1968: 415-418)

“Kıyafetlerini değiştirirken bile öfkelenen” (Kawabata, 1968: 415-418)

Bir süre sonra başkasıyla nişanlanır + Nişanlısına bakire olmadığını söylemesi gerekir → Denge sağlanacaktır.

Eguchi'nin kızının uğradığı cinsel saldırı olayı ile bekâretin öneminin vurgulandığı dikkat çekmektedir. Bekâret kadının elindeki en önemli hazine olarak betimlenirken, bekâretin kaybedilmesi de suç olarak yansıtılmaktadır. Yaşanan saldırı sonrasında bekâretini kaybeden kızın evleneceği kişiye bakire olmadığını söylemesi durumunda karşı cinsin bunu kabul etmesiyle suç unsuru ortadan kalkacağı düşüncesi gözlemlenmektedir. Karşı cinsin kadının bakire olmadığını kabul etmesiyle de kızın hayatındaki dengenin kurulacağı düşünülür. Cinsel saldırıya uğrayan kızın denge şeması Şema 2'deki gibi olmaktadır.



Şema 2. Eguchi'nin cinsel saldırıya uğrayan kızının denge şeması

Yaşadığı bedbin olaydan kısa bir süre sonra Eguchi'nin kızı başka biriyle nişanlanma kararı alır ve evlenir. Evlendikten sonra Eguchi'nin kızıyla ilgili betimlemeleri şu şekilde olmuştur:

“Yaşadığı talihsiz olaydan kısa süre sonra tekrar neşeli, yenilmez bir ruha sahip” (Kawabata, 1968: 416-418)

“Bir erkeğin zorluğunu aşmış” (Kawabata, 1968: 416-419)

“Nişanlandığı kişiyle evlenen” (Kawabata, 1968: 416-419)

“Eşiyle mutlu” (Kawabata, 1968: 416-419)

“Evlendikten sonra tıpkı çiçek açmış gibi güzelleşen” (Kawabata, 1968: 416-419)

“Yüreğinin derinliklerinde bir gölge olsaydı bu çiçeğin parlaklığı güzelliğine yansımazdı” (Kawabata, 1968: 416-419)

“Bir erkek çocuğu doğuran” (Kawabata, 1968: 417-419)

“Genç kızlıktan genç kadınlığa adım atmış” (Kawabata, 1968: 417-418)

“Doğum yaptıktan sonra vücudunun derinliklerine kadar yıkanmışçasına teni berrak, temiz ve daha dingin” (Kawabata, 1968: 417-418)

Olay sonrası kızın psikolojisi bozulur +Nişanlandığı kişiyle evlenir → Eşiyle mutludur

Evlendikten sonra bir çiçek gibi güzelleşir + Erkek çocuğu doğurur + Doğum sonrası vücudunun en derinlerine kadar temizlenmişçasına teni berraklaşır → Dinginleşir

Bakire olmayan bir kızın, başka bir erkek tarafından kabul edilerek evlendiği görülmektedir. Dahası Eguchi'nin kızı çok da mutludur. Eguchi ile kızının evlendiği erkek arasındaki kuşak farkı dikkate alındığında, bir tabu olarak görülen “bekâret” olgusundaki fikir değişimi dikkat çekmektedir. Eguchi için bakire olmayan biriyle evlenmek kabul edilmeyecek bir durumken, kızının evlendiği kişinin bunu kabul ettiği hatta kızının çok mutlu olduğu, bekâretin bir tabu olarak değerlendirilmediği görülmektedir. Dolayısıyla II. Dünya Savaşı sonrasını yansıtan eser ile Asayama'nın iddia ettiği Japon toplumundaki fikir değişiminin paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır.

II. kesit:

II. kesit yine otelde geçirilen ikinci geceden oluşmaktadır. Aynı gecede Eguchi, kızının uğradığı cinsel saldırıyı, bakire bedenlerin yanında unutmaya çalışmaktadır. Bu kesit sadece Eguchi'nin kişisel düşüncelerinden oluşması nedeniyle niteliksel özellikler ön plana çıkmaktadır, Eguchi'nin yaptığı tek eylem düşündür. Cinsel saldırı olayını hatırladıktan sonra, ve bu eylemin çirkinliğini unutabilmek için kadın bedeninin güzelliğini düşünür. Kadın güzelliğiyle ilgili betimlemeler yapar. Yanında uyuyan kıza dokunduğunda hissettikleriyle birlikte uykuya dalar (Kawabata, 1968: 418-419).

“Bir kadının vücudunun güzelliğinin zenginliği sadece onu görmekle ve onunla birlikte uyumakla anlaşılabilir.” (Kawabata, 1968: 418-419)

“Birlikte uyuduğu kızın kolundan, ihtiyarın göz kapağına doğru ilerleyen his aslında hayatın enerjisi, melodisi ve cazibesiydi.” (Kawabata, 1968: 418-419)

“Hatta bir ihtiyar için hayata yeniden tutunmaktır.” (Kawabata, 1968: 418-419)

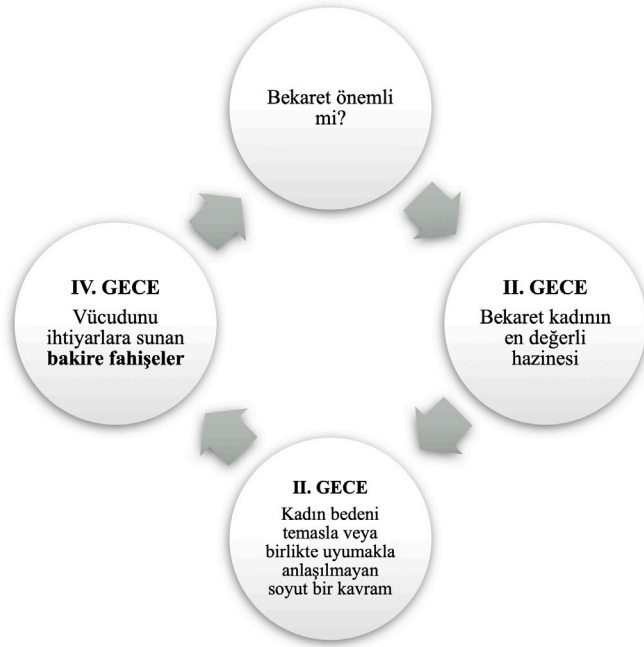
Burada, kızının başına gelen tecavüz sonrasında kadın vücudundaki güzelliği sorgulayarak, Eguchi'nin kadındaki soyut özellikleri ön plana çıkardığı görülmektedir. Genç bir kızın dokunmasıyla, kendisine hayat enerjisi ve yaşamın güzellikleri aktarıldığını düşünüyor ve dolayısıyla burada kadının dokunmasıyla ihtiyarın şu ana geri döndüğü his vurgulanmaktadır.

III. kesit:

III. kesit, Eguchi'nin otelde geçirdiği dördüncü gecedir. Eguchi bu otelde geçirdiği dördüncü gecede kendi iç savaşını vermektedir. Bu iç savaşta, bu otele gelen ihtiyarların neden bakire kızlarla uyumak istediği sorusuna cevap aramaktadır. O gece Eguchi yanında uyuduğu kızları, para karşılığında vücudunu ihtiyarlara sunan fahişe olarak betimler ve tam bu noktada bakire kızların saflığını/iffetini, “Bakireler iffetli de neden diğerleri değil?” (1968: 433) düşünceleriyle sorgulamaktadır. Eguchi, bu sorunun cevabını *para karşılığında vücudunu ihtiyarlara sunan ve fahişe* olarak nitelendirdiği bakire bedeninin yanında bulmaya çalışmaktadır.

Dolayısıyla Eguchi'nin kızının başına gelen talihsiz olay ve uyutulan bakire bedenler değerlendirildiğinde, Ecuchi'nin kızı, bekâretini elinde olmadan kaybederken, para karşılığında vücudunu

ihtiyarlara sunan kızlar bakiredir. Bu noktada Eguchi'nin kızı ile uyutulan bakire kızlar arasındaki tezatlık dikkat çekmektedir ve sonuç olarak Şema 3'teki gibi bir dönüşüm ortaya çıkmaktadır.



Şema 3. Eguchi'nin bekâretin önemini sorgulama şeması

Dolayısıyla Eguchi için bakire kızlarla birlikte geçirdiği II. gecesinde bekâret kavramı kadının en önemli hazineyken, kadın bedeninin güzelliği de aslında soyuttur. Otelde geçirdiği IV. gecede yanında yatan bakire kızı bakire fahişe olarak betimler.

Sonuç

Eserde bakire sözcüğüne sıkça yer verildiği görülmüştür. Eserin adında da yer alan ve güzel kadın anlamına gelen *Bijo* (美女) sözcüğünün, uyutulan bakire kızları işaret ettiği anlaşılmıştır. İhtiyarların kesinlikle kızlara zarar vermemesi, otelin kurallarından bir tanesidir ve orada Eguchi en çok bakirelik konusunu sorgular. “*Bakirelik, bir kadının için en değerli hazine*” olarak vurgulanırken aynı zamanda bakireliğin, evlenilecek erkeğe karşı bir sorumluluk olduğu görüşü de ortaya çıkmıştır.

Ayrıca Eguchi ile kızının evleneceği kişinin düşünceleri arasında bir dönem farkı olduğu da görülmüştür. Bu farkla birlikte bekâretin zamanla önemini yitirdiği anlaşılmıştır. Söz konusu zaman ise II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası döneme denk gelmektedir. Eserde ihtiyarların birlikte uyuduğu kızlar “*el değmemiş, saffiffetli kızlar*” olarak betimlenmekte fakat tanımın aksine ihtiyarlar, hiç çekinmeden bu kızlara dokunur. Eguchi otelde geçirdiği dördüncü gecede yanında uyuduğu bakire kızları “*bakire fahişe*” şeklinde tasvir ederek tanımdaki bu tezatlığı doğrulamaktadır.

Eguchi'nin kızının yaşadığı talihsiz olay ve evdeki uyutulan bakire kızlar değerlendirildiğinde; cinsel saldırı söz konusu olması durumunda bakireliğin kadının istemeden kaybettiği bir değer

olduğu anlaşılmıştır. Ancak bu durumun aksine “ilaşla uyutulup çıplak bedenleri ihtiyaarlara sunulan, sözde el değmemiş bakire *bedenlerin*” bakireliğine Eguchi tarafından vurgu yapılmaktadır. Dolayısıyla bakirelik kavramının soyutlaştırılarak kadın ruhundaki iffetin öneminin altının çizildiği anlaşılmıştır. İhtiyaarların gecelerini birlikte geãirdiđi kızlar ile *bakire ama fahişe bedenlere* dikkat çekilirken, cinsel saldırıya uğrayan kız ile de *sağ/temiz/bakire/iffetli ruhlara* dikkat çekildiği görölmüştür. *Bakire-fahişe bedenlerden, bakire/iffetli ruhlara* olan bekâretin dönüşümü ile bekârete verilen önemin yitirildiği gözler önüne serilmektedir.

Kaynakça

- Asayama, S. (1975). Adolescent Sex Development and Adult Sex Behavior in Japan. *The Journal of Sex Research, Taylor&Francis, Ltd., Vol. 11, No. 2, pp., 91-112.*
- Atlı, N. (2020). *Kawabata Yasunari'nin Eserlerinde Kadın*. Ankara, Türkiye: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Hirai, Y. (2021). Chika-sa toshite no Aimai-sa: Kawabata Yasunari `Nemureru Bijo` no Riariti no Kōsei o Megutte. *Tōkyō-daigaku Daigakuin Sōgō Bunka Kenkyū-ka Gengo Jōhōkagakusenkō*, 141 – 157.
- Inagaki, T. (2019). Kawabata Yasunari “Nemureru Bijo”-Ron: Shi niyotte Kanketsu Suru Bi. *Beppu Daigaku Kokugo Kokubun Gakkai*, 42-48.
- Kato, S. (2012). *Japon Edebiyat Tarihi, (Çev: Oğuz Baykara)*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Kawabata, Y. (1968). *Kawabata Yasunarishū 15*. Tokyo: Shinchōsha.
- Mebed, S. (2019). A Critique of Desire: Law, Language, and the Death Drive in Kawabata's House of the Sleeping Beauties. *International Research Center for Japanese Studies*, 89-106.
- Tamura, M. (2023). Nijisōsaku/ Sai Sōzō to Shite no Eiga: Kawabata Yasunari `Nemureru Bijo` Shiron. *Shizuokadaigaku jinbun shakai kagaku-bu hon'yaku bunka kenkyūkai*, 41-50.
- Todorov, T. (1971). Öyküleme Sözü Dizimi (Çev: Salah Birsel). *Türk Dili Dergisi*, 675-682.
- Todorov, T. (1977). Anlatı Türünde Yapısal Analiz. (Çev: Bülent Aksoy). *Birikim Dergisi*..28/29 , 87-92.
- Todorov, T. (2014). *Poetikaya Giriş (Çev: Kaya şahin)*. İstanbul: Metis Eleştiri.
- Todorov, T. (2015). *Edebiyat Kavramı (Çev: Necmettin Sevil)*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Joanna Baillie's *De Monfort*: A Crisis of Class Identity*

Joanna Baillie'nin *De Monfort* Adlı Oyununda Sınıfsal Kimlik Bunalımı

Tuğba ŞİMŞEK**



Abstract

The late eighteenth and the early nineteenth centuries in Britain are characterised by socio-cultural and political turmoil and transformations specifically due to the impacts of the revolutions, the growth of the middle class and thus the changing class hierarchies. Within this chaotic socio-political atmosphere, the Gothic becomes a very dominant and popular genre projecting these transitions of the period. Joanna Baillie (1762-1851) who was influenced by the Gothic craze of the age like many writers is regarded as one of the most significant playwrights of the period. In one of her well-known Gothic plays, *De Monfort* (1798), Baillie portrays the anxiety and fear of the loss of power and status by the aristocracy. Thus, she creates a Gothic atmosphere surrounded by the claustrophobic and paranoid anxiety of *De Monfort*. *De Monfort*, who is also affected by fear and paranoia dominating the period as a result of the political sanctions, cannot adjust himself to the changing social structure. Considering the changing class hierarchies, particularly *De Monfort*'s attachment to his family name becomes the core of the play in terms of his fear of obliteration. In the context of the socio-cultural and political dynamics of the Romantic period, this study aims to argue how Baillie illustrates the shifting class dynamics and anxieties of the period with reference to her Gothic play, *De Monfort*.

Keywords: Joanna Baillie, Gothic, *De Monfort*, class identity, identity crisis

* This article is an abridged version of the first chapter of the author's ongoing PhD dissertation.

**Res. Assist., Social Sciences University of Ankara, Department of English Language and Literature, Ankara, Turkey, tugba.simsek@asbu.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-9532-3165

Gönderilme Tarihi / Received Date:

25 Aralık 2023

Kabul Tarihi / Accepted Date:

09 Şubat 2024

Atıf/Citation: Şimşek T. (2024).

Joanna Baillie'nin *De Monfort* Adlı Oyununda Sınıfsal Kimlik Bunalımı
doi.org/10.30767/diledeara.1409456

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
tded.org.tr | 2024

Öz

Özellikle devrimlerin etkisi, orta sınıfın büyümesi ve böylece değişen sınıfsal hiyerarşiler dolayısıyla Britanya'da 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başı, sosyo-kültürel ve politik karmaşa ve dönüşümlerin olduğu bir dönem olarak nitelendirilir. Bu kaotik sosyo-politik ortamda Gotik, dönemin bu değişimlerini yansıtan baskın ve popüler bir tür olarak karşımıza çıkar. Birçok yazar gibi Gotik furyasından etkilenen Joanna Baillie (1762-1851) bu dönemin en önemli oyun yazarlarından biri olarak kabul edilir. En bilinen Gotik oyunlarından biri olan *De Monfort* (1798) adlı eserinde Baillie, aristokrasinin güç ve statü kaybetme kaygısını ve korkusunu işler. Böylece yazar, *De Monfort* karakterinin klostrofobik ve paranoyak kaygılarıyla çevrili Gotik bir atmosfer yaratır. Politik uygulamalar sonucu döneme hâkim olan korku ve paranoyanın da izlerini taşıyan *De Monfort* değişen yapıya ayak uyduramaz. Dönemin değişen sınıfsal hiyerarşileri göz önüne alındığında, özellikle *De Monfort*'un aile soyadına olan bağlılığı, yok olma korkusu açısından oyunun ana noktasını oluşturur. Romantik dönemin sosyo-kültürel ve politik yapısı bağlamında, bu çalışmanın amacı, Baillie'nin *De Monfort* adlı Gotik oyununda dönemin değişen sınıfsal dinamiklerini ve kaygılarını nasıl yansıttığını tartışmaktır.

Anahtar kelimeler: Joanna Baillie, Gotik, *De Monfort*, sınıfsal kimlik, kimlik bunalımı

Extended Summary

Considering the fact that it was the age of the revolutions and the socio-cultural and political dynamics of the society were also changing, Gothic became one of the dominant genres in the late eighteenth century as it was born out of the turmoil of the period. This study aims to examine how Joanna Baillie depicts the shifting class dynamics and anxieties of the age in her Gothic play, *De Monfort* (1798) and specifically how the mental incarceration and growing claustrophobia of the eponymous character as a result of his class-based anxiety are portrayed in relation to his uncanny encounters and situations.

The impacts of the growing bourgeois class and the decline of the aristocratic power can be clearly observed in *De Monfort* as the shifting class hierarchies provoke a crisis of class identity which is exemplified by De Monfort himself. Unlike the traditional Gothic setting like the castle or subterranean passages, Baillie sets the town as an alternative to the conventional enclosed Gothic spaces to create a claustrophobic impact on the character. Within this suffocating environment, De Monfort is very much disturbed by the presence of Rezenvelt, his arch-enemy representing the growing middle class. His very being in fact triggers De Monfort's claustrophobia and paranoia. The haunting image of Rezenvelt everywhere instigates De Monfort's frustration and makes him more nervous and paranoid. His mental circumstance actually evokes the sense of surveillance dominating the period as a result of the government's strict political sanctions to avoid and repress any revolutionary actions since the British government began to see the revolution as a threat to the monarchy considering the Reign of Terror (1793-1794) following the Revolution in France. These strict sanctions led to a huge amount of fear and paranoia in the society. Thus, De Monfort's disturbed mental state, his suffocation, restlessness and anxiety can be evaluated as a reflection of the chaotic atmosphere of the age.

For De Monfort, Rezenvelt's upward social mobility is a threat to De Monfort's hereditary status and family name. Behind his constant restlessness, he is afraid of losing his power and status. While Rezenvelt gets more involved in the elite circle of De Monfort, De Monfort is gradually estranged from this same circle. Besides, it is important to mark that De Monfort is not given any individuality since he represents a class-based institution, for this reason, he has no name unlike his sister, Jane. He is so self-conscious of his nobility and class identity that he tries to hold on to his family name while being consumed inside with his hatred which is the outcome of his class-based anxiety and fear. Besides, after murdering Rezenvelt, De Monfort says he does not have any name anymore. Until then, he has been trying to hold on to his last name but now he loses it too. So, with the loss of his name, his whole existence is about to vanish as well. In this regard, though defining Rezenvelt as an uncanny other breaking his world apart, De Monfort is the one projecting his fears and anxieties upon Rezenvelt, thereby turning Rezenvelt into an uncanny figure because Rezenvelt represents and exposes De Monfort's fears and anxieties. Hence, it is not too wrong to think that Rezenvelt is the uncanny other or *doppelganger* of De Monfort whom he tries to repress but in vain. Thus, by breaking the barriers around De Monfort into pieces, the image of Rezenvelt discloses De Monfort's un/buried fears and anxieties.

To sum up, Baillie creates a Gothic atmosphere which is surrounded by the claustrophobic and paranoid anxiety of De Monfort. In *De Monfort*, the playwright reflects upon the shifting structure of the society and subsequent identity crisis inflamed by De Monfort's fear of the loss of his aristocratic identity which is also associated with the gradual annihilation of his family name.

Introduction

As a very successful and popular Scottish playwright, poet and essayist, Joanna Baillie (1762-1851) distinguished herself with her prolific and eclectic writings during the Romantic period. Starting with her first volume of *A Series of Plays* (1798), also known as *Plays on Passions* together with its second (1802) and third volumes (1812), Baillie had a very huge reading public and was very much admired by her contemporaries such as “Maria Edgeworth, Anna Laetitia Barbauld, Walter Scott, Lord and Lady Byron, Wordsworth, and Southey” (Clery, 2000, p. 86). Baillie wrote at the turn of the century when the Gothic was an influential genre and dominated the Romantic period, so, like many writers of the period, she employed the Gothic in some of her plays. Considering the changing socio-cultural and political dynamics of the Romantic period, this study argues that Baillie portrays the shifting class dynamics and the anxieties of the period in her Gothic play, *De Monfort* (1798).

In her “Introductory Discourse” to the first volume of *Plays on Passions*, Baillie not only introduces her dramatic theory but also criticises the current dramatic tradition. As Curran writes, Baillie “... two years before Wordsworth celebrated preface, had published her own seventy-two-page argument for naturalness of language and situation across all the literary genres” (1988, p. 185-86). So, by proposing her own dramatic method and criticism, Baillie becomes one of the very prominent literary figures of the age and establishes herself as a drama critic of her time. Baillie states that “[t]he theatre is a school in which much good or evil may be learned” (1821a, p. 57). Hence, she designs her plays based on “sympathetic curiosity” (1821a, p. 4), thus people can learn how to deal with passions through sympathy. Baillie’s “great object here is to trace passion through all its varieties, and in every stage” (1821a, p. 58). As Bennett states, “unlike the observed unities and goals of universality in traditional tragic drama, Baillie manipulates the genre to spotlight particularities and differences” (1999, p. 229). She embraces a more subjective and psychological perspective in terms of her characters rather than focusing on the plot structure.

In the mid-eighteenth century onwards, the Gothic is defined by specific settings like the claustrophobic castle or other enclosed spaces such as dungeons, monasteries, convents; by stereotypical characters like the villain, the heroine or the damsel in distress, monks, demons, ghosts; by certain themes like usurpation, oppressive patriarchy, repression of women, perversity, incest, anti-Catholic sentiment; and by mysterious and gloomy atmosphere, horror and terror. As it was born out of the chaotic circumstances of the late eighteenth century, the Gothic can be regarded as a commentary on the period itself. Though it started with the novel genre, specifically with Horace Walpole’s *The Castle of Otranto* (1764), the novelistic Gothic features are applied to the Gothic plays as well. Cox argues that “[d]uring an era when English audiences anxiously lived through a series of political, economic, social, cultural, and literary innovations the Gothic drama provided a major new form of entertainment and of reflection upon a world in major upheaval” (2000b, p. 125). Hoeveler states further that

[e]ach [play] participates in the ongoing national debate about the proper role of the monarchy, the threat of violent revolution, the shock of sudden class transformation, the anxiety of changing gender roles within the family structure, and, finally, the construction of a newly nationalistic British empire that sought to justify its absorption of Ireland, Scotland, and Wales. (2000a, p. 169)

Regarding all these, the Gothic operates as a witness to the age itself by meditating on the social and political changes, thus illustrating the shifting dynamics of the society and subsequent circumstances of the individuals. Cox defines the Gothic's scope as an "exploration of the supernatural, the psychological, and the political" (1992a, p. 7). As Armitz also argues, the "Gothic ... has become a means of reading culture, not just a cultural phenomenon to read" (2011, p. 10) because it portrays the very culture and society in which it is written. Miles also states that "the Gothic is a discursive site, a 'carnavalesque' mode for representations of the fragmented subject" (2000, p. 4). With its discursive quality, the Gothic anatomises society. The Gothic, thus, helps unveil the anxieties and fears of the age by voicing and challenging them through subversion, reversal and heterodoxy. In the Gothic genre, the established boundaries and norms are reconstructed in an uncanny way. The Gothic, thus, provides a certain space to investigate socio-cultural, psychological, and political issues while it also evolves from its earlier formulaic pattern as a genre. In this regard, Baillie makes use of the Gothic as a tool to explore socio-cultural and political segments of the society.

The late eighteenth century onwards was a period of socio-cultural, economic and political changes. As Punter argues,

it is hardly surprising to find the emergence of a literature whose key motifs are paranoia, manipulation and injustice, and whose central project is understanding the explicable, the taboo, the irrational. ... The[...] [Gothic] symbols, we may say, were forged as a response to a period of social trauma; and perhaps that trauma is one which British culture is still trying, in increasingly sophisticated ways, to understand. (1996, p. 112)

Considering this 'period of social trauma' which Punter refers to, it is essential to indicate the chaotic and dynamic structure of this period briefly. During the late eighteenth and early nineteenth centuries the major events, – namely the Industrial Revolution, the American Revolution, the Gordon Riots, the French Revolution, the Reign of Terror, the Napoleonic Wars, the Regency Crisis, the Irish unrest along with subsequent economic, social, and political pressures – arouse a sense of uncertainty, insecurity and instability leading to the fear of an unknown future. Besides, the growth of the middle class and the declining power of the aristocracy affect the existing socio-cultural and political structures. In this context, the Gothic becomes an inevitable means to illustrate the confusing and frustrating status of the individuals in this chaotic world of theirs. In *Spectacular Politics*, as Backscheider discusses:

The gothic suited the times, for it challenges the limits of the predictable, the 'natural,' the possible. If borders and limits do not hold, then the assumptions that determine our interpretations of phenomena and behavior are threatened. The public and private, the affectionate, the social, and the political become areas of uncertainty and insecurity, and every person and every event is capable of arousing dread. (1993, p. 149-50)

In this sense, the arousal of dread obviously results from the changing and complicated dynamics of the society while the boundaries are broken into pieces. The shifting class hierarchies can be clearly observed in *De Monfort* as this changing situation provokes a crisis of class identity in *De Monfort*. *De Monfort*, for this reason, is a representative play which portrays the anxiety of *De Monfort* due to Rezenvelt's upward social mobility.

An Analysis of *De Monfort* in Terms of Identity Crisis

De Monfort which was first performed at Drury Lane in 1800 is a play based on hatred. At the beginning of the play, De Monfort comes to Amberg, a German town, to isolate himself. His sister, Jane De Monfort follows her brother to be able to understand what is bothering him so much. Subsequently, Jane learns the reason and tries to help her brother to discard his hatred for Rezenvelt but some misunderstandings bring the demise of both De Monfort and Rezenvelt in the end. Throughout the play, while Baillie shows how hatred consumes De Monfort, she also depicts the socio-political and psychological aspects behind this ongoing hatred and its consequences.

For *De Monfort*, the town turns into a claustrophobic space that is suffocating him from the very moment of his arrival. Being forced to get involved in social events by the Frebergs, the sociable elite of the play and then the arrival of his arch-enemy Rezenvelt make De Monfort more restless and disturbed since his supposedly safe space is shrinking. So, the setting develops into a claustrophobic space for De Monfort. In the traditional Gothic, enclosed spaces like a castle or subterranean passages are exploited to generate the same kind of claustrophobic impact on the characters. Yet, in this play, the town is designed as an alternative to these conventional Gothic spaces. Baines and Burns further explain how the setting operates, as follows:

[The setting] provides a decorative frame for Baillie's exploration of suppressed emotion; incestuous attraction, the impulse to gratuitous violence, and irrational fascination with a *doppelgänger*/rival of the same sex are all recurrent themes in Gothic and Romantic writing, and Baillie's treatment of them is subtle and detailed, grounding them in the emotional life of individually plausible figures, and using the ersatz historical setting to isolate her psychological concerns and so focus audience on the characters' interiority. (2000, p. ix)

In *De Monfort*, Baillie employs such an unconventional claustrophobic setting to explore De Monfort's psychological and emotional responses and to uncover his inner turmoil and chaotic mindset. As Crochunis states, "Gothic dramatic writing exploits theatrical space for political and psychological effect" (2001, p. 167). In this sense, here, the setting becomes a vehicle to instigate De Monfort's disturbed mental state further.

De Monfort gets so agitated by Rezenvelt that his inevitable presence in De Monfort's life triggers De Monfort's claustrophobic and paranoid circumstances. He feels like he is haunted by Rezenvelt as he says:

He haunts me— stings me— like a devil haunts –
 He'll make a raving maniac of me - Villain!
 The air wherein thou draw'st thy fulsome breath
 Is poison to me- Oceans shall divide us! (*Pauses.*)
 But no; thou think'st I fear thee, cursed reptile;
 And hast a pleasure in the damned thought.
 Though my heart's blood should curdle at thy sight,
 I'll stay and face thee still. (Baillie, 2000b, 1.2.66-73)

De Monfort cannot discard the pervasive image of Rezenvelt as if Rezenvelt is pursuing him ev-

erywhere. His paranoia about Rezenvelt provokes his excessive and irrational behaviour throughout the play. He thinks of Rezenvelt as a villain tormenting him, as De Monfort says: “he hath a pleasure too./A damned pleasure in the pain he gives!/Oh! the side glance of that detested eye!/That conscious smile! that full insulting lip!/It touches every nerve: it makes me mad” (Baillie, 2000b, 1.2.196-200). So, Rezenvelt’s haunting presence or his surveillance over him instigates his frustration each time and makes him more paranoid and restless. In this context, it is important to argue that this sense of surveillance may recall the political circumstances of the age. After the Reign of Terror (1793-1794) in France during which many people along with the members of the monarchy were executed, the British government began to see the revolution as a threat to the monarchy. For this reason, the prime minister William Pitt carried out strict precautions to prevent any revolutionary actions and repress radical voices through some regulations like the 1794 Treason Trials, the ‘Gagging’ Acts of 1795, the suspension of *habeas corpus*, all of which created “a contemporary climate popularly known as ‘Pitt’s Terror’” (Worrall, 2000, p. 150). These coercive measures or actions trigger fear and paranoia in the society of the late eighteenth century. As Levy argues, the “‘Gothic’ ... was the historically dated response of the English psyche to what was happening on the far side of the Channel” (1994, p. 2). In this context, the Gothic turns into a representative vehicle to illustrate claustrophobia and paranoia disseminating into each level of the society. So, the sense of suffocation, restlessness, and anxiety under the chaotic atmosphere of the age finds its expression in the character of De Monfort. In this sense, the haunting image of Rezenvelt and the suffocating environment indeed evoke the political atmosphere of the age.

After the unsettling confrontation between De Monfort and Rezenvelt at the Frebergs’s party, De Monfort confesses the reason for his unrest constantly preying upon him to his sister, as follows: “No, it is hate! black, lasting, deadly hate!/Which thus hath driven me forth from kindred peace./From social pleasure, from my native home./To be a sullen wand’rer on the earth./Avoiding all men, cursing and accurs’d” (Baillie, 2000b, 2.2.89-93). His hatred makes him a loner, a wanderer by forcing him into constant isolation from everything and anybody. Even the sight of Rezenvelt makes De Monfort’s gestures and physiognomy awkward. When seeing him, De Monfort does not know how to behave or what to do and most of the time he is confused, anxious and aggressive in front of Rezenvelt. De Monfort explains further what is disturbing him so much:

... When, low in fortune,
 He look’d upon the state of prosp’rous men,
 As nightly birds, rous’d from their murky holes,
 Do scowl and chatter at the light of day,
 I could endure it; even as we bear
 Th’ impotent bite of some half-trodden worm,
 I could endure it. But when honours came,
 And wealth and new-got titles fed his pride;
 Whilst flatt’ring knaves did trumpet forth his praise,
 And grov’ling idiots grinn’d applauses on him;
 Oh! then I could no longer suffer it! (Baillie, 2000b, 2.2.121-131)

As clearly understood from these lines, Rezenvelt's acquisition of wealth and title is the reason for De Monfort's hatred. Watkins argues that De Monfort and Rezenvelt respectively exhibit "the anxieties and despair resulting from the loss of aristocratic social authority and ... the energy and defiance arising from the acquisition of bourgeois energy and authority" (1993, p. 41). So, Rezenvelt's upward social mobility is a blast to De Monfort's aristocratic status. De Monfort cannot help but loathe him and he likens him to a snake on his path while he is trying to move forward with firm steps: "Here can I wander with assured steps,/Nor dread, at every winding of the path./Lest an abhorred serpent cross my way./To move" (Baillie, 2000b, 1.2.8-11). While also referring to their future encounters in various places like the town, the party, the woods and the convent, this premonition clearly manifests his anxiety and fear of losing his aristocratic power and status as Rezenvelt is an obvious obstruction to his power and status. As Botting argues, "the Gothic figures ... became signs of a pervasive cultural anxiety concerning the relation of present and past, and the relationship between classes, sexes and individuals within society. Gothic figures were also indicative of changing notions of culture and nature" (1996, p. 57). As one of these Gothic figures, De Monfort is about to reach a breaking point because of this shifting social structure. In fact, De Monfort's predicament exposes the fragility of this established social and cultural structure at an individual and societal level when it comes to maintaining and protecting its boundaries. So, at this point where the boundaries are breaking apart, fear and anxiety conspicuously come to the surface as his class identity is about to be annihilated.

While De Monfort finds Rezenvelt's presence threatening and disturbing, the Frebergs as the representatives of the aristocratic lifestyle accept Rezenvelt into their social circle much more easily than De Monfort and consider him as a very pleasant gentleman. Count Freberg describes him as follows: "He is so full of pleasant anecdote./So rich, so gay, so poignant is his wit./Time vanishes before him as he speaks./And ruddy morning thro' the lattice peeps/Ere night seems well begun" (1.1.192-196). The Frebergs and Rezenvelt enjoy their lives, unlike De Monfort who feels displaced and troubled. The Frebergs are depicted as carefree people who love socialising and revelling. In relation to their aristocratic lifestyle, Burrough states that "[t]heirs is a world of flattery, of false, feigned and indiscriminate friendships, of hyperbolic and superficial discourse" (1995a, p. 230). So Rezenvelt probably imitates this aristocratic lifestyle or easily adjusts himself to it while the Frebergs live their lives in a jolly and indifferent spirit. De Monfort's pride and superiority complex cannot let him adjust to this new social structure, unlike the Frebergs. Firstly, the previous duel between De Monfort and Rezenvelt in which De Monfort lost and secondly, Rezenvelt's being socially accepted by De Monfort's social circle trigger the latter's frustration as neither is acceptable to De Monfort because he finds all these insulting to his aristocratic identity. While Rezenvelt is getting more involved in this elite society, De Monfort is becoming more detached from it, which culminates in the fact that "De Monfort has become the naturalized monster of a gothic narrative" (Elliott, 2007, p. 96) at the end.

Moreover, De Monfort's first name is never revealed throughout the play while his sister has a name, Jane. This hereditary family name, De Monfort, is the only entity defining him. The non-existence of his first name is also a contributing factor to his fear and anxiety. As Baines and Burns state, "De Monfort is never merely an individual, he is the representative of a moribund baronial class, in retreat from the newly ennobled and enriched Rezenvelt whose growing power oppresses him" (2000, p. xxi). In this sense, De Monfort defies or is not given any individuality since he represents a class-based institution. He is so self-conscious of his nobility and class identity that the

loss of his grip on his power and status can be disastrous and humiliating for him as he is already being consumed inside with his hatred which is the outcome of his class-based anxiety and fear. To further elaborate, when talking about the duel between him and Rezenvelt, De Monfort says:

When he disarm'd this curs'd, this worthless hand
 Of its most worthless weapon, he' but spar'd
 From dev'lish pride, which now derives a bliss
 In seeing me thus fetter'd, sham'd, subjected
 With the vile favour of his poor forbearance;
 Whilst he securely sits with gibing brow,
 And basely bates me like a muzzled cur
 Who cannot turn again.

Until that day, till that accursed day,

I knew not half the torment of this hell,

Which burns within my breast. Heaven's lightnings blast him! (Baillie, 2000b, 2.2.156-166)

His choices of the words like 'worthless,' 'fettered,' 'shamed,' 'subjected,' 'gibing,' 'muzzled cur' evidently demonstrate how De Monfort feels about himself when he is confronted by Rezenvelt. So, this unfortunate and humiliating defeat for him is a real blast to his family name and status since his only identity, that is his one and only familial name, is at risk of slipping away. In the end, the anxiety and fear related to his non-existence as an individual as well as the loss of his hold on his power and authority lead him to commit a murderous act.

Moreover, Sedgwick argues that the Gothic is "the first novelistic form in England to have close, relatively visible links to male homosexuality, at a time when styles of homosexuality, and even its visibility and distinctness, were markers of division and tension between classes as much as between genders" (1985, p. 91). Sedgwick further points out the ideological construction of the effeminacy of the aristocracy in relation to the growing middle class during the eighteenth and nineteenth centuries. She refers to "the feminization of the aristocracy as a whole, by which not only aristocratic women ..., but the abstract image of the entire class, came to be seen as ethereal, decorative, and otiose in relation to the vigorous and productive values of the middle class" (1985, p. 93). Regarding the shifting class hierarchies of the period and the homosexual implication between De Monfort and Rezenvelt, the aristocratic effeminacy can be associated with the class conflict between the characters. In the play, Rezenvelt behaves as if De Monfort is a woman, specifically in his teasing flirtations: "(*smiling archly.*) What, think you, Freberg, the same powerful spell/Of transformation reigns o'er all to-night?/Or that De Monfort is a woman turn'd./So widely from his native self to swerve./As grace my folly with a smile of his?" (Baillie, 2000b, 2.1.166-170). Besides, in relation to De Monfort's motive for coming to the town, Rezenvelt says: "O! 'tis love of me./I have but two short days in Amberg been./And here with postman's speed he follows me./Finding his home so dull and tiresome grown" (Baillie, 2000b, 1.2.159-162). With his teasing comments, Rezenvelt turns himself into an object of desire for De Monfort. So, the haunting presence of Rezenvelt makes De Monfort vulnerable and frustrated at the same time in terms

of not only class identity but also sexual and gender identity. De Monfort is obviously regarded and teased as an effeminate person by Rezenvelt. Considering the conventional gender roles, De Monfort has already lost his sense of masculinity in relation to his sister who is depicted as a very rational person unlike De Monfort who is driven by his passions and emotions, and in that period, rationality is something attributed to men. Now De Monfort also assumes a kind of a feminine role before Rezenvelt, who functions as an “empowered male other” (Sedgewick, 1985, p. 106). This homosexual implication between them in fact refers to his fear and anxiety about his aristocratic position which is regarded as ‘decorative’ and ‘otiose’ in contrast to the vigorousness of Rezenvelt who is penetrating every bit of his life. This study does not intend to affirm the socially constructed ideas of gender roles but within this relevant context, the idea of the effeminacy serves to comprehend the extension of the class conflict between the characters. It shows that the established wall around De Monfort’s aristocratic status and family name is falling apart as the aristocracy are gradually losing their power considering their contesting interests with the bourgeois class.

So, it is not wrong to state that Rezenvelt turns into the uncanny other or *doppelgänger* of De Monfort. As Wagner states,

[h]istorically, the gothic trope most associated with questions of identity has been the *doppelgänger* or double. Doubling may occur when gothic protagonists encounter a ‘second self,’ that is, uncannily similar character or an opposite. Alternatively, a troubled character might ‘split’ into two figures, usually as a way of dealing with psychological pain or repressed emotion. (2014, p. xxxi)

Rezenvelt represents De Monfort’s split self or double as he poses a threat to De Monfort’s well-established class identity. Rezenvelt represents everything that De Monfort is afraid of, for this reason, the latter sees him as an enemy figure and thinks that Rezenvelt “will not let [him] be the man [he] would” (337). In this regard, Wagner argues that “the gothic shows us that monsters are not so much our fearful others; rather they are our own irrepressible desires and our own insecurities” (2014, p. xi). Though thinking of Rezenvelt as a monstrous other breaking his world apart, De Monfort is the one projecting his fears and anxieties upon Rezenvelt, thereby turning Rezenvelt into an uncanny double. As Freud states, the *unheimlich* or the uncanny “belongs to the realm of the frightening, of what evokes fear and dread” (2003, p. 123). The “uncanny element is actually nothing new or strange, but something that was long familiar to the psyche and was estranged from it only through being repressed” (2003, p. 148). Starting from their childhood, it seems De Monfort has tried to suppress his hatred somehow yet no matter how he tries to repress it, it comes back whenever he sees Rezenvelt. Uncanny enough, De Monfort has been suffocated by his reversed mirror image, Rezenvelt, throughout the play. So, he is surrounded by his fear and anxiety as Rezenvelt incarnate. Schaff also argues that “this points to an identity conflict fuelled by a socially unacceptable passion, turning the tragedy about hate into a tragedy about self-hate” (2017, p. 338). De Monfort cannot be the person he is supposed to be or desires to be, so this makes him feel humiliated and frustrated as he cannot identify himself based on the traditional boundaries anymore. So, with his intrusive presence, Rezenvelt definitely exposes De Monfort in terms of how De Monfort strictly adheres to his socio-cultural status, thereby threatening De Monfort’s whole existence by demolishing his established class boundaries.

As many scholars point out (Hoeveler, 2001b, p. 129; Schaff, 2017, p. 340; Wozniak, 2008, p. 56; Gilbert, 2003, p. 99; Colón, 2009, p. 143; Haggerty, 2013, p. 256; Burrough, 1997b, p. 116),

De Monfort and Jane's close relationship implies incest, which is actually one of the mostly employed Gothic themes during the Romantic period. Since the loss of their parents, Jane has become a mother figure for all the De Monfort siblings. De Monfort depicts her as "[t]he virgin mother of an orphan race/Her dying parents left, this noble woman/Did, like a Roman matron proudly sit./ Despising all the blandishments of love;/Whilst many a youth his hopeless love conceal'd./Or, humbly distant, woo'd her like a queen" (Baillie, 2000b, 2.1.237-242). These lines can be read as a projection of his Oedipal complex (Watkins, 1993, p. 52). Throughout the play, it is observed that they are very much close to each other and De Monfort hates the idea of her thinking less of him. After telling his secret to her at last, De Monfort says: "Ha! thou hast heard it, then? From all the world./But most of all from thee, I thought it hid./... 'twas that which drove me hither./I could not bear to meet thine eye again" (Baillie, 2000b, 2.2.139-140, 144-145). So, it is possible that De Monfort's unsettled class identity and orphan status in the society may trigger this incestuous tone.¹ De Monfort is so displaced in familial and social terms that there is not a solid ground left for him to hold on to because everything around him is falling apart while his established world is also shrinking because of the growing bourgeois class. Here, in fact, the incestuous tone indicates De Monfort's desire and need for stability and preservation of his aristocratic status through Jane. She is like a last vestige for De Monfort to keep himself stable, secure and anchored but when he comes to Amberg without his binding piece, that is Jane, he cannot manage to pull himself together anymore. His unstable and displaced state because of his disconnection with Jane leads him to murder, madness and subsequent death.

Thinking that Rezenvelt and Jane are having an affair, De Monfort kills Rezenvelt in the woods. After the murder, De Monfort suffers a lot and dies in delirium in the end. After seeing the corpse of Rezenvelt, De Monfort says: "Come, madness! come unto me, senseless death!/I cannot suffer this! Here, rocky wall./Scatter these brains, or dull them! (*Runs furiously, and, dashing his head against the wall, falls upon the floor*)" (Baillie, 2000b, 4.3.89-91). With his suffering and self-destructive inclinations, his madness turns out to be another element isolating him from the social normative world. As Rigby states, "[m]adness is another common Gothic trope which can double as a code for 'excessive' relations between men; nineteenth-century Gothic texts regularly feature men who, on finding themselves under the domination of another male figure, go 'mad' or express a fear of madness" (2009, p. 52). The excessiveness of De Monfort's emotions drives him to his own demise along with Rezenvelt's. The unavoidable penetration of Rezenvelt into De Monfort's elite circle causes this excessiveness and also the loss of his mental stability as he is deeply disturbed by the haunting presence and surveillance of Rezenvelt. After murdering him, De Monfort has already been losing his mind and his seeing Rezenvelt's dead body makes him lose it totally. Thus, his fear and anxiety that are projected upon Rezenvelt, his uncanny double, destabilise his mental state and drive him towards madness. Considering their being the doubles of each other, Rezenvelt's pervasive presence and his subsequent death are correlated with the fact that De Monfort has been consumed by his anxieties and fears resulting from Rezenvelt's growing status and power in the society. Besides, after the murder, he says: "... I have no name –/I'm nothing now" (Baillie, 2000b, 5.2.60-61). Thus, the loss of Rezenvelt who projects De Monfort's anxieties and fears, and the loss of his family name become intersected and interwoven in this sense,

¹ According to Hoeveler who evaluates the incestuous inclination of De Monfort in relation to his hatred, "De Monfort is in the grip of a tabooed love for his sister, and somehow that love has veered off and disguised itself as a perverted, displaced, hysterical hatred of Rezenvelt" (2001b, p. 129).

referring to his total annihilation because he cannot tolerate the declining power of the aristocracy and probably because he cannot have his individual identity, unlike Rezenvelt who seems to be contented with himself and his identity throughout the play. Until then, he has been trying to hold on to his last name but now he loses it too. So, with the loss of his name, his whole existence is about to vanish as well. In the end, he cannot adjust himself to the new social order and loses his grip on his class identity and status.

Conclusion

As observed throughout the play, De Monfort's growing hatred for Rezenvelt demonstrates his fear of losing his aristocratic power and status, which is accompanied by his fear of losing his hereditary family name. While the plot revolves around claustrophobia, restlessness, anxiety, fear and madness, Baillie portrays the impacts of the shifting class structure through the antagonistic relationship between De Monfort and Rezenvelt. Because of his antagonistic position threatening De Monfort's class identity, Rezenvelt turns into De Monfort's uncanny double or *doppelgänger* embodying his anxieties and fears. Besides, while the effeminacy of the aristocracy reflects the class conflict between the characters, the incestuous implication between De Monfort and his sister accentuates the fact that De Monfort desires to keep his stability and preserve his social class status through the only unfaltering entity in his life, that is his sister, who is the representative of the aristocracy. Throughout the play, it is observed that the changing social structure of the late eighteenth century in terms of class dynamics incites a sense of suffocation, restlessness and frustration for De Monfort. By adapting the Gothic, Baillie reflects the claustrophobic and terrorised world of De Monfort resulting from his anxieties and fears about his declining aristocratic status and fading hereditary family name. *De Monfort*, thus, becomes the very Gothicised representation of the socio-cultural and political transformation of the period in terms of class identity.

References

- Armitt, Lucie. (2011). *Twentieth-Century Gothic*. Cardiff: University of Wales Press.
- Backscheider, P. R. (1993). *Spectacular Politics: Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Baillie, Joanna. (1821a) Introductory Discourse. *A Series of Plays*. 1st edition. London: Longman. 1-71.
- . (2000b). *De Monfort. Five Romantic Plays, 1768-1821*. Eds. Paul Baines and Edward Burns. Oxford: Oxford University Press. 108-184.
- Baines, Paul and Edward Burns, eds. (2000). Introduction. *Five Romantic Plays, 1768-1821*. Oxford: Oxford University Press.
- Bennet, Susan. (1999). Genre Trouble: Joanna Baillie, Elizabeth Polack – Tragic Subjects, Melodramatic Subjects. *Women and Playwriting in Nineteenth-Century Britain*. New York: Cambridge University Press. 215-32.
- Botting, Fred. (1996). *Gothic*. London: Routledge.
- Burrough, Catherine B. (1995a) 'Out of the Pale of Social Kindred Cast': Conflicted Performance Styles in Joanna Baillie's *De Monfort*. *Romantic Women Writers: Voices and Countervoices*. Eds. Paula R. Feldman and Theresa M. Kelley. Hanover: University Press of New England. 223-35.
- . (1997b). *Closet Stages: Joanna Baillie and the Theater Theory of British Romantic Women Writers*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

- Clery, E.J. (2000). *Women's Gothic from Clara Reeve to Mary Shelley*. Devon: Northcote House.
- Colón, Christine A. (2009). *Joanna Baillie and the Art of Moral Influence*. Oxford: Peter Lang.
- Cox, Jeffrey N. (1992a). *Seven Gothic Dramas: 1789–1825*. Athens, GA: Ohio University Press.
- . (2000b). English Gothic Theatre. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold H. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press. 125-144.
- Crochunis, Thomas C. (2001). Writing Gothic Theatrical Spaces. *Gothic Studies*, 3(2), 156-169.
- Curran, Stuart. (1988). The I Altered. *Romanticism and Feminism*. Ed. Anne K. Mellor. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press. 185-207.
- Elliott, Nathan. (2007). 'Unball'd Sockets' and 'The Mockery of Speech': Diagnostic Anxiety and the Theater of Joanna Baillie. *European Romantic Review*, 18(1), 83-103.
- Freud, Sigmund. (2003). *The Uncanny*. Trans. David McLintock. London: Penguin Books.
- Gilbert, Deirdre. (2003). Joanna Baillie, Passionate Anatomist: From Masquerade to Myth in Her Early Drama. Doctoral Dissertation, University of Denver.
- Haggerty, George E. (2013) Psychodrama: Hypertheatricality and Sexual Excess on the Gothic Stage. *Sex and Death in Eighteenth-Century Literature*. 1st edition. Ed. Jolene Zigarovich. New York: Routledge.
- Hoeverler, Diana Long. (2000a) Gothic Drama as Nationalistic Catharsis. *The Wordsworth Circle*, 31, 169-172.
- . (2001b). Joanna Baillie and the Gothic Body Reading Extremities in Orra and De Monfort. *Gothic Studies*, 3, 117-133.
- Levy, Maurice. (1994). 'Gothic' and the Critical Idiom. *Gothick Origins and Innovations*. Eds. Allan Lloyd Smith and Victor Sage. Amsterdam: Rodopi. 1-15.
- Miles, Robert. (2000). *Gothic Writing: 1750-1820: A Genealogy*. Manchester: Manchester University Press.
- Punter, David. (1996). *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day: The Gothic Tradition*. Vol. 1. London: Longman.
- Rigby, Mair. (2009). Uncanny Recognition: Queer Theory's Debt to the Gothic. *Gothic Studies*, 11(1), 46-57.
- Schaff, Barbara. (2017). Joanna Baillie, Plays on the Passions. *Handbook of British Romanticism*. Ed. Ralf Haekel. Berlin: de Gruyter. 326-343.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Wagner, Corinna. (2014). Introduction. *Gothic Evolutions: Poetry, Tales, Context, Theory*. Ontario: Broadview Press.
- Watkins, Daniel P. (1993). *A Materialist Critique of English Romantic Drama*. Gainesville, FL: University Press of Florida.
- Worrall, David. (2000). The Political Culture of Gothic Drama. *A New Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell. 148-160.
- Wozniak, Heather Anne. (2008). Brilliant Gloom: The Contradictions of British Gothic Drama, 1768-1823. Doctoral Dissertation, University of California.

Âsım'ın Neslinin Metaforlara Yansıyan Mehmet Âkif Algısı

The Perception Of Mehmet Âkif In Âsım's Generation As Reflected In Metaphors

Deniz MELANLIOĞLU*



Öz

Bireyi odağına alma, onu her bakımdan geliştirme ve iyiyeye götürme uğraşı açısından edebiyat ile eğitim arasında sıkı bir bağ vardır. Bu bakımdan edebiyatın, eğitim için gerekli zemini yarattığını ifade etmek mümkündür. Hatta kimi yazar ve şairlerin edebiyat vasıtasıyla toplumu bilinçlendirme gayretini taşıdığı da görülmektedir. Özellikle toplumun geçtiği zor dönemlerde edebiyatın bir bilinçlendirme aracına dönüştüğü söylenebilir. XX. yüzyılın özellikle ilk çeyreği, Türk toplumu açısından hayati kırılmaların ve mücadelenin yaşandığı bir dönemdir. Yazarlar, bir üyesi oldukları toplumun yaşadıklarına kayıtsız kalamaz ve edebiyatın toplumsal yönünü öne çıkararak bir sanat anlayışı benimser. Mehmet Âkif Ersoy da aydın sorumluluğuyla hareket eden sanatçılardan biridir, eserlerinde döneminin travmalarına işaret ederken tasavvur ettiği ideal toplumu da resmeder. Âsım ile tasavvurundaki genç kimliğini, toplumun inşası ile ilişkilendiren Mehmet Âkif, bu çalışmada çocuk ve gençlerin bakış açısıyla değerlendirilecektir. Bu bağlamda araştırmanın amacı, ilköğretim, ortaokul, lise ve üniversite öğrencilerinin bir başka ifade ile genç neslin Mehmet Âkif'e yönelik algısını, metaforlar aracılığıyla tespit etmektir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan fenomenoloji kullanılmış, toplanan veriler içerik analiziyle çözümlenmiş; katılımcıların Mehmet Âkif ile ilgili görüşleri, metaforlar, metafor kategorileri, kategorilerin öğretim kademelerine göre karşılaştırılması üzere üç ana başlık etrafında sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türkçe eğitimi, Mehmet Âkif Ersoy, metafor, algı, öğrenci.

* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Dilbilimi Bölümü, İstanbul, Türkiye, denizmelanlioglu@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-3663-0894

Gönderilme Tarihi / Received Date:

01 Ocak 2024

Kabul Tarihi / Accepted Date:

25 Ocak 2024

Atıf/Citation: Melanlioğlu D. (2024).
Âsım'ın Neslinin Metaforlara Yansıyan
Mehmet Âkif Algısı
doi.org/10.30767/diledeara.1413235

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
tded.org.tr | 2024

Abstract

Abstract: There is a close relationship between literature and education in terms of focusing on the individual, and developing and improving the individual in all respects. In this regard, it is possible to state that literature creates the necessary ground for education. It is also observed that some writers and poets have been trying to raise awareness of the society through literature. It can be stated that literature has turned into an awareness-raising tool especially in difficult times of the society. Especially the first quarter of the 20th Century is a period of vital ruptures and struggles for Turkish society. Writers cannot remain indifferent to the experiences of the society they are a member of and adopt an understanding of art highlighting the social aspect of literature. Mehmet Âkif Ersoy is also one of the artists who acted with the responsibility of intellectuals; while pointing out the traumas of his period in his works, he also depicts the ideal society he envisions. Mehmet Âkif, who associates Âsım and the youth identity in his imagination with the construction of society, shall be evaluated from the perspective of children and youth in this study. Within this context, the aim of the research is to determine the perception of primary, secondary, high school and university students, in other words, the younger generation's perception of Mehmet Âkif through metaphors. As one of the qualitative research methods, phenomenology was used in the study, and the collected data were analyzed by content analysis. Opinions of the participants about Mehmet Âkif are presented under three main headings as being metaphors, metaphor categories, and the comparison of categories by education levels.

Key Words: Turkish education, Mehmet Âkif Ersoy, metaphor, perception, student.

Extended Summary

News about the problems arising from communication conflicts draw attention in media texts almost every day, and the number of such news is increasing day by day. This situation causes the quality of native language education given in schools to be questioned. Issues such as students' inability to acquire sufficient reading habits in their education and training processes, and their inability to interact with the authors of the texts they encounter in the textbooks can be expressed as the reasons for this situation. In this sense, the formation of a social structure that lacks the aesthetic taste and culture peculiar to the Turkish language does not seem far away. It can be stated that one of the exceptional literary figures who were not affected by all these negative processes is the poet of the National Anthem, Mehmet Âkif Ersoy. However, there is not any study in the literature which evaluates Mehmet Âkif from the perspective of the younger generation. From this point of view, the aim of the study is to determine the perceptions of primary, secondary, high school and university students towards Mehmet Âkif Ersoy, the poet of the National Anthem, through metaphors.

Method

In this study, which aims to determine the perceptions of primary, secondary, high school and university students towards Mehmet Âkif Ersoy through metaphors, as one of the qualitative research designs, phenomenology was used.

Study Group

Participants of the research are selected on a voluntary basis and consist of students from primary school, secondary school, high school and university who study in Kırıkkale in the spring term of the academic year of 2020-2021. A total of 120 students, as being 84 (70%) female and 36 (30%) male students, participated in the research. The distribution of the participants of the study by education levels is equal (25%). In accordance with research ethics, the names of the participants were not included in the study. For the study group, a coding system ranging from İ1... İ30 for primary school students, O1... O30 for secondary school students, L1... L30 for high school students, and Ü1... Ü30 for university students was created.

Data Collection and Analysis

In order to reveal the perceptions of the study group towards "Mehmet Âkif Ersoy" through metaphors, participants were asked to fill in the blanks in the prepared form which is as follows: "For me, Mehmet Âkif Ersoy is like Because ...". Due to the Covid-19 pandemic, data could not be collected in a face to face environment, instead, the data collection tool was applied to the participants in an online environment. The qualitative data obtained were analyzed by content analysis method. The analysis of the data collected through the forms was carried out in 4 stages as being coding and sorting, compiling a sample metaphor image, developing a theme (category) and ensuring validity and reliability (Bilgin, 2014).

Findings

Opinions of 120 primary, secondary, high school and university students participating in the research about "Mehmet Âkif Ersoy" were analyzed under three headings:

Metaphors created by the participants about Mehmet Âkif Ersoy,

Metaphor categories developed by the participants,

Comparison of the categories developed by the participants in terms of education levels.

The metaphors created by the study group are divided into 8 categories in terms of their common features: *Mehmet Âkif, the Representative of Freedom, Eternity and Heroism*; *Mehmet Âkif, the Formative and Guiding*; *Mehmet Âkif, the Source of Love, Pride and Happiness*; *Mehmet Âkif, the Source of Life*; *Mehmet Âkif, the Source of Information*; *Mehmet Âkif, the Voice of the Nation*; *Mehmet Âkif as a Precious Gem*; and *Mehmet Âkif in terms of Benefit and Beauty*. The categories in which the participants produced the most metaphors are *Mehmet Âkif, the Representative of Freedom, Eternity and Heroism* and *Mehmet Âkif, the Formative and Guiding* (%18,4). The categories with the least metaphors are *Mehmet Âkif as a Precious Gem* and *Mehmet Âkif in terms of Benefit and Beauty* (%7,7).

Conclusion and Discussion

In this research, it is aimed to determine the perceptions of primary, secondary, high school and university students towards “Mehmet Âkif Ersoy” through the metaphors they produce. In this context, the participants developed 65 valid metaphors describing “Mehmet Âkif Ersoy”. The high number of metaphors can be associated with the fact that Mehmet Âkif Ersoy is the poet of the National Anthem. The diversity in the number of metaphors is important in terms of revealing the difference in the perspectives of the study group. The most repeated metaphors within the scope of the study are “hero”, “teacher” and “sun”. The metaphors with the lowest frequency are vaccine, baby, nightingale, language of the country, sculptor, cherry, bridge, rhodium, jugular vein, and knight.

Giriş

Medya metinlerinde neredeyse her gün iletişim çatışmalarından kaynaklı problemlere yönelik haberler dikkat çekmekte ve bu tür haberlerin sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Bu durum, okullarda verilen ana dili eğitiminin niteliğinin sorgulanmasına neden olmaktadır. Bilindiği gibi etkili iletişim; dinleme, konuşma, okuma ve yazma becerilerinin etkin bir şekilde kullanımını gerekli kılmaktadır. İletişim çatışmalarına her geçen gün daha çok maruz kalıldığı göz önünde bulundurulduğunda bu becerilerin istenilen düzeyde kullanılmadığı düşünülmektedir ki yapılan çalışmalarda da bu durumun vurgulandığı görülmektedir (Akçataş, 2001; Cihangir, 2004; Danaoğlu, 2009; Adelman, 2012; Köse, 2019).

Dil becerileri olarak adlandırılan dinleme, konuşma, okuma ve yazmaya yönelik sistemli bir eğitim okullarda Türkçe dersleri kapsamında yürütölmektedir. Türkçe dersinin nihai hedefi, öğrencilerin dil becerilerini geliştirmek ve bu becerileri hayat boyu etkili kullanma alışkanlığı kazanmalarını sağlamaktır. Sıralanan becerilere yönelik eğitim, özellikle ilkökul ve ortaokul kademelerini kapsamaktadır. 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda derse ilişkin öğrencilere kazandırılmak istenenler şöyledir (MEB, 2019, s. 8):

- Dinleme/izleme, konuşma, okuma ve yazma becerilerinin geliştirilmesi
- Türkçeyi, konuşma ve yazma kurallarına uygun olarak bilinçli, doğru ve özenli kullanmalarının sağlanması
- Okuduğu, dinlediği/izlediğinden hareketle, söz varlığını zenginleştirerek dil zevki ve bilincine ulaşmalarının; duygu, düşünce ve hayal dünyalarını geliştirmelerinin sağlanması,

- Okuma yazma sevgisi ve alışkanlığını kazanmalarının sağlanması
- Okuduklarını anlayarak eleştirel bir bakış, açısıyla değerlendirmelerinin ve sorgulamalarının sağlanması
- Millî, manevi, ahlaki, tarihî, kültürel, sosyal değerlere önem vermelerinin sağlanması, millî duygu ve düşüncelerin güçlendirilmesi
- Türk ve dünya kültür ve sanatına ait eserler aracılığıyla estetik ve sanatsal değerleri fark etmelerinin ve benimsemelerinin sağlanması

İfade edilen maddelerin gerçekleştirilmesi için öğrencilerin etkin okur kimliği kazanmış olması beklenmektedir. Türkçe ders kitabında yer alan metinlerin, etkin okur kimliği oluşturmada ve buna bağlı olarak okuma kültürü edinmede ilk basamak olduğu yorumu yapılabilir. Lise çağında öğrencilerin edindikleri dil becerileri ve zihinsel beceriler, edebî metinler aracılığıyla geliştirilmeye ve pekiştirilmeye çalışılmaktadır. Farklı türlere özgü metinler ile öğrenciler aynı zamanda toplumla sağlıklı ilişkiler kurabilen birer fert olmaya hazırlanmaktadır. Bireyin hayata dair edinebileceği tecrübeler sınırlı olduğundan edebî metinlerde yer alan karakterlerin karşılaştıkları durum ve olaylara yönelik yaşadıkları çatışmaları çözme biçimleri, okurun hayatı boyunca ihtiyaç duyacağı etkili iletişim, problem çözme, karar verme, girişimcilik gibi temel becerilere yönelik farkındalık kazanmasını sağlamaktadır. Bu anlamda edebiyat, sanatçının yaşamı anlamasına yönelik bir çaba; yaşanılanları, yaşanacakları sözcüklerle var etmeyi benimseyen estetik bir eylem (Sever, 2012) iken bir eğitim vasıtasına dönüşmektedir. 2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programı'nda öğrencilere kazandırılmak istenen derse özgü amaçlardan bazıları şu şekildedir (MEB, 2018, s. 12):

- Edebî metinler aracılığıyla Türkçenin inceliklerini, Türk edebiyatının tarih içinde gösterdiği değişim ve gelişimi tanımları,
- Türk edebiyatına ait eserler aracılığıyla millî, manevi, ahlaki, kültürel ve evrensel değerleri anlamaları,
- Metinler aracılığıyla okuduğunu anlama ve eleştirel okuma becerilerini geliştirmeleri ve okuma alışkanlığı kazanmaları amaçlanmaktadır.

Sıralanan amaç ifadelerinden anlaşılacağı üzere Türk edebiyatının seçkin örnekleri, öğrencilerin dil ve zihinsel becerilerini geliştirme işlevini üstlenmektedir. Liseden mezun olan öğrenci, üniversite eğitimi gibi bir hedefi yoksa hayata atılmakta ve ilkökul, ortaokul, lise öğrenimini kapsayan on iki yılın sonunda Türkçe ve edebiyat derslerinde edindiği becerilerle gündelik hayatını sürdürmektedir. Üniversite eğitimine devam edenler ise öğrenimlerinin ilk yılında ana dili becerilerini geliştirmeye yönelik Türk Dili I-II dersini zorunlu olarak almaktadır. Bu zorunluluğun gerekçesi; öğrencilerin ilkökuldan üniversiteye gelene kadar çevresini anlama ve kendini ifade bağlamında aldıkları Türkçe ve edebiyat derslerinin istenilen verimliliği sağlayamaması ile açıklanmaktadır (Karataş, 2013; Demir ve Yapıcı, 2007; Yangın, 2001). Öğrencilerin eğitim öğretim süreçlerinde dersin işlevine ilişkin farkındalık oluşturamamaları, yeterli düzeyde okuma alışkanlığı edinmemeleri, ders kitaplarında karşılarına çıkan metinlerin yazarlarıyla etkileşim kuramamaları gibi hususlar, bu durumun nedenleri olarak ifade edilebilir. Maalesef bugün pek çok öğrenci, üniversite sınavında başarılı olabilmek için yazar-eser eşleştirmesine ilişkin ezber listeleri hazırlamakta ancak ne yazara ilişkin bilgi edinmeyi ne de yazara ait eseri/eserleri okumayı

düşünmektedir. Türk diline özgü estetik zevk ve kültürden yoksun toplum yapısının oluşması, bu anlamda çok uzak görünmemektedir. Bütün bu olumsuz süreçlerden etkilenmeyen istisna edebî şahsiyetlerden birinin İstiklal Marşı şairi, Mehmet Âkif Ersoy olduğu söylenebilir.

“Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak” derken gururlanılan, ağızdan çıkan her kelime millet olma bilincini hissettiren İstiklal Marşı ister çocuk ister yetişkin ister mektepli isterse alaylı olunsun toplumun her kesimi tarafından kutsal kabul edilen bir metin olma özelliği taşımaktadır. Bu anlamda herkesin yürekte benimsediği bir metin vücuda getirmiş olması, bu vesileyle herkes tarafından tanınması ve saygı duyulması bakımından yazarının “şanslı” addedilmesi bugün için olağandır. Peki, Mehmet Âkif yaşadığı dönemde hakkı teslim edilen, “şanslı” bir edebî şahsiyet miydi?

Mehmet Âkif Ersoy

Ahlaki prensiplerin adamı olarak yaşamış bir karakter (Okay, 1989, s. 13) olan Mehmet Âkif, İstanbul’da 1873 yılında doğmuştur. İçine doğduğu dönemin şartları dikkate alındığında Âkif’in “Hem babam hem hocamdır, ne biliyorsam kendisinden öğrendim.” (Okay ve Düzdağ, 2013, s. 433) dediği babasının ve aldığı eğitimin tesiriyle yaşadığı toplumun birliğini muhafaza etme çabası, neredeyse ömrünün tamamına sirayet etmektedir. Elbette bu gayret ve mücadelede Âkif’in diğerkâm olmasının (Kuntay, 1986) etkisini de belirtmek gerekmektedir. Çevresine yönelik hissettiği bu sorumluluk nedeniyle Âkif için edebiyat, cemiyetin gözünü açacak, onu her bakımdan yükseltilenlere taşıyacak bir vasıta. Bu vasıta, toplumun gözünü açacak, hissiyatını yükseltecek, millî değerlerine bağlayarak ahlakını terbiye edecektir (Yetiş, 1992, s. 61). Bu nedenle Okay (1989), Âkif’i “sokaktaki şair” olarak nitelemekte ve ona gelinceye kadar şiiri, sokaktaki alelade insanlarla buluşturan bir şairin bulunmadığını ifade etmektedir. Belki de bu tespitin en çarpıcı örneklerinden biri, babasından miras kalan eski bir küfeyle kardeşi ve annesinin geçimini sağlama sorumluluğu taşıyan yetim Hasan’ın dramının anlatıldığı Küfe’dir (Ersoy, 2021, s. 276).

Günlük hayattan kesitler sunan Âkif’in manzum şiirleri, yaşanan dönem hakkında bilgi vermesi yanında onun düşünce dünyasını yansıtmaya bakımından da oldukça önemlidir. Biraz daha ileri giderek bu manzumelerin, biyografisi de dikkate alındığında, Âkif’in yaşadığı muhit hakkında ipuçları barındırdığını ifade etmek mümkündür. Bu bağlamda Kaplan (2005, s.174) onun manzum eserlerini, “muayyen bir nokta-i nazardan tasvir edilen bir manzum roman” olarak nitelemekte ve bunların sokak-ev, fakir-zengin, münevver-cahil, yerli-yabancı, hayal-hakikat gibi karşıt unsurları edebiyatın bütün imkânlarını kullanarak sunduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla onun şiiri, sosyal gerçeklikle birlikte romantizm ve idealizm gibi birbirine zıt görünen unsurları bir arada taşımaktadır (Alver, 2008). Aslında hayatının da bu zıtlıklar içerisinde geçtiğini söylemek mümkündür. Ömrü boyunca pek çok sıkıntıyı göğüslemek zorunda kalan Âkif, “*Hadi gölgenle beraber silinip gitmene bak!*” diyerek (Tansel, 1974, s.142) ikbalin ona biçtiği koşulları derinden hissettirmektedir.

Mehmet Âkif Ersoy’un mensur ve manzum pek çok eseri olduğu bilinmektedir. Ancak Âkif dendiğinde mensur eserlerinden ziyade manzum eserlerinin akla geldiği bir gerçektir. En bilindik eseri, şiirlerini topladığı yedi ciltten oluşan *Safahat*’tır. Aynı zamanda *Safahat*, ilk cildin de adıdır, diğer ciltlerde ise farklı adlandırmalar söz konusudur. Birinci kitabı teşkil eden şiirler, 1908-1911 tarihleri arasında *Sırât-ı Müstakîm* adlı dergide yayımlanmıştır. Toplumun sosyal ve siyasal sarıntılarını, eşsiz bir şiir yapısı içinde işleyen Âkif’in bu ilk şiir kitabında Küfe, Mahalle Kahve-

si, Meyhane, Kocakarı ile Ömer, Hasta, Seyfi Baba gibi eserler bulunmaktadır (Mercan, 2013). Safahat'ın diğer kitapları sırasıyla *Süleymaniye Kürsüsünde*, *Hakk'ın Sesleri*, *Fatih Kürsüsünde*, *Hatıralar*, *Âsım* ve *Gölgeler* adını taşımaktadır.

Safahat'ın içeriği göz önünde bulundurulduğunda Âkif'in edebiyattaki önceliğinin sosyal fayda olduğu belirtilebilir. Sosyal faydanın nasıl sağlanacağı noktasında Âkif'in rehberi, İslam esaslarına bağlılıktır çünkü “edeb” bir toplumun inşa ve birliği için temel yapı taşıdır ki bu durumu, Âkif “Yazılarımız en namuslu aileler arasında okunabilmek üzere yazılıyor.” diyerek (Şengüler, 1990, s.219) açıkça ifade etmekten çekinmemektedir. Âsım adlı şiirinde sahip olduğu anlayışı, şu şekilde yansıtmaktadır (Ersoy, 2021, s.731).

Âh, vaktiyle gelip bir danışaydın Köse'ne,
 Senin olmuştu bugün belki o kırk altı sene.
 — Ama pek hırpaladın şi'ri...
 — Evet, hırpaladım:
 Çünkü merkep değilim, ben de mürekkep yaladım,
 Ben de târih okudum; âlemi az çok bilirim.
 “Şuarâ” dendi mi, birdenbire oynar sinirim.

Bu dizelerde de görüldüğu gibi aslında Âkif, çetin bir mücadele içindedir. Çağdaşlarıyla aynı görüş etrafında birleşememenin verdiği isyan, kendine onun satırlarında yer bulmaktadır. Onun edebiyatı, edepli olmanın yanı sıra aynı zamanda millî olmalıdır, her milletin kendine özgü edebiyatı olduğunu ve birbirine mal edilemeyeceğini savunan Âkif “Edebiyatın vatanı olduğuna iman edenlerdeniz.” sözüyle (Şengüler, 1990, s. 218) edebî anlayışını gözler önüne sermektedir.

Yaşayan sokağı kalemine taşıyan, hedef kitesini belirlenmiş kaidelere göre bilinçlendirmeyi amaçlayan, millî birliğin yeniden sağlanması için çaba sarf eden, genç neslin İslam ve Türklüğün kurtarılması için Batı'nın ilim ve tekniğini öğrenmesi gerektiğini savunan Mehmet Âkif Ersoy, Türk edebiyat tarihinde adından en çok bahsedilen sanatçılardan başında gelmektedir. Elbette bu durumda İstiklal Marşı şairi olmasının etkisi büyüktür. Türk milletinin Âkif'e gösterdiği saygı ve sevginin gerekçesini, Şahin (2021, s. 86) hiçbir maddi ve manevi karşılık beklemeden vatanının ve milletinin yanında olması; edebiyatı, toplumu iyiye, güzele sevk edecek bir vasıta olarak görmesi ve ömrü boyunca bu ideale hizmet etmesiyle açıklamaktadır.

Mehmet Âkif'in millî birliğin sağlanmasında gençlere verdiği önem gerek eserlerinde gerek çocuklarına yazdığı mektuplarda kendini göstermektedir (Günaydın, 2008; Ersoy, 2010). Âsım ile tasavvurundaki toplumun birliğini sağlayacak genci “inançlı, güzel ahlaklı, marifet ve fazilet sahibi, haksızlık karşısında direnen, bağımsızlığına düşkün, çalışkan, ilim sahibi, ümitvar ve diğerkâm” gibi özelliklerle betimlemektedir (Ersoy, 2021). Günümüzde hassasiyetle üzerine eğildiği genç neslin dünyasında *Âsım* adlı eserin bilinme oranı oldukça düşüktür (Karakuş, 2012). Mehmet Âkif Ersoy; duyarlılığı, merhameti, millet sevgisi, ahlakı, dürüstlüğü, dik duruşu, çalışkanlığı, insana ve insan iradesine olan inancı, cehalet karşısındaki duruşuyla öğrencilere tanıtılması gereken örnek bir şahsiyet olarak görülmektedir (Tekşan ve Çelik, 2015, s. 44).

Mehmet Âkif Ersoy'un, okul öncesinden üniversiteye her kademedeki öğrenciler tarafından, İstiklal Marşı'ndan dolayı da olsa, tanınan bir sanatçı olması bir edebî şahsiyet için oldukça çarpıcı bir durumdur çünkü gelişimsel özellikleri dikkate alınarak öğrenciler, Türk edebiyatının seçkin

örnekleriyle ortaokulun sonunda ve lisede karşılaşmaya başlamaktadır. Dolayısıyla öğrencilerin Âkif ile olan bu erken tanışıklığı istisnai ve özel bir durum olarak görülmektedir. Ancak Mehmet Âkif'in millî marş şairi olmasının ötesinde de pek çok meziyeti vardır. Dolayısıyla Âkif'e özgü tasavvur hakkında bilgi vermesi bakımından öğrencilerin Mehmet Âkif'e yönelik algılarının belirlenmesi önemli görülmektedir.

Bireyler, bir olguya/duruma ilişkin algılarını ifade ederken farklı yöntemler kullanabilir. Görüşlerini uzun uzadıya ifade etmekten çekinen veya bunu tercih etmeyenlerin görüşlerini belirlemede metaforlar kolaylık sağlayabilir. Türkçede mecaz, benzetme, eğretileme gibi farklı kavramların yerine kullanılan metafor, kelimenin başka bir anlam yüklenerek bireylerde farklı anlamlar yarattığı sembolik ifadedir (Lakoff, 1993). Metafor bir nesnenin niteliğini, özelliğini daha iyi anlatabilmek için bir başka nesne veya eylemden yararlanarak onu anımsatma yoluyla oluşturulur (Morgan, 1997). Bu durum, metaforların bir nevi algısal benzerlik olan bir objeden diğerine geçen anlam transferi olduğu şeklinde de yorumlanabilir (Semerci, 2007). Alanyazına bakıldığında metafor konulu pek çok çalışma olduğu dikkat çekmektedir (Balcı, Gültekin ve Melanlıoğlu, 2019; Egüz ve Öntaş, 2018; Kuyucuoğlu, Şahin ve Kapıcıoğlu, 2013; Özdemir ve Akkaya, 2013; Wan, Low ve Li, 2011). Yine Mehmet Âkif Ersoy ve eserlerinin incelendiği birçok araştırma bulunmaktadır (Erdem, 2021; Demirtaş ve Nacar, 2018; Yılmaz, 2017; Mercan, 2013; Yetiş, 2006; Okay, 1989; Şengüler, 1990). Ancak genç neslin gözünden Mehmet Âkif'in değerlendirildiği herhangi bir çalışmaya alanyazında rastlanmamıştır. Bu noktadan hareketle çalışmanın amacı, ilkökul, ortaokul, lise ve üniversite öğrencilerinin İstiklal Marşı şairi, Mehmet Âkif Ersoy'a yönelik algılarını, metaforlar aracılığı ile belirlemektir.

Yöntem

İlkokul, ortaokul, lise ve üniversite öğrencilerinin Mehmet Âkif Ersoy'a yönelik algılarını metaforlar aracılığı ile belirlemeyi amaçlayan bu çalışmada nitel araştırma desenlerinden fenomenoloji kullanılmıştır. Fenomenolojik araştırmanın amacı, katılımcılara ilişkin bir bakış açısı kazanmak ve deneyimleriyle yapılandırdıkları kişisel anlamları ortaya çıkarmaktır (Bütün, 2014, s. 383).

Çalışma Kümesi

Çalışma kümesini belirlemede maksimum çeşitlilik örneklem esas alınmıştır. Maksimum çeşitlilik, araştırmacının seçtiği örnek kesit için hiçbir çeşitlilik kalmamasını önceleyen bir örneklem türüdür (Neuman, 2007). Araştırmanın katılımcıları, gönüllülük esasına dayalı olarak 2020-2021 eğitim öğretim yılı bahar döneminde, Kırkkale ilinde öğrenim gören ilkökul, ortaokul, lise ve üniversitede öğrencilerinden oluşmaktadır. Katılımcıların cinsiyet ve öğrenim düzeyi dağılımı Tablo 1'de gösterilmiştir.

Tablo 1. Katılımcılara Ait Kişisel Bilgiler

Cinsiyet		Düzye				Toplam
Kız	Erkek	İlkokul	Ortaokul	Lise	Üniversite	
84	36	30	30	30	30	120
%70	%30	%25	%25	%25	%25	%100

Tablo 1 incelendiğinde araştırmaya 84'ü (%70) kız ve 36'sı (%30) erkek olmak üzere toplam 120 öğrenci katılmıştır. Araştırmanın katılımcılarının eğitim öğretim kademelerine göre dağılımı

eşittir (%25). Araştırma etiğine uygun olarak katılımcıların adlarına çalışmada yer verilmemiştir. Çalışma kumesine ynelik ilkokul oğrencileri için İ1... İ30, ortaokul oğrencileri için O1... O30, lise oğrencileri için L1... L30 ve üniversite oğrencileri için Ü1... Ü30 arasında değişen bir kodlama sistemi oluşturulmuştur.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Çalışma kumesinin “Mehmet Âkif Ersoy” a ynelik sahip olduğu algıları, metaforlar aracılığıyla ortaya çıkarmak amacıyla katılımcılardan “Benim için Mehmet Âkif Ersoy ... gibidir. Çünkü ...” şeklinde hazırlanan formları doldurmaları istenmiştir. Covid-19 salgın süreci nedeniyle veriler yüz yüze toplanamamış; veri toplama aracı, katılımcılara çevrim içi ortamda uygulanmıştır. Elde edilen nitel veriler, içerik analizi yntemiyle özümlelenmiřtir. İçerik analizi; verilerin içerdiği mesajı, anlam ve/veya dil bilgisel açısından nesnel ve sistematik olarak sınıflandırma, sayılara dñüřtürme ve çıkarımda bulunmadır (Tavşancıl ve Aslan, 2001, s. 22). Formlar aracılığıyla toplanan verilerin analizi 4 aşamada gerçekleştirilmiştir (Bilgin, 2014).

Kodlama ve ayıklama: Toplanan formlar araştırmacı tarafından tek tek incelenmiş; elde edilen metaforlar ve buna bağlı olarak ifade edilen gerekçeler alfabetik sıralanmıştır. Bu aşamada katılımcıların 120 geçerli metafor ürettiği tespit edilmiştir.

Örnek metafor imgesi derleme: Katılımcıların ürettiği metaforlar; konu, kaynak, kaynak ve konu arasındaki ilişki bakımından değerlendirilmiştir. Araştırma kapsamından 120 katılımcı tarafından oluşturulan 65 geçerli metafor tespit edilmiştir.

Tema (kategori) geliştirme: Kaynak ve konu arasındaki ilişkiye dikkat edilerek çalışma kumesi tarafından oluşturulan metaforlar için temalar belirlenmiş; her metafor, katılımcının Mehmet Âkif Ersoy’ a ynelik bakış açısına bağlı olarak belirli bir tema ile ilişkilendirilmiş, toplam 8 kavramsal kategori oluşturulmuştur (Milletin sesi Mehmet Âkif gibi).

Geçerlik güvenirliliği sağlama: Araştırmada ulaşılan 8 tema altında verilen metaforların, söz konusu bir kavramsal kategoriye temsil edip etmediğini teyit etmek amacıyla alan uzmanı 3 araştırmacıdan görüş alınmıştır. Bu doğrultuda uzmanlara, 65 adet örnek metaforun alfabetik sıralı listesi ile 8 kavramsal kategorinin özelliklerinin yer aldığı liste verilmiş ve uzmanlardan hiçbir metafor dışarıda bırakılmayacak şekilde iki listeyi eşleştirmeleri istenmiştir. Araştırmacının yaptığı eşleştirme ile uzmanlar tarafından yapılan eşleştirmeler karşılaştırılmış; görüş birliği ve görüş ayrılığı sayıları belirlenerek araştırmanın güvenirliliği, Miles ve Huberman’ ın (1994, s. 64) formülü (Güvenirlilik = görüş birliği / görüş birliği + görüş ayrılığı) ile değerlendirilmiştir. Nitel çalışmalarında, uzman ve araştırmacı değerlendirmeleri arasındaki uyumun %90 ve üzeri olduğu durumlarda istenilen düzeyde bir güvenirlilik sağlanmış olmaktadır (Saban, 2009). Bu araştırmaya ynelik yapılan güvenirlilik çalışmasında %92 oranında bir güvenirlilik sağlanmıştir.

Bulgular

Araştırmaya katılan ilkokul, ortaokul, lise ve üniversite düzeyindeki 120 oğrencinin “Mehmet Âkif Ersoy” hakkındaki görüşleri;

Katılımcıların Mehmet Âkif Ersoy hakkında oluşturdukları metaforlar,

Katılımcıların geliştirdiği metafor kategorileri,

Katılımcıların geliştirdiği kategorilerin oğrenim düzeyleri bakımından karşılaştırılması olmak

üzere üç başlık altında incelenmiştir.

Belirtilen hususlara göre ulaşılan bulgular şu şekilde ifade edilebilir.

Katılımcıların Mehmet Âkif Ersoy Hakkında Oluşturdukları Metaforlar

Çalışma kümesinde yer alan katılımcıların Mehmet Âkif Ersoy'a yönelik oluşturdukları 65 metafor, alfabetik sıraya göre Tablo 2'de sıklık dağılımı ile verilmiştir.

Tablo 2. Mehmet Âkif Ersoy'a Yönelik Oluşturulan Metaforlar

Me- tafor kodu	Metafor	f	%	Metafor kodu	Metafor	f	%
1	âlim	1	0,83	34	köprü	1	0,83
2	altın	1	0,83	35	kutup yıldızı	1	0,83
3	anı	2	1,6	36	kükremiş sel	2	1,6
4	anne	2	1,6	37	kütüphane	1	0,83
5	arkadaş	1	0,83	38	lider	1	0,83
6	asker	1	0,83	39	madenci	1	0,83
7	aslan	1	0,83	40	memleket	1	0,83
8	aşı	1	0,83	41	meraklı	1	0,83
9	ay	2	1,6	42	meşale	1	0,83
10	baba	4	3,3	43	milletvekili	1	0,83
11	başbakan	1	0,83	44	milliyetçi	2	1,6
12	bayrak	2	1,6	45	mucize	2	1,6
13	bebek	1	0,83	46	mum	2	1,6
14	bilgin	1	0,83	47	mücevher	1	0,83
15	buruk gülümseme	1	0,83	48	okyanus	2	1,6
16	bülbül	1	0,83	49	öğretmen	9	7,5
17	çınar ağacı	1	0,83	50	özgürlük	2	1,6
18	çiçek	2	1,6	51	pusula	3	2,5
19	demir	1	0,83	52	rehber	2	1,6
20	direk	1	0,83	53	ressam	2	1,6
21	efsane	1	0,83	54	rodyum	1	0,83

22	elmas	2	1,6	55	su kaynağı	1	0,83
23	güneş	6	5	56	şah damarı	1	0,83
24	hediye	1	0,83	57	şifa	1	0,83
25	hediye dükkanını	1	0,83	58	şövalye	1	0,83
26	heykeltıraş	1	0,83	59	tatlı	1	0,83
27	ışık	3	2,5	60	toprak	3	2,5
28	inci	2	1,6	61	ulusun sesi	1	0,83
29	kahraman	11	9,16	62	ülkenin dili	1	0,83
30	kalem	2	1,6	63	vatansever	4	3,3
31	kaptan	1	0,83	64	yağmur	1	0,83
32	kiraz	1	0,83	65	yıldız	4	3,3
33	kitap	2	1,6				

Tablo 2’ye bakıldığında katılımcılar tarafından Mehmet Âkif Ersoy’a yönelik toplam 65 metafor üretilmiştir. Katılımcılar Mehmet Âkif Ersoy’u en çok “kahraman”a (%9,6/ f=11), “öğretmen”e (%7,5/ f=9), “güneş”e (%5/f=6) benzetmiştir. Bunun dışında “baba”, “vatansever” ve “yıldız” metaforlarının da sıklığının fazla olduğu söylenebilir (%3,3). Araştırma kapsamında katılımcıların ürettiği aşı (0,83), bebek (0,83), bülbül (0,83), ülkenin dili (0,83), heykeltıraş (0,83), kiraz (0,83), köprü (0,83), rodyum (0,83), şah damarı (0,83) şövalye (0,83) gibi metaforlar da dikkat çekici bulunmuştur.

Katılımcıların Geliştirdikleri Metafor Kategorileri

Araştırmaya katılanların oluşturdukları metaforlar, 8 kategoride (temada) toplanmıştır. Tablo 3’te öğrencilerin geliştirdikleri metafor kategorileri ile bu kategorilere ilişkin dağılım verilmiştir.

Tablo 3. Katılımcıların Geliştirdikleri Metaforların Kategorilere Göre Dağılımı

Kategoriler	Metaforlar	f	%
<i>Özgürlük, Sonsuzluk ve Kahramanlığın Temsilcisi Mehmet Âkif</i>	şövalye (1), asker (1), kükremiş sel (2), demir (1), kahraman (11), vatansever (4), aslan (1), özgürlük (2), bayrak (2), çınar ağacı (1), kiraz (1), anı (2)	12	18,4
<i>Biçimlendirici ve Yol Gösterici Mehmet Âkif</i>	heykeltıraş (1), madenci (1), ressam (2), aşı (1), âlim (1), kutup yıldızı (1), pusula (3), rehber (2), kaptan (1), meşale (1), lider (1), arkadaş (1)	12	18,4
<i>Sevgi, Gurur ve Mutluluk Kaynağı Mehmet Âkif</i>	hediye dükkanını (1), mucize (2), tatlı (1), anne (2), baba (4), buruk gülümseme (1), efsane (1), memleket (1)	8	12,3

<i>Yaşam Kaynağı Mehmet Âkif</i>	güneş (6), toprak (3), yıldız (4), şah damarı (1), ay (2), yağmur (1), mum (2), ışık (3)	8	12,3
<i>Bilgi Kaynağı Mehmet Âkif</i>	kalem (2), kitap (2), kütüphane (1), öğretmen (9), okyanus (2), bilgin (1), meraklı (1), su kaynağı (1)	8	12,3
<i>Milletin Sesi Mehmet Âkif</i>	başbakan (1), bebek (1), ülkenin dili (1), ulusun sesi (1), köprü (1), milletvekili (1), milliyetçi (2)	7	10,7
<i>Kıymetli Bir Cevher Olarak Mehmet Âkif</i>	altın (1), elmas (2), inci (2), rodyum (1), mücevher (1)	5	7,7
<i>Fayda ve Güzellik Bakımından Mehmet Âkif</i>	bülbül (1), çiçek (2), direk (1), şifa (1), hediye (1)	5	7,7
TOPLAM		65	100

Tablo 3 incelendiğinde katılımcıların oluşturduğu 65 metafor, 8 ana kategoride toplanmıştır. Bunlar; *Özgürlük, Sonsuzluk ve Kahramanlığın Temsilcisi Mehmet Âkif, Biçimlendirici ve Yol Gösterici Mehmet Âkif, Sevgi, Gurur ve Mutluluk Kaynağı Mehmet Âkif, Yaşam Kaynağı Mehmet Âkif, Bilgi Kaynağı Mehmet Âkif, Milletin Sesi Mehmet Âkif, Kıymetli Bir Cevher Olarak Mehmet Âkif ve Fayda ve Güzellik Bakımından Mehmet Âkif*'tir. Tabloya göre en fazla metafor üretilen kategorilerin *Özgürlük, Sonsuzluk ve Kahramanlığın Temsilcisi Mehmet Âkif* ile *Biçimlendirici ve Yol Gösterici Mehmet Âkif* olduğu anlaşılmaktadır. İki kategoride de 12 metafor üretilmiştir (%18,4). En az metafor üretilen kategoriler ise 5 (%7,7) metaforla *Kıymetli Bir Cevher Olarak Mehmet Âkif* ile *Fayda ve Güzellik Bakımından Mehmet Âkif*'tir.

Her bir kategori alanı içinde yer alan metaforların dağılımı ile katılımcılardan örneklenen ifadeler şu şekilde sunulabilir:

Özgürlük, Sonsuzluk ve Kahramanlığın Temsilcisi Mehmet Âkif: Bu kategoriyi 29 katılımcı tarafından oluşturulan 12 metafor temsil etmektedir. Bu kategoride şövalye (1), kükremiş sel (2), kahraman (11), vatansaver (4), aslan (1), özgürlük (2), bayrak (2), çınar ağacı (1), kiraz (1) gibi metaforlar bulunmaktadır. Bu kategoriye yönelik katılımcı ifadeleri şu şekilde örneklenebilir:

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy şövalye gibidir. Çünkü şövalyeler gibi fedakâr davranmıştır ve işini karşılıksız yapmıştır. Şövalyeler kadar kahramandır. (İ30)*

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy kükremiş sel gibidir. Çünkü devrinde bir çığır açmıştır, korkusuz şiirleriyle sesini duyurmuştur. Zulmü alkışlamamış, zalimi asla sevmemiştir. Ecdadına saldıranı da aynı kükremiş sel gibi sözleriyle boğmuştur. (Ü27)*

** Benim için Mehmet Âkif Ersoy kahraman gibidir. Çünkü o vatan için bir şiir yazdı ve hiç ödül kabul etmedi. İstiklal marşını yazabilmek için günlerce uyumamıştır. Askerlerin silahı gibi onun da kalemi vardı ve şiirimizi eli yorulsa bile yazdı. (İ24)*

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy vatansever gibidir. Çünkü İstiklal marşına yazana büyük bir ödül varmış fakat Mehmet Âkif Ersoy bu ödülü kabul etmemiş. Milli marş parayla yazılmaz!* demiş. (İ18)

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy bayrak gibidir. Çünkü söylediği sözler bayrak gibi dalgalanır.* (İ1)

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy çınar ağacı gibidir. Çünkü yüzyıllardır süre gelen bir hakimiyet kurmuştur üzerimizde istiklal marşının gölgesinde.* (L15)

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy kiraz gibidir. Çünkü kiraz kıyafetlerde izini bırakır. Vatan sevgisi ve milliyetçilik duygularıyla bizim üzerimizde izini bırakmıştır.* (O12)

Biçimlendirici ve Yol Gösterici Mehmet Âkif: 16 katılımcının oluşturduğu 12 metafor bulunmaktadır: heykeltıraş (1), madenci (1), ressam (2), aş (1), âlim (1), kutup yıldızı (1), pusula (3), rehber (2), kaptan (1), meşale (1). Katılımcıların bu kategoriye yönelik ifadelerinden bazıları, şöyle ifade edilebilir:

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy heykeltıraş gibidir. Çünkü eserlerini incellemeyle işlemiş ve bizlere binlerce yıl geçse bile kaybolmayacak şaheserler bırakmıştır.* (L7)

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy ressam gibidir. Çünkü Cihan Harbi ve Kurtuluş Savaşı yıllarını muhteşem bir biçimde kaleme almış, bizlere o dönemi anlamamızı daha da önemlisi hissetmemizi sağlayacak eserler bırakmıştır.* (Ü22)

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy aş gibidir. Çünkü yazdıklarıyla insanları etkiler.* (L5)

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy pusula gibidir. Çünkü yazdığı eserlerle ve örnek kişiliğiyle toplumun yazgısını ve yönünü belirler. Şiir poetikası toplumdaki aksaklık ve olumsuzlukları adeta ayna gerçekliğiyle yansıtmak ve topluma doğru yolu göstermektir. Genç nesillere rehber, öncü bir şahsiyettir. Eserleriyle toplumu uyandırmak ister.* (Ü13)

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy rehber gibidir. Çünkü yazdığı marşla zamanında neler yaşadıklarımızı bize anlatır, yol gösterir.* (L24)

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy kaptan gibidir. Çünkü kaptan gemiye yön verir. Âkif'te körpe cumhuriyetin rotasını çizmiştir.* (L10)

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy meşale gibidir. Çünkü nasıl bir meşale karanlığı aydınlatıyor, ışık saçıyor ise Mehmet Âkif Ersoy da vatan sevgisi, kahramanlık ve İslami fikirleri ile ele aldığı eserleriyle ve İstiklal Marşı'mızı yazmasıyla birlikte milletimize ve ordumuza yol göstererek, ışık tutmaktadır. Sanatının ve düşüncelerinin ışığı tam önümüze vurmaktadır. Bu yüzden ne zaman bir şiirini veya bir mısrasını okusam, içimdeki karanlıktan kurtulur, aydınlığa kavuşurum.* (Ü24)

Sevgi, Gurur ve Mutluluk Kaynağı Mehmet Âkif: 8 metaforun bulunduğu kategoride 13 katılımcının oluşturduğu hediye dükkânı (1), mucize (2), anne (2), baba (4), efsane (1), memleket (1) gibi metaforlar vardır. Katılımcıların bu metaforlara yönelik ifadelerinden örnekler şöyledir:

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy hediye dükkânı gibidir. Çünkü o bize marşımızı hediye etti ve okumamızı istedi. Marş okuduğumda hediye aldığım zamanlardaki gibi mutlu hissediyorum.* (İ23)

* *Benim için Mehmet Âkif Ersoy mucize gibidir. Çünkü ülkemizin yaşadığı zor dönemlerini anlatan en güzel şekilde ortaya koyan bir şiirdir savaş döneminde verdiğimiz mücadele dünyada*

*bir destandır savaş döneminde yaşadığımız o zor dönemlerde bir mucizevi şekilde yüce Türk mil-
letine armağanıdır. (İ13)*

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy anne gibidir. Çünkü bir çocuk babasız büyür ama anasız bü-
yüyemez ana demek vatan demek. (İ3)*

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy baba gibidir. Çünkü İstiklal marşımızı o yazdı ve onu en az
babam kadar seviyorum. (O6)*

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy memleket gibidir. Çünkü vatanımıza kimlik kazandırmıştır. (İ4)*

Yaşam Kaynağı Mehmet Âkif: Güneş (6), toprak (3), yıldız (4), şah damarı (1), yağmur (1),
ışık (3) gibi metaforların yer aldığı kategoride 22 katılımcıya ait 8 metafor vardır. Bu kategoriyle
ilişkin cümleler şöyle örneklenebilir:

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy güneş gibidir. Çünkü Türk milletinin bağımsızlığının sembolü
olan, şehitlerimizin dökülen kanları ile oluşan al renkli bayrağımızın savaşlardan sonra ortaya
çıkması tıpkı fırtınadan sonra açıp, içimizi ısıtan bir güneş gibidir. (Ü23)*

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy toprak gibidir. Çünkü toprak bir ülkenin servetidir. Mehmet
Âkif Ersoy da bağımsızlığımızın sembolü olan İstiklal Marşı'nı yazarak ülkemize büyük bir milli
servet bırakmıştır. (L20)*

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy yıldız gibidir. Çünkü İstiklal Marşını yazarak vatanımız, mille-
timiz konusunda tıpkı bir yıldızın dünyayı ışığıyla aydınlatması gibi bizleri ışığıyla aydınlatmıştır.
(Ü17)*

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy şah damarı gibidir. Çünkü Türk milletinin can damarı bağım-
sızlığıdır. Ve Mehmet Âkif Ersoy bu bağımsızlık isteğimizin taşıyıcısı, söyleyicisidir. (Ü2)*

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy yağmur gibidir. Çünkü şiirlerini, İstiklal Marşı'nı okurken
veya dinlerken yaşadığım huzur tıpkı yağmurdan sonra kokar huzur dolu toprak kokusu gibidir.
(Ü4)*

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy ışık gibidir. Çünkü bizi şiirleriyle aydınlığa çıkardığı için.
(L30)*

Bilgi Kaynağı Mehmet Âkif: Kalem (2), kitap (2), kütüphane (1), öğretmen (9), okyanus (2),
bilgin (1), meraklı (1), su kaynağı (1) olmak üzere 19 katılımcıya ait 8 metafor bulunmaktadır:

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy kalem gibidir. Çünkü ülke genelinde bağımsızlık mücadelesi
verilirken kalemini bir silah olarak kullanmıştır. Düşmana karşı kullanmış olduğu kelimelerle,
cümlelerle ve ortaya çıkan eseriyle savaşmıştır. (Ü25)*

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy kütüphane gibidir. Çünkü yaşadığı dönemin tüm duygu ve
düşüncelerini onda bulmak mümkündür. (L22)*

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy öğretmen gibidir. Çünkü Mehmet Âkif Ersoy İstiklal Marşımız-
da da bize birçok şey anlatmıştır ve öğretmeye çalışmıştır. Bu yüzden benim için bir öğretmendir.
(O11)*

**Benim için Mehmet Âkif Ersoy okyanus gibidir. Çünkü şiirlerini her okuduğumda yeni bir
şeyler keşfediyorum. Ne derece uğraşırsam bi o kadar derine iniyorum. (L1)*

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy su kaynağı gibidir. Çünkü onun eserlerinden bilgilerinden ve düşüncelerinden doya doya yararlanmak isterim. (L18)

Milletin Sesi Mehmet Âkif: Bu kategoride başbakan (1), bebek (1), ülkenin dili (1), ulusun sesi (1), köprü (1), milletvekili (1), milliyetçi (2) olmak üzere toplam 7 metafor yer almaktadır. Bu kategoriye yönelik cümle örnekleri şunlardır:

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy ülkenin dili gibidir. Çünkü İstiklal Marşını yazarak Ülkemi anlatmıştır. Bayrağımızı anlatmıştır. Sessiz dillerin sesi olmuştur. (O18)

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy ulusun sesi gibidir. Çünkü Mehmet Âkif Ersoy, Türk milletinin tarihinde eşine az rastlanır zorlu bir dönemine tanıklık etmiştir. Bu zorlu dönemde adeta varoluş mücadelesi veren bir ulusun sesi olmuştur. (Ü28)

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy köprü gibidir. Çünkü Mehmet Âkif hikâyelerinde halkın sıkıntılarını, dertlerini, anlatmış; edebi dilini insanlığa adeta iletişim köprüsü olarak kullanmıştır. (Ü30)

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy milletvekili gibidir. Çünkü hayatı boyunca her zaman ülkesinin ve insanlığın iyiliği için savaş vermiştir. Yaşadığı dönemde dilimizi, dinimizi ve milletimizi savunmuş, daima en iyisi için devletimize katkıda bulunmuştur. (Ü16)

Kıymetli Bir Cevher Olarak Mehmet Âkif: 7 katılımcıya ait altın (1), elmas (2), inci (2), rod-yum (1), mücevher (1) olmak üzere toplam 5 metafor bu kategoride bulunmaktadır.

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy elmas gibidir. Çünkü elmasın ilk hali kömürdür. Yüksek sıcaklık ve basınç altında kaldığında elmasa dönüşür. Bizim sıkıntılı zamanlarımız, savaş halimiz, halkımızın, askerimizin, ülkemizin içinde bulunduğu o işgal hali aslında kömüre benzetilebilir. Milletimiz o sıkıntıya, acıya, savaşa, Batı'nın zulmüne boyun eğmemiş ve ne olursa olsun bağımsızlık uğruna dik durmuştur. İman gücü ve tevekkül ile o sıkıntudan o kötü günlerden kurtularak elmas gibi parlamaya başlamıştır. (Ü12)

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy inci gibidir. Çünkü denizdeki inci ne kadar değerli ve özelse İstiklal Marşı ve onun yazarı da Türk milleti için öyle önemlidir. (İ15)

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy rodyum gibidir. Çünkü dünyanın en değerli madenidir ve Mehmet Âkif 'in de bizim için değeri çok yüksektir. Mehmet Âkif bize en önemli parçamızdan biri olan İstiklal Marşımızı hediye etmiştir. (L9)

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy mücevher gibidir. Çünkü mücevher kadar değerli istiklal marşımızı bize hediye etmiştir. (İ6)

Fayda ve Güzellik Bakımından Mehmet Âkif: Bülbül (1), çiçek (2), direk (1), şifa (1), hediye (1) metaforlarının yer aldığı kategoriye ait örnek cümleler aşağıda verilmiştir:

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy bülbül gibidir. Çünkü İstiklal Marşı en güzel ifade eden Mehmet Âkif Ersoy dur. (O19)

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy direk gibidir. Çünkü Millî Mücadele sırasında Türk halkının millet olma şuurunu ve imkânsızlıklar arasında umutlarını arttıracak bir marş yazarak bu ülkenin kurtuluşunda ve kuruluşunda büyük rol oynamıştır. Bu yüzden ülkemizi bir bina olarak düşünürsek bu binayı ayakta ve bir arada tutan en temel yapı taşlarındandır. (Ü7)

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy şifa gibidir. Çünkü milleti milli marşla yaralarını iyileştirir. (O25)

*Benim için Mehmet Âkif Ersoy hediye gibidir. Çünkü hediyeler hep güzel olur oda ahlakından disipline her şeyi güzeldi. (O21)

Katılımcıların Geliştirdiği Kategorilerin Öğrenim Düzeyleri Bakımında Karşılaştırılması

Katılımcıların oluşturdukları metaforlardan yola çıkarak belirlenen 8 kavramsal kategorinin dağılımı öğrenim düzeyi bakımından da incelenmiştir. Bu bağlamda ulaşılan bulgular Tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 4. Öğrenim Düzeylerine Göre Kategorilerin (Temaların) Dağılımı

Kategoriler	Öğrenim Düzeyi							
	İlkokul		Ortaokul		Lise		Üniversite	
	f	%	f	%	f	%	f	%
<i>Özgürlük, Sonsuzluk ve Kahramanlığın Temsilcisi Mehmet Âkif</i>	13	43	8	27	4	13	4	13
<i>Biçimlendirici ve Yol Gösterici Mehmet Âkif</i>	2	7	3	10	6	20	5	17
<i>Sevgi, Gurur ve Mutluluk Kaynağı Mehmet Âkif</i>	7	23	3	10	2	7	1	3
<i>Yaşam Kaynağı Mehmet Âkif</i>	1	3	5	17	5	17	11	38
<i>Bilgi Kaynağı Mehmet Âkif</i>	5	17	4	13	7	23	3	10
<i>Milletin Sesi Mehmet Âkif</i>	-	-	2	7	2	7	4	13
<i>Kıymetli Bir Cevher Olarak Mehmet Âkif</i>	2	7	1	3	3	10	1	3
<i>Fayda ve Güzellik Bakımından Mehmet Âkif</i>	-	-	4	13	1	3	1	3

Tablo 4'te çalışma kümesinin 8 kavramsal alana yönelik oluşturdukları metaforların öğrenim düzeylerine göre dağılımı gösterilmektedir. Bu bağlamda Tablo 4 incelendiğinde ilkokul ve ortaokul düzeyinde en çok metafor geliştirilen kategori *Özgürlük, Sonsuzluk ve Kahramanlığın Temsilcisi Mehmet Âkif* tir. Bu kategoriye yönelik ilkokul düzeyinde %43, ortaokul düzeyinde ise %27 oranında metafor üretilmiştir. *Milletin Sesi Mehmet Âkif* ile *Fayda ve Güzellik Bakımından Mehmet Âkif* kategorilerinde ise ilkokul düzeyinde metafor bulunmamaktadır. Ortaokul düzeyinde en az metafor *Kıymetli Bir Cevher Olarak Mehmet Âkif* kategorisinde bulunmaktadı (f=1). Ortaokul düzeyinde en çok metafor geliştirilen kategori *Biçimlendirici ve Yol Gösterici Mehmet Âkif* (f=6) iken üniversite düzeyinde *Yaşam Kaynağı Mehmet Âkif* tir (f=11). Lise düzeyinde en az metafor *Fayda ve Güzellik Bakımından Mehmet Âkif* kategorisindeyken (%3), üniversite düzeyinde buna *Sevgi, Gurur ve Mutluluk Kaynağı Mehmet Âkif* (%3) ve *Kıymetli Bir Cevher Olarak Mehmet Âkif* (%3) de eklenmiştir.

Sonuç ve Tartışma

Bu araştırmada ilkokul, ortaokul, lise ve üniversite öğrencilerinin, “Mehmet Âkif Ersoy” a yönelik algılarını ürettikleri metaforlar aracılığı ile tespit etmek amaçlanmıştır. Bu bağlamda katılımcılar “Mehmet Âkif Ersoy” u niteleyen 65 geçerli metafor geliştirmiştir. Metafor sayısının fazla olması, Mehmet Âkif Ersoy’ un İstiklal Marşı şairi olmasıyla ilişkilendirilebilir. Metafor sayısındaki çeşitlilik, çalışma kümesinin bakış açısındaki farklılığı ortaya koymasından önemlidir. Çalışma kapsamında en çok tekrar edilen metaforlar “kahraman”, “öğretmen” ve “güneş” tir. Sıklık düzeyi en düşük metaforlar ise aşı, bebek, bülbül, ülkenin dili, heykeltıraş, kiraz, köprü, rodyum, şah damarı ve şövalyedir.

Çalışma kümesinin oluşturduğu metaforlar ortak özellikleri bakımından 8 kategoriye ayrılmıştır: *Özgürlük, Sonsuzluk ve Kahramanlığın Temsilcisi Mehmet Âkif, Biçimlendirici ve Yol Gösterici Mehmet Âkif, Sevgi, Gurur ve Mutluluk Kaynağı Mehmet Âkif, Yaşam Kaynağı Mehmet Âkif, Bilgi Kaynağı Mehmet Âkif, Milletin Sesi Mehmet Âkif, Kıymetli Bir Cevher Olarak Mehmet Âkif ve Fayda ve Güzellik Bakımından Mehmet Âkif*. Katılımcıların en fazla metafor ürettiği kategoriler *Özgürlük, Sonsuzluk ve Kahramanlığın Temsilcisi Mehmet Âkif* ile *Biçimlendirici ve Yol Gösterici Mehmet Âkif* tir (%18,4). En az metafor üretilen kategoriler ise *Kıymetli Bir Cevher Olarak Mehmet Âkif* ile *Fayda ve Güzellik Bakımından Mehmet Âkif* tir (%7,7).

İlkokul kademesinde en çok metafor *Özgürlük, Sonsuzluk ve Kahramanlığın Temsilcisi Mehmet Âkif* (%43) ile *Sevgi, Gurur ve Mutluluk Kaynağı Mehmet Âkif* (%23) kategorilerinde üretilmiştir. En az metafor, *Yaşam Kaynağı Mehmet Âkif* e (%3) aitken *Milletin Sesi Mehmet Âkif* ile *Fayda ve Güzellik Bakımından Mehmet Âkif* kategorilerine yönelik metafora rastlanılmamıştır. Ortaokuldaki metafor yoğunluğu *Özgürlük, Sonsuzluk ve Kahramanlığın Temsilcisi Mehmet Âkif* tedir. Bu kademedede her kategori için metafor bulunmakla birlikte en az metafor üretilen kategorinin *Kıymetli Bir Cevher Olarak Mehmet Âkif* olduğu anlaşılmaktadır. Lise düzeyinde *Bilgi Kaynağı Mehmet Âkif* (%23) ile *Biçimlendirici ve Yol Gösterici Mehmet Âkif* (%20) kategorilerinde yoğunluk görülmektedir. Üniversite öğrencilerinin ise en çok *Yaşam Kaynağı Mehmet Âkif* kategorisinde metafor ürettiği gözlemlenmektedir. Kategorilerin öğrenim kademesine göre dağılımı incelendiğinde ilkokul düzeyinde (%43) ve ortaokul düzeyinde (%27) en çok *Özgürlük, Sonsuzluk ve Kahramanlığın Temsilcisi Mehmet Âkif* kategorisinde metafor üretildiği görülmektedir. Lise kademesinde *Bilgi Kaynağı Mehmet Âkif* kategorisi (%23) ön plana çıkarken üniversite öğrencilerinin *Yaşam Kaynağı Mehmet Âkif* kategorisinde yoğunlaştığı anlaşılmaktadır.

Araştırma kapsamında elde edilen sonuçlar, Karagöz ve Şimşek’in (2017, s. 19) üniversite öğrencileri ile yaptıkları araştırmanın bulguları ile benzerlik göstermektedir. Çalışmada üniversite öğrencileri, Mehmet Âkif’ i “İstiklal şairi /millî şair, yüksek insancıl karakter özelliğine sahip, milliyetçi, fedakâr, diğerkâm, vatansever, siyaset adamı, mistik şair, entelektüel, vaiz, öğretmen” gibi nitelermelerle tanımlamaktadırlar. Her iki çalışmadaki bu ortaklık, Mehmet Âkif’ in hayatı boyunca savunduğu fikirler ile edebî anlayışının genç nesilde karşılık bulduğu ve ömrü boyunca verdiği mücadelenin boşa gitmediği şeklinde yorumlanabilir. Ancak gençlerin %85’ inin Safahat’ in içeriği hakkında bilgi sahibi olmaması (Demir, 2016, s. 177) yapılan yorumu çürütmektedir. Karakuş (2012, s.241) yaptığı çalışmada bugünün gençleri için Âsım’ ın sahip olduğu maddî ve manevî özelliklerin bir model teşkil etmediğini belirtmektedir (Karakuş, 2012, s. 241). Bu durum, maalesef İstiklal Marşı üzerine yapılan araştırmalarda da vurgulanmaktadır. İstiklal Marşı’ nın anlaşılabilirliği üzerine yapılan çalışmalar, metinde geçen söz varlığının gençler tarafından bilinme

düzeinin oldukça düşük olduğunu göstermektedir (Arslan, 2013; Parlak Kalkan, 2021). İşcan ve Şimşek'in yürüttüğü (2012) araştırma, gençlerin, İstiklal Marşı'nın öneminin farkında oldukları ancak içeriğini tam olarak kavrayamadıkları sonucunu ortaya koymaktadır. Araştırmaya katılan gençler bu durumun gerekçesini; marşın sadece ezberletildiği ve anlam dünyası üzerinde durulmadığı şeklinde açıklamaktadır.

Yapılan araştırmalardan hareketle Mehmet Âkif'in düşünce ve görüşleri ile gençler arasında bir etkileşim sağlanamadığı, gençlerin dünyasında Âkif'in sadece İstiklal Marşı ile özdeşleştiiği çıkarımında bulunulabilir. Tekşan ve Çelik (2015) de şairin İstiklal Marşı ve Çanakkale Şehitleri adlı iki eserinin gençler tarafından yaygın olarak bilindiğini söylemektedir. Bugünün gençleri, hakkında yeteri kadar bilgi sahibi olmasa da Mehmet Âkif Ersoy'a gereken değerin verilmediğini ifade etmektedir (Karagöz ve Şimşek, 2017, s.24).

İstiklal Marşı'nın yüzüncü yılının kutlandığı bugünlerde Âsım ile özdeşleştirdiği gençlerin, Mehmet Âkif Ersoy'a değerini teslim etmesi bakımından öncelikle onun düşünce dünyası ile tanışmaları gerektiği düşünülmektedir. Bunun için Safahat'ta yer alan ve gündelik hayatı anlattığı eserlerinin her kademe için hedef kitlenin özelliklerine uygun hâle getirilmesi ve öğrencilerle buluşturulması sağlanmalıdır. Tekşan ve Çelik (2015, s.18), Âkif'in eserlerinin Türkçe dersinde metin olarak kullanmaya oldukça uygun olduğunu belirtmektedir. Temizyürek ve Kansızoğlu (2016) da Âkif'in eserlerinin çocuk edebiyatı ölçütlerine göre hikâyeleştirilmesini savunmaktadır. Safahat'ta yer alan *Hasta, Kocakarı ile Ömer, Küfe, Meyhane, Mahalle Kahvesi, Seyfi Baba, Selma, Köse İmam, Dirvas, Hasır* adlı eserlerin kelime ve cümle uzunlukları ile okunabilirlik düzeylerini inceleyen Bağcı (2008), adı geçen eserlerin okunabilirlik düzeyinin yüksek olduğunu tespit etmiş ve bu parçalara Türkçe ders kitaplarında yer verilmesini önermiştir. Âkif'in eserleri içerdiği çalışkanlık, yardımseverlik, vatan sevgisi gibi değerler, tematik yaklaşım ve kök değerleri içeren metinlerden oluşan ders kitapları için zengin bir malzeme sunmaktadır. Tekşan ve Çelik (2015, s. 33-34) de bu görüşü destekleyen veriler sunmaktadır.

Bu araştırmanın sonuçları ve alanyazındaki çalışmalar göstermektedir ki çocuklar ve gençler, Mehmet Âkif Ersoy'u İstiklal Marşı şairi olarak nitelemekte ve tanımaktadır. Ancak onun düşünce dünyası ve eserlerinin içeriği hakkında yeterli bilgiye sahip olmadıkları anlaşılmaktadır. Bu anlamda çocuk ve gençlerin Mehmet Âkif'e yönelik farkındalık kazanması için şu önerilerde bulunulabilir:

İlkokul düzeyinden itibaren İstiklal Marşı'nın anlam dünyası, çocuklara sezdirilmeli,

Okul öncesi ve ilkokul için Mehmet Âkif'i konu edinen çizgi filmler/animasyonlar hazırlanmalı,

Ortaokuldan itibaren Mehmet Âkif Ersoy'a ait eserler, düzeye uygun hâle getirilerek Türkçe ders kitabına taşınmalı,

Mehmet Âkif'in hayatı, kişiliği, fikir dünyası ve eserlerini tanıtan yaş düzeylerine uygun edebî metinler oluşturulmalı,

Teknolojiyi yakından takip eden genç nesil için Mehmet Âkif temalı dijital oyunlar geliştirilmeli,

Lise düzeyinde okur grupları oluşturularak Mehmet Âkif'in eserlerinin sunduğu anlam dünyası tartışılmalı,

Üniversite düzeyinde ölçütler belirlenerek Mehmet Âkif'in eserleri incelenmelidir.

Yazar Katkı Oranı: Yazar çalışmada başka bir yazarın katkısı olmadığını ve çalışmanın son hâlini okuduğunu ve onayladığını beyan etmektedir.

Etik Kurul Beyanı: Bu alışma Kırıkkale Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu'nda 23.08.2022 tarihli 2022/07 toplantısında alınan onay kararı ile yürütülmüştür.

Çatışma Beyanı: Yazar alışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar atışması bulunmadığını beyan etmektedir.

Kaynakça

- Adelmann, K. (2012). "Eavesdropping As Listening Development", *International Journal of Listening Special Issue: Best Practices in the Teaching of Listening*, 26 (2), 91-93. <https://doi.org/10.1080/10904018.2012.677702>
- Akçataş, A. (2001). "İletişim Eksiklikleri ve Dilin Kullanımı", *Dil Dergisi*, (106). 61-66.
- Alver, K. (2008). "Mehmet Âkif şiirinin Sosyo-Politiği Üzerine", *Hece, Mehmet Âkif Özel Sayısı*, (133).
- Arslan, A. (2013). "niversite Öğrencilerinin İstiklal Marşı'ndaki Anahtar Kelimeleri Bilme Durumları", *Turkish Studies*, 8(1), 735-746. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4158>
- Bağcı, H. (2008, 19-21 Kasım). *Mehmet Âkif Ersoy'un manzum hikâyelerinin okunabilirliği*. I. Uluslararası Mehmet Âkif Sempozyumu. Mehmet Âkif Ersoy Üniversitesi, Burdur.
- Balcı, M., Gültekin, İ. ve Melanlıoğlu, D. (2019). "Ortaokul Öğrencilerinin "Ömer Seyfettin" Algıları Üzerine Bir Metafor Analizi", *Hece, Ömer Seyfettin Özel Sayısı*, (265).
- Bilgin, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek alışmalar*. Ankara: Siyasal.
- Bütün, M. (2014). Nitel Araştırma, ev. Selçuk Beşir Demir. *Eğitim Araştırmaları- Nicel, Nitel ve Karma Yaklaşımlar*. Ankara: Eğiten Kitap.
- Cihangir, Z. (2004). *Kişilerarası İletişimde Dinleme Becerisi*. Ankara: Nobel.
- Danaoğlu, Gülşen, (2009), *Sınıf ve branş öğretmenlerinin ilköğretim 5. sınıflarda karşılaştıkları istenmeyen davranışlar ve bu davranışlarla baş etme stratejileri*, Adana: ukurova Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitü, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Demir, A. (2016). Gençlerde Bir İçi/Ruh Var mı?: anakkale ve Mehmet Akı'f Ersoy, ed. Orhan Söylemez, *Çanakkale ruhu ve Mehmet Âkif Ersoy içinde* (167-178). Ankara: Berikan.
- Demir, C. ve Yapıcı, M. (2007). "Ana Dili Olarak Türkçenin Öğretimi ve Sorunları", *Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 177-192.
- Demirtaş, Z. ve Nacar, D. (2018). "Mehmet Âkif Ersoy'un Safahat Eserinde Öğretmen Modeli", *Elektronik Eğitim Bilimleri Dergisi*, 7 (13), 97-109.
- Egüz, ř. ve Öntaş, T. (2018). "Ortaokul Öğrencilerinin "Öğretmen" Kavramına İlişkin Kullandıkları Metaforlar", *MSKU Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5 (1), 79-91. <https://doi.org/10.21666/muefd.336181>
- Erdem, Hatice, (2021), *Mehmet Âkif Ersoy'un Safahat'ında toplumsal değişmenin sosyolojisi*, İstanbul: İstanbul Sabahat-tin Zaim Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Ersoy, M. A. (2010). *Mehmet Âkif Ersoy'un Aile Mektupları*, ed. Nihat Karaer. Ankara: Semih Ofset.
- Ersoy, M. A. (2021). *Safahat*, hzl. Necmettin Turinay. İstiklal Marşı'nın 100. yılına Armağan-I. Ankara: TBMM Yayınları.
- Günaydın, Y. T. (2008). "Mehmet Âkif'in Mektupları", *Hece-Karakter Âbidesi ve Bir ığlık Olarak Mehmet Âkif Özel Sayısı*, (133), 440-520.

- İşcan, A. ve Şimşek, Y. (2012). “Üniversite Öğrencilerinin İstiklal Marşı Algısı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(20), 348-360.
- Kaplan, M. (2005). *Şiir Tahlilleri-I*. İstanbul: Dergâh.
- Karagöz, B. ve Şimşek, Y. (2017). “Türkçe Öğretmeni Adaylarının Mehmet Âkif Ersoy’a İlişkin Görüşleri”, *Ekev Akademi Dergisi*, 21(72), 13-30.
- Karakuş, N. (2012). “Asım’ın Nesli, Bugüne Tesirleri ve Eğitim Değeri”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (6), 231- 247.
- Karataş, M. (2013). “Üniversitelerdeki Türk Dili Dersi ve Türkçe Konusundaki Tutumlar”, *Turkish Studies*, 8(1), 1881-1898. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4297>
- Köse, Türe, Hatice Berna, (2019). *Okul öncesi dönem çocuklarında dijital hikâye anlatımının dinleme becerilerine etkisi*, Kütahya: Kütahya Dumlupınar Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Kuntay, M. C. (1986). *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Âkif*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kuyucuoğlu, Y., Şahin, M. ve Kapıcıoğlu, Ö. (2013). “Okul Öncesi Öğretmenlerinin “Çocuk” Kavramına İlişkin Sahip Oldukları Zihinsel İmgeler”, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 43-53.
- Lakoff, G. (1993). *Metaphor and Thought*. İngiltere: Cambridge University Press.
- MEB (2018). *Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi (9, 10, 11 ve 12. sınıflar) Öğretim Programı*. Ankara: MEB.
- MEB (2019). *Türkçe Dersi Öğretim Programı (İlkokul ve Ortaokul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. Sınıflar)*. Ankara: MEB.
- Mercan, Meryem. (2013). *Safahat’ta insan portreleri*, İstanbul: Fatih Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Miles, M. B. ve Huberman, A. M. (1994). *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*. CA: Sage.
- Morgan, G. (1997). *Yönetim ve Örgüt Teorilerinden Metafor*, çev. Gündüz Bulut. İstanbul: Mess.
- Neuman, L. W. (2007). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*, çev. Sedef Özge. İstanbul: Yayın Odası.
- Okay, O. (1989). *Mehmed Âkif Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*. Ankara: Akçağ.
- Okay, O. M. ve Düzdağ, E. M. (2013). Mehmet Âkif Ersoy. *İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 28, s. 432-439). Türk Diyanet Vakfı.
- Özdemir, S. ve Akkaya, E. (2013). “Genel Lise Öğrenci ve Öğretmenlerinin Okul ve İdeal Okul Algılarının Metafor Yoluyla Analizi”, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 19 (2), 295-322.
- Parlak Kalkan, G. (2021). “İstiklal Marşı’nın Anlaşılma Düzeyinin Tespitine Yönelik Betimsel Bir Çalışma (Lise ve Üniversite Öğrencileri Örneği)”, *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 9 (4), 1102-1127. <https://doi.org/10.16916/aded.932057>
- Saban, A. (2009). “Öğretmen Adaylarının Öğrenci Kavramına İlişkin Sahip Oldukları Zihinsel İmgeler”, *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 7 (2), 281-326.
- Semerci, Ç. (2007). “Program Geliştirme Kavramına İlişkin Metaforlarla Yeni İlköğretim Programlarına Farklı Bir Bakış”, *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31(1), 139-154.
- Sever, S. (2012). *Çocuk ve Edebiyat*. İzmir: Tudem.
- Şahin, A. M. (2021). “Hususi Mektuplarına Göre Mehmet Âkif Ersoy”, *Türk Dili*, (831), 78-87.
- Şengüler, İ. H. (1990). *Mehmed Âkif Külliyyatı*. İstanbul: Hikmet.
- Tansel, F. A. (1974). *Mehmet Âkif Ersoy*. İstanbul: İrfan.
- Tavşancıl, E. ve Aslan, E. (2001). *Sözel, Yazılı ve Diğer Materyaller İçin İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri*. İstanbul: Epsilon.
- Tekşan, K. ve Çelik, G. (2015). “Mehmet Âkif Ersoy’un Şiirlerinin Türkçe Derslerinde Kullanımı”, *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 3(1), 30-47. <https://doi.org/10.16916/aded.49375>
- Temizyürek, F. ve Kansızoğlu, H. B. (2016). “Mehmet Âkif’in Safahat Adlı Eserinde Yer Alan Şiirlerin Çocuk Edebiyatı

Ölçütlerine Göre Hikâyeleştirilmesi”, *Çocuk ve Medeniyet*, 1, 151-171.

Wan, W., Low G. D. ve Li, M. (2011). “From Students’ And Teachers’ Perspectives: Metaphor Analysis Of Beliefs About Efl Teachers’ Roles”, *System*, (39), 403-415. <https://doi.org/10.1016/j.system.2011.07.012>

Yangın, B. (2001). *İlköğretimde Türkçe Öğretimi, İlköğretimde Etkili Öğretme ve Öğrenme, Öğretmen El Kitabı*. Ankara: MEB.

Yetiş, K. (1992). *Mehmet Âkif’in Sanat-Edebiyat ve Fikir Dünyasından Çizgiler*. Ankara: AKM.

Yetiş, K. (2006). *Bir Mustarip Mehmet Âkif Ersoy*. Ankara: Akçağ Yayınevi.

Yılmaz, Reşit, (2017), *Ortaokul sosyal bı’lgı’ler eği’ti’mi’nde Safahat’ın değerler eği’ti’mi’ açısından ı’ncelenmesi*, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

A Comparative Narratological Analysis of the Oriental Focalized in Christie's Appointment with Death and A Caribbean Mystery*

Christie'nin Ölümlerle Randevu ve Ölümler Adası Eserlerinde Doğulu Odaklanılanın Karşılaştırılmalı Anlatıbilimsel Analizi

Yağmur SÖNMEZ DEMİR**



*Bu çalışma yazarın 2017 yılında düzenlenen 23rd Metu British Novelists Conference: Agatha Christie and Her Work konferansında sunduğu "Appointment with Death: Agatha Christie's Orientalism Revealed" başlıklı bildirisinin genişletilmiş ve revize edilmiş versiyonudur.

**Assist. Prof. Dr. Çankaya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, Türkiye.
yagmurs@cankaya.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-8204-2401

Gönderilme Tarihi / Received Date:

04 Ocak 2024

Kabul Tarihi / Accepted Date:

02 Mart 2024

Atıf/Citation: Sönmez Demir, Y. (2024). A Comparative Narratological Analysis of the Oriental Focalized in Christie's Appointment with Death and A Caribbean Mystery
doi.org/10.30767/diledeara.1414596

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

Abstract

The implications of Agatha Christie's works are multifarious; however, her texts have been understudied when compared to those of her contemporaries. Much has been written about the generic qualities of her detective fiction, and the representation of women and class hierarchies in her works. However, her texts have rarely been subjected to narratological analysis. Her works of detective fiction *Appointment with Death* (1938) and *A Caribbean Mystery* (1964) are set in former colonies of Britain, and through Western narrators and focal characters, Christie presents an Orientalist perspective. While the onlookers and the tellers are Westerners in these novels, the objects of their narration are oriental landscapes and people. As the image of the objects of focalization presented to readers in a literary text is constructed by the focalizers, the narrative abounds with their subjective views. By closely reading a text, a reader can gain insight into the focalizer and its relationship to the focalized. In these novels, the hegemony of the West over the East, and the Westerners' biased perceptions are made apparent. Edward Said's theory of orientalism along with Shohat and Stam's four basic racial tropes form the theoretical framework for this study. Through a comparative narratological analysis of the focalized objects in these novels, this study aims to shed new light on how Christie's novels lay bare the biased attitudes of Westerners towards the Oriental focalized.

Key Words: Agatha Christie, Orientalism, Narratology, Oriental Focalized.

Öz

Agatha Christie'nin eserlerinin etkileri çok yönlüdür; ancak çağdaşlarının eserleri ile kıyaslandığında Christie'nin metinleri yeterince incelenmemiştir. Onun eserlerinde polisiye türünün genel nitelikleri, kadınların betimlenmesi ve sınıf hiyerarşilerinin temsili hakkında çeşitli çalışmalar mevcuttur. Ancak, metinleri nadiren anlatıbilimsel analize tabi tutulmuştur. *Ölümlerle Randevu* (1938) ve *Ölümler Adası* (1964) adlı polisiye romanları Britanya'nın eski sömürgelerinde geçer ve Christie Batılı anlatıcılar ve odak karakterler aracılığıyla Oryantalist bir bakış açısı sunar. Bu romanlarda izleyiciler ve anlatıcılar Batılılar iken, anlatıların nesnelere ve kişileri Doğu manzaraları ve insanlarıdır. Edebi bir metinde okuyucuya sunulan odaklanma nesnelere ilişkin imgesi odaklayıcılar tarafından inşa edildiğinden, anlatı odaklayıcıların öznel görüşleriyle doludur. Okur, bir metni dikkatlice inceleyerek odaklayıcı ve odaklanılanla ilişkisi hakkında içgörü kazanıp çeşitli görüşler elde edebilir. Bu romanlarda, Batı'nın Doğu üzerindeki hegemonyası ve Batılıların önyargılı algıları açıkça ortaya konmaktadır. Edward Said'in Oryantalizm kuramı ile Shohat and Stam'ın dörtlü taksonomisi bu çalışmanın teorik alt yapısını oluşturmaktadır. Bu romanlardaki odaklanılan nesnelere ve insanların karşılaştırılmalı anlatıbilimsel analizi yoluyla, Christie'nin romanlarının Batılıların Doğulu odaklanılanlara yönelik önyargılı tutumlarını nasıl ortaya koyduğunun farklı bir açıdan ele alınması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Agatha Christie, Orientalizm, Anlatıbilim, Doğulu odaklanılan.

Extended Summary

Reading two novels of world-famous Agatha Christie, *Appointment with Death* (1938) and *A Caribbean Mystery* (1964), it could be argued that Christie forms a thorough opposite between her Western characters and the Eastern setting because they visit old colonies of Great Britain. While *Appointment with Death* is set in historical Middle Eastern cities like Jerusalem, Petra, and Amman, *A Caribbean Mystery* takes place in a fictional place, St. Honore in the West Indies in the 1960s. In addition to the depiction of the alleged contrasts between civilized and uncivilized, logical and illogical, or between the East and the West in these novels, the focalizer is either an Occidental detective or narrator. It is possible to detect a few differences in the portrayal of the Oriental focalized, which may be considered in line with British colonial rule and the process of decolonization.

In this study, these two novels of Christie are comparatively read through the lens of postcolonial narratology. Edward Said's theory of Orientalism and Shohat and Stam's racial tropes in colonialist discourse: animalization, naturalization, infantilization, and light/darkness form the theoretical framework of this analysis. Through a close study of the focalizers and the focalized in these novels, it is possible to observe power and ideology relationships between these groups. Within the framework of narratology, the representation of a certain object may be limited or biased depending on who sees and who narrates. Regarding the novels in this study, as the objects of focalization are oriental people their religion and customs together with oriental landscape and the subjects of focalization are the Westerners, the Eurocentric perspective can easily be detected.

While the narrator and focalizers assume the identity of "civilized" Westerners, Eastern people are represented as lesser beings that are uncivilized and barbaric. The representation of the Easterners can be categorized and analyzed in four tropes: animalization, naturalization, infantilization, and light/darkness. Stereotypical Eastern figures like the dragoman Mahmoud and servant Abdul feature in *Appointment with Death* as focalized others. They are depicted as ignorant, brutal, vigorous, barbarous, and unreliable figures in comparison to the "civilized", logical, and brilliant Western characters. In addition to eastern people, the landscape, their religion and customs are derided mainly because of their departure from the commonly accepted European ones. Thus, Christie's depiction of the East only serves to strengthen the superiority of the scientific Western ideology. She represents the East as the opposite of the West, as a setting having the potential for anything uncivilized and criminal. As a corollary of this, both narratives present the local officers as unable to solve the crime, and a westerner is there to bring the criminals to justice.

Western focalizers tend to offer a prejudiced and Eurocentric perspective of the Orient. When Westerners take on the role of focalizers, the portrayal of Orientals tends to be stereotypical, the view of the Oriental landscape and climate is unfavorable, and there are derogatory expressions about Oriental religions. While *A Caribbean Mystery* takes a somewhat more moderate stance toward the Orient in comparison to *Appointment with Death*, the Western narrators and focalizers in both novels still exhibit a Eurocentric outlook. The relatively subdued tone in *A Caribbean Mystery* may be influenced by the ongoing process of decolonization at the time of the novel's publication. Despite *Appointment with Death's* presenting a harsh depiction of othering and stereotyping of the Orient and Orientals, aligning with British colonization in Transjordan during the 1930s, the portrayal of the Orient is somewhat more positive in the latter novel. Overall, it could be argued that Christie, through her narratives, constructs an Orientalist discourse that reflects a

condescending Western dominance and perpetuates the Eurocentric belief that the supposedly “inferior” East requires civilization by the supposedly “superior” West.

Introduction

The Queen of Crime, Agatha Christie composed a variety of texts, including detective novels, short stories, plays, and non-fictional works, thanks to which she still holds the title of the best-selling female writer of all times. Famous for her detective fiction, she is a mistress of suspense and surprise endings, and rational conclusions. Christie's works, in fact, have been read widely and accepted as representing English, and by extension, European positivistic reasoning with her famous European detectives: the Belgian Hercule Poirot and the English Miss Marple. Usually set in Western cities, houses, and surroundings, Christie's stories mostly praise the power of the scientific problem-solving approach of Western ideology. In *Appointment with Death* (1938) and *A Caribbean Mystery* (1964), Christie forms a thorough contrast between her Western characters and the Eastern setting: the characters visit old colonies of Great Britain. While the former novel is set in historical Middle Eastern cities like Jerusalem, Petra, and Amman, the latter takes place in a fictitious place called St. Honore in the West Indies in the 1960s. The contrast between civilized and uncivilized, logical and illogical, or between the East and the West is displayed in these novels, and the focalizer is either an Occidental detective or a narrator. There are a few notable differences in the portrayal of the Oriental focalized in these novels, which may be considered in parallel with British colonial rule and the process of decolonization. While both texts abound with stereotypical representations of the eastern landscape and its people, the racist attitude of some English characters are also disclosed. The fact that in both novels the murders are committed by the Westerners in an eastern setting also displays Agatha Christie's critical approach to orientalism and ironical treatment of colonialism.

Detective Fiction as an Ideological Genre

Some scholars draw attention to the propaganda of imperial Englishness in the detective fiction and its utilization as a tool to support the interests of imperialism; that is to say, it is “an important player in the arena of imperial literature” (Reitz, 2004, p. xiii). From the 19th century onward, detective fiction “helped a national readership imagine the British Empire in a way that was at once destabilizing and reassuring” (Reitz, 2004, p. xiii). Beginning with Willkie Collins, detective fiction assisted in the construction of the idea of the superiority of the British Empire. In *The Moonstone* (1868) by Collins, binaries that cast Indians as the inferior “other” and the English as superior in comparison to them are offered to the reader, including domestic and imperial, safe and dangerous. Though there is a stereotypical representation of Indians and out of eleven narrators none is a native Indian (with the exception of two hybrids) and they are not given the authority to narrate the events from their own perspective, the crime's being committed by English people twice, and praising statements on the perseverance of the Indians in reclaiming the diamond prove that the novel has anti-imperialistic undertones. Similar to *The Moonstone*, Conan Doyle's depictions of India and Indians in works like “The Sign of Four” seek to justify British colonial rule there. The majority of locals are portrayed as horrifying savages with distorted features. Doyle's detective fiction is “distinctive in its valorization of empirical values and imperialism. He was one of the great Victorian apologists of empire. . . the greater part of his energy was devoted to defending the interests of the British Empire” (Thompson, 1993, p. 68). During a time of confusion and unease, and when people lacked certainty about what lies ahead because of the world wars,

Golden Age detective fiction consolidated the idea of a great and ideal England. In line with this tradition, Christie is known for invoking “a world of unnerving uncertainty, in which only the fiction of detection brought security” (Knight, 2003, p. 82). Christie’s most common settings are distinguished country houses surrounded by exurbant and luxurious gardens or peaceful green English villages, which mostly evoke tranquil and undisturbed times in English society. Such countryside settings of Christie’s fiction consolidate the “idealization of England, and [the image of] England that exists in the popular imagination as a conflict-free, rural Arcadia” (Thompson, 1993, p. 123). In her narratives set in the east, there is a certain contrast between the Orient and the Occident, which is in line with the tendencies of her contemporaries. As Rowland maintains, “a major characteristic of the golden age writers . . . is their self-conscious deployment of Orientalism in the construction of psychic Englishness” (2001, p. 67). Christie’s works are no exception; Oriental people and places act as the opposite of those in the Occident.

Classified as genre fiction, Christie’s works have not received much scholarly attention. Her works are primarily studied regarding the generic qualities and the stock characters of detective fiction, as well as from Marxist and feminist perspectives. To my knowledge, aforementioned novels of Christie have not yet been studied comparatively from postcolonial narrative perspective. A few articles deal with different aspects of the texts. Putting specific emphasis on the beginning and ending of *Appointment with Death*, Gulddal reads the novel consisting of two stories, namely “a narrative of retribution” and “narrative of sacrifice” (2020, p. 1817). Though Gulddal touches upon the orientalist setting and the distinction between the east and the west, he does not delve into a narrative analysis, rather he comments on the cultural and mythical meanings of the setting. Reading *A Caribbean Mystery* within the framework of Freudian uncanny, Övünç maintains that through “the feelings of fear, eeriness, doubt and disturbance” (2018, p.161), feelings of suspense are strengthened. Though both works provide insightful comments about the novels, the focus of this study markedly differs from the arguments of these critics. In what follows, I first clarify narrative terms such as focalizer and focalized, and explain my rationale for studying these texts from within a postcolonial narratological perspective. Next, I refer to Edward Said’s ideas discussed in *Orientalism*, and I illustrate with Agatha Christie’s two novels, how Western focalizers present biased versions of the Eastern characters and places. I read the novels comparatively with a specific emphasis on their focalized objects; mainly Oriental landscape and people as perceived by Occidental focalizers or narrators.

Theoretical Framework: Narratology and Postcolonial Literary Theory

In each narrative, who tells the story (the narrator) and from whose perspective the story is told (focalization) play significant roles, for “whenever events are presented, they are always presented from within a certain ‘vision.’ A point of view is chosen, a certain way of seeing things, a certain angle” (Bal, 1999, p. 142). Mieke Bal defines focalization as “the relationship between the ‘vision,’ the agent that sees, and that which is seen. This relationship is a component of the story part, of the content of the narrative text: A says that B sees what C is doing” (1999, p. 146). She also emphasizes that each party involved in the relationship, namely the subject and the object of focalization should be examined separately. According to Bal, “The subject of focalization, the focalizer, is the point from which the elements are viewed. . . a character-bound focalizer (CF), brings about bias and limitation” (1999, p. 146). The partiality and restraint of the focalizer should be taken into consideration because “the image we receive of the object is determined by the fo-

calizer. Conversely, the image a focalizer presents of an object says something about the focalizer itself" (Bal, 1999, p. 150). In accordance with this, we can understand whether a certain focalizer has bias against his object of focalization (focalized), and if so the possible reasons of the biased representation of the focalized could be discussed.

Narratology has been studied in tandem with several literary theories, and postcolonial literary theory is among the possible theories that can be studied together with narratology. Monika Fludernik, in *Towards a 'Natural' Narratology* (1996), draws attention to the "field of ethnic and postcolonial studies" (p. 274) and their connection with narratological analysis under the subtitle "Power and ideology." She mentions that "the choice of language, dialect or idiom for the narrator's language and for the represented dialogue" are the most common areas of study (Fludernik, 1996, p. 274) in the field of postcolonial studies. Combining narratology and postcolonial studies can yield results that help us to read the texts with a fresh outlook. Stuart Hall also underlines "power in representation; power to mark, assign and classify; of symbolic power; of ritualized expulsion" (1997, p. 259). He states that "the exercise of symbolic power through representational practices" is possible and "Stereotyping is a key element in this exercise of symbolic violence" (Hall, 1997, p. 259). The representations of the East and Eastern characters are enmeshed with stereotypes and as Light notes about Christie's stories set abroad, her "characters take their domestic outlook with them" (1991, p. 91), and when the stories are focalized by the Westerners, there appear a certain Occidental viewpoint to the Orient and Oriental people.

In his groundbreaking study *Orientalism*, Edward Said (2003) asserts that "The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences" (p. 1). Among other definitions of the term, Said focuses on "Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient" (p. 3). During the middle of the eighteenth century, there was a "growing systematic knowledge about the Orient" (Said, 2003, p. 39). This knowledge was originated from a collection of a "sizeable body of literature, compiled by poets, novelists, translators and travelers" (Said, 2003, p. 40). Such biased writings about the Orient were the foundations of what created the Orient. Most people were informed about Oriental people, cultures, and societies from books. According to Said,

There are two situations that favor a textual attitude. Firstly, when a human being confronts something threatening, which was previously distant. The text that is written about this sometimes gets more authority than the thing that is being described. The second situation that favors a textual attitude is the appearance of success. When one has read a book about Orientalism and one likes it, this encourages to read more books about the same subject. (2003, p. 93)

In brief, texts may have more salience and authority than the real people and objects narrated on the audience. Since "texts can not only create knowledge, but also the reality they appear to describe" (Said, 2003, p. 94), Christie's novels as ideological texts construct a subjective reality which is then served to a great number of readers.

As a tool of domineering imperialist societies, the Orientalist body of literature produce an image of the East which is in constant need of civilization. Said states that

Orientalism exposed the strength of the [w]est and the weakness of the [e]ast. The Orient and the Islam were represented as outsiders, who had to play a special role inside Europe. The Orient was characterized as alien and incorporated schematically on a theatrical stage. (2003, p. 71).

Hence, “the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience” (2003, p. 1-2) The “Orientalization” of the Orient is where Said applies the notion of “imaginative geography” where “history help(s) the mind to intensify its own sense of self by dramatizing the distance between what is close to it and what is far away” (2003, p. 55). This, in turn, leads to othering and marginalization so that power could be better exerted to the other positioned in an inferior state, so that they would have a reference point to define themselves. Thus, the depiction of the Oriental people as inferior beings is necessary for the Westerners’ self-actualizations as being more civilized, more rational, more reliable when compared to the Easterners. When above mentioned novels of Christie are read within the framework of Orientalism, the hegemonic relationship between the focalizers and the focalized subjects and objects can be observed.

A Comparative Textual Analysis of the Novels

In *Appointment with Death*¹, a group of Westerners, consisting of Europeans and Americans, are on a trip to the Holy City, and to the archaeological sites in the Dead Sea. Following the years after the World War I, Trans-Jordan and the newly-established Palestine were jointly controlled by Britain and France until 1946. In the novel, the British army is still positioned in the region, and deals with external affairs as well as administration. Because of this, the English Colonel Carbury is responsible for the local region around Amman and is to investigate the death of an American citizen. In Amman, the old and wealthy American Mrs Boynton is found dead with a needle puncture in her wrist, suggesting the bite of a deadly snake. Christie is well aware of the power of the signs like snake, poison, and the archaeological camp site near Petra, all of which may denote exoticism, backwardness, incivilization for the Western mind, and, once the *mise en scene* of mystery is prepared, now is the time for the antidote to solve the enigmatic murder. The rational, scientific detective, Hercule Poirot, would unveil the mystery regarding the death of Mrs Boynton. He is so self-confident that he claims to find a logical interpretation to the mystery in twenty-four hours while the local officials are unable to solve it, thereby underlining the belief in the superiority of the Western reasoning in the Eastern setting. Moreover, since the novel is set in the East, stereotypical Eastern figures like the dragoman Mahmoud and servant Abdul also feature in the story as focalized others. They are depicted as stupid, savage, lusty, barbarous, and unreliable figures in comparison to the civilized Western characters. The Eastern landscape, their religion and customs are ridiculed just because they deviate from the commonly accepted European ones. Hence, Christie’s depiction of the East only serves to strengthen the superiority of the scientific Western ideology. She just uses the East as the opposite of the West, as a setting having the potential for anything uncivilized and criminal. Against the backdrop of a whodunnit story, Christie’s novel *Appointment with Death* constructs the image of the Orient mostly as a negation of the Occident. Such an orientalist representation of the colonized landscape and the colonized people may consolidate the notion of West’s superiority over the East.

Similar to *Appointment with Death*, in *A Caribbean Mystery*² (1964) a group of Westerners are on holiday on an island in the West Indies. This time, however, the representative of Western rationality is Miss Marple, an old curious lady, who inquires people about the things she wants to learn

1 Henceforth, parenthetically cited as *AD*.

2 Henceforth, parenthetically cited as *CM*.

by way of her friendly chats. The West Indies had been dominated by the European powers since the 16th century following Columbus's first setting feet on the land, till 1963 when the West Indies Federation was dissolved and provinces became independent foreign states. Especially the British, French and Spanish officials colonized the area and established sugar plantations, searched for gold throughout the Caribbean, and severely enslaved the natives. The story of *A Caribbean Mystery* is set in a fictitious town St. Honore of the West Indies in the 1960s. A third-person narrator opens the narrative from the focalization of Miss Marple; she is listening to old Major Palgrave's stories and when he is about to show her a picture of a murderer, he suddenly changes the subject to lions and elephants. The next day, Major Palgrave is found dead; the medical expert believes it is a natural death because of heart condition, and the local officers close the file. Miss Marple, however, has doubts that his death may have been caused by somebody and she wants to learn more about Major Palgrave, the stories he has told to people, the murderer he has mentioned and approaches to the other visitors of the Golden Palm Resort and talks to them subtly about him. She later appeals to Dr Graham and Mr Rafiel (a wealthy American guest in the resort) for assistance about the issue. In the meanwhile, two more murders are committed; thanks to Miss Marple's attempts, what the local authorities have overlooked is investigated and the criminal is caught.

In both novels, the Orient is the setting of the stories and the Western judgement of the Orient as an exotic and savage place strengthens the mystery surrounding the murders. Throughout *Appointment with Death*, the landscape is represented as wild, wretched and influencing the Westerners negatively:

Sarah's senses felt *dazed*. The ride was like a *dream*. It seemed afterwards that it was like the *pit of Hell* opening at one's feet. The way wound down – down into the *ground*. The shapes of rock rose up round them – down, down into the *bowels* of the earth, through a *labyrinth* of red cliffs. They were *towered* now on either side. Sarah felt *stifled -menaced* by the ever-narrowing gorge. She thought to herself: 'Down into the valley of *death* – down into the valley of death...' On and on. It grew *dark* – the vivid red of the walls faded – and sill on, winding in and out, imprisoned, lost in the bowels of the earth. She thought: 'It's fantastic and unbelievable... a *dead city*.' (AD, p. 55 emphasis added)

With the words having negative connotations, the narrator is able to bring together very intricately the idea of the east's being a threatening place. Through the choice of vocabulary, Christie's narrator exoticizes the Oriental lands and assigns negative meanings to it. In *A Caribbean Mystery*, Miss Marple the main focalizer and the spinster detective compares the West Indies with England, and she seems to be more moderate at the beginning, she contemplates "far from the rigours of the English climate, with a nice little bungalow of her own, with friendly smiling West Indian girls to wait on her" (CM, p. 9). Later, she starts to get bored with the tranquility of the island, her thoughts are given as

Perhaps a trifle monotonous? So many palm trees. Everything the same every day never anything happening. Not like St. Mary Mead where something was always happening. . . indeed, in St. Mary Mead, there was always something going on. Incident after incident flashed through Miss Marple's mind. (CM, p. 10)

She compares the holiday resort with her hometown, and naturally the new environment is unhabitual for her. Thus, she uses her village as a point of reference when he interprets her new

environment. As she is used to the Western cuisine and weather conditions, she cannot hide her bewilderment on the varieties presented her in the holiday resort:

The fruit on the island, thought Miss Marple, was rather disappointing. It seemed always to be paw-paw. If she could have a nice apple now but apples seemed to be unknown. Now that she had been here a week, Miss Marple had cured herself of the impulse to ask what the weather was like. The weather was always the same fine. No interesting variations. (*CM*, p. 22)

While having a conversation with another guest in the resort, Miss Marple's preconceptions about the East are made apparent: "No dangerous encounters with snakes or with wild animals or with natives gone berserk?" ("What a fool I sound,") thought Miss Marple. "Nothing worse than insect bites," Evelyn assured her" (*CM*, p. 39). While uttering such type of prejudiced conceptions regarding the East, Miss Marple also realizes that those are foolish assumptions about the place, yet she cannot help expressing her biased ideas. As they are in an eastern setting, she seems to expect seeing dangerous animals or native people acting wildly, which can be interpreted as a Eurocentric view.

The ferocity associated with Oriental landscape and culture may provide an explanation for Western fascination, as it provides "the civilized" mind a safe environment to channel its unconscious desires. It could be argued that Christie is also critical of the prejudiced mindset of the Westerners. The idea that Westerners also have dark desires is implied in a dialogue between two European psychologists; Dr. Gerard and Sarah King, the former tells

There are such strange things buried down in the unconscious. A lust for power – a lust for cruelty – a savage desire to tear and rend – all the inheritance of our past racial memories... They are all there Miss King, all the cruelty and savagery and lust (*AD*, p. 18).

As an instance of Golden age writers' "self-conscious deployment of Orientalism in the construction of psychic Englishness" Rowland proposes "Sarah King's exploration of her own capacities for murderous sacrifice in an alien desert" (2001, p. 67) as an example. As *Appointment with Death* unfolds, it becomes apparent that the "savage desires" of the Westerners do not, in fact, remain suppressed in the unconscious; but exert themselves in the violent act of murder. In the novel, the murder under investigation is committed by an English woman, Lady Westholme. The criminal is not discovered instantly after the crime because she has dressed herself up as an Oriental servant, and therefore she is almost able to get away with the crime. She is well aware of the fact that the Western group present there will consider the possibility of an Eastern murderer because of their Eurocentric viewpoint. According to Light, such travel "settings produce a Chinese box effect" through which "readers are given back a mirror image of their own concerns and the peripatetic settings enhance, rather than diminish, the social and psychological inwardness of the plots" (1991, p. 91). Rather than presenting the alleged backwardness of the East, this story subtly represents the cruel psyches of the Westerners. It is apparent that the Eurocentric perspective and their biased approach to the East are subverted especially with the choice of an English murderer.

Besides the geography, the religions of the Orient are also belittled in *Appointment with Death*. References to Islam are laden with biased statements. When Dr Gerard asks Sarah, the English doctor, whether she enjoys Jerusalem which is one of the holiest sites for Muslims, she says 'It's rather terrible in some ways,' 'Religion is very odd!' . . . 'Every imaginable sect squabbling and fighting!' 'And the awful things they've built, too!' [...] 'They turned me out of one

place today because I had on a sleeveless dress,' (AD, p. 8-9). She acknowledges the difference of Islam from her own religion in a mocking tone. Her use of derogatory adjectives such as terrible and awful can be considered as proofs of her prejudiced attitude towards Oriental religions. Her judgmental approach to the holy buildings and practices of Islam stems from her Eurocentric perspective which leads her to have a biased perception of the East. Another implicit value judgement is made through the depictions of Mrs Boynton, who is repeatedly referred to as a Buddha by the narrator: "a distorted old Buddha" (AD, p. 9), a "grotesque Buddha-like figure" (AD, p. 7), and a "monstrous swollen Buddha" (AD, p. 37). The Buddha is cognate to the Eastern religion of Buddhism and by likening Mrs Boynton to Buddha and describing her with negative modifying adjectives, it could be argued that Buddhism is also devalued.

Along with a biased representation of the landscape and religion of the Eastern countries as focalized by the Westerners, Eastern people are also the focalized objects having negative stereotypical qualities; they are seen as lesser beings, and nearly equated to animals, while their culture is depicted as the dark counterpart of enlightened European countries, especially the British Empire on which the sun never sets. As stated by Stuart Hall, "stereotyping tends to occur where there are gross inequalities of power" (1997, p. 258) and as these narratives are focalized by Western characters and the Western authorities have been dominating the East for several decades, it is not surprising to see such stereotyped representation. Furthermore, "stereotyping deploys a strategy of 'splitting.' It divides the normal and the acceptable from the abnormal and the unacceptable. It then excludes or expels everything which does not fit, which is different" (Hall, 1997, p. 258). In the context of these novels, the normal and the acceptable is the Western people and their traditions while the expelled is everything related to the East. The following dialogue between two Europeans illustrates their viewpoint towards the Easterner,

"I have here a plan," said Poirot, "concocted with the help of the dragoman, Mahmoud."

Lady Westholme remarked that in that case it was probably wrong!

"That man is grossly inaccurate. I have checked his statements from my Baedeker. Several times his information was definitely misleading." (AD, p. 91)

The only native characters in the novel, namely the servants and the guide are attributed animal like qualities, and they are never trusted. Instead of counting on the native guide's knowledge and his first-hand experience about the cities they visit, Lady Westholme prefers reading a guidebook written by a European, which provides an evidence of her distrust to the Oriental people. Unfortunately, she is oblivious of the fact that the guidebook is just another Western construct.

Closely in line with Said's theory of Orientalism, Shohat and Stam identify four common racial tropes present in colonialist discourse: animalization, naturalization, infantilization, and light/darkness. The first trope is animalization: "Colonialist discourse renders the colonized as wild beasts in their unrestrained libidinousness, their lack of proper dress, their mud huts resembling nests and lairs" (1994, p. 137). Discourse of animalization can be explained as describing Others as savage animals. One of the ways of representing the natives in *Appointment with Death* is putting emphasis on their instinctive and intuitive behaviors. For instance, in the following scene a servant is behaved rudely and depicted as if he ran away like an animal:

'One of the Bedouin servants attached to the camp. He went up to her [Mrs Boynton]— I think she must have sent him to fetch something and I suppose he brought her the wrong thing — I don't

really know what it was – but she was very angry about it. The poor man slunk away as fast as he could, and she shook her stick at him and called out.’ (AD, p. 92)

Such a portrayal of the communication between an Occidental and a native servant also provides clues about the racial hierarchy between the Occidental and the Oriental, which could be considered serving to justify the uncaring treatment of the Other within the narrative.

As well as depicting the Oriental people as inferior beings, the lack of clothing in the European style is emphasized as a demonstration of the native population’s decadence. It is also implied that there is a constant need for Western dominion in the area. While describing a servant, Lady Westholme states:

‘He was a man of more than average height,’ ‘and wore the usual native dress. He has a pair of very torn and patched breeches – really disgraceful they were – and his puttees were wound most untidily – all anyhow! These men need *discipline!*’

...

[Poirot says he takes his duster wherever he goes] “Because these Arabs they do not remove the dust from one’s belongings” (AD, p. 93)

This value judgement is again impartial and informed by the idea that Western societies are superior, and more civilized than the rest of the world. Everything the native inhabitants of the Orient wear is characterized as being shabby and unconventional: one servant’s clothing is described when the focal character is Sarah, as follows “He wore khaki breeches, much patched, and untidy puttees and a ragged coat very much the worse for wear” (AD, p. 57). This attitude of the “Orientals” of all putting on shabby and dirty clothes makes it more complicated for the Westerners to distinguish them, for Westerners have a penchant for homogenizing the people from the Orient. By considering them of the same type, they discard the multiplicities and unique beauties. For instance, one of the English ladies, Miss Pierce says about the native people: “All those Arabs look alike to me” (AD, p. 93). In a similar vein, the tourist parties represented in the do not restrict themselves to one country; their travel destinations include tours of the Middle East, where the traveler is expected to visit several tourist attractions in a row. A variety of Middle Eastern countries in this novel are depicted as a homogenous entity abounding in tourist destinations. Because a homogeneous group or landscape is easier to dominate and rule, the colonizing powers consider “the people there being anonymous masses rather than individuals, their actions determined by instinctive emotions (lust, terror, fury, etc.) rather than by conscious choices or decisions” (Barry, 2009, p. 186). In this way, they aim to ensure their political stability and superiority.

In *A Caribbean Mystery*, which was published right after the dissolving of the West Indies Federation, the attitude is more sympathetic towards the natives and the land of the Orient. The narrator tells about Miss Marple,

She began to feel slightly at home in her new environment . . . Up to now, she had missed what she usually found so easily, points of resemblance in the people she met, to various people known to her personally. She had, possibly, been dazzled by the gay clothes and the exotic colouring. (CM, p. 19)

The difference between the West and the East is underlined here; however, it is not directly despised as it was in *Appointment with Death*. Miss Marple and the narrator also have friendly attitude to the native servants as displayed in the following excerpts:

The black West Indian girl smiled and said Good-Morning as she placed the tray on Miss Marple's knees. Such lovely white teeth and so happy and smiling. Nice natures, all these girls, and a pity they were so averse to getting married. (*CM*, p. 22)

The girl Victoria Johnson rolled over and sat up in bed. The St. Honore girl was a magnificent creature with a torso of black marble such as a sculptor would have enjoyed. (*CM*, p. 36)

In the first excerpt, the focal character is Miss Marple and she exhibits a friendly and favorable attitude to a native servant while she is critical of the cultural tendency of reluctance to marry. In the second excerpt, the focalizer is the narrator, who recounts a scene with the native character Victoria and he uses positive adjectives as well as equating her physical beauty to a stone to be carved. In both quotations the focalizers express an amiable viewpoint, yet they cannot be fully objective: Miss Marple critiques a cultural tendency while the narrator objectifies the woman he narrates. Another biased outlook to the natives can be Greg and Evelyn's dialogue about Victoria; their prejudice towards the natives of the island can easily be detected:

Evelyn: "Who was that you were talking to?"

Greg: "The coloured girl who does our place. Victoria, her name is, isn't it?"

Evelyn: "What did she want? Making a pass at you?"

Greg: "Don't be stupid. Lucky. That girl's got some idiotic idea into her head."

...

Evelyn: "Had she pinched them?"

Greg: "No. She found them somewhere I think." (*CM*, p. 64)

Victoria told Greg about the Serenite tablets that may have been placed in the bathroom of Major Palgrave, but when this is conveyed to Evelyn she directly thinks either she tries to woo him or she stole the tablets. A common westerner considers a native servant either as immoral person or as a thief, and this is highlighted with the above scene in the novel.

In both novels, while the Western people are the representative of rationality and they are relied on as problem solvers, the Eastern people are yet again depicted as sentimental and spontaneous. This in parallel with the fourth racial trope present in colonialist discourse according to Shohat and Stam, "Light/darkness that envisions non-European worlds less luminous, whence the notion of Africa as the 'dark continent' and of Asians as 'twilight people'. . . Sight and vision are attributed to Europe, while the 'other' is seen as living in obscurity, blind to moral knowledge" (1994, p. 140). While "Americans are disposed to be a friendly race" (*CM*, p. 21), a colonial administrator and a friend of Dr. Graham, Mr. Daventry says "Well, the St. Honore people are very excitable, you know. Emotional. Work themselves up easily. Are you thinking that she knows a little more than she has said?" (*CM*, p. 60) when Dr. Graham tells him about his doubts about what Victoria told could be true and Major Palgrave could have been murdered. Another biased perspective about the East is voiced by Tim, the manager of the resort, when he mentions his wife Molly's parents' concerns about the West Indies with a specific emphasis on the darkness as opposed to the light of the Western world, "Coming out here to the West Indies. All the dark faces. You know, people are rather queer, sometimes, about the West Indies and coloured people" (*CM*, p. 73).

Both narratives present the local officers as unable to solve the crime, and a westerner is there to bring the criminals to justice. In *A Caribbean Mystery*, Major Palgrave's death is believed to occur because of natural causes and as told by Dr. Graham "the local authorities were quite satisfied. There had been that bottle of Serenite tablets, and the old boy had apparently talked to people about his blood pressure quite freely" (CM, p. 36). A colonial administrator Daventry also wants to learn the attitude of the West Indian police doctor named "Robertson, I suppose. He didn't have any doubts, did he?" (CM, p. 36). The curious old English lady Miss Marple continues her investigation discreetly until she unravels the mystery regarding the murders. Similarly, the complex murder investigated by Poirot in *Appointment with Death* is depicted as an impossible task to be committed by a simple Arab let alone being solved by one of them. This perspective is so prevalent in the novel that it is possible that it would be anticlimactic and upsetting if the murderer was discovered to be an Arab. Actually, this is made obvious with Colonel Carbury's attitude. The colonized others are reduced into animal-like beings so that Colonel does not consider them as capable of conducting a murder.

'And what about that servant motif that keeps cropping up – a servant being sent to tell her dinner was ready – and that story of her shaking her stick at a servant earlier in the afternoon? You're not going to tell me one of my poor desert mutts bumped her off after all? Because,' added Colonel Carbury sternly, 'if so, that would be cheating.' (AD, p. 117)

It is evident that the portrayal of Easterners is in a stark contrast with that of the British military forces. When it comes to the portrait of individual British officers, the common idea about armed forces is confirmed by portraying the soldiers as men of action, as seen for example in the traditional depiction of Colonel Carbury, who by working as the head of the local police force, utilises his military expertise in the service of people:

He did not look in the least like a soldier. He did not look even particularly alert. He was not in the least one's idea of a disciplinarian. Yet in Transjordan he was a power ... 'Yes. I'm a tidy man,' said Carbury. He waved a vague hand. 'Don't like a mess. When I come across a mess I want to clear it up. See?' (AD, p. 45)

The noun used to describe the state of the East is "mess" which strengthens the idea that the East is in a state of chaos and needs British administration to achieve order. This type of a diverse approach to a focalized when he is a westerner and when he is an Easterner is in parallel with the third racial trope proposed by Shohat and Stam, infantilization and it "projects the colonized as embodying an earlier stage of individual human or broad cultural development" (1994, p. 139) it also posits "the political immaturity of colonized or formerly colonized peoples" (Shohat and Stam, 1994, p. 140). By representing the East in complete controversy to the West, this idea is strengthened and especially about the Eastern notion of sacrifice condescending discourse is used:

All round and below stretched the blood-red rocks – a strange and unbelievable country unparalleled anywhere. Here in the exquisite pure morning they stood like gods, surveying a baser world – a world of flaring violence. Here was, as the guide told them, the 'Place of Sacrifice' – the 'High Place'. (AD, p. 40)

A loose association between sacrifice for the religious beliefs and general tendency of the easterners for violence is suggested. The European visitors are likened to "gods" looking down on a lower world, which exemplifies the power hierarchy of the colonizers and the colonized. The

guide Mahmoud's words summarize the position of the colonized and how an Oriental person is considered by an Occidental one:

"Always, always, I am blamed. When anything happens, say always my fault. When Lady Ellen Hunt sprain her ankle coming down from Place of Sacrifice, it my fault, though she would go high-heeled shoes and she sixty at least-perhaps seventy. My life all one misery!" . . . "what a life! I do all I can- always I blamed" (*AD*, p. 114)

His statements are like a plea for discrimination and prejudice against the people of the Orient to stop, as well as laying bare the unjust treatment he and his fellows are subject to. Although he is just a guide trying to help, he was the scapegoat for almost everything. As pointed out by Lassner, "Having been relegated to their one dimensional stature, the Orientals turn out to be important only as decorative props that lend a mysterious air to an otherwise conventional tale of Occidental revenge." (2009, p. 36). The Oriental people serve as both as components of exotic Orient and as decorative objects to color the story of Western revenger.

Christie has "Orientalized" the detective conventions, and the Oriental setting plays a significant ideological role in her novels. There is a certain discrepancy between the reality and the fantasy about the Orient, which is implied in the following scene:

'What do you think of it?' [Raymond] made a gesture indicating the fantastic red rocks that stretched in every direction. [Sarah says] 'I think it's rather wonderful and just a little horrible', . . . 'I always thought of it as romantic and dream-like – the 'rose red city'. But it's much more real than that – it's as real as – as raw beef.' (*AD*, p. 39)

With oxymoronic expressions such as wonderful and horrible, dream-like and real, the disparity between the constructed image of the Orient and the real Orient is revealed. The westerners in this scene are disappointed because their expectations about an exotic Orient are not realized. As Robert Young states,

The Orient, in other words, has now become an ideological representation with no corresponding reality. There can be no "real" Orient because "the Orient" is itself an Orientalist construction. Orientalism was a signifier whose signified corresponded only to a Western fantasy world, "the Orient". It was a Western projection onto the Other producing only knowledge of "the Other." (2001, p. 389)

Sarah's surprise about the place and her underlining the reality of the place by comparing it with a concrete thing like "raw beef" perfectly exemplifies the orientalist construction of the orient.

Conclusion

As it has been argued throughout this article, Occidental focalizers present a biased and Eurocentric view of the Orient. What comes to the fore when the focalizers are Westerners are stereotypical characterization of the Orientals, unfavorable outlook on Oriental landscape and climate, derogatory expressions about Oriental religions. Although *A Caribbean Mystery* offers a more moderate attitude towards the Orient compared to *Appointment with Death*, the Occidental narrators and focalizers still demonstrate Eurocentric perception since "everyone—the powerful and the powerless—is caught up, though not on equal terms, in power's circulation. No one—neither its apparent victims nor its agents—can stand wholly outside its field of operation" (Hall, 1997, p.

261). The mild tone of *A Caribbean Mystery* could be attributed to the process of decolonization, that was underway just prior to the novel's publication. While *Appointment With Death* presents a severe portrayal of othering and stereotyping of the Orient and Orientals in parallel with British colonization and imperial presence in Transjordan during 1930s, the depiction of the Orient is relatively more positive in the latter novel. Ultimately, through her narratives, Christie creates an Orientalist discourse which depicts patronizing Western hegemony and reinforces the Eurocentric notion that the "inferior" East needs to be civilized by the "superior" Westerners.

References

- Bal, M. (1999). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press.
- Barry, P. (2009). *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester University Press.
- Christie, A. (1968). *Appointment with Death*. Fontana.
- . (1981). *A Caribbean Mystery*. Fontana.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge.
- Gulldal, J. (2020). 'That deep underground savage instinct' narratives of sacrifice and retribution in Agatha Christie's *Appointment with Death*. *Textual Practice*, 34 (11), 1803–1821.
- Hall, S. (1997). The spectacle of the 'other'. In S. Hall, (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 225-239). Sage.
- Knight, S. (2003). "The Golden Age" *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. (M. Priestman, Ed.). pp. 77-94. Cambridge University Press.
- Lassner, P. (2009). The Mysterious New Empire: Agatha Christie's Colonial Murders. In R. Hackett, F. Hauser, G. Wachman, (Eds.), *At home and abroad in the empire: British women write the 1930s*, (pp. 31-50). Rosemont Publishing.
- Light, A. (1991). *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism between the Wars*. Routledge.
- Öğünç, Ö. (2018). The Sense of Uncanny in Agatha Christie's *A Caribbean Mystery*. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20 (1), 149-163.
- Reitz, C. (2004). *Detecting the Nation: Fictions of Detection and the Imperial Venture*. The Ohio State UP.
- Rowland, S. (2001). *From Agatha Christie to Ruth Rendell: British Women Writers in Detective and Crime Fiction*. Palgrave.
- Said, E. (2003). *Orientalism*. London: Penguin. 3rd edition.
- Shohat, E. & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge.
- Thompson, J. (1993). *Fiction, Crime, and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism*. University of Illinois Press.
- Young, R. J.C. (2001). *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Blackwell Publishers.

Batı Grubu Anadolu Ağızlarında Dualar ve Beddualar

Prayers and Curses in Western Group Anatolian Dialects

Bahtiyar BAĞŞİ*



Öz

Türk kültür tarihinin çok eski dönemlerinden itibaren Türk sözlü kültür geleneğinin kültürel mirasının yaşayan öğelerinden olan dualar, dilek ve yalvarışları; beddualar ise öfke, kızgınlıkla söylenmiş kötü dilekleri ifade etmek için kullanılmaktadır. Dualar ve beddualar tek bir başlıkta aynı konu dağarcığında anılsalar da birçok noktada farklılıklara sahip iki zıt kavramdırlar. Dua, insanların Allah'a ya da başka bir ilahi güce yönelerek yardım talep ettiği bir ibadet şeklidir. Beddualar ise bir kişinin bir başka kişiye, genellikle zarar vermek veya ona kötülük dilemek amacıyla kullanılan sözlerdir. Anadolu ağızlarında da dua ve beddualar, geleneksel inanç ve kültürlerin bir parçası olarak yaygın şekilde kullanılmaktadır ve Anadolu ağızlarında dua ve beddualar köklü bir sözlü geleneğe dayanmaktadır. Bu çalışmada da Batı grubu Anadolu ağızlarında dualar ve beddualar derlenmiştir. Bu kapsamda Malatya, Kütahya, Urfa, Ordu, Tokat, Uşak, Sivas, Giresun, Bolu, Zonguldak, Kahramanmaraş, Adıyaman, Nevşehir illerine ait derleme metinler incelenerek tespit edilen dua ve beddualar tespit edilmiştir. Bu dualar ve beddualar yazılırken alıntı yapılan eserin adı, örnek cümlenin sonuna kısaltularak sayfa numarası ile birlikte parantez içerisinde gösterilmiştir. Dua ve bedduaların derleme metnindeki orijinal imla esas alınmıştır. Araştırma sonucunda 260 dua, 334 beddua tespit edilmiştir. Tespit edilen dualar ve beddualar anlam ve sözcük gruplarının cümle çeşitliliği bakımından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Batı grubu, Anadolu ağızları, dua, beddua, cümle yapısı.

*Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Malatya, Türkiye, bahtiyar.bahsi@inonu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4450-8351.

Gönderilme Tarihi / Received Date:

17 Ocak 2024

Kabul Tarihi / Accepted Date:

06 Mart 2024

Atıf/Citation: Bahşi B. (2024).

Batı Grubu Anadolu Ağızlarında Dualar ve Beddualar

doi.org/10.30767/diledeara.1421318

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

Abstract

Prayers, wishes and supplications are among the living and continuing elements of the cultural heritage of the Turkish oral culture tradition since the very early periods of Turkish cultural history; Curses, on the other hand, are used to express anger and bad wishes spoken with anger. Even though prayers and curses are mentioned under the same topic in the same vocabulary, they are two opposite concepts with differences in many points. Prayer is a form of worship in which people turn to God or another divine power and ask for help. Curses, on the other hand, are words used by one person to another person, usually with the aim of harming them or wishing them bad luck. Prayers and curses are widely used in Anatolian dialects as a part of traditional beliefs and cultures. In addition, prayers and curses in Anatolian dialects are based on a deep-rooted oral tradition. In this study, prayers and curses in the Anatolian dialect of the Western group were compiled. In this context, prayers and curses were identified by examining compilation texts from the provinces of Malatya, Kütahya, Urfa, Uşak, Sivas, Tokat, Ordu, Giresun, Bolu, Zonguldak, Kahramanmaraş, Adıyaman, Nevşehir. While writing the identified prayers and curses, the name of the cited work was abbreviated at the end of the sample sentence and shown in parentheses along with the page number. While writing the prayers and curses, the original spelling in the compilation text was taken as basis. As a result of the research, 260 prayers and 334 curses were identified. The identified prayers and curses were examined in terms of meaning and sentence diversity. Prayers generally consist of verbs, simple and positive sentences; It has been determined that curses consist of verbs, simple and regular sentences.

Key Words: Western group, Anatolian dialects, prayer, curse, sentence structure.

Extended Summary

Throughout history, mankind's idea of activating, controlling and balancing supernatural powers by using the power and influence of words has caused them to widely use prayers and curses as important tools. Prayers and curses, which are widely used in various rituals and literary genres and fields as a form of verbal action in daily life, are the basic elements of oral culture with their functions in all contexts in which they are used. The general characteristics of the way applause and curses are seen in Turkish culture, how they are used in social and daily life, within literary traditions and genres, etc. Its subjects have found a place in many dialect studies.

The aim of this study is to examine the Western group of prayers (applause/good wishes) and curses (curses/bad wishes) that have found wide spread in Turkish culture, especially in various areas of daily life and Turkish oral literature tradition, from the earliest periods of Turkish cultural history to the present day. To examine and identify Anatolian dialects. The fact that this issue has not been examined comprehensively in dialects based on a holistic approach was the main factor in carrying out this study. In this research, prayers and curses were identified in Western Anatolian dialects. The use of these vocabulary items can be found in every region and every province of Anatolia. In this regard, the study was limited only to the Western group dialects. In this research, the general classification made by Karahan (2011), one of the classifications related to Anatolian dialects, was taken as basis and ten studies on dialects belonging to the provinces in the western group dialects in this classification were examined.

In this study, prayers and curses in the Anatolian dialect of the Western group were compiled. In this context, prayers and curses were identified by examining compilation texts from the provinces of Malatya, Kütahya, Urfa, Uşak, Sivas, Tokat, Ordu, Giresun, Bolu, Zonguldak, Kahramanmaraş, Adıyaman, Nevşehir. While writing the identified prayers and curses, the name of the cited work was abbreviated at the end of the sample sentence and shown in parentheses along with the page number. While writing the prayers and curses, the original spelling in the compilation text was taken as basis. In this research, compiled texts belonging to a total of 13 dialects from the Western group Anatolian dialects (Kütahya, Urfa, Malatya, Ordu, Tokat, Uşak, Sivas, Giresun, Bolu, Zonguldak, Kahramanmaraş, Adıyaman, Nevşehir) were examined. As a result of the examination, 260 prayers and 334 curses were identified. The classification and statistical data of the identified prayers and curses in terms of meaning are given below.

As a result of the research, 260 prayers and 334 curses were identified. The identified prayers and curses were examined in terms of meaning and sentence diversity. Prayers generally consist of verbs, simple and positive sentences. It has been determined that curses consist of verbs, simple and regular sentences. The classification and statistical data of the identified prayers and curses in terms of meaning and sentence diversity are given in the tables. The identified prayers and curses were examined in terms of meaning, sentence diversity and the use of word groups. It has been determined that 260 prayers are verbs, 230 are simple, 8 are compound, 22 are serial, 240 are positive, 20 are negative 183 are regular, 35 are inverted, and 42 are elliptical. 334 curses are verbs and 302 are elliptical. It was determined that there were simple sentences, 8 compound sentences, 24 sequential sentences, 287 positive sentences, 47 negative sentences, 325 regular sentences, 8 inverted sentences and 1 elliptical sentence. Prayers generally consist of verbs, simple and positive sentences; it is understood that curses consist of verbs, simple and regular sentences.

Giriş

Her toplum kendine ait kültürel öğeleri tanımlamak için farklı terimler kullanmaktadır. Farklı toplumlarda tarih boyunca yer alan ve evrensel bir davranış olan “dileme” eylemi Türk kültüründe “dua ve beddua” terimleriyle karşılanmaktadır. Bu terimlerin Türk kültüründeki en eski karşılıkları iyi dilek anlamında kullanıldığında “alkış” kötü dilek anlamında kullanıldığında ise “kargış” sözcükleri olmuştur. Türklerin İslamiyeti kabul etmesinden sonra inançlarındaki değişim sosyal yaşam ve kültür diline yansımıştır. Bu değişikliği takiben “alkış” ve “kargış” sözcüklerinin yerini “dua” ve “beddua” sözcükleri almıştır. Türk kültür tarihinin en eski dönemlerinden itibaren Türk toplumunun dil, edebiyat ve kültürel ürünlerinde, inanç ve inanç uygulamalarında, gündelik yaşam ve törenlerinde yer alan alkışlar ve kargışlar, kültürün dile yansımaları olarak oldukça zengin bir söz varlığı alanını temsil etmektedir. Dualar ve bedduaların iletişimin her aşamasında kullanılıyor olması dil bakımından taşıdıkları işlevsel nitelikleri canlı tutmalarına katkı sağlamakta ve onları kalıplaşmış söz varlığı olmaktan uzaklaştırmaktadır.

Alka- (öğmek, yüceltmek) *fiil* köküne “-ş” ekinin getirilmesiyle türetilen alkış sözcüğü “etmek, eylemek, vermek, kılmak” fiilleri ile birlikte kullanıldığında “dua etmek, iyi niyetlerde bulunmak, tebrik etmek, yüceltmek” anlamlarına *gelmektedir*. Alkış sözcüğünün anlamı Türkçe *Sözlük’te* (2023, s. 76) “bir şeyin onaylandığını belirtmek için el çırpma, alkışlama, kargış karşıtı” olarak açıklanmıştır. Anadolu ağızlarında günümüzde de *alkış/alkış/alkış* olarak yaşayan sözcük “hayır dua, iyi dilek, medih, sitayiş, dua, övmek, tazim etmek” anlamlarında kullanılmaktadır (Derleme Sözlüğü, 2009, C:1, s. 223). *Kargış* sözcüğünün sözlük anlamı Türkçe *Sözlük’te* “kargıma işi veya bu maksatla söylenen sözler, lanet, telin, beddua, ilenç, alkış karşıtı” olarak tanımlanmıştır (2023, s. 76). Anadolu ağızlarında *kargış* sözcüğü yerine yaygın olarak “*beddua*” ve “*ilenç*” kullanılmakta, bazı Anadolu ağızlarında *kargış*ın yanı sıra *kariş* sözcüğüne de rastlanılmaktadır (Derleme Sözlüğü, 2009 C: 6, s. 2519). Anadolu’nun farklı coğrafi bölgelerinde “ah”, “bedat”, “beddua”, “ilenç”, “kariş vermek”, “inkisar”, “intizar”, “intizar vermek”, “lanet”, sözcükleri bir arada kullanılmaktadır (Keskin, 2018). Halk şairleri yoksulluğa, kadere, yaşamlarını olumsuz biçimde etkilemiş kişilere dizi halinde kargışlar yönelten şiirler de söylemişlerdir: “Yata yata her bir yanın çürüsün/ Zebaniler etrafını бүürsün” (Tokatlı Nuri), Hayr ise duruş/Gönül yıkıp alma kariş/hatırlara gir/hayme kur” (Yunus Emre). (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1993, s. 6425). Yapılan bu tespitler bu sözcüğün sözlü ve yazılı kültürde yaşadığının göstergesidir. İslamiyetin kabul edilmesinden sonra bu sözcüğün yerini zaman içerisinde beddua sözcüğü almıştır. Farsça “kötü, olumsuz, fena, çirkin, yaramaz” anlamındaki *bed* ve Arapça “isteme, dileme” anlamına gelen *dua* sözcüklerinin birleşiminden meydana gelen bu sözcük *kargış* sözcüğüyle aynı anlam doğrultusunda “bir kimsenin başına kötü şeylerin gelmesini dilemek, doğüstü güçlerden bir kişiye zarar vermesini istemek anlamlarında kullanılmaya başlamıştır. Anadolu ağızlarında *beddua* sözcüğünün karşılığı olarak “beydeva, beddā, beddaa, beduva, bedva” sözcükleri de “beddua, ilenç” anlamında kullanılmaktadır (Derleme Sözlüğü, 2009, C: 2, s. 594).

Alkış ve *kargış* sözcüklerinin kökeni pek çok çalışmada etimolojik bakımdan incelenmiştir. Türkçe sözcük ve yapıların Türk dili tarihindeki görünümünü art zamanlı bir çerçevede inceleyen Clauson (1972, s. 137) sözlüğünde *alk-* fiilinin temel anlamını “bitirmek, tüketmek, sona ulaşmak” olarak açıklamıştır. *Alğış/Alkış* sözcüğünün *alka-* “övmek, methetmek, şükretmek” kökünden geldiğini belirten Clauson, öncelikle “Tanrı’yı övmek, methetmek, ona şükretmek” anlamı bulunan bu sözcüğün daha sonra insanlar arasındaki sıradan ilişkilerde de kullanılmaya başlan-

dığını ifade etmiştir. Clauson'un (1972, s. 138) *alka-* maddesi altında Uygur Budist metinlerinden aktarılan “*yeme tutup ögdüm alkadım erser*” (eğer onların yaptıklarını makbul görüp(?) methet-timse) örneğinde görüldüğü üzere, Türk dil tarihinde “övmek” anlamına gelen *alka-* fiilinin yanın-da, *övgü* sözcüğü de alkış ile birlikte kullanılmaktadır. Gülensoy (2007, s. 66) açıklama yaparken iki *alkış* maddesine yer vermiştir. Bunlardan ilkinde *alkış*; “bir şeyin beğenildiğini anlatmak için el çırpma” açıklamasını yaparak, sözcüğün kökeninde Eski Türkçe *alka-* “alkış” fiil köküne “-ş” ekinin getirilmesiyle türeyen *alkış*, “methetme” sözcüğünün bulunduğu belirtmiştir. İkinci *alkış* maddesini açıklarken “hayır dua, kargış karşıtı” açıklamasını yapan Gülensoy (2007, s. 67) bu sözcüğün kökenini de Eski Türkçe “*alka-~alkı*” anlamındaki övmek fiiline dayandırmıştır. So-nuç olarak Gülensoy, “alkış sözcüğünün çözümlenmesini ALK(>g)I(>a)Ş(>s)” şeklinde yapmıştır. Eren (1999, s. 9) de *alkış* sözcüğünü iki başlık altında açıklar: 1. Bir şeyin beğenildiğini anlatmak için el çırpma, 2. Eski çağlardan başlayarak kullanılan ve övmek anlamında kullanılan *alkış*. Bu sözcüğün etimolojik açıklamasını da şu şekilde yapar: *alka-* (~ **alkı~*) kökünden geldiği açıktır: *alka-* (~ **alkı~*) + -ş eki. Tietze ise (2002, s. 155) Etimoloji Sözlüğü’nde *alkış* maddesi altında sözcüğün bugünkü manada “el çırpılarak beğendiğini ifade” anlamına geldiğini, sözcüğün Eski Türkçe *alkış* “medhetme”, onun da *alka-* “methetmek” fiilinden geldiğini belirtmiştir.

Karga- (lanet etmek, beddua etmek) eylem köküne “-ş” ekinin getirilmesiyle oluşmuş *kargış* sözcüğü “lanet, beddua etme, ilenme” anlamlarına gelmektedir. Bu sözcüğün kaynaklardaki eti-molojik açıklamaları incelendiğinde araştırmacıların farklı çözümlenmeleri olduğu görülmektedir. Gülensoy (2007, s. 467-468) “Eski Türkçe ve Orta Türkçede kullanıldığını ifade ettiği *karga-* ‘ilenmek’ fiilini <ḳā yansıma ‘+r’- ‘türeme ünsüz’ +ḡa yansıma şeklinde” açıklamaktadır. Clauson (1972, s. 653-658) “*karğış lanet, kargış*” sözcüğünün *karğa-* fiilinden türediğini, her zaman değil fakat çoğunlukla Tanrı’nın lanet ve kargışını ifade etmek üzere kullanıldığını ifade etmektedir. Clauson’un (1972) açıklamalarından hareketle Türkçe pek çok sözcüğün “*ka(ı)rğā-, karğal-, ka(ı)rğat-, ġarğī-, karğī-, ġarğā-, kara, karğāğ, karğav, karğış, karğak karga-*” fiilinden türediği an-laşılmaktadır. Eren (1999, s. 213), bu sözcüğün etimolojik açıklamasını “<*kargı-* (~*karga-*) +ş eki” şeklinde yapmakta ve bu sözcüğün “beddua, lanet etmek” anlamında kullanıldığını belirtmektedir. Yapılan bu açıklamalar, Türkçede “*karga-*” fiil kökünden türeyen *kargış* sözcüğünün kötü dilekleri bildirmek üzere Türkçenin en eski dönemlerinden itibaren kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca bu sözcüğün kökeniyle yapılan çalışmaları inceleyen Clauson (1972, s. 642-643) Türkçede iki tane “*kar-*” fiilinin bulunduğunu, bunlardan ilkinin “karıştırmak” ikincisinin ise “coşmak, taşmak, dışına taşımak” anlamında kullanıldığını ifade eder. Güner (2015, s. 627), bu sözcüklerin köke-nini incelediği müstakil çalışmasında “*alka-* ve *karga-*”nın kök fiiller olmadığını bu iki fiile Türk kültüründeki sembolik anlamların yüklenerek iki renk adı olan al “kızıl, kırmızı” ve kara “siyah”-tan türemiş olduklarını iddia eder. Bütün bu açıklamalar incelendiğinde bu sözcüklerin etimolojik çözümlenmeleri üzerinde bir uzlaşımın sağlanmadığı görülmektedir.

Tarih boyunca insanoğlunun sözün güç ve etkisini kullanarak doğüstü güçleri harekete ge-çirme, kontrol altına alma, dengede tutma düşüncesi duaları ve bedduaları önemli bir araç olarak yaygın bir biçimde kullanmalarına neden olmuştur. Alkışlar ve kargışların Türk kültüründeki gö-rülme biçimlerinin, genel özellikleri, sosyal ve gündelik hayatta, edebî gelenekler ve türler içeri-sinde nasıl kullanıldıkları vb. konuları pek çok ağız çalışmasında i kendine yer bulmuştur.

Dirlik’in (2002) bölgeden derlenmiş 961 *kargış* ve 264 *alkış* metnine yer verdiği “Fethiye’de İlenmeler, Hayırlı Sözler ve Dualar” adlı çalışması; Oğuz, Ağır ve Çakır (2007) tarafından ha-

zırlanan “Çorum’dan derlenen alkışlar, kargışlar ve ninniler” çalışmaları bulunmaktadır. Aksoy (1945) “Gaziantep Ağzı II. Deyimler, Meşhur Sözcükler, Arasözleri, Dualar, Beddualar” adlı çalışmasında konuya genişçe yer vermiştir. Aksoy, çalışmasının “Dualar, beddualar” adını taşıyan bölümünde, yöreden derlenen alkış ve kargışları dil özellikleri, yaratım ve aktarım bağlamında değerlendirmiştir. Çalışmaların bir kısmında ise Türkiye’nin çeşitli bölgelerinde alkış ve kargış söyleme gelenekleri, bu yörelerden derlenen metinler üzerinden çeşitli bakımlardan incelenmiştir (Büyükokutan, 2009, s. 253-269; Cihan, Batur, 2009, s. 273-289; Demirci, 2009, s. 291-300; Sarıtaş 2009, s. 345-34; Üçer, 2009, s. 301-309). Bu çalışmanın amacı, Türk kültür tarihinin en eski dönemlerinden günümüze kadar, başta günlük yaşamın çeşitli alanları ve Türk sözlü edebiyat geleneği olmak üzere Türk kültüründe kendisine geniş bir yayılma imkânı bulan dualar (alkış/iyi dilek) ve bedduaların (kargış/kötü dileklerin) Batı grubu Anadolu ağızlarındaki tespitini yaparak incelemektir. Bu konunun bütüncül bir yaklaşım esas alınarak 2 ağızlarda kapsamlı bir şekilde incelenmemiş olması bu çalışmanın gerçekleştirilmesindeki temel etken olmuştur. Bu araştırmada, dualar ve beddualar Batı grubu Anadolu ağızlarında tespit edilmiştir. Anadolu’nun her bölgesinde, her ilinde söz varlığına ait bu ögelerin kullanımına rastlanılmaktadır. Bu bakımdan çalışma sadece Batı grubu ağızlarıyla sınırlı tutulmuştur. Bu araştırmada, Anadolu ağızları ile ilgili tasniflerden Karahan’ın (2011) yapmış olduğu genel tasnif temel alınmış ve bu tasnifte yer alan batı grubu ağızlarında yer alan illere ait ağız üzerine olan on üç çalışma incelenmiştir. Bu amaçla taranan eserler seçilirken Batı grubu ağızlarının alt gruplarından örneklerin yer almasına dikkat edilmiştir. Duaların ve bedduaların tasnifi yapılırken Atmaca’nın (2019) çalışmasında kullandığı tasnif esas alınmıştır.

Metin Taraması Yapılan Eserler ve Kısaltmaları

Kütahya ve Yöresi Ağızları: KYA

Urfa Merkez Ağzı: UMA

Malatya İli Ağızları: MİA

Ordu İli ve Yöresi Ağızları: OİYA

Tokat İli ve Yöresi Ağızları: TİYA

Uşak İli Ağızları: UİA

Sivas ve Tokat İlleri Ağızlarından Toplamalar: SVTİA

Kuzeydoğu İllerimiz Ağızlarından Toplamalar: KİA (Bu kitaptan sadece Ordu ve Giresun’a ait derleme metinler incelenmiştir.)

Anadolu İlleri Ağızlarından Derlemeler: AİAD (Bu kitaptan sadece Bolu ve Zonguldak’a ait derleme metinler incelenmiştir.)

Maraş Merkez Ağzı: MMA

Adıyaman ve Yöresi Ağızları: AVYA

Nevşehir ve Yöresi Ağızları: NVYA

Bu eserlerin taranması sonucu tespit edilen dualar ve beddualar yazılırken alıntı yapılan eserin adı, örnek cümlelerin sonuna kısaltılarak sayfa numarası ile birlikte parantez içerisinde gösterilmiştir. Örnek olarak alınan dua ve bedduaların orijinal imlası değiştirilmemiştir.

1. Anlam Bakımından Dualar

1.1. Güzel Baht, Talih ve Nasip İçin Edilen Dualar:

allah senı sevdiğiyle bağışlıya (UMA, s. 209), biri^ˆ bin ola (UMA, s. 209), ufađ ocn okumuş alim olsun/devletinle binler yaşa (KVYA, s. 176), ordular biņler yaşa (SVTİAT, s. 51), hatırıñ hoş olsuñ (KVYA, s. 187), şen olasan (UMA, s. 209), elı^ˆ toprağa atasan, altın ola (UMA, s. 209), işi ras gele (UMA, s. 209), allah senı sıtar ede (UMA, s. 209)

allah senı uşahlariyın başından eksik etmiye (UMA, s. 209), allah iman gücü versin (TİYA, s. 381), ömür bereketi versin (TİYA, s. 381), keseleri dolu olsun retmennerimizin (TİYA, s. 381), inşallah hergeş řidince memmun olullar (TİYA, s. 382), allah işinizi denK getsin (UİA, s. 316), eviņ şen olsun, ben gdiyom yerin ğen olsun (SVTİAT, s. 72), her vağıt řad olasaņ (SVTİAT, s. 143), allah bin bin bireket versin (AİAD, s. 116), dert bela grmyesing (AİAD, s. 151), cennet mekanıñ olsun (AİAD, s. 151), cehennem grmyesing (AİAD, s. 151), rahmetimiz bol ola (AİAD, s. 169), oklu yaylı lun olsun/iyli ağırşaklı gızın olsun (AİAD, s. 123), G'itdĞun yolla auđ olsun (AİAD, s. 192), tađdıņ mucavharat tacın altın tac/sen olsaņ erennere bir yol/dilerem allahdan eħlası taş taş/cenneti alayı bulasan peder (SVTİAT, s. 136), dilin datlı olsun (AİAD, s. 192), datlı olasin. (MİA, s. 210), allah meħtac etmesin, ekel başlı kellere (SVTİAT, s. 54), baħtlar vre (UMA, s. 209), içimi rast getir (TİYA, s. 391), ime nesib ıetsin inşallah (AİAD, s. 195), allah nasib tse görsem yrin yüzünü (SVTİAT, s. 40), hapisdeki, dardaki gullarıņı all gurtarsın (SVTİAT, s. 19), oğlumı baņa bağışla (SVTİAT, s. 44), me^ˆ lam seni baņa vre (SVTİAT, s. 75), me^ˆ lam sana bir can vre (SVTİAT, s. 75), Aklı:nan biņ yaşa (MMA, s. 228), Allah a: baht versin (MMA, s. 228)

Allah damda:zen (damda gezen) bahdı versin (MMA, s. 228), Allah analı babalı bytsn (MMA, s. 228), avuşladığın altın olsun (AVYA, s. 166), Allah oluş ocuğuyın acısını gsterdmesin (AVYA, s. 175), Allah birini bin eyesin (AVYA, s. 175), Allah ev barħ sahibi olan. (AVYA, s. 237), oğlanlı gızlı olan (AVYA, s. 237), büyük adam olan. (AVYA, s. 237), Avuşladığın altın ola (AVYA, s. 237), Allah diyen, doğrı ola (AVYA, s. 237).

1.2. İyi Dilekte Bulunma ve Hayır İsteme Maksadıyla Edilen Dualar:

allah mfaza (KVYA, s. 141), allah başa ğadak vesin (KVYA, s.171), ciger ataşı görmiyesen (UMA, s.209), allah senı muħannete muħtac etmiye, hrlı (UMA, s.209), kötü gün görmiyesen (UMA, s.209), allah senı düşman apısına muħtac etmiye (UMA, s.209), şahabını sağ etsin, gĞmn kayyım etsin, guyulu guyulu versin (MİA, s.210), allah arıya salmasın (MİA, s.210), allah eksikliğiyi vermıye (UMA, s.209), y rabbi^ˆ sen bu ula fat verme (TİYA, s.336), gelmiş geşmiş ğadadan, beladan esirgesin. (TİYA, s.401), allah sizin işinizi res getisin (TİYA, s.436), derdimi, belamı al allahım (OİVYA, s.180), řiz, gcz irast gele yavrum, (MİA, s.210), gkszde ağ tĞler bite, (MİA, s.210), allah bağa ciğer ataşı vermeğe, canım ala (MİA, s.210), hepizin argısı acısı bağa gde (MİA, s.210), kimseye Allah mħtec etmiye (MİA, s.210), allah kimseyi kıymette dşrmesin. (MİA, s.210), burayı Allah şaşırmaya yeri gĖ yaradan(MİA, s.210), gidenimize Allah irahmet eyliye bizi de gençlere yük etmiye (MİA, s.210), hatasız gul olmaz mış , bağışla (MİA, s.210), eviņ oñ řel osun (AİAD, s.196), goğden rahmet yerden bereket (AİAD, s.196), Allah Allah illa llah Ėayır ğele inşallah (KİAT, s.8), mevlam gavuşdur bizi (AİAD, s.191), baba-ya reħmet (UMA, s.209), allah cmleiyi ğavuşdusun (TİYA, s.243), allah esgi gnneri getirmesin (UİA, s.343), allah aramızdan e: sig etmesin (MMA, s.228), allah açlı:nan terbie etmesin (MMA,

s.228), allah başga acı vermesin (MMA, s.228), allah başga dert vermesin (MMA, s.228), allah başımızdan e:sig etmesin (MMA, s.228), allah beterinden esirgesin (MMA, s.228), allah duddu:nu altın eylesin (MMA, s.228), allah duedugca durasin (MMA, s.228), allah elden aya: düşürmesin (MMA, s.228), allah elin diline düşürmesin (MMA, s.228), allah evinde gönendirsin (MMA, s.228), allah galbini gününü göndersin (MMA, s.228), allah gördümüz günden geri goymasın (MMA, s.228), allah iki eyiligden birini versin (MMA, s.228), allah it püsüg aşu etmesin (MMA, s.228), allah kimsenin yavrısını dürtüp çomacag etmesin (MMA, s.228), allah kimsi: açlı:nan terbiye etmesin (MMA, s.228), oduş oca: ŋ yana (MMA, s.228), toprag di: avuşladı: ŋ altın ola (MMA, s.228), allah kimsi: gördü: günden geri gomasın (MMA, s.228), allah kimsi: yazın ayran-sız, gışın yorgansız, bayramda o:lansız gomasın (MMA, s.228), allah ne etdirsin, ne buldursun (MMA, s.228), allah yerine yeş versin (MMA, s.228), bahdın günün a: ola, anaş babaş sa: ola (MMA, s.228), darısı cocukları:za (MMA, s.228), eviñ yihılmiye (MMA, s.228), üçgün yatag, dördüncü gün toprag (MMA, s.228), allah senin başını bozmıya (AVYA, s.197), bereket ıossuñ (NVYA, s.119), allah ağız dadınan ğüle ğüle yedirsin (NVYA,s.119), allah yardımcıım ıossuñ (NVYA, s.151), sen beni yormadıñ, Allah da seni yormıya (AVYA, s.153), yārabbi~ sen ıesirge-yen (AVYA, s.153), allah hēç dırnağını daşa getirmıye (AVYA, s.237), allah māfazınā (NVYA, s.158), allah gözellik virsiñ (NVYA, s.175), hamd ıolsuñ (NVYA, s.177), allah ne taraf hayırısa orıa döndersin! (NVYA,s.177), allah işiñi rasgetirsin (NVYA,s.189), allah başad ıēğlesin (NVYA,s.193), allah hayırlısın ıetsin (NVYA,s.193), allah diliñize sālñ virsiñ (NVYA,s.204), allah hokümetimizi duğam itsin (NVYA,s.208).

1.3. Teşekkür İçin Edilen Dualar:

oş yarabbi çoş şükür (ZBKİA, s. 124), allah ırazı ossun hepimizden (ZBKİA, s. 143),

şükür ler ıossun (ZBKİA, s. 143), allaha şükür (ZBKİA, s. 144), allah bı~ñ kere razı ossun (ZBKİA, s. 144), su gıfı ‘aziz olasan (UMA, s. 209), allaha şükür (TİYA, s. 342), çok şükür (TİYA, s. 347), ya ırabbi~ şükür (TİYA, s. 369), allaha çok şükür (TİYA, s. 409), allaha çok şükür (TİYA, s. 409), allah~a çok şükür (UİA, s. 215), allā çok şükür (UİA, s. 225), allah sizden raz ıolsun (SVTİAT, s. 18), allah senden rāzi ossun (SVTİAT, s. 19), allah rizası için (SVTİAT, s. 213), allah sennēn rāzi olsun (KİAT, s. 6), şükür ossun mevlaya (KİAT, s. 29), hoc ıallarazı olsun. (OİVYA, s. 230), alla ırazı olsun (OİVYA, s. 307), allaha şükür (TİYA, s. 296), allah razı olsun devletden (TİYA, s. 313), allahım, keremine şükür (SVTİAT, s. 96), şükür olsun mevlaya (AİAD, s. 185), allah razı olsun (AVYA, s. 166), sağ ıol (AVYA, s. 166), allah senden rāzi ıössuñ (NVYA, s. 146), allah peğamber razı olsun (AVYA, s. 197).

1.4. Ölen Kişilerin Yakınlarına Edilen Dualar:

allā ıramet ıeylesiñ (KVYA, s. 158), allah takşiratını affetsin (KVYA, s. 210), allah bize de aynı ıölümü nasib ıetsin (KVYA, s. 210), allah rahmet ıetsin (OİVYA, s. 194), anaş babaş nur içinde yatsın (MMA, s. 228), anaşa babaşa rahmet (MMA, s. 228), babaşa rahmet (MMA, s. 228), ecdadıña rahmet (MMA, s. 228), geçmişiñe rahmet (MMA, s. 228), nur içinde yatsın (MMA, s. 228), allah rāhmet ıeyleye (AVYA, s. 174).

1.5. Sağlık ve Uzun Ömür İçin Edilen Dualar:

ömrüñ çoğ ıolsun (SVTİAT, s. 176), uzun ola (MİA, s. 210), argı acı gormesiz, (MİA, s. 210), dırnağına daş doğanmasın (MİA, s. 210), allah ona ölüm yüzü göstermesin (AİAD, s. 116), ölme sen sağ ol (UİA, s. 312), canın sā olsun (OİVYA, s. 222), elhamdülillah yüz yaşıma (OİVYA,

s. 234), allah acılarını gösdermesiņ (MMA, s. 228), allah yatag ömrü vermesiņ (MMA, s. 228), ömrüne bereket (MMA, s. 228), allah kimsi: elden aya: düşürmesiņ (MMA, s. 228), allah ömüller vërsiņ (NVYA, s. 210), allah benim ömrümi ala, ömrine vere. (AVYA, s. 237), allah ömür vërsiņ (NVYA, s. 171).

1.6. Veda İçerikli Dualar:

hayırlı yolculuk (UİA, s. 316), allāsmarladuđ (SVTİAT, s. 15), allāsmarladık ğız ıevi size (KVYA, s. 187), allaha emanet (TİYA, s. 331), hadi allāsmāladık (UİA, s. 319), āllahāsmarradıđ (SVTİAT, s. 110), uğullar olsun (KİAT, s. 28), allahısmarladık (AİAD, s. 163).

1.7. Yeme İçme Üzerine Söylenen Dualar:

siniņiz galeyli olsun/böreyņiz aleyli olsun/yağın yumurtasın çokca guyuņ/yimesi goleyli olsun (AİAD, s. 121), arpa buyday bol olsun (AİAD, s. 171).

1.8. Tebrik Etme İçerikli Dualar:

düđünüņ ğutlu olsun (KVYA, s. 171), hayırlı olsun (KVYA, s. 174), ğınañ ğutlu olsun (AİAD, s. 159), allah hayıllı üllu etsin (TİYA, s. 436), ğınan ğurtlu olsun (AİAD, s. 192), allah ğadirli ğıymatlı etsiņ (MMA, s. 228), çoğ bayramlar göresiņ (MMA, s. 228).

1.9. İzin İçerikli Dualar:

allah verise (UİA, s. 337), allān emriylen (OİVYA, s. 177), allah izin vërüse (OİVYA, s. 228), allah nasib ıederse (OİVYA, s. 287), allāhın izniylen (KİAT, s. 24), allah rızası için (KİAT, s. 5).

1.10. İsteme Merasimlerinde Edilen Dualar:

allahın emriylen, kitabın ğamriylen (ZBKİA, s. 131), allahın emri, peyğamberin ğavli (ZBKİA, s. 160), allahañ emrinnen peyğamberiñ ğavlinnen (KVYA, s. 135), allahañ emrinnen (KVYA, s. 171), āmeda, memedā allahañ emrinne (KVYA, s. 174), emri peyğamberin ğavli ile ğızınıza düñür ğeldük (TİYA, s. 263), allahın emri ıy ııñnen siz düñür oluyōñuz (TİYA, s. 290), allahın emrü peyğamberin ğavlü üzerine (SVTİAT, s. 14), allahın emriylen (SVTİAT, s. 14), allahın emrinnen peğamberin ğavlinnen (AVYA, s. 167).

1.11. Günlük Hayatta Sıklıkla Kullanılan Dualar:

allā ışkına (KVYA, s. 159), töbeler olsun (KVYA, s. 170), ğurban oldüm (TİYA, s. 244) allah vërmiye (TİYA, s. 245), allah seni inandırısın (TİYA, s. 251), allah ğolaylık vërsin işTe (OİVYA, s. 199), allah rızası için (SVTİAT, s. 3), allah vërsin (SVTİAT, s. 78), allah ahıl vërsiņ (MMA, s. 228), allah esirgesiņ (MMA, s. 228), allah razı olsun (MMA, s. 228), allah selamet vërsiņ (MMA, s. 228), allah yardım eylesiņ (MMA, s. 228), el öpenneriņ çoğ olsun (MMA, s. 228), allah hayrını gösdersiņ (MMA, s. 228), allah soğunu hayır getire (MMA, s. 228), ađalāl olsun (AVYA, s. 145), töbeler olsun (AVYA, s. 151), işin rasgele (AVYA, s. 153).

1.12. Dinî Kavramlar İçeren Dualar:

allah için bir keramet varsa beni çarpsın (SVTİAT, s. 199), allahım-da bu daşa can vërsin (AİAD, s. 118), ya sen yetiş hazreti hızır (AİAD, s. 118), ya sen yetiş Muhammet Mustafa (AİAD, s. 118), ya sen yetiş tanrının aslanı Ali (AİAD, s. 118), māřallah deyenin gözüne nur, māřallah demiyenin gözüne kül, şeytan köllüne vërelim Muhammede selevat (KİAT, s. 9), bubam ğurban

olâyım basdıgın topraklara (KİAT, s. 22), yandım allah yandım yandan başkana Cannarım gurban ossun camdan başkana (KİAT, s. 52), allah-da sebeplik vërsin yefinden ayrılmışa (KİAT, s. 120), dinine devletine yerisin. (MİA, s. 210), gendinden gelen şükür (MİA, s. 210), hızır nebi: yoldaşın ola (MMA, s. 228), evin dinin yıhılmaya (AVYA, s. 146), allah kimsi: kötülerinen dünya:da da gabırda da yoldaş etmesin (MMA, s. 228), hocayı hızır yoldaşın ola (AVYA, s. 153).

1.13.Yardım İçerikli Dualar:

düldülün sahabı yardımcın olsun (SVTİAT, s. 136), cihanı halg ıeden yardımcın olsun (SVTİAT, s. 136), allah da cümlesine nesifler ıetsin (SVTİAT, s. 139), aman allah yardım eyle (SVTİAT, s. 160).

1.14. Sevdığıne Kavuşmak için Edilen Dualar:

allah, birgün bizi de gavuşdururur inşallah (SVTİAT, s. 166), gapına köle olam (OİVYA, s. 245), sen doğuran ana olsun bana gaynana (SVTİAT, s. 183).

1.15.Yağmur Yağması İçin Edilen Dualar:

vër Allah vër bir sürü yağmur (SVTİAT, s. 88), vër Allahım vër sellüsünden süllüsünden bir yağmur (SVTİAT, s. 170), vër allahım yağmur (AİAD, s. 169), yağmur bol ola (AİAD, s. 171), vër allahım vër sellice yağmur (AİAD, s. 171).

1.16.Genel Anlam İçeren Dualar:

ğālu belā bē hamza (OİVYA, s. 167), sultanım sağ olsun (SVTİAT, s. 139), g'elen gelinle ya habiballahım ıet beni gardaş (AİAD, s.118).

2. Anlam Bakımından Beddualar

2.1. Ölüm İçerikli Beddualar:

āş'lıkdan öldüm demez ıde, öd ağecından tabuT ıisdē (KVYA, s. 156), doñuz ölümünden öl! (KVYA, s. 188), zañg ölümüne gel (UİA, s. 250), allah canımı alsın (KİAT, s. 69), gara toprahta çürüsün. (MİA, s. 210), āniden gebē git (UİA, s.250), zanğölümüne gelesice! (KVYA, s. 188), toprağ başına (MİA, s. 210), uy adın kağa, geberesin (MİA, s. 210), urğannarā gelesice (KVYA, s. 156), teneşir pahlayası (KVYA, s. 156), allah aklımı almış, canını da alsa da gurtulsag (MMA, s. 230), allah seni bir soluglug etsin (MMA, s. 230), allah tez günde canımı alasıca (MMA, s. 230), başı canı derdine düşesice (MMA, s. 230), bedeni:ñ darbızı çekile (MMA, s. 230), bedeni:ñ darbızı çekile, canı:ñ derdine düşesin (MMA, s. 230), ben böyüddüm gördüm, sen böyüdüp göremiesin (MMA, s. 230), bir soluglug olasıñ (MMA, s. 230), canı derdine düşesice (MMA, s. 231), canında cierinde bulasıca (MMA, s. 231), canını kapasıca (MMA, s. 231), canının derdine düşesice (MMA, s. 231), canı: ñ ebcı: söküle (MMA, s. 231), ca:ñ cekilsin (MMA, s. 231), datlı canından bulasıca (MMA, s. 231), defderi dürülesice (MMA, s. 231), dört adamın omuzunda gedesin (MMA, s. 231), evladi:ñ gününü görmiesin (MMA, s. 231), eñ son gonusmañ ola (MMA, s. 231), gabır gabır gezesin (MMA, s. 231), gelmezine get (MMA, s. 232), gözünjü toprag doyursun (MMA, s. 232), his his canı çıkısın (hısımlar için) (MMA, s. 232), imamın gayı:na binesin (MMA, s. 232), it mezerinde yatasın (MMA, s. 232), kakmazına yatasıca (MMA, s. 232), kefen parañ olsun (MMA, s. 232), malından canından olasıñ (MMA, s. 233), mali:ñ içine kömül (MMA, s. 233), öldü: ñü görür mi:m ola? (MMA, s. 233), ölüsü ötürsün (MMA, s. 233), ömrü tükenesice (MMA, s. 233), sabahlara çıkımsin (MMA, s. 233), solucun tükene, solu:mu tüketdin (MMA, s.

233), tahdalı köye gelin gedesij (MMA, s. 233), taırı canını ala (MMA, s. 233), teneşirde yunasij (MMA, s. 233), yaşı başı kesilesice (MMA, s. 234), yaşij ömrüj kesile (MMA, s. 234), yavruların yetim gala (MMA, s. 234), yedi mina:red e sela:ıj verilsij (MMA, s. 234), yerij yer altı olsun (MMA, s. 234), ala gannı, yarı cannı gelesij (MMA, s. 230), gara habarınj gele (MMA, s. 231), garartıj kaha (MMA, s. 232), geddice:ıj ola da geldice: ıj olmie (MMA, s. 232), gedışij ola da dönüşüj olmie (MMA, s. 232), gençli:yij hayrını görmiesij (MMA, s. 232), gençli:ıje doymiesij (MMA, s. 232), olmaz olasıca (MMA, s. 233), cahennem beri sen öte (MMA, s. 231), görüp görece:ıj bu ola (MMA, s. 232), gidışin ola da, gelişin olmiya (AVYA, s. 153), torbalarda gelen (AVYA, s. 153), tırafık ğazalarına gelen (AVYA, s. 153), yağlı ğurşuna gelen (AVYA, s. 166), ğanlı köyneğin gele (AVYA, s. 175), gelinin dul ğala (AVYA, s. 236), alla seni yoğ eyliye (AVYA, s. 197), ğanlı köyneğinnen gelen (AVYA, s. 166).

2.2. Ezizet ve Zulüm İcerikli Beddualar:

pul pul olsun dökülsün seni öpen duduğlar (AİAD, s. 116), yanı yere gelesice; ağ golları yara gele (MİA, s. 210), epriyı p çürüyesen, lap lap tókılesen (UMA, s. 209), parça parça olasan, her tikey bi dağda kıala (UMA, s. 208), ğay ıallah belanı vesiñ (KVYA, s. 149), ğer bar görmiyesen (UMA, s. 208), allah belayı vere (UMA, s. 208), hey allahdan bulasın (TİYA, s. 280), allah belanı vërsin (OİVYA, s. 185), allah burrı batusun (OİVYA, s. 321), allah belanı vërsin seni (SVTİAT, s. 54), allah belazı vere (MİA, s. 210), malidan malamam olasan (UMA, s. 209), yirre giresen (UMA, s. 208), a:m a:m a:liesice (MMA, s. 230), a:zına yü:cü banna: de:yesice (MMA, s. 230), a:zııa basdır (MMA, s. 230), acısına oturdu:m (MMA, s. 230), ağzıj burnuıj yumula (MMA, s. 230), akli soyha çıhasıca (MMA, s. 230), allah a:zımı çırpsij (MMA, s. 230), allah analığ elinde galasij (MMA, s. 230), allah bela: ıı sıçan sela: versij (MMA, s. 230), allah çüklüce görmesij (MMA, s. 230), allah darısına cıharsij (MMA, s. 230), allah etdi: ıı bulasij (MMA, s. 230), allah ğınienij başına versij (MMA, s. 230), allah hocalar yı:hie (MMA, s. 230), allah iki yahaıj bir ariye gelmiye (MMA, s. 230), allah kalbi:ıj ğünüñü ğoresij (MMA, s. 230), allah kimsi: ğördü: ğünden geri ğomasij (MMA, s. 230), allah niyetine yetirmie (MMA, s. 230), allah seni nasıl bilirse öyle etsij (MMA, s. 230), allah uyuz vere de dınnag vermie (MMA, s. 230), allah yetmiesij emi? (MMA, s. 230), allahından bulasij (MMA, s. 230), aya: ıj başııdan a:r gele (MMA, s. 230), ba:zına ba: golu geçsij (MMA, s. 230), ba:zııda galsij (MMA, s. 230), babi: ıj sinine ataş ya:ya (MMA, s. 230), başııda ğulplu taslar dönsüj (MMA, s. 230), afacan yiesice (MMA, s. 230), afa:lan tufalan olasıj (MMA, s. 230), delig delig delinesij (MMA, s. 231), derd dutasıca (MMA, s. 231), bilenmez dilençi olasıj (MMA, s. 231), dili ğopasıca (MMA, s. 231) diline damla düşesice (MMA, s. 231), başııa benim gadar daş düşsüj (MMA, s. 230), boynuıj altında gala (MMA, s. 230), boyu bosu devrilesice (MMA, s. 230), boyu devrilesice (MMA, s. 230), boyuıa boz ipler ölçüle (MMA, s. 230), bö:ler sohasıca (MMA, s. 230), diliıj depeıden çekile (MMA, s. 231), ğözüıe diziıe dursuıj (MMA, s. 232), ğudurasıca (MMA, s. 232), ğuduru batasıca (MMA, s. 232), ğudurup etine düşesice (MMA, s. 232), ğula:nagurşun ahasıca (MMA, s. 232), havlası yenesice (MMA, s. 232), sidi: dutulasıca (MMA, s. 233), sidigli:ıj dutula (MMA, s. 233), soyha çıhasıca (MMA, s. 233), soyhaıdan çıha (MMA, s. 233), sü: sü:ne yunasıca (MMA, s. 233), sürüm sürüm sürünesice (MMA, s. 233), şaşım şaşım şaşasij (MMA, s. 233), torba dahııp dilenesij (MMA, s. 233), töremiesij (MMA, s. 233), ulum ulum ulasıj (MMA, s. 233), ulum ulum ulasıca da lepir lepir dökülesice (MMA, s. 233), üsdücü:ne bulunmiesice (MMA, s. 233), ça:ıe hırhızııj daşı da:ye (MMA, s. 231), çer çıharasıj (MMA, s. 231), çöp ğimi diıeli gala (MMA, s. 231), çüklüce: çö:melmie (MMA, s. 231), ğalabalı: kahasıca (MMA, s. 231), gara gara derd (MMA, s. 231), garan-

niğni kaha (MMA, s. 232), garnı yüre: eşgisni (MMA, s. 232), gıran dıhılasıca (MMA, s. 232), gıran giresice (MMA, s. 232), gızarı bişesice de, tandıra düşesice (MMA, s. 232), gızgın gurdu düşesice (MMA, s. 232), gızlıca: gırg derede galasıca (MMA, s. 232), govalien govalı gala (MMA, s. 232), gö:ni:η köçe: gırılıni (MMA, s. 232), gö:nüñe köz yapışa (MMA, s. 232), gövdecı:ne ya:lı gurşunna çahılıni (MMA, s. 232), gözünden dizinden gelesni (MMA, s. 232), hörtügler çıharasıni (MMA, s. 232), huyun sü:η gurusun (MMA, s. 232), köküne ayran sü: dökülesice (MMA, s. 232), köküne kirbit sü: döküle (MMA, s. 232), lep lep dökülesice (MMA, s. 232), mapuslarda çürisesice (MMA, s. 233), mundar şişesni (MMA, s. 233), saçı sahalı a:rasıca (MMA, s. 233), yanın yanın yürisesice (MMA, s. 234), yardan yuvarlansni (MMA, s. 234), yazın ayran görmie, gışın yorgan görmie (MMA, s. 234), yerinde yatamiesice (MMA, s. 234), yetmiesice (MMA, s. 234), yi:d yanı yere gelesice (MMA, s. 234), yi:diken yihılasıca (MMA, s. 234), yüre: sapından sararsni (MMA, s. 234), yüre:η a:zından gele (MMA, s. 234), yüzü donu kesilesice (MMA, s. 234), yüzü kesilesice (MMA, s. 234), zehir zıhım olsun (MMA, s. 234), zımaranıñ sırtına, esfele sa:filine get (MMA, s. 234), ciğerin ağzından gele (AVYA, s. 153), yanın yere gele (AVYA, s. 153), parça pincik olan (AVYA, s. 153), tike tike olan (AVYA, s. 153), yanın yere gele (AVYA, s. 166), Ğara yerin altında olan (AVYA, s. 166), Ğara yerin zeminine gèt (AVYA, s. 166), ciğerin ağzına gele (AVYA, s. 166), yanın yere gele (AVYA, s. 175), ğara ğara gurşunlara giden (AVYA, s. 175), allah belānı vı:rsni (NVYA, s. 159).

2.3. Hastalık İçerikli Beddualar:

cierinden yansın naha inşallah (UİA, s. 250), içi dolu kan gusasız (MİA, s. 210), gan gusasni (MMA, s. 231), gan işiesni (MMA, s. 231), gan tüküresni (MMA, s. 231), ganın içine aha (MMA, s. 231), gieri bişesice (MMA, s. 231), cieri dökülesice (MMA, s. 231), cieriñ a:zından gele (MMA, s. 231), cieriñden bul (MMA, s. 231), çekdi:η damar gurusun (MMA, s. 231), damarcı: da:lansni (MMA, s. 231), diliñ dama:η gurie (MMA, s. 231), dişiñe kelpeten de:ye (MMA, s. 231), dişlerine kelpeten u:riyesice (MMA, s. 231), götü hela:dan kakmie (MMA, s. 232), garnı a:reisice (MMA, s. 232), garnı a:rısıni (MMA, s. 232), ciğerin parçalana (AVYA, s. 166), yerişemeyen göziñ körola (AVYA, s. 175), allah göziñi kör ede (AVYA, s. 175), ğan ğusan (AVYA, s. 175).

2.4. Muhatabının Engelli Olmasını Dileyen Beddualar:

kör olmayası (KVYA, s.156), kör olasıca (KVYA, s.156), gözleri kör omayasıca (KVYA, s. 231), gözüm kór olsun (TİYA, s. 251), allah gözünü kör etsin (OİVYA, s. 179), kór olası (AİAD, s. 184), duşman gozün kór olsun (AİAD, s. 191), beñi senden ayırannın iki gozü deķör olsun (AİAD, s. 202), felek gözün körolsun (KİAT, s. 22), yad ele baharsam kór olsun gözüm (MİA, s. 210), dizin dizin yürüyesice (MMA, s. 231) eli aya: budanasıca (MMA, s. 231), eli gırılısıca (MMA, s. 231), eli ırbık dutmie (MMA, s. 231), eliñ aya:η döküle (MMA, s. 231), gafası gopasıca (MMA, s. 231), gözlerine mil çekilesice (MMA, s. 232), gözleriñin a: çekile (MMA, s. 232), gözü çıhasıca (MMA, s. 232), gözü kör olasıca (MMA, s. 232), gözünüñ elifi dökülesice (MMA, s. 232), gözün kör ola (MMA, s. 232)gözünge şişler çahıla emi? (MMA, s. 232), iki gözü kör olasıca (MMA, s. 232).

2.5. Ölüm Sonrası ve Ahirette Kötülük Dileyen Beddualar:

cennet yüzü görmesin Emineye türkü yaķannar (KİAT, s. 30)

2.6. Muhatabının Evsiz Barksız Kalması ve Yuvanın Yıkılması Üzerine Beddualar:

ocagıñ söne, hanay harabola (UMA, s. 209), gapına gara kilit vurula (MMA, s. 231), evi başına yihılasıca (MMA, s. 231), evi yihılasıca (MMA, s. 231), eviñ yihıla da virana ola (MMA, s. 231).

231), yurduñ yuvañ da:la (MMA, s. 234), yurduñ yuvañ yihıla (MMA, s. 234), yurt yuva dutmie-siñ (MMA, s. 234), oca: batasıca (MMA, s. 233), oca: kör galasıca (MMA, s. 233), oca:ñ tütmie (MMA, s. 233), oca:ña incir a:cı dikile (MMA, s. 233), oduñ oca:ñ kör gala (MMA, s. 233), hanañ harab'ola (MMA, s. 232), yeriy yurduñ ataş ola (MMA, s. 234), duvar diplerinde ğalan (AVYA, s. 236), ğaralığ ğapılara gire ğızın, açılı ğapı bulamıya (AVYA, s. 236).

2.7. Evlilikle İlgili Beddualar:

kızken kız durasan, gelínken titretesen (UMA, s. 208), oğlan yüzü görmiyesen (UMA, s. 208).

2.8. Küfür Olarak Kullanılan Beddualar:

biri bir yaramazlığ yaptı; evin yihıla kapıñ kitli kala, kapıñ poñuyna suvana (MÍA, s. 210), başı götünden ar gelesice (MMA, s. 230).

2.9. Muhatabının Hayvanlardan Zarar Görmesini Dileyen Beddualar:

kör baykuş taķayda yuva yapa (UMA, s. 208), dinnemiyenin gece rüyasına girsin kör kedı (OİVYA, s. 249), bacañda bayguş tünie (MMA, s. 230), başıñda bayguşlar öte (MMA, s. 230), dili: eşşeg arsis sogsuñ (MMA, s. 231), dilini eşşeg arsi soksuñ (MMA, s. 231), gargalar üleşine gona (MMA, s. 232), gula:na gurd düşesice (MMA, s. 232), üleşineguzgunnar dönesice (MMA, s. 233), ite püsse: yem olasıñ (MMA, s. 232), yılanalar soha (MMA, s. 234).

2.10. Yeme İçme Üzerine Söylenen Beddualar:

ekmek atlı sen yaya olasan (UMA, s. 208), elimden yediğın gözüğe dura. (MÍA, s.210), zehir zıkkım ye (MMA, s. 234), zıhımın kökünü ye (MMA, s. 234), südüñ harem olsuñ (MMA, s. 233), yedi:ñ ekmek göze: dize: dursuñ (MMA, s. 234), yedirdi:m burna: ba:za: dursuñ (MMA, s. 234).

2.11. Muhatabının Muhtaç Olmasını Dileyen Beddualar:

ayağına bi tiken bata, elim degmeyeçe yaran eyi olmaya (MÍA, s. 210), allah siye dert vère, derman vèrmiye (UMA, s. 209), beni beyle eden murad almasın (SVTİAT, s. 150), saña haramla olsun bensüz yatduğın döşek (AİAD, s. 194), nan ekme: muhdaç olasıñ (MMA, s.233).

2.12. Muhatabının Bir Varlığa Dönüşmesini Temenni Eden Beddualar:

daş gaya olasıñ. (MÍA, s. 210), allah seni ocaçlık daşı gibil dondursun (OİVYA, s. 263), allah seni daş ıetsin (OİVYA, s. 267), daş ıhaya kesilsin (TİYA, s. 385), vay daş olasıca vay (TİYA, s. 391), daş ölü ıversin (TİYA, s. 429), allah beni daş kesse (TİYA, s. 359), allah beni ğuş etsin (TİYA, s. 359), daş, ğaya kesilsin (TİYA, s. 385).

2.13. Genel Anlam İçeren Beddualar:

dört tenenin çininde gelesen (UMA, s. 208), boğçayda güli sola (UMA, s. 208), ağ gidesen kara gelesen ağ gidesen kara gelesen (UMA, s. 208), kímín durasan, duz kímín eriyesen (UMA, s. 208), betrey söne (UMA, s. 208), şitilken devrİlesen (UMA, s. 208), veren veren olsun, vereniñ ölü olsun, vermiyeniy kel başlı bi gızı olsun (AİAD, s. 181), bu ahdıman duşmannara galmasın (AİAD, s. 204), yıldız ellerim kırılıñ saña kurşun atanın (MÍA, s. 210), adı batasıca (MMA, s. 230), adı sañı kahasıca (MMA, s. 230), adıñ gara yerden gele (MMA, s. 230), bayramlara çıkmiesiñ (MMA, s. 230), abdalıñ kestiğinden mahrum gedesiñ (MMA, s. 230), başına de:rmen daşı düşesice (MMA, s. 230), başını yiesice (MMA, s. 230), burnu budanasıca (MMA, s. 230), burnundan gelesice (MMA, s. 230), burnunuñ dire: gırlasıca (MMA, s. 230), burnuñdan gele (MMA, s.

230), sen beni güldürmediñ, Allah da seni güldürmesiñ (MMA, s. 233), seni allah'a havale etdim (MMA, s. 233), evladıñdan bul (MMA, s. 231), fele:ñ sillesini yesiñ (MMA, s. 231), hayrını görmiesiñ (MMA, s. 232), iflah olmiesiñ (MMA, s. 232), gıldı: namaz üstücü:ne bulunmasıñ (MMA, s. 232), gıldı: namaza gurban olsun (MMA, s. 232), zırnı:nı bile gurban ederim (MMA, s. 234), allah nasıl bilorsa òle etsin. (AVYA, s. 148), allāh elimden ıalā (AVYA, s. 153), köyneğinde dolanan (AVYA, s. 175), allah ketenin başına ola (AVYA, s. 236), gètdiğın yerde ğapısı ğaranlığ ola (AVYA, s. 236), allah ğınalı eller ğoğlamıya (AVYA, s. 236), oğlan südü senin eteğine değmiye (AVYA, s. 236), gelin görmiyen (AVYA, s. 236), allah seni yı'ğı'd ıiken yıhılasın (AVYA, s. 197), genc ıiken devrilesin (AVYA, s. 197), ğulmez ıossuñ (NVYA, s. 153).

3. Cümle Çeşitliğı Bakımından Dualar ve Beddualar

3.1. Yapıları Bakımından Dualar ve Beddualar: Yapıları bakımından dualar ve beddualar incelenmiştir. 230 duanın basit, 22 duanın sıralı, 8 duanın da birleşik yapılı olduğı tespit edilmiştir. 302 bedduanın basit, 8 duanın birleşik, 24 bedduanın da sıralı yapıda olduğı belirlenmiştir.

3.1.1. Basit yapılı dua ve beddua örnekleri:

sultanım sağ olsun (SVTİAT, s. 139), ğatırın ğoş ıolsuñ (KVYA, s. 187), oğlumı başa bağışla (SVTİAT, s. 44). ğay ıallah belañı vesin (KVYA, s. 149), gara toprahta çürüsün. (MİA, s. 210), malidan malamat olasan (UMA, s. 209), kör ıolmayası (KVYA, s. 156).

3.1.2. Birleşik yapılı dua ve beddua örnekleri:

māşallah deyenin ğözüne nur/māşalla demiyenin ğözüne kül/şeytan köllüne verelim muhammede selevat (KİAT, s. 9), sen doğuran ana olsun bana gaynana (SVTİAT, s. 183),

pul pul olsun dökülsün seni öpen dudaklar (AİAD, s. 116), cennet yüzü ğörmesin Emineye türkü yakannar (KİAT, s. 30).

3.1.3. Sıralı yapılı dua ve beddua örnekleri:

sağabını sağ etsin, ğüğümünü kayyım etsin, guyulu guyulu versin (MİA, s. 210), gidenimize allah irahmet eyliye, bizi de gençlere yük etmiye (MİA, s. 210), eviñ şen ossun, ben ğidiyom yerin ğen ossun (SVTİAT, s. 72), sağabını sağ etsin, ğüğümünü kayyım etsin, guyulu guyulu versin (MİA, s. 210), parça parça olasan, her tikey bi dağda ıalasan (UMA, s. 208), pul pul olsun dökülsün seni öpen dudaklar (AİAD, s. 116), biri bir yaramazlığ yaptı; evin yıhıla kapıñ kitli kala, kapıñ poñuyna suvana (MİA, s. 210).

3.2. Yüklemin Türü Bakımından Dualar ve Beddualar: Yüklemin türü bakımından dualar ve beddualar incelenmiştir. Genel olarak duaların ve bedduaların yüklemde fiil soylu sözcüklerin kullanıldığı tespit edilmiştir: ğatırın ğoş ıolsuñ (KVYA, s.187), kör ıolmayası (KVYA, s.156), ğözüm kór olsun (TİYA, s.251), zañğ ölümüne gel (UİA, s.250), uy adın kağı, geberesin. (MİA, s.210).

3.3. Yüklemin Yeri Bakımından Dualar ve Beddualar: Yükleminin yeri bakımından dualar ve beddualar incelendiğinde duaların 183'ünün kurallı, 42'sinin eksiltili, 35'nin ise devrik yapılı olduğı tespit edilmiştir. Beddualardan ise 325'inin kurallı, 8'inin devrik, 1'inin ise eksiltili olduğı tespit edilmiştir.

3.3.1. Kurallı Cümle Şeklinde Dualar ve Beddualar:

devletinle binler yaşa (KVYA, s. 176), ğay ıallah belañı vesin (KVYA, s. 149), dört tenenin çininde gelesen (UMA, s. 208), daş gaya olasin. (MİA, s. 210).

3.3.2 Devrik Cümle Şeklinde Dualar ve Beddualar:

yad ele baharsam kór olsun gózum. (MÍA, s. 210), řiz, gúcüz irast gele yavrum, (MÍA, s. 210), allah meştacı etmesin, çökelak başlı kellere (SVTİAT, s. 54).

3.3.3. Eksiltili Cümle Şeklinde Dualar ve Beddualar:

allah  mafaza (KVYA, s. 141), allahın emriyinen, kitabın gamriyinen (ZBKİA, s. 131), topraş başına (MÍA, s. 210).

3.4. Anlamları Bakımından Dualar ve Beddualar: Anlamları bakımından dualar incelenmiştir. Dualar genel olarak bir dileğin isteğın gerçekleşmesi amacıyla yapıldığı için tamamının olumlu cümlelerden oluştuğu görölmüştür. Beddualar anlamları bakımından incelenmiştir. Duaların 224'ünün olumlu, 36'sının olumsuz; bedduaların 287'sinin olumlu, 47'sinin ise olumsuz olduğu tespit edilmiştir.

3.4.1. Anlamca Olumlu Olan Dua ve Beddualar

eviř şen ossun, ben gidiyom yerin ğen ossun (SVTİAT, s. 72), her vaşıt řad olasaş (SVTİAT, s. 143), allah bin  bin bireket versin (AİAD, s. 116), dert bela görmüyesin (AİAD, s. 151), allah senin başını bozmiya (AVYA, s.197), allah sení uşaşlarıyın başından eksik etmiye (UMA, s. 209), cehennem görmüyesin (AİAD, s. 151).

3.4.2. Anlamca Olumsuz Olan Dua ve Beddualar

 er bar görmüyesen (UMA, s. 208), bu ahdıman duşmannara galmasın (AİAD, s. 204), cennet yüzü görmesin Emineye türkü yaşannar (KİAT, s. 30), oğlan yüzí görmüyesen (UMA, s. 208), allah siye dert v re, derman v rmiye (UMA, s. 209), beni beyle eđen murad almasın (SVTİAT, s. 150).

4. Sözcük Gruplarının Kullanımı Bakımından Dualar ve Beddualar:

4.1. Tekrarları Kullanma: 4 bedduada 2 de duada tekrar gruplarına rastlanılmıştır.

parça parça olasan, her tikey bi dağda ęala (UMA, s. 208), ver Allahım ver sellüsünden süllüsünden bir yağmur (SVTİAT, s. 170), veren veren olsun, vereniye  lu olsun/vermiyeniy kel başlı bi gızı olsun (AİAD, s. 181), lap lap t kilesen (UMA, s. 209), pul pul olsun d k ls n seni  pen duduğlar (AİAD, s. 116), ağ gidesen kara gelesen ağ gidesen kara gelesen (UMA, s. 208).

4.2. Eş ya da Zıt Anamlı Sözcükleri Kullanma: Dualarda ve beddualarda eş veya zıt anlamlı sözcükler kullanılmıştır. Tespit edilen dua ve beddua örnekleri ise şunlardır:

allah siye dert v re, derman v rmiye (UMA, s. 209), gelmiş geşmiş ęadadan, beladan esirgesin. (TİYA, s. 401), ağ gidesen kara gelesen ağ gidesen kara gelesen (UMA, s. 208).

4.3. Kısa ve özl  bir ifadeyi belli eklerle bir hük m cümlesi içinde belli bir kalıp halinde kullanma: Duaların ve bedduaların büyük bir kısmında kısa ve özl  ifadelerin belirli ekler alarak cümle içinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen dua ve beddua örnekleri şunlardır:

teneşir pahlayası (KVYA, s. 156), hışım inesi (KVYA, s. 156), su ğıbı 'aziz olasan (UMA, s. 209), biri' bin ola (UMA, s. 209), keseleri dolu olsun (TİYA, s. 381), dilin datlı  olsun (AİAD, s. 192).

4.4. Cümlenin  gelerinde sözcük gruplarının kullanımı: Dua ve bedduaların cümle  gelerinde kullanılan sözcük gruplarının genellikle sıfat tamlamasından oluştuğu tespit edilmiştir. Bu duruma 20 dua, 14 beddua örneğinde rastlanılmıştır:

gara toprahta çürüsün. (MİA, s. 210), iyli ağırşaklı gızın olsun (AİAD, s. 123), hatasız gul olmaz imış , bağışla (MİA, s. 210), kör baykuş ta kayda yuva yapa (UMA, s. 208), dinnemiyenin gece rüyasına girsin kör kedı (OİVYA, s. 249), kötü gün görmiyesen (UMA, s. 209).

Sonuç

Türk sözlü kültürü içerisinde iyi ve kötü dilekleri, yalvarma ve yakarma, övgü ve yemin, kutsama ve lanetleme sözlerini bildirmek amacıyla kullanılan dualar ve beddualar önemli bir yer tutmaktadır. Sözlü kültürün en önemli ürünlerinden olan dualar (hayırdua-alkış) ve beddualar (ilenç-kargış) doğüstü güçleri kontrol edebilmek için sözün gücünü ve etkisini kullanma amacı taşımaktadır.

Bu araştırmada Batı grubu Anadolu ağızlarından (Kütahya, Urfa, Malatya, Ordu, Tokat, Uşak, Sivas, Giresun, Bolu, Zonguldak, Kahramanmaraş, Nevşehir, Adıyaman) toplam 14 ağza ait derlenmiş metinler incelenmiştir. İnceleme sonucunda 260 dua, 334 beddua tespit edilmiştir. Tespit edilen dua ve bedduaların anlam bakımından tasnifi ve istatistik verileri aşağıda sunulmuştur:

1. Tablo: Anlam Bakımından Dualar

Dua Başlıkları	Sayı	Yüzde
1. Güzel baht, talih ve nasip için edilen dualar	49	18,8
2. Genel anlamlı, iyi dilekte bulunma ve hayır isteme maksadıyla edilen dualar	72	27,6
3. Teşekkür için edilen dualar	28	10,7
4. Ölen kişilerin yakınlarına yapılan dualar	11	4,2
5. Sağlık ve uzun ömür için edilen dualar	15	5,7
6. Veda içerikli dualar	8	3,07
7. Yeme içme üzerine söylenen dualar	5	1,9
8. Tebrik etme içerikli dualar	7	2,6
9. İzin içerikli dualar	6	2,3
10. İsteme merasimlerinde edilen dualar	10	3,8
11. Günlük hayatta sıklıkla kullanılan dualar	19	7,3
12. Dini kavramlar içeren dualar	15	5,7
13. Yardım içerikli dualar	4	1,5
14. Sevdiğine kavuşmak için edilen dualar	3	1,1
15. Yağmur yağması için edilen dualar	5	1,9
16. Genel anlam içeren dualar	3	1,1
TOPLAM	260	100

Anlam bakımından bedduaların tasnifi aşağıdaki tabloda sunulmuştur:

2.Tablo: Anlam Bakımından Beddualar

Beddua Başlıkları	Sayı	Yüzde
1. Ölüm içerikli beddualar	71	21,2
2. Eziyet ve Zulüm İçerikli Beddualar	123	36,8
3. Genel anlamlı beddualar	40	11,9
4. Hastalık içerikli beddualar	22	6,5
5. Muhatabının engelli olmasını dileyen beddualar	24	7,1
6. Ölüm sonrası ve ahirette kötülük dileyen beddualar	1	0,2
7.Muhatabının evsiz barksız kalması ve yuvanın yıkılması üzerine beddualar	17	5,08
8. Evlilikle ilgili beddualar	2	0,5
9. Küfür olarak kullanılan beddualar	2	0,5
10. Muhatabının hayvanlardan zarar görmesini dileyen beddualar	11	3,2
11. Yeme içme üzerine söylenen beddualar	7	2,09
12. Muhatabının muhtaç olmasını dileyen beddualar	5	1,4
13. Muhatabının bir varlığa dönüşmesini temenni eden beddualar	9	2,6
TOPLAM	334	100

Tespit edilen dua ve bedduaların cümle çeşitliliği bakımından tasnifi aşağıda sunulmuştur:

3. Tablo: Cümle Çeşitliliği Bakımından Dualar ve Beddualar

	Fiil Cümlesi	İsim Cümlesi	Basit Cümle	Birleşik Cümle	Sıralı Cümle	Olumlu Cümle	Olumsuz Cümle	Kurallı Cümle	Devrik Cümle	Eksiltili Cümle
Dualar	260	-	230	8	22	224	36	183	35	42
Beddualar	334	-	302	8	24	287	47	325	8	1

Tablo 3 incelendiğinde 260 duanın fiil, 230'unun basit, 8'ünün birleşik, 22'inin sıralı, 224'ünün olumlu, 36'sının olumsuz, 183'ünün kurallı, 35'inin devrik, 42'sinin ise eksiltili olduğu tespit edilmiştir. 334 beddualanın fiil, 302'sinin basit, 8'inin birleşik, 24'ünün sıralı, 287'sinin olumlu, 47'sinin olumsuz, 325'inin kurallı, 8'inin devrik, 1'inin ise eksiltili cümle olduğu tespit edilmiştir. Duaların genel olarak fiil, basit ve olumlu cümlelerden; bedduaların ise fiil, basit ve kurallı cümlelerden oluştuğu anlaşılmaktadır.

Elde edilen bu sonuçlar doğrultusunda Batı grubunda yer alan dua ve beddualara ilgili şu sonuçlara varılabilir:

Dualar ve beddualar fiil cümlesinden oluşmaktadır.

Dualar ve beddualar genel olarak basit, kurallı ve olumlu cümle yapısındadır.

Dualar en çok iyi dilekte bulunma, hayır, güzel baht, talih ve nasip isteme anlamlarını içermektedir.

Beddualar en çok eziyet, zulüm ve ölüm isteme anlamlarını muhteva etmektedir.

Kaynakça

- Aksoy, Ö. A. (1945). *Gaziantep Ağzı II. Deyimler, Meşhur Sözler, Arasözleri, Dualar, Beddualar*. Ankara: TDKY.
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi (1993a). Alkış. (1. Cilt, s. 401). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi (1993b). Dua. (10. Cilt, s. 381). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi (1994). Kargış. (18. Cilt, s. 182). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Atmaca, E. (2019). Antalya ağzlarında dualar ve beddualar. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 7(19), 42-80.
- Büyükokutan, A. (2009). *Muğla Yöresinde Kargışlar*. E. G. Naskali (Ed.). Lanet kitabı içinde (ss. 253-269). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Cihan, A., Batur, E. B. (2009). *Diyarbakır Bedduaları*. E. G. Naskali(Ed.). Lanet kitabı içinde (ss. 273-289). Kitabevi Yayınları.
- Clasuson, S. G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford: Oxford University Press.
- Caferoğlu, A. (1994). *Kuzeydoğu İllerimiz Ağızlarından Toplamalar*. Ankara: Türk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Caferoğlu, A. (1994). *Sivas ve Tokat İlleri Ağızlarından Toplamalar*. Ankara: Atatürk Türk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu

Türk Dil Kurumu Yayınları.

Caferoğlu, A. (1995). *Anadolu İlleri Ağızlarından Derlemeler*. Ankara: Atatürk Türk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Demir, N. (2005). *Tokat İli ve Yöresi Ağızları*. Niksar Belediyesi

Korkmaz, Z. (1977). *Nevşehir ve Yöresi Ağızları*. Ankara:Türk Dil Kurumu Yayınları.

Nakiboğlu, S. H. (2001). *Adıyaman ve yöresi ağızları:(inceleme-metinler-sözlük-indeks)* (Vol. 7). Hamle Gazete ve Matbaacılık.

Özturan, H.A (2009). *Maraş Merkez Ağzı*. Kahramanmaraş: UKDE Yayınları.

Demircan, A. (2009). *Ehl-İ Sunnet Âlimlerine Göre Emevî Halifesi Yezid B. Muaviye "Ye Lanet Okunması Meselesi*. E. G. Naskali. (Ed.) Lanet kitabı içinde (ss. 111-135). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Demircan, A. (2009). *Ali-Muaviye Kavgası Bağlamında Bir Siyasi Mücadele Aracı Olarak Lanet Okuma*. E. G. Naskali. (Ed.) Lanet kitabı içinde (ss. 151-163). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Derleme Sözlüğü. C.I-XII. (2009). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Dirlik, Ü.Ş. (2002). *Fethiye'de İtenmeler, Hayırlı Sözler ve Dualar*. Antalya:Dirlik Matbaası.

Eren, H. (1999). *Alkış*. Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü içinde (s. 9). Ankara: Bizim Büro Basımevi.

Eren, H. (1999). *Kargaşa, Kargış*. Türk dilinin etimolojik sözlüğü içinde (s. 212-213). Ankara: Bizim Büro Basımevi.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1993).

Gülensoy, T. (1988). *Kütahya ve Yöresi Ağızları:(İnceleme-Metinler-Sözlük)*. Ankara: Atatürk Türk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gülensoy, T. (2007). *Alkış*. Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü. Etimolojik Sözlük Denemesi içinde (ss. 66-67). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gülensoy, T. (2007). *Karga-, Kargaşa, Kargı-, Kargıma, Kargış*. Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü. Etimolojik Sözlük Denemesi içinde (ss. 467-468). Ankara: TDKY.

Gülseren, C. (2000). *Malatya İli Ağızları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gülsevin, G. (2002). *Uşak İli Ağızları*. (Dil özellikleri- metinler- sözlük). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Güner, G. (2015). *Alkış, Dua ve Kargış Beddua* Kelimelerinin Etimolojisi Üzerine. A. Buran, vd. (Eds.) 7. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildirileri içinde (I. Cilt, ss. 625-631). Fırat Üniversitesi Basımevi.

Karahan, L. (2011). *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması* (2. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Keskin, A. (2018). *Türk Kültüründe Alkışlar (Dualar/İyi Dilekler) ve Kargışlar (Beddualar/Kötü Dilekler): Metin ve Bağlam Merkezli Bir İnceleme* (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Larousse, B. (1986). *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*. İstanbul: Gelişim Yayınları AŞ.

Özçelik, S. (1997). *Urfa Merkez Ağzı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sarıtaş, S. (2009). *Ev ve Yuvaya Yönelik Beddualar*. E. G. Naskali (Ed.) Lanet kitabı içinde (ss. 345-349). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Tietze, A. (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lügatı* (Cilt 1, A-E). İstanbul: Simurg Kitapçılık.

Türkçe Sözlük. (2023). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Üçer, M. (2009). *Sivas Yöresinde Beddualar*. E. G. Naskali (Ed.) Lanet kitabı içinde (ss. 301-309). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

“Gök”lü Bir Ülke Olarak Tacettin Şimşek’in Çocuk Şiirleri

As a Celestial Country Children’s Poems by Tacettin Şimşek

Musa BALCI*



Öz

Tacettin Şimşek’in İlkyaz Tatili isimli kitabı -Çocuklar İçin Şiir- alt başlığıyla yayınlanmış bir eserdir. Çocuk edebiyatı alanında kuramsal çalışmaları bulunan Şimşek, aynı zamanda bu türde şiirler yazan bir şairdir. Onun İlkyaz Tatili kitabı, gerek şairin kendi çocukluk döneminin izlerini taşıması ve gerekse tema olarak bugünün çocuklarının karşı karşıya oldukları kimi problemleri işleme bakımından ilgi çekicidir. Çocuğa görelik açısından başarılı şiirler kaleme almış olan şair, mensubu olduğu toplum değerlerini onlara aktarmayı da ihmal etmez. Kitap “Çocukistan, Suların Rüyası, Adı Galiba Aşk ve İlkyaz Tatili” adıyla dört bölüme ayrılmıştır. Şairin bu eserinde gökyüzü, tabiat, yasak, hayal, rüya, öğretmen, yetimlik, anne ve teknoloji gibi öne çıkan başlıklar başta olmak üzere çocuğun hayata bakışı çocuk şiiri formunda kaleme alınmıştır. İlk gençlik dönemine atılan adımlar gibi başka temalar da yine bu şiirlerde çocuk bakışı ve diliyle işlenmiştir. Çocuklar için kaleme alınan eserlerin hangi özellikleri taşıması gerektiği konusunda üniversitede uzun yıllardır dersler veren Şimşek’in kendi eserlerinde çocuk edebiyatı unsurlarını nasıl uyguladığına bakmak ayrıca ilgi çekici olacaktır. Tacettin Şimşek’in şiirleri üzerine burada yapılan tespitler, onun şair ve çocuk edebiyatı yazarı Cahit Zarifoğlu’nun etki halkasında yer aldığını göstermektedir. Bu etki üç şiirinde belirgin olmakla beraber şair, şiirlerinin genelinde kendi sesini yakalama başarısını göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Çocuk Edebiyatı, Çocuk Şiirleri, Tacettin Şimşek, İlkyaz Tatili.

*Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye, musa.balci@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9695-6506

Gönderilme Tarihi / Received Date:

22 Ocak 2024

Kabul Tarihi / Accepted Date:

16 Şubat 2024

Atıf/Citation: Balcı M. (2024).

“Gök”lü Bir Ülke Olarak Tacettin Şimşek’in Çocuk Şiirleri
doi.org/10.30767/diledeara.1424010

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

Abstract

Tacettin Şimşek’s book İlkyaz Tatili is a work published under the subtitle -Poetry for Children. Şimşek, who has theoretical studies in the field of children’s literature, is also a poet who writes poems in this genre. His book İlkyaz Tatili is interesting both because it bears the traces of the poet’s own childhood and because it deals with some of the problems faced by today’s children as a theme. The poet, who has written successful poems for children, does not neglect to convey the values of the society he belongs to them. The book is divided into four sections: “Çocukistan, Suların Rüyası, Adı Galiba Aşk ve İlkyaz Tatili”. In this work of the poet, the child’s view of life, especially the prominent topics such as sky, nature, forbidden, dream, dream, teacher, orphanhood, mother and technology, is written in the form of children’s poetry. Other themes, such as the steps taken to the first youth period, are also treated in these poems with a child’s perspective and language. It will also be interesting to look at how Şimşek, who has been lecturing at the university for many years on what features the works written for children should have, applies the elements of children’s literature in his own works. The determinations made here on Tacettin Şimşek’s poems show that he is in the circle of influence of poet and children’s literature writer Cahit Zarifoğlu. While this influence is evident in three of his poems, the poet has succeeded in capturing his own voice throughout his poems.

Key Words: Children’s Literature, Children’s Poems, Tacettin Şimşek, İlkyaz Tatili.

Extended Summary

What drives artists to create works is that they look at life and the world from a different perspective from other people and see the neglected aspects of events. Artists are the first to realise what ordinary people fail to notice, and this awareness compels them to produce works. Their inability to express what they see is like an unbearable pain of consciousness, and their creation of works is beyond a choice, it is almost a compulsory form of existence. Among poets and writers whose material is language, those who work in the field of children's literature are also obliged to use a poetic language different from the adult language system.

In this study, academician and poet Tacettin Şimşek's children's poems published by Uçan At Publications under the title *İlkyaz Tatili* were analysed. In this study conducted with the document analysis technique; It is aimed to obtain findings on topics such as the subjects Tacettin Şimşek addresses in his poems, his language and style, the reflections of his childhood on the work, the messages in the texts, his references and traces of influence.

The children's literature products of Tacettin Şimşek, who is one of those who gave his life to bring to light those who worked in the field of children's literature, are texts that deserve to be written on. In this sense, the fact that he is one of the names in the circle of influence of Cahit Zarfıoğlu, who is also fed by the texts of oriental Islamic literature and "stands out with his fairy tales written in accordance with children's sensitivity by making use of tradition" makes it meaningful for us to work on his works.

Tacettin Şimşek's poems in the book *İlkyaz Tatili* are written in a natural and sincere language, in accordance with the criteria of children's literature, far from imperiousness. The poems are short as they should be, ask questions from time to time, make surprising exits, and include references to fairy tale and humour heroes. In accordance with the active world of children, sometimes word games are used and the presence of animal characters that they see as friends in their world are also distinctive features of his poetry.

When the themes of the poems are analysed, it is seen that the poet, on the one hand, wants to prevent the disappearance of the fairy tales he listened to and the games he played during his childhood. On the other hand, he tries to develop an objection on their behalf against the siege of technological devices that occupy the world of today's children.

In addition to being a poet, Tacettin Şimşek, who has theoretical studies in the field of children's literature, has written his poems "like talking to children" in the words of Mustafa Ruhi Şirin. In this respect, the book *İlkyaz Tatili* can also be shown as a sample poem for those who will produce works for children.

When children look at the world, almost everything surprises and amazes them. As a result, they try to comprehend the outside world by asking questions. When children's questions are taken seriously, new horizons open up both for themselves and for adults. Unlike "tamed" adults, they are born to say that the king is naked. In Tacettin Şimşek's *İlkyaz Tatili*, the child is a person who asks questions without fear.

It is almost inevitable for an artist's work to contain connotations from the works of previous masters, and this is not a situation that should be abhorred. The main thing is that the artist can find his own voice with associations and influences. In Tacettin Şimşek's children's poems, the

connotation of Cahit Zarifoğlu is felt from time to time. But as a whole, Tacettin Şimşek appears as a poet who has found his own voice in children’s poems.

In the poems in the book *İlkyaz Tatili*, the course we live in, which is full of pain, in which inequality and poverty are increasingly dominant and spiritual suffering captures the human soul more and more every day, is objected with the language of children. Tacettin Şimşek, in his poems, also successfully inculcates to children that they should never put aside their dreams and dreams in their language. These poems written by Şimşek for children are also a guiding signpost against the negative situations they may encounter in their future lives.

Giriş

Sanatkârlar, eser verirken beslendikleri kaynakların da etkisiyle insana ve hayata bakış noktasında kendilerine özgü bir yaklaşım ortaya koyarlar. Onları eser vermeye iten şey, hayata ve dünyaya diğer insanlardan farklı bir yerden bakmaları ve hadiselerin ihmal edilen yönlerini görmeleridir. Sanatkârlar, sıradan insanların farkına varamadıkları şeyleri en önce fark ederler ve bu farkındalık, onları eser vermek mecburiyetinde bırakır. Onların gördüklerini dile getirememeye hâli katlanılması mümkün olmayan bir bilinç ağrısı gibidir ve eser vermeleri tercihin ötesinde, adeta var olmanın zorunlu bir biçimidir. Malzemesi dil olan şair ve yazarlardan çocuk edebiyatı alanında eser verenler, bu alanda ayrıca yetişkin dil dizgesinden farklı poetik bir dil de kullanmak zorunda kalırlar.

Bu çalışmada, akademisyen ve şair Tacettin Şimşek’in *İlkyaz Tatili* adıyla Uçan At Yayınları tarafından (2017) basılan çocuk şiirleri incelenmiştir. Doküman analizi tekniğiyle yapılan bu çalışmada; Tacettin Şimşek’in şiirlerinde ele aldığı konular, dil ve üslubu, kendi çocukluğunun esere yansımaları, metinlerindeki iletiler, yaptığı göndermeler ve etkilenme izleri gibi başlıklara dair bulguların elde edilmesi hedeflenmektedir. Zira şiirlerde duygu ve düşünce ancak dil, şekil ve kullanılan üslupla tesirli hâle gelebilmektedir (Kaplan: 2000, 12).

Çocuk edebiyatı alanında eser verenleri gün yüzüne çıkarmak için bir ömür veren ve kalem yoran Tacettin Şimşek’in kendi ürünleri de incelenmeye değer niteliktedir. Şark İslam edebiyatı metinlerinden beslenen ve “gelenekten faydalanarak çocuk duyarlığına uygun olarak yazdığı masallarıyla öne çıkan” Cahit Zarifoğlu’nun (Arslan: 2016, 65) etki halkası içerisinde bulunan Şimşek’in çalışmaları araştırmalara konu edilmeyi fazlasıyla hak etmektedir.

1. Tacettin Şimşek’in Hayatı ve Eserleri

Çocuk Vakfı/Çocuk Edebiyatı Okulu danışmanlığında yayına hazırlanan Tacettin Şimşek’in *İlkyaz Tatili* (Uçan At Yay., 2017) kitabı Soner Hızarcı’nın çizgileriyle renklendirilmiştir. Şimşek’in hayat hikâyesi bu kitapta iki metin olarak yer almaktadır. Bu metinlerden, ayrıç kapak kısmında “Bu Kitabın Yazarı” başlığıyla yer alan ve çocuk dil dizgesine uygun olarak kaleme alınan yaşam öyküsü ilgi çekicidir:

“Yayla çocuğuydu. Hava nenesinin deyişleri, masalları ve pehlivan hikâyeleriyle büyüdü. Gündüz kartalları, gece yıldızları seyretti. Babası Almanya’daydı. Uçaklara “Tayyare, babama selam söyle!” diye bağırdı. At bindi, kitap okudu, horon oynadı, türkü söyledi, piyeslerde rol aldı. En sevdiği oyunlar birdirbir, uzuneşek ve çeliş çomaktı.

Pertevniyal’de okumak istiyordu, almadılar. Doktor olmak istiyordu, olamadı. Lisede matematik okudu, üniversitede edebiyatçı oldu. Yazdıklarından pek azını yayımladı.

Kendine oyun arkadaşları dünyaya getirmek için evlendi. Tiyatrolar sahneledi. Anne ve babasıyla umre hayalini gerçekleştirdi.

Yazmanın, okumaktan sonraki en güzel eylem olduğunu düşünüyordu. Dünyayı çocukların onaracağına inanıyor. İlk okuyucu ve eleştirmenleri kendi çocuklarıydı. Tuttuğu takım: Çocuklar. Onlarla iletişimi seviyor ve onlar için yazarken mutlu oluyor.”

Eserin “Jenerik” sayfasında verilen özgeçmiş bilgilerine göre ise Tacettin şimşek, Gümüşhane-Torul-Altınpınar’da doğmuştur. Altınpınar İlkokulu (1973), Torul Ortaokulu (1976), Konya Ereğli İvriç Öğretmen Lisesi (1981) ve Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nü (1986) bitirmiştir. Yazar, uzun yıllardır aynı üniversitenin Türkçe Öğretmenliği bölümünde öğretim üyesi olarak görevini sürdürmektedir. Vildan, Ahsen ve Muhsin’in babasıdır. Ulusal ve uluslararası şiir ve hikâye yarışmalarında birinci olmuştur. “Ceviz Ağacı, Anneye Mektup, Yeşil Gözli Kardan Adam, Gül Kokardı Babaannem” gibi metinleri ders kitaplarına alınmıştır.

Tacettin şimşek’in hayat hikâyesi kısmında vurgulu olarak söylenenler arasında; çocukken babaannesinin anlattığı masal, efsane ve hikâyelerle büyümüş olması (şimşek: 2014a, 311), babanın yurtdışında gurbette çalışması, çocukken sevdiği oyunlar, lisede matematik ve üniversitede edebiyat okuması, anne ve babaya içten bağlılığı, kitap okumaya verdiği değer, çocuk bakışının dünyayı güzelleştireceğine olan inancı, eleştiriye açıklığı ve çocuklar için yazma motivasyonu gibi başlıklar dikkat çekmektedir. Bu hususlar onun çocuk şiirlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Eserlerinin başlıklarına bakıldığında, Tacettin şimşek’in akademisyen kimliği, yaşamöyküsü kısmında kendisi tarafından ifade edildiği üzere lisede ağırlıklı matematik eğitimi alması ve oyun ilgisinin yansımaları olan tiyatro başlıkları öne çıkmaktadır. Yine yazdığı eserlerin çocuklar tarafından nasıl karşılandığını önemsenmenin gereği olarak şimşek’in, eserlerini en önce kendi çocuklarına okutup onlarla eserleri üzerinde konuştuğuna dair ifadesi de işaret edilmesi gereken bir başka husustur. Tacettin şimşek’in doktora tez konusunun, çocuk şiiri alanında önemli bir kitap kabul edilen *Çocuk ve Allah* eserinin şairi Fazıl Hüsnü Dağlarca üzerine (şimşek: 1999) olması da anlamlıdır.

Tacettin şimşek’in yayımlanan kitapları ise şunlardır: *Çocuk Edebiyatı* (Rengarenk Yay., 2002), *İlköğretimde Drama* (Suna Yay., 2004), *Okul Tiyatrosu* (2005), *Eylülce* (Suna Yay., 2005, şiir), *Okul Öncesinde Drama ile Matematik Öğretimi* (Hegem Yay., 2010, Mustafa Albayrak ile), *Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı* (Grafiker Yay., 2011, Editör), *Uygulamalı Yazma Eğitimi El Kitabı* (Grafiker Yay., 2011, Osman Gündüz ile), *Uygulamalı Okuma Eğitimi El Kitabı* (Grafiker Yay., 2011, Osman Gündüz ile), *Uygulamalı Konuşma Eğitimi El Kitabı* (Grafiker Yay., 2014, Osman Gündüz ile), *Okul Öncesinde Çocuk Edebiyatı ve Medya* (Grafiker Yay., 2016, Editör), *Uygulamalı Yaratıcı Yazma* (Grafiker Yay., 2021, M. Abdullah Arslan ile), *Kırk Aynada Gül Yankısı Rubailer* (TDV Yay., 2021), *Adem’in Cennetleri* (Hece Öykü, 2022), *Günümüz Öyküsünde Öne Çıkan Teknikler* (Grafiker Yay., 2022, Nurullah Aydın ile).

Çocuk Edebiyatı Ürünleri: *İlkyaz Tatili* (Uçan At Yay., 2017), *Yeşil Gözli Kardan Adam* (Uçan At Yay., 2018), *Altın Papağan* (Uçan At Yay., 2022), *Karakoncolos* (Uçan At Yay., 2022), *Vici Vici* (Uçan At Yay., 2023).

2. İlkyaz Tatili Şiirleri

Hangi tarihlerde yazıldığına ilişkin bir bilgiye ulaşamadığımız *İlkyaz Tatili* kitabındaki şiirler, “Çocukistan, Suların Rüyası, Adı Galiba Aşk, İlkyaz Tatili” şeklinde bir isimlendirmeye dört

bölüme ayrılmıştır. Kitabın bölümlere ayrılmış olması, şiirlerin farklı çocukluk evrelerine açıldığı kanaatini uyandırmaktadır.

İlkyaz Tatili kitabında yer alan şiirler, hece ya da serbest ölçüyle yazılmıştır. Çocukların kolaylıkla anlayabilecekleri, diyaloglara yer verilen, bazen düşünmeye sevk eden soruların bulunduğu, ezberlemeye uygun biçimde yinelemelere yer verilen, ahenkli ve uyaklı metinlerden oluşmaktadır. Hayatın içinden benzetmelere, kişileştirme, tezat, tenasüp ve istifham gibi sanatlarla da başvurulmuştur (Kara: 2022, 61-82). Şiirlerde masal dünyasından imgeler, destan ve fabllara göndermeler çocukların ilgisini harekete geçirecek niteliktedir.

3. Bir Ülke Olarak “Çocukistan”

Tacettin Şimşek’in *İlk Yaz Tatili* kitabının çekirdek kısmını, 8’li heceyle yazılan “Çocukistan” şiirinin ve bu başlığı taşıyan ilk kısmın oluşturduğu söylenebilir. Bu şiirde çocukluğun bizzat kendisi bir ülke olarak tasvir edilir. Bu ülke, içerisinde yaşadığımız ve sınırlarıyla ruhlarımızı daraltan, bizlere kimi dayatmalarda bulunan bu dünyadan farklıdır. Burada uçurtma yıldızlardandır; güneş prens ve ay prensesdir. Hatta konuşulan dil “Çocukça” adını taşımaktadır. Fakat çocuğun belirleyiciliğini anlatmak için bu şiirde kullanılan “bemol” ve “diyez” musiki terimleri zor birer kavram olarak karşımızda durmaktadır. “Çocukistan” başlığı altında yer alan şiirler dil, üslup ve çocuğa görelilik bakımından diğer bölümlerdeki çalışmalardan ayrı bir yerde durmaktadır. “Çocuk Deyince” başlıklı şiir, Türkiye’de çocuk edebiyatı alanında kuramsal çalışmaları bulunan ve kendisi de bu alanın yazar ve şairlerinden olan Mustafa Ruhi Şirin’e ithaf edilmiştir. Aşağıda yer alan bu şiirde çocukların doğallığı, oyuna düşkünlükleri ve tabiattaki varlıkları somutlaştırarak kavramaya çalışmaları bu edebiyata uygun biçimde yalın bir dille (Arıcı: 2016, 264) ortaya konulmuştur. Mustafa Ruhi Şirin’in “poetik cesaretle çocuklar için şiir yazarlar arasında” (Şirin: 2021, 131) saydığı Şimşek, şiirinde somuttan soyuta doğru sembolik bir dil kullanmanın imkânlarını yoklar. Çünkü şair, çocuk eserlerinde “metinlerin somut anlatımlar içermesi gerektiğine ilişkin yaygın kaniya” katılmaz. Ona göre “Çocukların, masalların anlattığı sembolik dile doğuştan yakın oldukları açık”tır (Şimşek: 2014a, 315). Tacettin Şimşek bu konuda Cahit Zarifoğlu’nun yaklaşımına yakın durur.

“Çocuk deyince
Kuşlar geçer
Şiirlerin içinden.

Çocuk deyince
Koca bir lunaparkta
Döner dünya.

Çocuk deyince
Rüya görür
Ağaçlar bile.

Çocuk deyince
Yıldızlar
Sanki ateş böceği.”

Çocukların dünyasında değerli olan, onların kendi duygu ve düşüncelerini ifade etmede de kullandıkları “kuş, lunapark, rüya, tabiat, gökyüzü” gibi unsurlar şiirde bir arada kullanılmıştır. Şiirin kelime kadrosu ve teması çocuğa görelilik açısından da uyumludur. “Çocuk Deyince” şiiri, bir çocuk edebiyatı araştırmacısı ve çocuk edebiyatı yazarı olarak Tacettin Şimşek’in “Çocuğa Seslenirken Nelere Dikkat Etmek Gerekir?” sorusuna verdiği veciz bir cevap olarak da okunabilir.

3.1 Tabiat, Gökyüzü, Hayal ve Çocuk

Şimşek’in şiirlerinde atmosfer olarak “berrak bir gökyüzü” vurgusu dikkat çekicidir. Onun şiirinde çocuk, gerçek ve mecaz anlamında sanki “gök”lü bir şiir ülkesinde yaşamaktadır. Nitekim gökyüzü ve gökteki cisimler çocukların dünyasında son derece önemlidir. Çocukların çizdikleri resimlerde de gündüz vakti görülen güneş ve bulutlar ile havanın kararmasıyla beliren yıldızlar ve ay belirgin bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Çocuklar için sıra dışı bir oyun aracına dönüşen kar ve yağmurun gökten yağması da onların gökyüzü sevgisinin başlıca sebeplerindedir. Gökyüzü, çocuk için bu somut unsurların dışında, hem hayal âlemine ve hem de rahmet ve merhamete açılan bir kapıdır (Balcı: 2021, 1-26). Şimşek’in şiirlerinde gökyüzü atmosferinin kullanımını “Paylaşım” şiirinde görmek mümkündür.

Doğal yaşam, sözlü kültür ürünleri olan masal ve hikâyelerin hayal dünyasını kanatlandıran özellikleri ile günümüz çocuklarının ruhlarını yaralayan kent yaşamı gibi konular 7’li heceyle yazılan “Çoban Çocuk” şiirinde anlatılır. Bu metin konu, kelime seçimi ve iç ses uyumu (*rythme*) bakımından kitabın en başarılı şiirlerindedir. Kitaptaki diğer şiirlerde, Türkçe hece ölçüsünde en çok tercih edilen 7’li ve 8’li hecenin çoğunlukla kullanılmış olması da dikkat çekmektedir.

“Çal kavalını çocuk,
Bir de benim için çal.
Ne ninni bilirim ben
Ne hikâye ne masal.

...

Çal kavalını çocuk,
Bir de benim için çal.
Şehrin homurtusundan
Hep böyle uzakta kal.”

Şair Şimşek, bugünkü çocuğun teknoloji çağında yaşadığının farkındadır ve onu yaşadığı bu dünyadan tümüyle koparmak istemez. Nitekim “Uzay Çocukları” şiirinde teknolojinin içinde bir doğa değil, doğal olanın içinde bir teknoloji arayışında olduğunu sezdirir. Özellikle nine karakterinin dilinden aktarılan “Masalcılar Yok” şiiri, masal anlatıcılarının yerini “işgal eden” teknolojik aygıtlara bir gönderme gibi durmaktadır. Çok eski dönemlerde erkeklerin ekonomik nedenlerle evden uzaklaşması sonucunda kadınların tekeline geçen masal anlatıcılığı (Şirin: 2019b, 17) bugün kadınların da ev dışındaki çalışma hayatına da katılmalarıyla teknolojik aygıtlara havale edilmiş gibi durmaktadır. “Masalcılar Yok” şiiri, Mevlana İdris Zengin’in “Masal Alan Adam” hikâyesiyle (Zengin: 2018) birlikte okunduğunda, şairin çocuklar açısından işaret etmek istediği tehlikenin boyutları daha iyi anlaşılacaktır.

Tacettin Şimşek’in şiirinde, çocuklar için büyüdükleri zaman olmak istedikleri en ideal şey, “dünyanın en küçük çocuğu” olmak şeklinde ifade edilir. Bu konuma ulaşmak, insanlara sayısız

faydaları bulunan “doktor, mühendis, pilot ve polis” olmaktan daha zordur. Şairin “Büyüyünce” şiirinde vermek istediği asıl mesaj da, günümüz dünyasında ihmal edilen “hayata çocuk penceresinden bakmak”tır aslında.

Her çocuk için büyüyünce bulunmak istediği konum ya da yapmak istediği meslek elbette aynı değildir. Şair de tek bir çocuğun ya da kendi çocukluk dünyasının şiirini yazmamıştır. Onun şiirinin arka planında kendi çocukluğu bulunsa bile ortaya koymak istediği aslında başka çocukların hayatıdır. Bu açıdan okuruna, çocuklara büyüyünce olmak istedikleri şey konusunda bir dayatmada bulunmamayı işaret eder. “Koro” başlıklı şiirde ise şairin içindeki çocuk; bülbül, kumru, kanarya, guguk kuşu ve ağustos böceğinin katıldığı koroya şef olmak gibi sıra dışı bir şey olmak ister. Bu metindeki ağustos böceği vurgusunun, Sezai Karakoç’un belki de şair karakterini sembolize eden “Ağustos Böceği Bir Meşaledir” şiirini (Karakoç: 2020) çağrıştırması anlamlıdır. Şimşek’in “Kuyruklu Yalan” ve “Korkulu Kuzu” şiirlerinde de aynı şekilde Karakoç’un bahsi geçen çalışmasındaki La Fontaine (1621-1695) göndermesiyle karşılaşırız.

“Rüya bu ya!
Şef olmak istiyorum:
Bülbülün,
Kumrunun,
Sakanın,
Kanaryanın,
Guguk kuşunun,
Ağustos böceğinin
Katıldığı koroya.”

3.2 Yasak, Sınırlama ve Çocuk

Çocukların dünyasında yasad, sınırlama ve hareket alanını daraltıcı davranışlar sevimsizdir. Elbette yasaklama ile sınırlama arasında fark vardır. Çocuk eğitiminde, klasik anlayışa bağlı olarak Kınalızâde Ali Efendi’nin aktardığı çerçevede (Göçgün: 1982, 110) tek başına yasaklamanın esas alınması bugünün çocukları üzerinde müspet sonuçlar vermeyecektir. Çocuklar konumları gereği kendileri için neyin yararlı neyin zararlı olduğunu bazı durumlarda tam bilemeyebilirler. Onların bu tür durumlarda yasalara muhatap kılınmasıyla yaşamlarını sınırlandıran keyfiliklerin birbirinden ayırt edilmesi gerekir. İyi niyetle yapılan yasaklayıcı telkinlerin çocukların dünyasında ne kadar olumsuz bir etkiye sahip olduğunu, Şimşek’in baba ve kızı arasındaki diyalog üzerine kurulan “Fatma’m fat!” şiirinde görebiliriz. Yasaklara, sınırlamalara ve telkinlere karşı çocuk tavrı o kadar keskindir ki kendi isminde bulunan “-ma” hecesini de (Fat-ma) olumsuz emir bildiren kipteki “-ma/-me” gibi görür. Bu şiir, çocuğun süreklilik arz eden didaktik üslûba ve kendisine hep komut verilir gibi davranılmasına karşı itirazı olarak da okunabilir. Şair, 4’lü ve 6’lı heceyle yazdığı şiirde, adeta kelimelerle oynayarak bu çocuk bakışını okuyucuya aktarabilmiştir.

“ - Koşma, kızım!
Koşacağım işte!
Yapma, kızım!
Yapacağım işte!

Tutma, kızım!
 Tutacağım işte!
 Atma, kızım!
 Atacağım işte!
 Fatma, kızım!
 Fatacağım işte!”

Yasaklama, korkutma ve kaygı dayatma tavrının çocuk ruhunda tahminlerden öte yaralar açtığı alan uzmanlarınca da ortaya konulmuştur. Saygı-güven ilişkisi yerine, özellikle korku ve kaygı kültürüne bağlı olarak büyütülen çocuklar utandırılarak yetiştirilmekte ve ebeveynleri yani otoriteler tarafından korkutulmaya maruz bırakılmaktadır (Cüceloğlu: 2020). Hâlbuki yasaklama ve korkutmaya başvurmaksızın kazandırılmak istenen davranıştaki amacın uygun bir dille anlatılması durumunda daha olumlu sonuçlar elde edilecektir.

3.3. Çocukluk Dönemi ve Çevre

Büyük sanatkârların hayat hikâyelerinde, özellikle çocukluk döneminde yaşadıkları bir mahrumiyet, ruhsal bir yaralanma, anne-babadan uzak kalma, kayıplar ya da karşı karşıya kaldıkları büyük bir felaketin bulunması dikkat çekicidir. Bu durum hem doğu hem de batı edebiyatındaki büyük yazarlar örneğinde görülebilir. Bizde, ruh ikizi olarak da nitelenebilecek olan Şirazlı Sadf ve Mehmed Âkif’in erken yaşta babalarını kaybetmeleri ve her iki sanatkârın da eserlerinde bu durumu dile getirmeleri buna örnek verilebilir. Tacettin Şimşek’in şiirinde de örtük biçimde bile olsa bir “babadan uzaklık” hissedilir. Çocukluk döneminde babasının Almanya’ya çalışmaya gitmiş olması onu yaralamıştır ve bu durum ebeveynlerinden uzak kalanlarla duygudaşlık kurma (*empathia*) konusunda şairde bir farkındalık oluşturmuştur. Çocuk gözüyle bakma anlatım yönteminin önde olduğu “Penceremdeki Serçe” şiirinde bunu görebilmekteyiz:

“Annemin kuşa bakışı annece:
 ‘Bu kuş acıkmış’ dedi.
 Babam gülererek baktı:
 ‘Ekmek parası için
 Gurbete çıkmış’ dedi.”

Çocukluk döneminde insanın yaşadığı yer, çevre ve şartlar onun duyu dünyası üzerinde kalıcı etkiler bırakır. Bu etki olumlu olabileceği gibi olumsuz bir biçimde de karşımıza çıkabilir. Şair Şimşek’in “Gökkuşuğı Resmi” şiirinde, yaşadığı coğrafyada mevsimlerin hızlı akışı, hatta bazı mevsimlerin bu hızda adeta atlanarak geçişi dile getirilir:

“Nasıl bir şehirdeyiz
 Öğretmenim?
 Baharı görmeden
 Bir çırpıda
 Yaz gelir.”

“Neslihan’ın Dileği” şiiri ise anne ve babasını erken kaybetmiş ya da onları doyasıya görememiş çocukların duygularını işleme bakımından anlamlı bir başka metindir.

4. “Suların Rüyası”

İlkyaz Tatili kitabının ikinci kısmını oluşturan bu bölümde yer alan “Herkes Rolünde” şiiri, çocukların dilinden öğretmenlere pedagoji dersi vermeyi hedefleyen bir çalışmadır. Herkesin kendi rolüne uygun davranması gerektiği temasının etkileyici bir şekilde işlenmesinde, şairin aynı zamanda bir eğitimci olmasının payı görülmektedir. Şimşek’in eğitimciliği bir memuriyet olarak değil “gönüllü bir uğraş olarak benimsemiş” (Şimşek: 2014a, 312) olması ona bu pencereyi açmıştır. Bu şiir, her öğretmenin mesleğe başlamadan okuması gereken bir metin olarak karşımızda durmaktadır.

“Annem olmayın!

Babam olmayın!

Öğretmenimsiniz

Öylece kalın!

Özenmeyin kimseye,

Rol çalmayın kimseden!

Annem olursanız,

Babam olursanız,

Öğretmenim

Kim olur o zaman?”

“Yalnız Çocuk” başlıklı şiir, günümüz çocuğunun yaşadığı en büyük mahrumiyetlerden birine değinmektedir. Şair, aslında yaşayan ama çocuğun hayatında varlığı hissedilmeyen anne, baba, teyze, hala, dayı, amca, nine ve dedelere seslenmektedir. Bu şiir, çocukların akrabalarıyla yakınlaşmak ve onların varlığını hissetmek istediğini; bu sebeple onları beklediklerini ama yakınlarından uzak kalmalarının bir iç sızısı gibi onları yaraladığını anlatır. Bu durum şiirin son mısralarında çocuğun dünyasında açılan “soğuk pencerelerde”ki gözlerde oluşan “hüzünlü bakışlar”la dile getirilir. Şair, diğer bir tarafıyla çocukların yalnızlığını ortadan kaldıracak olan büyüklere seslenir ve harekete geçmelerini ister. Tacettin Şimşek’in “Yalnız Çocuk” şiiri, Cahit Zarifoğlu’nun “Çalışan Anne” ve “Çalışan Baba” metinlerine (Zarifoğlu: 2006) ek olarak Mustafa Ruhi Şirin’in “Babam Öldü” metniyle (Şirin: 2012) hep birlikte okunduğunda, şairin aktarmak istediği duygunun eski-mezliği daha iyi hissedilecektir.

4.1 Çocukla Birlikte Metafizik Âleme Yürümek

Tacettin Şimşek, çocuklara sadece içerisinde yaşadığımız bu dünyayı ve orada yaşananları anlatmakla yetinmez. Onun çocuklara işaret etmek istediği bir diğer dünya da metafizik âlemdir. Şair, metinlerinde kavramakta zorlanacakları bu metafizik âlemi onlara telkin etmek yerine hissettirmeye yönelmektedir. “İçeriden Görmek” şiiri bunun güzel örneklerindedir.

“Görmek için

Bütün sevdiklerimi

Karşımda mı olmalılar

İlle de?

Gözlerim açıkken

Gördüklerimi,
Görebilirim elbet
Gözüm kapalıyken de.”

Şair, tabiat unsurlarını da sadece bir resim tablosu gibi bakarak tasvir etmekle yetinmez. Tasvir ettiği tablolar çocukların çevresiyle uyumludur. Bu unsurları tıpkı bir çocuğun gözünde olduğu üzere birer dost ve arkadaş gibi görür, onlarla konuşur; hatta onları konuşturmaya yönelir. “Me-nekşeye Şiir” bunun güzel örneklerinden biri olarak görülebilir.

7’li heceyle kaleme alınan “Şehzâde” şiirinde ise şair, bir masal atmosferi oluşturur. “Kafdağı, küheylan, yedi başlı dev, kır at” masal sembollerini kullanarak tarihe ve imparatorluk tecrübesine gönderme yapar. “Şehzade” şiiri, çocuklara yönelik örtük bir ödevlendirme olarak da okunabilir.

Kültürümüzün en önemli mizahî karakteri olan ve çocukların dünyasında olumlu çağrışımlara sahip bulunan Nasrettin Hoca da Tacettin Şimşek’in şiirlerinde karşımıza çıkar. Çünkü çocuk edebiyatı eserlerinde, okuyucunun ilgisini yakalayabilmek için anlatımda komik öğelerin bulunması (Şirin: 2021, 66) esas kabul edilmektedir. Şair, “Ya tutarsa!” şiirinde, iki Nasrettin Hoca fıkrasına göndermede bulunarak onun sevgi dolu yaklaşımına bugün duyulan özlemi dile getirir.

“Yorgan gitti,
Kavga bitti, demiştin.
Yorganlar gidiyor.
Kavga bitmiyor.
Gelsen de yine sen,
Bize sevmeyi öğretsen.”

“Dolunay”, “Yarımay” ve “Hilal” şiirleri, çocukların anlamaya ve kavramaya çalıştıkları şeyler hakkında çokça soru sormalarıyla uyumlu bir üsluba sahiptir. Şair bu şiirlerinde hem çocukların diliyle sorular sorar ve hem de onlara kavrama eşiklerine uygun kimi cevaplar verir. Onların soruları “filozofların soruları kadar ciddidir” (Şirin: 1997, 113). Tek şiirde işlenebilecek olan bir konu, çocuklara görelilik açısından onların sıkılmamaları için üç ayrı şiirde işlenmiştir. “Çocuğun anlama ve algılama seviyesine” (Arıcı: 2016, 265) uygun ifadelerin seçilmiş olması da altı çizilmesi gereken hususlardandır.

“İyimser” şiiri, “bardağa dolu tarafından bakmak” deyimini anlatmayı hedeflemektedir. Önemli bir temayı ele almakla birlikte bu şiir, diğer metinlerle kıyaslandığında anlatıcının dışındaki üçüncü şahısların hikâyeye katılması noktasında zayıf kalmıştır.

Günümüzde çarpık şehirleşmenin artması ve mahallenin ortadan kalkmasıyla unutulmaya yüz tutan çocuk oyunlarına göndermeler de Tacettin Şimşek’in şiirlerinde yerini almıştır. “Oyun Kurtaran” şiirinin “Gerçek kahramanlar/Sanal yangınlardan/Oyun kurtaranlar” mısraları, şairin çocukluğun yok oluşu konusundaki tavrını bizlere gösterir.

5. “Adı Galiba Aşk”

Çocukları doğallıktan koparan ve aletlere mahkûm eden teknolojinin tenkidi, bu bölümde yer alan “Sanal Oyun” şiirinde olduğu üzere Tacettin Şimşek’in birçok metninde işlenmiştir. Geleneklerimize uygun olarak çocuklara “Ad Koyma” teması yine bu bölümde şairin kendi çocuklarına verdiği isimler üzerinden anlatılır.

Unutulmaması gereken, değer aktarıcı deyim ve atasözleri Şimşek’in çocuk şiirlerinde özel yer tutan bir başka husustur. “Hay’dan Hu’ya” başlıklı şiir bunun güzel örneklerindedir. Şair, bu değer aktarımını yaparken, kendi ifadesiyle iletinin bir öğüt metnine dönüşmesine izin vermez (Şimşek: 2014a, 313).

“Hay” Allah’tır
Hu” Allah;
Öyleyse
Allah’tan gelen
Allah’a gider mi demek
“Hay’dan gelen Hu’ya gider.”

“Dağla Deniz” şiiri, çağdaş bir manzum fabl örneği olarak okunabilir. “Kutucuk” şiiri, öğretmenlere öğrencilerinin başarısını not defterindeki kutucuklarda yer alan rakamlar üzerinden değerlendirmemeleri gerektiği mesajını vermektedir. “Ezop Dede” şiirinde ise La Fontaine’nin kaleme aldığı masalları Ezop’tan ilhamla yazdığı ama asıl kaynağını unuttuğu dile getirilir. Çünkü La Fontaine, Cemil Meriç’in ifadesiyle “bulduklarını almış ve onlara biçim mükemmelliği kazandırmış” (Şirin: 2019a, 119) bir kişidir.

8’li heceyle yazılmış olan “Kuşlar Gibi Uçabilsem” şiiri “Adı Galiba Aşk” bölümünün en dikkat çeken metinlerinden biridir. Tacettin Şimşek, kendisiyle yapılan bir söyleşide, bu şiirden de söz eder ve manzum masal yazma çalışması yaptığına dair ilgi çekici bir bilgi aktarır (Şimşek: 2014a, 312). Çocuğun hayal dünyasının sınırsızlığını tema olarak işleyen bu şiir, Cahit Zarifoğlu’nun *Kuşların Dili* adıyla yeniden yazdığı şarkı İslâm edebiyatının şaheserlerinden Feridüddin-i Attâr’ın *Mantıku’t-Tayr* eserini (Attar: 1990) hatıra getirmektedir (Balcı: 2023). “Adı Galiba Aşk” bölümüne alınan şiirlerin temalarına dikkat edildiğinde, bu kısımda gençlik döneminin arzularının toplandığı görülecektir. “İhtiyaç” başlıklı şiir bu tespiti doğrulamaktadır.

Bölüme isim olarak da verilen “Adı Galiba Aşk” şiirinde, çocukların artık ilk gençlik dönemine adım attıkları 11-12 yaş dilimindeki “hoşlanma” kavramıyla tanımlanabilecek saf duyguları vurgulamak istenmiştir. Şiirin başlığında ve içeriğinde beş kez tekrarlanan “galiba” kelimesinin tercih edilmesi de bu amaçla olmalı. Şairin, bütün defterlerin şiirle dolmaya başlaması üzerinden ergenliğe doğru koşan çocuklara bu dönemdeki duygularının gerçek bir sevdalanma değil de hoşlanma olduğunu sezdirmesi ayrıca önemlidir. Şiirde kullanılan benzetmeler ve üslup çocuk edebiyatına uygun olarak “dili sevdirci ve okuma-yazma hevesi uyandırıcı” (Şimşek: 2014b, 300) niteliktedir. Şiirin malzemesi olan duygu ve düşüncenin ele alınış ve işleniş tarzı (Kaplan:2002, 283) bakımından da “Adı Galiba Aşk” başarılıdır.

“Âşık oldum galiba ben
Anne!
Türkçe, Matematik, Fen
Bütün defterlerim şiir defteri.
Galiba ben âşık oldum
Anne!
Bülbül gibi oğlun
Şimdi kekeme.”

4'lü heceyle yazılmış olan ‘‘Uçan At’’ şiiri, kitabı yayınlayan Uçan At Yayınları için kaleme alınmış bir metin olarak görünmektedir. 4'lü heceyle yazılan şiir, destanlar üzerinden göndermeleri ve iç musikisiyle dörtlüye koşan bir atın ayak seslerini okuyucuya hissettirir. ‘‘Gizli Dil’’ ve ‘‘Düş Bakışı’’ şiirleri ise çocuk diliyle anlatımın güzel örneklerindedir.

6. ‘‘İlkyaz Tatili’’

Metinlere bakıldığında bu bölüme yerleştirilen ‘‘Birdirbir’le’’, ‘‘Uzuneşek’’, ‘‘Yirmibeş Saat’’, ‘‘Uçuş Böceği’’ şiirlerinin tema olarak ilk çocukluk dönemlerini anlattığı görülecektir.

‘‘İşaret Parmağına Ağıt’’ şiiri ise tema olarak kitabın yerini alan teknolojik aygıtlar tehlikesine gönderme yapmaktadır. Bu şiir, yüz yıllardır sayfalar çeviren işaret parmağının ekran kaydırmaya başlayan başparmağa yenilişini anlatır. Poetik metin görünümündeki ‘‘Zor şiir’’ ise, kitabın özellikle çocuklar için anlaşılması kolay olmayan birkaç ürününden biridir.

Yukarıda ele alınan Tacettin şimşek şiirlerinde yer yer Cahit Zarifoğlu çağrışımları bulunduğuna dair tespitimizin temelsiz olmadığı ‘‘Çok Acı Var Hâlâ’’ başlıklı şiire gelindiğinde daha iyi anlaşılacaktır. şimşek, 7'li heceyle kaleme aldığı bu şiirine Zarifoğlu'nun *Yaşamak* kitabından bir iktibasla başlar ve onun çocuklar için kaleme aldığı şiir kitabı *Gülücük*'ün adını da zikreder:

‘‘Ne çok acı var’’ demiş,
Dudaklarında dolmuş
Bütün gülücükleri
Gülücük şairinin’’

‘‘Sana Gelirim’’ ile ‘‘Anne Duası’’ başlıklı şiirlerde ise anne teması işlenir. Bu şiirleri okuyan her çocuk, annenin ne kadar değerli bir varlık olduğunu bir kez daha hissedecektir. Tacettin şimşek, kitabın son metni olan ‘‘İlkyaz Tatili’’ başlıklı şiirinde ise çocuğun kendisini sınırlayan ve disipline mecbur eden okulu nasıl gördüğünü başarıyla anlatmaktadır.

Sonuç

Tacettin şimşek'in *İlkyaz Tatili* kitabındaki şiirleri, çocuk edebiyatının ölçülerine uygun, buyurganlıktan uzak, doğal ve samimi bir dille yazılmıştır. şiirler olması gerektiği gibi kısa, yer yer sorular soran, şaşırtıcı çıkışlar yapan, masal ve mizah kahramanlarına göndermelerin bulunduğu çalışmalardır. Çocukların hareketli dünyasına uygun olarak bazen sözcük oyunlarına başvurulması ve yine onların dünyasında bir arkadaş gibi gördükleri hayvan karakterlerinin bulunması da onun şiirinin ayrırcı özelliklerindedir. şiirlerde işlenen temalara bakıldığında şairin, bir taraftan kendi çocukluk döneminde dinlediği masalların ve oynadığı oyunların kaybolup gitmesine mani olmak istediği, diğer taraftan ise bugünün çocuklarının dünyasını işgal eden teknolojik aygıtların kuşatmasına karşı onlar adına bir itiraz geliştirmeye çalıştığı görülür.

şairliğinin yanı sıra, çocuk edebiyatı alanında kuramsal çalışmaları bulunan Tacettin şimşek, şiirlerini Mustafa Ruhi şirin'in ifadesiyle ‘‘çocuklarla konuşur gibi’’ kaleme almıştır. Bu bakımdan *İlkyaz Tatili* kitabı, çocuklara yönelik eser vereceklere örnek şiirler olarak da gösterilebilir.

Çocuklar dünyaya baktıklarında hemen her şey onları şaşırtır ve hayrete düşürür. Onlar, bunun sonucunda soru sormak suretiyle dış dünyayı kavramaya çalışırlar. Çocukların soruları ciddiye

alındığında ise hem kendileri için ve hem de yetişkinler için yepyeni ufuklar açılır. Onlar, “ehlileştirilmiş” yetişkinlerden farklı olarak adeta kralın çıplak olduğunu söylemek için dünyaya gelmiştir. Tacettin Şimşek’in *İlkyaz Tatili* kitabında da karşımıza çıkan çocuk, sorularını korkmadan soran bir kişi olarak yerini almıştır.

Bir sanatkârın eserinde kendisinden önceki ustaların eserlerinden çağrışımlar bulunması neredeyse kaçınılmazdır ve bu yadırganacak bir durum da değildir. Esas olan çağrışım ve etkilenmelerle birlikte sanatkârın kendi sesini bulabilmesidir. Tacettin Şimşek’in çocuk şiirlerinde de yer yer Cahit Zarifoğlu çağrışımı hissedilir. Fakat bir bütün olarak bakıldığında Şimşek, çocuk şiirlerinde kendi sesini bulmuş bir şair olarak karşımıza çıkmaktadır.

İlkyaz Tatili kitabındaki şiirlerde, içerisinde yaşadığımız acı dolu, eşitsizlik ve yoksulluğun gittikçe hâkim olduğu ve manevi ıstırapların her geçen gün insan ruhunu daha fazla esir aldığı gididatâ çocukların diliyle itiraz edilmektedir. Tacettin Şimşek, kaleme aldığı şiirlerde çocuklara hayallerini ve rüyalarını asla bir kenara koymamalarını da, onların diliyle telkin etmektedir. Onun telkinleri sınırlayıcı ve çocukların doğasına aykırı değildir. Şimşek’in çocuklara yönelik kaleme aldığı bu şiirler, aynı zamanda onlara ileriki yaşamlarında karşılaşılabilecekleri olumsuz durumlar karşısında yol gösterici birer işaret taşı özelliğindedir.

Kaynakça

- Arıcı, Ali Fuat vd., (2016). “Çocuk Edebiyatı Türleri ve Çocuk Eğitimine Katkıları”, *Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı El Kitabı*, Editör: Tacettin Şimşek, Ankara: Grafiker Yay., 4. Basım.
- Arslan, M. Abdullah vd., (2016). “Çocuk Edebiyatı Tarihi”, *Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı El Kitabı*, Editör: Tacettin Şimşek, Ankara: Grafiker Yay., 4. Basım.
- Attar, Feridüddin. (1990). *Mantık Al-Tayr*, Çev.: Abdulkaki Gölpınarlı, İstanbul: M.E.B. Yay.
- Balcı, Musa. (2021). “Kayser Eminpûr’un “Önceleri/ پیش از این ها” Şiirinde Çocuk ve Allah”, *Nüsha Dergisi*, Sayı: 53, 1-26.
- Balcı, Musa. (2023). “Attâr’ın *Mantku’r-Tayr*’ının Çocuk Edebiyatına Uyarlanması -Cahit Zarifoğlu’nun *Kuş Dili* Kitabı Üzerine Bir İnceleme”, Malatya: *Uluslararası Farsça Konuşan Ülkeler Filoloji Sempozyumu*. <https://www.inonu.edu.tr/filolojisempozyumu/menu/24488/sempozyum-tam-metin-kitabi>
- Cüceloğlu, Doğan. (2020). *Geliştiren Anne-Baba*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., 29. Basım.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü. (2018). *Çocuk ve Allah*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göçgün, Önder. (1982). “Türk Edebiyatı’nda Dinî Çocuk Şiirleri ve Terbiye Bakımından Değeri”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı. 5, 109-128.
- Kaplan, Mehmet. (2000). *Şiir Tahlilleri I*, Dergâh Yay., İstanbul: 2000, 16. Basım.
- Kaplan, Mehmet. (2002). *Şiir Tahlilleri II*, Dergâh Yay., İstanbul: 2000, 11. Basım.
- Kara, Sümeyye. (2022). *Tacettin Şimşek’in Eserlerinin Türkçe Dersi Öğretim Programı’na Uygunluğu ve Etkinlik Önerileri*, Rize: Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Karakoç, Sezai. (2020). *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Şimşek, Tacettin. (1999). *Fazıl Hüsnü Dağlarca Hayatı ve Şiiri*, Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- şimşek, Tacettin. (2014a). “Çocuk Edebiyatında Estetiğın Rolü, Mevcut Potansiyeli Uyandırmak ve Bakış Açışı Kazandırılmaktır”, Söyleşen: Yasin Mahmut Yakar, *Türk Dili Dergisi Çocuk ve İlk Gençlik Edebiyatı Özel Sayısı*, Sayı: 756.
- şimşek, Tacettin. (2014b). “Sevdirmek ve Heveslendirmek”, *Türk Dili Dergisi Çocuk ve İlk Gençlik Edebiyatı Özel Sayısı*, Sayı: 756.
- şimşek, Tacettin. (2017). *İlkyaz Tatili*, İstanbul: Uçan At Yayınları.
- şirin, Mustafa Ruhi. (1997). *Çocuk Yüzlü Yazılar*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- şirin, Mustafa Ruhi. (2012). *Yıldız Sayan Ağaç*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- şirin, Mustafa Ruhi. (2019a). *Masal Atlası*, İstanbul: Uçan At Yayınları, 3. Basım.
- şirin, Mustafa Ruhi. (2019b). *Bir Nehrin Kaybolmayan Akışı – Türk Masalının Yeniden Doğuşu-*, İstanbul: Uçan At Yayınları.
- şirin, Mustafa Ruhi. (2021). *Çocuk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: Uçan At Yayınları, 3. Basım.
- Zariföğlü, Cahit. (2006). *Güllüciük*, İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zariföğlü, Cahit. (2015). *Kuşların Dili*, İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zengin, Mevlana İdris. (2018). *Masal Alan Adam*, İstanbul: Vakkak Yayınları.

جمالیه البنية اللغوية في قصة موسى عليه السلام في القرآن الكريم

Kur'an'da Musa (a.s) Kıssası'nda Dilsel Yapının Güzelliği

The Beauty Of The Linguistic Structure In The Story Of Moses (A.S) In The Holy Qur'an

Mohamad ALAHMAD

Öz

Dilsel yapı ve onun aracılığıyla tezahür eden manaların arasındaki ilişki Kur'an nazmında en yüksek seviyeye ulaşır. Kur'an'ın Kasas suresinde anlattığı Musa (a.s) kıssası ise muhatabı için açık bir örnektir. Muhatab bu sayede Kur'an nazmının muhteşemliğini, beyânının büyümesini ve dilsel yapısının güzelliğini temsil eden Kur'an mucizelerinin en önemli sebeplerinden birini bilebilir.

Bu çalışma kıssada bulunan ses ve lafızları, gramer ve diyalog yapılarını ele alarak Kur'an'ı Kerim'de Kasas suresinde anlatılan Musa (a.s) kıssasının barındırdığı dilsel yapının güzelliğlerini keşfetmeyi amaçlamış ve bu dilsel yapı ile Kur'an'ın muhatabına ulaştırmayı istediği manalar arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Araştırma Kur'an'ı Kerim'in bu kıssa için en uygun dilsel yapıyı seçmedeki titizliğini vurgulamaya ve bu yapının güzelliği üzerinde durmaya çalışmıştır.

Bu araştırma neticesinde birçok sonuca ulaşılmıştır. Bunlardan en önemlisi; Kasas suresindeki Musa (a.s) kıssası, seslerin, kelimelerin ve cümlelerin, manaları muhataba en güzel şekilde ulaştırmada ve bu dilsel yapıya eşsiz bir güzelliğ katmada beraberce yardımlaştığı dilsel yapı seçimiindeki titizliğiyle öne çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hikaye sanatı, Musa (a.s), Dilsel yapının güzelliği, Kur'an'ı Kerim.



* Doç. Dr., Gümüşhane Üniversitesi,
İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagatı
Anabilim Dalı, Gümüşhane, Türkiye,
mohamadalahmad@gumushane.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-3690-236X

Gönderilme Tarihi / Received Date:

22 Ocak 2024

Kabul Tarihi / Accepted Date:

28 Şubat 2024

Atıf/Citation: Alahmad M. (2024).

Kur'an'da Musa (a.s) Kıssası'nda Dilsel

Yapının Güzelliği

doi.org/10.30767/diledeara.1423740

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

Abstract

The interrelation between the linguistic structure and the meanings through which it is revealed reaches its highest levels in the Qur'anic systems. The story of Moses, peace be upon him, narrated in the Holy Qur'an in Surat Al-Qasas, is a clear example for the recipient, through which he can know one of the most important reasons for the miracle of the Qur'an, which is represented in the splendor of its arrangement, the magic of its statement, and the beauty of its linguistic structure.

This research sought to reveal the beauty of the linguistic structure in the story of Moses, peace be upon him, in Surat Al-Qasas in the Holy Qur'an, by tracing the sounds, words, grammatical structure, and dialogic structure that came in this story, and studying the relationship between them and the meanings that the Holy Qur'an wanted to convey to the recipient. The research attempted to highlight the accuracy of the Holy Qur'an in choosing an appropriate linguistic structure for this story, and to determine the beauty of this structure.

Several results were reached, the most important of which is that the story of Moses, peace be upon him, in Surat Al-Qasas was distinguished by the careful selection of a linguistic structure in which sounds, vocabulary, and sentences cooperated in conveying the meanings to the recipient in the best way, and they also cooperated in giving the linguistic structure in this story an unparalleled aesthetic.

Key Words: Narrative art, Moses (A.S), The aesthetics of linguistic structure, The Holy Qur'an.

يبلغ الترابط بين البنية اللغوية والمعاني التي تتجلى من خلالها أعلى مستوياته في النظم القرآني. وقصة موسى عليه السلام التي سردها القرآن الكريم في سورة القصص نموذج جلي للمتلقى، يستطيع من خلاله معرفة أحد أهم أسباب إعجاز القرآن التي تتمثل في روعة نظمه وسحر بيانه وجمال بنيته اللغوية

سعى هذا البحث إلى الكشف عن مكامن جمالية البنية اللغوية في قصة موسى عليه السلام في سورة القصص في القرآن الكريم، وذلك من خلال تتبع الأصوات والألفاظ والبنية النحوية والبنية الحوارية التي جاءت في هذه القصة، ودرس العلاقة بينها وبين المعاني التي أراد القرآن الكريم إيصالها إلى المتلقي، وحاول البحث إبراز دقة القرآن الكريم في اختيار بنية لغوية مناسبة لهذه القصة، والوقوف على جمالية هذه البنية

وتم الوصول إلى عدة نتائج أهمها أن قصة موسى عليه السلام في سورة القصص امتازت بدقة اختيار بنية لغوية تآزرت فيها الأصوات والمفردات والجمال في بلوغ المعاني إلى المتلقي على أفضل وجه، وتآزرت أيضًا في منح البنية اللغوية في هذه القصة جمالية منقطعة النظير

كلمات مفتاحية: الفن القصصي، قصة موسى عليه السلام، جمالية البنية اللغوية، القرآن الكريم.

Extended Summary

Searching for the beauty of the linguistic structure in the stories of the Qur'an and determining the extent to which its goals and objectives are achieved is of great importance. This is done by searching for the sources of this structure and knowing its purposes, by investing in appropriate scientific tools that help the researcher reach this goal, especially by investing in the context of the text and interrogating the semantic indicators.

The story of Moses, peace be upon him, narrated in the Holy Qur'an in Surat Al-Qasas, is a clear example for the recipient, through which he can recognize the splendor of rhythm, the magic of eloquence, and the beauty of its linguistic structure. In this study, we will search for the aesthetic aspects of the linguistic structure in the story of Moses, peace be upon him.

This research seeks to answer a main question: Where is the beauty of the linguistic structure in the story of Moses, peace be upon him, in Surat Al-Qasas in the Holy Qur'an?

Because language is a collection of sounds, symbols, words, phrases, and sentences, the meanings that the creator seeks to convey to the recipient and influence them are revealed through its construction in a certain way. Studying some of the vocabulary, phrases, and sentences included in the story of Moses - peace be upon him - in Surat Al-Qasas is sufficient to reach the goal of this study.

In order to reach accurate answers to these questions, several sources were used in this study, especially the sciences of narrative arts and interpretations of the Holy Qur'an. We sought, starting from these sciences, to answer the question that was posed. And also by reading the story of Moses in Surat Al-Qasas in a deep and accurate way, and revealing the hidden linguistic structures in it.

Several structures were studied in the story of Moses, peace be upon him, in Surat Al-Qasas:

The morphological structure included selecting some words and explaining their suitability to the context in which they came.

The grammatical structure was examined on the effect of introduction, delay, deletion and emphasis in presenting the meaning that the story aims to achieve, and their impact on the aesthetics of the linguistic structure in the story.

Dialogical structure: The volume of dialogue included in the story of Moses, peace be upon him, was studied, its role in revealing the details of the story, and its effect in providing the element of suspense and achieving the artistic enjoyment required by the narrative style.

The research reached several results, the most important of which are:

The sounds in the story of Moses in Surat Al-Qasas were closely related to the meanings that the Qur'an aimed at.

There is remarkable precision in employing various types of words to achieve the meaning intended by the Qur'an.

Introduction, delay, deletion, and emphasis performed important functions in highlighting the meaning and reaching the recipient in the easiest, easiest, and most beautiful ways.

Dialogue has performed a remarkable aesthetic function, by contributing to building the narrative of the story of Moses, peace be upon him, illuminating the events, presenting some character traits, achieving excitement and suspense, and keeping boredom away from the recipient's psyche.

It can be said: The sounds, vocabulary, and sentences combined and worked together in the story of Moses, peace be upon him, in Surat Al-Qasas, in conveying the meanings to the recipient. They also combined to give the linguistic structure in this story an unparalleled beauty. How could it not be, when the Qur'an is the miraculous word of God Almighty, with its clarity, eloquence, and linguistic structure, and with all What he brought.

مقدمة

تمثل البنية اللغوية مركزاً محورياً في الفن القصصي لأنها وسيلة الإيصال التي يسعى هذا الفن من خلالها إلى نقل الأحداث والمشاعر والتأثير في المتلقي؛ ذلك أن «الدلالة الكلية للبنية هي ما يشد العناصر المكونة إلى مركز واحد» (الشبلي، 2020، 176) هو المعنى؛ لهذا نجد مبدعي القصص عامة يولون عملية انتقاء لغة مناسبة لقصصهم أهمية كبيرة، ويسعون خلال هذه العملية لاختيار مفردات مناسبة، ونظمها في قالب لغوي يستطيعون به تقديم أفكارهم وتجاربهم الشعورية إلى المتلقي. وكلما ازدادت ذخيرة الكاتب اللغوية ومعرفته في فنون اللغة، وازدادت خبرته في الفن القصصي كان أقدر على نقل أفكاره وتجاربهم الشعورية إلى المتلقي. ويتم تحليل البنية اللغوية إلى أجزائها المختلفة لتحديد، وتحديد طبيعة العلاقات بينها، وما يطرأ على الجملة من حذف أو إعادة ترتيب أو إضافة متعلقات أو تقديم وتأخير، وكيفية تراكبها لأداء المعاني، مما ينتج عنه تأثير في الدلالة (رشيد، 2023، 193)

إن لكل قصة قالب لغوي تركيبي تولفه الأصوات والمفردات والجملة، ويتضمن عناصر القصة التي تأتلف لتشكيل الأحداث التي يسعى المبدع لإيصالها إلى المتلقي. وليمكن الباحث من فهم القصة على نحو جيد لا بد له من سبر أغوارها وتحديد معالمها الدلالية واستنطاق سياقها من خلال وقوفه على أدق تفاصيلها وجوهر معانيها

والقرآن الكريم كلام الله المعجز، ولغة القرآن تشكل أحد أهم أسباب إعجازه، والمدقق في لغة القرآن الكريم يدرك فصاحة مفرداته، ورسالة نظمه، وانتظام دلالاته، وقدرته العجيبة على استيفاء المعاني، وجمال بيانه، ودفقه في التعبير. ويمكننا القول: لقد حازت لغة القرآن الكريم على عظم الفصاحة، وحسن الصياغة، وروعة الأساليب، والقدرة العجيبة على انتقاء مفردات تعبر خير تعبير عن المعنى الذي يريد إيصاله إلى المتلقي والتأثير فيه.

ولا شك في أن هذه الميزة تشمل لغة القصص القرآني أيضاً؛ حيث يبدو لعالم اللغة المتفحص قوة السبك اللغوي وعظم تماسكه في هذه القصص، ويبدو له الترابط في أعلى صورته بين البنية اللغوية والمعاني التي تتجلى من خلالها، فتبدو القصة عامة بمثابة علاقة كبرى بين اللغة والمعنى تضم سائر العلاقات اللغوية والمعنوية التي تتفرع عن العلاقة الكبرى، وتبدو لغة القصة من خلال هذه العلاقات كتلة واحدة متماسكة متجانسة من مكونات الخطاب اللغوي، وقد تحققت من خلالها علاقة الترابط بين أبنية الخطاب وبقية مكوناته، وتكون أمام المتلقي نسيج واحد موحد من المبنى والمعنى.

إن البحث عن جمالية البنية اللغوية في قصص القرآن والوقوف على مدى تحقق أهدافه ومراميه ذا أهمية بالغة، ويتم هذا بالبحث عن مكامن هذه البنية ومعرفة مقاصدها، وذلك باستثمار أدوات علمية مناسبة تساعد الباحث على الوصول إلى هذا الهدف، ولا سيما باستثمار سياق النص، واستنطاق المؤشرات الدلالية لتراكيبه اللغوية

وقصة موسى عليه السلام التي سردها القرآن الكريم في سورة القصص نموذج جلي للباحث، يستطيع من خلاله معرفة روعة النظم وسحر البيان وجمال بنيته اللغوية. وهذا يتطلب من الباحث دراسة عناصر اللغة في هذه القصة، وهي الأصوات والمفردات والتراكيب والجملة التي تآزرت في بناء الأحداث القصصية وإيصالها إلى المتلقي.

إن معرفة الأبعاد الجمالية الفنية في قصة النبي موسى في هذه السورة تتطلب من الباحث أن يجتاز القراءة السطحية إلى التعمق والتأويل والداخلية لهذه القصة، وباختصار يجب عليه تجاوز القراءة إلى الكشف عن خبايا تراكيب هذه القصة اللغوية. وهذا يقودنا إلى مصطلح التأويل الذي يعني بيان مراد الكلام (الطيار، 1427 هـ، 91). وهنا لا بد لنا من القول: إن ثمة فرقا بين التفسير والتأويل لدى معظم الباحثين، فالتفسير عندهم ما وقع موضعا في كتاب الله أو فسر في صحيح السنة؛ لأن معناه ظاهر واضح، لكن التأويل عندهم الذي استنبطه

العلماء، لذا قال بعض العلماء: التفسير ما يتعلّق بالرواية، والتأويل ما يتعلّق بالدراية، بالإضافة إلى أن التفسير ذو وجه واحد، والتأويل ذو وجوه (الماتريدي، 2005، 1: 349)

إن التأويل هو القراءة العميقة للمعاني التي تعقب القراءة النبوية لمباني النص الأدبي، والغاية من التأويل البحث عن المعنى الكامن في النص، فتكون هذه القراءة أكثر عمقاً وأقن نظرة. وهنا يجب التنبيه إلى أمر مهم فيما يخص التأويل في القرآن الكريم، وهو وجوب الانطلاق في عملية التأويل هذه من ظاهر الكلام في السياق اللغوي والرجوع إلى المقام المتجسد في أسباب النزول؛ أي معرفة السياق والمقام مما يجعل من التأويل أكمل وأدق

1. ملخص قصة موسى عليه السلام

النبى موسى أكثر الأنبياء وروداً في القرآن، فقد ورد اسمه فيه مئة وستاً وثلاثين مرة في أربع وثلاثين سورة، وتعلقت قصته ببني إسرائيل الذين حاز ذكرهم مساحة كبيرة في القرآن الكريم، وسورة القصص إحدى القصص التي تضمّت كثيراً من تفاصيل قصته عليه السلام.

تبدأ الأحداث في هذه السورة بعرض شخصيّة فرعون وأفعاله بالناس، فيبدو للمتلقّي متجيزاً طاغية مسرفاً في ظلم الناس، يعمل على التفرقة بينهم، ويستضعف طائفة منهم (بني إسرائيل)، ويقتل أبناءهم. ويبدو أنّ فرعون كان يخاف أن تقضي هذه الفنة على سلطته

أمام هذا التقبيل المرعب تظهر أم موسى في مجرى السرد وهي خائفة على طفلها الرضيع أن يحلّ به مصير غيره من أطفال بني إسرائيل، فيأتيها الوحي أن ترضعه وتلقيه في اليمّ، ويوصيها بعدم الخوف، ويضمنها أنّ الله تبارك وتعالى سيردّ طفلها إليها

ينتقل مجرى السرد بالمتلقّي إلى آل فرعون وقد التقطوا الطفل من اليمّ، وإذ بامرأة فرعون تعرض على زوجها عدم قتله علماً يتخذاته ولذا وينفعهما في المستقبل. ثم ينتقل مجرى السرد إلى أم موسى التي كانت تحباً لحظات صعبة بعد لقاء طفلها في اليمّ، فتأمّر أخته أن تقتفي أثره. وقد نفذت الأخت أوامر أمها، وعلمت بوجوده لدى زوجة فرعون. وهناك شاء الله سبحانه وتعالى ألا يقبل الطفل الرضاعة من أيّ من النساء، فعرضت أخته على آل فرعون أن تكون أمها هي المرضعة والمريبة لهذا الطفل. وهكذا عاد الطفل إلى أمه وتحقّق وعد الله تبارك وتعالى لأمه

وينتقل مجرى السرد عبر الحذف الزمني ليضع المتلقّي أمام موسى وقد بلغ أشده وأوتي من الحكمة والعلم الشيء الكثير. ثم ينتقل السرد مباشرة لتقديم حادثة دخول موسى المدينة والتقائه برجلين يتشاجران، واحد منهما من شيعته وهم بنو إسرائيل، والآخر من عدوه وهم آل فرعون، فاستغاثه الرجل الذي من شيعته، فوكلّ موسى الرجل الذي من عدوه فقتله. وأدرك حينها أنّ الشيطان أضلّه، وطلب المغفرة من الله تعالى. خاف موسى من انتقام آل فرعون منه، فأصبح يمشي في المدينة وهو خائف، وإذا بالرجل الذي من شيعته يستجيب به مرة أخرى على رجل آخر من آل فرعون. ورغم معرفة موسى بغوايته فإنه استجاب له، وحين همّ موسى بضرب رجل آل فرعون ذكره بما فعله بالأمس من قتل، وأنه يريد أن يقتله أيضاً، ويريد أن يكون جباراً في الأرض، ولا يكون من المصلحين

ثم جاء رجل من أقصى المدينة، وأخبر موسى بأنّ قوم فرعون ياتمرون لقتله، ونصحوا بالخروج من مصر، فخرج منها إلى مدين لنلا يفتك به آل فرعون.

ينتقل مجرى الأحداث بعدها إلى مدين وموسى أمام مجموعة من الرعاة يسفون مواشيهم، وبجانب هؤلاء امرأتان تحبسان مواشيها عن الماء، ولدى سؤالها أخبرته بأنهما لا تستطيعان سقاية مواشيها إلا بعد انتهاء الرعاة، وأنهما لا معين لهما في هذا الأمر؛ فأبوهما شيخ كبير. مما دفع موسى لسقاية مواشيها ثم استنزل بشجرة وشكر الله تعالى على ما منحه من خير. ثم دعت إحدى الفاتنتين موسى لمقابلة والدها شعيبيًا، ولمّا التقيا عرض شعيبي عليه الزواج بإحدى ابنتيه مقابل خدمة ثماني سنوات وإن زاد سنتين ففضل منه.

لبث موسى هناك عشر سنوات، وهي المدة التي اتفق عليها مع شعيبي مهراً لابنته، ثم عاد مع أهله إلى مصر. وفي طريق عودته جاء نداء وأخبره أنه الله تعالى، وأيده معجزتين، هما: العصا التي تحول إلى أفعى، واليد البيضاء. ثم أمره أن يذهب إلى فرعون وقومه لأنهم طغوا في الأرض. فذكر موسى لله عزّ وجلّ بأنه يخاف قتلهم له لأنه قتل رجلاً منهم، وطلب أن يؤيده الله بأخيه هارون لأنه أفصح منه لسانًا، فاستجاب الله لطلبه، وطمأنه بأنّه سيكون عوناً له ولأخيه

لدى عودة موسى إلى مصر بدأ بدعوة فرعون إلى عبادة الله تعالى، لكنّه رفض دعوته، واتهمه بالسحر. ولم يتوقف عند حدّ رفض دعوته، بل أكدّ أنّه هو الإله الوحيد، وسخر من دعوة موسى عليه السلام. أمام هذا الكفر الذي أصرّ عليه فرعون، والاستكبار الذي بقي عليه مع جنوده، والظلم الذي مارسه على العباد أمر الله عزّ وجلّ بإغراقه مع جنوده في اليمّ ليكون عبرة لكلّ كافر ظالم مجرم في الأرض

2. البنية الصوتية

الصوت هو أصغر وحدة للغة التي يتشكّل منها النص؛ لهذا فإن الدراسة الصوتية تعدّ محوراً مركزيّاً للدخول إلى عالم النص الأدبي. وثمة أهمية عظيمة للاهتمام بدراسة الجوانب الصوتية للنص الأدبي لأهمية هذا المكوّن في نسيج العمل الأدبي وحال الأديب.

إنّ الوقوف على البنية الصوتية للنص تُعين الباحث على معرفة التكوينات الصوتية فيه وفق خصائصها المخرجية والفيزيائية، ومعرفة العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى، ودلالة المعنى الصوتي للسياق. وقد قال ابن جني: إن اللغة هي مجموعة أصوات يعبر بها الأقسام عن الأغراض التي يريدونها (ابن جني، دت، 1: 33). من هذا القول تتضح لنا قيمة الصوت في الكشف عن المعاني والدلالات في النصّ الأدبي.

ونعني بالصوت في اللغة الحرف، وهو ما فهمه ابن سينا الذي قال: الحرف هو صوت مقروء في مخرج معروف (ابن سينا، 1978، 8). وعرف بعضهم الصوت اللغوي بأنّه «أثر سمعي يصدر إراديّاً عن أعضاء النطق، وهو يتطلّب أوضاعاً محدّدة وحركات معينة لهذه الأعضاء». (مناف محمد، 1998، 27)

وترتكز البنية الصوتية على جانبين رئيسيين: الأوّل: المكوّن الصوتي الذي يشمل الصوامت والصوائت وطبيعتها وخصائصها وسماتها، والبحث عن أصوات اللغة في سياقاتها، والبحث عن طبيعتها ووظائفها. والثاني: التشكيل الصوتي الذي يتكوّن من المقاطع وما يتعلّق بها كالتنوين والتنغيم والطول والسكت. وكلها لها أثرها الواضح في بناء النص. إن دراسة البنية الصوتية في نص ما تسهم في كشف الرسالة التي حملتها

الإيصال المعنى إلى المتلقي. وقد أشار ماريو باي إلى هذا الأمر بقوله: حتى يكون الصوت لغويًا بالمعنى العام للكلمة فإن الأصوات التي تصدر عن جهاز النطق يجب أن يكون لها معنى، وتنقل في الوقت نفسه رسالة معينة من إنسان إلى إنسان آخر. (باي، 1983، 38). ولنا أن نتوقف عند بعض الأصوات في سورة القصص لمعرفة العلاقة بين الصوت اللغوي والمعنى الذي يؤديه وأثره في المتلقي.

إن أصوات لفظة «بِالْحَقِّ» في قوله تعالى: «تَتَلَوُا عَلَيْكَ مِنْ نُبَأِ مُوسَىٰ وَفَرَعُونَ بِالْحَقِّ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ» (القصص:3) تشتمل حرف الباء، وهو صوت شفوي، وصفاته: الجهر والشدة والاستفقال والانفتاح والإذلاق والقلقة، ثم حرف اللام، وصفاته: الجهر والتوسط والاستفقال والانفتاح، وحرف الحاء الذي يخرج من وسط الحلق، وصفاته: الهمس والرخاوة والاستفقال والانفتاح والإصمات، وحرف القاف، وصفاته: الشدة والجهر والاستعلاء والانفتاح والقلقة. إن الجهر الذي تمتاز به حروف هذه الكلمة والانتقال من الاستفقال في حروفها الأولى إلى الاستعلاء مع الشدة بحيث يرتفع اللسان إلى الحنك الأعلى في آخرها (حرف القاف) يوحي للمتلقى في سياق النص بقوة المعنى المقصود من هذه الكلمة، ويوحي بتأكيد ما أمر مهم يجب التدقيق فيه والانتباه إليه، وهو أن ما سيخبر عنه وقع، وإن الإخبار عنه دقيق، لا شك ولا شبهة في ذلك أبدًا. إن الصوت المجهور يتصف بحركة قوية في الإسماع، وهذا يدل على رغبة في شد انتباه السامع، وذلك من خلال استخدام أصوات مجهورة بنسبة أعلى من استخدام الأصوات المهموسة في هذه اللفظة، وحركات جهاز النطق ابتداء من الشفتين ثم الحلق ثم قلقة القاف يشعر المتلقي بهذه القوة

ولفظة «عَلَا» في قوله تعالى «إِنَّ فَرَعُونَ عَلَا فِي الْأَرْضِ» (القصص:4) تشتمل على حرف العين، وصفاته: الجهر والانفتاح والاستفقال والتوسط والإصمات، وحرف اللام، وصفاته: الجهر والانفتاح والاستفقال والتوسط والانحراف، ثم حرف الألف الذي يخرج من أقصى الحلق، وصفاته: الجهر والشدة والاستفقال والانفتاح والإصمات وهو صوت رخو قابل للمط والتطويل. إننا أمام استفال ثم انفتاح، وحروف كلها مجهورة تهتز الأوتار الصوتية عند النطق بها، فتوحي للمتلقى بمدى الارتفاع الذي شعر به فرعون بالنسبة لغيره من البشر، فيبدو في أعلى درجات الإعجاب بنفسه، ويرى نفسه فوق البشر جميعًا، فتشعر بأنه في أعلى درجات التكبر والغطرسة والتعظيم لنفسه. إن الصوت الممدود الذي انتهت به كلمة (علا) يوحي بغطرسة فرعون، ويرسم صورته المتكبرة من جهة، ويوحي أيضًا بمقدار الغضب الإلهي الكبير إزاء هذا الظالم المتعجرف المتكبر الذي يقاسم الله صفاته من جهة أخرى. وقد جاء في الحديث: عن أبي هريرة قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: قال الله عز وجل: «الكبرياء ردائي، والعظمة أزاري، فمن نازعني واحدًا منهما فتنقه في النار». (المنأوي، دت، 1: 112)

ولفظة «يَذِيحُ» في قوله تعالى: «يَذِيحُ أَبْنَاءَهُمْ» (القصص:4) التي تشتمل على حرف الباء الذي يخرج من وسط اللسان، وصفاته: الجهر والانفتاح والاستفقال والرخاوة والإصمات، وحرف الذال الذي يخرج من طرف اللسان، وصفاته: الجهر والرخاوة والاستفقال والانفتاح والإصمات، وحرف الباء، وهو صوت شفوي من صفاته: الجهر والشدة والاستفقال والانفتاح والإذلاق والقلقة، وحرف الحاء الذي يخرج من وسط الحلق، وصفاته: الهمس والرخاوة والاستفقال والانفتاح والإصمات. إن أصوات هذه اللفظة، ولا سيما صوت الباء بما يمتاز به من شدة مضاعفة توحي بالعدد الضخم الذي قتله فرعون من أبناء بني إسرائيل، والشدة في نوع القتل. إن هذه الكلمة توحي لنا بكثرة قتلى أطفال بني إسرائيل من جهة وبشدة خوف فرعون من هؤلاء الأطفال وكرهيته لهم من جهة أخرى. إن شدة كراهية فرعون لهم ناتجة عن شدة خوفه منهم

ولفظة «يَسْتَنجِي» في قوله تعالى: «وَيَسْتَنجِي نِسَاءَهُمْ» التي تشتمل على حرف الباء الذي يخرج من وسط اللسان، وصفاته: الجهر والانفتاح والاستفقال والرخاوة والإصمات، وحرف السين، وصفاته: الهمس والصفير والاستفقال والانفتاح والرخاوة، وحرف الحاء الذي يخرج من وسط الحلق، وصفاته: الهمس والرخاوة والاستفقال والانفتاح والإصمات، وحرف الباء الذي يخرج من وسط اللسان، وصفاته: الجهر والانفتاح والاستفقال والرخاوة والإصمات. إن أصوات هذه اللفظة التي تجمع بينها صفة الرخاوة توحي لنا بتاريخ فرعون في تعامله مع نساء بني إسرائيل، وهذا التاريخ يوحي بعدم الاكتراث بهؤلاء النساء لعدم الخوف منهن

إن معظم الأصوات التي تتألف منها مفردات النص ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمعنى العام للقصة في هذه السورة. إنها تشعرنا بتكبر فرعون وجبروته وظلمه، وبشدة الظلم الواقع على بني إسرائيل، وبصفات موسى عليه السلام وعظم الرسالة التي يحملها، والحكمة الإلهية في كل حدث في هذه القصة. وهذا يوحي لنا بالحكمة الإلهية في كل ما يجري من حولنا، ما نراه وما نسمعه وما نعيشه. فالأصوات «بما تحمله من ملامح تمييزية تمثل في جهرها، وهنسيها، واحتكاكها، وانفجارها، وصريرها، وغنتها، تعكس الواقع الدلالي للنص». (قدوم، 2020، 809)

وثمة ما يمكن التحدث عنه فيما يخص الأصوات، وهو البنية الإيقاعية الخارجية. إن البنية الإيقاعية الخارجية في القرآن الكريم تشير إلى معانيه، وهذا ما يبدو لنا جليًا في الفاصلة القرآنية التي عرّفها أبو بكر الباقلائي بقوله: «الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع، يقع بها إفعال المعاني». (الباقلائي، 1997، 270) ففي فواصل القرآن بلاغة لأنها طريق إلى فهم المعنى المراد في أحسن صورة

إن كل صوت في القرآن الكريم لم يأت زينة لفظية، بل جاء لصيفًا بالدلالة التي هدف إليها القرآن، ويمنح التكرار النص «كثافة دلالية عميقة، وقيمة فنية وجمالية كبيرة» (الشبلبي، 2019، 75)، وتكرار صوت النون في جلّ فواصل الآيات التي ذكرت فيها قصة موسى في سورة القصص أدى ميزة ندبة في تحقيق الوضوح في مسمع المتلقي، والترنيم الموسيقي في أذنه، والتطريب في نفسه؛ لأن النون يخرج من طرف اللسان، وصفاته: الجهر والتوسط والانفتاح والغنة (المرسي، 1999، 81) إن هذا الصوت في كلمة «المفسدين» في قوله تعالى: «إِنَّ فَرَعُونَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضَعِفُ طَائِفَةٌ مِنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ» (القصص:4) يتسق مع المعاني المرافقة لفرعون الطاغية الذي تكبر في الأرض وحول أهلها طوائف متفرقين وممارس الظلم عليهم، بأن جعل كل طائفة في شأن منفصل عن الأخرى، وقتل الأطفال الذكور وأبقى الإناث، وغيرها من أساليب الظلم والقهر على بني إسرائيل، فكان لزامًا أن تختتم الآية بهذا الصوت الذي يجهر بصفات هذا الظالم المجرم المتكبر. وختام الفاصلة «المفجوجين» في قوله تعالى: «وَاتَّبَعَهُمْ فِي هَذِهِ الْأَنْبَاءِ لَعْنَةُ وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ لَهُمْ مِنَ الْمُفْجُوجِينَ» (القصص:42) بهذا الحرف جهر على نحو جليّ بشدة بشاعة صفات فرعون وأتباعه، وانفصاحهم أمام مرأى ومسمع الناس جميعًا في الدنيا وفي يوم القيامة أيضًا

3. البنية الصرفية

تمّة أهمية كبرى للبنية الصرفية داخل نسيج اللغة شكلاً ودلالة، ولا يمكن لأي تركيب لغوي أن يستغني عن صيغ هذه البنية وأشكالها، فهي الجسد والروح بالنسبة للدلالة في اللغة، ومعظم ما يكتب أو يُنطق به هو تجسيد لها. ويحدد الرضي الأسترابادي مفهوم البنية الصرفية بقوله: يُقصد ببنية اللفظة وزن هذه اللفظة والهيئة والصيغة التي هي عليها، وهي في الوقت نفسه حروفها المرتبة، وحركات هذه الحروف، وما فيها من حروف زائدة وأصلية كل بحسب موضعه. (الأسترابادي، 1982، 2)

ويلاحظ الدراس أن أمر البنية الصرفية متعلق بترتيب الحروف في اللفظة وحركاتها، فكل اختلاف في ترتيب الحروف أو اختلاف صورها وحياتها يلزم اختلاف معانيها ودلالاتها، وكذلك الأمر بالنسبة لاختلاف حركات الألفاظ وسكانتها. أي أن الاختلاف في بناء اللفظة يؤدي إلى الاختلاف في معناها.

إن بناء اللفظة في اللغة هو الذي يحدد نوعها؛ أي اسم أم فعل أم حرف، ثم يفصل في كل منها؛ فالفعل بحسب الزمن ماضٍ ومضارع وأمر، وبالنظر إلى حروفه صحيح ومعتل، ومجرد ومزيد، ولكل منهما أنواع، ولكل له دلالة تختلف عن الآخر. وكذلك الأمر فيما يتعلق بالأسماء والحروف. فلكل نوعه ولكل دلالاته تبعاً لبنائه

ويجب الانتباه إلى أن كل بنية صرفية داخل النسيج اللغوي في أي عمل أدبي تعبر عن حالة معنوية يريدها المؤلف، وغالباً ما يترافق المعنى مع الحالة النفسية الداخلية أو يمتزج بها

وفيما يتعلق بقصة موسى في سورة القصص فإن الفعل الماضي الذي كثر ذكره فيها (علا، جعل، أوحينا، قالت، أصبح، حرمنا...) يدل على حدث حصل في وقت مضى، فهو يعطى دلالة على الانتهاء؛ أي انتهاء ومضي أحداث جرت في السابق، وهذا يتلاءم مع محتوى السورة التي غلب عليها الأسلوب القصصي. وحادثة قتل موسى للرجل القبطي التي ورد ذكرها في بعض آيات هذه السورة تضمنت مجيء الأفعال الماضية: (دخل، فوجد، فاستغاثه، فوكزه، ففضى، فأصبح) لتدل على حادثة انقضت، فاستعملت هذه الأفعال استعمالاً يتناسب مع أحداث القصة التي وقعت فعلاً وانتهت أحداثها.

إن الباحث يجد أن ثمة دقة ملحوظة في استخدام الأفعال الماضية في هذه القصة؛ فالفعل الماضي (أَوْحَيْنَا) في قوله تعالى: «وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ» (القصص:7) أستخدم على نحو دقيق، فالمقصود به هنا «وحي الإلهام لا وحي نبوة». (البيغوي، 142هـ، 3: 522). وقد يكون الوحي إلى أم موسى في هذه الآية بوساطة الإلهام، كالذي قصد به في قوله تبارك وتعالى: «وَأَوْحَىٰ رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ»، أو بوساطة الحلم في النوم، أو بوساطة إرسال ملك أخبرها بذلك. (طنطاوي، 1998، 10: 378)

والفعل (وَكَّرَهُ) في قوله تعالى: «فَوَكَرَهُ مُوسَىٰ فَقَضَىٰ عَلَيْهِ» (القصص:15) الذي يعني: ضربه بجمع يده على نقه؛ لغمه، دفعه وضربه (ابن منظور، 1414هـ، 5: 430). يدل على شدة الغضب الذي وصل إليه موسى، وقوة ردة الفعل إزاء هذا الغضب التي ترجمت إلى ضربة عنيفة قاتلة للرجل الفرعوني

وكذلك امتازت الأفعال الماضية في قوله تعالى: «فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ» (القصص:29) بدقة الاستخدام؛ فقد قال (آنس) ولم يقل (رأى)، فمع الإيناس زاد بقوله «مِنْ جَانِبِ الطُّورِ»؛ لأن الإيناس يعني: الإبصار والعلم (ابن منظور، 1414هـ، 6: 15-16) الذي عنه تتولد الطمأنينة في النفس. (الزمخشري، 1987، 3: 53)

وعبر الفعل «أتاها» عن القوم والإقبال في قوله تعالى: «فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبْرَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يُمُوسَىٰ إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ» (القصص:30)، والإتيان يعني «مجيء بسهولة». (الأصفهاني، 2004، 14)، وهو المعنى الدقيق الذي أراد البيان القرآني إيصاله إلى المتلقي

والفعل المضارع يدل على الحال والاستقبال والحركة والاستمرار. والحركة توحى بوجود أحداث، والاستمرار يوحي بالدوام وعدم الانقطاع، وهذا يناسب الغرض الذي جاءت به آيات حادثة القتل نفسها. إن استخدام الأفعال المضارعة في حادثة القتل جاءت لتضع القارئ أمام لحظات مهمة في قصة موسى عليه السلام، ولا سيما الأفعال (يَسْتَضِعُّ، يَدْبَحُ، يَسْتَحْيِي) التي وردت في قوله تعالى: «إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضِعُّ طَائِفَةً مِنْهُمْ يَتَّبِعُ آتَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ» (القصص:4). إن هذه الأفعال تضمنت أبعاداً دلالية وتأثيراً كبيراً في المتلقي؛ فهي تحفره لتتابع الأحداث والوقائع بمختلف أطوارها؛ وتجعله قادراً على إمكانية التعاطف مع كافة ظروف الحياة، ولا سيما فيما يتعلق بالظروف الاجتماعية والظروف النفسية. إن المتأمل في الجوانب الدلالية للأفعال المضارعة في هذه الآية يجد أنها موجهة إلى العقل والروح والفكر والعاطفة، وهذا يكسب القيمة الدلالية لهذه الأفعال قيمة لغوية وظيفية تسمى بالأسلوب اللغوي في القرآن لتجعله يتفوق على غيره من الأساليب المستخدمة في غيره. والفعل (يَتَّبِعُ) الذي ورد مرتين في الآية (18) والآية (21) يشعر المتلقي بقوة الخوف والقلق الذي كان يعيشه موسى واستمراره لفترة طويلة خوفاً من بطش فرعون وأهله، وبدا استمرار هذا الخوف في حوار الله معه لدى تكليفه بالدعوة، وذلك في قوله تعالى: «قَالَ رَبِّ إِنِّي قَتَلْتُ مِنْهُمْ نَفْسًا فَأَخَافُ أَنْ يَقْتُلُون» (القصص:33). إن هذا الفعل يصور هيئة موسى عليه السلام القلق الذي يلفت يمينه ويسرة وهو خائف من انتقام آل فرعون، وهذه إحدى سمات الشخصية الانفعالية التي تبرز على نحو واضح في مثل هذا الموقف، والتعبير القرآني يظهر شكل الخوف والقلق باللفظ الذي جاء في الآية. (قطب، 2003، 2683-2682)

ويلاحظ الباحث أن معظم أفعال الأمر الواردة في السورة تحمل معنى امتثال أمر الله على الدوام من غير أن يحدد بزمن، وقد توجه الخطاب الإلهي في بعضها إلى موسى عليه السلام، ولا سيما الفعل: (أَقْبَلْ) في قوله تعالى: «يَا مُوسَىٰ أَقْبَلْ وَلَا تَخَفْ» (القصص:31)، والفعلين: (اسألك)، و(أمتنم) في قوله تعالى: «أَسْأَلُكَ بِذِكْرِ جَنِّبِكَ تَخَرُّجَ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ وَأَضْمُ لِيكَ جَنَاحَكَ مِنَ الرَّهْبِ» (القصص:32)، وتوجه الخطاب الإلهي في بعضها الآخر إلى قوم موسى، ولا سيما والدته في الفعلين (أرضيعيه)، و(ألقيه). وهذا يعني أن القرآن يدعو الأنبياء وأقوامهم إلى الامتثال لأوامر الله عز وجل على الدوام، إنه يدعو الناس جميعاً إلى طاعة الله تعالى. وثمة أفعال أمر أخرى تضمنتها القصة أدت وظيفية مختلفة عن الأفعال السابقة في إيصال المعنى، ولا سيما الفعلين (فَأَغْرَقْنَا نَجِّي) اللذين أستخدمنا على مستوى الأمر المجازي في دعاء موسى عليه السلام حين طلب المغفرة من الله تعالى.

ودقة الاستخدام واضحة للباحث المدقق في فعل الأمر «امْكُثُوا» الذي يبين كيف كان شأن موسى عليه السلام حين رأى النار، فهو لما رآها وأراد الذهاب إليها، طلب من أهله أن يبقوا في انتظاره حتى يعود إليهم، فقال لهم «امْكُثُوا» ولم يستخدم لفظة (أقيموا)؛ لأن الإقامة تستلزم الدوام، والمكث لا يستلزمه. (القرطبي، 1964، 11: 172) وثمة إشارة في هذه اللفظة إلى أنه يريد أن يطمئن أهله بأنه لن يغيب عنهم كثيراً، وهذه الطمأننة ضرورية لهم، ولا سيما لزوجته؛ لأن الظلام مخيم، وهو يبعث على الخوف لدى الناس، وخاصة النساء منهم

والدقة ظاهرة جلية أيضاً في استخدام الأسماء في هذه القصة؛ فاختيار لفظة (شيعاً) في قوله تعالى: «وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا» (القصص:4)

جاء ليدل على أن فرعون جعل أهل مصر جماعات متفرقين متعادين فيما بينهم. وقد أجمع بينهم العداوة ليأمن بقاءهم تحت سيطرته بحسب المقولة السائدة «فرق تحكم». وهذه سياسة لا تناسب إلا حاكماً ظالماً ماركراً من أمثال فرعون. (ابن عاشور، 1984، 20: 67) وهذا يعني أن ثمة دقة عجيبة في استخدام هذه اللفظة في التعبير عن المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي

ولفظه «جَدْوَةٌ» في قوله تعالى: «لَعَلِّيَ آتَيْتُكُمْ مِنْهَا بِخَيْرٍ أَوْ جَدْوَةٌ مِنْ آتَارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ» (القصص: 29) تعني القطعة الغليظة من الخشب ليس فيها ليب. والجذوة: عود غليظ يكون أحد رأسه جمرة (ابن منظور، 1414 هـ، 14: 138). فاستخدام جذوة دقيق لأنها كافية للتدفئة.

واستخدم لفظه «جَانٌّ» في قوله تعالى: «وَأَنْ أَلْقَى عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تُهَنُّزُ كَانَهَا جَانٌّ وَلِي مُبِيرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبَلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْآمِنِينَ» (القصص: 31): ليجمع فيها وصفين معاً، هما: الصغر وسرعة الحركة (البغوي، 142 هـ، 3: 58). وقد ذكر الزمخشري أنه أريد بالجان أول حالها وسرعة حركتها (الزمخشري، 1987، 3: 58). وقد ذكر هذه اللفظة في موطن خوف موسى، وهو ما يناسب المقام الذي ذكرت فيه

ولفظه «الظَّلُّ» في قوله تعالى: «ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظَّلِّ» (القصص: 24) تنبعث منها معان شتى، أولها: الأوان أوان قيقظ وحرّ، وثانيهما: حاجته إلى الظل المادي لحمي جسده من حرارة الجو، وثالثها: ظل الله الكريم المَنان الذي يأوي إليه بروحه وقلبه كي يشعر بالأمان فيحمي ضعفه ووحده وغربته وفقره.

ولفظه «الْمَقْبُوحِينَ» في قوله تعالى: «وَاتَّبَعْنَاهُمْ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا لَعْنَةً وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ هُمْ مِنَ الْمَقْبُوحِينَ» (القصص: 42) ترسم بذاتها صورة في منتهى القبح والتشنيع، وتوحى بالتقزز والإشمزاز. وهذا يقابل الاستعلاء والتكبر في الأرض، وفتنة الناس بالمظاهر والتسلط، والتناول على الخالق جلّ شأنه وعلى خلقه. (قطب، 2003، 2695)

ولفظه «بَصَائِرَ» في قوله تعالى: «وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى الْكُتُبَ مِنْ بَعْدِ مَا أَهْلَكْنَا الْقُرُونَ الْأُولَى بَصَائِرَ لِلنَّاسِ وَهُدًى وَرَحْمَةً لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ» (القصص: 43) ينبعث منها نور يبيد الظلام، ويرى الناس الطريق القويم الموصل إلى الحق، ويدرك المرء من خلالها مقدار الراحة والطمأنينة التي يشعر بها من يتبع طريق الله عزّ وجلّ، وفي الوقت نفسه يوحي بالضلال والشقاء لمن ترك هذه البصائر

4. البنية النحوية

لا يقتصر علم النحو على تتبع علامات الإعراب والبناء في الجملة فحسب، بل يهتم بالإضافة إلى ذلك بمعاني الكلام وما يقصده المتكلمون في أفواههم، ومن هنا جاء تقسيم سيبويه الكلام إلى خمسة أقسام، هي: كلام مستقيم حسن، وكلام محال، وكلام مستقيم كذب، وكلام مستقيم قبيح، وكلام محال كذب. (سيبويه، 1988، 1: 26) فالحديث عن المعنى بدأ عند علماء النحو، ثم ما لبث البلاغيون أن تبناو قسماً مما جاء لدى النحاة في هذه المسألة؛ لهذا نجد تداخلاً وارتباطاً بين علم النحو وعلم البلاغة في دراسة معاني الكلام

إن ثمة ارتباطاً بين البنية النحوية ومعاني الكلام ومقاصد المتكلمين، واستقامة الكلام وجماليته تستند على العلاقة بين الكلمات المنظومة في الجملة لتقديم المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي

والبحث في البنية النحوية في اللغة العربية يستوجب الانتباه إلى نوعين من الجمل: أصليّة، وفرعية. ونعني بالجملة الأصلية تلك التي جاء نظمها وفقاً للوضع الأول للألفاظ إسناداً وتعليقاً، وأما الجملة الفرعية فهي تلك التي خرجت عن ذلك الوضع. فالأصل أن يأتي المتكلم بالجملة وفق الوضع الأول، فإذا ما خرج عن هذا الوضع فهذا يعني أن ثمة هدفاً له من هذا الخروج يرتبط بمنح الجملة معنى إضافياً غير المعنى الأصلي لها. فالتقديم والتأخير، والحذف، والتوكيد وغير ذلك كلها عوامل تؤثر في معنى الجملة.

وما يجب الانتباه إليه أن وضع الألفاظ على أصلها إسناداً أو تعليقاً لا يستلزم التعليل، بخلاف خروجه عن ذلك الأصل، فإنه يستلزم التعليل والتأويل وبيان ما فيه من معنى مقصود وغرض مراد. إن نظم الألفاظ في جملة يجب أن يتناسب مع الموقف أو المقام أو السياق؛ أي وضع الكلام موافقاً لمقتضى الحال. ورغم أن هذا القول ينسب إلى علم البلاغة فإن علاقته بعلم النحو وطيدة؛ فكما أن المعنى الوظيفي الناشئ عن إسناد الألفاظ أو تعليقها فيما بينها منسوب إلى النحو بلا خلاف، وكذلك هذا المعنى الموافق لمقتضى الحال فإنه معنى نحوي أيضاً؛ وذلك لقيامه على تغيير ذلك الإسناد أو التعليق

وفيما يخص بحثنا فإننا نتبعنا بعض بنى الجمل الفرعية في قصة موسى في سورة القصص، ولا سيما تلك التي تضمنت التقديم والتأخير، والحذف، والتوكيد، ووقفنا على دقة بناء هذه الجمل وجماليته في الوصول إلى المعنى المراد.

1.4. التقديم والتأخير

يرى سيبويه أنّ العرب يقدّمون في كلامهم ما بيانه أهم بالنسبة لهم، والكلام الذي هم أكثر اعتناء به من غيره، وإن كان كل ما في كلامهم مهم لهم. (سيبويه، 1988، 1: 34) والمعنى نفسه نجده لدى أحمد بدوي الذي قال: إن القرآن الكريم حرص في التقديم على أن يشير إلى هدف، كي تصبح الآية بيانها اللغوي تابعة لمنهج نفسي محدّد، حيث يتمّ تقديم ما تجد النفس في تقديمه أفضل من تأخيره وذلك بحسب المعنى والمقصود من الكلام. (بدوي، 2005، 90)

إن ثمة ما يُطلق عليه الرتبة في علم النحو، والرتبة تُعدّ إحدى قرائن المعنى في علم النحو، وهي أحد أجزاء النظام النحوي الذي يعيّن موقع اللفظة في بنية الجملة. وثمة نوعان للرتبة في النحو: الرتبة المحفوظة التي يراعى فيها الترتيب السياقي للألفاظ بحيث تحافظ على نسق واحد لا تحيد عنه، وهو ما يُطلق عليه في علم النحو بالمتمكّم وجوباً، ومن أمثلة هذا النوع تقديم حرف الجر على الاسم المجرور وتقديم الاسم الموصوف على الصفة وغير ذلك. أمّا في حال الرتبة غير المحفوظة فهي التي تكون بين المبتدأ والخبر، وبين الفاعل والمفعول به، وبين الضمير والمرجع، وغير ذلك. وللمتكلم في حال الرتبة غير المحفوظة حرية التقديم والتأخير في الرتبة بحسب المعنى الذي يريد تقديمه للمتلقي، والهدف الذي يريد بلوغه

وقد ذكر السيوطي عشرة أسباب للتقديم والتأخير في القرآن الكريم، هي: التبرُّك، والتعظيم، والتشريف، والمُناسبة، والسبق، والسببية، والكثرة، والارتقاء من الأدنى إلى الأعلى، والنزول من الأعلى إلى الأدنى (السيوطي، 1974، 3: 40-46).

إن الباحث في قصة موسى في سورة القصص يجد التقديم والتأخير في بعض آياتها النحوية، ومنها:

قوله تعالى: «فَالْقَلْبَ أَلْفَ فَرْعُونَ لِيَكُونَ لَهُمْ عُدْوًا وَحَزْنًا إِنَّ فَرْعُونَ وَهَمُّنَ وَجُنُودَهُمَا كَانُوا خَطِيئِينَ» (القصص: 8) حيث قدم المفعول به الضمير في (فَالْقَلْبَ) الذي يعود إلى موسى عليه السلام في هذه الآية على الفاعل (ال) لمناسبة المتقدم لسياق الكلام؛ لأن السياق كان في ذكره، ومن جهة أخرى تعطي له، مقابل تأخير الفاعل (ال فرعون). وثمة سبب آخر يمكن ذكره هنا، وهو التعجيل بالمسرة، وذلك إذا كان في المتقدم ما يدخل السرور في قلب المخاطب (الفرزوني، 2: 51).

وقوله تعالى «فَأَسْتَعَاثَهُ الَّذِي مِنْ شَيْعَتِهِ عَلَى الَّذِي مِنْ عُدُوِّهِ» (القصص 15). قدم المفعول به (الضمير) الذي يعود إلى موسى عليه السلام على الفاعل (الذي) للنزول من الأعلى إلى الأدنى

وقوله تعالى: «فَوَكَرَهُ مُوسَىٰ فَقَضَىٰ عَلَيْهِ» (القصص 15). هنا قدم هنا المفعول به الضمير على الفاعل (موسى) لمناسبة المتقدم لسياق الكلام؛ لأن السياق كان في ذكره، وللترقى من الأدنى إلى الأعلى

وقوله تعالى: «وَقَالَ ذَلِكَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ أَيَّمَا الْأَجَلِينَ فَصْنَبْتُ فَلَا عُدُونَ عَلَىٰ سِوَى اللَّهِ عَلَىٰ مَا نَقُولُ وَكَيْلٌ» (القصص 28). هنا قدم المفعول به، وهو أي، التي إعرابها اسم شرط في محل نصب مفعول به مقدم. ويبدو التقديم هنا لسببين، أولهما: إن المتقدم من أسماء الصدارة، وهذه حثها التقديم في بناء الجملة، وثانيهما الاهتمام بالمتقدم في الجملة جعلها ترد أولاً في السياق القرآني

وقوله تعالى: «قَالَ سَنَنْتُهُ عَصَاكَ بِأَجْيَكِ وَتَجْعَلُ لَكُمْ سُلْطَانًا فَلَا يَمْلِكُونَ إِلَيْكُمْ بِأَيَاتِنَا أَنْتُمْ وَمَنْ أَسْتَعَاثَ الْغَالِبُونَ» (القصص 35). قدم هنا جواب القسم (لا يملكون) وذلك لتأكيد الغلبة لهما وتثبيت قلبي موسى وهارون في مواجهة فرعون بالبراهين الحسية، ومحاجته بتلك البراهين

وقوله تعالى: «وَمَنْ تَكُونُ لَهُ عَاقِبَةُ الدَّارِ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ» (القصص: 37) الواو: عاطفة، ومن: عطف على من الأولى، وتكون: فعل مضارع ناقص، وله: خبرها المقدم، وعاقبة الدار: اسمها المؤخر. والتقديم هنا للتخصيص، فعاقبة الدار له، ويقصد هنا موسى عليه السلام. وكذلك الاهتمام بأمر المتقدم، فالخبر هنا محط الاهتمام المتكلم، وذلك بهدف تهويل وتخويف المخاطب

وقوله تعالى: «فَأَخَذْنَاهُ وَجُودَهُ فَنَبَذْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ» (القصص 40): كيف: خبر مقدم لكان، وعاقبة الظالمين: اسمها المؤخر، وهذا بسبب أن الخبر من أسماء الصدارة، والاهتمام بأمر المتقدم لتقوية المعنى. فكان يمكن أن يقول: «فانظر إلى عاقبة الظالمين»، ولكنه أراد للمتلقى أن يعمل خياله في استرجاع صورة العقاب الذي حل بفرعون وجنوده.

بعد استعراض الأمثلة السابقة، والتدقيق فيها يمكننا القول: إن التقديم والتأخير في سورة القصص أبرز المعاني المراد إيصالها إلى المتلقي، وزاد من جمال التعبير عن هذه المعاني. وقد نص الجرجاني فيما يخص التقديم والتأخير بأنه باب له فوائد عظيمة، ومحاسنه جمّة، وهو واسع التصرف، بعيد الهدف، يبرز ما هو بدیع، ويوصل إلى ما هو لطيف من المعاني، وربما رأيت شعراً أراك بسماعك له، ولطف لديك موقعه، ثم حين تدقق فيه ترى أن سبب ذلك أنه قدمت فيه بعض الألفاظ على غيرها، وغُيّرت من مكان إلى مكان آخر أفضل لها. (الجرجاني، 1992، 1: 106)

2.4. الحذف

يعني الحذف إسقاط جزء من الكلام أو طرحه والاستغناء عنه؛ لوجود دليل عليه، أو بسبب العلم به ومعرفته. (ابن عقيل، 1980، 1: 243) ويُعد الحذف ظاهرة لغوية بارزة، يخرج فيه الكلام عن المعيار النحوي المعتاد، وقد يحذف في الكلام حرف أو فعل أو اسم أو جملة، شرط أن يكون هناك دليل يقتضي صحة هذا الحذف. وقد ذكر ابن جني أنّ العرب قد تحذف الجملة واللفظة والحرف والحركة، وهم لا يفعلون ذلك إلا إذا دل عليها دليل، وإلا كان هذا الحذف سبباً في عدم وضوح معنى الكلام. (ابن جني، دت، 2: 362)

وظاهرة الحذف بارزة في قصة موسى في سورة القصص، ويبدو للباحث المدقق أن القرآن استثمر الحذف لغرض معنوي، وذلك ليكون البناء اللغوي أكثر إيجازاً، وأبلغ في إيصال المعنى، وأكثر إمتاعاً للمتلقى. وأكثر الحذف في قصة موسى في سورة القصص هو حذف الجملة، حيث تم حذف الكثير من الجمل، ومنها

في قوله تعالى: «فَالْقَلْبَ أَلْفَ فَرْعُونَ لِيَكُونَ لَهُمْ عُدْوًا وَحَزْنًا» (القصص: 8): الفاء: حرف عطف على كلام محذوف بهدف الإيجاز في الكلام، والتقدير: فأرضعت طفلها ثم ألقته في النيل، وجرى به نهر النيل حتى وصل أمام قصر فرعون الذي يطل على النهر، فالتقطه آل فرعون. (درويش، 1415هـ، 7: 282)

وفي قوله تعالى: «وَجَاءَ رَجُلٌ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ يَسْعَى» (القصص: 20): الواو: حرف عطف على كلام محذوف يفهم من سياق الكلام؛ أي: أن رجلاً من الأقباط كان قد سمع ما قاله الإسرائيلي، وعلم أيضاً أن موسى هو من قتل الرجل القبطي الأول، فذهب إلى فرعون وأخبره بالقصة، فغضب فرعون وأمر بإلقاء القبض على موسى وقتله. (درويش، 1415هـ، 7: 296)

وفي قوله تعالى: «فَخَرَجَ مِنْهَا خَائِفًا يَتَرَقَّبُ قَالَ رَبِّ نَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ» (القصص: 21): الفاء: حرف عطف على كلام محذوف تقديره: فأخذ موسى بنصيحة الرجل القبطي وخرج. (درويش، 1415هـ، 7: 297)

وفي قوله تعالى: «فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ» (القصص 24): الفاء: حرف عطف على كلام محذوف يفهم من سياق الآيات.

وفي قوله تعالى: «فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْثِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ» (القصص: 25): الفاء: حرف عطف على كلام محذوف يفهمه المتلقي من السياق؛ أي: فعدتا إلى والدهما في زمن قصير، فسألها عن سبب عودتهما بسرعة، فأخبرته بقصة الرجل الذي سقى لهما وهو موسى، ثم طلب من إحدهما أن تدعو موسى للقائه، فجاءت موسى لتدعو. (درويش، 1415هـ، 7: 303)

وفي قوله تعالى: «فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ» (القصص: 25): الفاء: حرف عطف على كلام محذوف تقديره: فأجابها ليس من أجل أخذ الأجر، بل من أجل التبرك بوالدها عندما عرف منها أنه شيخ كبير، فمشيت البنت أمام موسى، فجعلت الريح تضرب ثوبها، فكشفت عن ساقها أو التصق ثوبها بجسدها فطلب منها موسى أن تمشي خلفه وتدلّه على الطريق، ففعلت حتى وصل إلى أبيها. (درويش، 1415هـ، 7: 303)

وفي قوله تعالى: «فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا» (القصص:29): الفاء حرف عطف على كلام محذوف يفهمه المتلقي من السياق، وتقديره: عندما تمَّ العقد الذي بين موسى والد زوجته على ما اتفقا عليه، ونفَّذ موسى المهمة التي كلف بها وأكملها فلما (درويش، 1415هـ، 7: 318)

وفي قوله تعالى: «فَلَمَّا أَنهَاهُ نُودِي مِنْ شَاطِئِ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ» (القصص:30): الفاء حرف عطف على كلام محذوف يقتضيه سياق الكلام، وتقديره: ومشى نحوها فلما أَنهَاهُ (درويش، 1415هـ، 7: 319)

ومن حذف الجمل أيضًا حذف جملة جواب الشرط في موضعين، هما: في قوله تعالى: «وَمَا أَرِيدُ أَنْ أُشِيقَ عَلَيْكَ سِتْرَاجِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّالِحِينَ» (القصص:27)، فجواب إن الشرطية هنا محذوف، وفي قوله تعالى: «وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَرَّغًا إِنْ كَانَتْ لَتُذَيِّبِي بِهِ لَوْلَا أَنْ رَبَطْنَا عَلَى قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ» (القصص:10)، وهنا تمَّ حذف جواب الشرط، فتقدير الكلام: لولا أن ربطنا على قلبها لأيدت ما به ومن حذف الجمل أيضًا ما جاء في موضعين يتعلقان بحذف الفعل: الأول في قوله تعالى: «قَالَ رَبِّ بِمَا أَنْعَمْتَ عَلَيَّ فَلَنْ أَكُونَ ظَهِيرًا لِّلْمُجْرِمِينَ» (القصص:17)، فقد حذف فعل (أقسم)، وتقدير الكلام أقسم بحق إنعامك علي يا ربي فلن أكون معيّنًا لأحد من المجرمين. والثاني في قوله تعالى: «فَلَمَّا أَنهَاهُ نُودِي مِنْ شَاطِئِ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يُمُوسَى إِلَيَّ أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ» (القصص:30)، فالفعل هنا محذوف تقديره (أذهبها بإياتنا)

وفيما يخص حذف المفردات فأكثر الحذف جاء للمفعول به، حيث تمَّ حذفه في هذه القصة في أربعة مواضع، هي:

في قوله تعالى: «فَخَرَجَ مِنْهَا خَائِفًا يَتَرَقَّبُ قَالَ رَبِّ نَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ» (القصص:21): هنا مفعول يترقب محذوف تقديره (الشّر) أو (لحوقهم به).

وفي قوله تعالى: «وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصَدَّرَ الْرَّعَاءُ وَأُبُونَا صِبْخٌ كَبِيرٌ» (القصص:23): حذف المفعول به في هذه الآية في ثلاثة مواضع، هي: مفعول (يسقون) محذوف للعلم به أي مواشيهم، ومفعول (تذودان) محذوف أي مواشيها، ومفعول (لا نسقي) أي مواشينا

وتمَّ حذف المبتدأ في هذه القصة في موضعين، هما: في قوله تعالى: «وَقَالَتِ امْرَأَتُ فِرْعَوْنَ قَرَّتْ عَيْنِي لِئَ نَقُوتَ» (القصص:9): هنا حذف المبتدأ، والتقدير (هو قرة عيني). وفي قوله تعالى: «إِنْ أَمَمْتُ عَشْرًا فَمِنْ عِنْدِكَ» (القصص:27): من عندك في هذه الآية جار ومجرور متعلقان بخبر محذوف لمبتدأ محذوف، وتقدير الكلام: فتمام العشر من عندك وليس في الأمر إلزام لك

وتمَّ حذف الخبر في موضعين أيضًا، هما: في قوله تعالى: «إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضِعِفُ طَائِفَةٌ مِنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ» (القصص:4)، فالجار والمجرور (من المفسدين) متعلقان بخبر محذوف. وفي قوله تعالى: «وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارَّغًا إِنْ كَانَتْ لَتُذَيِّبِي بِهِ لَوْلَا أَنْ رَبَطْنَا عَلَى قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ» (القصص:10)، وهنا أيضًا الجار والمجرور (من المؤمنين) متعلقان بخبر محذوف

أما فيما يخص حذف الحرف فقد تضمنت القصة حذف بعض الحروف، ولا سيما حرف النداء في غير موضع، ومنه ما جاء في قوله تعالى: «قَالَ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي فَاغْفِرْ لِي فَغَفَرَ لَهُ إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ» (القصص:16): هنا تم حذف حرف النداء بالإضافة إلى حذف باء التوكيد في كلمة (رب). ومثله ما جاء في قوله تعالى: «فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَصِيرٌ» (القصص:24).

وغير خاف على الباحث أن ما جاء من حذف تمَّ دلالة المقام عليه، أو لعلم المتلقي به، أو لعدم أهمية ذكره في القصة، أو لدلالة القرب بين الله عز وجلّ وعبد (موسى عليه السلام)، وهذا يتعلّق بحذف (يا) النداء قبل لفظة (رب). ويمكننا القول: إن الحذف في هذه القصة أسهم في إضفاء جمالية على البنية اللغوية للقصة من جهة، وفي تقديمها للمتلقى على نحو موجز ومشوق من جهة أخرى.

3.4. التوكيد

يُقصد بالتوكيد تمكين الشيء في نفس الإنسان وتقوية شأنه، وبهدف التوكيد في إزالة الشبهات وإمطاة الشكوك عمّا الإنسان بصدده. (العلوي، دت، 2: 94) والتوكيد نوعان: لفظي ومعنوي، واللفظي يكون بإعادة اللفظ ذاته سواء كان حرفاً أو فعلاً أو اسماً أو جملة، والتوكيد المعنوي يكون باستخدام ألفاظ خاصة للتوكيد، ولا سيما (نفس، عين، جميع، كلا، كلتا، وغيرها). ويكون التوكيد المعنوي أيضًا بأدوات وحروف التوكيد، ومنها: لام الابتداء، واللام التي تقع في جواب القسم، وحرفا المشبه بالفعل إنَّ، وأَنْ، ونونا التوكيد الخفيفة والثقيلة، وقد والمفعول المطلق.

وثمة أعراض للتوكيد، أهمها: تأكيد صحة المعنى أو أهميته، وإبراز معنى أو فكرة، وإزالة شك أو غموض عن معنى أو فكرة، وتأكيد العاطفة أو الانفعال

يلحظ الدارس أن التوكيد في قصة موسى في سورة القصص كثر باستخدام الأداة (إنَّ، وأنَّ) لإبراز المعنى ودفع الشك والغموض. وحازت الأداة (إنَّ) على النصيب الأكبر، حيث ورد التوكيد بها في تسعة عشر موضعًا، ومنها في قوله تعالى: «إِنَّا رَأَوُوهُ الْبَيْتَ وَجَاعَلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ» (القصص:7)، وقوله تعالى: «إِنَّ فِرْعَوْنَ وَهُمَّنْ وَجُنُودُهُمَا كَانُوا خَاطِبِينَ» (القصص:8)، وقوله تعالى: «قَالَ هَذَا مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ عَدُوٌّ مُضِلٌّ مُبِينٌ» (القصص:15)، وقوله تعالى: «قَالَ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي فَاغْفِرْ لِي فَغَفَرَ لَهُ إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ» (القصص:16)، وقوله تعالى: «قَالَ لَهُ مُوسَى إِنَّكَ لَغَوِيٌّ مُبِينٌ» (18)، وقوله تعالى: «قَالَ يُمُوسَى إِنَّ الْمَلَأَ يَأْتَمِرُونَ بِكَ لِيَقْتُلُوكَ فَاخْرُجْ إِنِّي لَكَ مِنَ النَّاصِحِينَ» (20)، وقوله تعالى: «فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَصِيرٌ» (24)، وقوله تعالى: «فَجَاءَتْهُ إِخْدَانُهَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَامٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا» (25)، وقوله تعالى: «قَالَتْ إِخْدَانُهَا يَا ابْنِ اسْتِجْرَةٍ إِنَّ خَيْرَ مَنْ اسْتَجْرَتْ الْفَوِيَّ الْأَمِينُ» (26)، وقوله تعالى: «قَالَ إِنِّي أَرِيدُ أَنْ نَنْحَكَ إِحْدَى ابْنَتَيَّ هُنَيْنَ» (27)، وقوله تعالى: «قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُتُوا إِنِّي نَسِيتُ نَارًا» (29)، وقوله تعالى: «إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ» (30)، وقوله تعالى: «يُمُوسَى أَقْبَلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْأَمِينِينَ» (31)، وقوله تعالى: «إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ» (32)، وقوله تعالى: «قَالَ رَبِّ إِنِّي قَتَلْتُ مِنْهُمْ نَفْسًا» (33). وقوله تعالى: «إِنِّي أَخَافُ أَنْ يُكَذِّبُون» (34)، وقوله تعالى: «وَأِنِّي لَأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ» (38)

وورد التوكيد ب(أَنَّ) في موضعين، الأول في قوله تعالى: «فَرَدَّدْتُهُ إِلَىٰ أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَلَيْتَعْلَمَنَّ أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَلَكِنْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ» (القصص:13). والثاني في قوله عز وجل: «وَوَطِّئُوا أَنفُسَهُمُ لِلْإِنْتِظَارِ لِئَلَّا يُرْجَعُونَ» (39)

إننا نرى على نحو واضح كيف أسهم التوكيد في إسباغ جمالية على البنية اللغوية في قصة موسى في سورة القصص، وذلك بما وصل إليه من هدف توكيد المعنى وإزالة اللبس والشبهة والتزدد من قبول الخبر من جهة، وإيراده بانسجام لافت للنظر وفق متطلبات المقام من جهة أخرى

5. البنية الحوارية

الحوار لغة: المناقشة والجدال، وحواره: جادله. وحاوورا: يعني تحدثوا فيما بينهم. والحوار كلام يكون بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي. ويمكن تعريفه اصطلاحاً: تبادل الكلام ومراجعته بين طرفين أو أكثر، وغايته عرض أفكار قديمة وتوليد أفكار جديدة في ذهن المتكلم، ويهدف إلى إقناع أحد الطرفين أو إفحامه أو إلزامه وإسكاته. أما في الدراسات الأدبية فهو تقنية قصصية يعتمد عليها الأدب لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام (الأحمد، 2019، 209)

وثمة وظائف متعددة للحوار؛ منها الوظيفة الأيديولوجية التي تكشف عن فكر المتحدث، والوظيفة التوليدية التي تجعله بلفظ كلأما واعياً مغيّداً، والوظيفة الإبداعية، وفيها يتفاعل الكلام الشفهي بالنص المكتوب. ويعمل الحوار أيضاً على جعل الحدث مرتباً أماناً يقع بتفاصيله، ويرسم صورة واضحة لمستويات الشخصيات وطرائق تفكيرها. وللحوار دور محوري في بناء مكونات السرد القصصي، ولا سيما القصص التي تنكئ على الحوار في بنائها (الأحمد، 2019، 209)

إن قصة موسى عليه السلام في سورة القصص تنكئ على الحوار على نحو ملفت للنظر في معظم مفاصلها، حيث أدى الحوار دوراً مهماً في الكشف عن بعض صفات الشخصيات، ولا سيما صفاتها الداخلية، وأسهم في منح القصة حيوية واضحة، ووفر عنصر الإقناع الذي يشد المتلقي، وحقق المتعة الفنية التي يتطلبها الأسلوب القصصي

وارتبط معظم الحوار بشخصية موسى عليه السلام، واشتمل على نوعين، هما: الحوار الخارجي الذي تمثل في حواره عليه السلام مع الله تعالى في الآيات 35-30. حيث أبرز هذا الحوار المعجزات التي منحها الله عز وجل لموسى لمواجهة فرعون، ولا سيما تحول عصاه إلى جان، وتحول يده إلى اللون الأبيض بعد وضعها في جيبه وإخراجها. وبدا من هذا الحوار خوف موسى من معجزة العصا التي تحولت إلى جان وهروبه منها. وبدا من هذا الحوار أيضاً أن موسى لا يملك الفصاحة التي يملكها أخوه هارون، ويوحى كلامه بحبه لأخيه هارون، وذلك من خلال طلبه من الله أن يكون عوناً له في مواجهة فرعون، وقد ورد هذا في قوله تعالى: «فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَظِيِّ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبْرَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يُمُوسَىٰ إِنَّنِي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ (30) وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَءَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّىٰ مُدَبِّرًا لَّمْ يَعْقِبْ يُمُوسَىٰ أَقْبَلَ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْأَمِينِينَ (31) أَسْأَلُكَ بِكَ فِي جَيْبِكَ تَخَرُّجَ بَيْضَاءَ مِنْ عَيْرٍ سُوءٍ وَاتَّصَمَ إِلَيْكَ جَنَاحَكَ مِنَ الرَّهْبِ فَذَكَ بَرَّهَانًا مِنْ رَبِّكَ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَمَلَئِهِ ۖ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَسِيقِينَ (32) قَالَ رَبِّ إِنِّي قَدْ جِئْتُكَ بِقُرْبَانٍ مُّقَدَّسٍ فَأَخِذْهُ مِنِّي فَقَبِلْهُ وَأَقْبِلْهُ لِمَنَاصِبٍ أَكْبَرُ ۚ إِنَّ رَبِّي سَمِيعٌ عَلِيمٌ (33) وَأَخِي هَارُونَ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسَلْهُ مَعِيَ رِدْءًا يُصَدِّقُنِي ۚ إِنِّي أَخَافُ أَنْ يُكَذِّبُون (34) قَالَ سَنُنْذِرُكَ بِأَخِيكَ وَنَجْعَلُ لَكَمْنَا سُلْطٰنًا فَلَا يَصِلُونَ إِلَيْكُمَا بِبَأْيَتِنَا إِنَّمَا وَمِنَ آيَاتِكُمَا الْعُلْبِيُّونَ (35)

وتمثل الحوار الخارجي لموسى مع كثير من شخصيات القصة، ولا سيما رجل بني إسرائيل، والرجل القبطي، والرجل الناصح لموسى وذلك في قوله تعالى: «فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفاً يَتَرَقَّبُ فَإِذَا الَّذِي اسْتَنْصَرَهُ بِالْأَمْسِ يَسْتَصْرِخُهُ ۖ قَالَ لَهُ مُوسَىٰ إِنَّكَ لَعَوِيٌّ مُّبِينٌ (18) فَلَمَّا أَنْ أَرَادَ أَنْ يَبْطِشَ بِالَّذِي هُوَ عَدُوٌّ لَّهُمَا قَالِ يُمُوسَىٰ أَتْرِيدُ أَنْ تَقْتُلَنِي كَمَا قَتَلْتَ نَفْسًا بِالْأَمْسِ ۖ إِنَّ تَرِيدَ إِلَّا أَنْ تَكُونَ جَبَّارًا فِي الْأَرْضِ وَمَا تَرِيدُ أَنْ تَكُونَ مِنَ الْمُصْلِحِينَ (19) وَجَاءَ رَجُلٌ مِّنْ أَقْصَا الْمَدِينَةِ يَسْعَىٰ قَالَ يُمُوسَىٰ إِنَّ الْأَمْلَأَ يَأْتَمُرُونَ بِكَ لِيَقْتُلُوكَ فَاخْرُجْ إِنَّي لَكَ مِنَ النَّاصِحِينَ (20)

ونعلم من هذا الحوار القوة البنائية التي يمتاز بها موسى، وحرصه على مساعدة بني إسرائيل، ونعلم منه أيضاً خوفه من بطش آل فرعون به، ونتعرف من خلاله على شخصيات الرجال الثلاثة في الحوار، وبعض صفات كل منهم

وفي حواره مع ابنتي شعيب وابيها نتعرف على هذه الشخصيات وبعض صفاتها، ونتعرف أيضاً على بعض صفات موسى عليه السلام، ولا سيما حبه لفعل الخير من خلال مساعدته البنيتين، وقوته وأمانته. ونشرف من هذا الحوار حنينه إلى أهله في مصر بعد انقضاء الفترة التي اتفق عليها مع شعيب لقاء زواجه من ابنته

وتتعرف على صفات أخرى لموسى من خلال حواره مع فرعون وقومه، ونعلم قوة إيمانه من خلال ثباته أمامهم.

وتتعرف أيضاً على بعض صفات الشخصيات الأخرى من خلال الحوار الخارجي بينها، ولا سيما حوار امرأة فرون مع زوجها في قوله تعالى: «وَقَالَتْ أَمْرَأْتُ فِرْعَوْنُ قُرْبُ عَيْنٍ لِّي وَلَئَلَّآ لَا تُقْبَلُوهٗ عَسَىٰ أَنْ يَنْفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا وَهٗ لَا يَبْشُرُونَ» (القصص:9)، وحوار أم موسى مع ابنتها في قوله تعالى: «وَقَالَتْ لِأُخْتَيْهِ فَصِيحَةٌ فَصِرَّتْ بِهِ عِنْ جُنُبٍ وَهَمْ لَا يَشْعُرُونَ» (القصص:11)، وحوار أخت موسى مع قوم فرعون في قوله تعالى: «وَحَرَّمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِنْ قَبْلٍ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَصِيحُونَ» (القصص:12)، وحوار ابنة شعيب مع أبيها في قوله تعالى: «قَالَتْ احْدُبِيْنَا يَاأَبَتِ اسْتَجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَجَرْتَ لَعَوِيٌّ الْأَمِينُ» (القصص:26)

وثمة حوار داخلي ارتبط بموسى عليه السلام في سورة القصص، وهو الذي يندرج تحت اسم المناجاة والابتهاال إلى الله عز وجل، وقد جاء في خمسة مواضع، منها قوله تعالى: «قَالَ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي فَاغْفِرْ لِي فَغَفَرَ لَهُ ۚ إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ (16) قَالَ رَبِّ بِمَا أَنْعَمْتَ عَلَيَّ فَلَن أَكُونَ ظاهِرًا لِّلْمُجْرِمِينَ» (القصص:17-16). وقوله تعالى: «فَخَرَجَ مِنْهَا خَائِفاً يَتَرَقَّبُ قَالَ رَبِّ نَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ» (القصص:21). بالإضافة إلى ما جاء في الآيتين (33-24). ومن هذه الآيات كلها تعلم قوة إيمان موسى عليه السلام بالله واعتماده عليه في شؤون حياته كلها.

وثمة كلمات تضمنتها البنية الحوارية في قصة موسى في سورة القصص تحقق عدة أهداف في الوقت نفسه، فقول امرأة فرون لزوجها «قُرْتُ عَيْنَ لِّي وَلَئَلَّآ يُوْحِي بِعَدَمِ مَقْدَرَتِهَا عَلَى الْإِنجَابِ، ويوحى بلهفتها الشديدة لوجود طفل في حياتها، ويوحى أيضاً برقتها وطيبة قلبها وشدة عطفها على موسى عليه السلام. كل هذه الصفات تجعل المتلقي يتلهف لمتابعة القصة من جهة، ويتعاطف مع هذه المرأة من جهة أخرى.

ونستطيع من البناء الحواري أن نتعرف مدى الحرقه والقلق اللذين نعرضت لهما أم موسى من قوله تعالى: «وَقَالَتْ لِأُخْتَيْهِ قُصِيَّةٌ فَبَصَّرَتْ بِهِ» عن جُنُبٍ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ» (القصص:11) وهذا يدفع المتلقي إلى التعاطف مع هذه الأم، ويشوقه لمتابعة أحداث القصة، ومعرفة ما ستؤول إليه أحداثها

وقول موسى في حوار مع رجل بني إسرائيل: «أَبْنُكَ لَعَوِيٌّ مُبِينٌ» (القصص:18) يجعل المتلقي يدرك أن هذا الرجل كثير الغواية ظاهر الضلال؛ ولهذا نجد أن كلام موسى عليه السلام جاء بمؤكدين، إن اللام المزلحقة. إن الذي دفع موسى عليه السلام إلى قوله هذا هو تسبب هذا الرجل بقتل موسى لرجل قبطي بالأمس، وحمله على قتل رجل قبطي آخر اليوم. ويبدو للمتلقي أن موسى يقول لرجل بني إسرائيل بحدة وغضب: إنك لضال جاهل على نحو واضح؛ لأنك دفعتني إلى قتل رجل بالأمس، وتسعى اليوم معي إلى تكرار ما فعلته أمس

وكلام ابنتي شعيب في حوارها مع موسى عليه السلام في قوله تعالى: «وَلَمَّا رَدَّ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ النَّاسِ يَسْتَأْذِنُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَشْقِيُ حَتَّى يُصَدَرَ الرِّعَاءُ وَأُبْرَأَ شَيْخٌ كَبِيرٌ» (القصص:23) يوحي بمدى العجز الذي تشعران به؛ فهما مضطرتان إلى الانتظار حتى ينتهي الجميع من سقي حيواناتهم؛ لأنهما بنتان ضعيفتان وفي الوقت نفسه أبوهما شيخ كبير لا يقوى على مجابهة الرعاة وسقاية مايتيهم لضغفه وكبره

وقول موسى في حوار مع ربه في قوله تعالى: «قَالَ رَبِّ إِنِّي قَتَلْتُ مِنْهُمْ نَفْسًا فَأَخَافُ أَنْ يَقْتُلُونِ» (القصص:33) يوضح للمتلقي أن موسى ما زال يخاف بطش آل فرعون به بسبب قتله رجل منهم رغم انقضاء فترة طويلة من الزمن

وقد حرص الخطاب القرآني في هذه القصة على الإتيان بكلمات تدل على الحوار، جأها تمثل في الفعل (قال) الذي ورد سبع عشرة مرة، و(قالت) الذي ورد مرتين، و(قالتا) الذي ورد مرة واحدة، و(قالوا) الذي ورد مرة واحدة أيضًا. واستخدم الفعل (نودي) مرة

وينتمي الحوار الذي جاء في قصة موسى في سورة القصص إلى النوع السلمي الذي يعتمد على اللين والمحبة وإقناع الآخر من خلال العاطفة والوسائل المنفتحة للوصول إلى الهدف

لقد أدى الحوار في قصة موسى في سورة القصص وظيفة جمالية بارعة، وذلك بإسهامه في بناء المشاهد السردية في هذه القصة، وإثراء السرد فيها، وإبعاد الملل والذفع إلى التشويق، وإضاءة الحدث القصصي وإيصاله إلى مساره، وإضاءة بعض جوانب الشخصيات، وتقديم بعض صفاتهم الجسدية والنفسية

الخاتمة

بدأت جمالية البنية اللغوية في قصة موسى في سورة القصص من عدد من المزايا التي برزت في لغة هذه القصة، أهمها:

انسجام الأصوات مع المعاني التي هدف إليها القرآن الكريم، وأدى تكرار حرف النون في جل فواصل الآيات إلى تحقيق الوضوح في مسمع المتلقي، والتطريب في نفسه، بالإضافة إلى انساقه مع المعاني التي أدها في الآيات.

دقة توظيف مختلف أنواع الألفاظ من أفعال وأسماء وحروف في الوصول إلى المعنى الذي أراداه القرآن، واستطاع بها أن يبلغ لب المتلقي ويلامس مشاعره وأحاسيسه في الوقت نفسه

بروز عدة مظاهر في البنية النحوية، ولا سيما ظاهرة التقديم والتأخير، والحذف، والتوكيد، وكل ظاهرة من هذه الظواهر أدت وظيفة مهمة في إبراز المعنى، والوصول إلى المتلقي بأيسر السبل وأسهلها وأجملها

لقد أدى الحوار وظيفة جمالية لافتة للنتظر، وذلك بإسهامه في بناء السرد القصصي في قصة موسى عليه السلام، وإضاءة الأحداث، وتقديم بعض صفات الشخصيات، وتحقيق الإثارة والتشويق، وإبعاد الملل عن نفسية المتلقي

ونخلص إلى أن الأصوات والمفردات والجمل تضافرت وتآزرت معاً في قصة موسى في سورة القصص في بلوغ المعاني إلى المتلقي، وتضافرت أيضًا على منح البنية اللغوية في هذه القصة جمالية منقطعة النظير، وكيف لا، والقرآن كلام الله عز وجل المعجز ببيانه وفساحته وبنية اللغوية، وبكل ما جاء به.

المراجع

القرآن الكريم

ابن جني، أبو الفتح عثمان (د.ت). الخصائص. تحق. محمد علي النجار. بيروت: دار الهدى للطباعة.

ابن سينا، أبو علي الحسين (1978). أسباب حدوث الحروف، تحق. عبد الرؤوف سعد. القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية.

ابن عاشور، محمد الطاهر التونسي (1984). التحرير والتنوير. تونس: الدار التونسية للنشر.

ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني المصري (1980). شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك. تحق. محمد عبد الحميد. القاهرة: مكتبة دار التراث

ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي (1414هـ). لسان العرب. ط3. بيروت: دار صادر.

الأسترابادي، محمد بن الحسن الرضي (1982). شرح شافية ابن الحاجب. تحق. محمد نور الحسن وآخرون. بيروت: دار الكتب العلمية.

- الأحمد، محمد. (2019) «وظائف الحوار في بناء قصة سليمان في القرآن الكريم». مؤتمر أعمال مولتيديسبليينر السادس (تركيا/ غازي عنتاب: نيسان 26-27)
- الباقلائي، أبو بكر محمد بن الطيب (1997). إجاز القرآن، تحقق. السيد أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف.
- بدوي، أحمد (2005). من بلاغة القرآن الكريم. القاهرة: دار نهضة مصر.
- البغوي، أبو محمد الحسين بن مسعود بن محمد بن الفراء الشافعي (1420هـ). تفسير البغوي، تحقق. عبد الرزاق المهدي. ط1. بيروت، دار إحياء التراث العربي
- الجرجاني، عبد القاهر (1992). دلائل الإعجاز في علم المعاني. نقح. محمود محمد شاكر أبو فهر. القاهرة: مطبعة المدني.
- درويش. محيي الدين (1415هـ). إعراب القرآن وبيانه. دمشق، دار ابن كثير.
- الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد (2004). معجم مفردات ألفاظ القرآن. تحقق. إبراهيم شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية
- رشيد، محيي الدين (2023). الشاعر الصوفي الأندلسي أبو الحسن الششتري وديوانه دراسة نقدية. أنقرة: سون جاغ.
- الزمخشري، محمود بن عمر بن أحمد (1987). الكشاف. بيروت: دار الكتاب العربي.
- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي (1988). الكتاب. تحقق. عبد السلام محمد هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي.
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (1974). الإتيان في علوم القرآن. تحقق. محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الشبلي، إبراهيم (2020). «التثانويات الضدية في شعر عمر أبي ريشة ومحمد الماغوط مقاربة نقدية». المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها. مجلد16، عدد1، 165-199.
- الشبلي، إبراهيم (2019). رؤيا الموت والحياة بين لوركا ونازك الملائكة دراسة مقارنة. عَمَّان: دار فضاءات للنشر.
- طنطاوي، محمد سيد (1998). التفسير الوسيط. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- الطيبار، مساعد (1427هـ). مفهوم التفسير والتأويل والاستنباط والتدبر والمفسر. المملكة العربية السعودية: دار ابن الجوزي.
- قدوم، محمود (2020). «مستويات التحليل اللغوي في كتاب أعجب العجب في شرح لامية العرب للزمخشري». مجلة كلية الإلهيات في جامعة هيتيت، مجلد 19، عدد 2، 793-821.
- الماتريدي، أبو منصور محمد بن محمد بن محمود (2005). تأويلات أهل السنة. تحقق. مجدي باسلوم. بيروت: دار الكتب العلمية.
- باي، ماريو (1983). أسس علم اللغة. ترج. أحمد مختار عمر. القاهرة: عالم الكتب.
- المؤيد العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم. الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز (د.ت). بيروت: المكتبة العنصرية.
- محمّد، مناف (1998). علم الأصوات اللغوية. بيروت: علم الكتب.
- المرسي، كمال الدين (1999). فواصل الآيات القرآنية. الإسكندرية: مكتب الجامعي الحديث.
- المنأوي، عبد الرؤوف (د.ت). الإتحافات السنوية بالأحاديث القدسية. دمشق: دار ابن كثير.
- القرطبي، أبو عبد الله، محمد بن أحمد الأنصاري (1974). الجامع لأحكام القرآن. القاهرة: دار الكتب المصرية.
- القزويني، جلال الدين (د.ت). الإيضاح في علوم البلاغة. تحقق. محمد خفاجي. بيروت: دار الجيل.
- قطب، سيد (2003). في ظلال القرآن. ط32. القاهرة: دار الشروق.

Kültürel Şema Teorisi Doğrultusunda Çevirmen Habitusuna Bir Bakış

A Study on The Translator's Habitus Through the Cultural Schema Theory

Sebahat Burcu Irmak ÖZYURT*

Öz

Çeviribilim 1970'lerden sonra yeni bir uluslararası ve disiplinlerarası akademik alan olarak ortaya çıkmıştır. Çeviribilimin yararlandığı bilim dalları arasında göstergebilim, dilbilim, dil felsefesi, edebiyatbilim, kültür sosyolojisi, sözlükbilgisi, terminoloji, uzmanlık dili araştırmaları, bilgi yönetimi, iletişimibilim, eğitim bilimleri ve psikoloji yer almakta, çeviribilim bu bilim dallarıyla etkileşim içinde bulunmaktadır. Bu bağlamda "kültür şeması" ve "habitus" gibi ayrı disiplinlere ait iki kavram farklılıklarına rağmen çevirmenin bilgi birikimi çerçevesinde çeviribilim alanında ortak bir paydada buluşabilmektedir. Kültürel şema teorisi; felsefe, psikoloji, sosyoloji, antropoloji gibi disiplinlerde kullanılan bir kavramdır. 1930'larda ilk ortaya çıkan Şema Kavramı 1970 ve 1980'lerde hem bilişsel psikoloji hem de bilişsel bilimdeki gelişmelerin önem kazanmasıyla daha çok fark edilmiştir. Bourdieu'nün ortaya koyduğu habitus ise sosyolojide ortaya çıkmış ve sonrasında birçok alanın yanı sıra çeviribilimde de yer bulmuştur. Bu ifade, bir kişinin yetiştirilmesi, eğitimi, deneyimleri ve kültürel geçmişinin bir sonucu olarak gelişen rutinlerini, düşünce biçimlerini ve eylemleri ifade eder. Bourdieu'ya göre bir kişinin habitusu, dünya görüşü, dili, değerleri ve davranışları üzerinde etkili olan bilinçaltında kültürel olarak oluşturulmuş yapılardır. Çeviri bağlamında bir çevirmenin habitusu, çeviri sırasında çevirmenin kendi kültürel, dilsel ve deneyimsel geçmişinin etkisini ifade eder. Çevirmenin çeviri sürecinde aldığı kararlar, terim seçimi, ifade biçimleri ve anlam aktarımı da dâhil olmak üzere, alışkanlıklarından etkilenebilir. Çevirmenler kendi alışkanlıklarını ve kültürel geçmişlerini anlayarak daha iyi çeviriler üretebilirler. Bir kişinin kültürel şeması ve habitusu arasındaki benzerlik çok dikkat çekici olsa da aralarında bazı farklılıklar da bulunmaktadır. Bir kişinin kültürel şeması ile habitusu hakkında bilgi sahibi olmak o kişi ile daha etkili ve kültürel olarak duyarlı bir şekilde etkileşimde bulunmamızı sağlar. Bir çevirmenin kendi kültürel şemasına ve habitusu ile ilgili bilgi sahibi olması da benzer şekilde; o çevirmenin ortaya çıkardığı çevirilerin daha başarılı olmasını sağlar. Bu çalışmanın amacı, çevirmenin habitusunun kültürel şema teorisi doğrultusunda kaynak taraması yöntemi ile araştırılıp çeviribilim alanında benzerliklerinin ve farklılıklarının ortaya koyulmasıdır.

Anahtar kelimeler: "Çeviribilim", "Kültürel Şema Teorisi", "Habitus Kavramı", "Disiplinlerarası Yaklaşım."

* Öğr. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara, Türkiye burcu.ozyurt@hbv.edu.tr, ORCID: 0009-0000-4753-0082

Abstract

After the 1970s, translation studies became a brand-new, worldwide, interdisciplinary academic topic. Numerous advancements in this discipline pertaining to the translation process have been made possible by the interdisciplinary nature of translation studies. Translation studies interact and draw from a variety of disciplines, including semiotics, linguistics, philosophy of language, sociology of culture, literary studies, lexicography, terminology, specialized language studies, information management, educational sciences, psychology, and communication sciences. In the subject of translation studies, two notions that fall under distinct disciplines—"cultural schema" and "habitus"—have managed to find common ground despite their disparities within the framework of the translator's knowledge. The idea of cultural schema theory is applied in the fields of anthropology, psychology, sociology, and philosophy. Although the idea of schema was first proposed in the 1930s, it acquired greater acceptance in the 1970s and 1980s as advances in cognitive science and cognitive psychology became more significant. The idea of Bourdieu's habitus began in sociology and has subsequently been used to translation studies and numerous other disciplines. It speaks about the habits, mindsets, and behaviors that emerge from a person's upbringing, experiences, education, and cultural background. A person's habitus, in Bourdieu's opinion, is the subliminal, culturally produced frameworks that influence their language, behavior, values, and worldview. A translator's habitus, as used in this context, describes how their own cultural, linguistic, and experiential background influences their work during translation. The terminology, expression styles, and meaning transfer that a translator chooses to use during the translation process can all be impacted by their

Gönderilme Tarihi / Received Date:

22 Ocak 2024

Kabul Tarihi / Accepted Date:

03 Mart 2024

Atıf/Citation: Özyurt S. B. I. (2024). Kültürel Şema Teorisi Doğrultusunda Çevirmen Habitusuna Bir Bakış doi.org/10.30767/diledeara.1423916

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

habits. Translators can create better translations if they approach their task with an awareness of their own cultural background and habits. There are certain distinctions between an individual's cultural schema and habitus, despite the fact that they are remarkably similar. Understanding someone else's cultural schema and habits helps us communicate with them more effectively and sensitively. Similarly, a translator's knowledge of his/her own cultural schema and habitus will make his/her translations more successful. The aim of this study is to investigate the translator's habitus in line with the cultural schema theory by using the document review method and to reveal the similarities and differences in the field of translation - studies.

Key Words: Translation Studies", "Cultural Schema Theory", "Habitus Concept", "Interdisciplinary Approach."

Extended Summary

In today's globalized world, translation activities have gained significant importance due to the need for transfer across languages in various fields such as politics, literature, economy, health, culture and many other fields that we cannot mention here. Following grammatical rules and word choice alone is not enough to accurately translate the cultural and linguistic aspects of one language into another. At this point, the translator's cultural schema and habitus come into play, significantly influencing the translation process.

While the concepts of habitus and cultural schema belong to different disciplines and exhibit some qualitative differences, their parallelism in the field of translation studies is noteworthy. Translators can consider cultural factors in translation decisions by understanding and internalizing the cultural schema theory. Cultural schemas assist translators in interpreting the text based on their cultural references and producing a translation that aligns with the target cultural context.

The cultural schema of a translator emphasizes a set of individual cultural acquisitions that play a crucial role in the translation process. Each translator is equipped with a worldview, shaped by their language and cultural subfield knowledge, values, rules, and experiences. This cultural schema provides a framework that influences the translator's translation decisions and plays a crucial role in achieving cultural alignment in translation. Translators consider their own language characteristics and the structural rules of the target language when transferring from the source language to the target language. However, relying solely on these aspects may be insufficient in conveying the holistic meaning in some texts. In such cases, translators can efficiently perform by drawing on their cultural background, making cultural transfer a central element in the translation process. The translator's cultural schema shapes their perspective, methods of understanding source and target texts, and translation decisions.

Similarly, the translator's habitus is a personal and professional characteristic that influences the translation process. Originating from Pierre Bourdieu's concept, habitus refers to learned behavior patterns stemming from an individual's social and cultural background. Like the cultural schema, the translator's habitus is a determining factor in the translation process. Translator habits, past experiences, learned behavior patterns, and language usage also influence their translation approaches and strategies. Consequently, the translator's habitus determines their preferences and resolutions during the translation process, ultimately affecting the quality of the translation product.

Both factors influence the translator's behaviors, decisions, and translation outcomes. The translator's cultural schema affects their ability to interpret the text and produce a culturally appropriate translation based on cultural references. On the other hand, the translator's habitus influences their translation based on linguistic skills, preferences, and habits, contributing to a specific translation style. Developing cultural schemas and habitus consciously can help translators produce more effective and culturally aligned translations.

Despite the significant similarities between cultural schema and habitus, a translator's cultural schema and habitus are not entirely similar of course. Cultural schema includes more general psychological and cultural elements, while habitus covers more specific approaches. In this context, a translator's cultural schema focuses more on the individual's meaning-making process, whereas the translator's habitus concentrates more on the decision-making and action process.

In translation studies, further research on the translator's cultural schema and habitus is essential to better understand their impacts on translation quality. Although there is considerable research on the translator's habitus, studies on the translator's cultural schema are relatively limited. Considering the contributions of a translator's cultural schema to translation studies and investigating the interactions between these subfields and their interdisciplinary similarities could enhance the management of cultural differences in the translation process. This, in turn, might lead to the development of more effective translation strategies in the field of translation studies.

This study aims to emphasize the impact of translators' cultural schemas and habitus on their translation, providing a better understanding of the cultural and social context of the translation process. It also aims to highlight the similarities and differences between these two concepts, cultivating awareness of translators' cultural schemas and habitus for better translation understanding and more successful translation outcomes. In this framework, integrating the concept of cultural schema into translation studies can be beneficial for further studies. This study has been carried out with the methodology of document review by searching all available sources.

Giriş

Günümüz küreselleşen dünyasında, siyaset, edebiyat, ekonomi, sağlık ve kültür gibi birçok konuda ve alanda bir dilden diğerine aktarım gereksinimlerinden dolayı çeviri faaliyetleri büyük önem kazanmıştır. Bir dilin kültürel ve dilbilimsel özelliklerini başka bir dile tam manasıyla aktarmak, sadece kelime seçimi ve dilbilgisi kurallarına bağlı kalmaktan daha fazlasını gerektirir. Bu noktada, çevirmenin kültürel şeması ve habitusu devreye girmektedir. Bu iki kavram çeviri sürecini büyük ölçüde etkiler. İyi bir çeviri hem kaynak hem de hedef dilin kültürel bağlarını doğru bir şekilde yansıtmalıdır. Kaynak dilden hedef dile aktarım yaparken aktarımı yapan çevirmenin artalan bilgisi çok önemlidir ve çevirinin kalitesini ve başarısını doğrudan etkilemektedir.

Çevirmenin kültürel şeması, çeviri sürecinde etkili olan bir dizi bireysel kültürel edinimi ön plana koymaktadır. Her bir çevirmen, kendi dil ve kültürel art alan bilgisine dayalı olarak dünya görüşü, yaşadığı toplumun değerleri, kuralları ve deneyimlerle donanmıştır. Bu kültürel şema, çevirmenin çeviri kararlarını etkileyen bir çerçeve sunar ve çevirideki kültürel uyumun sağlanmasında önemli bir rol oynar. Çevirmenler, çeviri yaparken öncelikle kendi dil özelliklerini ve hedef dilin yapısal kurallarını dikkate alırlar. Ancak bu, bazı metinlerde bütünsel anlamı yansıtmakta yetersiz kalır. Bu durumda, çevirmenler kültürel arka planına başvurarak verimli bir çalışma gerçekleştirebilirler. Bu, çeviri sürecinde kültürel aktarımını merkezi bir unsur haline gelir. Çevirmenin kültürel şeması, onun bakış açısını, kaynak ve hedef metinleri anlamlandırma yöntemlerini ve çeviri kararlarını şekillendirir. Örneğin, bir çevirmenin dilbilimsel deneyimleri, kültürel kurallar ve değerler hakkındaki bilgisi, çevirideki kelime seçimlerini ve ifade biçimlerini etkiler.

Benzer şekilde, çevirmenin habitusu da çeviri sürecinde etkili olan kişisel ve profesyonel bir özelliktir. Pierre Bourdieu'nün kavramı olarak ortaya çıkan habitus, bireyin sosyal ve kültürel arka planından kaynaklanan öğrenilmiş davranış kalıplarını ifade eder. Çevirmenin habitusu da çevir-

menin kültürel şeması gibi çeviri sürecinde belirleyici bir faktördür. Çevirmenlerin alışkanlıkları, geçmiş deneyimleri, öğrenilmiş davranış kalıpları ve dil kullanımı, çeviri yaklaşımlarını ve stratejilerini de etkiler. Sonuç olarak, çevirmenin habitusu, çevirmenin çeviri sürecindeki tercihlerini ve çözümlmelerini belirler ve nihayetinde çeviri ürününün kalitesini etkiler diyebiliriz.

Bu çalışma, çevirmenlerin kültürel şemalarının ve habituslarının çeviriye etkilerini vurgulayarak, çeviri sürecinin kültürel ve sosyal bağlamını daha iyi anlamamızı sağlamayı ve profesyonel uygulamalarda çevirmenlerin kültürel şemalarını ve habituslarını anlamanın yanı sıra iki kavram arasındaki benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koymayı hedeflemektedir. Çevirmenlerin kültürel şemalarının ve habituslarına ilişkin farkındalık, daha iyi bir çeviri anlayışı ve daha başarılı çeviri sonuçları elde etmek için önemlidir.

Çalışma kapsamında yapılacak olan değerlendirmelerin daha iyi anlaşılabilmesi için aşağıdaki bölümlerde öncelikle Pierre Bourdieu'nün habitus yaklaşımı ve çevirmenin habitusu hakkında bilgi verilecektir. Sonraki bölümde şema teorisi bağlamında kültürel şema teorisi ve şema türlerine değinilecektir. Çalışmanın tartışma bölümünde ise yukarıda bahsedilen tanımlardan yola çıkılarak iki kavram arasındaki benzerlikler ve farklılıklar karşılaştırmalı olarak incelenerek ortaya koyulacaktır.

1. Pierre Bourdieu'nün Habitus Kuramı

Habitus, çeviri sosyolojisi çerçevesinde karşımıza sıklıkla çıkan terimlerden birisidir. "Habitus" terimi, geçmişte Aristoteles'e kadar giden bir kavram olsa da Pierre Bourdieu'nün (1972) etki teorisi ile stratejiler teorisi arasındaki diyalektiğin motoru habitus kavramına dayanmaktadır. Habitus, sosyal sistemin içselleştirilmiş yapılarının özne tarafından yer değiştirmesini açıklar. Yaşam boyunca, sosyal yapı ile özne arasında ve bireysel ve kolektif deneyimler arasında çeşitli etkileşimler vardır. Her kültürel aktör, sosyal konumu, bireysel geçmişi ve kolektif geçmişinin etkisi altında, dünyanın ve bireyin konumunun kesin bir temsili olan sosyal kimliğini yaratırken öğrendiklerini özümser. (Meylaerts, 2008:93).

Fransız sosyolog ve filozof Pierre Bourdieu, sosyoloji alanındaki çalışmalarıyla 20. yüzyılda öne çıkmış ve onun sosyolojik perspektifi çok sayıda disiplin ve multidisipliner araştırmanın odağı olmuştur. Bourdieu'nün çalışma konuları, yazılarının çeşitli dillere çevrilmesi sonucunda çeşitlenmiş ve 20. yüzyılın sonunda çeviribilim alanına girmiştir (Taşdan Doğan, 2020).

Genel anlamda habitus; eylemlere yön veren kalıcı yatkınlıklar sistemidir. Sosyalleşme sürecinde kazanılan bir dizi yatkınlığın içselleştirilmesi, bir aktörün habitusu olarak adlandırılır. Habitus bir dinamikdir; çünkü gün geçtikçe güncellenmektedir. Dünyaya ilişkin deneyimlerimize aracılık eden tüm tutarlı soruların altında yatan "matris", kendini düşünme ve yargılama biçimlerinde ortaya koyan habitustur (Emirosmanoğlu, 2020).

Habitusun tarihsel bileşeni de bir başka özelliğidir. Habitusun işleyebilmesi ve varlığını sürdürebilmesi için bu öncüle sahip olması gerekir. Bu tarihsel yapının geçmişte kökleri vardır ve bugüne uzanır. Bu bağlamda, habitus terimini farklı bir şekilde tanımlamak gerekirse hem bireysel hem de grup alışkanlıklarının geliştirildiği bir tarih yaratma süreci olarak ifade edilebilir. Bourdieu'ya göre habitus fikri kişinin kimliği haline gelmiştir. Bu bağlamda habitus, bir kişinin sahip olduklarından ziyade kim olduğuna atıfta bulunur. Yeni bir ülkeye taşındığımızda, satın alma alışkanlıklarından konuşulan dile ve kültürel farklılıklara kadar pek çok değişiklik görürsünüz. Habitus bu durumda yeniden şekillendirilebilir. Bourdieu, bir kişi yeni bir habitus benimsediğinde, bunun sonucunda kendi habitusunun da değişeceğini iddia eder (Bourdieu, 1993).

Habitus, önceki deneyimler yoluyla elde edilen bilgiyi içselleştirir ve şimdiki zamanda uygular. Bu geçmiş bilgi, halihazırda deneyimlenmiş sorunlara benzer çözümlerle sonuçlanır. Bu bağlamda kullanıldığında, “habitus, geçmiş deneyimler yoluyla bedenlere yerleştirilmiş bir algı, takdir ve eylem şemaları sistemidir. Bu şemalar eyleyici tarafından kullanılarak yeniden pratik üretir (Bourdieu, 2016).

Habitusun birçok tanımı yapılmıştır. Genelde habitus denildiğinde birçok kişi alışkanlık anlamını çıkarmaktadır. Ancak habitus ile ifade edilmek istenen alışkanlık değildir. Habitus, edinilmiş olan alışkanlıklarımızın süreklilik arz ederek bedende canlanması ve bu çerçevede bir kültürden etkilenmesi demektir (Kaplan & Yardımcıoğlu, 2020).

Habitusu örnek vermek gerekirse; bir birey, yavaş yavaş kendi evini, içindeki eşyaları ve odaların yerlerini algılar ve öğrenir. Bunun sonucunda, karanlıkta bile varsayımlarda bulunarak ve el yordamıyla evde bazı şeyleri bulabilir. Bu durumda, evin loş koridorunda düğmenin yanından geçerken ışığı açmak için bir tahminde bulunup ışığı açabilir. Ancak, misafir olarak ilk kez ziyaret ettiği bir evde beklenmedik bir şekilde karanlıkta yalnız kalırsa, ev sakinlerinin hissetmeyeceği şekilde tedirginlik hisseder. Çünkü evin yerleşim planından habersizdir. O eve daha önce defalarca gitmiş olmalı ve evin iç düzenine dair bazı bilgileri hafızasının bir köşesinde tutmalı ki bazı şeylerin yerini el yordamıyla bulabilsin. Bu çerçevede; bir kişinin karanlıkta bile evinin iç hâkimiyetinin olmasını sağlayan bilgi ve yatkınlıkları ile sosyal çevresinde sorunlarla karşılaştığında çözüm yolları bulmasına yardımcı olan bilgi ve yatkınlıkları kolektif bir şekilde kişinin habitusu olarak adlandırılır (Özsöz & Baran, 2011)

Habitus, öğrenilmiş deneyimlerin toplamı olarak birincil ve ikincil özelliklerden oluşur. Bir kişinin çocukluğu boyunca ebeveynlerinden ve ailesinden öğrendiği, sahip olduğu ilk deneyimler ve alışkanlıklarının çoğunluğunu birincil deneyimler oluşturur. Daha sonra gelişen alışkanlıklar okul veya işyeri gibi resmi ortamlarda öğrenilmiştir ve bunlar ikincil deneyimlerdir. Yaşam boyunca öğrenilen ve içselleştirilen habitus biçimlerinin bir sonucu olarak, yeni deneyimler yaratıldıkça sürekli olarak yenileri tarafından yeniden biçimlendirilen bir iç kişilik yapısını temsil eden bir habitus türü oluşur (Bourdieu, 2006).

1.1. Çevirmen Habitüsü

Bourdieu'nün teorisinin ikinci temel ilkesi olan “habitus” fikri, çevirmenin kişisel davranışının ardındaki motivasyonların aydınlatılmasını sağlar. Bireyin alışkanlıklarının oluşumu, evde yaşanan sosyalleşme ile başlar ve sonra eğitim ve çevresel faktörlerden etkilenir. Deneyim sonucu oluşan alışkanlığın aynası, kişinin eylemlerinde, davranışlarında, konuşma kalıplarında, zihinsel süreçlerinde, dünya görüşünde ve duygularında görülebilir. Bunlar, kişinin eğilimlerinin toplamını aktardıkları için bireyin eylemlerinin ardındaki motivasyonları açıklamamıza olanak tanır. Habitus, tarihin bir sonucu olarak bireysel ve toplumsal pratikleri geliştirdiği için önceki deneyimlerin devam eden varlığını güvence altına alır. Habitus, edinilmiş bir üretim şemaları sistemi olduğu için tüm düşünce, algı ve davranışları özgürce sergileyebilir. Düşünceler, algılar, ifadeler ve eylemlerin hepsi habitus tarafından mutlak (kontrollü) bir özgürlükle üretilebilir, ancak bu üretim yalnızca üretildikleri tarihsel ve sosyal bağlamların parametreleri dâhilindedir (Arı, 2016, s.117).

Bourdieu'nün “habitus” kavramı, çevirmenin kişisel geçmişini vurgulamıştır. Toplum ile birey arasındaki ilişki doğrultusunda çevirmenin bir konu olarak incelenmesine olanak sağlamıştır. Çevirmen, yaptığı seçimlerle aktif olduğu alanın değerlerini savunabilen ve sürdürebilen, aynı

zamanda, gerektiğinde bu değerlere karşı direnç gstererek alanda değişikliklere yol açabilen bir eyleyici olarak ele alınmaktadır (Yılmaz Kutlay, 2015).

Bu tanımlardan yola çıkarak; çevirmenin habitusu için çevirmenin art alan bilgisi, kültürel değerleri, çalışma tarzı, tercihleri, yntemleri ve dil kullanımı gibi ozellikleri ifade ettiği söylenbilir. Bir evirmenin habitusu eviri sürecindeki kararları ve tercihleri etkileyebilir ve eviri stilini belirleyebilir.

2. şema Teorisi

“şema kuramının tek bir tanımı yoktur. Bu kuram i ana kavram altında incelenebilir: Dilsel şema, biçimsel şema ve içeriksel şema.” (Bilokcuoğlu, 2014, s. 79). Bu alışma bağlamında, kültürel şema kavramına değinmeden önce şema teorisinin ortaya çıkışı ve bağlantılı bilimsel alanlarına değinmek faydalı olacaktır. şema kavramı doğrudan insan zihni ve yaşamı ile bağlantılı bir kavram olduğundan, günümüzde psikoloji, sosyal antropoloji, felsefe, sosyoloji, eğitim bilimi ve diğer sosyal bilim alanlarında önem kazanmıştır. şema kavramı 1930’larda ortaya atılmış olsa da önemi 1970 ve 1980’lerde bilişsel psikoloji ve bilişsel bilimdeki gelişmelerin önem kazanmasıyla fark edilmeye başlanmıştır. Bartlett, arka plan bilgisinin, eski deneyimlerin ve yeni beklentilerin insanların anlayışını ve hafızasını şekillendirdiğini ve tüm bunların insan zihninde şematik bir düzen içinde yer aldığını belirtmiştir. Benzer şekilde Rumelhalt, (1980) şema kavramını tüm bilgilerin zihinde birimler halinde paketlenmesi olarak tanımlamıştır. Ayrıca, bu bir araya getirilmış birimlerin içinde bilgi paketlerinin, bilginin kendisinin ve bu bilginin nasıl kullanıldığına dair bilgilerin yer aldığını savunmuştur. Taylor & Crocker’a göre, (1981, s. 91) ‘şema’, tanımlanan uyarıcı bilgi alanının tanımının bir kısmını içeren ve bu bilgi alanının belirli örneklerini içeren genel bilgiyi kapsayan bilişsel bir yapıdır.

Uygulamalı deneysel psikoloji uzmanı Bartlett’e göre duyuşal korteks, geçmiş deneyimlerin anılarının depolandığı yerdir. Bu anılar bazen bilinçte görüntüler olarak belirebilir. Ancak çoğu zaman, tıpkı genel duyular gibi, merkezi farkındalığın dışında kalırlar. Bu kavramı bu şekilde tanımlayan ilk bilim insanı olan Bartlett, nceki resimlerin insanların kendi ilerinde oluşturdukları sıralı modeller olduğunu ve bu modellerin şema olarak adlandırılabilceğini vurgulamıştır (Bartlett, 1933, s. 200-201).

şema, önceki tepki ve deneyimlerin aktif bir organizasyonu olarak anlaşılmakta ve bu kavram genel olarak insanlara açıklanan, yaşayan, durmadan gelişen ve her yeni duyuşal ve bilişsel girdiden etkilenen yeni deneyimlerin eskileriyle birleştirildiği organik bir mekanizma olarak değerlendirilmektedir. Daha spesifik olarak, kültürel, sosyal ve kişisel bağlamlar aracılığıyla biriktirilen deneyimlerin, bireyin yeni bilgileri aklında tutması ve yeni davranışlar geliştirmesi için en etkili yoldur. Bu da bilgi edinimi, hafıza ve davranışın birbirinden ayrı, parçalı girdilerle oluşmadığı anlamına gelmektedir (Dilek, 2023).

Brown ve Yule (1983, s. 249) bu kavramı, insanların söylemi yorumlarken beklentilerini ve tahminlerini yönlendiren organize bir bilgi alt alanı olarak tanımlamıştır. Onlara göre, insanların alt alan bilgisi bazı sabit şemalar ve daha esnek şema yapıları içinde depolanmakta ve organize edilmektedir.

Piaget’ye göre ise bireyler doğuştan çok temel şemalara sahiptir ve bu şemaları deneyimleri sonucunda daha da geliştirir ve yeni şemalar üretirler. Birey, uzun süreli belleğe gelen muazzam miktardaki bilgiyi düzenlemek için, yeni durumlarla karşılaştığında bunları bilgisayardaki dosya

ve dizinler gibi işleyen şemalara benzetmeye çalışır. Yeni gelen bilgi eskiden var olan şemaya uyumlu değilse bilişsel olarak bir dengesizlik oluşur. Dengesizliği düzeltmek için kişi yeni bir bilişsel çerçeve veya şema geliştirir. Sonuç olarak, zihinsel bilişsel yapılar güçlenir (Erden & Akman, 1998).

Herhangi bir anlama ve algılama eylemi, bireyin dış dünya hakkındaki bilgisini kapsar ve bu, bilginin edinilmesi, işlenmesi ve yeniden yapılandırılmasıyla ilgilenen bilişsel bilimin önemli bir alanı olan şema teorisinin temelidir (Al-Issa, 2006, s. 41). İnsanların bildiği ve inandığı her şey bu teoride derlenmiştir. Bu teori, insanların dünyayı algılama ve anlamalarının, tüm edinimlerinin, umutlarının, korkularının, güdülerinin, beklentilerinin, akıl yürütmelerinin ve yaratıcılıklarının temelini oluşturur. Bir bakıma hayatın kendisidir, insanın sahip olduğu her şeydir ve kafa karışıklığını önleyen bir zırhtır (Smith, 1994, s. 8).

2.1. Kültürel Şema

Kültürel şema, şema teorisi kapsamında, bireylerin kültürel bilgileri, inançları ve değerlerini nasıl organize ettiğini ve nasıl kullanarak dünyayı anlamlandırdığını açıklamak için kullanılan bir teoridir. Kültür, insan toplumunun tüm ortak ürünlerini içerir. Bu ürünler arasında dil, kültürün yapı taşlarından biridir ve kültürde çok önemli bir rol oynar. Bir yandan dil olmadan kültürün olması mümkün değildir, diğer yandan dil kültürden etkilenir, onun tarafından şekillendirilir ve onu yansıtır. Kültür çok geniş kapsamlı bir olgudur ve bir bölgede yaşayan toplumun tüm yaşam değerlerini, dini inançlarını, geleneklerini, sosyal sistemini ve daha birçok alanı kapsar (Yang, 2014, s. 303). Kültürel şema, bireyin hem içinde yaşadığı toplumun tüm kültürel unsurlarını hem de karşılaştığı farklı kültürel özellikleri zihninde biriktirdiği farklı bir alanı oluşturmaktadır. Bu açıdan kültürel şema eski toplumlara uyarlandığında, o toplumların yaşam tarzlarının ve sosyo-kültürel varlıklarının diğer kültürlerdeki yansımaları analiz edilebilmektedir.

Şema türleri arasında kültürel şema, içerik şeması kapsamında sayılabilmektedir. İçerik şeması genellikle kültürel arka plan bilgisi ile ilişkilendirilir ve karşılaşılan söylem ve metnin içeriğine dair var olan bilgiyi kapsar. Bireyin çocukluğundan bu yana dünya hakkındaki bilgisi, önceki deneyimleri ve metnin konusuna aşinalığı gibi faktörler, bu kişinin karşılaştığı her şeyi anlaması, algılaması ve değerlendirmesi için oldukça önemlidir (Kafipour & Jahansooz, 2017, s. 24; Ji-an-ping & Li-sha, 2016, s. 14). Özüne sadık kalarak durmadan gelişen ve değişen bir kavram olan kültürün, içinde yaşadığı toplumun dili ile yakın bir bağı vardır. Her ülke ve etnik grup kendine ait bir kültüre sahiptir ve genel olarak dünya üzerindeki toplumların kültürleri birbirinden farklıdır.

Yukarıda da değinildiği gibi, şema konusunda çalışan kuramcılar bilginin bireyin geçmiş deneyimlerinin ve tanımlamalarının organize edildiği şematik yapılarda veya şemalarda depolandığını ve bu şemaların bireyin içinde yaşadığı kültürden doğrudan etkilendiğini savunmuşlardır (Pritchard, 1990, s. 275).

2.2. Kültürel Şema Teorisinin Alt Şemaları

Bilişsel şemalar, bilgiyi işlemek için birlikte çalışan unsurlardan oluşan bilgiyi organize eden zihinsel yapılardır (Strauss & Quinn 1998, s. 49). Bu bilişsel şemalar, kişinin geçmiş bilgi ve deneyimleri ışığında yeni bilgiyi anlamasını sağlayan, hafızasında sakladığı önceki bilgi ve deneyimleridir (Bartlett, 1933).

Piaget şemaları dil şemaları, içerik şemaları ve yapı şemaları olmak üzere üç kategoriye ayrılmıştır:

-**Dil Şemaları**, fonetik, kelime bilgisi ve dilbilgisiyle ilgili temel bilgiler de dahil olmak üzere insanların dile hakimiyetini ifade eder;

-**İçerik Şemaları**, metin içeriğine ilişkin arka plan bilgisini ifade eder;

-**Yapı Şemaları** ise çeşitli retorik yapılara ilişkin metin arka plan bilgisi ile ilgilidir.

Şema teorisi, iki tür bilgi işleme üzerinde durmaktadır. Birincisi yukarıdan aşağıya işleme ve ikincisi aŐađıdan yukarıya işleme. İnsanların bilişsel sisteminin en altta en temel algısal sistemler ve en üstte en karmaşık bilişsel sistemler olmak üzere hiyerarŐik olarak düzenlendiği inancına dayanır. AŐađıdan yukarıya, insan bilişsel sisteminin, edinilen duyuşsal bilgileri, bu bilgiler insanların uzun süreli belleğindeki bilgilerle eŐleŐene kadar aŐađıdan yukarıya doğru işlediği anlamına gelir; yukarıdan aşağıya, insan bilişsel sisteminin, geçmiş bilgi birikimine veya bağlama dayalı tahminlerin önemli bir rol oynadığı bilgileri yukarıdan aşağıya doğru işlediği anlamına gelir (Guo, 2022).

2.3. Çevirmenin Kültürel Şeması

Çevirmenin kültürel Şemasına ilişkin çok fazla çalışma yoktur. Yukarıdaki tanımlamalar doğrultusunda bir tanımlama yapmak gerekirse; çevirmenin “kültürel Şeması”, çevirmenin kültürel bilgisi, deneyimi ve anlayışının bir yansımasıdır. Kültürel Şema, bir kişinin belli bir kültüre ait olan değerler, normlar, inançlar ve davranış kalıpları hakkında sahip olduğu bilişsel yapıdır diyebiliriz. Çevirmenin kültürel Şeması, çeviri sürecinde karşılaştığı metindeki kültürel öğeleri anlamlandırmasına, tercüme ederken uygun kararlar vermesine ve metnin hedef kültürde etkili bir Şekilde aktarılmasına yardımcı olur. Bu nedenle, bir çevirmenin kültürel Şeması, çeviri kalitesini etkiler.

Her insanın sürdürdüğu hayata ilişkin belirli zihinsel Şemaları vardır. Bu Şemalar anlamsız detaylandırmalardan kaçınır ve alıcının eksik bilgileri çıkarmasını sağlar. Örneğin; modern dünyadaki insanların zihninde bir “manav Şeması” vardır. Birisi bir manavda geçen bir olayı anlattığında dinleyicinin orada meyve ve sebze satıldığını açıklamasına gerek yoktur çünkü dinleyicinin aklında zaten bir manav Şeması vardır. İnsanların düşüncelerinde çok sayıda günlük yaşam Şeması olmasına, birçok araŐtırmacı çalışmalarında günlük rutin Őemasını örnek olarak kullanmıştır: “Bugün ne yaptınız?” sorusuna verilen yanıt, evrensel gündelik Şemaya hitap eden ayrıntılar içermektedir. Gözlerimi sabah 6:22’de açtım, 6:30’da tekrar kapattım ve bu böyle devam etti. Gözlerimi tam olarak açtığımda yataktan kalktım, lavaboya gittim ve diş fırçamı ve diş macunumu çıkardım. Bu örnekte de görülebileceği gibi, ayrıntılar alıcıya taze bilgi sağlamaktan çok uzaktır (Dilek, 2020, s. 61-75)

Yukarıdaki örnekten yola çıkarsak; çevirmen, çeviri yaparken metindeki dilbilgisi, kelime seçimi ve cümle yapısı gibi dil öğelerini dikkate alırken, aynı zamanda çevrilecek metnin kültürel bağlamını da anlamaya ve anladığını bu Şemaları doğrultusunda aktarmaya çalışır. Kültürel Şema, çevirmenin kendi kültürünün değerleri, normları, inançları, gelenekleri ve ifade biçimlerini içerir. Bunlar, çeviri sürecinde metnin doğru bir Şekilde aktarılmasına yardımcı olurken, aynı zamanda metnin hedef kültür okuyucusuna uygun Şekilde aktarılmasını sağlar. Çevirmenin kültürel Şeması, dilbilgisi ve sözcük bilgisine dayalı becerilerin ötesinde, metnin içerdigi kültürel referansları anlama ve bunları doğru bir Şekilde çeviriye yansıtma yeteneğini kapsar. Bu nedenle, çevirmenin kültürel açıdan duyarlı, esnek ve açık fikirli olması önemlidir. Bu bağlamda, çevirmenin kültürel Şeması, çevirinin sadece dilsel bir aktarım olmaktan ziyade, kaynak kültür ile hedef kültür arasında bir köprü işlevi görmesini sağlar.

3. Çevirmenin Kültürel Şeması ve Habitusu Arasındaki Benzerlikler

Çevirmenin kültürel şeması ve habitusu ile ilgili yukarıda değinilen tanımlar ve açıklamalar doğrultusunda kültürel şema ve habitus arasında çeviribilim alanında birçok benzer nokta tespit edilmiştir:

1. **Algılama ve Anlamlandırma:** Hem kültürel şema teorisi hem de çevirmenin habitusu, bireylerin bir kültür içindeki deneyimlerine dayalı olarak dünyayı algılama ve anlamlandırma şekillerini vurgular. Her ikisi de kültürel bağlamın bireylerin anlam oluşturma sürecine etkisini vurgular.

2. **Kültürel Perspektif:** Her ikisi de çeviri sürecinde kültürel bakış açısının önemini vurgular. Kültürel şema teorisi, bir bireyin kültürel referanslarına dayalı olarak dünyayı nasıl anlamlandırdığını açıklar. Çevirmenin habitusu ise çevirmenin sahip olduğu kültürel ve dilbilimsel bilgi, deneyim ve değerlere dayalı olarak çeviri kararları almasını etkiler. Sonuç olarak ikisi de kültürel anlamda çeviriye çevirmenin artalan bilgisi aktardığını savunur.

3. **Özümseme ve Otomatikleşme:** Her ikisi de bilgi ve davranışların içselleştirilmesi ve otomatikleştirilmesi fikirlerini vurgulamaktadır. Kültürel şema teorisine göre, insanlar sıklıkla ve doğal olarak kültürel geçmişlerini kullanırlar ve bu da anlamı oluşturma süreçlerini etkiler. Çevirmenin habitusu, dil ve kültür bilgisini özümsemesini ve çeviri yaparken karar verme sürecindeki otomatikliğini etkiler.

4. **Bireysel Farklılıklar:** Her iki kavram da bireyler arasındaki farklılıkları vurgular. Kültürel şema teorisi, kültürel deneyimlerin bireysel farklılıkları şekillendirdiğini ve anlamlandırmayı etkilediğini belirtir. Çevirmenin habitusu ise çevirmenin bireysel deneyimleri, eğitimi ve dilbilimsel becerileri gibi faktörlerin çeviri sürecine bireysel farklılık olarak yansımalarını vurgular.

5. **Bireysel Deneyim:** Hem çevirmenin kültürel şeması hem de çevirmenin habitusu, çevirmenin bireysel deneyimlerini ve geçmişini yansıtır. Her ikisi de çevirmenin geçmişteki kültürel etkileşimleri, eğitimi, deneyimleri ve değerleri gibi faktörlerin çeviri sürecine yansımalarını vurgular.

6. **Dilbilimsel Yetkinlik:** Hem çevirmenin kültürel şeması hem de çevirmenin habitusu, dilbilimsel yetkinliğin önemini vurgular. Her ikisi de çevirmenin dilbilgisi, sözcük dağarcığı, dil yapıları ve stilistik beceriler gibi dilbilimsel unsurlara hâkim olması gerektiğini vurgular.

7. **Karar Alma Süreci:** Hem çevirmenin kültürel şeması hem de çevirmenin habitusu, çeviri kararlarının alınmasında etkilidir. Her ikisi de çevirmenin metni anlama, kültürel referanslardan yola çıkma ve hedef dil ve kültürdeki okuyucu beklentilerini karşılama sürecinde önemli rol oynar.

8. **Değişime Açıklık:** Hem çevirmenin kültürel şeması hem de habitusu yeni gelen girdilerle değişime açıktır. Yeni gelen bilgiler eski birikimleri değiştirir. Her ikisinde de çevirmenin eski artalan bilgileri yeni bilgilerle değişime uğrayabilir. Çeviri sürecini etkileyebilir. Örneğin bir çevirmenin iki sene arayla aynı kaynak metinden yaptığı iki çeviri arasında hem dilsel hem kültürel fark görebiliriz ve bunun sebebi çevirmenin kültürel şeması ve habitusundaki değişimdir.

4. Çevirmenin Kültürel Şeması ve Habitusu Arasındaki Farklılıklar

Çeviribilim alanında oldukça etkili olan farklı disiplinlere ait bu iki kavramsal ögenin oldukça fazla ortak noktasının olmasına rağmen, buldukları alt alanlar nedeniyle ayrı yaklaşımlarının yer aldığından da bahsedilmesi gerekmektedir. Habitus; bir bireyin yaşadığı çevre, eğitim, deneyimler ve kültürel bağlam gibi faktörlerin oluşturduğu alışkanlıkları, düşünce yapılarını ve

davranışları ifade eder. Pierre Bourdieu'nun sosyolojik teorileriyle ilişkilendirilir. Kùltürel şema ise; Bir kişinin belirli bir kùltürün normlarına, değerlerine, inançlarına ve sembollerine ilişkin anlayışını ifade eder. Kùltürel olarak kodlanmış bilgileri ve algıları içerir.

Kuramsal anlamda habitus, sıklıkla sosyoloji ve sosyal bilimlerde kullanılır ve kişilerin toplumsal yapılarla etkileşimine odaklanır. Kùltürel şema ise genellikle eğitim bilimleri, psikoloji, antropoloji ve kùltürel çalışmalar bağlamında ele alınır ve daha özgün olarak kùltürel kodlamaları ve algıları açıklar.

Uygulama açısından habitus, bir kişinin genel davranışlarını, tercihlerini ve alışkanlıklarını şekillendiren derin, bilinçaltına odaklanan bir kavramdır. Çevirmenin kararları ve tercihleri üzerinde etkili olabilir. Kùltürel şema, bir bireyin belirli bir kùltür veya toplum hakkında sahip olduğu özel bilgileri ifade eder. Çeviri bağlamında, çevirmenin bir terimi veya ifadeyi çevirirken hangi kùltürel bağlamı düşündüğünü yansıtır.

Sonuç olarak, kùltürel şema daha çok belirli kùltürel bilgi ve anlayışlara odaklanırken, çevirmenin habitusu genel alışkanlıkları ve zihniyetiyle ilgilidir. Her ikisi de çevirmenin çabalarını ve seçimlerini etkileme potansiyeline sahiptir, ancak boyutları ve kökenleri farklıdır.

5. Tartışma ve Sonuç

Bourdieu'ye göre, habitus, pratikleri ve algıları üreten bir dizi eğilim tarafından oluşturulan bir 'ikinci doğa'dır. Bu eğilimler, çocuktan başlayarak onları oluşturun sosyal koşulları içsel-leştiren uzun bir öğretim sürecinin sonucudur. Habituslar aynı zamanda 'yapılandırıcı yapılar'dır, çünkü belirli durumlara uyarlanmış pratikleri üretebilirler. (Bourdieu 1993, s.5). Özetle söylemek gerekirse; bir bireyin habitusunu biliyorsa o bireyin nasıl davranacağını hissedebiliriz veya sezgisel olarak anlayabiliriz (Bourdieu, 1989).

Scott & Marshall'ın (1998) belirttiği üzere en temel tanımıyla habitus kavramı, bir dizi edinilmiş şema, duyarlılık, eğilim ve nefaset ile karakterize edilen bir zihin yapısı olarak anlaşılabilir. Habitus, çeviribilime uygulandığında çevirmene çok yardımcı olan bir bakış açısı sağlar. Çevirmeni, kaynak ve erek kùltürleri ve dilleri, uzlaştırılması, sorgulanması ve tarihsel bir bağlama oturtulması gereken, tarihsel olarak belirlenmiş iki farklı düşünme biçimi olarak görmeye teşvik eder. Öte yandan, çevirmenin habitusu, çevirmenin bireysel deneyimlerini, dilbilimsel becerilerini ve çeviri sürecindeki alışkanlıklarını etkiler. Bu, çevirmenin öznal tercihlerini ve çeviri kararlarını belirlemede etkili olabilir. Çevirmenin habitusu, çevirmenin kendine özgü çeviri yaklaşımını ve tarzını şekillendirir.

Bu çerçevede, çevirmenin habitusunu için çevirmenin mesleki deneyimleri, eğitimi, kùltürel geçmişi ve sosyal çevresi tarafından oluşturulan bir dizi eğilimi içerir diyebiliriz. Bu, çevirmenin dil seçimi, terim tercihleri, çeviri stratejileri ve genel çeviri yaklaşımını etkiler. Buradan da çevirmenin sadece dilbilgi kurallarına tabi bir mekanik eylem olmadığını, aynı zamanda sosyal, kùltürel ve bireysel faktörlere dayalı karmaşık bir süreç olduğunu anlayabiliriz.

Kùltürel şema teorisine göre ise, bireyler kùltürleri tarafından sunulan bilgileri şemalar olarak adlandırılan bilişsel yapılarla temsil ederler. Bu şemalar, bireylerin dünyayı algılama, bilgiyi işleme ve yeni bilgileri anlama şekillerini etkiler. Kùltürel şema teorisi, insanların kùltürel bir perspektifle düşünmelerini ve davranmalarını sağlayan bilişsel süreçleri araştırır. şemalar, kùltürel değerler, normlar, roller ve inançlar gibi kùltürel öğelerle ilişkilendirilir. Bu şemalar, bireyle-

rin kendilerini ve başkalarını anlamlandırma, sosyal etkileşimde bulunma ve kültürel bağlamda karar verme gibi süreçlerde rol oynar. Kültürel şema teorisi, kültürler arasındaki farklılıkları ve bu farklılıkların nasıl bilişsel süreçlere yansıdığını anlamak için önemlidir. Ayrıca, kültürel şemaların kültürel anlayış, kimlik oluşturma ve kültürel değişim gibi alanlarda nasıl etkili olduğunu da araştırır. Bu teori, insan davranışının kültürel bağlamlarla derinden etkilendiğini vurgulayan bir çerçeve sunar. Kültürel şema teorisi, kültürler arası anlayışı artırmaya, kültürel çatışma ve yanlış anlamaları azaltmaya ve insanların farklı kültürel bağlamlarda daha iyi iletişim kurmalarına yardımcı olmaya yönelik çalışmalarda önemli bir rol oynamaktadır.

Habitus ve kültürel şema kavramları farklı disiplinlerin çalışma alanları olmalarına ve bazı niteliksel anlamda farklılık göstermelerine rağmen, çeviri bilim alanında oluşturdukları paralellik oldukça dikkat çekicidir. Çevirmenler, kültürel şema teorisini anlamak ve içselleştirmek suretiyle çeviri kararlarında kültürel faktörleri dikkate alabilirler. Kültürel şemalar, çevirmenin metni anlamlandırma sürecinde kültürel referanslarından yola çıkmasına ve okuyucunun hedef kültürel bağlamına uygun bir çeviri yapmasına yardımcı olabilir.

Her iki faktör de çevirmenin çeviri sürecindeki davranışlarını, kararlarını ve çeviri sonuçlarını etkiler. Çevirmenin kültürel şeması, çevirmenin metni anlamlandırma ve kültürel referanslarına uygun bir şekilde çeviri yapma yeteneğini etkiler. Çevirmenin habitusu ise çevirmenin dilbilimsel becerileri, tercihleri ve alışkanlıkları doğrultusunda çeviri yapmasını ve belirli bir çeviri tarzına sahip olmasını etkiler. Çevirmenlerin kültürel şemalarını ve habituslarını bilinçli bir şekilde geliştirmeleri, çeviri sürecinde daha etkili ve kültürel açıdan uyumlu çeviriler yapmalarına yardımcı olabilir.

Kültürel şema ve habitus kavramlarının ortak noktaları dikkat çekici düzeyde fazla olmasına rağmen bir çevirmenin kültür şeması ve habitusu tamamen aynı niteliklere sahip değildir. Kültürel şema daha genel bir psikolojik ve kültürel öğeleri içerirken, habitus daha spesifik yaklaşımları kapsamaktadır. Bu bağlamda, çevirmenin kültürel şeması daha çok bireyin anlamlandırma sürecine odaklanırken, çevirmenin habitusu daha çok çevirmenin karar alma ve eylem sürecine odaklanır.

Çeviri çalışmalarında, çevirmenin kültürel şeması ve habitusu üzerine daha fazla araştırma yapılması ve bu faktörlerin çeviri kalitesine olan etkilerinin daha iyi anlaşılması önemlidir. Çevirmenin habitusu ile ilgili çok fazla çalışma olmasına rağmen çevirmenin kültürel şeması ile ilgili çalışma çok fazla bulunmamaktadır. Çevirmenin kültürel şemasının çeviriye sağlayacağı katkılar da göz önünde bulundurularak ve bu alt alanların birbirleriyle etkileşimleri ve disiplinlerarası ortak noktaları araştırılarak çeviribilim alanına kazandırılması sonucunda çeviri sürecindeki kültürel farklılıkların daha iyi yönetilebilmesi ve daha etkili çeviri stratejilerinin geliştirilebilmesi mümkün olabilir.

Kaynakça

- Al-Issa, A. (2006). Schema Theory and L2 Reading Comprehension: Implications for Teaching. *Journal of College Teaching & Learning*, 3(7), 41-47.
- Arı, S. (2016). *Çeviri ve Kültürel Semboller*. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Bartlett, F.C. (1933). *Remembering: At Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Bilokcuoğlu, H. (2014). A Schematic Approach to Teaching Listening Comprehension. *Journal of Social Sciences, LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 76-87.
- Bourdieu, P. (1989). *Satz und Gegensatz. Über die Verantwortung des Intellektuellen*, Wagenbach, Berlin. s. 26.

- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. (ed. Randal Johnson). Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (2006). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*. (Çev. H.U. Tanrıöven ve Bahadır Vural). İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P. (2016). *Sosyoloji Meseleleri* (Çev. Filiz Öztürk, Büşra Uçar, Mustafa Gültekin, Aslı Sümer) Ankara: Heretik.
- Brown, G. & Yule, G. (1983). *Discourse Analysis*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Dilek Y. (2020). Kültür Şeması Teorisinin Yabancı Dilde Kelime Öğrenimine Etkisi. Köksal, O. (Ed.), (s. 61-75). *Yabancı Dil Öğretimi ve Kültür*. Ankara: Pegem Akademi.
- Di'lek, Y. (2023). Naming in The Context of Ancient Cultural Schema: The Case of Canaanite And Phoenician Cultures. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 10(32), 209-219. <https://doi.org/10.54600/igdirsosbilder.1193503>.
- Emirosmanoğlu, Z. (2020). Çeviribilim Sosyolojisine Doğru: Bourdieu Sosyolojisiyle Türkiye'de Çeviribilim Alanını Düşünmek. *İ.Ü. Çeviribilim Dergisi*, 11, 35-53.
- Erden, M. ve Y. Akman. (1998). *Gelişim-öğrenme-öğretme*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Guo, Jingxiao. (2022). *The Application of Schema Theory in the Process of Interpretation*. Paper Presented at the 3rd International Conference on Language, Communication and Culture Studies. <https://www.atlantis-press.com/proceedings/iclccs-22/125977883>
- Jian-ping, L. & Li-sha, Z. (2016). The Application of Schema Theory to English Reading Teaching in Junior High School. *Sino-US English Teaching*, 13(1), 14-21.
- Kafıpour R. & Jahansooz, N. (2017). Effect of Content Schema, Vocabulary Knowledge and Reading Comprehension on Translation Performance. *Indonesian EFL Journal: Journal of ELT, Linguistics, and Literature*, 3(1), 22-39.
- Kaplan, M. & Yardımcıoğlu, M. (2020). Alan, Habitus ve Sermaye Kavramlarıyla Pierre Bourdieu. *Habitus Toplumbilim Dergisi*, Sayı 1, 23-38.
- Meylaerts, R. (2008). Translators and (theirs) norms- *Towards a sociological construction of the individual, Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Ed. Pym A., Shlesinger M., Simeoni D., John Benjamin Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 91-102.
- Özsöz, C. & Baran, A. (2011). Pratik, Kültür, Sermaye, Habitus ve Alan Teorileriyle Pierre Bourdieu Sosyolojisi (Ed.), *Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler* içinde (ss.2-21). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Pritchard, R. (1990). The Effects of Cultural Schemata on Reading Processing Strategies, *Reading Research Quarterly, International Literacy Association and Wiley*, 25 (4), 273- 295.
- Rumelhart, D. E. (1980). Schemata: the building blocks of cognition. In: R.J. Spiro etal. (ed.) *Theoretical Issues in Reading Comprehension*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Scott, J. & Marshall, G. (1998). *A Dictionary of Sociology* (2. Baskı). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Smith, F. (1994). *Understanding Reading*. Hillsdale. Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Strauss, C. ve Quinn, N. (1997). *A cognitive theory of cultural meaning*. Cambridge, UK: Cambridge University Press
- Taşdan Doğan, T. (2020). Bourdieu sosyolojisi ışığında tıbbi metin çevirileri: Covid-19 örneği. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 21, 933.
- Taylor, S. E. & Crocker, J. (1981). *Schematic Bases of Social Information Processing*. *Social cognition: The Ontario Symposium*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum.
- Yang, Z. (2014). *Importance of Cultural Background in English Teaching*. International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication, Atlantis Press.
- Yılmaz Kutlay, S. (2015). Kişisel Tarihin Bir Ürünü Olarak Çevirmen Habitusu. *İnternational Journal of Language Academy*, Volume 3/1, 428-437

Ürdün ve Filistin Halk Ezgileri Üzerine Bir İnceleme

A Study on Jordanian and Palestinian Folk Songs

Seher DOĞANCI*



Öz

Halk edebiyatı (folklor) halkların yazılı ve sözlü kültür ürünlerini gösterilen düzlemde anlamsal ve içerik olarak incelemeyi hedef alan; toplumun kaygı, korku, sevinç ve endişe gibi duygularını yapısal ve psikanalitik yaklaşımlarla tanımlama ve yorumlama uğraşı içerisinde olan bilimdir. Bu bilimin araştırma alanı içerisinde mitler, bilmece, atasözleri, halk ezgileri, halk anlatıları, halk dansları, çocuk oyunları, halk alışkanlıkları, dualar, batıl inançlar, kutlamalar vb. yer almaktadır. Bu çalışmada, Ürdün ve Filistin Halk Edebiyatı ürünlerinden olan halk ezgilerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu çerçevede, Ürdün Kültür Bakanlığı tarafından çıkarılan el-'A-mad'a ait el-'Edebu'-ş-Şa'bi fi'l-'Ürdün adlı eserde altı çeşide ayrılan ezgi türleri incelenmektedir. Bunlar sırasıyla el-kasîd, el-hudâ', el-huceynî, el-mevvâl/ el-micinâ, ed-dalâ'in ve ağâni'l-basî-ta'dır. Dahası, söz konusu halk ezgilerine örnekler verilerek benzerlik ve farklılıklar tesbit edilmiştir. Bu sayede Ürdün ve Filistin toplumunun sosyolojisi ve psikolojisi hakkında çıkarımlarda bulunulmuştur. Çalışmada inceleme alanı içerisinde yer alan folklorik öğelerden Ürdün ve Filistin Halk Ezgilerinin Arapça'dan Türkçe'ye tercümesi yapılarak bu metinlerdeki açık ve gizli anlamların ortaya çıkarılması nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılarak yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: Ürdün - Filistin Halk Edebiyatı, Ürdün - Filistin Halk Ezgileri, el-Kasîd, el-Hudâ', el-Huceynî, el-Mevvâl / el-Micinâ, ed-Dalâ'in, Ağâni'l-basîta.

Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim ve Tercümanlık (Arapça) Anabilim Dalı, Karaman, Türkiye,
seherkaynamazoglu@kmu.edu.tr,
ORCID: 0000-0003-3993-1171

Gönderilme Tarihi / Received Date:

22 Ocak 2024

Kabul Tarihi / Accepted Date:

04 Mart 2024

Atıf/Citation: Doğancı S. (2024).

Ürdün ve Filistin Halk Ezgileri Üzerine

Bir İnceleme

doi.org/10.30767/diledeara.1423913

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

Abstract

Folk literature (folklore) aims to analyze the written and oral cultural products of people in terms of semantics and content on the shown plane. It is the science that strives to define and interpret society's emotions, such as concern, fear, joy, and anxiety, with structuralist and psychoanalytic approaches. The research area of this science is located myths, riddles, proverbs, folk melodies, folk narratives, folk dances, children's games, folk habits, prayers, superstitions, celebrations, etc. In this study, it is aimed at examining folk melodies, which are products of Jordanian and Palestinian folk literature. In this context, the melody types, divided into six types, are examined in the work titled al-Edeb al-Shabi fi al-Urdun by al-Amad, published by the Jordanian Ministry of Culture. These are respectively el-qasid, al-huda, al-hujaini, al-mewal/al-mijina, al-dalain, and Aghani al-basitah. Moreover, similarities and differences have been identified by giving examples of the folk melodies in question. In the study, Jordanian and Palestine folk songs, which are among the folkloric elements within the study area, were translated from Arabic to Turkish, and the explicit and hidden meanings in these texts were revealed using document analysis, one of the qualitative research methods.

Key Words: Jordanian and Palestinian Folk Literature, Jordanian and Palestinian Folk Songs, al-Qasid, al-Huda, al-Hujaini, al-Mewal / al-Mijina, al-Dalain, Aghani al-basitah.

Extended Summary

Jordanian folk literature is defined as the study of written and unwritten folkloric works that reflect the social spirit of the Jordanian people under the title of folk studies. In this field of science, which focuses on researching and examining the cultural tastes of Jordanian society, the oral transmission of anonymous folk creations from generation to generation is observed within the framework of anthropology. It is not a completely separate and independent literature from Arab folk literature. It benefits from the life stories of famous people, melodies, expressions, famous sayings, allegories, riddles, nursery rhymes, stories, legends, superstitions, proverbs, poems, puzzles, humor, and jokes, which are the sources of Arab folk literature.

Folk melodies seen in Arab Folk Literature and Jordanian-Palestinian Folk Literature are melodic and melodic poems that have anonymous characteristics, are known by the folk community living in a certain region, and are defined as musical melodies. These folk melodies, which are directly related to human life, are a means of conveying people's customs and lifestyles through language, and these melodies, seen in various shapes and patterns, serve individual, social, and cultural duties. Folk melodies, which touch on different subjects, deal with the problems encountered in human life, such as happiness, life difficulties, love, separation, homesickness, loneliness, and death, in a plain and simple style without touching on the events too much. Folk melodies, which are among the types of Jordanian folk literature, also vary in terms of the subjects they cover. For example, melodies written in the form of poetry odes, dance melodies, praise melodies, complaint melodies, laments, work melodies, political melodies, and religious melodies are the main melodies seen in Jordanian folk songs and are named within the framework of the topics covered.

The musical history of Jordanians is related to the music of the Bedouins living in the desert and derives its origin from the melodies sung by the Bedouins in the *al-huda* genre, as well as the types of melodies they call *es-samir* and *al-hujaini*. These songs, which are musical, melodic, and melodic folk melodies, are accompanied by the musical instrument that Jordanians call *Simsimiyah* and Egyptians call *Qenare*. The subject of these folk melodies, which are frequently encountered in the city of Aqaba in the southern region of Jordan, is mostly the sea. Through these melodies performed in various meetings, Jordanians have the opportunity to perform *debkah*, which is one of the folk dances and corresponds to the concept of *halay* within the borders of Turkey, as well as *al-arda* and *al-refihi*, which resemble the sword-shield folk dance.

Moreover, Jordanian melodies are influenced by both historical and social conditions and geographical diversity. This historical, social, and geographical difference, or diversity, seen in Jordan causes the subject richness and harmony diversity in the melodies. While in the 1950s, Jordanian folk tunes tended to sing the old and ancient Arabic music as it was, without any modification, in the 1960s, this trend gave way to the tendency to sing the ancient Arab culture in a melodic and artistic way. Among those who supported this new musical movement were the artists of the period, *Jamil al-As*, *Tawfik al-Nemri*, and *Abduh Musa*. In this new movement, which supports the performance of Arabic melodies with musical instruments that were not commonly used before, *Jalil al-Rukub* and *Fuad Mahfuz* include the *oud* instrument in the performance of music.

Jordanian and Palestinian folk songs are divided into six types in terms of genre. Among these are “*al-qasid*, *el-huda*, *al-hujaini*, *el-mevval ve el-mijina*, *al-dalain ve al-aghanil basitah*”. There

are examples of their tribal identity in this ethnic music performed in the Jordanian dialect by Jordanians living within the geographical borders of the Jordanian state. This study aims to research, examine, and analyze folk melodies with dialect characteristics within the framework of cultural heritage. It is aimed at identifying the local words used in Jordanian folk melodies and making inferences about the customs, traditions, knowledge, and behaviors of Jordanians and Palestinian.

Giriş

Alman filozof *J. G. Von Herder* (1744-1803) tarafından kullanılan *Volksied* (halk şarkısı), *Volkssiele* (halk ruhu) ve *Volks Glaube* (halk inancı) gibi terimler sözlü kültür alanındaki folklor terimleridir ve bu terimler folklor alanına ait ilk çekirdek düşüncelerin atılmasını sağlar (Zengin, 2020, s.22). *Malzemesi tamamen söze dayanan* (atasözleri, bilmece, hikâyeler, destanlar, masallar ve halk ezgileri), *malzemesi kısmen söze dayanan* (merasimler, inançlar, adetler, seyirlik oyunlar, danslar ve şenlikler) ve *tamamen sözsüz olan ürünleri* (mimarlık, el sanatları, giyim ve yiyecek) araştırmayı hedef alan folklorun amacı halkların bilgisini, kültürünü, bilimini, edebiyatını ve ruhunu incelemektir (Dundes & Bronner, 2007, s.55; Yıldırım, 1998, s.40-41). 1846 yılında *William John Thoms* (1803-1885) tarafından ilk kez bilim dünyasına kazandırılan *folklore* terimi dünya üzerinde yer alan halkların sözlü ve yazılı gelenekte yer alan yaratımlarını milli kimlik ve kültürel miras sınırları içerisinde araştırmaktadır. Zamanla yapı, sosyoloji, psikoloji ve cinsiyet çalışmaları çerçevesinde gelişme gösteren *folklore*, salt metinle yetinmeyip düşünce ve davranış biçimlerini de analiz edip tanımlama ve yorumlama sürecine başvurur (Kondi, 2019, s.1-2). Bu sürecin takibçisi olan *Alan Dundes* (1934-2005) Rus biçimciliği, psikanaliz, antropoloji ve yapısalcılıktan yararlanarak sözlü ve sözsüz folklor ürünlerini okuyup o öğenin ortaya çıktığı dönemi ve yeri belirleyip açık ve gizli anlamlarına işaret eder (Çağlayan Mazanoğlu, 2022, s.1).

Halk Edebiyatı /halkbilim, Batıda 1846 yılında bağımsız bir disiplin olan folklor terimine karşılık gelmekte olup bir ülkede yaşayan halklara özgü anonim olan yazılı ve yazılı olmayan kültürel eserlerini incelemeyi amaçlayan bir bilimdir. Bunlar arasında *dil, din, tarih, edebiyat, arkeoloji, müzik, gelenek- töre, bitki bilimi, hekimlik, hayvan bilimi* vb. alanlar bulunmakta olup bu alanları antropoloji ve etnoloji ile ilişkilendirerek incelemeyi ve açıklamayı hedef edinir (Boratav, 1969, s.7-8; Boratav, 1982, s.25-27). Söz konusu yazılı ve yazılı olmayan halk mirasları belirli bir bölgede ve coğrafyada yaşayan halkların lehçesel, şivesel ya da ağızsız dil özelliklerini ihtiva eden müellifi meçhul ürünler olup nesilden nesile şifahi aktarılır. Aktarılan ürünlerde amaç toplumların sosyo- psikolojisini bir jenerasyondan diğerine iletmek olup iletide kullanılan dil standart dil olabileceği gibi genellikle standart dilin kurullarından sıyrılarak oluşturulmuş lehçe, şive ya da ağızdır (es-Semrâ'î, 1964, s.9-11). Folklore kaynaklık eden kişiler ise çoğunlukla dış dünyada gerçekten mevcut olan varlıklar ve hayvanlar olabileceği gibi cinler, periler ve devler gibi olağanüstü varlıklar da olabilmektedir. Konu olarak siyasi, sosyal ve toplumsal konuları da anlatmaktadır (Sabrîna, 2021, s.14-15). Kısacası folklor sözlü olma, geleneğe bağlı olma, çeşitli olma, anonim olma ve kalıplaşmış olma özelliklerini ihtiva eden halkbilimidir (Yıldırım, 1998, s.68-69).

Arap folkloru üzerine yapılan ilk çalışma hicri IV. yüzyılda *Ebû Abdullah b. el-Mual'î el-Ezdî* tarafından yazılan ve kayıp bir eser olan *et-Terkîs*' dir (Ammar, 2004, 792; Orhan ve Abazoğlu, 2018, s.116). Arap Folklorü üzerine yapılan modern çalışmalar ise yirminci yüzyılda artmış olup bu alandaki çalışmalar "Halk Edebiyatı, Halkın Edebiyatı ve Folklor" isimleri çerçevesinde Irak, Kuveyt, Bahreyn, Mısır, Suudi Arabistan, Cezair, Fas ve Ürdün başta olmak üzere pek çok Arap ülkesinde alan uzmanlarınca yapılmıştır (Mûsâ, 2012, s.29). Efsaneler, halka mal olmuş kişilerin

biyografileri, halk hikâyeleri, halk ezgileri, halk şiiirleri, atasözleri, halkın adet ve gelenekleri, kılık-kıyafet, yiyecek ve içecekleri üzerine yoğunlaşan bu çalışmalardan es-Semrâ'î'ye ait *Me-bhas fî'l- Edebi's-Şa'bi* adlı alışma Irak Halk Edebiyatına ait şiiirleri içermekte olup Irak Halk Edebiyatı'nın özellikleri açıklanmıştır. Ona göre Halk Edebiyatı, halk olarak isimlendirilen büyük bir topluluktan oluşan insanların edebiyatı olup çiftçi, bedevi ve işçi gibi halk tabakalarına ait irticalen oluşturulmuş edebiyattır. (1964, s.19). *el- 'Akîli'*ye ait *el- 'Edebu's-Şa'biyyî fî'l-Cenûb* adlı çalışma birinci cildinde Kuveyt, Bahreyn ve Suudi Arabistan başta olmak üzere bu bölgelerde yer alan halkların danslarına, şiiirlerine, kıyafetlerine, yiyeceklerine, oyunlarına ve ibadetlerine yer vermiştir (1972, s.9-11). *Huseyn'e* ait *Dirâsât fî'l- 'Edebi's-Şa'biyyi* adlı çalışmada ise Arap Halk Edebiyatının ne olduğu izah edildikten sonra Halk Edebiyatı örneklerinden efsane, halk ezgileri, hikâye ve atasözü örneklerine yer vermiştir (2001, s.13-14).

Adları zikredilen yazarlar ve eserlerinin haricinde alana katkılarıyla ön plana çıkan isimler ve de çalışmalar da mevcuttur. Bunlar arasında '*Ahmed Rüşdî Sâlih'in* 1997 basımlı *Funûnu'l-Edebu's-Şa'bi* adlı çalışması ile *Kerûmûz fî Mısr* adlı çalışma ilk sırada gelmektedir. Bu alışmaları *Fârûk Hûrşîd'* e ait 2011 basımlı '*Âlemu'l- 'Edebu's-Şa'bi'l- 'Acîb*, 2011 basımlı *el-Mevrûsu's-Şa'bi* ve 2014 basımlı *Fî'r-Rivâyeti'l- 'Arabîyye* adlı çalışmalar izler. Ardından *Nebîle 'İbrâhîm*³ e ait 1994 basımlı *ed-Dirâsatu's-Şa'biyye: Beyne'l Nazariyyeti* ve Tatbîk ve 2000 basımlı *Eşkâlu't-Ta'bir fî'l- 'Edebu's-Şa'bi* adlı alışmalar Arap Halk Edebiyatı çerçevesinde verilmiş eserler arasında yerini alır.

Ürdün ve Filistin Halk Edebiyatı alışmaları

Helsâ'ya göre Ürdün Halk Edebiyatı terim olarak Ürdün halkının toplumsal ruhunu yansıtan yazılı ve yazılı olmayan folklorik eserlerin halk çalışmaları başlığı altında incelemesi olarak tanımlanmaktadır. Ürdün toplumunun, kültürel zevklerinin araştırılıp incelenmesi üzerine yoğunlaşan bu bilim alanında anonim olan halk yaratımlarının antropoloji çerçevesinde şifahî olarak nesilden nesile aktarılması araştırılır (1966, s. 88). Ürdün Kültür Bakanlığı'nın resmi internet sitesinde yer alan bilgiler ışığında bu halk yaratımları arasında halk efsaneleri, hikâyeleri, atasözleri yer almaktadır. Halk şiiirleri arasında "el-mevvâl, el-hudâ', el-muvaşşahât, halk şarkıları, doğum günü şarkıları, evlilik şarkıları, ağıtlar, dini şarkılar, bayram şarkıları, tören şarkıları, hristiyan şarkıları, iş şarkıları ve oyun havaları " bulunmaktadır. Ürdün bilmeceleleri de kıyamet, gökyüzü, yeryüzü, kâinat, ruh, insan, ahlak, çocuk, genç, yaşlı, kadın, hayvan, sihir, mekân, zaman, ölüm, oyun, yemek vb. konular çerçevesinde oluşmaktadır. Ürdün fıkraları "sosyal ve siyasi fıkralar, tabir ve sözlerden oluşan fıkralar, kinayeli fıkralar, satıcının ürününi pazarlama esnasında söylediği fıkralar, dil tekerlemelerinden oluşan fıkralar, şairlerin birbirlerine şiiirler söyleyerek karşılık verdiği fıkralar" şeklinde ayrılmaktadır. Ürdün Halk Duaları arasında ise "gökyüzünün gazabını engellemek için yapılan dualar, nazar, sihir ve büyüden korunmak için yapılan dualar, hamama ya da hasta ziyaretinde girerken ya da çıkarken yapılan dualar, işe başlamadan önce ve sonra yapılan dualar, zıfâf duaları, gusûl duaları, cenaze duaları ve defin duaları, uyumadan önce uyanınca ve uyandıktan sonra yapılan dualar" vb. yer almaktadır (Ürdün Kültür Bakanlığı, 2024).

1 Bakınız: <https://www.noor-book.com/%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D8%A7%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%B1%D8%B4%D8%AF%D9%8A-%D8%B5%D8%A7%D9%84%D8%AD-pdf>. Erişim tarihi 03.03.2024

2.Bakınız: <https://www.noor-book.com/%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D9%81%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%82-%D8%AE%D9%88%D8%B1%D8%B4%D9%8A%D8%AF-pdf>. Erişim tarihi 03.03.2024.

3.Bakınız: <https://www.noor-book.com/%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D9%86%D8%A8%D9%8A%D9%84%D9%87-%D8%A7%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85-pdf>. Erişim tarihi 03.03.2024.

Ürdün Halk Edebiyatı ile ilgili çalışmalar kral Hüseyin'in önderliğinde kurulan al-Âlbeyt müessesesi başta olmak üzere Ürdün, Yarmauk ve Mû'te üniversitesiteleri tarafından yapılmıştır. 12 Haziran 1989 tarihinde de kralın talebi doğrultusunda Ürdün'den ve diğer Arap ülkelerinden katılan otuz uzmanın işbirliği doğrultusunda Ürdün'ün tarihi, coğrafyası, kültürü, dili, edebiyatı ve müziği üzerine yoğunlaşan makaleler yazılmış, kitaplar kaleme alınmıştır (el-'Amad, 1996, s.5). Bu çalışmalar arasında 'Ahmed 'Uveydî 'İbâdî (1945) tarafından yazılan ve Ürdünlü bedevilerin hayatına değinen 1974 yılı basımlı *el-Mar'atu'l-Bedeviyye*, 1976 basımlı *Mine'l-Kiyem ve'l-Âdâbi'l-Bedeviyye* ve 1979 basımlı *Mine'l-Munâsabâti'l-Bedeviyye* adlı çalışmalar yer almaktadır. Sonra bunları Rukûs b. Zâ'id 'Uzayzî (1903-2004) tarafından Ürdün'ün Mâdabâ şehrinin edebiyatını, tarihini ve coğrafyasını anlattığı 1961 basımlı *Kitâbu Mâdabâ va Davâhuhâ*, Bedevî şiirinin özelliklerini anlattığı 1974 basımlı *eş-Şi'ru'l-Şa'biyyu'l-Bedeviyyu*, Ürdün'ün Belkâ' şehrinde 'Advân kabilesine mensup olarak yaşayan şair Nemr'in ölen eşine duyduğu sevgiyi anlattığı 1991 basımlı *nemr el-'Advân Şâ'iru'l-Hub ve'l-Vafâ'*, Şerârât kabilesinin anlatıldığı 1993 basımlı *eş-Şerârât* ve 1974 yılında ilk baskısı gerçekleşen bedevilerin hayatını, adetlerini, kendilerine özgü kelimelerini ve lehçelerini anlatan sözlük çalışması niteliğindeki *Kâmûsu'l-Âdât ve'l-Lehcât ve'l-Evâbidu'l-'Urduniyye* takip etmektedir (Cebûr, 2017, s. 126; es-Sârîsi, 2012, s. 215-216).

Ürdün Kültür Bakanlığının teşvikiyle yapılan bu çalışmalara *Taha 'Alî el-Hebâhibe* (1944-2023) tarafından yazılan Ürdün'ün Şöbek şehrinin Osmanlı Devleti zamanındaki siyasi, sosyal ve kültürel durumunu anlattığı *Kitâbu's-Şobek fi't-Târîh ve'l-Vicdâniş-Şa'bi'*, Ürdün'ün Ma'ân şehrinde yaşayan kadınların ağzından derlediği hikâyelerden oluşan 1992 basımlı *Hikâyetu's-Şa'biyye fi Muhâfazati Ma'ân*, Suudi Arabistan, Ürdün Irak, Kuveyt, Mısır, Yemen ve Filistin bölgelerinde tespit edilen hikâye derlemesi mahiyetindeki 2001 basımlı *Hikâye Şa'biyye 'Arabiyye Dirâse Mukârine* ve 2011 basımlı *el-'Acûz fi 'Elfi Leyle ve Leyle dâhil edilmiştir*. Bu çalışmalarını 'Abdullah Reşîd (1947-2007)'e ait 1948 ve 1978 yılları arasında 'Ammân'da yer alan Çerkez ve Arap kabilelerinin sosyal, siyasi ve iktisadi durumunu anlattığı 2002 basımlı *Melâmihu'l-Hayâtu's-Şa'biyye fi Medîneti 'Ammân* izlemiştir. İlaveten, *Omar es-Sârîsi* tarafından kaleme alınan çalışmalarda da Ürdün ve Filistin folkloru hakkında bilgiler mevcuttur. Bunlar arasında Filistin hikâyelerine yer verdiği 1980 basımlı *el-Hikâyetu's-Şa'biyye fi'l-Müctema'i'l-Filistîni* adlı kitap ve Filistin hikâyelerinin yanı sıra Ürdün hikâyelerine de yer verdiği 1992 basımlı *Hikâye Şa'biyye fi Filistin ve'l-'Urdun* bulunur (es-Sârîsi, 2012, s.216-218).

Muhammed 'Ebû Hasan (1933) tarafından yazılan ve ilk baskısı 1975'te yayımlanan *Turâsu'l-Bedû'l-Kadâ'i Nazâriyyen va 'Ameliyyen* adlı kitap bedevilerin kültürel miraslarına ve kabileler arası kanunlarına yer vermiştir. *Muhammed el-Çavânime* (1957) tarafından yazılan 1997 basımlı *el-'Uhzûce'l-'Urduniyye* adlı kitap ise Ürdün Halk Ezgileri ve bunların şekilleri hakkında bilgi verip gelişimine değinmiştir. Bu çerçevede *Mustâfâ'l-Haşmân* (1942-2021)'in da *'Elvân Mine'l-Şi'ril-Nabatî fi'l-'Urdun ve ma Havlihi* adlı çalışması da mevcuttur. Ürdün Halk Edebiyatı denildiğinde *Hânî Subhî'l-'Amad* (1938-2010) ve onun bu alana katkıları da yadsınmaz derecede çoktur. Kendisinin 1967 basımlı *el-'Ağâni's-Şa'biyye fi'l-'Urdun* adlı çalışması Ürdün halk ezgileri derlemesi niteliğindedir. 1973 basımlı *el-'Emsâlu's-Şa'biyyeti'l-'Urduniyye* adlı çalışması ise Ürdün atasözleri ve deyimlerini ihtiva etmektedir. Ürdün halk ağıtlarını ihtiva eden çalışması ise 2020 yılında *el-Marâsî's-Şa'biyyeti'l-Neseviyye fi'l-'Urdun* adıyla yayımlanmıştır. Bu çalışmalarının dışında 1990 basımlı *Sûretu'l-Basarat fi Bahlâ'i'l-Câhız* ve 1996 basımlı *el-'Edebu's-Şa'biyyi fi'l-'Ürdün* kitapları da bulunmaktadır (es-Sârîsi, 2012, s.218-219).

Ürdün ve Filistin Halk Ezgileri

Ürdün ve Filistin Halk Edebiyatı, Arap Halk Edebiyatından tamamen ayrı ve bağımsız bir edebiyat olmayıp Arap Halk Edebiyatının beslendiği kaynaklar olan halka mâl olmuş kişilerin hayat hikâyeleri (siyerler), ezgiler, tabirler, meşhur sözler, kinayeler, bilmeceler, tekerlemeler, hikâyeler, efsaneler, hurafeler, atasözleri, şiirler, bulmacalar, komiklikler ve şakalardan faydalanmaktadır (el-‘Amad, 1996, s.15-17). Ürdün Halk Edebiyatında ve Filistin Halk Edebiyatında görülen halk ezgileri ise Kaddûrî tarafından anonim özellikler taşıyan ve belirli bir bölgede yaşayan halk topluluğu tarafından bilinen nağmeli ve ezgili şiirler olup musikili melodiler olarak tanımlanmaktadır. İnsan hayatı ile birebir bağlantılı olan bu halk ezgileri insanların âdetlerini ve hayat tarzlarını dil aracılığıyla iletmede bir araç olup çeşitli şekillerde ve kalıplarda görülen bu ezgiler bireysel, sosyal ve kültürel vazifelere hizmet etmektedir. Birbirinden farklı konulara değinen halk ezgileri mutluluk, hayat zorluğu, aşk, ayrılık, gurbet, yalnızlık ve ölüm gibi insan hayatında karşılaşılan sorunlara sade ve yalın bir üslupla olaylara çok da değinmeden işlemektedir (Huseyn, 2001, s.113-114). Ürdün ve Filistin Halk Edebiyatı türlerinden olan halk ezgileri de işledikleri konular bakımından çeşitlilik arz etmektedir. Örneğin şiir kasidesi formunda yazılan ezgiler, oyun havaları, övgü ezgileri, şikâyet ezgileri, ağıtlar, iş ezgileri, siyasi ezgiler ve dini ezgiler Ürdün ve Filistin Halk Ezgilerinde görülen belli başlı ezgiler olup işlenen konular çerçevesinde isimlendirilmektedir. Ürdün ve Filistin Halk Ezgileri tür bakımından altıya ayrılmaktadır. Bunlar “el-kasîd, el-hudâ’, el-heceynî, el-mevvâl ve el-mîcinâ, ed-dalâ’in ve ağâni’l-basîta”dır (el-‘Amad, 1996, s.39).

Ürdünlülerin musiki tarihi çölde yaşayan bedevilerin musikisi ile ilintili olup kaynağını bedevilerin *el-hudâ’* türünde söyledikleri ezgiler başta olmak üzere *es-sâmir* ve *el-huceynî* olarak isimlendirdikleri ezgi türlerinden de almaktadır. Musikili, ezgili ve nağmeli halk ezgileri olan bu şarkılara Ürdünlülerin *Sîmsîmiyye* adını verdikleri Mısırlıların ise *Kenâre* dedikleri müzik aleti eşlik etmektedir (Nuseyrât, 2016, s.2-3). Ürdün’ün güney bölgesinde yer alan Akabe şehrinde sıklıkla rastlanan bu halk ezgilerinde konu çoğunlukla denizdir. Ürdün’ün sahralarında ise konu genellikle çöl hayatını, tabiatını ve yaşantısını dile getirmekle ilgilidir. Çeşitli toplantılarda icra edilen bu ezgiler aracılığıyla Ürdünlüler, halk danslarından halay mefhumuna karşılık gelen *debke*’yi, kılıç-kalkan halk dansına benzeyen *el-‘arda*’yı ve *er-refîhî*’yi oynamaktadırlar. Ürdün’de görülen tarihi, sosyal ve coğrafi farklılık ya da çeşitlilik, ezgilerde konu zenginliğinin olmasına ve ahenk çeşitliliğine neden olmaktadır. 1950’lerde Ürdün Halk Ezgileri eski ve kadim olan Arap müziğinin herhangi bir tadilat ya da değişikliğe maruz bırakılmadan olduğu gibi seslendirilmesi eğiliminde iken 1960’larda bu eğilim yerini kadim olan eski Arap kültürünün makamlı, melodili ve sanatkârane bir şekilde seslendirilmesi eğilimine bırakmıştır. Bu yeni musiki hareketini destekleyenler arasında da dönemin sanatçılarından *Cemîl el-‘Âs*, *Tevfik en-Nemrî* ve *‘Abduh Mûsâ* yer almaktadır. Arap ezgilerinin daha önce kullanımı yaygın olmayan musiki aletleri ile icrasını destekleyen bu yeni harekette *Celîl er-Rukub* ve *Fu’âd Mahfûz* ud’u müziklerin icrasına dâhil etmişlerdir (Haddâd ve ed-Dirâs, 2013, s. 319).

Ürdün ve Filistin Halk Ezgilerinin Türleri

Ürdün Kültür Bakanlığı’ı tarafından çıkarılan *el-‘Amad*’a ait *el-‘Edebu’ş-ş-a’bî fi’l-‘Urdun* adlı eserde Ürdün ve Filistin halk ezgileri altı ezgi türüne ayrılmaktadır. Bunlar arasında “*el-kasîd, el-hudâ’, el-huceynî, el-mevvâl ve el-mîcinâ, ed-dalâ’in ve el-ağâni’l-basîta*” yer almaktadır. Ü-

dün lehçesiyle⁴ icra edilen bu etnik müziklerde kabile kimliklerinden örnekler mevcuttur. Çalışmanın bu kısmında lehçesel özellikler taşıyan halk ezgilerinin kültürel miras çeşevesinde araştırılması, incelenmesi ve tahlil edilmesi hedeflenmektedir. Ürdün ve Filistin halk ezgilerinde kullanılan yerel kelimelerin tespit edilmesi, Ürdünlülerin ve Filistinlilerin gelenek, görenek, örf, adet, bilgi ve davranışları hakkında çıkarımlarda bulunulması amaçlanmaktadır.

El-Kasîd

Arap halk müziği terminolojisinde *es-Samîr* olarak da biliniyor olup pek çok konuyu ihtiva eden uzun bir kasîde olması hasebiyle el-kaşîd olarak adlandırılmaktadır. Hz. Peygamber'in anılıp ona salat ve selam getirilmesiyle başlanan ya da bitirilen bu ezgi türünde her dörtlük ya da beyit aynı konudan bahsetmektedir (Yeşildağ, 2017, s.130). İlk üç mısrası kendi içinde aynı kafiye düzenine sahip olup dördüncü mısranın kafiyesi diğerlerinden farklıdır. Kabilelerin başlarından geçen olayları ve hikâyeleri anlatmada, vuku bulmuş tarihsel gerçeklikleri dile getirmede, destanlar ve savaşları zikretmede bir araç olarak kullanılmaktadır. Övgü, yergi, aşk ve tasvir konularının işlendiği bu ezgilerdeki şiir metinleri *el-kâsûd* olarak adlandırılan şair/kişi tarafından icra edilmektedir. Bu ezgiler uzun şiirsel özelliğe sahip olduğundan bazı mısralar ya da beyitler kelime ya da cümle tekrarı esasına dayanmaktadır. Tekrarlanan kelimeler ve cümleler arasında şu örnekler yaygınlık göstermektedir: “يا زريف الطول، جفرا وهي بالربع، على دلعونة وعلى دلعونة، هلا هلاية يا هلا، أووي هآ، بالليل يا عيني بالليل” (Cebûr, 2017, s.127-128). Bu tekrarların klasik Arapçadaki karşılığı ise sırası ile şu şekildedir: “يا زريف الطول، جفرا وهي بالربع، على دلونا على دلونا، أهلا أهلا يا مرحبا، صوت تقليدي، في الليل يا عيني في الليل” el-Kasîd türüne aşağıdaki Ürdün ve Filistin halk ezgisi örnek teşkil etmektedir:

واخطه على الجريدة	ليدي بكلامي وأعيدة
من مكة لقصى حوران	واعطيك خيارا جديدة
احرص عن عيني لتغيب	يا لحاشي خلك قريب
تلفي من هيلك عطيه	عسى انك حظي ونصبي
يا طولك نصة الرمح	حاشينا ودك المدح
يزول الهم اللي عليا	لن شفنتك مصابح صبح
خلك من يمي زعاع	حاشينا حرصك ترتاع
خياله ذيب السرية	شبهتكم مهرة رضاع
بمحمد يا نور العين	اختم كلامي بالزين
وأزوره قبل المنيه (el-'Amad, 1996, s.43-44)	عسى انه ربي يهديني

4 Arapçanın kuzey lehçeleri grubunda yer alan Ürdün lehçesi, Ürdün Hâşîmi krallığında konuşulan bir Arap lehçesi olup Suriye, Irak, Suudi Arabistan ve Filistin lehçeleriyle benzer özellikler göstermektedir. Kendi içerisinde beş ağza ayrılmakta olup bunlar sırasıyla şu şekildedir: başkent ‘Ammân ve çevresinde konuşulan başkent ağzı, ülkenin güneyinde yer alan Kerâk ve çevresinde konuşulan güney ağzı, ülkenin çöl kısmında izole bir hayat yaşayan bedevîler tarafından konuşulan Bedevî ağzı, Mısır ve Hicâz lehçesinin karışımı mahiyetinde olan ‘Akbâvî ağzı ve ülkenin kuzeyinde yer alan ‘İrbid ve çevresinde konuşulan kuzey ağzı (Doğancı, 2023, s.307-308).

5 Kelimenin aslı طريف olsa da (ط) sesi teleffuzu zor olduğundan Ürdün lehçesinde (س) sesine çevrilmektedir.

6 Kelimenin aslı (دبع) ile (دبع) kökünden gelmekte olup Suriye, Filistin, Lübnan ve Ürdün halk ezgilerinde kullanılan tekrar kelimesidir. Folklorik debke oyununda halk ezgisine ait melodinin oyun ile uyumlu olması için söylenen bir söz tekrarıdır. Del’ûna melodi olarak yavaş, orta ve hızlı olabileceği gibi kelime olarak üzüntü, mutluluk ve övgü kelimelerine yer verir (er-R’ey, 02.06.2020).

7 Kadımların müziğe ve şarkıya eşlik etmek amacıyla söyledikleri bir zılgıt.

Sözüme başlayıp tekrar edeceğim yeniden
 Sana yeni haberler vereceğim
 Ey dilber yakın dur
 Keşke nasip olsan bana
 Ey dost övülmeye layıksın
 Göreyim yüzünü sabah sabah
 Uzak olsun senden arzunun aşırılığı
 Süt emen dişi bir taya benzettim seni
 Bitiriyorum sözümü sözlerin en güzeliyle
 Rabbim ihsan eder de bana

Ve yazacağım bir kâğıda
 Mekke'den Havran'ın en ucuna kadar
 Kaybolma gözlerimden
 Olsan rabbimin hediyyesi
 Ey boyu mızrak kadar uzun olan
 Kaybolsun hüznüm ve kederim
 Gel bana yaklaş, sokul
 Kurt sürüsünün süvarisisin
 Gözümün nuru Muhammed'le
 Ölüm gelmeden ziyaret ederim onu

Yukarıdaki beyitler bir erkeğin ağzından bir kadını övmek için Ürdün bedevî lehçesi ile söylenmiştir. Genç bir erkek, genç bir kıza olan aşkını bir erkeğin bir kadına diyebileceği ve kullanabileceği kelimelerle izhar etmiştir. Sevdiği kızı dilber diyerek onun gönlünü çaldığına işaret eden mahub keşke sen benim nasibim olsan ve bana yakın durup gözümün önünden ayrılmasan diyen âşık üzerinden aşk ve sevgi konulu Ürdün halk ezgisi hayat bulmuştur. Bu ezgide bedevî lehçesine ait tespit edilen lehçesel kelimeler arasında “لقصى، حوران، لحاشي، تلقى، هيل، وذاك، نصة الرمح، زعاع، السرية” kelimeleri yer almaktadır. Bu kelimelerin klasik Arapçadaki karşılıkları ise sırası ile şu şekildedir: “حتى أقاصي، أو آخر، منطقة حوران بين الأردن وسوريا، الفتاة الرقصة، تجيء، حبوح برائحة طيب توضع مع القهوة أو رمز الكرم، أي شيء تريد، الجزء الطويل الرمح، قطعة من الجيش ” (el-‘Amad, 1996, s.43). İlaveten parçadan hareketle Ürdün ve Suriye coğrafi sınırları içerisinde yer alan tarım arazilerinin bulunduğu bir mntıka olan “حوران” bölgesinde bir yer ismi olarak tespit edilmiştir. Bu bedevi halk ezgisinde teşbih sanatından da örnekler mevcuttur. Maşuğun boyunun uzun bir mızrağa ve onun emen küçük bir taya benzetilmesi de bunun dedilidir. İlaveten, âşık kurt sürüsünde bulunan bir süvari olması hasebi ile de kurda benzetilmektedir Arapçada “هيل” kelimesi Türkçede kakule bitkisine karşılık gelse de mecazen bu bitki cömertliği de temsil etmektedir. Bu sebeple burada kinâye sanatı çerçevesinde âşık olunan kişinin cömert ve kerim olmasına değinilir.

El-Hudâ'

Ürdün çöllerinde bedevi erkekler tarafından herhangi bir hazırlık olmadan irticalen söylenen el-Hudâ' develerin arakasında yürürken ya da deve üstünde dile getirilen çoban şarkıları olup deve ve atların hareketleriyle uyumlu melodilerden oluşmaktadır. Cahiliye döneminden itibaren varlığı bilinen en eski ezgi türü olan bu şarkılar ezberlenmesi kolay kelime, melodi ve şiir yapısından oluşmaktadır. Beyit sayısı genellikle iki olup dört ya da daha fazla beyitten teşekkül eden örnekleri de mevcuttur. Tek bir kafiye düzenine sahip olan bu ezgiler recez türünde icra edilmektedir. Konu olarak kahramanlık, övünme, vatan, Ürdün halkının vasıflarının övülmesi ve tarihinin zikredilmesi amaçlanmaktadır. Toplu olarak söylenen bu halk ezgileri savaşta, at taliminde, atlı süvarilerin yarışmalarında, hasat mevsiminde ve evlilik törenlerinde erkek tarafının kız tarafının evine gelin almaya gelmesi esnasında geniş bir izleyici ve katılım kitlesi içerisinde gerçekleştirilir (Sâlih, 2019, s.177-178). El-Hudâ' türüne aşağıdaki Ürdün halk ezgisi örnek teşkil etmektedir (el-‘Amad, 1996, s. 44-45).

يا طير ما جئتُك علوم عن طوشة صارت شمال
تعلقت قبل الضحى ما فُكَّها كود الظلام

يا يمة شدي مهبرتي اكبر ونا خيالها
المعرفة شلة حرير ريش النعام قذيلها

يا دروز يا اللي ع الجبل لا يغركم كثر الفزيع
حنا اسودا تشتهر ابموزر بيدي بريع
يا شيخنا يا بو فلان على المنايا كزنا
يا بنت يا اللي ع الجبل طلي وشوفي فعالنا
عريسنا زين الشباب زين الشباب عريسنا

Ey kuş, sana gelmedi mi haber

Kuzeydeki olan kavgadan

Şafak vakti başlayıp

Karanlıkta bile bitmeyen

Ana kırsağımı hazırla

Büyüyüp bineceğim ona

Eyeri bir tutam ipek saçı

Deve kuşu tüyü gibi yumuşak

Ey dağdaki dürziler

İmdada gelenlerin çokluğu sizi aldatmasın

O meşhur aslanlarız

Mavzerler elimizde

Ey şeyhimiz ey Felanın babası

Zaferle ölüme başa çıktık

Ey dağda yaşayan o kız

Bak da yaptıklarımızı gör

Damadımız gençlerin iyisi

Gençlerin iyisi bizim damadımız

Ürdün lehçesine ait özelliklerin görüldüğü bu halk ezgisi türünde Ürdünlülerin kahramanlık ve yiğitliklerinin anlattığı kelimeler mevcuttur. Lehçesel kelimeler arasında “الطوشة، كود، المعركة، قذيلها،” yer almaktadır. Bunların klasik Arapçadaki karşılıkları ise sırası ile şu şekildedir: “دروز، الفزيع، الموزر، بريع، كزنا المعركة، غير، سرج المهرة، مؤخر شعر الرأس من الإنسان والفرس فوق القفا، قبيلة دروز، نخوة الرجال لمساعدة الرجال، السلاح ولا سيما“ Bu halk ezgisinden hareketle ürdünlülerin at, silah ve kavga üçgeninde korkusuzca yaşayıp insanların kalplerine özellikle de Dürzi kabilesinin kalbine korku saldığı çıkarılmaktadır. Ürdün bedevilerinin geleneksel yaşayış tarzından da haber veren bu ezgide gelinlik çağına girmiş kızların kendilerine çeyiz yapmaları ya da mihir talep etmeleri âdeti ya da ipek iplik, at eğeri, deve kuşu gibi günlük hayatta kullandıkları malzemeler tespit edilmektedir.

El-Huceynî

Ürdün halk ezgileri içerisinde çoban şarkıları arasında yer alan bu tür, coşkun ve mutlu ezgilerle ya da derin bir hüznün ile deve çobanlarının bireysel ya da toplu olarak söyledikleri melodilerden oluşmaktadır. Kelime olarak üç yaşını doldurmuş beyaz dişi deve anlamına gelen “هيجان” kelimesinden türeyen “الهجين” uzun mesafeler katedebilen hızlı yürüyen çevik deve anlamındadır. “الهجيني” kelimesi de buna nispetle türetilmiş olup sahrada sıkılmamak amacıyla söylenen deve çobanı şarkıları manasındadır. Çölde develerin seyri esnasında sesin alçalıp yükselmesi esasına dayanarak söylenen bu çoban ezgileri çoğunlukla köy, taşra ve kırsal bölgelerde yaşayan Ürdünlülerin millî değerleri içerisinde yer almaktadır. Öyle ki Ürdün halk şairleri yazmış oldukları şiirlerde bu ezgi

türünün tesirinde kalarak aynı kalıp ve melodide eserler yazmıştır (Teysîr, 2009, s.497-498). İki ya da daha fazla kişinin şarkılar söylemesi ve karşılıklı şarkı tamamlaması prensibine dayanan bu halk türünde bir kişinin başlattığı bir şarkı bir başka kişi tarafından aynı melodi ve kalıp çerçevesinde peş peşe tamamlanır. Bu türde şarkılar söylemenin prensipleri arasında sesin yüksek ve melodili olması, söyleyen kişinin ya kendi hali ile ya da sevgilisinin hayali ile dalıp gitmesi esastır. Söylenen ezgiler bazen bir ya da iki beyitten bazen de dört ya da beş beyitten teşekkül etmekte olup kasîde türü halk ezgisinin aksine kullanılan kelimeler anlam olarak açık, sade ve anlaşılırdır. Bedevi ve köylü Ürdünlülerin bu türü icra etmeleri makam olarak birbirinden ayrılmakta olup heceynî türü Ürdün halk ezgileri beyât, hicâz, sabâ ve rest makamında terennüm edilmektedir (Sâlih, 2021, s. 124-125).

El-Huceynî türündeki halk ezgileri Ürdünlülerin *er-rababe* adını verdikleri tambur müzik aleti eşliğinde vezinli sözlerin bir araya gelmesi ile (مستفعلن، فاعلن، فعطن) vezninde irticalen oluşturulmaktadır. Bir ya da iki beyitten oluşan ezgilerle olduğu durumlarda Ürdünlülerin söylemeye en çok rağbet ettikleri ve ezberledikleri ezgi türüdür. Yolculuk esnasında çobanın hissettiği korku, yorgunluk, bıkkınlık, yalnızlık ve özlem duygularıyla söylenen bu ezgiler en fazla yirmi beyit olacak şekilde icra edilmektedir. Bu tür Ürdün halk ezgilerinin yaygınlaşmasını sağlayan Ürdünlü ses sanatçıları da mevcuttur. Bunlar arasında *Meysûn es-Sanâ'*, *Necîb Kasûs* ve *Cemâl eş-Şimâliyye* yer almaktadır. Ürdün'ün güney bölgelerinde yer alan *et-Tafile*, *eş-Şobek*, *el-Kâveyra* ve *el-Cefer* şehirlerinde sıklıkla görülen bu halk ezgi türü Ürdün lehçesinin güney ağzının özelliklerini yansıtmaktadır. Konu olarak insan hayatında karşılaşılabilen her konu işlenmekte olup bunlar arasında gurbet, özlem, aşk, kalp kırıklığı, hatıraların terennümü, bireysel arzuların zikri vb. yer almaktadır (el-Hebâhbe, 2014, s.5-13). Bu türe aşağıdaki Ürdün halk ezgisi örnek teşkil etmektedir (el-'Amad, 1996, s.46).

يا مرحبا بالغضي قرب يا نهيدها سكر مشرب	هلي على ديري بان والترف مباح الردان
والشمس غابت يا بن شعلان والدله تسكب على الفجان	وكلمن بدور معازيبه وبهارها جوزة الطيبة
دزيت أنا من القدس مكتوب دفعت أنا من الذهب مليون	لبنية والقلب رايدها عيوا عليها قرايبها
يا ولد ياراكب الناقة والبنات ان كانت عشاقه	حط الخرج واعتدل زين تحيرت بين لثنين
يومن تبسم عزيز الروح جملة لياي ونا مطروح	تقول باب السما مقروح من شوقتي للغضي ناسي

Merhaba ey gelen taze dilber

Göğüsleri şeker gibi tatlı

Güneş battı ey ibn Şa'lân

Cezveden fincanlara doldurmak için kahveleri

Gönderdim Kudüs'ten bir mektup

Ödedim ben altından milyonlar

Evimize hoşgeldin

Güzel ve dolgun bacakları

Herkes arıyor dostunu, arkadaşını

İçinde hoş kokulu baharatlarla

Kalbimi çalan kıza

Reddettiler altını dilberin akrabaları

Ey dişi deveye binen oğlan	Yerleştire heybeyi ve güzelce otur
Ve kız eğer âşıkça	Kararsız kalır sevgilisiyle ailesinin tercihi arasında
Bir gün gülümsese sevgili	Sanki açılır gök kapısı
Günlerdir çektiğim hastalığı	Unuturum, sevgiliyi gördüğümde

Yukarıdaki beyitler sevgili için söylenmiş gazel mahiyetinde olup dilberin fiziksel güzelliği ve bunun âşık tarafından keşfedilmesi esasına dayanmaktadır. Bu halk ezgisinde Ürdün lehçesine ait kelimeler bulunmakta olup bunlar sırası ile şu şekildedir: “الغضي، هلي، درقي، الترف، مباح، الردان، ابن، عيوا الغض الشاب، هذا الذي، بلادي، الحبيب،” Bunların klasik Arapçadaki karşılıkları ise sırasıyla “شعلان، دزيت، رفضوا، فضا، كم الثوب، شيخ قبيلة الشعلان، أرسلت،” şeklindedir (el-‘Amad, 1996, s.46). Beyitlerde yer alan kelimeler ışığında Ürdün Halk Edebiyatında sevgili ve güzellik unsurları tasvir edilirken sevgili şekere, göğsü ise şeker pınarına benzetilir. Güzel kokulu bir ceviz gibi olan sevgili aşığından mektup alır ve maşuğun âşık tarafından sahip olunabilmesi için akrabalarına altından paralar yani başlık ödemesi gerekir.

el-Mevvâl ve el-Mîcinâ

Ürdün lehçesinde mevvâl (المَوَالِ) kelimesi klasik Arapçada “efendi” anlamına gelen (المَوَالِيا) kelimesine karşılık gelmekte olup kölelerin iş yaparken kısa kıtalar ve bentler halinde ezgiler söyleyip her bendin sonunu da “ey benim efendilerim” manasına gelen (يا مواليا) şeklinde bitirmeleri esasına dayanır (el-Hâşimî, 1997, s. 147). İlk olarak Irakta ortaya çıkan bu halk ezgi türünün “el-mevvâl” şeklinde adlandırılması ile ilgili rivayetler üçe ayrılmaktadır (İbn Haldûn, 2004, s.532). İlk rivayete göre Abbasi halifesi Hârûnu’r-Reşîd⁸ İran asıllı Bermekî ailesinin dördüncü veziri olan Cafer bin Yahya’yı idam ettirir ve onun hakkında mersiye söylenmesini yasaklar. Bunun üzerine cariyelerinden bir tanesi her beytin ya da bendin sonunda efendisi için âğıt mahiyetinde “ey benim efendilerim” manasına gelen (يا مواليا) kelimelerini tekrar eden mersiye söyler ve bu türün gelişmesi için ilk adımı atar. Bir başka rivayete göre ise bu tür halk ezgileri (el-mevâlî) denilen köleler tarafından icra edildiğinden bu halk ezgisi türüne *el-mevvâl* ve onun çoğulu olan *el-mevâlî* denmiştir. Son rivayete göre ise bu ezgi türünün el-mevvâl olarak adlandırılmasında uyak biçiminin etkisi vardır. Konuşma üslubu içerisinde klasik Arapça ve lehçenin harmanlanması ile savaş, kahramanlık, hikmet ve aşk konuları işleyen bu ezgi türünde her mısra aynı kafiyeye sahip olup genellikle (fâ‘ilun fa‘lun ff‘lânun) kalıbında yazılır (Düzgün, 2016, s.15-21).

Ürdünlüler tarafından mevvâl terimi yerine *el-‘atâbâ* ve *el-mîcinâ* terimleri daha çok kullanılmaktadır ve el-‘atâbâ kelimesi (العتاب) kelimesinden türetilmektedir. Ürdünün dağlık bölgelerinde yaşayan kesimlerce sitem, serzeniş, hüznün ve elem duyguları içerisinde zamanın adaletsizliği, insanların nankörlüğü ve bunlardan duyulan bıkkınlık dile getirilir. Kinayeli manaya, kelime tekrarına, cinas kullanımına ve kafiye uyumuna dayanan bu ezgi türünde aşk ve sevginin dile getirilmesi hedeflense bile bu yoğun olumsuz duygular sergilenir. Bu ezgi türünde zilgıt çekmek, *hahaha* seslerine yer vermek, tabiatı tasvir etmek, Arap kabilelerinin kendi soylarıyla övünmesi, liderlerin, ecdadın ve kadınların methedilmesi ön plandadır. Bu türe örnek olarak şu Ürdün halk ezgisi verilebilir (el-‘Amad, 1996, s.47-49):

8 Bazı görüşlere göre bu halk ezgisi halife Hârûnu’r-Reşîd döneminden daha sonra H. 6 yüzyıl veya H. 7. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır (Düzgün, 2016, s.18).

يا طولك طول نخلة بباب جامع
يا خذك لحم من كل ورد جامع
أنا والله لاركع لك بكل جامع
وجامع حبيبي ما يقربه حدا
يا ميحنا
سريت بليل وأهلي ما دروا بي
قطعت أجيال وأكثر من دروي
انا لو أدري المنايا على أدروي
قبل يومين ودعت الحباب
يا ميحنا
طلعنا ع راس تله واعتلينا
عرب واتراك وارتدت علينا
قولوا للوالده عسى انها ترضى علينا
عسى ربك يخلصنا من الظلام
يا ميحنا

Ey boyu, cami kapısındaki hurma kadar olan sevgili
Ey yanağı güllerden daha kırmızı
Karşında eğilirim herşeyimle
O benimdir, kimse yaklaşılamaz sevgilimin yanına
Ya mîcinâ
Koyuldum yola bir gece vakti ve ailem benden bihaber
Nice insanlar ve nice yollar aştım
Bilseydim yolda bekliyor beni ölüm
İki gün önce sevdiklerimle vedalaştım
Ya mîcinâ
Çıktık tepeye, zirvede durduk
Arap ve Türkler, çöktü karanlık kaldık orada
Söyleyin anama, kızmasın bana,
Dua etsin, rabbimiz çıkartsın bizi karanlıklardan
Ya micîna

Ezgide yer alan “جامع” ve “درو” kelimeleri cinas olacak şekilde birden fazla anlam içeren hali ile kullanılmıştır. İlk kelime namaz kılınan yer olan cami, koparmak, almak ve ibadet için özel alan ya da ev manalarında kullanılmıştır. İkinci kelime ise sırasıyla bilmek, yol ve en yüksek yer, zirve anlamlarına karşılık gelmektedir. El-Micîna kelimesi de her kıtanın sonunda tekrarlanmaktadır. Kelimenin “يا ميحنا” lafzının kısaltılmış hali olduğuna değinen Düzgün ibarenin “*bize çok gelip gidiyorsun*” ya da “*ey vurdumduymaz kadın*” manalarına geldiğine değinmekte olup “*ey çok zulmeden*” manasındaki “يا ماجني” kullanımının kısaltılmış formu olabileceğine de değinmektedir (2016, s.82-83).

ed-Dalâ'in

Ürdün Halk Ezgileri içinde en yaygın olan tür olup köy, kasaba ve kırsal bölgelerde yaşayan Ürdünlülerin sosyal hayattaki adetleri ve gelenekleri hakkında bilgiler verip onların aşk ve özel hayatlarıyla ilgili felsefelerine ışık tutar. Konu olarak aşktan ve aşğın nazından ya da herhangi bir şeyden şikayetlenmenin işlendiği bu türde kelime manası olarak âşıkların atışmaları sebebiyle birbirine küsmelerine delalet eder. Bu türün Ürdünde yaygınlaşmasında ve çokça terennüm edilmesinde Ürdün halk oyunlarından debkenin (الدبكة) payı büyük olup beyâtî makamında icra edilen bu ezgilere debke sıklıkla eşlik etmektedir. Beyitler halinde dört mısradan oluşan şekli yaygın olup (ا، و، ن) harfleriyle kafiyelenen örnekleri geniş bir yer tutmaktadır ve (aaab) kafiye şemasına sahiptir ('Irsu'l-'Urdun, 2020). Ürdünlülerin eş-şabâbe olarak adlandırdıkları kaval ve en-nây olarak adlandırdıkları ney eşliğinde Ürdünün kuzey şehirlerinde başta Ramsâ şehri olmak üzere icra edilir. Köy ve kasaba gibi kırsal bölgede yaşayan insanlar tarafından icra edilen bu halk ezgilerinde o bölgede yaşayan Ürdünlülerin siyaset, ekonomi ve sosyal hayatla ilgili mutluluk, hüzn, şikâyet ve bıkkınlıklarına değinilmektedir. Bu türe örnek olarak şu Ürdün halk ezgisi verilebilir (el-'Amad, 1996, s.51-52):

طلعت ع الدرج طخة ع طخة وطبت ع قلبي ما قلت الأخا
والله يا ابنه لنصيبك فحه واصيدك صيد الحجل يا عيونا

نزلت ع الوادي تغسل لواعي يومن حبيتها ما كنت واعي
منك يا روعي ليش الدواعي باللي انتي القمر والناس انجوما

على دلعونا على دلعونا الهوا الشمالي غير اللونا
الهوا الشمالي غير لي حالي حبيت بدالي بنت الملعونا

ثلاث غزلان من الشرق طلن مدن العربي وراحن يصلن
سمعن المجوز⁹ صارن يغنن غيرن اللحن على دلعونا

Çıktı merdiveni sesli sesli
Ey kız vallahi sana tuzak kuracağım

Kalbimden vurdu beni, demedim ahhhhh
Ve seni bir keklik gibi avlayacağım ey gözüm

İndi dereye, yıkadı çamaşırları
Söyle canım, neden çağırдың beni?

Vuruldu ona, gitti aklım başıman
Sen dolunaysın, insanlar da yıldız

'Alâ del'ûnâ 'alâ del'unâ
Kuzey rüzgarı halimi değiştirdi

Kuzey rüzgarı rengimi değiştirdi
Lanetli kız, gitti başkasını sevdi

Doğudan üç ceylan çıktı geldi
Genç çalınca zurnayı, başladılar şarkıya

Arap şehirleri durdular namaza
Değiştirdiler nağmeyi 'alâ del'unâ'ya

Yukarıdaki ezigde sevgilisinin merdivenlerden yavaş yavaş ve salına salına çıkışını gören aşğın bu hal üzere kalbinden vurulması ve aşğın bu duruma razı olup ah-u zar etmeyişi tasvir

edilmiştir. Sevgilisini gerek çamaşır yıkarken ve gerekse merdiven çıkarken gözetleyen âşık, aşkıyla sarhoş olmakta ve sevgilisini bir keklik gibi avlama arzusu içerisinde. Sevgilisini dolunaya ve keklığe benzetecek kadar çok seven âşık onun gidip bir başkasıyla evlenmesi üzerine de onu lanetemektedir.

el-Ağâni'l-basîta

Ürdün halk ezgisi türlerinin sonuncusu olup el-kasîd, el-hudâ', el-huceynî, el-mevvâl / el-mî-cinâ ve ed-dalâ'în türlerinin dışındaki bütün halk ezgileri bu türe dâhil edilir. Bireysel ve toplumsal halk vicdanının ve rağbetinin yansıtıldığı bu ezgiler Ürdün halk ezgilerinin yarısını oluşturmaktadır. Tabirsel ifadeler bakımından zengin olan bu halk ezgileri sevgi, şikâyet, ölüm vb konuları ihtiva etmektedir. Yaşanılan dönemdeki popüler kelimelerin ya da yaygın olarak bilinip kullanılan lafızların şarkı içerisine dâhil edilip melodilendirildiği bu türde karşılıklı diyologlar yaygın olarak kullanılmaktadır (el-'Amad, 1996, s.52-53). Bu türe örnek olarak şu Ürdün halk ezgisi verilebilir:

جرح عميق وبالْحشا مستظل	يا بو رشيدة قلبنا اليوم مجروح
قلت برخاوة ما عاش اللي يصلني	جابوا الطبيب ومددوني على اللوح
عَيُوا يا بابي هلك لا يفتحولي	ظلمت انادي واضرب الباب بالسيف
ضيف يريد القرب لو تسمحولي	وتسألني من في الباب وجاوبتها ضيف
والله لافتح لو هلي قطعوني	والله لافتح للي واقف ورا الباب
فنجان من القهوة منتلي	وعيونها يابوي وتقول فنجان
رمانه على امها مستوية	وخدودها يابوي وتقول رمان
حنشان بأرض الخلا هاجن عليا	وشعورها يابوي وتقول حنشان

Ey ebû Raşîde, bugün kalbimiz yaralı; yara derin ve en derinde saklı

Çağırdılar doktoru, yatırdılar beni sedyeye; usulca dedim, bana ulaşan yaşayamaz

Seslendim ve vurdum kapıyı kılıcıyla; ailen kapıyı açmadılar bana

Kim o diye sordu? Bir misafir dedim ben de; yakınlık kurmak isteyen bir misafir, izninizle

Allah'a yemin olsun, ardında durana açarım kapıyı; isterse ailem parçalsın beni

Ah baba, gözleri var fincan gibi; kahve dolu bir fincan

Ah baba, yanakları var dalda olgun nar gibi, dalda olgun nar gibi

Ah baba, saçları var yılan gibi, arazide saldıran yılan gibi

Bu Ürdün halk ezgisi, Ebû Raşîde adındaki dostuna seslenerek gönül verdiği kızı ve ailesini anlatan bir kişinin halini dile getirmesi çerçevesinde ilerlemektedir. Kalbinin sevgilisinin aşkı ile yaralı olduğunu dile getiren kişi doktorun bile onun bu derdine çare olamayacağını farkındadır; zira yarası ne görünür ne de kanar içinde bir yerlerde gizlidir. Sevdiği kızın kapısını kılıçla çalan delikanlı kızın ailesinin kapıyı açmamasından da yakınmaktadır. Kapının ardındaki sevdiği kızıdan yakınlık ve muhabbet dilenen genç, kızın ailesinden korkması ve kapıyı açamaması neticesinde bu muradına erişememektedir. Sevgilisinin güzelliğini Ürdün kültürüne has benzetmelerle tanımlayan delikanlı, onun gözlerini kocaman ve yuvarlak olması hasebiyle kahve fincanına, saçlarını

ise siyah olması hasebiyle kara bir yılana ve yanaklarını da al al olması hasebiyle nar'a benzetmektedir. Ürdün lehçesine ait karakteristik dil özelliklerinin görüldüğü bu ezgide (اللي عتوا، هلي، منتلي، (يا بوي) kelimeleri klasik Arapçada sırasıyla (الذي/ التي/ الذين، رفضوا، أهلي، ممثلي، يا أبو) kelimelerine karşılık gelmektedir.

Sonuç

Arap Halk Edebiyatı ürünlerinden biri olan Ürdün ve Filistin Halk Ezgilerinin araştırılması esasına dayalı bu çalışmada altı ayrı ezgi türü olan el-kaşîd, el-hudâ', el-huceynî, el-mevvâl/ el-mîcinâ, ed-dalâ'în ve ağâni'l-basîta incelenmiştir. Konu olarak aşk, ayrılık, yalnızlık, gurbet, vatan, kahramanlık, övünme ve serzenişin işlendiği bu türlerde amaç bireysel ve toplumsal duyguların dışı vurulması olarak tespit edilmiştir. İşlenen konular Ürdün ve Filistin lehçesinin farklı ağız özellikleri çerçevesinde melodili ezgiler olarak ezberlenip nesilden nesile aktarılacak şekilde Arap mirasının özelde ise Ürdün ve Filistin dil - kültür mirasının taşıyıcısı olmuştur. Gerek el-kaşîd türü halk ezgilerinde gerekse el-hudâ' ve el-huceynî türü halk ezgilerinde Ürdün halkının vasıfları övülerek onlara ait tarihsel gerçekliklerin zikredilmesi aracılığıyla kabilelerin başlarından geçen olaylar anlatılmış ve savaşlar dile getirilmiştir. Bu sayede Ürdün'e tarihsel hafıza, vuku bulmuş hikâyeler çerçevesinde halk ezgilerinde yer edinerek Ürdün toplumunun şahsi ve milli duyguları kayıt altına alınmıştır. İlâveten icra edilen halk ezgileri aracılığıyla Ürdünde yaşayan bedevilerin hem kültürel hem de ağızsız dil özellikleri işleme imkânı bulmuştur. Buna örnek olarak el-hudâ' türü halk ezgilerinin Ürdünlü bedeviler tarafından çoğunlukla icra edilmesi ve bedevilere ait kelime, terminoloji ve tasavvurlarla dolu olması verilmiştir. İşlenen ezgiler aracılığıyla Ürdünlülere ve Filistinlilere ait gelenek, görenek, örf ve âdetler de tespit edilmiştir. Ürdünün güney ağzının dil özelliklerini ihtiva eden el-huceynî türü ezgide kızların başlık parası karşılığı evlendirilmesine işaret edilirken Ürdün'ün kuzey ağzının dil özelliklerini ihtiva eden ed-dalâ'în türü halk ezgisinde, sevgili güzellik olarak ceylan ve ay'a benzetilmiştir. Buna mukabil ağâni'l-basîta olarak adlandırılan halk ezgisinde sevgilinin gözleri kocaman ve iri olması hasebiyle fincana, yanaklarının kırmızılığı nar'a ve saçları ise sim siyah ve uzun olması sebebiyle kara bir Yılana benzetilmiştir.

Kaynakça

- İrsu'l-'Urdun. (2020). *el-Hudâ'*. Erişim tarihi: 13.01.2024. <https://www.jordanheritage.jo/hida/>
- Ammar, M. İ. (2004). El-Kiyemu't-Terbeviyye ve'l-İctimâ'iyye fî Enâşidi'l-Mehdi 'inde'l-'Arab. *Mecelle Ummul Kura* 29 (17), 792.
- Boratav, P. N. (1969). *100 soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (1982). *Folklor ve Edebiyat 1*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Cebûr M. (2017). El-'Uğniyyetu's-şa'biyye ve't-teğayyurâtû'l-ictimâ'iyye fi'l-'Urdun. *Es-Sekâfetu's-Şa'biyye* 37, 124-133.
- Çağlayan Mazanoğlu, E. S. (2022). Altın Çağ Geçmişte Değil, Gelecekte: Folklore İncelemesinde Alan Dundes yaklaşımları. *Millî Folklore* 17 (136), 25-36. DOI: 10.58242/millifolklor.1027613
- Doğançır, S. (2023). Modern Ürdün Lehçesinin Fonetik ve Morfolojik Özellikleri Üzerine Bir İnceleme. *Şarkiyat Mecmuası* 43, 299-317.
- Dundes, A. & Bronner, S.J. (2007). *The Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes*. Logan: Utah State University Press.
- Düzgün, O. (2016). *Çağdaş Dönem Arap Halk Edebiyatında Şiir (Irak-Şam)*. Kayseri: Tiydem Yayıncılık.

- el-‘Akilî, M. A. (1972). *el-‘Edebu’s-ša‘bî fî‘l-cenûb* (1.cilt). er-Riyâd: Dâru‘l-Yemâme.
- el-‘Amad, H. (1996). *el-‘Edebu’s-ša‘bî fî‘l-‘Urdun*. ‘Urdun: Menşûrâtu Iecneti târîhi‘l-‘Urdun.
- el-Hâşimî, A. (1997). *Mizânû‘z-Zehab fî Sin‘ati’s-Şi ‘ri‘l-‘Arab*. Mısır: Mektebetu‘l-Adâb.
- el-Hebâhbe, T. (2014). *el-Ğina‘u’s-Şa‘bî (el-huceynî)*. Ammân: Vuzâratu’s-Sekâfe.
- er-R‘ey. (02.06.2020). ‘*Alâ del‘ünâ*. Erişim Tarihi: 02.06.2020. <https://alrai.com/article/10539042/%D8%A3%D8%A8%D9%88%D8%A7%D8%A8/%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%AF%D9%84%D8%B9%D9%88%D9%86%D8%A7>
- es-Sarîsî, O. (2012). Kutubun va Mu‘ellifün fî‘t-Turâsî’s-Şa‘biyyi‘l-‘Urdunî. *Es-Sekâfetu’s-Şa‘biyye* 19, 214-219. Erişim tarihi:30.12.2023. <https://folkulturebh.org/ar/?issue=19&page=article&id=363>
- es-Semrâ‘î, A.R. (1964). *Mebhas fî‘l- Edebi’s-Şa‘bî*. Bağdâd: Vizâratu’s-Sekâfe:
- Haddâd, R. ve ed-Dirâs, N. (2013). Delâlâtu‘l-mekânî fî‘l-uğniyyeti’s-Şa‘biyyeti‘l-‘Urduniyyeti. *El-Mecelletu‘l-‘Urduniyyeti li‘fununi* 6 (3), 317-330.
- Helsâ, Ğ. (1966). Melâmihu‘l-‘Edebi’s-Şa‘bî fî‘l-‘Urdun. *el-Mecelle* 115, 88-94.
- Huseyn, K. (2001). *Dirâsât fî‘l-‘Edebi’s-Şa‘bî*. Mısır: Câmi‘atu‘l-Kâhire.
- Ibn Haldûn (2004). *el-Mukaddime*. Tahkik ‘Abdullah Muhammed ed-Dervîş. Dimaşk: Dâr Ya‘rab.
- Kaddûrî, H. (1987). *el-Mevsûatu‘l-Mûsikiyyetu’s-Sağîra*. Bağdâd: şeriketu‘l-Mansûr.
- Kondi, B. (2019). Folklore. *Martin Luther University Hale-Wittenberg*. Erişim tarihi: 29/12/2023. https://www.researchgate.net/publication/330450093_Folklore
- Mûsâ, S. (2012). *el-‘Edeb li‘l-ša‘ab*. El-Kâhira: Hindâvî.
- Nuseyrât, N. (2016). Medâ Mûsâhame âletu’s-Simsîmiyye fî‘l-‘Uğniyyeti‘l-Turâsiyye fî Mıntıkati‘l-‘Akabe *Vizâratu’s-Sekâfeti‘l-‘Urduniyye*: Erişim tarihi: 11.01.2024. <https://ich.gov.jo/node/70224>
- Orhan, D. ve Abazoğlu, M. (2018). Arap Edebiyatında Ninniler ve Dil-Toplum Işığındaki Yansımaları. *KSU İlahiyat Fakültesi Dergisi* 23, 113-136.
- Sabrîna, B. (2021). *Muhâdarât fî Mikâyisi‘l-‘Edebi’s-Şa‘biyyi‘l-‘Âm* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Tebse: Câmi‘atu Şehîdi’s-Şeyhi‘l-‘Arabiyyi‘t-Tebsiyyu.
- Sâlih, S. (2019). Et-Te’sirâtu‘l-Coğrafiyye ve‘t-Târîhiyye ‘alâ ‘Uğniyyeti‘l-Şa‘biyyeti‘l-‘Urduniyye. *el-Mecelletu‘l-‘İlmiyye Buhûs fî‘l ‘Ulumi ve‘l Funûn* 12 (1), 165-195.
- Sâlih, S. (2021). Et-tenevî ‘âtu‘l-Makâmiyye fî‘l-‘Uğniyyeti’s-Şa‘biyyeti‘l-‘Urduniyye. *el-Mecelletu‘l-Mısrıyye li‘l-Dirâsâti‘l-Mutahassasa* 9 (31), 115-143.
- Teysîr, E. (2009). El-Huceynî ‘ehadu kavâlibi‘l-ğınâ‘i’s-Şa‘bî fî‘l-‘Urdun: Dirâsâtu Tahliliyye. *Dirâsatu‘l-‘Ulûmi‘l-‘İnsâniyye vel‘l-İctimâ‘iyye* 36 (3), 497-508.
- Ürdün Kültür Bakanlığı. (2024). el-‘Edebu’s-Şa‘biyyu va ‘Eşkalu‘t-ta‘bîr. Erişim tarihi: 05.01.2024. <https://ich.gov.jo/node/53>
- Yeşildağ, A. (2017). şam Bölgesi Arap Halk Ezgileri. *Sosyal Bilimler Dergisi* 4 (16), 123- 142.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk Bitiği Araştırma/İnceleme Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Zengin, E. (2020). Herder’in Folklor Tanımlamalarında Halk Kavramının Doğası. *Milli Folklor* 126, 18-26.

Son Dönem Çağatay Türkçesiyle Yazılan Misbâhu'l-Envâr Adlı Eserde “Yör-” Fiili ve Anlamları

The Verb “Yör-” and Its Meanings in the Work Titled Misbahu'l-Envar Written in the Late Chagatai Turkish

Ümit EKER*



Öz

“yör-” fiili Türk dilinde Eski Uygur Türkçesi döneminden itibaren yoğun olarak kullanılmaktadır. Fiil tarihî Türk lehçelerinde daha çok “hareket etmek, gitmek, dolaşmak, gezmek, gezinmek, yürütmek, çözmek, yorumlamak (tabir etmek)” anlamlarında kullanılmış olup fiilin daha az kullanılan “yaşamak” anlamı da Orhun Türkçesi döneminden itibaren değişen yoğunluklarda kullanımı devam ettirerek günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır.

Bu çalışmada son dönem Çağatay Türkçesiyle yazılmış Misbâhu'l-Envâr adlı eserdeki “yör-” fiili kullanımları incelenmiştir. Fiilin özellikle “yaşamak” anlamında, çekimli ve çekimsiz fiil olarak hangi ek ve yapılarla kullanıldığı ortaya konulmuştur. Eski Uygur Türkçesinden itibaren Türk dilinin bütün tarihî dönemlerinden çeşitli eserler seçilip taranarak “yör-” fiilinin “yaşamak” anlamı merkezindeki kullanımları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Buna göre “yör-” fiili Orhun ve Eski Uygur Türkçesinde daha çok “yürütmek, hareket etmek, gitmek, dolaşmak, gezinmek, uygulamak, yürütmek, çözmek, yorumlamak/tabir etmek” anlamlarında kullanılmış olup “yaşamak” anlamı bu dönemde henüz oluşum aşamasındadır. Fiilin bu anlamdaki kullanımı, sırasıyla Karahanlı, Harezm ve Çağatay Türkçesi dönemlerinde değişen yoğunluklarda devam etmiş, Çağatay Türkçesinin ardılı Özbek ve Yeni Uygur Türkçelerinde de varlığını sürdürmüştür.

Son dönem Çağatay Türkçesiyle yazılan Misbâhu'l-Envâr'da “yaşamak” anlamında 11 kullanım bulunmaktadır. Fiilin özellikle “görülen geçmiş zaman, geniş zaman, gelecek/geniş zaman, şart kipi” gibi farklı zaman/kip ekleriyle kullanımı, bu işlevdeki kullanımın genişliğini gösterir. Fiil, çekimsiz fiil olarak da sıfat fiil ve zarf fiil ekleriyle kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağatay Türkçesi, Son Dönem Çağatay Türkçesi, Yör- Fiili.

Abstract

The verb “yör-” has been used extensively in Turkish since the Orkhon Turkish period. In historical Turkish dialects, the verb is mostly used in the meanings of “to move, to go, to wander, to wander, to wander, to walk, to solve, to interpret (to interpret),” and the less used meaning of the verb “to live” has managed to reach the present day by continuing to be used with varying intensity since the Old Uyghur Turkish period.

In this study, the uses of the verb “yör-” in Misbâhu'l-Envâr, which was written in late Chagatai Turkish, are analyzed. It is revealed with which affixes and structures the verb is used, especially in the sense of “to live”, as a conjugated and uninflected verb. Starting from Old Uyghur Turkish, various works from all historical periods of the Turkish language were selected and scanned to reveal the uses of the verb “yör-” in the center of the meaning of “to live”.

Accordingly, the verb “yör-” is mostly used in Orkhon and Old Uyghur Turkish in the meanings of “to walk, to move, to go, to wander, to wander, to apply, to carry out, to solve, to interpret/interpret” and the meaning of “to live” is still in the formation stage in this period. The use of the verb in this sense continued in varying intensities in the Karahanid, Harezm and Chagatai Turkish periods, respectively, and continued in Uzbek and New Uyghur Turkish, the successors of Chagatai Turkish.

In Misbâhu'l-Envâr, written in Chagatai Turkish of the last period, there are 11 uses in the sense of “to live”. The use of the verb with different tense/modal affixes, such as “seen past tense, simple present, future/extended tense, conditional tense” shows the breadth of usage in this function. The verb is also used as an uninflected verb with adjective verb and adverbial verb suffixes.

Key Words: Chagatai Turkish, Late Chagatai Turkish, Yör-Verb.

* Doç. Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çanakkale, Türkiye, umiteker@comu.edu.tr, ORCID:0000-0002-4380-1815.

Gönderilme Tarihi / Received Date:

12 Şubat 2024

Kabul Tarihi / Accepted Date:

21 Şubat 2024

Atıf/Citation: Eker Ü. (2024).

Son Dönem Çağatay Türkçesiyle Yazılan Misbâhu'l-Envâr Adlı Eserde “Yör-” Fiili ve Anlamları
doi.org/10.30767/diledeara.1435924

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

Extended Summary

In this study, the uses of the verb “yör-”, which is frequently used in Chagatai Turkish, in the context of the meaning of “to live” are analyzed. The aim of the study is to reveal the uses of the verb “yör-” in this meaning with all its clarity and thus to contribute to the translation studies to be carried out from Chagatai Turkish to other Turkish dialects.

In the study, answers to the following questions about the verb “yör-” were sought: In which historical Turkic dialects was the verb “yör-” used with the meaning of “to live” until the Chagatai Turkic period? Is the meaning of “to live” of the verb “yör-” reflected in dictionary and index studies on historical Turkish dialects? In which periods of Chagatai Turkish was the verb “yör-” used with the meaning of “to live” and in which periods did this usage intensify? Did using the verb “yör-” in the sense of “to live” continue in Uzbek and Neo-Uighur Turkish, the successors of Chagatai Turkish? What is the usage of the verb “yör-” in *Misbâhu'l-Envâr*, written in the last period of Chagatai Turkish? With which affixes and structures is the verb “yör-” used with the meaning of “to live” in *Misbâhu'l-Envâr*? Answers to these questions were sought throughout the research.

The meanings of the verb “yör-” in dictionary, index and grammar studies have been revealed through a literature review. First, the determinations in dictionary and grammar studies on historical Turkish dialects were put forward and interpreted. The works written in Orkhun, Uighur, Karakhanid, and Khwarezm Turkish were scanned, and the usages in these works were classified according to meaning. Thus, the intensity of the meaning of “to live” in these historical dialects was revealed.

Accordingly, it was concluded that the verb “yör-” in the meaning of “to live” was formed in the Orkhon Turkic period and continued to be used in later periods. In the analyzed Orkhon and Old Uyghur Turkish texts, the verb was used once as “to live”. When we come to the Karakhanid Turkic period, it is seen that the usage in this sense increases. In the Khwarezm Turkic period, compared to Karakhanid Turkic, at least in the context of the analyzed works, although a significant increase cannot be mentioned, it is clear that the usage continues. In the Chagatai Turkish period, it can be easily said that the usage of the meaning of “to live” increased in the context of the analyzed works. For instance, among the 22 works analyzed in the scope of the study, it is seen that the usage intensifies, especially in the post-classical period works (Late Chagatai Turkish). No usage in this sense was found in the pre-classical period works examined; 3 uses were detected in the classical period works, and 18 uses in the post-classical period works were determined to have this meaning.

The verb “yör-” is used intensively in *Misbâhu'l-Envâr*, written in the post-classical period, the last period of Chagatai Turkish. Most of these uses are concentrated on the meanings of “to walk”, “to go”, “to move”, and “to wander, to wander/wander”, which contain the main and secondary meanings of the verb. The verb “yör-” in the sense of “to live” is unique for *Misbâhu'l-Envâr*, written in 1910 in Tashkent in the Tashkent dialect of Chagatai Turkish. In the work, the verb is used 11 times in this sense, 6 of which are inflected and 5 of which are non-inflected. The conjugation is done with present, future/extended tense, past tense and conditional tense. Adjective verb and adverbial verb suffixes are also used as verb suffixes in the verb.

In Uzbek and New Uyghur Turkish, the successors of Chagatai Turkish, the meaning of the verb “to live” is reflected in dictionary studies. In Old Oghuz Turkish, which is the branch of Western Turkish in Anatolia and developed in Anatolia since the XIIIth century, the verb is used in the sense of “to live” in 2 places in the context of the scanned works.

As a result, the verb “yör-”, which is also used in the meaning of “to live” in Chagatai Turkish, has started to be used in the meanings of “to walk, to move, to wander, to wander/wander,” which are the main and secondary meanings of the verb, since the Orkhon Turkic period. The meaning of “to live”, which is a different meaning of the verb, started to be used from the Orkhon Turkic period, and this usage continued in the following periods. During the Chagatai Turkic period, the use of the meaning of “to live” showed a significant increase and continued to be used in Uzbek and Neo-Uighur Turkic, the successors of Chagatai Turkic.

Giriş

Bu çalışmada Çağatay Türkçesinin son döneminde yazılan *Misbâhu'l-Envâr* adlı eserdeki “yaşamak” anlamındaki “yör-” fiili kullanımları incelenmiştir. İnceleme yapılırken fiilin anlamsal gelişimini gözlemleyebilmek için Eski Uygur Türkçesinden Çağatay Türkçesine gelene kadarki kullanımlarına da yer verilmiştir. Bunun için dönemlere göre Orhun Türkçesi döneminden 3, Eski Uygur Türkçesi döneminden 7, Karahanlı Türkçesi döneminden 2, Harezmi Türkçesi döneminden 3, Çağatay Türkçesi döneminden 22, Eski Oğuz Türkçesi döneminden 2 eser taranmış olup çalışmaya alınan örnekler 3 ile sınırlandırılmıştır.

Türk dilinde “yor-, yori-, yoru-, yör-, yöri-, yörü-, yür-, yüri-, yürü-” şekillerinde görülen “yör-” fiili, Türk dili tarihi boyunca bütün dönemlerde az ya da çok kullanılmıştır. Temel anlamı “yürümek, hareket etmek, icra etmek, dolaşmak, gezinmek, yorumlamak (tabir etmek), devam etmek” olan fiil, daha Orhun Türkçesi döneminden itibaren “yaşamak” anlamında kullanılmaya başlamıştır. Söz gelimi *Tonyukuk Yazıtı*’nda “yör-/yori- fiilinin 1 yerde “yaşamak” anlamında kullanıldığı (Akar, 2020, s.94) tespit edilmiştir.

Fiilin “yaşamak” anlamındaki kullanımına Eski Uygur Türkçesi dönemi eserlerinde de rastlanmıştır. Örneğin *Dantıpalı Beg* adlı eserde fiil 1 yerde bu anlamda kullanılmıştır (Demirci, 2014, s.90).

Fiilin bu anlamdaki kullanımı Eski Türkçe dönemi söz varlığını içeren sözlük çalışmalarına da yansımıştır. Söz gelimi büyük oranda Eski Türkçe söz varlığını içeren Clauson, 1972’de fiilin “yaşamak” anlamına işaret edilerek örnekler verilmiştir. Eserde fiilin anlamları şu şekilde belirtilmiştir: “yor-, yör-”: fiziksel olarak açmak, (rüya) yorumlamak, (bir öğretiyi, ilkeyi, kuralı açıklamak), (geleceği) tahmin etmek (Clauson 1972, s. 955). “yori-”: yürümek, yürüyüş, gitmek, devam etmek (Clauson, 1972, s. 957). Ayrıca fiilin “yaşamak” anlamı eserde şu örneklerle ortaya konulmuştur: *etöz sevinçe yori* “bedensel olarak zevk alarak yaşa”; *kentü işsiz boş yoriyor* “kendisi işsiz boş bir hayat sürüyor”; *köni nomda yoridaçılar* “doğru normlara, kurallara göre yaşayanlar” (Clauson, 1972, s. 957).

Eski Türkçe döneminin söz varlığını içeren bir diğer önemli çalışma M. Räsänen’e aittir. Räsänen çalışmasında fiilin yaşamak anlamına da işaret etmiş ve şu açıklamaları getirmiştir: “yür-, yüri-, yörü-, yürü-”: yolda hareket etmek, yürümek, araba kullanmak, binmek, yaşamak (Räsänen, 1969, s. 213). Räsänen, 1969’da “yör-” fiilinin varyantları olan “yür-, yüri-, yörü-, yürü-” şekillerine de değinilmiş, fiilin özellikle “yüri-, yörü-, yürü-” şekillerinin Osmanlı

Türkçesinde kullanıldığı ifade edilmiş, fiilin türevi olarak da “göçebe” anlamında “yürük” kelimesine yer verilmiştir (1969, s. 213).

Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü adlı çalışmada fiilin “yaşamak” anlamına değinilmemiş, sadece temel anlamların verilmesiyle yetinilmiştir. Bu çalışmada fiilin “yori-, yör- ve yür-” şekilleri ayrı madde başları hâlinde düzenlenmiştir: “yori-”: yürümek, gitmek, hareket etmek; “yör-” açıklamak, izah etmek, aydınlatmak; “yür-” 1. yürümek, 2. koymak, sokmak (Caferoğlu, 2015, s. 302-303, 307).

“yör-” fiilinin “yaşamak” anlamında kullanımı Karahanlı Türkçesi döneminde de devam etmiştir. Örneğin Karahanlı Türkçesi eserlerinden *Kutadgu Bilig*’de (Arat, 2007) fiil “yori-” şeklindedir ve 262

kez kullanılmıştır. Bunların 23'ü “yaşamak” anlamındadır. Yine bir diğer Karahanlı dönemi eserlerinden Kur'an tercümesinde (Ata, 2013) fiil “yori-/yoru-” şeklindedir ve 24 kez kullanılmıştır, ancak “yaşamak” anlamına rastlanılmamıştır. Fiilin bu anlamdaki kullanımının azlığı, bu anlamın dönem sözlüklerine yansımaması sonucunu doğurmuştur. Örneğin S. Ünlü, eserinde fiilin sadece temel ve yan anlamlarına işaret etmiş (2012^a, s. 1017, 1020, 1036). “yaşamak” anlamına değinmemiştir.

E. Üşenmez de *Karahanlı Türkçesinin Sözlüğü* adlı çalışmasında fiilin temel anlamlarına işaret etmiş (2010, s. 358-360), “yaşamak” anlamından bahsetmemiştir. Bu çalışmada da fiilin “yor-, yori-, yör-, yöri-” varyantlı şekillerine değinildiği görülmektedir.

Bu bilgilere bakılarak en azından taranan eserler bağlamında¹ “yor-/yori-/yoru-/yör-/yöri-/yörü-/yür-/yüri-/yürü-” fiillerinin “yaşamak” anlamının Karahanlı Türkçesinde Eski Uygur Türkçesi dönemine göre görece bir artış gösterdiği söylenebilir.

Harezmi Türkçesi dönemine geldiğinde fiilin “yaşamak” anlamında kullanımının devam ettiği görülür. Örneğin *Nehcü'l-Ferâdis* (Eckmann, 2014) adlı eserde fiil “yöri-/yörü-” şeklindedir ve 96 kez kullanılmıştır. Bunların sadece 1'i “yaşamak” anlamındadır. Dönemin bir diğer eseri *Kıyasü'l-Enbiyâ*'da (Ata, 1997) fiil “yöri-

/yörü-” şeklindedir ve 111 kez kullanılmıştır. Bunlardan sadece 9'u “yaşamak” anlamındadır. Bir diğer eser *Muñnü'l-Mürîd*'de (Toparlı, 1988) fiil “yüri-/yürü-” şeklindedir ve 34 kez kullanılmıştır. Bunların da sadece 1'i “yaşamak” anlamındadır.

Taranan eserlerle sınırlı olmak kaydıyla Harezmi Türkçesinde “yör-” fiilinin “yaşamak” anlamıyla kullanımında bir daralmadan söz edilebilir. Fiilin “yaşamak” anlamı sözlüklere de yansımıştır. Söz gelimi *Harezmi Altınordu Türkçesi Sözlüğü* adlı çalışmada fiilin tüm varyantlarına değinilmiş, bunun yanı sıra “yaşamak/yaşamını devam ettirmek” anlamına da yer verilmiştir: *yor-* “yormak, tabir etmek, açıklamak; *yori-* “yormak, tabir etmek krş. *yörü-, yürü-, yüri-, yöri-, yür-*”; *yöri-* “yürümek, gitmek, hareket etmek, davranmak, yaşamak, yaşamını devam ettirmek krş. *yörü-, yürü-, yüri-, yori-, yür-*”; *yörü-* 1. “yürümek, gitmek, hareket etmek, davranmak, yaşamak, yaşamını devam ettirmek krş. *yörü-, yürü-, yüri-, yori-, yür-*” 2. “gezmek, dolaşmak”; *yür-* “yürümek krş. *yor-, yori-, yörü-, yöri-, yürü-, yüri-*”; *yüri-* “yürümek krş. *yörü-, yöri-, yürü-, ür-, yori-*”; *yürü-* “yürümek krş. *yörü-, yöri-, yüri-, yori-, yürü-, yür-*” (Ünlü, 2012^b, s. 694-696; 702-703).

Çağatay Türkçesinde fiilin “yaşamak” anlamındaki kullanımının devam ettiği görülür. Ancak bazı sözlük çalışmalarında fiilin bu anlamına işaret edilmez. Örneğin M. Bahavudun ve G. Geyurani'nin Çağatay Tilining İzahlık *Lugati* adlı çalışmada fiilin “yaşamak” anlamına ve varyantlarına değinilmemiştir: yürümek: 1. yürümek, 2. yapmak, ifa etmek, uygulamak, 3. gitmek, geçmek (Bahavudun ve Geyurani, 2002, s. 813).

Yine Şeyh Süleyman Efendi'nin çalışmasında da fiilin “yaşamak” anlamına rastlanmaz: *yor- hareket it, git, koş, reftar, yüri, ruh, ru; yürü- meşî hareket itmek, yayın gitmek, yürümek, gezmek, cevelân* (Şeyh Süleyman Efendi-i Buhârî, 2003, s. 304-305).

Çağatay Türkçesi metinleri üzerine yapılan çalışmaların dizin bölümlerinin bir araya getirildiği çalışmada S. Ünlü, fiilin varyantlarına işaret etmiş ancak “yaşamak” anlamına değinmemiştir: *yor-* (1) “yormak, tabir etmek bkz. *yör-(2)*”, *yor-* (2) “yürümek, hareket etmek krş. *yoru-, yörü-, yöri-, yör-(1), yürü-, yüri-, yör-, yür-*”, *yor-* (3) “saymak, sayılmak, itibar etmek”, *yor-* (4) “yüklemek, taşımak”; *yoru-* “yürümek, devam etmek (şimdiki zamanı bildiren yardımcı fiil) krş. *yor-, yörü-, yöri-, yör-(1), yürü-*,

¹ Bu konuda kesin yargılara varabilmek için bütün eserler “yör-” fiilinin “yaşamak” anlamı bağlamında taranması gerekmektedir. Bu çalışmadaki rakamsal bulgular sadece ön fikir vermek için ifade edilmiştir.

yüri-, yör-, yür-"; yör- (1) "yürümek, hareket etmek krş yor-, yoru-, yörü-, yöri-, yürü-, yüri-, yör-"; yöri- "yürümek krş. yörü-, yör-(1), yor-, yoru-, yürü-,

yüri-, yür-"; yörü- "yürümek, gitmek krş. yöri-, yör-(1), yor-, yoru-,

yürü-, yüri-, yür-"; yür- "yürümek, dolaşmak krş. yörü-, yör-(1), yor-,

yoru-, yürü-, yüri-, yörü-"; yüri- "yürümek krş. yörü-, yör-(1), yor-, yoru-, yürü-, yüri-, yörü-, yür-"; yürü-, "yürümek, gezmek, yayanyürümek krş. yörü-, yör-(1), yor-, yoru-, yürü-, yüri-, yörü-, yür-" (Ünlü, 2013, s. 1259-1260, 1265).

Çağatay Türkçesinde "-p zarf fiil eki + yürü-" yapısında oluşturulan birleşik fiiller hareketin sürekliliğini bildirmektedir. Örneğin *su ornığa çağır içip içip yürürler édi* "Su yerine şarap içip dururlar idi." (Eckmann, 2017, s. 113).

Çağatay Türkçesinin ardılı Özbek Türkçesiyle ilgili olarak Özbekistan merkezli yapılan sözlük çalışmalarında hâlihazırda fiilin "yaşamak" anlamında kullanıldığı belirtilmiştir. Örneğin Z. M.Ma'rufova'nın *Uzbek Tilining İzahli Lugati* adlı çalışmasında fiilin beşinci anlamı olarak "yaşamak" anlamına işaret edilmiştir: yürmak 1.Adım atarak ileri gitmek, adım atarak hareket etmek. 2. Bilinen yöne doğru hareket etmek. bir yere doğru hareket etmek, (Aslında nakliye aracı için kullanılır). 3. Genellikle bir yerden hareket etmek, ilerlemek (yüzmek, sürüklenmek / sürüklemek, tırmanmak). 4. Çok gezmek, seyahat etmek, bir yere yerleşmeksizin gezip dolaşmak. 5. Hayat geçirmek, yaşamak. 6. Bir nakliye aracıyla bir yere gitmek. 7. Satranç,Kerte, Domino gibi oyunlarda kendi sırasına göre hareket etmek, oynamak, bu düzene göre hareket etmek. 8. Harekete geçmek, işlemek, işlemeye devam etmek. 9. Sevdiğiyle birlikte vakit geçirmek, yakın ilişkide olmak. 10. Rız olmak, inanmak, güvenmek. 11. Yayılıp gitmek, yayılmak, bir yerden başka bir yere doğru yönelmek, gitmek. 12. Zarf-fiil ekli çekimsiz fiillerden sonra gelerek yardımcı fiilgöreviyle hareketin devam ettiğini bildirir² (1981, s. 472-473). Yine Özbekistan'da yayımlanan *Uzbek Tilining İzahli Lügati* adlı çalışmada "hayat geçirmek, yaşamak" anlamı dile getirilmiştir: yürmak: yürmak 1. Adım atarak ileri gitmek, adım atarak hareket etmek. 2. Bilinen yöne doğru hareket etmek. Bir hareket etmek, gitmek (Aslındanakliye aracı için kullanılır). 3. Genellikle bir yerden hareket etmek, ilerlemek (yüzmek, sürüklenmek / sürüklemek, tırmanmak). 4. Gezmek, dolaşmak, seyahat etmek. 5. Hayat geçirmek, yaşamak. 6. İş,faaliyet ve kişi bakımından birlikte olma. 7. Sefer yapmak. 8. Devam etmek. 9. Satranç, Kerte, Domino gibi oyunlarda kendi sırası geldiğinde (oynamak), sırası geldiğinde hareket etmek. 10. Harekete geçmek, işlemek, işlemeye devam etmek (Mekanizmalarla ilgili). 11. Sevdiğiyle birlikte vakit geçirmek, yakın ilişkide olmak. 12. Rız olmak, inanmak, güvenmek. 13. Yayılıp gitmek, yayılmak, bir yere doğru yönelmek (Söz, laf ve haberle ilgili konularda). 14. Zarf fiil ekli çekimsiz fiillere eklenerek hareketin devam ettiğini bildirir. 15. Bir tarafa gitmek, hareket etmek için seslenmeyi/davet etmeyi bildirir (Begmatov, Madvaliyev vd. 2006, s. 92-93). Bu durum, "yör-" fiilinin Özbek Türkçesinde "yaşamak" anlamında kullanıldığını göstermektedir.

Türkiye merkezli Özbek Türkçesi sözlük çalışmalarında fiilintemel anlamı ifade edilmiş, "yaşamak" anlamına yer verilmemiştir: yürmâq "yürümek" (Berdak ve Tulum, 1994, s. 190). *yurmoq yürümek, dolaşmak, hareket etmek, çalışmak (makine)* (Üşenmez, Boltabayev vd. 2016, s. 509).

Çağatay Türkçesinin bir diğer ardılı Yeni Uygur Türkçesiyle ilgili olarak Doğu Türkistan (Sincan) merkezli sözlük çalışmalarında "yör-" fiilinin "yaşamak" anlamına değinilmiştir. Bu durum, aynı Özbek Türkçesinde olduğu gibi Yeni Uygur Türkçesinde de fiilin bu anlamda kullanıldığını gösterir. Yeni Uygur Türkçesinin kapsamlı bir sözlüğü durumundaki *Hazırkı Zaman Uygur Tilining İzahlık Lugati* adlı eserde "yör-" fiilinin anlamları şu şekilde belirtilmiştir: yürümek

² Özbek Türkçesiyle yazılan bu eserdeki "yör-" maddesi Türkiye Türkçesine tarafımızca aktarılmıştır.

1. adım atarak hareketlenmek, yürümek, bir noktadan bir noktaya bakarak yol almak, adım atmak, 2. kendisinin bildiği yerlerde olmak, seyahat etmek, gezmek, dolaşmak, 3. yaşamak, hayat geçirmek, var olmak, 4. birisi ile birlikte olmak, birisiyle sohbet etmek, birlikte vakit geçirmek, 5. satranç, kerte, domino gibi oyunlarda kendi sırasına göre hareket etmek, oynamak, ilerlemek, 6. kız ve erkeğin evlenmek amacıyla yakınlaşması, uygun hâle gelmek, 7. Hareketlenmek, kıvıldamak, ayaklanmak, isyan etmek, sürülmek, 8. Taşınma, eşit/denk/aynı olmak, kıymet vb. özellikler yönüyle eşit olmak, benzer olmak, 9. Fiillere eklenen zarf fiil şekline birleştirilerek kullanılır (İmam ve Nur, 2011, s. 1367-1368).

Türkiye’de hazırlanmış Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü adlı çalışmada “yör-” fiilinin “yaşamak” anlamına değinilmemiş, fiilin temel anlamları verilmiştir: Jürmek: yürümek, yürüyerek gitmek, boşa gezmek, çalışmak (saat vb.), geçerli olmak/olmamak (para vb.),

-mAktA eki görevinde, sonunda (Necip, 1995, s. 189).

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı üzere “yör-” fiili “yaşamak” anlamıyla Eski Uygur Türkçesi döneminden itibaren kullanılmasına rağmen, bunun zaman zaman, yapılmış sözlük çalışmalarına yansımadağı görülmektedir. Bunda fiilin bu anlamdaki kullanım sıklığının az olması etkili olmuş olabilir. Bununla birlikte fiilin Eski Uygur Türkçesinden Çağatay Türkçesine gelene kadar kullanım sıklığını tedrici olarak artırdığı söylenebilir. Fiilin bu anlamda özellikle son dönem Çağatay Türkçesinde sıkça kullanıldığı bilinmektedir. Bu kullanımın Çağatay Türkçesinin ardılı Özbek ve Yeni Uygur Türkçelerinde de devam ettiği anlaşılmaktadır.

Eski Uygur Türkçesi döneminden beri görülen “yor-/yori-/yuru-

/yör-/yöri-/yörü-/yür-/yüri-/yürü-” fiili Eski Oğuz Türkçesinde “yaşamak” anlamında çok seyrek kullanılmıştır, ancak temel anlamlarında kullanım çok işlektir. Bu durum Eski Oğuz Türkçesi sözlüklerine de yansımıştır. Örneğin *Eski Anadolu Türkçesi Sözlüğü* adlı eserinde M. Kanar, fiilin varyantlarına işaret ederek şu karşılıklar vermiştir: *yorumak 1. dolaşmak, gezinmek. 2. yürümek. 3. yürüyüp*

yorulmak (2011: 791), *yörimek/yörümek yürüyüş* (2011: 794), *yürimek*

1. yürümek. 2. yol almak; yürümek 1. yol almak. 2. gezmek, dolaşmak.

uzaklaşmak. 4. hareket etmek. 5. etkili olmak (2011, s. 803).

Eski Oğuz Türkçesinde taranan eserlerde fiilin iki yerde “yaşamak” anlamına rastlanmıştır. İlk örnekte fiilin *-t* ettirgenlik ekiyle genişlemiş, ikinci örnekte ise geniş zamanla çekimlenmiş şekli tespit edilmiştir.

Fiil Türkiye Türkçesinde de kullanılmaktadır, ancak Türkiye Türkçesinde “yaşamak” anlamına rastlanmamıştır. Örneğin fiil *Yeni Tarama Sözlüğü*’nde daha çok “yürümek”, “hareket etmek” (Dilçin, 1983, s. 255) bağlamında ele alınmıştır. Fiilin *Türkçe Sözlük*’te 12 anlamı bulunmaktadır. Verilen anlamlar yine temel ve yan anlamlara (Akalin ve Toparlı, 2011, s. 2629) işaret etmektedir.

“Yör-” Fiilinin Çağatay Türkçesindeki Kullanımları³

Çağatay Türkçesi dönemine ait 22 eser taranmış olup bunların 2’si klasik öncesi, 9’u klasik, 11’i klasik sonrası dönemlerine aittir. Taranan klasik öncesi dönem eserlerinde “yör-” fiilinin “yaşamak”

3 Çalışmaya alınan örneklerdeki “é” harfi, Türkoloji’deki genel eğilime uygun olarak “é” ile gösterilmiştir. Çağatay Türkçesinde ن (ng) ile yazılan ve araştırmacılar tarafından üzeri çizgili “ng” ile transkribe edilen geniz n’si “ñ” işaretiyle gösterilmiş, bazı eserlerde aynı ses için kullanılan “ñ” işareti ise korunmuştur. Arapça ve Farsça alıntı kelimelerde görülen uzun “i” ünlüsü, teknik nedenlerle “ı” işaretiyle gösterilmiştir. Özellikle Çağatay Türkçesi örneklerinde /.../ işareti, örneklerde dâhil edilemeyen önceki ya da sonraki bölümü ifade etmektedir. Taranan eserlere atfı yapılırken eserin kısaltması kullanılmış, çalışmanın sonuç bölümünden sonra “Taranan Eserler” bölümünde tam künye verilmiştir

anlamında kullanımına rastlanmamıştır. Klasik dönem eserlerinden *Fevâiyidü'l-Kiber*, *Seb'a-i Seyyâr* ve *Bâbü'r Dîvânî*'nda 1'er kullanım “yaşamak” anlamındadır. Taranan klasik sonrası dönem eserlerinde fiilin “yaşamak” anlamında kullanımının arttığı görülür. Buna göre bu dönem eserlerinden Şecere-i *Terâkime*'de 7, *Oğuzname (Kazan Nüshası)*'nda 2, *Oğuzname (İngiltere Nüshaları)*'nda 2, *Risâle-i Harrâtîk*'ta 1, *Buğra Tezkiresi*'nde 1, *Bâbü'r Dîvânî*'nda 2, *Fevâiyidü'l-Kiber*'de 2, *Seb'a-i Seyyâr*'da 1 olmak üzere toplam 18 kullanımın “yaşamak” anlamında olduğu tespit edilmiştir. Taranan eserler bağlamında “yaşamak” anlamındaki kullanımın özellikle nesir dilinde daha yaygın olduğu görülür.

Bu dönem eserlerinde “yaşamak” anlamında fiilin çekiminin genişlediği görülür. Zira tespit edilen örneklerde fiil “geniş, şimdiki, gelecek, görülen geçmiş zamanlarıyla, birleşik çekim olarak geniş zamanın hikâyesiyle, kiplerden ise şart kipiyle çekimlenmiş, ayrıca fiilimsi eklerini alarak da kullanım genişliğini artırmıştır. Aşağıda eserlere göre tespit edilen örnekler görülmektedir:

Geniş Zaman: “ağzın ğamıda ki teng-dil min / ölmey yörürem ni seng-dil min” (BD: 194). “ğurbet işre yörür edi bî-kes / kişisi derd-i 'ışk êrdi vü bes” (SS: 197). “Hemîşe mest-i ħarâb sıfat yörür-min kim / Körüp taħayyür iter 'âlem-i ħarâb maña” (FK: 19).

Şimdiki Zaman: “Barça işlerindin yamanrak bu kimsizniñ köçüniz birlen birikip yöriy turur tidiler” (ŞT, s. 192).

Gelecek Zaman / İstek Kipi: “ni ayak kim talebide yörügey / Ni köñül kim heveside çürügey” (BD, s. 211). “bu risâleniñ kâ'ide âdâb ve erkânlarını cidd ü cehd kılıp kılıp bilgeni ğaflet ve küfr- i zalâletde yürmegey. Eger ğafletde yürseler tañla kıyâmet küni pir-mürşidler aldıda şermende ve rüsvâ bolup toñuzniñ şüretide yüzi kâraķofğay. Barça pir-mürşidler bî-zâr bolğay” (RH, s. 41).

Görülen Geçmiş Zaman: “Taķı köp yıllar Ulug Tôpe içinde yörüdi. Hiç kişi anğa kız bermedi” (ŞT, s. 224). “Uş bularnıñ her uruğı öküş kavm bolup yördiler. Her birisiniñ atları mu'ayyen tabıldı” (O², s. 38). “Şoñ zamânda anlarınğ uruğı öküş kavm bolup yürüdiler ve niçük kim Oğuz vilâyetlerini üzerine musahħar kıldı irse ve padişâhlıķğa tegdi irse ol yirde altunlı ħar-ğâh tikdi” (O², s. 45).

Emir Kipi: “Ķad ü yüzi şecer ü ot bu yolda iy köñlüm / Edeb bile yörü kim vâdi-yi muĶaddesdür” (FK, s. 188).

Geniş Zamannın Hikâyesi: “Ĥazret-i Seyyid 'Ali Arslan Ĥan Pâd-şâh Ġazî ħoş vaktlikleride aydılar kim maña heç vaĶt-da tıĶ teber ötmes. Meger nemâzğa turğanda bedenim su bolur. Şol maħalda yegân birle salsa hem keser dediler. Bu cādū neme söz neme vâķı'a bolupdur. Ĥaber-dâr bolup yürür êrdi” (BT, s. 18). “Eger atañ nâdânlıķ kılıp miniñ birlen yağı bolmasa irdi, mundaķ yetim bolup sarğarıp yörmes irdiñ” (ŞT, s. 183).

Öğrenilen Geçmiş Zamannın Hikâyesi: “barça eşik ħalkı köre bilmedi, munıñ birle yaman boldılar. Suvar'niñ ğıybetini Ĥân'ğa neçük ayturların bilmedi. Yörüp irdiler” (O¹, s. 151). “Suvarniñ ğıybetini ħanğâ neçük ayturlarını bile bilmey yörüp irdiler” (ŞT, s. 192).

İsim Fiil: “andın soñ sinsiz bu dünyâda yörümek maña ħarâm turur” (O¹, s. 152). “Andın soñ sensiz bu dünyâda yörümek maña ħarâm turur” (ŞT, s. 194).

Sıfat Fiil: “Anlarınğ behiştğâ barğanları ve andın çıķğanlarıve yeryüzinde yörgenleriniñ ħikâyetleri ħalk içinde meşhur turur, anıñ içün aymadaķ” (ŞT, s. 113).

Zarf Fiil: “Ol hem yigirmi yıl dünyâlık şarâbına esrep yörüp esrüklikdin ayıldı” (ŞT, s. 203).

Misbâhu'l-Envâr'da “Yör-” Fiilinin “Yaşamak” Anlamı

“yör-” fiili *Misbâhu'l-Envâr*'da yoğun olarak temel ve yan anlamlarında yani “hareket etmek, yürümek, dolaşmak, gezmek/gezinmek” anlamlarında kullanılmıştır.

Fiil “dolaşmak, gezmek/gezinmek” anlamında eserde 7 kez kullanılmıştır. Bunların 3’ü çekimli, 4’ü çekimsiz fiil şeklindedir. Çekim, geniş zaman, geniş/şimdiki zamanın hikâyesi ve şart kipiyle oluşturulmuştur. Fiilin sıfat fiilli ve zarf fiilli şekillerinden oluşmuş çekimsiz şekli çekimli şekillerden daha fazla kullanılmıştır.

Fiilin “hareket etmek” anlamı eserde 3 kez kullanılmış olup bunların 1’i çekimli, 2’si çekimsiz fiil şeklindedir. Fiil bu anlamda ilk

iki örnekte görülen geçmiş zaman ve şart kipi ile çekimlenmiş, son örnekte ise sıfat fiil eki almıştır.

Fiil “yürümek” anlamında eserde 14 kez kullanılmıştır. Bunların 7’si çekimli, 7’si çekimsiz fiil şeklindedir. Fiil geniş zaman, geniş/şimdiki zamanın hikâyesi, öğrenilen geçmiş zaman, emir ve şart kipiyle çekimlenmiş, sıfat fiil ve zarf fiil eklerini almıştır.

Bu çalışmanın odak noktası olan “yaşamak” anlamı *Misbâhu’l-Envâr*’da 11 kez kullanılmış olup bunların 6’sı çekimli, 5’i çekimsiz fiil şeklindedir. Fiil, zaman eklerinden geniş, gelecek/geniş ve görülen geçmiş zamanla çekimlenmiş kip olarak da şart kipini almıştır. Fiilin sıfat fiilli ve zarf fiilli şekilleri de çekimsiz fiil olarak kullanım bulmuştur:

Çekimli Fiil

Zaman ve Kip Ekleri

Geniş Zaman: “Her kim cum’a küni [hâlişan allâh] ve bî-hâcet gûsul kılsa anı üstidin koygen suy, her bir târe müyîğa tégende uşol suydın kıyâmet küni mahşer-gâhda nûr zâhir bolur ve hemme suyları nûrga aylanurlar ve cesedi hemme hâlâyıklarını miyâneleride bir nûr bolup yörer” (ME, s. 228). “Bes şahâbeler “Yâ Resûlü’llâh! Alar mundağ fitnelik zamânda kandağ yörerler?” döp êrdiler. Peyğamber -‘aleyhi’s-selâm- “Alar mundağ fitne ve fesâdlarını körüp dilleri gûyâ suğa tüşgen tuz dök êrip gam-gîn bolup yörerler, dödiler”(ME, s. 245).

Gelecek/Geniş Zaman: “Her kim Allâhu Te‘âlâ’ dınrâst ve be-şaddağ dil-şerm kılar bolsa an-dağ kişi başını ve öçeklerini ve karnını ve mi‘desini hârâm ve şübhedin ihtiyât kılgay ve dâyim ölümni ve Allâhu Te‘âlâ’ nı belâ ve kazâsını hâtırığa alıp yörgey ve âhiret a‘mâli ve endîşesini dünyâ endîşesidin efzal bilgey bes uşbu târîka kılgan kişi Allâhu Te‘âlâ’ dın râst be-şaddağ dil-şerm kılgan bolgey” (ME, s. 200).

Görülen Geçmiş Zaman: “Ve Allâhu Te‘âlâ’ğa şükr bî-kıyâs ayttilar. Andın soñra tâ vefât kılgunça uşbu âyetni vird kılip yördiler ki [/.../ ve men yetevekkel ‘ala’llâhi fehuve hasbuh;inna’llâhe bâliğü emrih; kad ce‘ala’llâhu likulli şey’in kadrâ]” (ME, s. 162). “Bes vezîr bul sözni delîle kabûl kılip Allâhu Te‘âlâ’ğa îmân keltürdi, lîkin Müselmânlığını pinhân tutup yördi” (ME, s. 235).

Şart Kipi⁴: “Ve eger seferde yörseler namâzlarını kaşır oqurlar ve rûze bolsalar âğızlarını açurlar ve ümmetlerimni yamanı ni‘met birle devlet toğulgendürler” (ME, s. 224).

Çekimsiz Fiil

Sıfat Fiil: “Ve meñe dünyâda âdem bolup cehennemni nâmını ve vehmini eştip yörgeyimdin perende bolğanın yahşî êrdi.’ dödiler” (ME, s. 165-166). “‘Hudâ’ya! Kıırk yıldın bérésindin bî-gâne bolup gâfletde yörgey mundek güneh-kâr rû-siyâh bendeni hem öz keremiñ ve kibriyâ’iñ birlen mundağ dost tutar musen?’ döp bî-hüş bolup yıkıldı” (ME, s. 224). “‘Yâ Resûlü’llâh! Bul kırk sözni yâdın çıkar-may ‘amel kılip yörgey kişîğa neme şevâb hâşıl bolur?’ döp êrdiler” (ME, s. 243). “Ammâ siz helâldin

4 Şart kipinin bitimlilik oluşturmadığından hareketle yüklem, dolayısıyla cümle teşkil edemeyeceğine ilişkin görüşlere burada değinilmeyecek, Türkoloji’deki genel eğilime uygun olarak ek, şart kipi eki olarak kabul edilecektir.

kesb kılsañız elbette necât ve hürsendlîkîğa sebep bolur ve cennet hem dâ'im helâl kesb kılpıgam ve teşvîş çekip yörgeñ mü'min bendelerğa müştâkdur" (ME, s. 206).

Zarf Fiil: "Bes men bularğa ülfet bolup yörüp kem kem derece be derece kırk kişini tevbe kıldurup fısk u şerâret işlerini terk kıldurup cennetde özimgâ hem-sâye kıldım" (ME, s. 238).

Sonuç

"yör-/yöri-/yörü-/yür-/yüri-/yürtü-" fiili Orhun ve Eski Uygur Türkçesi dönemlerinden itibaren "yürümek, hareket etmek, icra etmek, uygulamak, dolaşmak, gezinmek, yorumlamak (tabir etmek)" anlamlarında kullanılmaya başlamış ve bu kullanım Türk dili tarihi boyunca devam etmiştir. Fiilin bu temel anlamlarının yanı sıra "yaşamak" anlamının da seyrek de olsa Orhun ve Eski Uygur Türkçesi dönemlerinden itibaren kullanıldığı görülür. Karahanlı Türkçesi dönemine gelindiğinde özellikle dönemin önemli eser *KutadguBilig*'de "yaşamak" anlamındaki kullanımda görece bir artışla karşılaşılır. Harezmi Türkçesinde de eser bazında değişen yoğunluklarda bu kullanım devam eder ve sonraki dönem Çağatay Türkçesi metinlerinde şiir dilinde çok yoğun olmasa da özellikle son dönem Çağatay Türkçesi nesir dilinde artış gösterir.

Çağatay Türkçesinin klasik sonrası devrinde Taşkent'te yazılan *Misbâhu'l-Envâr* adlı eserde "yaşamak" anlamındaki kullanımın önemli yoğunlukta olduğu görülür. Bu eserde "yör-" fiili hareket etmek (3 kez), yürümek (14 kez), dolaşmak, gezmek/gezinmek (7kez), kullanılmıştır. Bu kullanımlar fiilin temel anlamlarına işaret eder. Bütün bu temel anlamların yanı sıra fiil bu eserde 11 kez "yaşamak" anlamında kullanılmış olup bunun 6'sı çekimli, 5'i çekimsiz fiil şeklindedir. Fiil, zamanlardan geniş, görülen geçmiş, gelecek/geniş zaman; kiplerden ise şart kipiyle çekimlenmiş olup 4 örnekte sıfat fiil, 1 örnekte zarf fiil eki almıştır. Bu durum Çağatay Türkçesinin son döneminde "yaşamak" anlamının önemli ölçüde genişlediğine işaret eder. Fiilin bu anlamının ve kullanımlarının doğru tespit edilmesi, Çağatay Türkçesinden Türkiye Türkçesine yapılacak aktarımlarda metnin derin yapısının aktarımına doğru bir şekilde yansıtılabilmesine yardımcı olur.

Tararıp Örnek Alınan Eserler

BT: Berbercan, M. T. (2012). *Buğra Tezkiresi I. Transkripsiyon, II. Dil Özellikleri, III. Tercüme, IV. Dizin*. Ankara: Hâkim Yayınları.

O¹: Demir, N., Aydoğdu, Ö. (2015). *Oğuzname, (Kazan Nüshası, İnceleme-Metin-Dizin-Tıpkıbasım)*. İstanbul: Kesit Yayınları.

O²: Demir, N. (2016). *Oğuzname (İngiltere Nüshaları, İnceleme-Metin-Sözlük-Tıpkıbasım)*. İstanbul: h Yayınları.

ME: Eker, Ü. (2017). *Misbâhu'l-Envâr*. Ankara: Sonçağ Yayınları.

FK: Kaya, Ö. (1996). *Fevâidü'l-Kiber*. Ankara: Türk Dil KurumuYayınları.

RH: Öger, A., Tek, R. vd. (2016). *Risâle-i Harrâtlık (AğaççılıkRisalesi)*. Ankara: Gazi Kitabevi.

ŞT: Ölmez, Z. K. (1996). *Şecere-i Terâkime (Türkmenlerin Soykütüğü)*. Ankara: Simurg Yayınları.

SS: Tural, G. (2015). *Seb'a-i Seyyâr*. Ankara: Türk Dil KurumuYayınları.

BD: Yücel, B. (1995). *Bâbü'r Dîvânı*. Ankara: Atatürk Kültür MerkeziYayınları.

Kaynakça

- Akalın, Ş., Toparlı, R. vd. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akar, A. (2020). *Bilge Tonyukuk Yazıtı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Arat, R. R. (2007). *Kutadgu Bilig I Metin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ata, A. (1997). *Kıyasü'l-Enbiyâ Giriş-Metin-Tıpkıbasım*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- _____ (2013). *Karahanlı Türkçesinde İlk Kur'an Tercümesi Rylands Nüshası, Giriş-Metin-Notlar-Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Bahavudun, M. T., Geyurani, G. vd. (2002). *Çağatay Tilining İzahlık Lugati*. Doğu Türkistan: Şincan Halk Neşriyatı.
- Begmatov, È., Madvaliyev, A. vd. (2006). *Uzbek Tilining İzahlı Lugati*. Taşkent: Özbekistan Respublikası Fenler Akademiyası, Alişer Nevaiy Namidegi Til ve Edebiyat İnstitüti, Özbekistan Milliy Ènsiklopediyası Devlet İlmiy Neşriyatı.
- Berdak, Y, Tulum, M. M. (1994). *Sözlük, Özbekistan Türkçesi- Türkiye Türkçesi, Türkiye Türkçesi-Özbekistan Türkçesi*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Caferoğlu, A. (2015). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Clauson, S. G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford: At The Clarendon Press.
- Demirci, Ü. (2014). *Eski Uygurca Dört Çatik*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Dilçin, C. (1983). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eckmann, J. (2014). *Nehcü'l-Ferâds*. Yay. Semih Tezcan, HamzaZülfikâr, Aysu Ata. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- _____ (2017). *Çağatayca El Kitabı*. çev. Günay Karaağaç. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İmam, H. A., Nur, P. vd. (2011). *Hazırkı Zaman Uygur Tilining İzahlık Lugati*. Sincan: Sincan Halk Neşriyatı.
- Kanar, M. (2011). *Eski Anadolu Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ma'rufova, Z. M. (1981). *Uzbek Tilining İzahlı Lugati*. Moskova: Moskva Rus Tili Neşriyatı.
- Necip, E. N. (1995). *Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Räsänen, M. (1969). *Versuch Eines Etymologischen Wörterbuchs Der Türksprachen*. Helsinki: Suomalalaisen Kirjallisuuden Kirjapaino.
- Şeyh Süleyman Efendi-i Buhârî (2003). *Lugat-i Çağatay ve Türkî-i Osmânî*. Ankara: Kitap Matbaası.
- Toparlı, R. (1988). Mu'înü'l-Mürîd. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Ünlü, S. (2012^a). *Karahanlı Türkçesi Sözlüğü*. Konya: EğitimYayınevi.
- _____ (2012^b). *Harezmi Altınordu Türkçesi Sözlüğü*. Konya: EğitimYayınevi.
- _____ (2013). *Çağatay Türkçesi Sözlüğü*. Konya: EğitimYayınevi.
- Üşenmez, E. (2010). *Karahanlı Türkçesinin Sözlüğü*. İstanbul: DoğuKitabevi.
- _____, Boltabayev, S. vd. (2016). *Özbekçe Türkçe Sözlük*. İstanbul

Kemal Tahir'in Esir Şehir Üçlemesi'nde İstanbul'un Görünümleri

Views of Istanbul in Kemal Tahir's Captured City Trilogy

Aykut Nasip KELEBEK*



Öz

Modern Türk edebiyatının önde gelen yazarları arasında yer alan Kemal Tahir; romanlarında Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve çözüüş süreçlerini, modern Türkiye'nin inşasını ve erken Cumhuriyet döneminin siyasal krizlerini mercek altına almış ve bu hususlara getirdiği yaklaşımlarla etkileri hâlâ devam eden tartışmalar yaratmıştır. Kemal Tahir külliyyatının en önemli parçalarından biri; hiç şüphesiz Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu ve Yol Ayrımı adlı romanlarından oluşan Esir Şehir Üçlemesi'dir. Yazar baştan sona İstanbul'da geçen bu üçlemede Mütareke yıllarını ve Serbest Cumhuriyet Fırkası deneyimini konu edinir ve imparatorluktan Cumhuriyete geçiş döneminin kendine özgü koşullarını inceler. Bu çalışmada, Kemal Tahir'in Esir Şehir Üçlemesi'nde İstanbul'u tarihsel konumuyla nasıl değerlendirdiği, Beyoğlu'ndan hareketle Türk modernleşmesine nasıl yaklaştığı ve kadınların şehirdeki görünümünü nasıl yorumladığı üzerinde durulacaktır. Elbette sadece Kemal Tahir değil, başka birçok modern Türk şair ve yazarı İstanbul'u çeşitli yönleriyle işlemiş ve bu kadim şehri Türkiye'nin tarihsel serüvenini yorumlama yolunda bir fırsat kabul etmiştir; dolayısıyla Kemal Tahir'in İstanbul'u incelerken gerekli görüldükçe başka modern edebiyatçılarla karşılaştırmalara da gidilecek ve böylelikle Kemal Tahir'deki İstanbul imgesine ilişkin kuşatıcı bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kemal Tahir, İstanbul, modernizm, yangın, kadın.

*Öğr. Gör. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Ortak Dersler Bölüm Başkanlığı, İstanbul, Türkiye.
Elmek: aykut.kelebek@medeniyet.edu.tr,
aykutnasipkelebek@gmail.com
Orcid: 0000-0003-3361-3762.
Views of Istanbul in Kemal Tahir's Captured City Trilogy

Gönderilme Tarihi / Received Date:

16 Şubat 2024

Kabul Tarihi / Accepted Date:

10 Mart 2024

Atıf/Citation: Kelebek N. A. (2024).
Kemal Tahir'in Esir Şehir Üçlemesi'nde
İstanbul'un Görünümleri
doi.org/10.30767/diledeara.1438570

Copyright © 2024
Dil ve Edebiyat Araştırmaları
tded.org.tr | 2024

Abstract

Kemal Tahir, one of the leading writers of modern Turkish literature, has analyzed the establishment and dissolution of the Ottoman Empire, the construction of modern Turkey, and the political crises of the early Republican period in his novels, and has created ongoing debates with his approaches to these issues. One of the most important parts of Kemal Tahir's oeuvre is undoubtedly the Captured City Trilogy, consisting of the novels Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu and Yol Ayrımı. In this trilogy, which takes place in Istanbul from beginning to end, the author focuses on the Armistice years and the "Serbest Cumhuriyet Fırkası" experience, and examines the unique conditions of the transition period from the Empire to the Republic. This study will focus on how Kemal Tahir evaluates Istanbul in its historical position in the Captured City Trilogy, how he approaches Turkish modernization through Beyoğlu, and how he interprets the appearance of women in the city. Of course, not only Kemal Tahir but also many other modern Turkish poets and writers have dealt with Istanbul in various aspects and accepted this ancient city as an opportunity to interpret Turkey's historical adventure; therefore, while analyzing Kemal Tahir's İstanbul, comparisons with other modern literary figures will be made as necessary, and thus an all-encompassing framework will be drawn regarding the image of İstanbul in Kemal Tahir.

Key Words: Kemal Tahir, İstanbul, modernism, fire, woman.

Extended Summary:

Kemal Tahir's *Captured City Trilogy*, consisting of the novels *Esir Şehrin İnsanları*, *Esir Şehrin Mahpusu* and *Yol Ayrımı*, focuses on the Istanbul of the Armistice Period in the first two books and on the Istanbul of 1930, when the Serbest Cumhuriyet Fırkası was founded and shut down, in the last book. Both periods are exceptional in terms of the history of Istanbul.

In the first two books of the Trilogy, Kemal Tahir tells the story of Istanbul, which, from the First World War to the proclamation of the Republic, was largely under the rule of the occupying soldiers, divided in a sense between those who supported the War of Independence in Anatolia and those who opposed it, and witnessed numerous criminal incidents, in a manner consistent with historical facts; and while reflecting the mental worlds of the protagonists to the reader, he frequently utilizes elements of the city's daily life and topography. As the protagonist of the Trilogy, he created a character named Kâmil Bey, the son of Selim Pasha, one of the viziers of Abdülhamid II, and especially in *Esir Şehrin İnsanları*, he describes at length, through the eyes of Kâmil Bey, the places of Istanbul destroyed by war, fires and neglect, and the intricate human relationships, although in *Yol Ayrımı* he is somewhat obscured and leaves the center of the narrative to other protagonists.

The *Captured City Trilogy* is loaded with data that reveals Kemal Tahir's ideas on post-Tanzimat Turkish modernization, the National Struggle, the ideology of Westernism, and the place of women in social life; in this respect, it is among the most important parts of Kemal Tahir's oeuvre. In *The Captured City Trilogy*, Kemal Tahir constructs Istanbul as a site of struggle and conveys to the reader what happened in the city from the Armistice Period to the Free Republican Party with a dynamic language and narrative, and while doing so, he builds his narrative through Kâmil Bey and his environment. This Trilogy is essentially a trilogy of transformation, and the most fundamental transformation was experienced by Mr. Kâmil when he became aware of and sensitive to Anatolia and the National Struggle, and even devoted himself to this cause to the point of ending up in prison; in this equation, Istanbul reaches its true meaning when it is integrated with Anatolia. Kemal Tahir has tried to describe Armistice Istanbul in accordance with its historical realities and has described in detail the fires of the period, the alafrağa environments established in the mansions in the Beyoğlu region and the organization of the pro-National Struggle resistance in the city. In this context, while conveying the devastation of the fires with pathetic scenes, he criticized harshly against the Western wannabe types and made the importance of traditional Istanbul visible and in the Fatih-Harbiye dilemma, he took a stance in favor of Fatih. One of Kemal Tahir's most striking moves in *The Captured City Trilogy* is his attitude towards women's participation in social life; he stands against the efforts of bigoted circles to confine women to a sphere outside of life, and by imagining women shoulder to shoulder with men on the battlefield, he takes a stance to free them from the domination of patriarchy. In this way, the city opens up to women.

In conclusion, Kemal Tahir has created a city in the *Captured City Trilogy* that is worn out by never-ending disasters, that has the potential to get out of captivity even if it falls under captivity, and that is essentially divided between those who position themselves in relation to the West and those who define themselves according to local dynamics; in this equation, the author uses a tone in favor of anti-Western characters and thus conveys his ideas in non-fiction texts to the reader through fictional characters.

Giriş

Kemal Tahir'in *Esir Şehrin İnsanları*, *Esir Şehrin Mahpusu* ve *Yol Ayrımı* adlı romanlarından oluşan *Esir Şehir Üçlemesi*¹; ilk iki kitabıyla Mütareke Dönemi İstanbul'una, son kitabıyla ise Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın kurulup kapatıldığı 1930 yılının İstanbul'una odaklanır. Her iki dönem de İstanbul tarihi açısından istisnai özellikler taşımaktadır. Mütareke tam anlamıyla bir kriz dönemidir: Osmanlı Devleti Birinci Dünya Savaşı'ndan mağlup ayrılan devletler tarafında yer aldığı için galip devletlerin paylaşım bölgesi haline gelmiş, başkent İstanbul resmen işgal edilmiş ve bu süreçte Kemal Tahir'in de *Esir Şehrin İnsanları* ve *Esir Şehrin Mahpusu*'nda etrafıca işlediği üzere çok sayıda sosyal, kültürel ve ekonomik problemle boğuşmak durumunda kalmıştır; 30 Ekim 1918'de Mondros Mütarekesinin imzalanmasıyla başlayan bu zorlu süreç ancak Anadolu merkezli Kurtuluş Savaşı'nın kazanılıp Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla kapanacaktır. Bu dönemin temel meselesi düşman işgalidir, Eric Jan Zürcher'in ifadeleriyle “Mütarekenin koşulları ve 50 binin üzerindeki (30 bini İngiliz'di) İtilâf askerinin varlığı, İtilâf devletleri temsilcilerini, İstanbul'un Mart 1920'deki resmî işgalinden önce bile başkentteki egemen siyasi güç haline getirmiştir” (Zürcher 2023: 170). *Yol Ayrımı*'nin geçtiği 1930 yılına geldiğimizde ise -1923'te Ankara yeni devletin başkenti ilan edildiğinden- İstanbul'un artık başkent ünvanını taşımadığını görürüz. Roma İmparatorluğunun başkenti seçildiği 330'dan bu yana İstanbul ilk defa bu statüden yoksun bulunmaktadır, dolayısıyla karar verici pozisyonunu ve yatırımlar yeni başkente aktığından dolayı da eski parıltısını yitirmiş durumdadır. Kemal Tahir *Üçleme*'nin ilk iki kitabında Birinci Dünya Savaşı'ndan Cumhuriyet'in ilanına kadarki süreçte önemli ölçüde işgalci askerlerin egemenliği altına giren, bir anlamda Anadolu'daki Kurtuluş Savaşı'na destek verenlerle muhalefet edenler arasında bölünen ve çok sayıda kriminal olaya şahitlik eden İstanbul'u tarihsel gerçeklere uygun bir şekilde anlatır ve kahramanların zihin dünyalarını okura yansıtırken de şehrin gündelik hayatına ve topoğrafyasına ilişkin unsurlardan sıklıkla yararlanır. *Üçleme*'nin baş kahramanı olarak, her ne kadar *Yol Ayrımı*'nda bir parça silikleşse ve anlatının merkezini başka kahramanlara bıraksada II. Abdülhamid'in vezirlerinden Selim Paşa'nın oğlu Kâmil Bey adında bir karakter yaratmış ve özellikle de *Esir Şehrin İnsanları*'nda Kâmil Bey'in gözünden İstanbul'un savaş, yangınlar ve bakımsızlık yüzünden tahrip olmuş mekânlarını ve girift insan ilişkilerini uzun uzun anlatmıştır. *Esir Şehrin Mahpusu*, şehrin vaziyetini gösterme açısından çok cömert bir metin değildir çünkü Kâmil Bey Milli Mücadele'ye verdiği destek nedeniyle tutuklandığı için çoğunlukla hapisshanede geçmektedir. Bu romanda Milli Mücadele'deki gelişmeler ve İstanbul'da olup bitenler arka planda gösterilir; şehirden manzaraların yerini hapisshaneden manzaralar alır. *Yol Ayrımı*'nda ise ülke işgalcilerden temizlense de İstanbul siyasi mücadelelerin yaşandığı bir mekân olmaya devam et-

1 Bu üç roman yaygın şekilde *Esir Şehir Üçlemesi* olarak anılmakla birlikte bu isimlendirmenin dışında önerilerde bulunan yahut söz konusu isimlendirmeyle ilgili eleştirilerini açıklayan yazarlardan da bahsetmekte yarar var. Kemal Tahir hakkında ilk geniş çaplı çalışmalardan birinin müellifi olan Hulusi Dosdoğru üçlemeyi genişletmeye yönelik bir hamleyle *Esir Şehrin İnsanları*, *Esir Şehrin Mahpusu*, *Yorgun Savaşçı* ve *Yol Ayrımı*'nin “dörtlü tetraloji” meydana getirdiğini iddia ederken (Hulusi Dosdoğru, *Batı Aldatmacılığı ve Putlara Karşı Kemal Tahir*, Ketebe Yayınevi, 2023, s. 106-7) Mehmet Güven Avcı ile İsmail Coşkun ise “Kemal Tahir Romanlarında Türk Modernleşmesini Okumak: Bir Sınıflama Önerisi” başlıklı makalelerinde *Esir Şehrin İnsanları*'ndan önce *Yorgun Savaşçı*'nın, *Yol Ayrımı*'ndan önce de *Kurt Kanunu*'nun okunması gerektiğini belirterek karakter ve olay örgüsü anlamında devamlılığının bu şekilde sağlanabileceğini savunurlar (Haz. Ayşen Şatıroğlu, *Yeni Perspektifler Işığında Kemal Tahir*, Ketebe Yayınevi, 2024, s. 133). Bu itirazların haklılığı saklı tutulmakla birlikte, *Esir Şehrin İnsanları*, *Esir Şehrin Mahpusu* ve *Yol Ayrımı* romanlarının birçok önemli kaynağa *Esir Şehir Üçlemesi* olarak karşımıza çıktığı da bir gerçektir. Kemal Tahir hakkında çok sayıda önemli çalışmaya imza atmış olan Kurtuluş Kayalı da “Kemal Tahir köy romanları yazdığı zaman aralığında aynı zamanda Mütareke İstanbulu'nu konu alan ‘Esir Şehir’ üçlemesini de yazmıştır.” (Kurtuluş Kayalı, *Kemal Tahir'in Entelektüel Portresi*, Ketebe Yayınevi, 2023, s. 65-6) gibi ifadelerinde de görülebileceği üzere yaygın isimlendirmeyi benimsemiştir. Bu çalışmada da *Esir Şehir Üçlemesi* isimlendirmesinin birtakım eksiklikleri göz önünde bulundurulmakla birlikte yaygın isimlendirme kullanılacaktır.

mektedir; Milli M¼cadele yanlılarıyla muhaliflerinin m¼cadelesi, yerini Cumhuriyet Halk Fırkası ile Serbest Cumhuriyet Fırkası destekçilerinin m¼cadelesine bırakmıştır. Şehrin sahipleri, rejimi ve stat¼s¼ deđiŐiŐe de bir iktidar kavgası alanı olma özelliği asla deđiŐmemektedir.

Kemal Tahir'in İstanbul'a getirdiği eleŐtirilerin önemli bir kısmı; Şehir tarihinin, modern Türk edebiyatının ve d¼Ő¼ncesinin hâkim kodlarıyla paralel bir Şekilde Beyoğlu'yla ilişkilidir. Yazarın Batı karşıtlığı ile Beyoğlu'nun Batı d¼nyasına açıklığı d¼Ő¼n¼ld¼đ¼nde ve Beyoğlu'nun M¼tareke yıllarında sergilediği görün¼m hesaba katıldığında bu da son derece anlaşılır görünmektedir. Ancak Kemal Tahir, İstanbul'u önemli ölç¼de bir suç, afet ve ihanet mekânı olarak ele alsada komple yargılamayı doğru bulmaz; dolayısıyla Şehri estetize etmediği gibi çirkinleŐtirmekten de uzak durur. Manzarayı b¼t¼nl¼kl¼ bir Şekilde ele almaya çalışır. *Esir Şehrin İnsanları*'nda Kâmil Bey pencereden Marmara'ya bakarken denizi duman kaplamıŐ halde gör¼r: "Uzakta İstanbul, kurŐunilerden, bu rengin koyudan açığa, açıktan koyuya giden b¼t¼n zavallı ayrıntılarından ibaretti. Ara sıra bulutları yaran güneş, bu yaşlı 'esir Şehre' maskara renkleriyle makyaj rezilliği veriyordu." (Tahir 2022a: 103). Kemal Tahir, Şehrin mecazi karanlığıyla gerçekte karanlığını iç içe geçirir; güneş ışıkları bu Şehirde iğreti durmaktadır. Şehrin bu koyu karanlığı Kâmil Bey'e Şehrin karanlığını en çarpıcı bir Şekilde veren Şairlerden Tevfik Fikret'in meşhur "Sis" Şiirini hatırlatır: "Kâmil Bey, Tevfik Fikret'in 'Sis' Şiirini hatırladı. Şair, kocaman bir çocuk gibi, sevdiği Şehrin taŐına, toprağına öfkelenmiŐ, onu biraz da haksız yere hırpalamıŐtı. Oysa İstanbul da b¼t¼n öteki Şehirler gibi, üzerinde yaşayan insanlar iyi, haklı, güzel işler yaptıkları zaman, böyle kasvetli günlerde bile temizlenip gençleŐir... Her yerinde korkaklık, adilik, yeniklik varsa suç onun mu?" (Tahir 2022a: 104). Kemal Tahir İstanbul'u gerçekte ve soğukkanlı bir Şekilde vermeye çalışır -onun 20. y¼zyılın ilk çeyreğindeki İstanbul'a Tevfik Fikret yahut ileride göndermede bulunacağımız Yakup Kadri'ye göre daha soğukkanlı yaklaŐması normal karŐılanabilir; zira Kemal Tahir olayları belli bir zamansal mesafeden yazmış, mesela M¼tareke İstanbul'unu neredeyse her yön¼yle anlattığı *Esir Şehrin İnsanları*'nı M¼tareke'den 30 küsur yıl sonra, 1956'da kitap olarak yayımlamıŐtır- ve onun çizmeye çalıştığı gerçekte tabloyla Tevfik Fikret'in "Sis"te çizdiği abartılı tablo bu anlamda birbirinden çok farklıdır, kendisi de zaten Şairin İstanbul hakkındaki, "Ey köhne Bizans, ey koca fert¼t-ı müsahhir, / Ey bin kocadan arta kalan b¼ve-i bâkir (...) Ört¼n, evet ey hâile... Ört¼n, evet, ey Şehir; / Ört¼n ve müebbed uyu, ey fâcire-i dehr!..." (Tevfik Fikret 2021: 542-3) Şeklinde örneklenebilecek yorumlarını "haksız" bulur. Çünkü Kemal Tahir'in İstanbul'unda sayısız olumsuzluğun yanında olumlu Şeyler de yaŐanmaktadır. Nitekim *Esir Şehrin Mahpusu*'nda bir subay, arkadaşını "İstanbul'un sinmiŐ, yılmıŐ görün¼Ő¼ne aldanmayın! Burada Anadolu'ya öteberi kaçıran teŐkilattan çok daha geniş bir başka teŐkilat var. İstanbul'un 1055 mahallesi elli, yetmiŐ, y¼z kişilik birlikler halinde silahlanmıŐtır. Kuytularda, mezarlıkların derinliklerinde, yüksek duvarlı bahçelerde gece günd¼z talim ediliyor," (Tahir 2022b: 354) Şeklinde bilgilendirir. İstanbul belki esirdir ancak öyle görünse bile asla sinmiŐ, yılmıŐ değildir: "Şehir üç parçaya böl¼nm¼Őtür. İstanbul yakası bir... Galata'dan Sarıyer'e kadar iki... Kadık¼y-ÜŐk¼dar üç... Esir d¼Ő¼m¼Ő bu fukara Şehirde bugün, tam altmıŐ bin silahlı savaşçı var! Bunlar Çorlu'daki d¼Ő¼man tümenlerini, emin olun, İstanbul'un kale duvarları ön¼nde böcek gibi ezecek güçteler..." (Tahir 2022b: 354) Kemal Tahir'in *Esir Şehir Üçlemesi*, burada çizdiğimiz boyutlarıyla Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*'da çizdiği M¼tareke İstanbul'undan da bir hayli farklıdır, Yakup Kadri'nin Şehri doğrudan *Sodom ve Gomore* Şeklinde bir ahlaksızlık yuvası ilan edişine karşılık Kemal Tahir bu tip yargılardan uzak durmaya gayret eder. Yakup Kadri, *Sodom ve Gomore* adlandırmasıyla Tevfik Fikret'in köt¼mser çizgisini takip ederken Kemal Tahir bu çizginin karşısına suçlar, afetler ve ihanetlerle tahrip olsa bile manen ve maddeten inkırazıya karşı durma iradesi gösteren bir İstanbul çıkarır. Bu, Milli M¼cadele döneminde İstanbul'un hiç de pasif bir hal içerisinde bulunmadığını kanıtlamaya

yönelik bir hamledir. Yazar, İtilaf askerlerinin postalları altında ezilen İstanbul imajını terse çevirerek yerine gerektiğinde düşmanı ezmeye muktedir bir İstanbul imajı yerleştirir.

Esir Şehir'de Anadolu'nun Keşfi

Kemal Tahir *Esir Şehrin İnsanları'nı*, uzun yıllar Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde diplomatik görevlerde bulunduktan sonra 1919'da memleketine dönme kararı alan Kâmil Bey'in İstanbul yolculuğuyla açar ve bu yolculuk esnasında çeşitli vesilelerle kahramanın genel kişilik özelliklerini, aile hayatını, kariyerini ve geleceğe dair planlarını etraflıca anlatır. Zaman, devlet açısından da Kâmil Bey açısından da zor bir zamandır: Kâmil Bey'in İstanbul'dan uzakta yaşadığı dönemde Osmanlı Devleti Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik düşerek ölüm kalım savaşının içine düşmüş, Kâmil Bey ise servetinin önemli bir kısmını elden çıkarmak zorunda kalmıştır; yani "İmparatorluğun çözülmesi ile romanın kahramanının çözülmesi baş başa gitmektedir" (Avcı 2023: 109). Bütün bunlara ilaveten Kâmil Bey, hayat karşısında yeterince deneyim sahibi olmayan ve bu yanıyla da Tanzimat romanının Ali Bey, Felatun Bey ve Bihruz Bey gibi yaşantı anlamında tecrübesiz ve ekonomik planda mirasyedi kahramanlarını hatırlatır; yine onlar gibi genç yaşta babasını yitirmiş ve bir korucuyu otoritenin imkânlarından yoksun yetiştirilmiştir. Çarşıya çıkıp öte beri almakta zorlanır, karşılaştığı yoksulluk karşısında Selim Paşa'nın oğlu Kâmil Bey'i hatırlayıp kederlenir ve "bir mirasyedi için ev bütçesi tutmaya kalkmanın acıklı gülünçlüğü fark" (Tahir 2022a: 100) eder. Fakat Kâmil Bey bu çemberden çıkmayı başaracaktır. *Üçleme* ilerledikçe taviz vermez bir milliyetçiye dönüşecek, bu yolda hapishaneye düşüp çeşit çeşit insan tipleriyle yüzleşecek, kendisi hapisteyken Fransızların 14 Temmuz kutlamalarına katıldığı için eşinden boşanmak gibi radikal bir karara imza atacaktır ve böylece şahsiyetini çok çarpıcı bir biçimde yeniden inşa edecektir; sonuç itibarıyla yukarıda ismi geçen karakterlerden de kesinkes ayrılmış olacaktır.

Üçleme'nin hemen başında anlatıcı; Kâmil Bey'in "ömründe Yakacak'tan öteye geçmemiş bir İstanbul çocuğu" olduğunu ve "Anadolu hakkında (...) hiçbir fikri" (Tahir 2022a: 96) bulunmadığını belirtir. Anadolu hakkında hiçbir fikri bulunmayan Kâmil Bey, buna karşılık Avrupa'ya çok iyi tanımaktadır ve yaşadığı ulusal uyanıştan sonra bu zıtlıktan ötürü utanç duymaya başlayacaktır; *Esir Şehrin Mahpusu'nda* bu durum şu şekilde gösterilir: "Anadolu hakkında hiçbir fikri olmamasına gittikçe daha çok üzülüyor, bu bilgisizliğinden gitgide daha çok utanıyordu. Hemen Avrupa'ya, bütün Amerika'ya, Afrika'nın yarısını, hemen hemen bütün Uzak Şark'ı dolaşmış bir Türk olarak Anadolu'yu tanımamak düpedüz ayıptı" (Tahir 2022a: 78). İstanbullu aydınların Anadolu'yu tanımamaktan duyduğu utanç ve beraberinde keşfetme arzusu Türk edebiyatının erken 20. yüzyılına damgasını vurmuş ve romanda Yakup Kadri, Reşat Nuri ve Halide Edip kuşağından şiirde Beş Hececiler çıkışına kadar birçok isim ve harekette temel motivasyon haline gelmiştir. Kemal Tahir'in *Esir Şehir Üçlemesi'ni* yaratırken, Milli Mücadele'ye ve Anadolu'ya duyduğu büyük merak ve ilgi düşünüldüğünde, sırtını bu birikime yasladığı rahatlıkla söylenebilir. Başlangıçta İstanbul'un "ümitsizliğine" hak veren Kâmil Bey, süreç içerisinde "Anadolu'yu tanımama ayıbı"ndan kurtulma yolunda kendini Anadolu merkezli Milli Mücadele'ye adayacak ve Milli Edebiyat döneminin sembol şairlerinden Faruk Nafiz'in *Sanat* şiirinde geçen "Başka sanat bilmeyiz karşımızda dururken / Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz / Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken / Sana uğurlar olsun, ayrılıyor yolumuz" (Çamlıbel 2023: 91) mısralarını hatırlatır şekilde karısı Nermin de dahil olmak üzere birçok yakınıyla yollarını ayıracaktır. Tekdüze ve eski zenginliğini kaybetmesine rağmen belli bir konfora sahip hayatını bir kenara iterek "destansı" bir hayat hikayesi yazmaya başlayacaktır; bu destanda bedenen İstanbul'da, kalben Anadolu'dadır. Kâmil Bey'in yurtdışından İstanbul'a dönüşü, hiç

beklenmedik şekilde Anadolu'ya dönüşü anlamına da gelmiş ve yüzlerce yıllık Osmanlı payitahtıyla onun hemen yanında bilmediği bir coğrafyanın yekpareliğini kavramasını sağlamıştır.

Esir Şehir'de Yangınlar

Mütareke Dönemi İstanbul tarihinin en kaotik dönemlerinden biridir: Robert Mantran Mütareke yıllarını anlatırken şehrin yangınlarla yaralandığını, yiyecek sıkıntısı çektiğini, karaborsanın pençesine düştüğünü ve Rum ve Ermeni azınlıklar parlak bir gelecek umuduna kapılmışken şehre Balkanlar ve Batı Anadolu'dan yoğun Türk göçleri yaşandığını belirtir; şehir açıkça "sefalet manzaraları" çizmektedir (Mantran 2020: 334). *Üçleme*'nin ilk kitabı *Esir Şehrin İnsanları*'nda Mütareke İstanbul'unu tarihsel gerçekliklere uygun bir şekilde suç, afet ve ihanet şehri olarak işleyen Kemal Tahir; Mantran'ın altını çizdiği sefalet manzaralarını, Kâmil Bey gemiyle şehre yaklaşırken "Küçük Ayasofya'dan Etyemez'e kadar bütün mahalleri yangınlar silip süpürmüş, yanmayan ahşap ev yığınlarını da uzun savaş yılları, onarımsızlıktan kağşatıp çökertmişti. Büyük camilerin kubbeleriyle minareleri bile sanki artık kâgir katlıklarını taşıyor, pamuk balyası yığınları gibi insana yumuşaklık duygusu veriyorlardı," (Tahir 2022a: 34) şeklinde ifadelerle tasvir edecek ve savaşın ve ardı arkası kesilmeyen yangınların İstanbul üzerindeki yıkıcı etkisini bütün çıplaklığıyla ortaya koyacaktır. Alıntıladığımız bu cümlelerle okurun dikkati yangınlara ve bakımsızlığa çekilir ve "yumuşaklık" vurgusu üzerinden şehrin eril sertliğini yitirdiği ima edilir. Tarih boyunca İstanbul'un en sık karşılaştığı afetlerden olan yangın, Birinci Dünya Savaşı yıllarında da etkisini sürdürmüş ve çok sayıda bina ve yerleşim yerinin ortadan kalkmasına yol açmıştır. Kâmil Bey'in 1919 senesinde İstanbul'a dönerken gemiden baktığı Suriçi'nin güney kesiminde, İstanbul İtfaiyesinin resmi verilerine göre 1917'de Kumkapı'da 296, Yenikapı'da 124 bina yanmıştır; 1918 Cibali-Altımermer yangını ise Fatih'te 7.500 binanın yanmasına sebep olmuştur. Kemal Tahir, İstanbul'un Mütareke yıllarında içinde bulunduğu buhranı anlatırken yangınların sık sık üzerinden geçer ve kahramanlarının ağızından şehri tam anlamıyla bir "yangın yeri" olarak tanımlar.

Mütareke günlerinde intihar eden bir üstteğmen intihar mektubuna ilıstirdiği günlüğünde, yine İstanbul İtfaiyesinin resmi verilerine göre 381 binanın yanmasına neden olan 1919 Kasımpaşa yangınına anlatırken 400 ev, 9 dükkan, iki cami, bir kilise ve bir karakolun yandığını, evlerin "tahtadan" ve "eski püskü" olduğunu, on yıl içinde yirmi dokuz yangın çıktığını söyleyecek ve "Bu savaşı kazansaydık da demek başkentimizi yangın yeri halinde bulacaktık. Nasıl olur komutanım? Bu kadar kanlı boğuşmalardan sonra biz hiçbir şeyi savunamamış mı olacaktık? Lanetlenmektir bu... Neden bıraktı Tanrı bizi böyle yüzüstü? Neden umut kapılarını kapattı yüzümüze? Neden komutanım? Ne yaptık biz? Lütfen söyler misiniz, nedir bizim işlediğimiz bu korkunç suç ki bağışlanmaz?" (Tahir 2022a: 38) sözleriyle veryansın edecektir. Antik çağlardan bu yana toplumlar, yaşadıkları zorlukları irrasyonel sebeplere bağlamaya eğilimli olmuşlar ve zaman zaman Tanrı'nın kendilerini terk etmesiyle ilişkilendirmişlerdir. Kimileri ülkelerinin karşılaştığı salgın hastalık ve doğal afetleri yöneticilerin zalimliğine, toplumun dinden uzaklaşmasına vb. bağlarken kimileri de yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere doğrudan Tanrı'nın lanetine uğramak şeklinde adlandırır. Yangının bazı örneklerde, gerçek anlamının yanında metaforik bir anlam kazandığı da görülebilir; Osmanlı toplumunun erken 20. yüzyılda karşılaştığı krizlerin ortasında Mehmet Akif de "Ya Rab, bu uğursuz gecenin yok mu sabahı / Mahşerde mi biçarelerin yoksa felahı / Nur istiyoruz... Sen bize yangın veriyorsun / Yandık diyoruz... Boğmaya kan gönderiyorsun" (Ersoy 2013: 538) şeklinde mısralarıyla toplumun düştüğü durumu yangın metaforuyla anlatır. Gerek Kemal Tahir'in anlatısında gerekse de Mehmet Akif'in şiirinde, ortak duygu Tanrı tarafından terk edilme duygusudur ve her ikisi de bu duyguyu yangın göstergesi üzerinden derinleştirir.

İstanbul, açıkça görüldüğü üzere “yangın yeri”dir: Bütün bu şartlar içerisinde Kâmil Bey’in pencereden baktığı şehir, “İstanbul, pencereden görüldüğü kadarıyla, ağır yaralar alarak yere serilmiş bir erkek gövdesine benziyor; gezgin satıcıların akşam alacasının derinliklerinde yükselip alçalan anlaşılmaz sesleriyle sanki inliyordu,” (Tahir 2022a: 46) cümleleriyle tasvir edilir. Bu cümlelerdeki anlatım, anlatıcının “minarelerin artık kâgir katlıklarını taşımadığı, pamuk balyası yığınları gibi insana yumuşaklık duygusu” verdiğine yönelik yaklaşımıyla örtüşür. Kemal Tahir’in anlatısında erkeklikle özdeşleşen şehir imajı, İstanbul örneğinde bu erilliğini yitirmiştir. Kemal Tahir, şehri yenik düşmüş erkek imgesiyle aktarma hususunda da yalnız değildir, kendisinden çok önce Yakup Kadri de 1928 tarihli *Sodom ve Gomore* romanında, Mütareke İstanbul’unu yıkılmış erkek metaforuyla okuyucuya yansıtmıştır: “Bu şehir 16 Mart işgali günü Necdet’e gene böyle bir canlı mahlûk manzarası göstermişti. O gün İstanbul, kendisine zorla ve açıkça alçakça bir iş yapılmış ve utançtan yüzü koyun yere yatmış bir adamı hatırlatıyordu. Bu adam aylarca başını kaldırmaksızın hep aynı durumda sessiz ve hareketsiz kaldı. Lakin Sakarya zaferinden sonra ortadan siliniverdi ve yerine, zincirlere bağlı bir dev geçti. Bu da öbürü gibi hiç kıvıldamıyor, fakat sağlam ve tehdit eder gibi durmasını biliyor ve hiçbir tavrında yüz kızartıcı bir ayıp hissetmiyordu” (Yakup Kadri 2018: 192). Şehrin mevcut hali Kâmil Bey ve sonradan arkadaşlık kuracağı Milli Mücadele taraftarları açısından bir hayat memet meselesidir, onlar *Esir Şehir Üçlemesi* boyunca bu “yumuşamış”, “ağır yaralar alarak yere serilmiş bir erkek gövdesi”ni düştüğü yerden kaldırma mücadelesine girişeceklerdir. *Üçleme*’de bu mücadelenin merkez noktası Kâmil Bey’dir. *Esir Şehrin İnsanları*’nın başlarında yangınların ve yoksulluğun yıpratmış şehri dışardan seyreden Kâmil Bey, şehrin içerisine girdiğinde ahlaki yangınlarla karşılaşır: Şehre işgal askerleri, onların yerli işbirlikçileri ve toplamda güvensizlik hakimdir, bu durum Milli Mücadeleci Nedime tarafından hapisteki kocası İhsan’ın sözleri olarak şöyle aktarılır: “Muharebede düşman karşıdadır. Üniformalıdır. Az da olsa, çok olsa da bir zaman sonra önemi kalmaz. Kaçarsın, kovalarsın... Anında ölenler, yaralananlar olur. Ama hep ileriye bakmanın bir rahatlığı vardır. Oysa esir bir şehirde dost kim, düşman kim, bilinmez!” (Tahir 2022a: 222). Sonuçta bu “yangın yeri”nde Kâmil Bey hapse düşecek, *Esir Şehrin Mahpusu*’nda şehrin bir başka yüzüyle karşılaşacaktır.

***Esir Şehir*’de Fatih-Harbiye Gerilimi**

Beyoğlu İstanbul tarihi boyunca, buna Osmanlı-öncesi tarihi de dahil olmak üzere, şehrin asıl merkezi olan Suriçi’nin sadece coğrafi anlamda değil zihinsel anlamda da -ki ilçenin eski adı Pera da “öte” demektir- karşısında bir yer kabul edilmiştir. Geç-Bizans döneminde çeşitli imtiyazlar elde ederek bir Ceneviz kolonisi haline gelen Beyoğlu Osmanlı döneminde de çoğunlukla Batılı elçilerin, yabancı tüccarların ve önemli ölçüde gayrimüslim halkın yaşadığı bir yer durumundadır; Osmanlıların güç kaybetmesiyle doğru orantılı olarak Beyoğlu’ndaki yabancı odaklar güçlenmeye başlamış, Galata bankerleri İmparatorluğun mali kaynaklarını istismar etmiş ve bölge Tanzimat sonrasında da alafrangalığın kentsel sembolüne dönüşmüştür. Ekrem Işın, Beyoğlu’nun Tanzimat sonrası yaşadığı gelişimi şu şekilde anlatır: “Galata bankerleri, gündelik hayatın iktisadî yönünü denetleyebiliyorlardı. Azınlıkların iktisadî açıdan toplumun diğer kesimlerine oranla daha iyi durumda bulunmaları, özellikle Beyoğlu çevresinde hayat standardı yüksek bir yaşantı üslubunun doğmasına yol açmıştır. Yabancı elçiliklerin bulunduğu Beyoğlu, iktisadî gücün sembolü olarak 19. yüzyıl boyunca gelişti. Osmanlı modernleşmesinin pek çok kurumsal yeniliği bu bölgede başlatılmıştır. *Altıncı Daire-i Belediye* adıyla Paris Belediyesi örnek alınarak kurulan hizmet örgütü, önce bu bölgede faaliyete geçmiştir. İktisadî gücün beslediği hizmet sektörü, gündelik hayatın hemen her alanında örgütlenmeye başlamış ve Beyoğlu 19. yüzyıl sonlarına doğru Avrupa kentlerinin görüntüsüne bürünmüştür” (Işın 2023: 94-5). Erken Türk edebiyatı ürünleri de Beyoğlu-alafrangalık özdeşliğini ısrarla yineleyecektir. Orhan Okay, *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine* adlı kitabındaki

“Yeni Türk Edebiyatında İstanbul” başlıklı makalesinde İstanbul’un çeşitli mekânlarının Türk edebiyatındaki görünümünü irdelerken Ahmet Mithat Efendi’ye geniş bir yer ayırır ve “ilk defa onun romanlarıyla Beyoğlu Avrupai tarz yaşayışın, aynı zamanda sefahat hayatının sembolü olarak Türk edebiyatına girdi” (Okay 2014: 138) tespitinde bulunur. Orhan Okay’ın panoramik bakışı doğrultusunda Ahmet Mithat Efendi’den Halit Ziya’ya, Hüseyin Rahmi’den Cumhuriyet devri edebiyatına birçok romancı Beyoğlu ve çevresindeki Nişantaşı, Pangaltı ve Feriköy gibi semtleri modernleşmenin ve Batı tarzı hayatın merkezi olarak yansıtırken Suriçi bölgesini ise geleneksel hayatın merkezi şeklinde konumlandırmıştır; bu karşılık en ikonik halini Peyami Safa’nın *Fatih-Harbiye* romanında bulacaktır. Tanzimat ve Cumhuriyet döneminin birçok yazarı Beyoğlu’na suçlayıcı ve ötekileştirici ifadelerle yaklaşır, bu bağlamda Yahya Kemal Türk edebiyatının en meşhur denemeleri arasındaki “Ezansız Semtler”de Şişli, Nişantaşı, Kadıköyü ve Moda gibi semtleri “Müslüman ruhundan ari, çorak ve kuru” (Yahya Kemal 2017: 102) olmakla itham edecektir.

Kemal Tahir, modern Türk edebiyatının mekân algılayışını büyük ölçüde benimsemiştir. *Esir Şehir İnsanları*’nda Kâmil Bey, karısı Nermin ve kızı Ayşe ile birlikte Nermin’in halasının konağına yerleşir; bu konak Yahya Kemal’in “Müslüman ruhundan ari, çorak ve kuru” olmakla eleştirdiği semtlerden Nişantaşı’ndadır. Kâmil Bey bu konak karşısındaki olumsuz yaklaşımları ilkin konağın dizaynıyla başlayarak Hala Hanımlara ve onların çevresine doğru hızlı bir şekilde genişletecektir. Kemal Tahir, Kâmil Bey’in konaktaki zevksizlik, karmaşa ve müsrifliğe karşı izlenimlerini şöyle aktarır: “Nermin’in halası, Nişantaşı’nın en değerli kârgir konaklarından birini satın almış, girişten başlayarak tıka basa antika eşyalarla doldurmuştu. ‘Buna dayalı döşeli denmez, düpedüz antika deposu denir,’ diye suratını buruşturdu ilk gördüğünde, Kâmil Bey; bu kadar pahalı karışıklığın içinde yaşamaya insanların kendilerini nasıl mahkûm ettiklerini bir türlü de anlayamadı.” (Tahir 2022: 46) Kâmil Bey bu konakta “Anadolu’ya ateş püsküren” ve Mustafa Kemal’i eleştiren insanlarla, “Paris’i, Berlin’i, Roma’yı, Viyana’yı Beyoğlu gibi tanıdığıyla kasılan bir Büyükelçi eskisi”yle karşılaşacak ve bunlar karşısında büyük bir huzursuzluk yaşayacaktır. Sonuçta Hala Hanım ile Enişte’nin işgalci, züppe ve hainlerle dolu arkadaş çevresinden kaçmak için karısı ve çocuğuyla birlikte kendisinin Bağlarbaşı’ndaki babadan kalma yıkık konağına taşınacak, yani “Ezansız Semtler” terk edilecektir. Kâmil Bey’in “Ezansız Semtler”i terk edişine karşılık, Nermin’in geleneksel İstanbul’la herhangi bir ilişkisi bulunmamaktadır. Kâmil Bey’in dava arkadaşı Ramiz Efendi, karısıyla çocuğunun Kocamustafapaşa’dan geldiğini söyleyince, “Nermin, Kocamustafapaşa’nın nerede olduğunu bilmediği için sadece gülümser” (Tahir 2022a: 420). Kemal Tahir’in bu yönünden ötürü Nermin’i çok ağır bir şekilde eleştirdiği kolay kolay söylenemez; çünkü Nermin her haliyle bu dünyanın insanıdır. Ancak Kemal Tahir’in Ramiz Efendi’nin oğlu Kadir’e karşı tavrı çok daha serttir çünkü Kadir, o bölgenin bir insanı olarak “Kocamustafapaşa’da oturduğu için utanç duy”maktadır (Tahir 2022c: 189). Bu, aynı zamanda Doğululuğundan utanma ve Batılılığa özenme anlamına gelir ve Kemal Tahir’in penceresinden bakıldığında, asıl “utanç” verici tavır da budur. Kemal Tahir, Batılılaşmanın Türk toplumunu bizdeki uygulama biçimiyle maddi ve manevi sömürgeliğe sürüklediğini, çukura düşürdüğünü söyler; ona göre Osmanlı tarihini inkâr etmek bir Batılı oyunudur. Onun yargılarına göre “Bugünkü dünyada, toplumların ezici çoğunluğu tarihte devlet kuramamış olmanın batağı içinde debelenmektedirler. Batılılaşma gidişinde, bize inandırılmak istenen yetenezsizlik, aşılınmak istenen aşşalık duygusu, ancak tarihimizi inkâra kandırıldığımız takdirde, yabancı çıkarların işine yarar hale getirebilirdi” (Tahir 2023: 139). Kadir, geleneksel kimliğinden utanan haliyle, Kemal Tahir’in sert bir şekilde eleştirdiği züppe tiplerine karşılık gelmektedir ve yine onun söylemiyle “aşşalık duygusu”yla yaşamaktadır. Kemal Tahir’in *Esir Şehir Üçlemesi*, bu yönüyle Batıcılığın ve Batı karşısında aşşalık duygusu duyan züppelerin de çok sert bir eleştirisidir.

Tarih boyunca şehrin Batılı bölgesi olarak zihinlerde yer edinen Beyoğlu, Mütareke yıllarında İtilaf Devletlerinin de bir nevi üssü haline gelmiş, bu nedenle daha da öfkeyle anılmaya başlamıştır. Philip Mansel *Dünyanın Arzuladığı Şehir: Konstantiniyye* adlı kitabında Mütareke Beyoğlu'sunu “Konstantiniyye şiddetin öylesine dışındaydı ki, milliyetçiler Anadolu'da çarpışırken -yan sokaklarda hüküm süren fakirlik ve umutsuzluk göz ardı edilirse- Pera'da sürekli bir karnaval havası vardı. Yabancı asker ve denizcilerin para sıkıntısı yoktu. Pera Palas Oteli'ndeki barın etrafı üç sıra Müttefik subayıyla çevrilirdi,” (Mansel 2011: 536) cümleleriyle anlatır. Modern Türk romanı Pera'daki bu karnavala kayıtsız kalmaz, özellikle Yakup Kadri *Sodom ve Gomora*'da Pera'daki Batıcı coşkuyu ve İtilaf Devletleri subaylarını uzun uzun işler; Kemal Tahir ise Pera'ya belli bir mesafeden bakar ve yabancı askerleri daha az okuyucuya gösterir. O bölümlerden birinde Kâmil Bey'in gözlemleri şöyle anlatılır: “Beyoğlu Caddesi, elektriklerini keyifle cömertçe yakmıştı. Kaldırım yabancı uniformalarla, camekanlar yabancı renklerle doluydu. Kâmil Bey, bir milyon kederli insana karşı bu bir karış sokağın kıskırtıcı yılışıklığına şaşı” (Tahir 2022a: 270). Yakup Kadri gibi Kemal Tahir de tarihsel gerçeklere uygun bir şekilde Beyoğlu'nu Milli Mücadele karşıtı faaliyetlerin merkezi olarak sunar ve kahramanlarının diyalogları üzerinden Milli Mücadele'yi adeta Beyoğlu'na karşı verilen bir savaş gibi yansıtır: “Hiç unutmam, tevkifinden bir hafta önce İhsan'la beraber Halic'i sandalla geçiyorduk. Koluma hafifçe vurarak fısıldadı: ‘Şu Süleymaniye Camii'nin minareleri arasına, minarelerin arasını dolduracak büyüklükte bir resim asmalı... Bir gece, kimseye sezdirmeden... Mustafa Kemal'in resmini... Sabahleyin, karşısında Mustafa Kemal'le uyanmış bir Beyoğlu gözünün önüne geliyor mu? İşte meydan resmi dediğim zaman ben böyle bir şey düşünüyorum.' İhsan'a hak vermiyor musunuz?” (Tahir 2022a: 206) Alıntılanan bu pasajda Kemal Tahir, “Süleymaniye Camii'nin minareleri arasına gerilmiş bir Mustafa Kemal resmi” üzerinden Milli Mücadele'ye dinsel bir içerik de katmakta ve bir açıdan Beyoğlu'nun laik yapısına da göndermede bulunmaktadır. Bu bağlamda Kemal Tahir'in Beyoğlu'nun karşısına herhangi bir cami yerine sadece 16. yüzyılın değil bütün bir İslam mimarisi tarihinin en parlak eserlerinden olan Süleymaniye Cami'yle çıkması son derece dikkate değerdir. Mimar Sinan'ın “Kalfalık Eseri” kabul ettiği Süleymaniye Cami, şehrin birçok yerinden rahatlıkla görülebilirliği bir kenara, inşa edildiği yer açısından gerçekten de Beyoğlu'na hakim bir konum üzerinde durmaktadır. Gülru Necipoğlu, Süleymaniye Cami'nin Osmanlı mimari tarihi açısından müstesna konumunu, “Eski Saray'dan ödünç alınan hâkim bir tepede, Mese'den biraz uzakta yer alan Süleymaniye, Halic'e döntük şehir panoramasını muhteşem bir nirengi noktasıyla yeniden şekillendirdi,” (Necipoğlu 2017: 140) cümlesiyle özetler. Süleymaniye Külliyesi gibi azametli yapılar, devletin gücüne atıfta bulunur ve dış dünyayı etkileme amacı güder: “Camiler yalnızca içeriye yönelik olmayıp, aynı zamanda imparatorluğa dışarıdan gelenlerin de gözlerini kamaştırmayı amaçlıyor; görenler, Osmanlı Devleti'nin zenginliğine ve gücünün olağanüstü boyutlarına kuşkusuz ikna oluyordu” (Boyar ve Fleet 2021: 156). Kemal Tahir, Beyoğlu'ndaki Batıcı karnavalın karşısına, Osmanlı dini mimarisinin anıtsallığıyla dikilmektedir ve bu anıtsallık üzerinden iç dünyaya güven telkin ederken, dış dünyaya karşı da meydan okumaktadır. Sonuçta her türlü *Fatih-Harbiye* karşıtlığı, *Fatih*'i öne çıkarırken dini göndergeler içermek durumundadır ve Kemal Tahir'in *Esir Şehir Üçlemesi* de bu güzergahı takip etmektedir.

Esir Şehrin Kadınları

Kadınların sosyal hayata aktif olarak katılmaları, hukuk önünde eşitlik elde etmeleri ve toplumsal hiyerarşide yükselme imkanına ulaşmaları hem Batı'nın son birkaç yüzyıllık tarihinin hem de Türk modernleşmesinin en tartışmalı hususları arasında bulunmaktadır; kadının yeni konumuna dair tartışmalar modern Türk edebiyatına da yansımış ve Kemal Tahir'in *Esir Şehir Üçlemesi*'nde

de genişçe ele alınmıştır. Kadının sosyal hayatta erkeklerle eşit hak ve imkanlar elde etmesinden yana bir tavır içerisinde olduğu görülen Kemal Tahir, aksi görüşe sahip olanlara da kahramanlarının diyalogları üzerinden eleştiriler yöneltmektedir. Kadınların Milli Mücadele döneminde özellikle de ulusal uyanışın nirengi noktalarından Sultanahmet Mitingleri'yle toplumsal görünürlük kazanmaları birçok çevrede -zaten ötelere mevcut olan- travmatik ruh hallerini iyice tetiklemiş ve kadınsız bir sosyal hayat ideali kuranların Milli Mücadele'yi itibarsızlaştırma argümanlarından biri olmuştur; bunlar *Üçleme*'de okura gösterilmektedir. *Esir Şehrin İnsanları*'nda hapisanede Kâmil Bey'e mezarlıklardaki koca kavukluların yüzü suyu hürmetine ve padişahın duası gücüyle ekmek bulunabildiğini ifade eden bir asker, Anadolu'nun tek mil gavur olduğunu söyler ve kadınlardan hareketle bütün bir Milli Mücadele'ye karşı çok ağır ithamlarda bulunur: "Ben gözümle görmedim. Gelenlerden işittim. Tekmil Bolşevik olmuşlar. Irz, namus arama! Ankara'da evlerin kapıları açık durmaktaymış... Kapamak yasak! Kim önce davranıp içeri girerse, karılar onun malı... Tövbe tövbe!" (Tahir 2022a: 343) Alıntılanan bu ifadelerde sadece kadınların toplumsal hayatta bulunmasının yol açtığı psiko-seksüel korkular değil, Komünizm korkusu da açıkça gösterilir. Bu askerin ağzından söylenenlerde bir başka ilginç husus daha vardır. Askere ve onun temsil ettiği zihin yapısına göre, kadınlar suçludur ancak kadınlar kendi iradeleriyle suç işleyebilme yetisinden de yoksundur; ilerleyen satırlardaki ifadelerine göre onların günahlarından da yine erkekler sorumludur: "Ramazan'da vaaz dinlemeye gitmiştim. Beyazıt Camii'nde bir Laz Hoca vardı. Hoca değil, 'derya-yı umman'! Yani senin anlayacağın uçsuz bucaksız deniz! Kitapları yutmuş, sindirmiş. Gökten, yerden haber onda... Ağzından cevahir saçmakta düpedüz... O söyledi: 'Kadınlarda suç yok,' dedi, 'yarın mahşerde onların babaları, anaları, ağabeyleri, kocaları yanacaklar!'" Bu bakış açısı, ataerkilliğin doruk noktalarından birine işaret eder ve kadını bilinç, irade ve hareket kabiliyetine sahip olmayan ve tamamen erkeğin kölesi durumunda bir varlık pozisyonuna indirger. Bu denklemde kadının sesine yer yoktur: "Eskiden bir edep varmış. Erkeğin bulunduğu yerde karı kısmı sesini duyurmazmış! Zira sesi de namahremdir. Birinci namahrem sestir. Yüz, surat sonra gelir. Şimdi tramvaylarda, vapurda avrat sesinden erkekler fırsat bulup iki laf edemez oldu ağız tadıyla..." Kemal Tahir, burada idealize edilen "sessiz", dolayısıyla "edepli" ve tamamen erkeğin kontrolü altındaki toplumsal cinsiyet çerçevesinde oluşturulmuş kadın tipine karşı mücadeleci, toplumsal yaşama aktif şekilde katılan ve erkeklerin dilediği gibi çekip çevirebildiği varlıklar olmak bir kenara gerektiğinde erkekleri de yönetebilen bir kadın imajını çıkarmaktadır. Onun İstanbul'u, kadın sesleriyle dolu dolu bir İstanbul'dur.

Uğur Tanyeli *Korku Metropolü İstanbul* adlı kitabında kadının kamusal alanda görünürlük kazanmasının 18. yüzyılda başlayan bir travma olduğunu belirtir -bu aynı zamanda Osmanlı'da erkeğin modernleşmenin de başladığı dönemdir- (s. 133) ve kadının görünürlüğünü artırması açısından Milli Mücadele döneminde gerçekleştirilen 23 Mayıs, 30 Mayıs 1919, 10 Ekim 1919 ve 13 Ocak 1920 tarihli Sultanahmet Mitinglerinin bir dönüm noktası olduğu tespitinde bulunur; bu mitingler, Türkiye'de kadınların söylev verdiği ilk kamusal etkinliklerdir. (Tanyeli 2022: 133) Tanyeli'ye göre kadınların bu mitinglerde elde ettiği pozisyon, ulusal kurtuluş heyecanı ve kaygıları nedeniyle geniş bir muhalefetle karşılaşmamış ve yurdun bekası söylemi ile bütünleştiğinden kolayca meşrulaşabilmiştir; ancak "kadının kentsel mekânı gündelik yaşamda, özellikle de rekreasyon amacıyla kullanması -fedakârlık anlatılarından çok farklı biçimlerde- toplumsal değişimde çarpıcı radikal değişimleri tetiklemiş ve travmatik olmuştur" (Tanyeli 2022: 157-8). Uğur Tanyeli, modernleşmenin kısa tarihinde kadının toplumsal görünürlüğüne yönelik hâkim yaklaşımı şöyle özetler: "Kadın bir türlü kendi aklıyla karar üretebilen, rasyonalitesi olan bir cins olarak düşünülemez. Ekonomik ve cinsel anlamda kolayca baştan çıkarılabilir. Hep güdülenmelidir, ona doğru yol gösterilmelidir. İstanbul ve Türkiye modernleşmesi, kadının sırtına sayısız muhayyel sorumluluk ve kabahat yüklenerek eril olarak inşa edilmiş gibidir. Dolayısıyla kamusal mekân erkekler tarafından, kadınlar için

bir disiplin mekânı olarak kurulmak istenir” (Tanyeli 2022: 163-4). Burada ifade edilen yaklaşımlar, yukarıdaki alıntılarda askerın Kâmil Bey'e hitaben kurduğu cümleler ile tartışmaya kapalı bir şekilde örtüşmektedir. Askerın zihin dünyasına göre kadın, Tanyeli'nin tespitlerini izleyerek söylersek “kendi aklıyla karar üretmez”, “rasyonaliteden yoksundur”, “ekonomik ve cinsel anlamda kolayca baştan çıkarılabilir” ki askerın asıl yakındığı husus da bu sonucudur. Dolayısıyla da kamusal mekân kadınlara kapalı bir şekilde erkekler tarafından disipline edilecektir. Kemal Tahir'in bu idealizasyonun karşısına bambaşka bir yaklaşımla çıktığı daha önce söylenmişti, bu yaklaşımın vücut bulduğu karakter olarak da Milli Mücadele yanlısı eşi hapisteyken Milli Mücadele yanlısı yayımlar yapan ve kamuoyunu bu doğrultuda örgütleyen Nedime'yi işaret edebiliriz.

Tanyeli'nin işaret ettiği haliyle Sultanahmet Mitingi'ne *Esir Şehir Üçlemesi*'nde de büyük önem atfedilmektedir. Nedime'nin kocası, Sultanahmet Mitinginden hareketle kadının toplumsal hayattaki yerine dair bir tirada girişir ve “Harp etmek eskiden erkekçe bir işmiş. Şimdi insanca bir iş... Kadınlar bizden daha iyi dövüşüyorlar. Miting yapıldığı zaman burada olup Sultanahmet meydanını görmeliydiniz. Siyah çarşafı bir kadın kalabalığı, memleketin üzerinde bir ân siyah bir bayrak gibi dalgalandı. Bazı hareketler, o hareketin şefflerine neden o kadar büyük değer verdiğini biliyor, ben işte o gün anladım. Miting tepeden tırnağa kahramanlık,” (Tahir 2022a: 139-40) der. Bu ifadeler savaşı erkeklerin tekelinden çıkarıp kadınlara doğru da genişletir ve kadınların kahramanlığına vurguda bulunur. Nedime'nin kocasına göre kadınlar muhallebici dükkanlarında, tiyatrolarda kendileri için gerilen kafesleri; tramvaylarda, vapurlarda çekilen perdeleri yıkmışlardır. O zamana kadar “Erkek işlerine aklım ermez” diyen ve bu sözle biraz da övünen Nedime; şimdi kendisine “mürekkepten, kağıttan, baskı fiyatlarından, bayii hesaplarından, dahası dünya siyasetinden” söz etmektedir. (Tahir 2022a: 140) Erkekler tarafından dizayn edilen toplumsal hayat, kadınların varlığını belli alanlarla sınırlandırmıştır; entelektüel faaliyetler, sosyal hayatın planlamasına yönelik girişimler ve nihayet siyaset kadınlara kapalı alanlar arasındadır. Sultanahmet Mitinglerinin önemi, kadınların bu mitingler üzerinden erkeklerin tekelindeki siyasi dünyaya dair konuşma imkanı kazanmış olmalarıdır. Bu mitingler ayrıca, Nedime'nin kocasının kıskançlığının da dizginlenmesine yardımcı olur ve kadınların varlığını belli alanlarla sınırlandırma çabasının psiko-seksüel temellerini açığa çıkarır: “Sultanahmet Mitingi yapılmış olmasaydı, ben Nedime'yi Babiâli'ye çıkaramazdım! Bunun ne kadar dehşetli bir karar olduğunu kestirirsiniz! Hayvan gibi kıskancım bir kere... Sonra iliklerime kadar Doğuluyum!” (Tahir 2022a: 141) Bir başka yerde ise Kâmil Bey Nedime'ye hitaben erkeklerle kadınların birlikte savaşmaları gerektiğini savunur; kadınları geleneksel olarak kadınlıkla özdeşleştirilen kapalı mekânlardan çıkarıp erkeklerle birlikte adeta savaş meydanına davet eder: “Bir milletin kadınları erkeklerle aynı safta dövüşse girerlerse o milleti yenmek hiç mümkün mü? En ilkel insan topluluklarında bu böyleyken zamanla nasıl unutulmuş? Hep erkek budalalığı... Hangi memlekette erkekler kadın yardımını küçük görmüşlerse, o memleket mahvolmuştur” (Tahir 2022a: 191). Kemal Tahir'in *Esir Şehir Üçlemesi*'nde çizdiği çerçeveye göre, *Esir Şehir*'in esaretten kurtulması, kadınların ataerkil kalıpların esaretinden kurtulmasıyla doğrudan ilişkilidir. Şehrin esaretten kurtulması ancak kadınlarla erkeklerin yan yana savaşmasıyla mümkün olabilecektir.

Sonuç

Esir Şehir Üçlemesi Kemal Tahir'in Tanzimat sonrası Türk modernleşmesine, Milli Mücadele'ye, Batıcılık ideolojisine ve kadının toplumsal hayattaki yerine dair fikirlerini derli toplu bir şekilde ortaya koyan verilerle yüklüdür; bu yönüyle de Kemal Tahir külliyyatının en önemli parçaları arasında yer almaktadır. Kemal Tahir *Esir Şehir Üçlemesi*'nde İstanbul'u bir mücadele alanı olarak kurgulamış ve Mütareke Dönemi'nden Serbest Cumhuriyet Fırkası'na kadarki süreçte

şehirde olup bitenleri dinamik bir dil ve anlatımla okuyucuya aktarmış, bunu gerçekleştirirken anlatısını Kâmil Bey ve çevresi üzerinden inşa etmiştir. Bu *Üçleme*, esasen bir dönüşüm üçlemesidir ve en esaslı dönüşümü de Anadolu ve Milli Mücadele hakkında farkındalık ve hassasiyet kazanması, hatta hapishaneye düşecek kadar kendini bu davaya adanmasıyla Kâmil Bey yaşamıştır; bu denklemde İstanbul, Anadolu'yla bütünleşmek kaydıyla asıl anlamına ulaşmaktadır. Kemal Tahir Mütareke İstanbul'unu tarihsel gerçekliklerine uygun bir şekilde anlatmaya çalışmış ve dönemin yangınlarını, Beyoğlu bölgesindeki konaklarda kurulan alafranga ortamları ve şehirde Milli Mücadele yanlısı direniş örgütlenmesini detaylı bir şekilde anlatmıştır. Bu bağlamda yangınların tahribatını acıklı sahnelerle iletirken, Batı özentisi tiplere karşı ise sert eleştiriler yöneltmiş ve geleneksel İstanbul'un önemini görünür kılarak *Fatih-Harbiye* ikileminde haliyle Fatih'ten yana bir tavır ortaya koymuştur. Kemal Tahir'in *Esir Şehir Üçlemesi*'ndeki en çarpıcı hamlelerinden biri ise kadınların toplumsal hayata katılımı hususunda gösterdiği tavidir; o, bağınaz çevrelerin kadınları hayatın dışında bir alana hapsedme çabasına karşı durur ve kadınları erkeklerle omuz omuza bir şekilde savaş alanında tahayyül ederek onları ataerkilliğin tahakkümünden çıkarma yolunda bir tutum takınır. Bu haliyle şehir, kadınlara açılır. Sonuç itibarıyla Kemal Tahir *Esir Şehir Üçlemesi*'nde bir türlü sona ermeyen felaketlerle yıpranan, esaret altına girse bile bu esareten kurtulmak için gerekli potansiyeli taşıyan ve esasen kendini Batı'ya nispetle konumlandırılanlarla yerli dinamiklere göre tanımlayanlar arasında bölünmüş bir şehir yaratmıştır; yazar bu denklemde Batı karşıtı karakterler lehine bir ton kullanır ve böylece kurgu-dışı metinlerindeki fikirlerini de kurmaca karakterler üzerinden okura ulaştırır.

Kaynakça

- Avcı, Mehmet Güven (2023). *Kemal Tahir'i Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Avcı, Mehmet Güven ve Coşkun, İsmail (2024). "Kemal Tahir Romanlarında Türk Modernleşmesini Okumak: Bir Sınıflama Önerisi", *Yeni Perspektifler Işığında Kemal Tahir*. Ayşen Şatıroğlu (Der.). İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Boyar, Ebru ve Fleet, Kate (2021). *Osmanlı İstanbul'unun Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz (2023). *Han Duvarları: Toplu Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dosdoğru, Hulusi (2023). *Batı Aldatmacılığı ve Putlara Karşı Kemal Tahir*. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Ersoy, Mehmet Âkif (2013), *Safahat*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Işın, Ekrem (2023). *İstanbul'da Gündelik Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2018). *Sodom ve Gomora*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kayalı, Kurtuluş (2023). *Kemal Tahir'in Entelektüel Portresi*. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Mansel, Philip (2011). *Konstantiniyye-Dünyanın Arzuladığı Şehir 1453-1924*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Mantran, Robert (2020). *İstanbul Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Necipoğlu, Gülrü (1917). *Sinan Çağı-Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarî Kültür*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Okay, Orhan (2014). *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tahir, Kemal (2022a). *Esir Şehrin İnsanları*. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Tahir, Kemal (2022b). *Esir Şehrin Mahpusu*. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Tahir, Kemal (2023). *Notlar-Batlaşma*. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Tahir, Kemal (2022c). *Yol Ayrımı*. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Tanyeli, Uğur (2022). *Korku Metropolü İstanbul-18. Yüzyıldan Bugüne*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tevfik Fikret (2021). *Bütün Eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yahya Kemal (2017). *Aziz İstanbul*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Zürcher, Erik Jan (2023). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yunus Emre'de Simyevî Ateş

The Alchemical Fire in Yunus Emre

Suzan ORÇAN*



Öz

Bu çalışmada Yunus Emre Divanı'nda yer alan ateş ve ateşle bağlantılı kavramlar, simya kapsamında değerlendirilmektedir. Simya, manevi anlamda nefsi dönüştürme sanatıdır. Isıtma, aydınlatma ve yakma özellikleriyle ateş, iki farklı anlamda ele alınmaktadır. İlk olarak ateş yaratılışın temel unsuru olan tüm varlıkların bünyesinde bulunan, en içteki hayati gücü temsil eden içsel ateş veya nurdur. İkinci anlamda ateş; dört unsurdur yer alan ateştir. İçsel ateş tüm yaratılışın bünyesinde muhafaza edilen ilahi bir kıvılcım, tutuşturulması hâlinde şahsi benliği yakıp, nefiste dönüşümü sağlayan büyük bir potansiyeldir. Bu şekliyle ateş unsuru Yunus Emre'nin şiiirlerinde de yer almaktadır. Dört unsur, benliği saran ve aralarında oluşan karşıtlık sayesinde benlik algısını diri tutan bir işlele sahiptir. Dört unsurdur meydana gelen karşıtlığın uzlaşmaya dönüşmesi, unsurların birbirleri ile etkileşimini sağlayarak nefsin bütün güçlerinin birleşmesini temin etmekte ve dönüşümü başlatmaktadır. Ateş, ısı etkisiyle unsurlar arasındaki etkileşimi sağlaması ve nihai tutuşmayı temin etmesi anlamında büyük önem arz etmektedir. Nitekim simyada iksirin hazırlandığı fırın, insan bedenini temsil eder, bu beden ise sembolik anlamda nefis güçleri ağıdır. Ateş bu fırında etkin unsurdur ve üretici güce denk gelir. İçsel ateşin uyanmasıyla harekete geçen aşk ateşi; tütmeyen ateş, tüten ateş ve küllenen ateş aşamalarından geçerek nefsin dönüşümünü sağlamaktadır. Yanma ile temsil edilen nihai gaye ise ruhsal ikinci doğumun geçerleştirilmesi ve nefsin dönüşümünün sağlanmasıdır. Sonuç olarak bu çalışmada simyanın sembolik anlamını içeren nefsin arınması, çözünmesi, kristalleşmesi, erimesi ve yanması süreçlerindeki ateş etkisi Yunus Emre'de yer alan kullanımları ile birlikte çözömlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yunus Emre, simya, ateş, nefsin dönüşümü, ruhsal ikinci doğum

Abstract

In this study, fire and concepts related to fire in Yunus Emre's Divan are evaluated within the scope of alchemy. Alchemy is the art of transforming the soul in a spiritual sense. Fire is considered in two different senses with its heating, lighting and burning properties. First of all, fire is the inner fire or light that represents the innermost vital force found within all beings, which is the basic element of creation. Fire in the second sense; It is the fire contained in the four elements. Inner fire is a divine spark preserved within all creation, a great potential that, when ignited, burns the personal self and transforms the soul. In this form, the element of fire is also included in Yunus Emre's poems. The four elements have a function that surrounds the self and keeps the self-perception alive thanks to the contrast between them. The transformation of the opposition occurring in the four elements into reconciliation ensures the unification of all the powers of the soul by ensuring the interaction of the elements with each other and initiates the transformation. Fire is of great importance in terms of ensuring the interaction between elements through the effect of heat and ensuring final ignition. As a matter of fact, in alchemy, the oven in which the elixir is prepared represents the human body, and this body is symbolically the network of soul powers. Fire is the most active element in this furnace and corresponds to productive power. The fire of love activated by the awakening of the inner fire; It ensures the transformation of the soul by passing through the stages of smoldering fire, smoking fire and ash fire. The ultimate goal represented by burning is the realization of the spiritual second birth and the transformation of the soul. As a result, in this study, the effect of fire in the processes of purification, dissolution, crystallization, melting and burning of the soul, which includes the symbolic meaning of alchemy, is analyzed together with its uses in Yunus Emre.

Key Words: Yunus Emre, alchemy, fire, transformation of the soul, spiritual second birth

*Dr. Öğretmen, MEB, Ankara, Türkiye,
suzanorcan@gmail.com,
ORCID:0000-0001-9328-095

Gönderilme Tarihi / Received Date:

17 Şubat 2024

Kabul Tarihi / Accepted Date:

10 Mart 2024

Atıf/Citation: Orçan S. (2024).

Yunus Emre'de Simyevî Ateş

doi.org/10.30767/diledeara.1438667

Copyright © 2024

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

tded.org.tr | 2024

Extended Summary:

In this study, fire and concepts related to fire in Yunus Emre's Divan are evaluated within the scope of alchemy. Alchemy is the art of transforming the soul in a spiritual sense. Fire is considered in two different senses with its heating, lighting and burning properties. First of all, fire is the inner fire or light that represents the innermost vital force found within all beings, which is the basic element of creation. Fire in the second sense; It is the fire contained in the four elements. Inner fire is a divine spark preserved within all creation, a great potential that, when ignited, burns the personal self and transforms the soul. The fire, which is represented by sulfur in the symbolic meaning of alchemy, can only transform the soul when it interacts with mercury. The soul mixed with the body has a fragmented and solidified structure and cannot reflect the Spirit. For this purpose, it is necessary to separate the original form from its raw and one-sided composition. This is achieved by going through a process defined as burning the soul, dissolving it, purifying it, and finally turning it into a perfect crystal and solidifying it again. This process, described as alchemical transformation, creates a system of symbols within itself. With this expansion of meaning, the element of fire is also included in Yunus Emre's poems. Expressions such as "death of the soul" and "burning of the self" indicate the transformation from the personal self to the divine self by igniting the inner fire. The four elements have a function that surrounds the self and keeps the self-perception alive thanks to the contrast between them. The transformation of the opposition occurring in the four elements into reconciliation ensures the unification of all the powers of the soul by ensuring the interaction of the elements with each other and initiates the transformation. Fire is of great importance in terms of ensuring the interaction between elements through the effect of heat and ensuring final ignition. As a matter of fact, in alchemy, the oven in which the elixir is prepared represents the human body, and this body is symbolically the network of soul powers. Fire is the most active element in this furnace and corresponds to productive power. The fire of love activated by the awakening of the inner fire; It ensures the transformation of the soul by passing through the stages of smoldering fire, smoking fire and ash fire. The smoldering fire phase is the secret dimension that requires the fire to be hidden inside. As a matter of fact, the size of the power necessitates being tight and compressed. This mystery dimension, which is expressed as the taming of fire in alchemical symbolism, means controlling the intensity of fire.

The smoking fire phase includes the ignition phase that cannot be concealed any further. It is seen that this process, which is reflected in different ways in Yunus Emre, takes place with the words "fire, tobacco, smoke, smoking". The rising of the smoke symbolizes the ascension of the individual soul to the Infinite. In this way, gradually the personal self leaves the soul. The phase of ash fire is the sign of the transformation in the soul and reaching a level of existence that passions cannot reach. It is a stage where all desires against the world end. In this phase, the spiritual second birth takes place and it is mentioned in Yunus Emre as "burning, becoming ashes". Alchemically, sulfur produces combustion, mercury evaporates, and salt stabilizes the volatile spirit. In this respect, the interaction of the elements ends and the death of the soul takes place. The ultimate goal represented by burning is the realization of the spiritual second birth and the transformation of the soul. As a result, in this study, the effect of fire in the processes of purification, dissolution, crystallization, melting and burning of the soul, which includes the symbolic meaning of alchemy, is analyzed together with its uses in Yunus Emre.

Giriş

Bu çalışmada Yunus Emre'nin Divanı'nda kullanımları tespit edilen ateş unsurunun simya ile bağlantısı üzerinde bir çözümleme yapılmıştır. Yunus Emre'nin şiirlerinde bulunan ateş unsuru, pek çok şekilde sınıflandırılabilir, farklı bağlamlarla yeni bir anlam açılımını sağlayabilecek bir genişliğe sahiptir. Çoğu zaman aşk ateşi şeklinde geçen ateş unsuru bazen şiirlerde doğrudan ateş anlamını veren “od” kelimesi ile zaman zaman da ateşin çağrışımlarını içeren farklı kelimelerle yer alır. Ateş kavramı ile birlikte ateşle bağlantılı olan kelimeler olan “yanma, yanmak, kül, nûr, ışık” gibi kavramlar da kullanım olarak ön plana çıkmaktadır. Bu çalışmada ateş unsuru öncelikli olarak “simyevî ateş, içsel ateş, kutsal ateş, ilahi ışın” olarak adlandırılabilen kapsamda yer almaktadır. Bu ateş, yaratıcı tarafından her bünyede mevcut bulundurulmuş ilahi kıvılcım, uyandırılmayı bekleyen ve ardından dönüştürücü gücünün harekete geçirilmesi ile birlikte açığa çıkacak olan nûr'dur. Bu doğrultuda, bu çalışmada bahsi geçen ateş, insanın tekâmül yolculuğunda karşılaştığı dört unsurdan biri olan ateş unsurunun tezahürlerini içermekle birlikte, asıl olarak her bünyede mevcut bulunan “içsel ateş”tir. Ateş unsurunu simya ile ilişkisi bağlamında ele alan bu yaklaşımda nefsin arıtılması, çözümlenmesi ve yeniden kristalleştirilmesi sürecindeki ateş etkisi üzerinde durulacaktır. Ayrıca ateşle sağlanan bu değişim ve dönüşümün Yunus Emre'de yer bulan ateş kullanımları ile örneklendirilmesi sağlanacaktır.

Yunus Emre'de karşımıza çıkan ateş kullanımları başta “od” olmak üzere “yanmak” fiili ile birlikte de yer alır. Ayrıca “ısı” ve “ışık” kavramlarının da ateşin bir uzantısı olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu itibarla kullanımları görülen ışık anlamında “Pertev, nûr, münevver, çerâk, şû'le” kelimeleri, kıvılcım anlamında “zebâne” kelimesi de dikkate alınmıştır. Bu kullanımlarla beraber Yunus Emre'de ateş unsuru simyevî açıdan her insanın bünyesinde mevcut bulunan ilahi kıvılcım, içsel ateş ve bu içsel ateşi saran dört unsurdan biri olan ateş şeklinde iki farklı kategoride yer almaktadır. Hava, su, toprak ve ateş şeklinde dört unsur ile çevrelenen bu içsel ateş, ancak unsurların yer değiştirmesi ile mümkün olabilecek bir dönüşümün ardından tutuşturulabilecek büyük bir potansiyeldir. Nitekim Yunus Emre'de bunun açığa çıkması “yanmak, kül olmak, benliğin erimesi, yok olmak” fiilleri ile ifade edilmektedir. Aşk, insanın içindeki mevcut sır bilgisine yönelik keşfini içeren bir aşamayı içerir. Bu aşama tütmeyen ateş, tüten ateş ve küllenen ateş şeklinde üç aşamayı bünyesinde barındırır. Simya ile bağlantılı bir şekilde açıklaması yapılacak olan bu süreç içsel anlamda kükürt ve cıvanın, yani içsel ateş ve suyun etkileşimi ile sağlanan yanma vasıtasıyla gerçekleşen dönüşümü içeren safhadır. Kükürt yanma üretir ve tütmeyen ateş açığa çıkar, cıva buharlaşmayı sağlar ve ateşin tütmesini imler. Tuz ise üstte kalan ‘uçucu’ ruhu sabitleştirmeye yaranan kül; sembolik anlamıyla topraktır. Tekrar sükûnet sağlanır. Ateşin küllenmesi, izafi benliğin ölümünü işaret eder.

Ateş Unsuru

Dört unsurdan biri olan ateş, kadim zamanlardan beri gerek gerçek anlamının ve fiziksel tezahürünün sunduğu anlam açılımlarıyla, gerekse de sahip olduğu derinlemesine katlanarak çoğalan temsili anlamları vasıtasıyla büyük bir gizem ortaya koymaktadır. Bilim dallarının neredeyse tümüne yayılan bir kapsayıcılıkla araştırma konusu olmuş; fizikten, metafizik sahaya kadar açılan pek çok alanda, hem kültürel hem de kültürlerarası bir sembolizme sahip olma niteliğiyle çeşitli şekillerde tanımlanmış, sınıflandırılmış, mitik anlatılara kaynaklık etmiştir. Ateş; tüketen ve ışık veren (Bachelard 1995: 30), her şeyi canlandıran, her şeyin varlığının temel kaynağı; yaşamın, ölümün, varlığın ve yokluğun ilkesidir (Reynier 1787, 29,34'dan aktaran Bachelard 1995: 30-47).

Ateş, “tabiatın yenilenmesi”, “nihai bütünleşme”yi sağlayan etkin sebeptir (Guénon 2014: 75). İnsandaki entelektüel bedeni oluşturan ateş unsurudur. Ateş, kişiliğin dördüncü işlevini temsil eder. Entelektüel akılsa zihindeki arzuları biçimlendirme ve açığa vurma yeterliliğine sahiptir (Schwarz 2019: 66-67). Kadim insanın şenlik ateşi ve onunla ilgili uygulamalarda görülen özelliklerine göre yapılan çözümlemeye göre ateş; cinseldir (Bachelard 1995: 30-47). Ateşin kökenine dair mitlerde karşılaşılan ortak unsurlardan biri olan sürtünmeyle ateş tedarik etme yöntemi (Frazer 2018: 283-285), simgesel anlamda cinselliği imlerken, ateşin doğuşu yeni bir yaratılış eylemini açığa çıkarılmaktadır. Ateş, değişimdir, dönüşümdür. Aynı zamanda düşmandır ateş (Bachelard 1995: 32,62). “Tabiatın yenilenmesi” ya da “nihai bütünleşme”yi sağlayan etkin kuvvettir (Guénon 2014:7 5). Uyandırılmayı bekleyen üretici güçtür (Burckhardt 2017: 164). Ateş, İlahi Hakikat’tir (Lings 2007: 85), aşktır. Ateş ögesi kanın ve kanlı canlı mizacın temsildir. “Kutsal ateş” veya nûr olarak nitelendiğinde ışığın yüksek yönünü temsil eden ateş; İblis’e uyararak başkaldırıların yoluna girdiğinde ise ısının aşağı yönünü de temsil eder. Doğasındaki nuraniyeti kaybeden ateş; nursesiz, ışıksız, karanlık bir ısıya dönüşen yönün sembolü hâline gelir (Guénon 2015: 57,59).

Işık ile aynı kökten gelen nûr; yanan ateşin, alevin ve korun da bir ışığa sahip olması nedeniyle ateş ile özdeş kavramlar olarak değerlendirilmektedir. Her varlık nura sahiptir ve ateş de bir varlıktır (Uludağ 2016: 701).

Ateş de varoluş gibi kendi içerisinde bir anlaşılmazlık içermektedir. Hem ısı hem de ışık; hem nâr, hem de nûr olan ateş, yükselme eğilimindedir ve aydınlatır. Aynı zamanda genişlemesine yayılır ve toprağı verimli kılar. Bir başka açıdan ateş yiyicidir ve tutkusal hararete sahiptir. Bu itibarla ateş, güneşin hissedilen fonksiyonları olarak; aydınlıktır, hararettir ve olumsuz anlamda da karanlıktır (Schuon 2013: 172).

Marifetname’de bildirildiğine göre basit cisimler ateş, hava, su ve topraktan teşekkül etmektedir. Ateş unsuru bu unsurlar arasında en latif ve yüksek olanıdır. Tabiatı sıcak ve kuru olan ateş, diğer unsurlara muhaliftir. Yakma ve kapanmaya uygun olması nedeniyle; oluşma ve bozuşma, çeşitli şekillere bürünmeye muktedirdir (Erzurumlu İbrahim Hakkı 1981: 193-194).

Sürekli akış öğretisini ortaya koyan Herakleitos’a göre ateş, ilk maddedir. O’na göre evren, bir yasaya göre yanan ve sönen, başı sonu olmayan canlı bir ateştir (Hançerlioğlu 1989: 160). Evren, tükenmeyen bir canlı ateş ve bitmeyen bir yanma sürecidir. Ancak bu yanma aynı zamanda yeniden doğuşun sürekliliğini de temin eder. Her şey sürekli oluş içindedir ve bu sürekli yeniden doğuşu temin eden yegâne unsur ateştir (Gökberk 1985: 25-27). Herakleitos, her şeyin birliği tezini ileri sürer ve bu birliği ateşte bulur. Örneğin ateş, yoğunlaştığında nemlenir, basınç altında ise suya dönüşür, donduğu zamansa toprak olur. Ateşin ilk madde olarak seçilmesinin asıl nedeni; ondaki oluş, değişim ve birlikten çokluğa geçiş sürecini yakıp yıkararak yaşatmasıdır. Evrende her şey sürekli akış hâlinindedir, kalıcılık ve durağanlık yoktur, her şey sürekli değişmektedir. Bu değişimin temel dinamiği ise bir başka şeyin yıkımı ve ölümüdür. Bu değişim, yıkım ve ölüm ise ateş tarafından yakılıp yıkılmakla gerçekleşmektedir (Cevizci 2005: 826).

Türk mitolojisine göre kutsal sayılan ateşin de bir ruhu olduğuna inanılmaktaydı. Ateş temizleyici, kötü ruhlardan ve hastalıklardan koruyucu bir unsur olarak kabul edilmiştir. Kötü ruhları kovma mahiyetiyle birlikte büyü unsuru olarak da kullanılmıştır (Çoruhlu 2011: 51-52). Eski Türklerde ateş aracılığı ile geleceği öğrenme isteğinin olması ateşin, aynı zamanda büyüsel uygulamalarda da başvurduğuna işaret etmektedir (Bayat 2012: 119). Büyüsel-dini güç, “yanan”

bir şey olarak tasavvur edilir ve onu tanımlamak için ısınma, yanma, çok sıcak anlamına gelen terimler kullanılır. Büyüsel ısıyı elde etmek ise kişinin beşer üstü bir dünyaya ait olduğunun ispatıdır (Eliade 2015: 173,176).

Ateş, artış, yaşam, zenginlik kaynağı olarak tasavvur edilerek bütün canlıların canının ocakta/ ateşte olduğu inancına kaynaklık etmiştir. Bu yönüyle Türk mitolojik sisteminde ateş kültü bağlayıcı ve bir araya getirici bir işleve sahiptir (Bayat 2012: 118-119). Ocak anlamıyla birlikte ateş, ailenin/yuvanın ve oradaki hayatın sürekliliğini sembolize eder. Aynı zamanda yok edici özelliği olan ateşin ölümlerin cesetlerini ve eşyalarını yakmak için kullanılması onların yeryüzüne ait varlığının silinmesi içindir. Ateş, eril ve dişi her iki temsille de mitolojide yer bulmaktadır (Çoruhlu 2011:53-54). Eski Türk tasavvurunda ateş, kadın olarak düşünülür ve Od Ana olarak adlandırılmaktadır. Ancak ateş iyisi Umay ile birlikte erkek şeklinde de tasavvur edilebilmektedir (Bayat 2012: 72). Kan, ateş ve güneş kültleriyle özdeşleşen “Al tanrı” ise erkeklik ve dişilik özelliğinin her ikisini birden taşıyan bir varlık olarak tanımlanmaktadır (Çobanoğlu 2012: 982). Bir Altay kam alkışında yer alan “ateş ana”, geceleri al bir kısrığın üzerinde gezdiğine inanılan koruyucu bir ruhtur. Ateşin Türkçe anlamlarını sunan “od” ve “al” sözcükleri ile bağlantısına dayanılarak “Al karısı” “Al ruhu” inancıyla da ilişkilendirilmektedir (Çobanoğlu 2015: 109-110). Bu bağlamda “al karısı”, “al ruhu”, “albastı” inanışları da kötücül bir anlam alanıyla ateş unsurunun bir uzantısını ortaya koymaktadır.

Çocuk oyunlarında da çeşitli şekillerde kullanımı görülen “ateş” ve “yanmak” sözcükleri farklı simgesel anlamlarda kullanılmaktadır. Oyun dışı kalan oyuncunun tekrar oyuna katılmasını sağlayan büyüsel niteliği olan bir sözlü formül olması, ateşin ölünün canlandırılması işleviyle etkin rol oynadığını gösterir. Aynı şekilde oyuna devam etme hakkını kaybeden oyuncunun oyun dışı kalması da “yanmak” sözcüğü ile tanımlanır. Ayrıca ritüel oyunlar kapsamında da “ateşin üzerinden atlama” gibi pratiklerin olduğu oyunlar, “ateş kültü” ile bağlantılı uygulamalardır (Özdemir 2006: 295). Bu uygulamalarda yer aldığı şekliyle de, ateş simgesel anlamda yakıcı özelliği ile öldüren, hayat veren unsur olma özelliği ile diriltir, ritüel uygulamalarda da üzerinden atlanmasıyla arındırıcı işlevleri ile ön plana çıkmaktadır.

Türk şiirinde ateş, mecazî ve ilahî aşkın temsiline kullanımı görülen temel motiflerden biridir. Bunun en güzel örneklerinden biri divan edebiyatının öncü isimlerinden Şeyh Gâlib'in “ateş” redifli gazelidir (Çapan 2005: 137-166). Gazelde aşk-ateş denkliliği üzerinden gelişim gösteren bir anlatım söz konusudur. Tabiatında aşk bulunan insan, ateşle varlık bulan bir âlemedir. Her şey ateşle varlık bulmaktadır ancak bu ateş korku, üzüntü, keder kaynağı değil, sevindiren bir unsurdur. Semender tabiatlı olan âşik için ateş, varlığının yaşam kaynağıdır (Eren 2005: 97).

Simyevi Ateş

Kurşunun altına dönüştürülme sanatı olarak bilinen simya; salt manevi alana geçişi sağlamak için kurulmuş, kutsal bir bilimdir. Simya, gelişim süreci içerisinde iki akım şeklinde devam etmektedir. Birinci akım, zanaat simyası olarak gelişim gösterirken, ikinci akım olan mistik simyada metalürjik işlemler sadece birer benzetmedir. Gerçekte bir ve aynı geleneğin iki yüzü olan bu iki akımda, sembolik simya ‘arkaik’ mirasa daha yakındır (Burckhardt 2017: 8-9,23). Simya geleneğinde, işin ehil olmayanlardan gizlenmesi ve insanlığın korunması adına simya eserlerinde sembolik bir dil kullanılmıştır. Tıbbın hizmetine girmiş olan simyada ise reçete ve uygulamaların oldukça açık ve anlaşılabilir olması sağlanmıştır (Aydın 2016: 296). Nitekim her “kimyasal” iş-

lem, teknik bir iş olmakla birlikte, aynı zamanda mistik veya metafizik olsun simgesel bir anlam da içermektedir (Eliade 2002: 96).

Kaynağı Mısırlı Hermes'e dayandırılan simya; Arap bilginler tarafından teorik çerçevesi geliştirilmiş ardından da Batılı bilginler ve araştırmacılar tarafından yaygınlık kazanmış, üzerinde çok çeşitli çalışmalar yapıldığı bir araştırma alanına dönüşmüştür. Bu gelişim ve yayılma süreçlerinde metalürjik işlemlerin ötesine uzanan bir sembolizm anlayışı ile psikolojik ve mitolojik yaklaşımlarla da çeşitlenen bir yorumlama ağının oluşumu dikkati çekmektedir (Silberer 2022: 73-94). Ancak sır bilgisinin ehil olmayanlardan gizlenmesini amaç edinen bu simya sanatının zaman zaman maksadı aşan çözümlemelere kaynaklık ettiği gözlemlenmektedir.

Bizim çalışmamızda esas aldığımız yaklaşımla simya; nefsi dönüştürme sanatıdır. Simya, "kı-sır bir sertlik hâlinde pıhtılaşmış nefis"ın kirlerinden arındırılmak için sıvılaştırılması ve tekrar dondurulması işlemidir. Simya, öncelikli olarak nefsin baz metalden çıkarılmasıdır. Baz metal, tutkular ve alışkanlıklarla karartılan cisimsel bilinçtir. Geriye kalan cismin saflaştırılması ve külden başka bir şey kalmayanadek yakılmasıdır. Ardından nefsin onunla tekrar birleştirilmesi sürecini içerir. Böylelikle cisim nefis içinde ayrıştırılmış olur ve Ruh, cisim veya beden üzerine tesir edebilir ve ona bozulmaz bir biçim sunar (Burckhardt, 2017: 29,91,110).

Simyada altına dönüşmede gerçekleşen her "tamamlanma" aşaması, ruhun "kurtuluşa" doğru çıktığı bir basamaktır. Bu sembolizmde beden ve ruhun içsel deneyimi olan çilecilik ve yoğunlaşma uygulamaları, madenlere yansıtılmak suretiyle dışsal bir eylem olarak açıklanır (Eliade 2002: 100). Bu itibarla simya kapsamında kullanılan "çözülme, kristalleşme, erime ve yanma" gibi hâller nefsin dönüşümünde kullanılan terimlere dönüşmektedir. Kurşun, dâhilî insanın veya metalin "hasta, ağır, kaotik" durumunu sembolize eder. Altın ise "katılaşmış ışık" veya "yersel güneş" olarak adlandırılır ve gerek metalin gerekse de insanî varoluşun mükemmelliğini temsil eder. Metalik tabiatın gerçek amacı altın olmaktır. Diğer bütün metaller veya hazırlayıcı adımlar bu amaca yönelik aşamalardır (Burckhardt 2017: 30-31). Bu aşamalar sembolik bir biçimde insanın manevi tekâmülünün merhalelerini sunmaktadır.

Simyada çilenin erginleyici işlevi madde üzerine yansıtılmıştır. "İşkence", "ölüm" ve "diriliş" simya işlemlerine denk gelmektedir. Çile veya ölüm olmadan ebedi yaşamın elde edilmesi mümkün değildir. Bu işlemlerle cevherin dönüşümü gerçekleşerek aşkın bir varlık seviyesine erişilir. Bu seviye "Altın" olmaktır ve "Altın" ölümsüzlüğün simgesidir (Eliade 2020: 159-161). "Kurşunun altına dönüştürülmesi, manevi anlamında, insanî tabiatın başlangıçtaki asaletini yeniden kazanmaktan başka bir şey değildir." (Burckhardt 2017: 32). Dolayısıyla simya için nefis; arıtılması, çözündürülmesi ve yeniden kristalleştirilmesi gereken bir maddedir. Bu itibarla, nefsin ölümü olarak tanımlanan süreç, aslında nefsi yeniden inşa etmek üzere çözündürmektir.

Yunus Emre'de Simyevi Ateş

Yunus Emre'nin şiiri, tasavvuf yolunun sunduğu manevi gelişim aşamalarını barındıran, sır perdesi ile örölü, kendine has bir sembolizmi ve aktarım biçimine sahip olan, aynı zamanda da bağılı olduğu geleneğin dokusuna sahip bir bütünlük ortaya koymaktadır. Bu itibarla Yunus Emre bir sufi şairdir.

Daima zikir, tefekkür, murakabe ve müşahedelerle meşgul olan bir sufinin âlem anlayışı da farklıdır. "Âlem-i şehadet" olan gerçeklikler dünyasının, bu beş duyuyla algılanan âlemin ötesindeki "âlem-i misalde"; hisle, ilhamla tefekkür ve müşahede ile beslenen sufi, başkalarına sır

olan bu âlemden konuşur. Keşif ve keramet yoluyla edinilen bu sır bilgisinin aktarımı da herkese açık olamayacağı için sembol ve remizlerle sağlanmaktadır (Kemikli 2022: 180). Yunus Emre de bu sırlı alanın bilgisini kimi zaman açık, çoğu zamansa örtülü bir şekilde sembol ve remizler kullanarak aktarmaktadır. Doğal olarak bu aktarım, tasavvufi terminolojide karşılaşılan terimlerle bir denklik ortaya koymaktadır. Ateşin simya ilmi ile ilişkilendirilen, temelde nefsin dönüşümünü işaret eden anlam çerçevesi de tasavvufun sunduğu derinlikte karşılık bulmaktadır.

İnsan bünyesinin dünyevi, ölümlü, beşeri yönüyle birlikte asli-ölümsüz yönü bir arada karışmış haldedir, dolayısıyla aynı bedende tekrar bir oluşum sürecini gerektirmektedir. Bu da bir tür yenilenme, yeniden doğma olarak ölüp-dirilme kavramıyla ifadesini bulur (Coomaraswamy 2004: 251). Yunus Emre de bu sürece işaret etmektedir:

Dostı kanda bulasın sende durmagıla sen

Ol 'imâret eylemez, sen vîrân olmayınca (297/7)(Tatçı 2008b: 316)

Nefsin bedenle karıştırılması onu parçalı ve katılaşmış kılar, Ruh'u yansıtmasına engel olur. Nefsin katılaşmasına ve felce uğramasına engel olmak için aslı sureti ve maddesini ham ve tek yanlı bileşiminden ayırmak gerekmektedir. Bunun için şekilsiz madde yakılır, çözülür ve saflaştırılır, sonunda mükemmel bir kristal şeklinde yeniden 'katılaştırılır'. Bu itibarla simyevî dönüşüm, nefsi yukarı çeken ilahi ışın ile insanî bilincin doğrudan temas etmesidir (Burckhardt 2017: 76-77). Yunus Emre'de de bedenle karışmış olan ham, parçalı ve katılaşmış olan nefsin aşk ateşi ile yakılması sıkça dile getirilir:

Devletdurur ol kişiye yanar ise aşk odına

Acı tütünü çıkacak aydın olısar bu hane (Karataş 2019: 39)

Bütün okült esasların temel kanunu olan uyumluluklar kanununun yer aldığı Zümrüt Levha (Tabula Smaragdina)'da kâinatın çeşitli unsurları ve tabakaları arasındaki çok ince ve sırlı bazı benzerliklerin ve irtibatların mevcudiyeti dile getirilmektedir (Kılıç 2017: 128). Bu Levha'da yer alan maddelerden birinde şöyle geçmektedir: " f. Toprağı ateşten, latif olanı kesif olandan dikkatle ayır ki sana parıldasın. Lütuf ve hikmette, saf olan kaba olandan daha asildir." (Zümrüt Levha'dan aktaran Kılıç 2017: 130). Bu ifadeye yer alan toprağın ateşten, ince olanın kaba olandan ayrılması, nefsin bedenden çekilerek çıkarılması işlemidir (Kılıç 2017: 130). Bu ayırıştırma neticesinde parıldamanın zuhur etmesi nura dönüşmek olarak ifade edilebilir.

Nefsin bünyesindeki ham ve kesif olan tarafın arındırılması sürecini aşk ateşiyle yanarak acı tütünü çıkması şeklinde tanımlayan Yunus Emre, ardından gerçekleşecek olan bütünleşmeyi hanenin aydın olması şeklinde remzeder. Tıpkı kuru ağacın ateşte yakılması gibi, ham, parçalı ve katılaşmış olan nefsin de kül oluncaya dek yakılması gerekmektedir:

Kuru ağacı n'iderler kesip oda yakarlar

Bülbüller ötiçgeez nevbet değmez durraca (Karataş 2019: 26)

Simyacılar için "arınım/abdest", "bir şeyi su veya başka bir sıvıyla yıkamak eylemi"nden ziyade ateşle saflaştırmak anlamına gelmektedir. Bu nedenle kadim medeniyetlerde arınma; ateşle beslendiği rivayet edilen semender ve ateşte tutuşmadan saflaşan ve beyazlayan, yanmayan keten sembolizminde anlamını barındırmaktadır (Dom A.- J. Pernéty, s. 2'den Guénon 2022: 428-429).

Nefsin bütün karanlık ve akıldışı dürtülerinin yenilmesi ateş etkisiyle sağlanmaktadır. Ateş,

nefsin karanlık ve akıldışı dürtülerini yenmekte kullanılan yegâne vasıtaadır (Burckhardt 2017: 19).

Uram yıkam nefis evini oda yana hırs u hevâ

El götürem Őimden girü nefisile savaş eyleyem (197/4)(Tatçı 2008b: 220)

Hakikatte nefsin ölümü olarak tanımlanan süreç, benliğin yalanlar âleminde çıkartılmasıdır. Benliğin kendisini çepeçevre saran yalanlar; alevler hâline gelerek, yok olur. Bu yanma; hakikatın, dünyadaki varlığın çarpıklıklarını açığa çıkarmasıdır. Böylece denge sağlanır ve bileni bilinenden ayıran perde kaldırılmış olduğundan, benlik ruha dalar (Smith 1998: 131).

Çeşitli mertebelerden teşekkül eden insan vücudunda “tab” denilen “bedene ait olan dört unsur” nefsin altında yer almaktadır. Nefsin üstünde ise “kalb, ruh ve sır” mertebeleri yer alır. Tasavvufa göre suffinin aşması gereken birinci tabaka, bedene ait olan dört unsurdur (Tatçı 2008a: 363). Nefsin ölümüne giden süreçte, dönüşüm; öncelikli olarak onu temin eden en temel dört unsurun birbiriyle oluşturdukları karşıtlıkların ve gerilimin çözündürülmesini içeren önemli bir safhayı içerir.

Niteliğim soran işit hikâyet

Su vü toprak od u yil oldı suret

Dört muhâlif nesneden dört dîvârun

Sâzikâr eyledi viridi kerâmet (19/1-2)(Tatçı 2008b: 4)

Birbirine karşıt dört unsurun terkiibinden oluşan vücüt, bünyesinde bu unsurların çatışmasını barındırmaktadır. Bu çatışma nefsin “süflî” faaliyetlerini doğurmaktadır. Bu unsurların her birinin asıllarına ulaşması fenâyâ ulaşmaktır. Bu makama ulaşmanın sonucunda vücüt “nûr” olur (Tatçı 2008a: 353). Bu itibarla dört tabiat içinde şekillenen insan nefsinin bilinmesi, dört tabiatın birbirleriyle uzlaşımını ve etkileşimini sağlayarak dönüşüme giden safhayı başlatır:

Miskîn Yûnus’un nefsi dört tabî’at içinde

‘İşkıla cân sırrına pinhân varasum gelür (46/10)(Tatçı 2008b: 69)

Hiçbir cismani madde varlığın yüksek hâllerinden bağımsız değildir, bu durumda nefse ait olan güçler bu yüksek hâllere bağlıdır. Nefsin bütün güçlerinin birleşmesi dönüştürücü bir “maya” olarak tesir edebilmektedir. Toprak nefse aittir ve onu bedene bağlar. Nefsin ateşi saflaştırıcı ve dönüştürücüdür. Nefsin suyu tüm biçimlere bürünebilir. Hava, bilincin bütün biçimlerini sarar, dolayısıyla serbest ve hareketlidir. Zıtların birliği dönüşümü başlatır. Ateş ve suyun birleşimi ile nefis “sıvı ateş” ve “ateşli su” hâline gelir. Ateş suya sabitlik verir, su ateşi yakmaz hâle getirir. Su, ateşe havanın yumuşaklığını ve her yerde bulunuşunu verir. Her şey, her şeyi içerir, bu nedenle bu unsurlar birleşip, uzlaşabilirler. Unsurların yeniden dönüşümü, kendi tabiatından vazgeçip bir diğerine dönüşmekle sağlanır (Burckhardt 2017: 78-79, 99). Bu birleşip uzlaşma sürecini başlatabilecek tek unsur ise ateş etkisidir:

“‘deveranın’ kaynağı sadece sıcaklıktır. Simyacıların imbiğinin içinde maddeyi sırasıyla sıvı, gaz, ateşli ve bir kere daha katı hâle getiren sadece ateş etkisidir. Böylece, tabiatın kendi ‘işini’ küçük çapta taklit eder.” (Burckhardt 2017: 97). Bu itibarla ateş etkisi, unsurlar arasındaki dönüşümü sağlayan temel unsurdur.

Nefse iki temel güç hükmeder, bunlar kükürt ve cıvadır. Bunlar çakmak taşıdaki ateş ve buzdaki su gibi nefste saklı bir şekilde bulunurlar. Bu iki unsur başlangıçta nefsi bağlayan bir karşıtlık

oluşturur. Ancak ateşin uyandırılmasıyla birlikte aşama aşama bu karşıtlık tamamlayıcılığa dönüşür (Burckhardt 2017: 132). Çünkü karşıt güçlerin birbirine nüfuzu ile sağlanabilecek bir birleşme ve bütünleşme süreci ile birlikte ruh asli durumuna erişebilecektir (Guénon 2012: 58-59).

Simyacılar için tüm cisim ve maddelerin içinde mevcut bulunan ve yalnızca uyandırılmayı bekleyen sıcaklık, en içteki hayati gücü temsil eder (Burckhardt 2017: 165). Her kulun ruhunda bir kıvılcım, potansiyel bir ateş vardır. Bu kıvılcımın ortaya çıkmasıyla kişi Hakk'ın yoluna girer (Ebû Nasr Serrâc 1960: 419'dan atıfla Uludağ 2007: 202). Yunus Emre de, her zerrede mevcut bulunan bu ateşin varlığını dile getirir:

Ne var eger Yûnus dahi 'ışk içinde zerreyise

'Işk odiyâ kâyum durur yirile gök çarh-ı felek (144/8)(Tatçı 2008b: 162)

Yunus Emre'nin ifade ettiği gerçek; yerin ve göğün, mevcut her zerrenin aşk ateşinin kapsamında yer bulduğu ve onun mevcudiyeti sayesinde varlığın zuhur ettiğidir.

Evrensel Zihin suların aynasında yansıyan semavi ışını meydana getirmiştir. Böylece sularda "ilahi bir kıvılcım", manevi bir tohum muhafaza edilmektedir (Guénon 2017: 164).

Yaratıcılığı, doğurganlığı, bitip tükenmeyen var oluşu taşıması nedeniyle ışıklı öz, tohum niteliği taşımaktadır ve sadece uyanık bir bilinç bu ışık yayan özü kavrama yetisine sahiptir. Çeşitli inançlarda da yer alan bu tanrısal ışık, tarihi çok eskilere dayanan metinlerde dahi karşılaşılan bir unsurdur. Maniheizm'de "tutsak ışık" nitelmesiyle beliren bu unsur, üremeyi kötücül adeder çünkü ışığın tutsaklığını sürdüren bir eylemdir. Bu itibarla Maniheizm'de ışığın maddeden ayrılması kurtuluşun yoludur. Gnostikler ve Maniheistler için kurtuluşun yolu, insan bedeninde gömülü olan tanrısal ışığın kıvılcımlarının toplanması, korunması ve cennete taşınmasıdır (Eliade 2019: 147, 150, 158). Zerdüştlükte *xvarenah* terimiyle ifade edilen bu kavram "kutsal, ışıldayan ve sıcak seminal sıvı"nın temsilidir. Ahura Mazda'da *xvarenah*, sonsuz ışıktan üremiştir, ateş ve suda bulunur. Suda var olan sıcak, yanan bir maddedir (Eliade 2019: 144-147). Her insanın sahip olduğu bu unsur, eskatolojik yenilenmede bu doğüstü ışık ile kuşatılacaktır. Yeryüzünü sürekli aydınlatacak olan bu ışık, bedenden dışarıya yayılan bir ışığa gibi görünecektir. Bu ışıkla sarılanların yaşlanmaları önlenecek ve ölümsüzleşeceklerdir (Zatspram'dan aktaran Eliade 2019: 144-145). Bu tanımlama simyevî ateşin etkin hale gelmesiyle yaşanan dönüşümün neticesinde elde edilen ölümsüzlüğü ve kronolojik zamanın yerine yerleşilen eşzamanlılığı betimler gibidir. Bedenden dışarı yayılan bu ışık, içsel ışığını tutuşturabilen insanların eriştiği manevi düzeyin hallerini aksettirmektedir.

Aynı şekilde su içinde selâmet içinde tutulan ateşin izahı da Yunus Emre'de şu şekilde yer almaktadır:

Yel ile toprağı kıldımuallak

Su içinde odu tuttu selâmet

Bu beyitte insanın yaratılışına, babada gizlenen âdemin oluşumuna işaret edilmektedir (Tatçı 2011: 63). Bu itibarla daha insanın oluşumu itibarıyla mevcut olan, suyun içinde muhafaza edilen, bir içsel ateşin varlığı söz konusudur.

Nitekim insan, "güneşli, ışık saçan ve aşkın" bir parçayı bünyesinde taşıırken, diğer yandan da onu çevreleyen ve her şeyin dört unsurla gerçekleştiğini inandırmaya çalışan bir dörtlülüğün

sınırları kapsamında hareket eder (Schwarz 2019: 68). Güneşli, ışık saçan, aşkın parça içsel ateştir. Bu ateş, dört unsurdan biri olan ateş ile ayrışır. Bu ateş, daha çok nur ile özdeş bir kavram olarak açığa çıkan kutsal ateştir.

Hız. Mevlânâ da, bu içsel ateşe şu şekilde değinmektedir: “Ben padişahlar padişahının cinsi değilim; ondan uzağım, fakat ondan tecelli hâlinde nurum var.” (Mevlânâ Celâleddin Rumî 2007: 309).

Guénon’a göre ışık ve ateş özdeş iki kavramdır. Kalp ile temsil edilen insanî bireylik, her varlığın merkezinde yer alır. Doğması gereken manevi prensip, bu insanî bireyliğin merkezindedir. Ancak, sıradan insanda bu manevi prensip gizlenmiştir. Potansiyel olarak mevcudiyetini koruyan bu prensibin aktif hâle getirilmesi gerekmektedir. Bu prensipse ışıkla ilgili ve bu itibarla da ateşle ilgili olarak kabul edilmektedir. Çünkü ateş, ışık ve sıcaklık şeklinde birbirini tamamlayan iki görünümün tezahürüdür (Guénon 2010: 443- 445). İnsanda gizli olan bu prensibin açığa çıkabilmesi, varlığın ateşin yakıcılığını kaldırabilecek kapasitede olmasına bağlıdır. Nitekim ateşin yakıcılığı içinde akkorlaşan demir gibi dönüşümü taşıyabilecek bir dayanıklılık ancak bu sırlanan ateşi aşkâr kılar (Corbin 2016: 194).

Kalpte bulunan, ilahi gerçeğin bir karşılığı ve benzeri olan, siyah bir nokta olan kalp gözü, kalbin zikir ve murakabe ile çalışmasıyla görünürlük kazanır ve bu noktadan nur yayılmaya başlar. Bu nur vücudun her yerine nüfuz ederek yayılır. Bu durum akli ve benzerlerini dehşet ve hayrete sürükler. Bu noktadan taşarak ve parlayarak yayılan nurun güçlü etkisi akli ve diğerlerini yıkar ve hareketsiz hâle getirir. Ne zahiren ne de batınen hiçbir tasarruf hakkı kalmayan akıl hareketsiz kalır. Bu nedenle kalpteki bu cevher hayret ve dehşet taşı olarak adlandırılmıştır. Hak Teâla bu hâli kulunda sürdürmek isterse kalpteki bu noktadan yayılan nurun üzerine bir bulut göndererek nurun ters yönde ilerlemesine sebep olup onu örter. Böylelikle vücutta bulunan mevzii ruhlar buldukları yerde hareketlidirler. Bu duraklama anındaki kul, bu bulutun arkasındaki bu resim ve görünüşlerin orada daim kalmasını arzular (İbn Arabî 2011: 238-239). Bu itibarla, önce aktif hâle gelerek tüm vücudu saran bir nurlanma, ardından bu güçlü nur akımını sırlayan bir kapanma evresi nefsin dönüşümünde gerçekleşen aşamalardır. Nitekim tasavvufta sekr ve sahv terimleri ile karşılık bulan bu hâllerde sekr durgunlaşmak, sarhoş olmak, sahv idrak etmek, ayılmak anlamlarına gelmektedir. Sekr, sâlikin kalbine gelen feyz nedeniyle kendinden geçmesi, sahv da bu hâlin son bulmasıdır (Kara 2014: 125-126). Kalpten taşan bu nuru sırlayan bulutun simya kapsamında tuza tekabül ettiğini ifade edebiliriz. Nitekim tuz, sonlandıran ve sınırlayan unsur olarak işlev göstermektedir.

Nefsin dönüşüm sürecinde, nefis haricî dünyadan yüz çevirmekle önce katılışır, ardından içsel ateşin sıcaklığıyla çözüdür. Nihayetinde izlenimlerin değişken ve uçucu bir akımına dönüşerek ışıklı, hareketsiz bir kristale dönüşür (Burckhardt 2017: 160). Buna mukabil, Yunus Emre de, içsel ateşle yanan vücudun nûr olacağını ifade etmektedir:

Ol şem‘a karşı yananun küllî vücûdı nûr olur

Ol od bu oda benzemez hiç belirmez zebânesi (406/3)(Tatçı 2008b: 427)

Marifetname’de de ateş cinsinin çeşitliliğinden bahsedilir. Bu kapsamda yer alan ateş unsuru ikinci tür ateş olarak nitelenir. Bu ateş, kesif ve soğuk cinsten olan demir, taş ve yeşil ağaçta gizli bulunan ateştir. Bu gizli ateş; sert demiri de, katı taşı da eritip toprak edebilme, bitkileri ve ağaçları yakıp kül edebilme kudretindedir. Bu itibarla karanlık, soğuk ve kesif olan bu üç cisimden latif bir cisim olan sıcak ve nurani ateşin çıkarılması bir hikmet ve sanat olarak nitelendirilir (Erzurumlu İbrahim Hakkı 1981: 194-195).

Yunus Emre'de sık sık bahsi geçen bu içsel ateş, kendi benliğinde varoluşundan itibaren bulunduğunu ve bu yanmayı hissederek tutuştuğunu belirttiği şu beytiyle aşikâr olur:

Od bırakdun cânuma diün-gün yanar

Yanaram yalap yalap tutuşuban (244/2) (Tatçı 2008b: 266)

Varlıkların onun sayesinde zuhur ettiği nûr, bulunduğu varlığı görünür kılarken, diğer varlıkların da görünmesinde vasıta teşkil etmektedir. Bu nûrun gizliliği zuhurunun şiddetinden kaynaklanmaktadır. Nitekim sınırını aşan her şeyin zıddına dönüşmesinde olduğu gibi, varlığın zuhurunu temin eden nûr da, zuhurunun şiddetinden idrak edilememektedir. Bu nedenle basiret sahipleri gördükleri her şeyi Allah'la beraber görmüşlerdir. Her şeyin kendisiyle zuhura geldiği ilahi nûrun kaybolması veya değişime uğraması söz konusu olamaz. Böyle bir kayboluş yeri göğü yıkar. Bu nedenle zuhuratın kaynağı ilahi nûrdur (İmam Gazzâli 2023: 39-40). Bu ilahi nur, Yunus Emre'de aşk odu şeklinde de yer almaktadır:

Evvel dahi varıdı canımda bu aşk odu

Eşker etmedim kimseye bildim onu dost kodu (Karataş 2019: 65).

Yunus Emre, Allah (C.C.) tarafından içlere yerleştirilen, ebedi yanan ateşin varlığını idrak ettiğini dile getirir:

Seniün hikmetün ırak sensün cânlara turak

Sen yandurduğun çerâk bildiük ebedî yana (320/5) (Tatçı 2008b:343)

Marifetname'de bildirildiğine göre ateşin ışığa bitişmesiyle, ruhun bedene bağlanması arasında benzerlik söz konusudur. Hayvani ruhun bedende kalbe olan bağlılığı, ateşin lambanın fitiline olan bağlılığı gibidir. Lambanın yağının bitmesiyle ateşin sönmesinde olduğu gibi, beden tabii rutubeti bittiğinde de nefes ondan ayrılır. Ateşin hava alıp sönmediği yerde insan da ölmez. Ateşin söndüğü yerde, insan da nefes alamaz ölür (Erzurumlu İbrahim Hakkı 1981: 195).

Ateş etkisi, nefsin dönüşümü için gerekli olan en temel unsurdur. Ateş ve onun yakıcı gücünün etkisi manevi dönüşümü başlatan "Amel Yolu" veya "Korku Ciheti" ile ilişkilidir. Bunun nedeni ise bu safhanın kefarete dönük karakteridir. Zihni arındıran bir işlev üstlenen ateş etkisi kişinin iradesini temizleyerek, kurtuluş yoluna girmesini sağlar. Böylece aşka giden yolda başlangıç teşkil eder (Orçan 2022: 141, Schuon 2012: 117-119, Danner 1995: 27).

Aşk dönüştürücü bir güce, ruh üzerinde simyevî bir etkiye sahiptir ve cevheri tamamen değiştirebilmektedir. Kükürt ve cıva arasındaki simyevî birleşme, nefsin Ruh'la bütünleşmesine imkân sağlayarak aşkın nüfuzunu temin eden batınî dönüşümü gerçekleştirir (Nasr 2015: 88). Yunus Emre, aşkın yakan mahiyetini ön plana çıkararak, âşığın, gümüş gibi parlar hâle gelene dek nice kaptan geçirildiğini dile getirmektedir:

'İşkdur kudret körüğü kaynadur 'âşıkları

Niçe kapdan geçürür andan gümüşe benzer (66/6) (Tatçı 2008b:91)

Yunus Emre'de, ateşe has olan yok etme eylemi, aşk ile de mümkün hâle gelmektedir. Bu şekilde âşk, hile ve kötülükleri bünyesinde eriten, dönüştürücü güce sahip bir mahiyetle açığa çıkmaktadır:

Her kim ‘âşık olmadısa kurtulmadı mekr elinden

Cümlesini ‘ışk eridir dünya âhret belâsını’ (348/3) (Tatçı 2008b:365)

ışığı aydınlatan ve ısısı kalbi canlandıran ateş; aynı zamanda sıradan varoluşu da kökünden söken vasıtaadır. Ruhun cevheri aşk ateşinde yanmaya hazır olduğunda, aşkın ateşi de uygun kelimelerle tutuşturulabilmektedir. Hayatın değeri de aşk ateşinde saklıdır (Nasr 2015: 84). Sıradan varoluşun yok olması, dünyaya ait heves ve isteklerin içsel ateşin etkisiyle giderilmesiyle sağlanır:

Aşkın odu düştü cana eritti yürek yağını

Kesti hevâsetin kökün oda yandırdı bağını (Karataş 2019: 74)

Bu itibarla aşk ateşini yaşamadan, varlığını feda edip küllere dönüşmeden Allah’a ulaşmanın yolu yoktur. Nihayetinde ise âşık olmamış kişi gerçekte hiç yaşamamıştır (Nasr 2015: 94). Yunus Emre’de gerçekte yaşıyor olmanın nişanı, gönülde ma’rifetlerin bitmesidir:

Şâhum seniün ‘ışkun odı düşdi gönül deryâsına

Aceblemen kaynayuban ma’rifetler bitdüğini (401/2) (Tatçı 2008b:421)

Hakk’a giden yolculuğun zaruri vasıtası olan aşk ateşiyile yanma eylemi, ışığa; nûra dönüşmekle nihayete eren bir süreci kapsamaktadır:

‘ışkdur Hakk’un varlığı yir ü gök ma’mûrlığı

‘ışk bizi pertev itdi her biri birimizden (233/5) (Tatçı 2008b:256)

Akıl ile aşktan sakınılması ve aşkın “terbiye edilmesi” mümkün değildir. Çünkü aşk, kültürü önceleyen bir temelden kaynaklanır. Bu yüzden aşk, “görünmez bir belâ”, sözle anlatılamayan ve anlaşılamayan bir “hâl”, yaşama ve hissetme tecrübesidir. Aşk, belâ ile gelmesinden dolayı “ateş” ile temsil edilir. Ateşin gözle görülmesi ‘ayne’l- yakîn’, yazıya dayalı olarak öğrenilmesi ‘ilme’l-yakîn’, içine girerek, yanıp kavrularak algılanması ‘hakke’l-yakîn’dir. Ancak bu son durumda gerçek anlamda idrakinin mümkün olduğu aşk, bir “ateş”tir (Korkmaz 2010: 120). Kutsal bilginin kazanımının aşamaları, insanın kesinliğinin derinleşmesindeki evreler olarak görülen bu kavramlar; ateşin tarifini duymak, görmek ve ateşte tüketilmek şeklindeki benzetme ile anlamını en iyi şekilde ifade eder. Sadece ateş tarafından tüketilen kimse nihai olarak ateşin anlamını idrak eder (Nasr 2001: 338).

Ateş ile birlikte bütünleşen bir kavram olan aşk; uzaktan ışığı ile aydınlatan, yani özendiren ve istek uyandıran, yaklaştıka ısısı benliği saran, yoğun bir sevgi yaşatan, ancak içine dalınca yakan, benliği eriten bir kavram olarak zuhur etmektedir. Bu itibarla aşk-ateş-ölüm şeklinde kavramsal bir bağlantı ağı ortaya çıkmaktadır. Ateşin çağrışımıyla bütünleşen aşk, muhababını kendine çekmekte, ruhsal bir dönüşüm yaşatmakta ve yepyeni bir varlık durumuna sıçratarak ona ruhsal ikinci doğum olan ölüp-dirilme tecrübesini yaşatmaktadır.

Simyada bahsi geçen içinde iksirin hazırlandığı fırın, Arapça et-tennûr (fırın) kelimesinden gelen ‘Athamor’, insan bedenini temsil etmektedir. Ancak bu benzetmede beden, görülebilen ve dokunulabilen beden değil, bedensel bilinç vasıtasıyla ulaşılabilirliği sağlanan nefis güçleri ağıdır. Bu betimlemede fırındaki en etkin unsur ateştir. Üretici güce denk düşen ateş, önce uyandırılır; ardından ehilleştirilir (Burckhardt 2017: 163-164). Yunus Emre’de de “külhan” kelimesi ile bahsi geçen hamam ocağı, aşk ateşiyile alevlenen cân’dır. Bu ocakta yanan ateş, şeker kamışını şekere

dönüştürdüğü gibi, insanı da nefisinden arındırmaya, ten terkebini yakıp nûra dönüştürmeye muktedirdir (Tatçı 2008b: 320). İnsanın içsel ateşinin tutuşabilmesi bu vücut ocağına atılan odun miktarıyla ateşinin şiddetlendirilmesine bağlıdır. Bu sebeple aşkın şiddeti, ateşi tutuşturan ve sürdüren odunun çokluğu gibidir. Sevgiden aşka, aşktan vecde taşıyan ardından da içsel ateşe ulaştıracak olan yine ateş etkisidir:

Canım aşkın külhanıdır tartınmadan vur odunu

Kamış suyu şeker eyler od bırakacak külhana (Karataş 2019: 39)

Burckhardt'a göre ateş; gerek zahirî, gerekse de manevî anlamda, simyevî dönüşümü başlatan ve nihayete erdirenindir. Dört unsurdan biri olan ateşin başlattığı ısı etkisiyle harekete geçen unsurlar; birbiri içinde oluşturdukları karşıtlıklarını eriterek bütünleşirler; bu bütünleşme ve tamamlayıcılık, içsel ateşin uyandırılmasına vesile olarak; aşk ateşi olarak bahsi geçen süreci başlatır. Aşkın önce uyanması ve bir süreliğine sessizliğinin sağlanıp, doğru kanala sevk edilerek, ehlileşmesi beklenir. Nitekim şiddetli ve kararsız ateş tehlikelidir (Burckhardt 2017: 164). Sevgi, tüm büyük işlerin aradan çıkmasının tamamlanmasıyla gerçekleşecek olan aydınlanmadır (Kelâbâzî 2019: 179). İnsanı ağlatıp kör eden sevgi, eğer gizli tutulursa öldürür (Abdüssamed'den aktaran Kelâbâzî 2019: 179). Bu nedenle dönüşümün sırrı gizli kalabilmektedir. Sır bilgisinin edinimi bir süreliğine içeride saklı tutulmasını gerekli kılar. Tıpkı Yunus Emre'de şöyle ifade edildiği gibi:

Sır sözi eşkere olmaz anda od yanar belürmez

Dün ü gün yanar söyünmez bu benüm çerâğum anda (310/7) (Tatçı 2008b:331)

Simya faaliyetinde bahsi geçen hermetik teknenin camdan yapılmış olması, nefis ile bağlantısını ortaya koymaktadır. İnsan bedenindeki karşılığı mide olan bu teknede, içte oluşturulan bu gücün dışarı sızdırılmaması esastır (Burckhardt 2017: 166). Nitekim doğada bir şeyin yoğun ve güçlü olabilmesi için, yaygın ve dağınık olmaması gerekmektedir. Gücü doğuran temel eylem sıkı ve sıkıştırılmış olmaktır. Bu itibarla savaş toplarında olduğu gibi, ateşin gücü sıkıştırılması oranında büyük bir etki ortaya koyabilmektedir (Bachelard 1995: 54). Nitekim kutsallığa ulaşma diğer pek çok şeyle birlikte ısıdaki olağanüstü artışla da sağlanmaktadır (Eliade 2015: 175).

Bu doğrultuda içsel yanma bir süreliğine kapalı tutulmalıdır. Ateşin ehlileştirilmesi şeklinde ifadesini bulan süreç, kapalı tutulması gereken sır boyutunu kapsar:

Bu mahabbet odı benüm yüregümde yana durur

Denize gark olurısam söynüp hatâ kılmaız benüm (214/5) (Tatçı 2008b:240)

Allah'ın zatı konusunda kullanılan bir kavram olan sır, zevk yoluyla elde edilen, ilim ve hikmet ile elde edilemeyecek olan bir bilgidir (Tatçı 2008a: 295). Ma'rifetin ifadesinde kullanılan kavramlardan biri olan sır; bazen tecelli ile bazen de doğrudan bilgi edinme yolu anlamına gelen mükâşefe ile bağlantılı bir kavram olarak değerlendirilmektedir (Çakmaklıoğlu 2011: 167). Tasavvufî bilginin kaynağı olan nûr ve tecelliler çeşitliliğe sahiptir. İbnü'l-Arabî'nin nûru'l-envâr olarak nitelediği Subbûhî tecellîler, yakıcı mahiyettedirler. Bu nurlardan hâsil olacak ilmin idraki ancak kalbin nura dönüşmesi ile mümkün hâle gelebilmektedir. Nitekim hakikatin idraki, tecelli eden nur ile birlikte bu nuru kabul edebilecek bir başka nurun birleşmesi ile sağlanabilmektedir. Dolayısıyla kalbin nura dönüşmesi insanın bu tecelliye elde edebilmesinin yegâne yoludur (Çakmaklıoğlu 2011: 208-209).

İşsel yanma sürecinin olgunluğa erişmesi ile birlikte, tütten ateş evresi başlamaktadır. Simyada bahsi geçen fırından çıkan dumanın yükselmesi; ferdi nefsin, Sonsuz'a çıkışını temsil eder (Burckhardt 2017: 168). Canlandırılan ve doğru kanala sevk edilen ateş etkisi kendini açık eder:

Yıl on iki ay 'ışk odı içümde uş yanıp durur

Yandugunca artar kokum devrüm geçüp solmaz benüm (214/6)(Tatçı 2008b: 240)

Duman, yanan ateşin göstergesidir ve aşkın sırrının ifşa olmasıdır (Tatçı 2008a: 324). Duman, beşeri dünyaya olan aidiyetin çözülmesi şeklinde de yorumlanabilecek olan "büyüsel sıcaklığı" elde etmişliğin bir göstergesine dönüşür (Eliade 2022: 158). Gerçek anlamda ateşin dumanının tütmesinde olduğu gibi, daha fazla gizlenemeyen sır bilgisi açığa çıkar. Bu nefis dönüşümü süreci dilden yansıyan ifadelere, sembolik olarak yansıtmaktadır:

İşkun odı yüregümde yandugına 'âlem tanuk

Kanda bir od yanarısa nişânı var düttün tüter (78/2) (Tatçı 2008b: 102)

Yunus Emre yanan ateşin işaretinin, dumanının tütmesi olduğunu; bu dumanın tüttüğünün belirtisinin de, sararan beniz olduğunu dile getirir:

Cümde yanar 'ışk odı gönlümde anun hasadı

'İşk odunun tütüninden Yûnus'un benzi sarara (307/6)(Tatçı 2008b: 329)

Yanan işsel ateşin dumanının arşa kadar çıktığını ifade eder:

Ne kim seniün cevriünile geçürmişem ben günümü

'İşkun odı çıkarısar 'Arş'a degin düttünümü (409/1)(Tatçı 2008b: 431)

Öd agacı bigi yanar vücûdum

Düttünüm göklere seher yilidir (50/2) (Tatçı 2008b: 75)

Dost bahçesinde yanıp, tütüp, yok olmayı dileyen Yunus Emre'nin maksadı, açıp da tekrar solmayacak olan bir güle dönüşmektir. Bu itibarla yanıp tüterek yok olan ferdi nefsin yerini kalıcı bir benlik alacaktır:

Ko ben yanayın tüteyin dost bahçesinde yiteyin

Bir gül olayın biteyin açılıban solmayayın (269/6)(Tatçı 2008b: 289)

Muhyiddîn-i Arabî'de "su içinde ateşe girmek" şeklindeki ifade Allah'ın bilgi denizine dalan hayret topluluğu için kullanılmış bir tanımlamadır. Bu tanımlama için verilen açıklamada su, Allah'ın bilgi denizini, ateş de "vahdet"i temsil etmektedir. Tekvîr suresi altıncı ayette de yer alan "Denizler kaynatıldığında" (Kur'an-ı Kerim Meâli (81/6) 2016: 635) şeklindeki ifade de suda gerçekleşen tutuşmayı işaret etmektedir. Ateşin sudaki oksijeni tutuşturup yok etmesinde olduğu gibi, Allah bilgisi ile donanmış kulun ateş ile temsil edilen vahdetle birleşmesi ondaki izâfî ve kayıtlı vücutları tutuşturup yok eder. Bunun neticesinde sadece gerçekte mevcut olan sonsuz ve sınırsız Hakk'ın Zât'ının vücudu kalır ve böylece "Ehadiyyet" mertebesine ulaşılır. Allah'ta fânî ve Allah ile bâkî olmak anlamında "fenâ fillâh" durumu hâsıl olur (Muhyiddîn-i Arabî 2013: 58-59). Simyevî açıdan su cıva, ateş de su içinde barınan kükürttür. Ateşe girmek kükürdün tutuşması

ve yanmadır. Ateş suyun içinde zaten mevcuttur, ancak bu ateşle temas etme neticesinde tutuşma gerçekleşebilmektedir.

Kükürt; yanma üretir, cıva; buharlaşma, tuz ise üstte kalan ve “uçucu” ruhu sabitleştirmeye yaran küldür. Kükürt, cıvayı kuvveden fiile geçirir. Bu sayede ikili tabiatın oluşumu tesis edilmiş olur. Böylelikle ara âleme ait olunma özelliği açığa çıkar. Bu bütünleşmeyle birlikte cıva “ateşsel su” ya da “sıvı ateş” özelliğine sahip olur. Cıvayı kuvveden fiile dönüştürerek ikili tabiatı tesis eden unsur kükürttür. Kükürt ve cıvanın etkileşimi “billurlaşma” sağlar. Bu billurlaşma da tuz üretir. Tuz, hem varlığın çevre ile irtibatını sağlar, hem de onu çevrenin temasından korur. Temsilî olarak tuz; bedendir. Ruh; kükürt, cıva ise nefstir. Bu hâliyle kükürt ve cıva, ateş ve su arasında aracılık eden unsur tuz; yani topraktır. Bir yandan bu iki unsurun neticesi olan tuz; diğer yandan ateş ve suyun tekabül ettiği dâhilî ve haricî boyutlar arasında bir sınır çizer. Bu şekilde tuz, “sonlandırıcı” etken olarak nitelenir (Guénon 2012: 104-105). Sonlandırıcı etken olan tuz, beden veya kül; sınırlayıcı unsurdur ve sabitlik verir.

Simya fırınında yer alan küllük; yumuşak, kuşatıcı ve nüfuz edici olmalıdır. Onun dolaylı sıcaklığı “açık” ateş tarafından oluşturulması ve söndürülmesi ile sağlanır. Bu da nefsin yokluğunu temsil eder (Burckhardt 2017: 163). Bu itibarla “kül”, öldürülen nefsin ispatıdır. Nitekim Yunus Emre'de de kullanımına rastlanan “küllenene ateş” tabiri nefsin dönüşümünde kullanılan metaforun etkinliğini açık eder:

Yanmışam 'ışkuna tâ kül olunca

Boyandum rengüne solmazam ayruk (129/5)(Tatçı 2008b: 145)

Aşk ateşinde kül oluncaya dek yandığını ifade eden Yunus Emre, küllenmeyle birlikte nihayete erdiğini, “boyandım rengine” şeklinde dile getirmektedir. Böylelikle izafi benliğini yok eden Yunus Emre, yeni bir varlık durumuna geçmektedir.

Kül; canlı malzemeden yakılan ve artık ateş üstüne konamayan özelliği ile artık tutkularla erişilemeyecek duruma gelir. Meşe insan bedeninin bir remzidir ve küllerin meşe odunundan olma gerekliliği vardır. Bu itibarla simyada yanıp küle dönmenin sembolizmi, insan bedeninin yanıp kül olması; artık tutkuların bu bedene tesir etmemesi durumunu işaret eder (Burckhardt 2017: 163-164).

Ko beni yanayın göynüklerümle

Kaçan 'âşık olsam ölmezem ayruk (129/8)(Tatçı 2008b: 145)

“Zahiri Ben”inin yandığını, fiziksel unsurlarıyla birlikte dile getiren Yunus Emre; beşeri heves, arzu ve isteklerinin erişemeyeceği bir konuma eriştiğini de dile getirir:

'İşkun odı düşdi bana ben yanaram ne gam sana

Yanup içüm kül olmuşam gözetme taşra tonumu (409/2)(Tatçı 2008b: 431)

Küllenene ateşle birlikte eski varoluşsal durum tamamıyla geride bırakılmaktadır. Tutkularla erişilebilecek olan nefis güçleri ağı tamamen çözülmüştür ve dünyaya karşı tüm isteklerin çözüldüğü, son bulunduğu bir evreye geçiş yapılmıştır. Bu evre de, ruhsal ikinci doğum sürecidir.

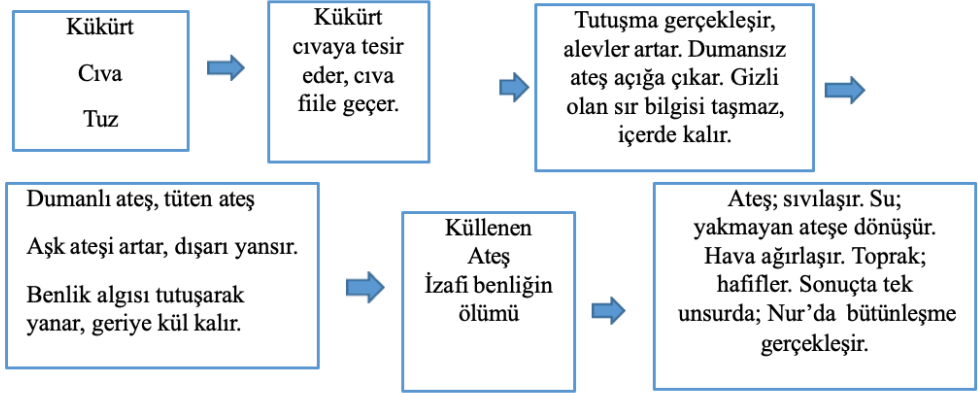
Kükürt, varlığın derunî ilkesiyken, cıva varoluşun durumudur.

Kükürt → derunî ilke → ruh → ışın → ateş, iradi güç, ilahi irade

Cıva → varoluşun durumu → nefis → pasif tabiat, nemin ilkesi, sıkıştırıcı güç → “ateşsel su”, “sıvı ateş”

Tuz → Sınırlayıcı rolü oynayan beden: bireylik → yansıma

Simyevî Açından Nefsin Dönüşümünün Safhaları



Sonuç

Bu çalışma Yunus Emre’de ateş ve çağrışımı olan kavramların kullanımını, simyevî açıdan nefsin dönüşüm safhaları kapsamında değerlendirmiştir. Ateş unsuru Türk ve dünya kültür tarihinde çok çeşitli zaviyelerden ele alınmış, temsil ettiği anlamlar farklı şekillerde açıklanmıştır. Kültür tarihi, sanat, edebiyat, mitoloji, felsefe ve teolojik açıdan pek çok alanda araştırmalara konu olmuştur. Ateş çeşitli şekillerde sınıflandırılmış, kendi içinde türlere ayrılmıştır. Bu sınıflandırmalar ateşin temsil ettiği anlam alanını genişleterek, onu kapsayıcı bir mefhum haline getirmiştir.

Bu çalışmayla ateşin Yunus Emre’deki kullanımları dikkate alınarak incelendiğinde, nefsi dönüştürme sanatı olarak tanımlanan simya öğretisine uygunluğu ortaya çıkarılmıştır. Ateş; hem cennetteki “nûr”, hem de cehennemdeki “nâr” ile özdeş bir unsurdur. Bu yönüyle hem her canlının derinliklerinde yatan “içsel ateş, kutsal ateş, simyevî ateş, nûr”, hem de bu ateşi uyandıracak olan, ısıtan, yakan sıcaklıktır. Hem içte uyuyan ışık, hem de bu ışığa giden yolda bir vasıta teşkil eden, unsurları harekete geçiren ısıdır.

Aşkla bütünleşen ateş, deveranı sağlayan, varlık durumunu üst seviyelere sıçratan, nihai bütünleşmeyi sağlayan unsurdur. Aşkla tutuşturulan içsel ateş, bir süreliğine içerde kalır. Bu süreç tütmeyen ateş evresidir. Ardından tüten ateş evresi gelir, bu süreç şahsi benliğin aşama aşama bedeni terk etmesinin nişanı olarak görülür. Şahsi benliğinden boşalan beden, küllenen ateş evresiyle birlikte ilahi benlik ile dolar. Bu süreç şahsi benliğin ölüp, ilahi benliğin doğması ile sonlanır. Sonuç olarak, nefsin dönüşümünde etkin rol oynayan ateş etkisi, Yunus Emre’de oldukça geniş yer bulan, tüm karşıtlıkları bünyesinde çözümlüyor birliğe ulaştıran önemli bir kavramdır.

Kaynakça

- Aydın, A. Koç (2016). “Osmanlı’da Simyadan Kimyaya Dönüşümün Yolculuğu”. *Osmanlı’da Felsefe Tasavvuf ve Bilim*. Ed. F. Aydın, M. B. Aydın. İstanbul: Mahya Yayıncılık, s. 291- 302.
- Bachelard, G. (1995). *Ateşin Tinçözümlemesi*. Çev. N. Bezel. 2. Basım. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Bayat, Fuzuli. (2012) *Türk Mitolojik Sistemi 2*. 2. Basım. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Burckhardt, T. (2017). *Simya Sembolizm ve Dünyagörüşü*. Çev. M. Temelli. Ankara: Verka Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Coomaraswamy, A. K. (2004). *The Essential Ananda K. Coomaraswamy*. Edited by Rama P. Coomaraswamy. Indiana: World Wisdom.
- Corbin, H. (2016). *Tanrının Yüzü İnsanın Yüzü Yorumbilgisi ve Tasavvuf*. Çev. K. Gürkan ve B. G. Beşiktaşlıyan. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Çakmaklıoğlu, M. (2011). İbn Arabî’de Ma’rifetin İfadesi. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çapan, P. (2005). “Şeyh Gâlib’de Ateş İmajına Dâir”. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 12. s.137-166.
- Çobanoğlu, Ö. (2012). “Türk Mitolojisinde Al Dini Ve Okra İlişkisi”. 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi 2007 Ankara. *Tarih ve Medeniyetler Tarihi* 2. Cilt, Ankara: Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. s. 981-986.
- Çobanoğlu, Ö. (2015). *Halk Edebiyatına Giriş-I*. Ed. H. Biltekin. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Çoruhlu, Y. (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 4. Baskı. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Danner, V. (1995) “Din ve Gelenek”, *Kutsalın Peşinde Geleneğin Işığında Modern Dünya*. Çev. S. E. Gündüz. İstanbul: İnsan Yayınları, s. 25-36.
- Eliade, M. (2002). *Babil Simyası ve Kozmolojisi*. Çev. M. E. Özcan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2015). *Doğuş ve Yeniden Doğuş İnsan Kültürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Eliade, M. (2019). *Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar*. Çev. C. Soydemir. 2. Basım. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Eliade, M. (2022). *İnisiyasyon, Ayinler, Gizli Cemiyetler*. Çev. A. Meral. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Eliade, Mircea (2020). *Demirciler ve Simyacılar*. Çev. M. E. Özcan. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Eren, A. (2005). “Ateş Gazeli ‘Şeyh Gâlib’in Bir Gazelinin Şerhi’”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 6(2), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi, s. 97-103.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı (1981). *Marifetname*. 1. Cilt, Tetkik ve Takdim A. Davudoğlu, Sadeleştirilenler: D. Yılmaz &H. Kılıç, İstanbul: Temel Yayınları.
- Frazer, J. G. (2018). *Ateşin Kökenine Dair Mitler*. Çev. D. Uludağ. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gökberk, M. (1985). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi,
- Guénon, R. (2010). *İnisiyasyona Toplu Bakışlar I-II*. Çev. M. Kanık. Ankara: Hece Yayınları.
- Guénon, R. (2012). *Büyük Üçlü*. Çev. V. Sezigen. 2. Baskı. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Guénon, R. (2015). *Geleneksel Formlar ve Kozmik Devirler*. Çev. L. F.Topaçoğlu. 2. Baskı, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Guénon, R. (2017). *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*. Çev. F. Topaçoğlu. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Guénon, R. (2022). *Mukaddes İlmın Sembolleri* (Çev. F. Karaküçük) İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Guénon, R.(2014). *Dante ve Orta Çağ’da Dini Sembolizm*. Çev. İ. Taşpınar. 3. Baskı. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İbn Arabî (2011). *Nefsin Terbiyesi*. Çev. S. Alpay. Yayına Hazırlayan R. Kibar. İstanbul: Kırkambar Yayınları.
- İmam Gazzâlî (2023). *Nâr Metafizîği Mişkâtü'l-Envâr*. Çev. A. C. Köksal. 3. Baskı. İstanbul: Ketebe Yayınları.

- Kara, İ. (2014). *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*. 12. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karataş, T. (2019). *Yûnus Divanı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Kelâbâzî (2019). *Doğuş Devrinde Tasavvuf Ta'arruf*. Haz. S. Uludağ, 6. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kemikli, B. (2022). *Sufiyim Halk İçinde Yunus Emre*. İstanbul: Sufi Kitap.
- Kılıç, M. E. (2017). *Hermesler Hermesi İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*. 2. Baskı. İstanbul: Sufi Kitap.
- Korkmaz, E. (2010). *Simgeler Sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Kur'an-ı Kerim Meâlî (2016). Haz. H. Karaman ve M. Çağrırcı, İ. K. Dönmez, S. Gümüş, İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Lings, M. (2007). *Tasavvuf Nedir?* Çev. V. Sezigen. İstanbul: Vural Yayıncılık.
- Mevlânâ Celâleddîn Rumî (2007). *Mesnevî 1-2*. Haz. A. Karaismailoğlu. 2. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Muhyiddîn-i Arabî (2013). *Günümüz İnsanuna Fusûsu'l-Hikem Hikmetlerin Özü*. Hazırlayan H. Kılıç. 6. Baskı, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, S. H. (2001). *Bilgi ve Kutsal*. Çev. Y. Yazar. 2. Baskı, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Nasr, S. H. (2015). *Gülşen-i Hakikat Tasavvuf Geleneğinin Vizyonu ve Vadettikleri*. Çev. N. Koltaş. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Orçan, S. (2022). "Yunus Emre'de Korku, Sevgi ve Bilgi Cihetleri". İslami Araştırmalar Dergisi 33(1). s. 133-154.
- Özdemir, N. (2006). *Türk Çocuk Oyunları*. Cilt 1. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Schuon, F. (1999). İslâm'ı Anlamak. Çev. M. Kanık. 3. Baskı, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Schuon, F. (2013). *Manevi Perspektifler*. Çev. N. Mehdiyev, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Schuon, F. (2012). *Kalp Gözü Metafizik, Kozmoloji, Manevi Hayat*. Çev. N. Mehdiyev. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Schwarz, F. (2019). *Kadim Bilgeliliğın Yeniden Keşfi*. Çev. A. M. Aslan. 3. Baskı, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Silberer, H. (2022). *Simyanın Gizli Sembolizmi ve Okült Sanatlar*. Çev. E. Yiğit. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Smith, H. (1998). "Ümit, Evet; İlerleme, Hayır". *Unutulan Hakikat*. Hazırlayan. H. Smith ve D. R. Griffin. Çev. L. Boyacı. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Tatçı, M. (2008a). *Yunus Emre Divanı İnceleme*. Cilt 1. İstanbul: H Yayınları,
- Tatçı, M. (2008b). *Yunus Emre Divanı Tenkitli Metin*. Cilt 2. İstanbul: H Yayınları.
- Tatçı, M. (2011). *Aşk İmâmıdır Bize Yunus Emre Yorumları*. İstanbul: H Yayınları.
- Uludağ, S. (2007). *Tasavvufun Dili 2 Mânevî Haller*. İstanbul: Mavi Yayıncılık.
- Uludağ, S. (2016). *Tasavvufun Dili*, 2. Basım. İstanbul: Ensar Neşriyat.

Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Çevrim İçi Ölçme ve Değerlendirme: Karşılaştırma Analiz*

Online Measurement and Evaluation in Teaching Turkish as a Foreign Language: Comparative Analysis

Halil KARAGÜLLE**, İbrahim AKIŞ***

Öz



* Bu makale, Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Akış danışmanlığında yürütülmekte olan "Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Başarının Ölçülmesi: Çevrim İçi Ölçme ve Değerlendirme Araçlarının Kullanımı" (İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü) başlıklı doktora tezinden hareketle üretilmiştir.

** Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı, Türkçe Eğitimi Bölümü, İstanbul, Türkiye, halilkaragulle@istanbul.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9280-481X.

*** Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye, ibrahim.akis@iuc.edu.tr, orcid: 0000-0001-8183-8574.

Gönderilme Tarihi / Received Date:

21 Şubat 2024

Kabul Tarihi / Accepted Date:

10 Mart 2024

Atıf/Citation: Karagülle H., Akış İbrahim (2024). Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Çevrim İçi Ölçme ve Değerlendirme: Karşılaştırma Analiz
doi.org/10.30767/diledeara.1441073

Copyright © 2024
Dil ve Edebiyat Araştırmaları
tded.org.tr | 2024

Çevrim içi araçların kullanımı bütün eğitim ve öğretim alanlarında olduğu gibi yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde de yaygınlaşmaktadır. Günümüzde yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde uzaktan canlı dersler yapmak, becerilerin kazandırılması ve geliştirilmesine yönelik yazılı, görsel ve işitsel ders içeriği hazırlamak, öğrencilerin dil yeterliklerini ölçmek ve gelişimlerini takip etmek gibi amaçlar için özel olarak hazırlanmış ya da bu amaçların gerçekleştirilmesinde uygun görülen birçok çevrim içi aracın kullanımı mümkündür. Bu araçların öğretimde etkililiği ise doğru bir şekilde öğrenilmesine bağlıdır. Bunun için yabancı dil olarak Türkçe öğretimde görev alan öğretim görevlileri ve öğretmenlerin çevrim içi araçların kullanım alanları ve yöntemleri, olumlu ve olumsuz yönleri ve sınırlılıkları hakkında bilgi sahibi olması gerekmektedir. Çalışmada, bu gereklilikten yola çıkılarak yabancı dil olarak Türkçe öğretiminin ölçme ve değerlendirme aşamalarında kullanılabilecek çevrim içi araçlar hakkında öğrencilere detaylı bilgi vermek ve bu alana yönelik yeni çevrim içi araçlar geliştirmek isteyenlere yol göstermek amaçlanmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi ile uzman görüşleri ile belirlenen Easy Test Maker, Quiz Maker, Quizizz, Socrative, Testmoz ve WatuPRO isimli çevrim içi araçların özellikleri, detaylı ve karşılaştırma olarak incelenmiştir. Bu araçların sahip oldukları ölçek ve ölçüt türleri, soru tipleri, sınav güvenliğine yönelik önlemler, değerlendirme şekilleri, sınav sonuçlarını paylaşım seçenekleri ve diğer teknik özelliklerine ait bulgular tablolar halinde sunulmuş ve yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde ölçme ve değerlendirme bağlamı dikkate alınarak analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda, incelenen noktalar üzerinde çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının sahip olduğu özellikler arasında farklılıklar olsa da bütün araçların yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanımının mümkün olduğu tespit edilmiştir. Bu araçların özellikle sınavların değerlendirme aşamasında önemli bir zaman tasarrufu sağladığı ve kâğıt israfının önüne geçtiği belirlenmiştir. Ancak çevrim içi araçların aldıkları önlemlerin yeterli düzeyde bir sınav güvenliği sağlamadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle ekstra güvenlik önlemi alınmadığı durumlarda bu araçların sadece öğrencilerin başarı notunu etkilemeyecek alıştırmalarda veya örnek sınav uygulamalarında kullanılması önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi, Çevrim içi öğretim araçları, Ölçme ve değerlendirme, Çevrim içi değerlendirme, Öğretim teknolojileri

Abstract

The use of online tools is becoming widespread in teaching Turkish as a foreign language, as in all fields of education and training. Nowadays, there are many online tools that are specially prepared or deemed appropriate to achieve these purposes, such as conducting live distance lessons in teaching Turkish as a foreign language, preparing written, visual and audio course content for the acquisition and development of skills, measuring students' language proficiency and tracking their development. usage is possible. The effectiveness of these tools in teaching depends on them being learned correctly. For this purpose, lecturers and teachers working in teaching Turkish as a foreign language need to have information about the usage areas and methods of online tools, their positive and negative aspects and limitations. Based on this requirement, the study aims to provide detailed information to instructors about online tools that can be used in the measurement and evaluation stages of teaching Turkish as a foreign language and to guide those who want to develop new online tools for this field. In the study, the features of online tools named Easy Test Maker, Quiz Maker, Quizizz, Socrative, Testmoz and WatuPRO, which were determined by the document analysis method, one of

the qualitative research methods, and expert opinions, were examined in detail and comparatively. Findings regarding the scale and criterion types, question types, exam security measures, evaluation methods, exam results sharing options and other technical features of these tools are presented in tables and analyzed by taking into account the context of measurement and evaluation in teaching Turkish as a foreign language. As a result of the research, it has been determined that although there are differences in the features of online measurement and evaluation tools on the points examined, it is possible to use all tools in teaching Turkish as a foreign language. It has been determined that these tools save significant time, especially during the evaluation phase of exams, and prevent paper waste. However, it has been determined that the measures taken by online tools do not provide a sufficient level of exam security. For this reason, in cases where extra security measures are not taken, it is recommended that these tools be used only in exercises or sample exam applications that will not affect the students' success grades.

Key Words: Teaching Turkish as a foreign language, Online teaching tools, Online assessment, Instructional technologies

Extended Summary:

In teaching Turkish as a foreign language, many online tools are used that are specially prepared or deemed appropriate to achieve these purposes, such as conducting live distance lessons, preparing written, visual and audio course content for the acquisition and development of skills, measuring students' language proficiency and tracking their development. Artificial intelligence technologies, which have recently come into use and are developing rapidly, indicate that online systems will be used more and more widely in education and training in the coming years than today. For this purpose, knowing the positive and negative aspects of online tools and the differences between them, and having information about their usage areas and methods are an important need for lecturers and teachers who teach Turkish as a foreign language, as in all fields of education and training. It is a necessary achievement.

The aim of the study is to reveal the positive and negative features of the determined online measurement and evaluation tools for the use of teaching Turkish as a foreign language and to ensure that those working in the field have detailed information about these tools. In addition, the study aims to guide those who want to develop new online tools. In this context, first of all, a literature review on the subject was conducted. The literature review, which was mostly carried out through journals and books in national and international indexes, focused on measurement and evaluation in foreign language teaching, measurement and evaluation in teaching Turkish as a foreign language, online teaching and online measurement and evaluation tools.

Document analysis method, one of the qualitative research methods, was used in the study. After consulting the opinions of experts teaching Turkish as a foreign language, the features of online tools named Easy Test Maker, Quiz Maker, Quizizz, Socrative, Testmoz and WatuPRO were examined in detail and comparatively using the document analysis method. Findings regarding the scale and criterion types, question types, exam security measures, evaluation methods, exam results sharing options and other technical features of these tools are presented in tables and analyzed by taking into account the context of measurement and evaluation in teaching Turkish as a foreign language. The findings obtained from the analysis of online measurement and evaluation tools are presented in tables and necessary explanations are made. In the results and discussion section of the study, the conclusions drawn from the findings were explained and interpreted. Question types of online measurement and evaluation tools, sharing of exam questions. It has been observed that while the tools have similar features in many points, they are superior to each other in some points. These points are as follows: It has been observed that exam evaluations can be made faster with tools called East Test Maker, Quiz Maker and WatuPRO, which can create an equally spaced scale and have the feature of automatically defining absolute criteria for the exam thanks to this scale. With these tools, it is possible to determine absolute criteria in exams.

Online tools were found sufficient in terms of question types and exam sharing options.

When online tools are compared in terms of their features for evaluating exams, it has been determined that Testmoz and WatuPRO have much more features than other tools. It can be said that tools other than Quiz Maker are sufficient, although they have few features for exam evaluation. Quiz Maker, on the other hand, was found to be inadequate in terms of exam evaluation because it was inadequate in terms of exam evaluation features and made complex reporting.

- It is not possible to include the reading text and questions on a single page in Easy Test Maker and Socratic. In Quizizz, this feature is not at the desired level.
- It has been determined that the number of times a recording has been listened to cannot be determined in any of the online measurement and evaluation tools. This shows that the validity of listening exams will significantly decrease.
- Except for WatuPRO, other applications have a simple interface. It is necessary to receive some training to learn how to use WatuPRO's interface.
- It is possible to say that someone with average computer and web usage knowledge can use the interfaces of other tools other than WatuPRO after an hour of examination. To use WatuPRO, a longer training is required.
- Although Testmoz and WatuPRO seem to be superior to others in terms of ensuring exam security, it has been seen that it is not possible to provide even moderate exam security in any tool without taking extra precautions. For this reason, it has been deemed appropriate to use these tools only for applications such as exercises or sample exams that will not affect the success grade, without taking any extra security measures.,

Giriş

En genel tanımıyla olay, varlık veya eylemleri belirli bir nitelik veya nicelikte değerlendirme ve karar verme süreci olan ölçme ve değerlendirme (Şahin 2020: 5), bir konunun uzaklığına göre varış zamanını belirlemeden biri işi bitirme süresinin hesaplanmasına kadar hayatın birçok alanında yaygın olarak kullanılan bir uygulamadır. Daha kapsamlı tanımıyla ölçme, varlık ve olaylardaki nitelik ve nicelik özelliklerini gözlemleyerek sonucun sayı ya da başka semboller üzerinden gösterilmesidir (Turgut 1977: 11). Değerlendirme ise ölçümü yapılan varlık ve olaylardan elde edilen verilerin önceden belirlenmiş ölçüt ya da ölçütlerle karşılaştırması yapılarak ölçülen özelliklerle ilgili karar verme sürecidir (Turgut 1977: 225).

Hayatın her alanında tesadüf edilen ölçme ve değerlendirmeye, eğitim ve öğretim faaliyetleri içinde de sıklıkla rastlanmaktadır. Öğrenenin gelişim süreçlerini takip etmek ve öğretim sonundaki başarı düzeyini belirlemek için kullanılan ölçme ve değerlendirme, eğitim ve öğretimin vazgeçilmez bir unsurudur. Öğrenciye verilen eğitimin ardından, öğrencinin kazanması hedeflenen davranış, yetkinlik ve bilgi düzeyine ne ölçüde ulaştığını değerlendirmenin ve eğer istenilen düzeyde bir başarı elde edilememişse veya kazanımlarda belirli aksaklıklar yaşanmışsa bu durumun sebebini araştırmanın ancak ölçüm yaparak mümkün olacağını belirten Özçelik (2016: 59), eğitim ve öğretimde öğrencilerin bir ünite veya derse yönelik gereksinimlerini, öğrenim için hazır bulunuş ve güdülenme derecelerini, öğretim hizmetlerine erişim ve bu hizmetlerden yararlanma imkânlarını ve belirlenen hedeflere ulaştıklarında öğrenme seviyelerini belirlemek için ölçüm yapmaya ihtiyaç olduğunu ifade etmektedir.

Yabancı dil öğretiminde öğrencilerin belirlenen hedeflere ulaşip ulaşmadıkları ölçme ve değerlendirme faaliyetleri sonucunda belirlenmektedir (Demirel 2021: 123). Yabancı dil öğretiminde,

öğrenilecek olan yeni konu ve kavramlar önceki öğrenmeler üzerinden gerçekleşmektedir. Bir konunun yeterli düzeyde öğrenilememesi kendisinden sonra gelen konuların öğrenimi zorlaştırmakta, bazı durumlarda da imkânsız hâle getirmektedir. Dolayısıyla yabancı dil öğretiminde bütün süreçlerin sürekli bir kontrol mekanizması içerisinde ilerlemesi, öğrenilmesi hedeflenen bilgi ve becerilerin öğrenciler tarafından ne derece öğrenildiğinin belirlenmesi gerekmektedir. Bu durum her ne kadar tüm öğretim faaliyetleri için geçerli olsa da yabancı dil öğretimi gibi süreçleri sarmal bir program çerçevesinde düzenlenen öğretimler için daha fazla bir önem kazanmaktadır (İltar-Karataş 2022: 109).

Yabancı dil öğretiminde ölçme ve değerlendirme dendiğinde ilk olarak sınav akla gelmektedir. Ölçme için bu doğru bir çağrışım olsa da değerlendirme, sınavlarla birlikte öğrenci gelişimini izlemeye yönelik öğretmen tarafından yapılan etkinlik ve verilen ödevleri de kapsadığı için daha geniş bir kapsamda ele alınması gereken bir kavramdır. Değerlendirme aşamasında öğrenme çıktıları için bilgi toplanmakta, bu bilgiler yorumlanıp kullanılarak öğrencinin dil yeteneği veya performansıyla ilgili karar verilmektedir (Rao 2018: 338).

Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Ölçme ve Değerlendirme

Ölçme ve değerlendirme, bütün eğitim ve öğretim faaliyetlerinde olduğu gibi yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde de önemli bir yer teşkil etmektedir. Türkçe öğrenen yabancılarla birlikte yurt dışında ikamet eden Türk çocukları veya Türk soyluların Türkçe öğretim sürecini planlı bir şekilde yürüterek istenilen nitelikte, etkili ve doğru bir şekilde Türkçe öğrenip iletişim kurabilmeleri ve belirlenen uluslararası seviyelere ulaşabilmeleri için ölçme ve değerlendirme faaliyetlerinin sağlıklı bir şekilde yürütülmesi gerekmektedir (Coşkun 2019: 297). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde öğretim sürecinin başında, içinde ve sonunda olmak üzere üç temel sınav bulunmaktadır. Bunlar, öğrencinin dil düzeyini belirleyip seviyesine uygun kura yönlendirmek için uygulanan seviye/düzyer belirleme sınavı, tamamlamış olduğu seviyedeki başarısını ölçerek bir üst kura geçip geçmeyeceğine yönelik karar vermek için uygulanan kur sınavı ve Türkçe dil yeterliliğinin belirlendiği yeterlik sınavıdır. Seviye belirleme sınavları A1'den C1'e kadar her seviye için eşit miktarda soru içermektedir. Bu sınavlarda öğrencinin okuma ve dinleme becerisi ölçüldükten sonra konuşma ve yazma becerisinin ölçümü yapılmaktadır. Kur sınavları ise kurda öğrenilmiş olan dil yeterliklerini kapsayıcı içerikte sorulardan oluşmaktadır. Yeterlik sınavı ise belirli bir seviyenin üstünde olan bir sınavdır. Bu sınavda B1, B2 ve C1 seviyelerindeki sorular eşit bir şekilde bulunmaktadır (Boylu 2020: 545).

Diller İçin Avrupa Ortak Başvuru Metninin son bölümü değerlendirmeye ayrılmıştır. Metinde sınavla birlikte kontrol listeleri, gözlem gibi sınavdan farklı ölçme araçlarının kullanılması gerektiğine vurgu yapılmaktadır. Değerlendirme ise ölçme araçlarından elde edilen sonuçlarla sınırlı tutulmayıp ölçmeye göre daha geniş kapsamda ele alınmaktadır. Metne göre dil öğretiminde ölçme ve değerlendirmede şu üç temel sorunun cevabını aramak gerekmektedir:

1. Ne ölçülecek?
2. Nasıl yorumlanacak?
3. Yeterlik seviyeleri nasıl tanımlanacak? (TELC 2013).

Ölçme ve değerlendirme sürecinin başında yer alan neyin ölçülmesi gerektiği, dil öğrenenlerin hangi seviyelerde hangi yeterliklere sahip olması ve bu yeterliklerin ölçümünde hangi soru

tiplerinin kullanılması gerektiğinin belirlenmesini ifade etmektedir. Yorumlama aşamasında ise gerçekleştirilen ölçümlerin ardından dil öğrenenlerin istenilen seviyede dil yeterliliği kazanıp kazanmadığı tespit edilmektedir. Son aşamada ise dil öğrenen için bir dil seviyesi tanımlanması gerekmektedir. Bu da metinde temel dil kullanımı (A1, A2) bağımsız dil kullanımı (B1, B2) ve yetkin dil kullanımı (C1, C2) olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlamalar yorumlama işini kolaylaştırmakla birlikte dil öğretimine de bir standart getirmiştir (Boylu 2021: 50).

Eğitimin girdi, süreç ve ürün olmak üzere her aşamasında tartışmasız bir öneme sahip olan ölçme ve değerlendirmenin doğru bir şekilde yapılabilmesi için olabildiğince hatasız ve nesnel olması gerekmektedir. Bunun da yolu ölçme araç ve yöntemlerini iyi bir şekilde bilmekten ve avantaj ve dezavantajlarının farkında olmaktan geçmektedir. Her ölçüm aracı bütün becerilerin ölçülmesi için uygun değildir, dolayısıyla her bir beceri için hangi ölçüm araçlarının kullanılacağını iyi bilmek gerekmektedir (Güler 2022: 62). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde ölçme yöntemlerinin kullanılabilmesi için belirli ölçütlere göre hareket edilmesi gerekmektedir. Bu ölçütlerin de Diller İçin Avrupa Ortak Başvuru Metninde yer alan amaç ve kazanımlar olduğu söylenebilir. Ölçme yöntemlerinden yararlanarak öğrencilerin bu metinde belirtilen amaç ve kazanımlara ne ölçüde ulaştığı belirlenmektedir. Ardından da süreç, sonuç ya da her ikisi dikkate alınarak bir değerlendirmede bulunmaktadır (Özbay ve diğ. 2013: 26-27).

Eğitim ve öğretimde geleneksel ölçme ve değerlendirme yöntemleri yazılı sınavlar, sözlü sınavlar ve objektif sınavlar olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Yazılı sınavlarda, kısa cevaplı ve uzun cevaplı yazılı sorular ve kompozisyon soruları olarak üzere üç soru tipi bulunmaktadır. Objektif sınavlar ise çoktan seçmeli testler, doğru-yanlış testleri, eşleştirme soruları ve boşluk doldurma soruları olmak üzere dört soru tipine sahiptir (Başol, 2019: 38). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde becerilere göre ortaklık veya farklılık göstermekle birlikte geleneksel ölçme ve değerlendirmeden yer alan soru tiplerinin hepsinin uygulandığı görülmektedir. Bunlar çoktan seçmeli testler, sıralama testleri, doğru-yanlış testleri, var-yok testleri, boşluk doldurma soruları, eşleştirme soruları kısa cevaplı yazılı sorular ve uzun cevaplı sorulardır. (Boylu 2021: 63; Özbay ve diğ. 2013: 27; Öрге Yaşar 2018: 618; Kurnaz 2019: 245-252; Köse 2008: 42).

Tablo 1: Sınav Soru Tipleri (Köse 2008: 42)

Alan	Beceri
Okuma- Anlama	Eşleştirme - Doğru yanlış - Çoktan seçme - Sıraya koyma - Boşluk doldurma
Dinleme- Anlama	Eşleştirme - Doğru yanlış - Çoktan seçme - Boşluk doldurma
Yazma	Metinden, resimden, tümceden, resim zincirinden hareketle metin, mektup ya da diyalog oluşturma.
Karşılıklı Konuşma	Sınava katılan iki adaya farklı ama birbiriyle bağlantılı iki önerge verilerek karşılıklı konuşmalarını sağlama.
Sözlü Anlatım	Verilen bir metin, resim, resim zinciri, tümce ile ilgili düşünceleri anlatma.

Çevrim İçi Ölçme ve Değerlendirme Araçları

Son çeyrek asırdır günlük hayatın içinde yer almaya başlayan ve geçen yıllar içinde etkinlik alanı genişleyip önem oranı artan çevrim içi (online) kavramı, günümüzde haberleşmeden güvenliğe, iktisattan sağlığa, ulaşımdan eğlenceye hayatın her alanında yer almaktadır. Yakın tarihe kadar çevrim içi işlemler günlük yaşam içinde gerçekleştirilen resmi ve özel işler için kolaylaştırıcı bir seçenek olarak yer almaktayken, günümüzde birçok alanda artık bir zorunluk olarak görülmektedir. Zira çevrim içi araçlar aracılığıyla yapılan işlemlerin geleneksel yöntemlerle yapılması oldukça zor, zaman alıcı, hatta imkânsız bir duruma gelmiştir. Birkaç yıl önce kullanıma açılan ve hızlı bir gelişim gösteren yapay zekâ teknolojileriyle birlikte ise önümüzdeki yıllarda çevrim içi ağların etkinlik alanını daha da genişleteceğini, dolayısıyla insanların bu ağlara bağılıklarının güçlenerek devam edeceğini öngörmek zor değildir.

Her alanda olduğu gibi eğitim ve öğretim alanında da çevrim içi araçlarının gelişimini ve etkisini görmek mümkündür. Uzaktan eğitim programları, öğrenci takip yazılımları, sanal kam-püsler, elektronik kitaplar, etkileşimli ders içerikleri gibi birçok çevrim içi araç ve program hızla yaygınlaşmaktadır. Yakın zamanda yaşanan küresel Covid salgını sürecinde ise ilkokuldan üniversiteye kadar başta canlı dersler olmak üzere eğitim ve öğretimin her basamağında çevrim içi araçların kullanılması bu araçların kullanımına yönelik olumlu sonuçlar doğurmuştur. Koşar-Bakır (2022: 2233) yapmış oldukları araştırmaya katılan ortaokul öğretmenlerinin salgın süreciyle birlikte eğitim ve teknolojiyi ilişkilendirerek daha önce kullanmadıkları dijital program ve uygulamaları kullanmaya başladıklarını, bu durumun da teknoloji kullanım becerilerini geliştirdiği ifade etmişlerdir. Han-Demirbilek vd. (2021: 2193) ise salgın sürecindeki zorunlu olarak başvuru-lan uzaktan eğitim sisteminin teknoloji kullanımının yaygınlaşmasına, öğretmenlerin teknolojik araçlara yönelik bilgilerinin ve kullanım becerilerinin artmasına, eğitim ve teknoloji uyumunun sağlanmasına, eğitime yönelik dijital içeriklerin artmasına ve yaygınlaşmasına yönelik olumlu etkisi olduğunu belirtmektedir.

Salgın döneminde yaşanan dijital tecrübe, normal düzene geçilmesiyle birlikte eğitim ve öğretiminde geleneksel metotlarla birlikte dijital araçların kullanılması gerekliliğine olan inancı artırmıştır. Koşar-Bakır'ın (2022: 2241) araştırmadaki katılımcı öğretmenler, salgın sonrasında hibrit eğitime devam edileceği, dolayısıyla uzaktan eğitimin yok sayılmasının mümkün olmadığı, teknoloji becerilerinin artık eğitim çevreleri tarafından benimsenmesi ve ailelerin de bu konuda öğrencilere destek olması gerektiğinin altını çizmektedir. Varışlı (2021: 247) salgın henüz sona ermeden çevrim içi eğitimin yansımaları üzerine yapmış olduğu bilimsel çalışmada, eğitimde dijitalleşmenin uzun yıllar boyunca hız kesmeden devam edeceğini ve dijital eğitimin zaman içinde farklı formlara bürünebileceğini belirtmektedir. Salgın sürecini hızlı bir adaptasyonla yaygın dijital öğrenmeye geçiş olarak gören Telli Yamamoto-Altun (2020: 32-33) ise bu öngörüyü bir adam daha öteye taşımakta, dijital eğitimin zamanla alternatif ya da yüz yüze eğitime destek fonksiyonunu geride bırakarak öğrenmenin esas unsuru haline dönüşeceğini ve eğitimin asli zemini olacağını savunmaktadır.

E-değerlendirme olarak da bilinen çevrim içi ölçme ve değerlendirme, ölçme ve değerlendirme faaliyetinin bilişim teknolojilerinin kullanılarak yürütülmesidir. Daha detaylı tanımıyla ölçme ve değerlendirme faaliyetlerinin tasarım, geliştirme, uygulama, raporlama ve veri aktarımı süreçlerinde çeşitli yöntemlerle bilgisayar, bilgisayar bileşenlerinin ve çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının kullanılmasıdır (JISC 2007: 6). Eğitim ve öğretimde gerçekleştirilen

ölçme ve değerlendirme faaliyetleri de hem geleneksel öğrenmeye destek amaçlı olarak hem de bütünüyle çevrim içi sistem içerisinde dijital uygulamalar üzerinden gerçekleştirilebilmektedir (Sangi-Malik 2007'den aktaran; Gülbahar 2020: 656). Bununla birlikte çevrim içi ölçme ve değerlendirmenin ayrı olarak tanınımının yapılması yerinde olacaktır. Zira dijital ortamlarda gerçekleştirilen her ölçme ve değerlendirmenin aynı zamanda çevrim içi ölçme ve değerlendirme olduğunu düşünmek doğru değildir. Dijital sınavlar bir ağa bağlı olarak çevrim içi olarak yapılabileceği gibi herhangi bir ağa bağlı olmaksızın sadece bilgisayar tabanlı olarak da gerçekleştirilebilmektedir. Dolayısıyla çevrim içi ölçme ve değerlendirmeden bahsedebilmek için sınavların, bir ağa bağlı olan bilgisayar ve benzeri mobil araçlar üzerinden gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Ancak, bu web tabanlı bir ağ olmak zorunda değildir. Ulusal, bölgesel, ticari, örgütsel ağlar üzerinden de çevrim içi ölçme ve değerlendirme faaliyetleri gerçekleştirilebilmektedir (Yılmaz 2020: 126).

Yabancı dil öğretiminde tanılayıcı, biçimlendirici ve belirleyici olmak üzere üç farklı değerlendirme türü bulunmaktadır. Günümüzde bu değerlendirmelerin her biri için özel olarak hazırlanmış ya da hepsinin yapılmasına imkân sağlayan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarını bulunmaktadır (Aksu Dünya 2022: 181-183). Bu çalışmada, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan / kullanılabilecek 6 çevrim içi ölçme ve değerlendirme aracını detaylı ve karşılaştırmalı olarak incelenerek bu araçların hem birbirlerine hem de geleneksel ölçme ve değerlendirmeye göre avantaj ve dezavantajlarının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Çalışmada incelenecek çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçları şunlardır:

Easy Test Maker: <https://www.easymaker.com/> web adresi üzerinde erişim sağlanan uygulamada çevrim içi sınav hizmeti sunulmaktadır. Birçok soru tipini barındıran uygulamanın ücretli ve ücretsiz sürümü bulunmaktadır.

Quiz Maker: <https://www.quiz-maker.com> web adresi üzerinde erişim sağlanan uygulamada kısa sürede çevrim içi testler hazırlanarak paylaşılabilir. 2004 yılında hizmete giren Quiz Maker yıllar içinde birçok ülkede hizmet veren profesyonel bir internet sitesi haline gelmiştir. Üyelik şartı bulunmayan uygulama, ücretli ve ücretsiz sürümleriyle hizmet vermektedir (Dönmez Usta 2020: 200).

Quizizz: <https://quizizz.com/> web adresi üzerinde erişim sağlanan uygulama, sınıf derslerini eğlenceli ve ilgi çekici kılmayı hedefleyen bir dijital içerik platformudur. Öğretmenler, uygulama aracılığıyla biçimlendirici değerlendirmeler yapabilmekte, etkileşimli içerikler oluşturabilmekte ve öğrencilere ödevler verebilmektedir. Öğrenciler, bilgisayar, tablet veya internet özellikli cep telefonları üzerinden sınavlara katılıp anlık sonuçları görebilmektedir. Ayrıca, hazırlanan sınav ve etkinlikleri diğer kullanıcılarla paylaşma imkânı sunan bu uygulama, herkese açık olarak kaydedilmiş sınavların kişiselleştirilmesine olanak tanımaktadır.

Socrative: <https://www.socrative.com/> web adresi üzerinden erişim sağlanan Socrative, eş zamanlı çevrim içi sınavlar için kullanılan bir uygulamadır. Bulut tabanlı olarak çalışan bu program, öğretimi daha etkili hale getirmek için zengin içerikli etkinliklerin tasarlanmasına olanak tanımaktadır. Sınav sırasında öğrencileri takip etme imkânı sunan bu uygulama, öğrencideki anlama ve ilerleme seviyesini değerlendirmeyi kolaylaştırmaktadır. Öğrenciler, oluşturulan odalara giriş yaparak kendileri için özel olarak hazırlanan etkinliklere erişebilmektedir (Özcan 2021: 139).

Testmoz: Testmoz, <https://testmoz.com> internet adresi üzerinden erişim sağlanan bu uygulama

mada çevrim içi sınavlar için özel olarak hazırlanmıştır. Basit bir arayüze sahip olan uygulama, kullanıcılara ücretli ve ücretsiz sürümüyle hizmet vermektedir (Turgut, 2020: 93). Öğretmenler uygulama üzerinde kolay bir şekilde sınav oluşturarak sınav sonuçlarını değerlendirebilmekte, öğrenciler ise arkadaşlarını değerlendirebilmektedir (Luaran 2012: 76).

WatuPRO: WatuPro, diğer çevrim içi araçlarda olduğu gibi bir web adresine sahip değildir. Wordpress altyapısında bir eklenti olarak çalışan uygulama, bu altyapı üzerinde kurulmuş herhangi bir web sitesinde kullanılabilir. Çevrim içi sınav ve anket çalışmaları için özel olarak hazırlanmış bu eklentinin kullanımı ücretlidir.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırmalarda hem araştırma yöntemi hem de veri toplama tekniği olarak kullanılan doküman analizini (Sak 2021: 242), Karasar (2005'ten aktaran; Sak 2021: 230) kayıt ve belgeleri belli bir amaç doğrultusunda bulma, okuma ve değerlendirme süreci olarak tanımlamaktadır. Meriam (2023: 148) günümüzde çevrim içi kaynakların da doküman analizi için bir veri kaynağı olduğunu belirtmektedir. Doküman analizi yöntemiyle basılı ve elektronik tüm materyalleri sistemli bir şekilde incelemek mümkündür (Corbin-Strauss 2008'den aktaran; Kırıl 2020).

Bu çalışmada öncelikle kavramsal boyutta yabancı dil ve yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde ölçme ve değerlendirme ve çevrim içi ölçme ve değerlendirme konuları incelenmiştir. Ardından uzman görüşlerine başvurularak belirlenen çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarını özellikler karşılaştırmalı olarak ele alınarak aralarındaki benzerlik ve farklılıklar açıklanmış, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının kullanımına yönelik bilgilendirme ve önerilerde bulunulmuştur.

Çalışmada Easy Test Maker, Quiz Maker, Quizizz, Socrative, Testmoz ve WatuPro isimli çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçları aşağıdaki maddeler üzerinden karşılaştırmalı olarak doküman analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Ölçek türleri

Ölçüt türleri

Soru tipleri

Sınav güvenliği

Sınavların değerlendirilmesi

Sınav sonuçlarının paylaşımı

Diğer teknik özellikler

Bulgular

Bu bölümde çalışmanın yöntemi doğrultusunda Easy Test Maker, Quiz Maker, Quizizz, Socrative, Testmoz ve WatuPro isimli çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının, yöntem bölümünde belirtilen 7 madde üzerinden incelenmesi sonucunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Ölçek Türleri: Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının değerlendirme kısmında yer alan ölçek türlerinin incelenmesinden elde edilen bulgular Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2: Çevrim İçi Ölçme ve Değerlendirme Araçlarındaki Ölçek Türleri

	Easy Test Maker	Quiz Maker	Quizizz	Socrative	Testmoz	WatuPRO
Sınıflama ölçeği						
Sıralama ölçeği
Eşit aralıklı ölçek	.	.				.
Eşit Oranlı Ölçek						

Tablo 2’de görüldüğü gibi çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının hiçbirinde sınıflama ölçeği ve eşit oranlı ölçek bulunmadığı tespit edilmiştir. Quizizz, Socrative ve Testmoz isimli araçlar sadece sıralama ölçeğine sahiptir. Easy Test Maker, Quiz Maker ve WatuPRO isimli araçlarda ise sıralama ve eşit aralıklı ölçek bulunmaktadır.

Ölçüt Türleri: Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının sınavlara mutlak ve bağıl ölçüt atabilmeleri yönünden incelenmesinden elde edilen bulgular Tablo 3’te verilmiştir.

Tablo 3: Çevrim İçim Ölçme ve Değerlendirme Araçlarındaki Ölçüt Türleri

	Easy Test Maker	Quiz Maker	Quizizz	Socrative	Testmoz	WatuPRO
Mutlak ölçüt	.	.				.
Bağıl ölçüt						

Tablo 3’te görüldüğü gibi çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının hiçbirinde bağıl ölçüt bulunmamaktadır. Easy Test Makes, Quiz Maker ve WatuPRO’nun sisteminde sınav değerlendirmesine yönelik mutlak ölçüt oluşturulmaktadır. Quizizz, Socrative ve Testmoz isimli araçların sistemlerinde ise iki ölçüt türünde de değerlendirme yapılmamaktadır.

Soru Tipleri: Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının sistemlerinde yer alan soru tiplerinin incelenmesinden elde edilen bulgular Tablo 4’te verilmiştir.

Tablo 4: Çevrim İçim Ölçme ve Değerlendirme Araçlarındaki Soru Tipleri

	Easy Test Maker	Quiz Maker	Quizizz	Socrative	Testmoz	WatuPRO
Çoktan seçmeli (tek cevaplı)
Çoktan seçmeli (çok cevaplı)
Doğru-yanlış
Var-yok

Eşleştirme
Boşluk dol-durma
Sıralama
Yazılı (Kısa cevaplı)
Yazılı (Uzun cevaplı)

Tablo 4'te görüldüğü gibi Quiz Maker, Quizizz ve WatuPro isimli çevrim içi ölçme ve değerlendirme aracıyla belirlenmiş olan bütün soru tiplerinde soru hazırlanabilmektedir. Geriye kalan 5 çevrim içi ölçme ve değerlendirme aracıda bulunmayan soru tipleri ise şunlardır:

Easy Test Maker: Sıralama soruları

Socrative: Eşleştirme, boşluk doldurma ve sıralama soruları

Testmoz: Sıralama soruları

Sınav Güvenliği: Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının sistemlerinde yer alan sınav güvenliğine yönelik önlemlerin incelenmesinden elde edilen bulgular Tablo 5'te verilmiştir.

Tablo 5: Çevrim İçim Ölçme ve Değerlendirme Araçlarındaki Sınav Güvenliğine Yönelik Önlemler

	Easy Test Maker	Quiz Maker	Quizizz	Socrative	Testmoz	WatuPRO
Arşivleme
Beklemeye alma				.		
Canlı takip	
Çeviri kısıtlama					.	.*
Çıktı almayı engelleme					.	.*
Çoklu ekran bildirim			.			
Diğer web sayfalarını kilitleme						

E-posta doğru- lama			.		.	
Farenin sağ tu- şunu kilitleme					.	.*
Giriş sayısı kısıtlama
IP takibi
İnsan/ bilgisayar ayırımı testi (Captcha)						.
Kamera kaydı						
Kamera takibi						
Klavye ve fa- renin hareket kaydını tutma						
Metin kopya- lamayı engel- leme					.	.*
Metin yapış- tırmayı engel- leme					.	.*
Otomatik kelime tamam- lamayı engel- lenme					.	.*
Önceki soru sayfasına dö- nüşü engelleme	
Sınav süresini belirleme
Sınav zamanını belirleme
Soru şıklarını rastgele yer değiştirme

Soruları kontrollü olarak yönlendirme						
Soruları rastgele yer değiştirme
Sorunun cevap verilme süresini belirleme			.			
şifreleme
Yazım denetimini engelleme					.	.*

* Wordpress eklentileriyle sağlanan güvenlik önlemleri.

Tablo 5'te görüldüğü gibi çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarında yer alan güvenlik önlemleri ise şunlardır:

Easy Test Maker: Arşivleme, canlı takip, giriş sayısı kısıtlama, IP takibi, sınav süresini belirleme, sınav zamanını belirleme, soruları rastgele yer değiştirme, soru şıklarını rastgele yer değiştirme ve şifreleme

Quiz Maker: Arşivleme, giriş sayısı kısıtlama, IP takibi, önceki soru sayfasına dönüşü engelleme, sınav süresini belirleme, sınav zamanını belirleme, soruları rastgele yer değiştirme, şifreleme ve sorunun cevap süresini belirleme

Quiziz: Arşivleme, canlı takip, çoklu ekran bildirim, e-posta doğrulama, giriş sayısı kısıtlama, önceki soru sayfasına dönüşü engelleme, sınav süresini belirleme, soru şıklarını rastgele yer değiştirme, soruları rastgele yer değiştirme ve sorunun cevap verilme süresini belirleme

Socrative: Arşivleme, beklemeye alma, canlı takip, giriş sayısı kısıtlama, sınav süresini belirleme, soru şıklarını rastgele yer değiştirme, soruları kontrollü olarak yönlendirme, soruları rastgele yer değiştirme ve şifreleme

Testmoz: Arşivleme, çeviri kısıtlama, canlı takip, çıktı almayı engelleme, e-posta doğrulama, farenin sağ tuşunu kilitleme, giriş sayısı kısıtlama, IP takibi, metin kopyalamayı engelleme, metin yapıştırmayı engelleme, otomatik kelime tamamlamayı engelleme, önceki soru sayfasına dönüşü engelleme, sınav süresini belirleme, sınav zamanını belirleme, soru şıklarını rastgele yer değiştirme, soruları rastgele yer değiştirme, şifreleme ve yazım denetimini engelleme

WatuPRO: Arşivleme, e-posta doğrulama, giriş sayısı kısıtlama, IP takibi, İnsan/bilgisayar ayırımı testi (Captcha), önceki soru sayfasına dönüşü engelleme, sınav süresini belirleme, sınav zamanını belirleme, soru şıklarını rastgele yer değiştirme, soruları rastgele yer değiştirme ve şifreleme

WatuPRO (Wordpress eklentileriyle sağlanan): çeviri kısıtlama, çıktı almayı engelleme, farenin sağ tuşunu kilitleme, metin kopyalamayı engelleme, metin yapıştırmayı engelleme, otomatik kelime tamamlamayı engelleme ve yazım denetimini engelleme

Çalışmada yer alan bütün çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarında arşivleme, giriş sayısı kısıtlama, sınav süresini belirleme, soruları rastgele yer değiştirmeye yönelik güvenlik önlemi bulunduğu tespit edilmiştir. Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının hiçbirinde diğer web sayfalarını kilitleme, kamera kaydı, kamera takibi, klavye ve farenin hareket kaydını tutma ve soruları kontrollü olarak yönlendirmeye yönelik bir güvenlik önlemi bulunmadığı tespit edilmiştir. WatuPRO çevrim içi ölçme ve değerlendirme aracında yer alan bazı sınav güvenliği önlemlerinin sistemin kendisinde bulunmadığı, bunların ancak Wordpress alt yapısında çalışan eklentiler aracılığıyla sağlanabildiği tespit edilmiştir.

Sınavların Değerlendirilmesi: Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının sistemlerinde yer alan sınavların değerlendirilmesine yönelik özelliklerin incelenmesinden elde edilen bulgular Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 6: Çevrim İçi Ölçme ve Değerlendirme Araçlarındaki Değerlendirme Özellikleri

	Easy Test Maker	Quiz Maker	Quizizz	Socrative	Testmoz	WatuPRO
Çapraz soru analizi yapma						.
Histogram grafiği oluşturma					.	
Katılımcı sayısını verme		
Katılımcıları sınav puanına göre sıralama
Katılımcıları sınavı tamamlama süresine göre sıralama			.		.	
Katılımcıları sınavı tamamlama zamanına göre sıralama
Ortalama sınav puanını (aritmetik ortalama) çıkarma		.	.		.	
Ortalama sınav tamamlanma süresini verme					.	

Seviye tanımlama						.
Sınav bireysel başarı yüzdesini verme
Sınav geçme notunu belirleme
Sınav genel başarı yüzdesini verme	
Sınav sonuçlarını çıktı alma
Sorulara doğru cevap verme oranını (her soru için) gösterme		
Sorulara doğru cevap verme oranını (her bölüm/beceri için) gösterme						.
Soruların puanlarını düzenleme / değiştirme	.				.	.
Yığılmalı frekans grafiği oluşturma						

Tablo 6'da görüldüğü gibi çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarında yer alan sınavların değerlendirilmesine yönelik özellikler şunlardır:

Easy Test Maker: Katılımcıları sınav puanına göre sıralama, katılımcıları sınavı tamamlama zamanına göre sıralama, sınav bireysel başarı yüzdesini verme, sınav geçme notunu belirleme, sınav sonuçlarını çıktı alma, soruların puanlarını düzenleme / değiştirme

Quiz Maker: Katılımcıları sınavı tamamlama zamanına göre sıralama, ortalama sınav puanını (aritmetik ortalama) çıkarma, sınav geçme notunu belirleme, sınav genel başarı yüzdesini verme, sınav sonuçlarını çıktı alma

Quizizz: Katılımcı sayısını verme, katılımcıları sınav puanına göre sıralama, katılımcıları sınavı tamamlama süresine göre sıralama, sınav bireysel başarı yüzdesini verme, sınav genel başarı

yüzdesini verme, sınav sonuçlarını çıktı alma, sorulara doğru cevap verme oranını (her soru için) gösterme

Socratic: Katılımcı sayısını verme, katılımcıları sınav puanına göre sıralama, sınav bireysel başarı yüzdesini verme, sınav sonuçlarını çıktı alma, sorulara doğru cevap verme oranını (her soru için) gösterme

Testmoz: Histogram grafiği oluşturma, katılımcı sayısını verme, katılımcıları sınav puanına göre sıralama, katılımcıları sınavı tamamlama süresine göre sıralama, katılımcıları sınavı tamamlama zamanına göre sıralama, ortalama sınav puanını (aritmetik ortalama) çıkarma, ortalama sınav tamamlanma süresini verme, sınav bireysel başarı yüzdesini verme, sınav geçme notunu belirleme, sınav genel başarı yüzdesini verme, sınav sonuçlarını çıktı alma, sorulara doğru cevap verme oranını (her soru için) gösterme, soruların puanlarını düzenleme / değiştirme

WatuPRO: Çapraz soru analizi yapma, katılımcı sayısını verme, katılımcıları sınav puanına göre sıralama, katılımcıları sınavı tamamlama zamanına göre sıralama, seviye tanımlama, sınav bireysel başarı yüzdesini verme, sınav geçme notunu belirleme, sınav genel başarı yüzdesini verme, sınav sonuçlarını çıktı alma, sorulara doğru cevap verme oranını (her soru ve her beceri için) gösterme, soruların puanlarını düzenleme / değiştirme

Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının hiçbirinin değerlendirme bölümünde yığılmalı frekans grafiği oluşturma özelliğinin bulunmadığı tespit edilmiştir.

Sınav Sonuçlarının Paylaşımı: Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının sistemlerinde yer alan sınavların paylaşılmasına yönelik özelliklerin incelenmesinden elde edilen bulgular Tablo 7’de verilmiştir.

Tablo 7: Çevrim İçim Ölçme ve Değerlendirme Araçlarındaki Sınav Sonucu Paylaşma Seçenekleri

	Easy Test Maker	Quiz Maker	Quizizz	Socratic	Testmoz	WatuPRO
E-posta ile	
Metin, html vb. dosya türünde indirilerek
Sınav sonucu ekranında
Sisteme giriş yaparak			.			.

Tablo 7’de görüldüğü gibi çalışmada yer alan bütün çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarında sınav sonuçlarını metin, html vb. dosya türünde indirilerek ve sınav sonucu ekranında paylaşma özelliğinin bulunduğu tespit edilmiştir. E-posta ile sınav sonuçlarını paylaşmak ise sadece Easy Test Maker’da bulunmamaktadır. Sınav sonuçlarının çevrim içi aracın sistemine giriş yaparak öğrenebilmesi ise sadece WatuPRO ve Quizizz’de mümkün olduğu belirlenmiştir.

Diğer Teknik Özellikler: Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının, yukarıda yer alan ölçütlerin altında değerlendirilmesi uygun görülmeyen özellikleri diğer teknik özellikleri başlığı altında incelenerek elde edilen bulgular Tablo 8’de verilmiştir.

Tablo 8: Çevrim İçim Ölçme ve Değerlendirme Araçlarındaki Diğer Teknik Özellikler

	Easy Test Maker	Quiz Maker	Quizizz	Socrative	Testmoz	WatuPRO
Bütün sorulara cevap verme zorunluluğu sağlama					.	
Çoklu medya ekleme
Görüntülü yanıt			.			
Her soruyu ayrı sayfada gösterme
Ses dosyalarının dinlenme sayısının belirlenmesi						
Sesli yanıt			.			
Sorulara puan atama
Metin ve soruları aynı sayfada gösterme		.	.*		.	.
Soruları her sayfada istenilen sayıda gösterme						.
Soruları kategorilere ayırma						.
Uzun cevaplı sorularda kelime sayısının alt ve üst sınırını belirleme						.

*Çoktan seçmeli sorular, boşluk doldurma soruları ve yazılı sorular için metin ve soru yönergelerini tek bir sayfada görmek mümkündür.

Tablo 8’de görüldüğü gibi çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarında tespit edilen diğer teknik özellikler şunlardır:

Easy Test Maker: Çoklu medya ekleme, her soruyu ayrı sayfada gösterme ve sorulara puan atama

Quiz Maker: Çoklu medya ekleme, her soruyu ayrı sayfada gösterme soruları aynı sayfada gösterme ve sorulara puan atama

Quizizz: Çoklu medya ekleme, görüntülü yanıt, her soruyu ayrı sayfada gösterme, sesli yanıt, sorulara puan atama ve kısmi olarak metin ve soruları aynı sayfada gösterme

Socrative: Çoklu medya ekleme ve her soruyu ayrı sayfada gösterme

Testmoz: Bütün sorulara cevap verme zorunluluğu sağlama, çoklu medya ekleme, her soruyu ayrı sayfada gösterme, soruları aynı sayfada gösterme ve sorulara puan atama

WatuPRO: Çoklu medya ekleme, her soruyu ayrı sayfada gösterme, soruları aynı sayfada gösterme, soruları her sayfada istenilen sayıda gösterme, soruları kategorilere ayırma, sorulara puan atama ve uzun cevaplı sorularda kelime sayısının alt ve üst sınırını belirleme

Çalışmada yer alan bütün çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarında çoklu medya ekleme, her soruyu ayrı sayfada gösterme ve sorulara puan atama özelliğinin bulunduğu tespit edilmiştir. Ses dosyalarının dinlenme sayısının belirlenmesi yönelik bir özelliğe ise çalışmada yer alan hiçbir çevrim içi ölçme ve değerlendirme aracında rastlanamamıştır.

Sonuç

Çalışmanın amacı, çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanımına yönelik olumlu ve olumsuz özelliklerini ortaya çıkararak alanda görev yapan öğretim görevlisi ve öğretmenlerin bu araçlar hakkında detaylı bilgiye sahip olmasını sağlamaktır. Ayrıca ölçme ve değerlendirmeye yönelik yeni çevrim içi araçlar geliştirmek isteyenlere de yol göstermek amaçlanmaktadır. Bu amaçlar çerçevesinde, ilk önce uzman görüşlerine başvurulmuş yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan 6 çevrim içi ölçme ve değerlendirme aracı belirlenmiştir. Daha sonra bu araçlar ölçek türleri, ölçüt türleri, soru tipleri, sınav güvenliği, sınavların değerlendirilmesi, sınav sonuçlarının paylaşımı ve diğer teknik özellikler olmak üzere 7 madde üzerinden karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir.

Çalışmada yer alan ölçme ve değerlendirme araçları sahip oldukları ölçek türlerine göre incelenmiştir. Belli bir birime karşılık gelen matematiksel değer anlamına gelen ölçek, değerlendirme aşamasında hangi puanın ya da puan diliminin hangi aralıklara karşılık geleceğini, puan dağılımının hangi kurallara göre yapılacağını belirlemektedir (Başol, 2019). Ölçeklerin sınıflandırmasında ise Stevens’in (1966’dan aktaran; Atılğan ve diğ., 2015) ölçek sınıflandırması kullanılmıştır. En çok kullanılan ölçek sınıflandırması olan bu sınıflandırmada, ölçekler özellikleri bakımında sınıflama, sıralama, eşit aralıklı ve eşit oranlı ölçek olarak dörde ayrılmıştır (Atılğan ve diğ., 2015).

Çalışmada yer alan hiçbir çevrim içi ölçme ve değerlendirme aracının sisteminde sınıflama ölçeği ve eşit oranlı ölçek türünün bulunmadığı tespit edilmiştir. Araştırmalarda bağımsız değişken

olarak kullanılan sınıflama ölçeği en basit ölçek türüdür. Örneğin bir sınıfın öğrencileri cinsiyetlerine, fiziksel özelliklerine ya da tuttukları takımlara göre sıralanmak istendiğinde bu ölçek türüne ihtiyaç duyulmaktadır (Başol, 2019). Ölçülen özelliklerle ilgili en çok bilgi veren eşit oranlı ölçekte ise sıfır başlangıç noktasıdır. Bu nokta mutlak kabul edildiği için ölçme sonuçları üzerinde toplama, çıkarma, çarpma ve bölme işlemleri ve her türlü istatistiksel işlem yapılabilir. Günümüzde sahip olunan bilgiyle eğitim, davranış bilimleri ve sosyal bilimlerde ölçme sonuçlarını eşit oranlı ölçekle elde etmek hemen hemen imkânsızdır (Atılğan ve diğ., 2015). Dolayısıyla bugüne kadar eğitimde kullanılmak üzere geliştirilmiş oranlı bir ölçek bulunmamaktadır (Özçelik, 2016). Sınıflama ölçeği, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde yapılan araştırmalarda kullanılsa da tanılayıcı, biçimlendirici ve belirleyici değerlendirme aşamalarında bağımsız değişkenlere ihtiyaç duyulmamaktadır. Eşit oranlı ölçeğin ise kullanımının mümkün olmadığı görülmektedir. Bu nedenle çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının sınıflama ölçeğine ve eşit oranlı ölçeğe sahip olmaması, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde gerçekleştirilen sınavlarda herhangi bir soruna neden olmayacağı söylenebilir.

Çalışmada yer alan bütün çevrim içi araçlarda sıralama ölçeğine rastlanmıştır. Çevrim içi araçların hepsinde katılımcıları alfabetik olarak sıralamak mümkün olsa da değerlendirme özellikleri bölümünde belirlenen sınav puanı, sınavı tamamlama süresi ve sınavı tamamlama zamanına göre sıralama ölçek tiplerinin tamamına sadece Testmoz'un sahip olduğu, en az sıralamanın ise Quiz Maker ve Socrative yapıldığı tespit edilmiştir. Eşit aralıklı ölçek tipiyle ilgili incelemede Easy Test Maker, Quiz Maker ve WatuPro'nun sisteminde bu ölçek tipiyle değerlendirme yapmanın mümkün olduğu belirlenmiştir. Bu tip ölçeklerde başlangıç noktası sıfır kabul edilmekle birlikte değerin sıfır olması onun yokluğu anlamına gelmemektedir. Dolayısıyla başlangıç noktası mutlak değil itibari bir değerdir. Üzerindeki sayılar arasında tanımlı ve eşit birimler bulunan bu ölçekte ölçülen özelliklerin miktarındaki farklılıklar, ölçme sonuçları üzerinde toplama ve çıkarma işlemi yapılarak belirlenmeye çalışılmaktadır (Atılğan ve diğ., 2015). Eğitim alanında ölçme faaliyetlerinde sıralama ve eşit aralıklı ölçek kullanılmaktadır (Özçelik, 2016). Turgut ve Baykul (2015) eğitimde kullanılan standart testlerde eşit aralıklı ölçek kullanımına gayret edildiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla Easy Test Maker, Quiz Maker ve WatuPro'nun eşit aralıklı ölçeğe sahip olmaları, onları diğer araçlardan ayıran önemli bir özelliktir. Zira sınavlar için mutlak ölçütler belirleyip puan aralıkları atamanın, bu aralıklara göre başarı durumunu, notun harf karşılığını ya da yeterlik sınavlarında olduğu gibi seviyeyi otomatik olarak belirlemenin çevrim içi araçlar için önemli bir avantajdır. Bununla birlikte, eşit aralıklı ölçek tipine sahip üç araçta da öğrencileri sınıftaki diğer öğrencilerin başarı durumuna göre değerlendiren bağıl ölçütler (Güler, 2022: 13) tanımlanmadığı tespit edilmiştir.

Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarına hangi soru tipinde soru eklenebildiği incelendiğinde, Socrative'nin en az soru tipine sahip olduğu tespit edilmiştir. Sıralama soru tipi kullanılarak sadece Quizizz ve WatuPRO'da soru hazırlanabilmektedir. Ayrıca bu iki aracın belirlenen bütün soru tiplerinde soru hazırlanabildiği tespit edilmiştir. Ancak, WatuPRO'da soru girişi yapma ve sınav oluşturmanın diğer çevrim içi araçlara göre çok daha karmaşık bir yapıya bir yapıya sahip olduğu görülmüştür. Bu nedenle WatuPRO'ya soru girişi yapmak için diğer çevrim içi araçlarının kullanımında sahip olunması gerekenden daha fazla teknik bilgiye ihtiyaç duyulacağını söylemek mümkündür.

Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının sınav güvenliğine yönelik sahip oldukları güvenlik özellikleri karşılaştırıldığında, Testmoz ve WatuPRO'nun diğer araçlara

göre daha fazla sınav güvenliği önlemine sahip olduğu görülmektedir. Testmoz'da bulunan bütün güvenlik önlemleri, sistemin güvenlik ayarları bölümünde gerçekleştirilebilirken WatuPRO'da bazı güvenlik önlemleri Wordpress eklentileriyle sağlanabilmektedir.

Çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarındaki önemli eksikliğin sınav güvenliğini sağlamaya yöneliktir. Testmoz ve WatuPRO sınav güvenliğini sağlamada diğer çevrim içi ölçme araçlarına göre önemli bir üstünlüğü sahip olsa da bu araçlarla bile vasat bir sınav güvenliği sağlamanın mümkün olmadığı görülmüştür. Bunda, araçlarda sınav sırasında klavye ve farenin hareket kaydını tutma, diğer web sayfalarını kitleme ve web kamerasıyla uyumlu çalışma özelliklerinin olmaması önemli bir etken teşkil etmektedir. Ayrıca Testmoz'un internet tarayıcısına yönelik güvenlik ayarlarının yapıldığı bölümde "Bu ayarlar sadece bir güvenlik yanılması ortaya çıkaracaktır. Çünkü bu ayarların her tarayıcıda etkin olarak çalışabileceğinin bir garantisi yoktur. Ayrıca hiçbir uygulama, internet tarayıcısının işlevselliğini tamamen engelleme özelliğine sahip değildir. Bun nedenle bu ayarların kullanılması önerilmemektedir." şeklinde bir uyarı yer almaktadır. Bu da çevrim içi araçlardaki güvenliği sağlamaya yönelik özelliklerin işlevselliğinin düşük olduğunu göstermektedir.

Çevrim içi araçlar üzerinden gerçekleştirilecek sınavların, görüntülü görüşme uygulamaları, kamera desteğine sahip öğrenme yönetim sistemleri üzerinden takip edilmesi ya da çevrim içi sınav güvenliği için özel olarak hazırlanmış yazılımlar aracılığıyla uygulanması sınav güvenliğini artırsa da bu önlemlerle de yüksek oranda bir sınav güvenliği sağlamanın mümkün olacağını söylemek zordur. Ancak çevrim içi sınavların bir sınav merkezinde ve kamera takibi, tarayıcı engelleme gibi ekstra önlemler eşliğinde uygulanması durumunda gerçek manada sınav güvenliği sağlamak mümkün olacaktır. Böyle bir önlem alınmayacaksa bu araçlar üzerinden sadece öğrencilerin başarı notunu etkilemeyecek alıştırma veya örnek sınav gibi uygulamaların gerçekleştirilmesi uygun görülmüştür. Bu araçlar özellikle değerlendirme aşamasında önemli bir zaman tasarrufu sağlamakla birlikte kâğıt israfının önüne geçecektir. Ayrıca öğrencilerin dil becerilerindeki gelişimleri takip etmede önemli bir kolaylık sağlayacaktır.

Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının sınav değerlendirmesine yönelik sahip oldukları özellikleri karşılaştırıldığında da, Testmoz ve WatuPRO'nun diğer araçlara göre daha fazla değerlendirme özelliğine sahip olduğu tespit edilmiştir. Çarpaz soru analizi ve yığılmalı frekans grafiği haricinde belirlenen bütün değerlendirme özellikleri Testmoz'un sisteminde yer almaktadır. WatuPRO'da sınavın genel ortalama puanının yer almaması değerlendirme için önemli bir eksiklik olarak görülmüştür. Ancak sadece WatuPRO'da bulunan her seviye için sorulara doğru cevap verme oranını gösterme özelliği, bu eksikliği gidereceği düşünülmektedir. Bu iki aracın sınav değerlendirme arayüzlerinin karşılaştırılmasında ise daha basit ve kullanıcı dostu bir arayüze sahip olmasıyla Testmoz lehine bir sonuç çıkmaktadır. Easy Test Maker, Quizizz ve Socrative'nin ise kullanım kolaylığı sunan basit bir değerlendirme arayüzü vardır. Bu araçlar Testmoz ve WatuPRO'ya göre dezavantajlı olsalar da yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde gerçekleştirilen sınavlarda, öğrencilerin bireysel olarak değerlendirilmesinde yeterli olacağı söylenebilir. Quiz Maker ise değerlendirme özelliklerinin az olması ve karmaşık bir arayüze sahip olması ve bir sınavdan çok ankete yönelik bir rapor sunması nedeniyle sınav değerlendirmesi yönünden yetersiz ve kullanışsız bulunmuştur.

Sınav sonuçlarının paylaşımı noktasında çalışmada yer alan bütün çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarında sınav sonuçları metin, html vb. dosya türünde indirilebilmektedir ve öğrenci

sınavı tamamladıktan sonra sınav sonucunu, doğru ve yanlışlarıyla birlikte ekranda görebilmektedir. Bu iki özelliğın, sınav sonuçlarının paylaşımı için yeterli olacağı düşünülmektedir.

Çalışmada son olarak çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçlarının sahip olduğu diğer teknik özellikler incelenmiştir. Burada da WatuPRO'nun diğer araçlara göre çok daha fazla teknik özelliğe sahip olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte WatuPRO da dahil olmak üzere bütün araçların ses dosyalarının dinleme sayısını belirleme özelliğine sahip olmadığı belirlenmiştir. Demirel (2016: 99) yabancı dil öğretiminde dinleme etkinliklerinde, dolayısıyla sınavlarında, metinlerin başlangıç seviyesinde üç kez, orta seviye iki kez, ileri seviye de ise bir kez; Boylu (2021: 73) sınav türü ne olursa olsun en az iki en fazla üç kez, Course (2023) öğrencilerin dinleme kaygılarını gidermek için en az iki dinletilmesi gerektiği belirtmektedir. Araçlarda ses dosyalarının dinleme tekrar sayısını belirleme özelliğinin olmaması, öğrencilerin ses dosyalarını istediği kadar ya da durdur ve geri al gibi seçenekleri kullanarak dinleyebilmelerinin önünü açmaktadır. Bu durum araçlar üzerinden gerçekleştirilecek dinleme sınavlarının geçerliğini önemli ölçüde düşürecektir. Dinleme sınavlarında ses dosyalarını çevrim içi araçlara yüklemeyen canlı görüşme programları üzerinden dinleterek bu sorunu çözmek mümkündür.

Sınavda metin ve soruların tek bir sayfa web sayfası üzerinde gösterilebilmesi yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde uygulanan sınavlarda olması gereken önemli bir özelliktir. Özellikle okuma sınavlarında öğrencilerin okuma metnini ve soruları tek bir sayfada görmesi öğrencinin sürekli olarak sayfa değiştirme zorunda kalmasının önüne geçerek sorulara daha rahat cevap vermesini sağlayacaktır. Bu özellik Easy Test Maker ve Socratic'de bulunmamaktadır. Quizizz'de ise çoktan seçmeli sorular, boşluk doldurma soruları ve yazılı sorular için metinleri ve soruların yönergelerini tek bir sayfada görmek mümkündür. Ancak çoktan seçmeli soruların sadece yönergelerinin görülmesi bu özelliğın Quizizz'de beklenen düzeyde olmadığını göstermektedir.

Çalışmada yer alan çevrim içi ölçme ve değerlendirme araçları üzerinden konuşma becerisine yönelik bir sınavı sadece Quizizz isimli araç uygun bulunmuştur. Zira bu sadece bu araçta ses ve görüntü kaydetme özelliği yer almaktadır. Quiz Maker ve Testmoz'da sistem üzerinden ses ve görüntü kaydı yapılamasa da sınav sırasında sisteme ses ve görüntü dosyası yüklemek mümkündür. Ancak öğrencinin farklı programlar üzerinden ses ve görüntü kaydı oluşturarak sınav sistemine yüklemesi sırasında öğrencinin teknik bilgi yetersizliği, dosya boyutunun yüksek olması veya internetin yükleme hızındaki yavaşlı gibi nedenlerle çeşitli sorunlar çıkması yüksek bir olasılıktır. Bu nedenlerle Quiz Maker ve Testmoz üzerinden konuşma becerisinin sağlıklı bir şekilde ölçme ve değerlendirilmesinin mümkün olmayacağı söylenebilir.

WatuPRO hariç diğer araçların kullanıcı arayüzleri birbirinden farklı olsa da standart bir bilgisayar kullanıcılarına hitap eden bir yapıdadır. Dolayısıyla internet üzerindeki yazılı ve görsel içeriklerden destek alarak birkaç saatlik bir inceleme sonunda bu araçlarda sınav ya da etkinlik oluşturarak paylaşmak mümkün olacağı düşünülmektedir. WatuPRO için ise aynı durumun geçerli olduğu söylenemez. Bu aracın kullanımı için çok daha uzun süreli eğitim almak ve denemeler yapmak gerektiği anlaşılmıştır. WatuPRO kullanımını öğrenmek için ulaşabilecek yazılı ve görsel internet içeriklerinin ise diğer araçlarınkine kıyasla çok daha az olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca WatuPRO aracını kullanmak için Wordpress alt yapısını bilmek ve bu alt yapıda bir site oluşturmak zorunluluğu bulunmaktadır. WatuPRO eklentisi kullanılarak hazırlanmış ve kullanıcılarına sınav girişi yapma imkânı sunan internet sitesi üzerinden de çevrim içi sınav oluşturmak da mümkündür. Ancak bu durumda da temel düzeyde Wordpress bilgisine sahip olmak gerekmektedir.

Kaynakça

- Aksu Dünya, B. (2022), Yabancı Dil Becerilerinin Ölçülmesinde Teknoloji Kullanımı, Şimşek, E. ve Üstün A. B. (ed.), *Yabancı Dil Öğretiminde Teknoloji Uygulamaları* içinde (s. 181-197), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Atılğan, H., Kan, A. ve Doğan, N. (2015), *Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme*, Atılğan, H., (ed.), Ankara: Anı Yayıncılık.
- Başol, G. (2019), *Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme*, Ankara: Pegem Akademi.
- Boylu, E. (2021), *Kuramdan Uygulamaya Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Ölçme ve Değerlendirme*, Ankara: Pegem Akademi.
- Boylu, E. (2020), Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Ölçme ve Değerlendirme, H. Karatay (ed.), *Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi el kitabı* içinde (s. 521-573), Ankara: Pegem Akademi.
- Can, T. (2021), Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Uzaktan Sınav Uygulaması ve İçerik Hazırlama, Boylu, E. (ed.), *Soru ve Cevaplarla Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimi El Kitabı* içinde (s. 183-185), Ankara: Pegem Akademi.
- Corbin, J. ve Strauss, A. (2008), *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Coşkun, H. (2019), Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Ölçme ve Değerlendirme, M. N. Kardaş (ed.), *Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi* içinde (s. 293-313), Ankara: Pegem Akademi.
- Course, S. (2023), Tümlleşik Dil Becerilerinin Yabancı Dil Öğretiminde Öğrenimi-Öğretimi, İlter, B. (ed.), *Her Yönüyle Yabancı Dil Öğretimi* içinde (s. 165-186), Ankara: Pegem Akademi.
- Demirel, Ö. (2021), *Yabancı Dil Öğretimi, Dil Pasaportu – Dil Biyografisi – Dil Dosyası*, Ankara: Pegem Akademi.
- Dönmez Usta, N. (2020), Quiz Maker, Tatlı, Z. (ed.), *Ölçme Değerlendirmede Web 2.0* içinde (s. 200-219), Ankara: Pegem Akademi.
- Gülbahar, Y. (2020), E-değerlendirme, Çağıltay, K. ve Göktaş, Y. (ed.), *Öğretim Teknolojilerinin Temelleri Teoriler, Araştırmalar, Eğilimler* içinde (s. 57-79), Ankara: Pegem Akademi.
- Güler, N. (2022), *Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme*, Ankara: Pegem Akademi.
- Han, F., Demirbilek, N. ve Demirtaş, H. (2021), Okul Yöneticisi ve Öğretmenlerin Koronavirüs (Covid 19) Salgını Sürecinde Yürütülen Uzaktan Eğitime İlişkin Görüşleri, *Cumhuriyet Uluslararası Eğitim Dergisi*, C. X, S.3, s. 1168-1193.
- İltar, L. ve Karataş, A. G. (2022), Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Kullanılan C1 Sınavlarının Yenilenmiş Bloom Taksonomisi'ne Göre İncelenmesi, *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S.31, s. 108-121.
- JISC (2007). *Effective practice with e-assessment an overview of technologies, policies and practice in further and higher education*, <http://www.jisc.ac.uk/media/documents/themes/elearning/effpraceassess.pdf>, (Erişim tarihi: 10.12.2023)
- Kıral, B. (2020), Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi, *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. VIII, S. 15, s. 170-189.
- Koşar, D. ve Bakır, N. (2022), COVID-19 Pandemi Sürecinde Öğretmenlerin Uzaktan Eğitim Deneyimleri, *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, C. XII, S.4, s. 2231-2245.
- Köse, D. (2008), Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Sınavların Hazırlanması ve Uygulanması, *Dil Dergisi*, S. 139, s. 36-47.
- Kurnaz, H. (2019), Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Ölçme ve Değerlendirme, Erdem, İ., Doğan, B. ve Altunkaya, H. (ed.), *Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretimi* içinde (241-276), Ankara: Pegem Akademi.
- Luaran, J.E. (2012), *Effective Web 2.0 Tools for The Classroom: Part 2*, Selangor: Faculty of Education-Universiti Teknologi MARA.
- Maden, S. ve Önal, A. (2021), Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimi ile İlgili Lisansüstü Tezlerin Araştırma Eğilimleri, *International Journal of Education Science and Technology*, C. VII, S. 1, s. 42- 56.
- Meriam, S. B. (2023), *Nitel Araştırma Desen Ve Uygulama İçin Bir Rehber*, çev. Sebahattin Turan, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Örge Yaşar, F. (2018), Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Ölçme Ve Değerlendirme, Şahin, A. (ed.), *Yabancı Dil*

Olarak Türkçe Öğretimi: Kuramlar, Yaklaşımlar, Etkinlikler içinde (s. 617-653), Ankara: Pegem Akademi.

Özbay, M., Melanlıoğlu, D., Büyükkiz, K. K. ve Uyar, Y. (2013), *Yabancılarla Türkçe Öğretimi İçin Ölçme ve Değerlendirme Soruları*, Birol, C. ve Özbay, M. (ed.), Ankara: Pegem Akademi.

Özcan, S. (2021), Uzaktan Eğitimde Ürün Ve Süreç Temelli Ölçme Ve Değerlendirme Uygulamaları, Karabulut Coşkun, B. ve Yılmaz, A. (ed.), *Uzaktan Eğitimde Ölçme Ve Değerlendirme* içinde (s. 137-149), Ankara: Pegem Akademi.

Özçelik, D.A. (2016), Ölçme ve Değerlendirme, Ankara: Pegem Akademi.

Rao, P. S. (2018), Evaluation and Assessment in ELT: A Global Perspective, *Research Journal Of English Language and Literature*, C. VI, S. 2, s. 337-346.

Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç. ve Nas, E. (2021), Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi, *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, C. IV, S. 1, s. 227-250.

Şahin, Y. (2020), *Yabancı Dilde Ölçme ve Değerlendirme*, Ankara: Pegem Akademi.

Telli Yamamoto, G. ve Altun, D. (2020), Coronavirus ve Çevrimiçi (Online) Eğitimin Önlenemeyen Yükselişi, *Üniversite Araştırmaları Dergisi*, C. III, S. 1, s. 25-34.

TELC. (2013). Diller İçin Avrupa Ortak Öneriler Çerçevesi: Öğrenim, Öğretim ve Değerlendirme, Almanya: TELC, GmbH.

Turgut, M.F. (1977), *Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme Metotları*, Ankara: Nüve Matbaası.

Turgut, Y.E. (2020), Testmoz, Tatlı, Z. (ed.), Ölçme Değerlendirmede Web 2.0 içinde (s. 80-94), Ankara: Pegem Akademi.

Varışlı, B. (2021), Pandemi Sürecinde Eğitimin Dönüşümü: Çevrimiçi Eğitimin Sosyolojik Yansımaları, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C. IX, S. 26, s. 237-249.

Yılmaz, R. (2020), Öğretim Teknolojilerinde Ölçme Ve Değerlendirme, Dinçer, S. (ed.), Öğretim Teknolojileri içinde (s. 115-135), Ankara: Pegem Akademi.

Elektronik Kaynakça

Easy Test Maker, <https://www.easytestmaker.com/>. (Erişim Tarihi: 20 Aralık 2023)

Quizizz, <https://support.quizizz.com/hc/en-us/articles/203610052-What-is-Quizizz-> (Erişim Tarihi: 20 Aralık 2023)

WatuPOR, <https://wordpress.org/plugins/watu/> (Erişim Tarihi: 20 Aralık 2023).

Küçük Bir Dünyanın Öznesi Olmak: *Küçük Dünya*'nın Annesi ve Kızı Üzerine Bir inceleme

Being the Subject of a Small World: A review of Küçük Dünya's Mother and Daughter

Sezaver ÇAPCI SİPAHİ*

Öz



Edebî üretimler, üretildikleri her dönemde insan ilişkilerine mercek tutup bu ilişkileri kurgunun bir malzemesi hâline getirebilmektedirler. Psikanalistlerin bireyin çocukluğunda dünya ile kurduğu ilişkinin vasıtasının annesi olması fikrine dayanan ve özel olarak kız çocuğunun annesi ile olan bağını irdeleyen çalışmaları bize, bireyi açmılayan roman türüne bu açıdan yaklaşılması imkânını vermiştir. Emine İşinsu'nun 1966'da yayımlanan ilk romanı Küçük Dünya, bir anne ve kızın ilişki dinamiklerine odaklanmaktadır. Romanın anlatıcısı ve başkışisi Nur'dur ve romandaki teknik özellikler ve içerik, Küçük Dünya'yı modernist bir roman olarak nitelendirmenin mümkün olduğunu göstermektedir. Annesinin ideal dünyasında yaşayan Nur, evlendikten sonra kendi küçük dünyasının öznesi olarak yaşamaya devam etmiştir. Nur annesiyle geliştirdiği ilişkinin bir sonucu olarak, gerçek dünyaya ait gerçek yaşantılarla küçük dünyasından ayrılmak zorunda kalmış ve zihninde kurguladığı dünyadan ayrılmıştır. Bu çalışmada Nur'un annesiyle ilişkisinin boyutları üzerine ifade edilen dikkatler, anne ve kız çocuğu arasındaki ilişkileri inceleyen psikanalistlerin yaklaşımlarıyla ortaya konulmuştur. Küçük Dünya, anne ve kız çocuğu arasında gelişen farklılaşmak ve ayrılmak üzerine bir düşüncüyü kalbinde taşıdığı için bireye, onun duygularına, bireyselleşmeye, sonuna kadar açtığı kapı nedeniyle Türk edebiyatı tarihinde özel bir yerde konumlandırılması gereken romanlar arasındadır.

Anahtar Sözcükler: Emine İşinsu, Küçük Dünya, anne ve kız ilişkisi, ideal dünya-gerçek dünya.

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, Türkiye, scapci.sipahi@aybu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4880-3561

Abstract

Literary productions, in the form of human pieces, can be turned into material for the construction of these relationships in every period in which they are produced. Psychoanalysts' studies, which are based on the idea that the mother is the vehicle of the individual's relationship with the world in childhood and specifically examine the girl's bond with her mother, have given us the opportunity to approach the type of novel that explains the individual from this perspective. Emine İşinsu's first novel, Küçük Dünya, published in 1966, focuses on a mother and the changing dynamics of relationships. The narrator and protagonist of the novel is Nur, and the technical features and content of the novel show that it is possible to characterize Küçük Dünya as a modernist novel. Nur, who has lived within her mother's idealized "small world," continues to be the subject of her own "small world" after marriage. As a result of the relationship Nur developed with her mother, she had to escape from the small world with real lives belonging to the real world and could separate from the world she had imagined in her mind. This configuration was revealed through the approaches of psychoanalysts by examining the attention expressed in the dimensions of Nur's relationship with her mother and the relationships between mother and daughter. Küçük Dünya is among the novels that should be positioned in a special place in the history of Turkish literature because of the eye that differentiates between the mother and the daughter and carries a structure with a separable structure, and the door that opens to her freedom and individualization until the end.

Key Words: Emine İşinsu, Küçük Dünya, mother-daughter relationship, ideal world-real world.

Gönderilme Tarihi / Received Date:

21 Şubat 2024

Kabul Tarihi / Accepted Date:

10 Mart 2024

Atıf/Citation: Sipahi, Ç. S., Küçük Bir Dünyanın Öznesi Olmak: Küçük Dünya'nın Annesi ve Kızı Üzerine Bir inceleme

doi.org/10.30767/diledeara.1412479

Copyright © 2024
Dil ve Edebiyat Araştırmaları
tded.org.tr | 2024

Extended Summary:

Emine İşınsu's novel *Küçük Dünya*, published in 1966, is the first novel by the author. The novel has started from a moment when the pregnant Nur is waiting for her husband Ferit in front of the window and has flowed into the past with a narrative that includes monologues about Nur's childhood, youth, and first love. The narrative and thematic elements of the novel "Küçük Dünya" demonstrate the application of modernist literary techniques.

Since the mother is the first subject of the baby's relationship with the world, it can be argued that the mother continues to exist as a determinant at every moment of the individual's life. The role of the mother in particular comes to the fore in an individual's choices and romantic relationships. The approaches taken by psychoanalysts to the relationships between mother and daughter serve as the theoretical foundation for this study's expression of ideas on aspects of Nur's relationship with her mother. The study focused on the dynamic between Nur and her mother, utilizing psychoanalytic theories from luminaries such as Sigmund Freud, Melanie Klein, Carl Gustav Jung, and Susan Forward to explore the complexities of the mother-daughter relationship. Nur is a lonely subject in the small world idealized by her mother. During her childhood, Nur's relationship with her relatives, her most basic rights, and her individualization were prevented by her mother, and such an experience affected Nur's sense of self. Nur, whose mother initially taught her at home, began going to school in second grade.

Nur told her mother about her decision to marry Ferit the day she graduated from university. Nur's choice to marry Ferit can be interpreted as a deliberate act of rebellion against her mother. Nur, who no longer wants to be under her mother's control, does not give up on her decision to marry Ferit. Thus, after a while, Nur married Ferit, who was the most suitable person for the ideal lover in her small world.

Nur has felt the need to marry someone who finds her controlling mother's ideas right. In a relationship where emotions and mutual affinities were left unspoken, Nur chose to marry Ferit largely because he aligned with her mother's views. In this scenario, the person at the center of her idealized relationship is not herself but rather her mother. Nur, who sees her mother as the source of all the truths in this life, has looked at her own romantic relationship from her mother's perspective. Nur has been submissive in her relationship with her mother and Ferit; she has sacrificed her own desires and thoughts to the wishes of others. For this reason, her relationship with Ferit has progressed in the same way as her relationship with her mother. However, upon recognizing her own resemblance to her mother, Nur started contemplating a different course of action, aiming to distance herself from her mother as she envisioned a future for her baby, who is expected to be born in a few months.

Eventually, Nur's life began to shift as she started to move away from Ferit due to his disappointment in his marriage and became closer to Murat.

Initially, Nur and Murat's relationship was akin to a typical friendship, characterized by the exchange of thoughts and feelings. However, as time passed, unspoken emotions began to surface between them, especially given their shared interests and intellectual conversations about life. Over time, Murat has become the protagonist of Nur's small world. The love that Nur idealizes is a love that is not expressed in words but is hidden and only felt. This love that Nur idealizes can only be considered a description of the secret love she shares with Murat within the borders of her

small world. Similarly, Murat also has an idealized understanding of love. The object of Murat's affection tends to be a woman who bears a resemblance to his mother. Having internalized this preference, Murat finds that the dynamics between Nur, Ferit, and himself mirror the earlier events involving his own mother, Fikret, and himself. Murat chose to leave at the end of both stories, and Nur chose to stay despite seeing everything. As a result, the heroes of idealized worlds have preferred to stay safe when faced with real-world situations.

At the end of the novel, Nur, who has to leave her small world with real experiences from the real world, comes to terms with her fate through a profound sense of resignation. Pregnant with a "small world" in her womb, she endeavors to leave her small world with a new perspective at the end of the novel. Wanting to live a life different from her mother's, Nur decides to step out into the larger world, moving beyond her old, limited role as she starts a new chapter.

Giriş

Emine Işınsu'nun ilk romanı *Küçük Dünya*¹, 1966 yılında Yağmur Yayınevi tarafından "*Bu roman Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın Sanat Armağan'ını kazanmıştır.*" notuyla yayımlanmıştır. Romanını nasıl ve hangi duygularla kaleme aldığını kitaplaştırılan son yazısı *Kendimden Kendime*'de Işınsu, şöyle anlatmaktadır: "İlk romanım Küçük Dünya'yı, o zamanlar var olan Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın açtığı bir yarışma sonucu yazdım. Bu yarışmanın radyolarımızda o kadar çok anonsu yapıldı ki bana hitap ediliyor sandım. Zaten çoktan beri kafamda kelimeye dökülmeyen bir aşkı yazma fikri vardı." (2020, s. 53). Işınsu, bu satırların devamında kitabını nasıl ve hangi düşüncelerle yazdığına değinmektedir.

Emine Işınsu'nun eserlerinden hareketle yapılan tezler arasında Prof. Dr. Ayşenur İslam'ın "*Emine Işınsu'nun Sekiz Romanında Şahıslar Dünyası*" başlığını taşıyan doktora tezi, bu çalışmanın odak noktasını oluşturan Nur ve annesinin ilişkisine dair şu dikkati sunmaktadır: Nur, çocukluğunu ve genç kızlığını annesine ödünç vermiştir (İslam, 1992, s. 93). Söz konusu tezde, annesinin Nur'u yetiştirme tarzının Nur'un kişiliğine etkisi üzerinde durulmuştur. İhlamur Yayınları'nın Işınsu'nun şahsı ve eserleri hakkındaki yazıları bir armağan kitapta toplamasına ek olarak Işınsu'nun eserleri hakkında akademisyenlerin çalışmalarını içeren bir kitap daha yayımlaması, Işınsu'nun günümüz okurlarının dikkatine bu vesileyle yeniden sunulduğunu söylemek mümkündür. Armağan kitapta *Küçük Dünya* hakkındaki yazılar arasında Doç. Dr. Oğuzhan Karaburğu, *Emine Işınsu'nun Küçük Dünyası ve Nur'un Sonsuz Yolculuğu* isimli çalışmasında *Küçük Dünya* romanının başkişisi Nur'u, Joseph Campbell'in yolculuk arketipi kavramı çerçevesinde incelemektedir. *Emine Işınsu* isimli kitapta yer alan Doç. Dr. Özlem Nemetli'nun çalışması ise Emine Işınsu'nun romanlarındaki kadınlara odaklanmaktadır. Işınsu'nun eserleri hakkında yapılan son çalışma, editörlüğü Dr. Emine Gözde Özgürel tarafından yapılan *Emine Işınsu Kitabı*'dır. Bu kitap içinde Prof. Dr. Nurullah Çetin, Işınsu'nun romanlarında işlediği konuları başlıklandırırken Işınsu'yu bir kadın ve aile romancısı (Çetin, 2022, s. 6) olarak nitelendirmektedir. Aynı kitap içinde Doç. Dr. Öznur Özdarıcı, *Küçük Dünya* romanı üzerine yazdığı yazıda Nur'un varoluşsal bir kriz içinde olduğunu ve romanda Nur'un kendini keşfetme serüveninin konu alındığını (Özdarıcı, 2022, s. 25) belirtmektedir. Özetle, *Küçük Dünya* romanı etrafında yapılan değerlendirmelerde, Nur'un çatışmalarının kimliğini bulma yolunda ona bir dönüşüm yaşattığı ifade edilmiştir.

1 Okçu, E. I. (1966). *Küçük Dünya*. İstanbul: Yağmur Yayınevi. Çalışmadaki alıntılar kitabın bu baskısından yapılmıştır.

Bu çalışmanın odak noktasını Nur ve annesinin ilişkisi oluşturmaktadır. Nur'un annesinin Nur'un romantik ilişkilerini ve seçimlerini nasıl Şekillendirdiği çalışmanın kuramsal temelini oluşturan psikanalistlerin çalışmaları doğrultusunda ortaya konulmuştur. Diğer taraftan romanda Nur'un zihnen yaşadığı ideal dünyadan gerçek dünyanın "gerçekleri"ni idrak süreci, küçük bir dünyanın znesi² olmaktan ayrılıp gerçek dünyanın bir bireyi hline gelmesi, annesiyle geliştirdiği ilişkinin bir sonucu olarak çalışmada değerlendirilmiştir.

Türk edebiyatı tarihinde 1960'lı yılların edebî üretimini dayandığı düşünce akımlarının başında modernizmin geldiğini söylemek mümkündür. Sığ pozitivist düşünce tarzına karşı olarak değişimi, sentezi, duyguları tecrübe etmek veya uygulamak olarak kısaca tanımlanabilen modernizm, Batı'da 20. yüzyılın başlarında bir düşünce akımı olarak ortaya çıkmıştır. Modernizm, sürekli değişmeyi yaşamanın ilk Şartı olarak gören, insanın her türlü sebep-netice zincirini kırabileceğine inanan bir felsefedir (Kantaroğlu, 2008, s. 59). Sevim Kantaroğlu, *Yakınçağ Tarihimizde Roman* adlı eserinde modernizmin Batı'daki çıkış noktasını Aydınlanma ağı olarak göstermekte ve modernizmi yeni hümanizm ve pragmatizm ekseninde değerlendirmektedir. Batı'da yaşanan benzer bir aydınlanmanın ise Türk tarihinde cumhuriyetin ilanıyla yaşandığını ve böylesi bir kırılmanın Türk modernizmini oluşturduğuna işaret eden Kantaroğlu, modernizmi Atatürk'ün devrimleriyle felsefi bir temele dayandırmaktadır. (Kantaroğlu, 2008, s. 61). Alt yapısı bu felsefi temele dayanan modernizmin Türk edebiyatına yansısıyla roman türünün modernist özellikler göstermesi 20. yüzyılın ikinci yarısına rastlamaktadır. Modernist romanın özellikleri zerine Hakan Sazyek Şunları söylemektedir: "... (m)odernist roman "genel modernizmin iki ürününü kendisine sorunsal kıldı: Yalnlılığını yitirerek parçalanan gerçeklik ve bu gerçekliğin karşısında kimlik ve kişilik bunalımına girerek kendine güvenini yitiren birey. Birincisi, yeni romanın biçim (kurgu), ikincisi de içerik (figüratif) yönlerini belirlemiştir." (Sazyek, 2003, s. 77). Buradan hareketle modernist romandaki kurgunun ilk bakışta kronolojik zaman gerçeğini parçaladığı ifade edilebilir. Buna mukabil modernist romanda konunun, bireyin kendiyile ve kendi gerçeğiyle psikolojik bir yüzleşme yaşaması etrafında Őekillendiđini söylemek mümkündür. Bu düşüncelerden hareketle Emine Işınsu'nun *Küçük Dünya* romanının da yazıldığı yıllar göz önüne alındığında modernist roman tekniklerini içerdiği ileri sürülebilir. Romandaki kurgunun temelinde yer alan Nur'un annesiyle, eşiyle, Murat'la ve inanç değerleriyle yaşadığı atışma, Nur'un psikolojik yönünün de verilmesiyle somutlaştırılmış, sonuç olarak romanda Nur'un hikyesi, Nur'un monologlarıyla Nur'un küçük dünyası üzerinden okuyucuya sunulmuştur. Romanın konu olarak arayış içinde olan bireyi psikolojik yönüyle vermesinin modernist roman kurgusunu bu bağlamda düşündürdüğü söylenebilir. Öte yandan romanda kronolojik ilerleyen bir zaman kurgusundan söz edilememektedir. Roman Nur'un Őimdişinden geriye doğru akarken Nur'un belleğinin sesi açılmakta ve romanın anlatıcısı Nur, geçmişini anlatırken o anda zihninden geçenleri monolog cümleleriyle okuyucuya sunmaktadır. Olay örgüsünden bağımsız bir karakteri olan bu monolog parçaları romanda Nur'un zihnine açılan birer pencere işlevi görmektedir. Okuyucunun bu pencerelerden Nur'un anılarına dair hissettiklerini duyumsama imknına eriştiği söylenebilir. Roman, hamile olan Nur'un eşi Ferit'i camda beklediği bir andan başlar. Zaman yavaş yavaş Nur'un çocukluğuna, gençliğine, yaşadığı ilk aşka dair monologları da içeren bir anlatımla geriye akar. Dolayısıyla romandaki teknik zellikler, Işınsu'nun *Küçük Dünya*'da modernist roman tekniklerini kullandığını söylemenin mümkün olduğunu göstermektedir.

2 Burada Dr. İmran Gr'n özne ile birlikte tanımladığı, *kurulmuş bilinç* ve *sahte merkez* ifadelerinin çalışma için önem arz ettiği düşünülmektedir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu kavramlara değinilecektir.

Sağlıklı bir birey olarak var olabilmenin koşulu, dünyayı nasıl anlamlandırdığımızı anlamakla ilgilidir. Dünyayı nasıl anlamlandırdığımız ise yetiştiğimiz evde diğer bir deyişle bizi yetiştiren anne ve babanın tutumları, duygu ve düşünce aktarımlarıyla ilgilidir. Kız ya da erkek olsun her çocuk içinde yetiştiği ailede hem annesiyle hem de babasıyla bir etki evreni kurar. Biyolojik olarak çocuğun dünyayı anlamlandırdığı andan itibaren ilişki kurduğu kişinin annesi olması, anne ve çocuk arasındaki ilişkinin boyutlarına psikoloji biliminin verileriyle bakılmasını gerekli kılmıştır. 19. yüzyılın sonunda başta Sigmund Freud, ardından Freud'un psikanaliz metodu üzerine çalışan diğer psikanalistler anne ve bebek/çocuk ilişkisinin yetişkinlikteki izlerini sürmeye başlamışlardır. 20. yüzyılın önemli psikanalistlerinden Melanie Klein, bireyin yetişkinlikteki çelişkilerinde anne ile ilişkilerini önemsemektedir. Annenin çocuğu ile ilk ilişkilerini sevgi ve nefret arasındaki çatışmalarla açıklayan Klein, çocuğun annesine yönelik bilinçdışı ölümlü isteğini, anne olduğu zaman kendi çocuğuna taşıdığını ileri sürmektedir. (Klein, 2023, s. 405). Bilinçdışı bu isteğin geleceğin annesinde kendi çocuğuna dair suçluluk duygusunu geliştirebileceğini öne süren Klein şunları söylemektedir: “Bu suçluluğun sonucu olarak çocuğunun sevgisine ihtiyaç duyan anne, çocuğunu kendisine sıkıca bağlamak ve kendine bağımlı kılmak için çeşitli araçlar kullanır ya da yine kendini fazlasıyla çocuğa adanarak onu tüm yaşamının merkezi haline getirir. (Klein, 2023, s. 406). Dolayısıyla, annenin çözülmemiş duygusal çatışmalarının çocuğuyla ilişkisine doğrudan yansıdığını söylemek mümkündür. Romanda hayatını kızına adayan bir annenin varlığı söz konusudur. Fakat bu anne, kendisine sunulmayan imkânları kızına sunduğu için kızıyla gizli bir rekabet içindedir. Nur'u ideal dünyasının merkezine koyan annesi, Nur'dan kapasitesini oldukça zorlayan görevleri başarmasını beklemektedir. Çünkü Nur'un annesi, aynı imkânlar geçmişte kendisine verilmiş olsaydı Nur'dan daha iyi bir yerde olacağına inanmaktadır. Hayatı boyunca annesinin bütün taleplerini karşılamaya çalışan Nur ise annesinin devam eden taleplerine evlilik kararı vererek “Dur.” diyecektir.

Freud, yaşamın başlangıcında çocuğun sevgisini yönelttiği ilk nesnenin annesi olduğunu; erkek çocuğun sevgi nesnesinin aynı kalmasına karşın kız çocuğun sevgi nesnesini değiştirmek zorunda kaldığını ifade etmiştir (Freud, 2009, s. 197). Kız çocuğun annesiyle ilişkisinin bu bağlamda daha karmaşık bir yapıda olduğu ileri sürülebilir. Oidipus kompleksi ve öncesinde anne ve kız çocuğu arasındaki ilişki dinamiğinin yetişkinlikte kız çocuğunun romantik seçimlerine yansıdığını belirten Freud, bazı kız çocuklarının çocukluk dönemlerinin anneleriyle mücadele içinde geçtiği gibi olgunluk dönemlerinin de kocalarıyla mücadele içinde geçtiğini söylemektedir (Freud, 2009, s. 205). Cinsiyet gelişimini Oidipus ve kastrasyon kompleksleri temelinde açıklayan Freud, kız çocuğunun yaşamın ilk yıllarında sevgi nesnesi olan annesine yönelik bağımlılığının zıtlıklar içerdiğini ve bu sebeple kız çocuğun annesinden uzaklaşmasının gerekliliği üzerinde durmuştur. Freud'un her iki cinsiyet için ortak bir adlandırmayla Oidipus kompleksi şeklinde tanımladığı bu durum, sonrasında Carl Gustav Jung tarafından kız çocukları özelinde Elektra kompleksiyle açıklanmaktadır. Elektra kompleksinin temelinde, küçük kız babaya düşkünken anneye düşmanca duygular besler. Küçük kızın annesine yönelik yoğun bağı, demek ki çok güçlü ve zıt değerli bir bağıdır ve diğer etkenlerin de yardımıyla söz konusu zıt değerlilik, anneden uzaklaşmayı gerektirir (Freud, 2009, s. 210). Anne ve kız çocuğu arasındaki zıt değerli ilişki, sevgi duygusunun karşısına rekabet, nefret, kıskançlık gibi duyguları konumlandırması bakımından aynı zamanda hem bağıllık hem de kopuşu düşündürcektir. Kız çocuğun başarıyla geçmesi gereken gelişimsel süreç (...) anneden ayrılıp yine anneye özdeşim yapmaktır. (Vahip, 2021, s. 87). Dolayısıyla anne ve kız çocuğu için birbirlerinden mutlak bir kopuştan söz edilememektedir. Anne ve kızı arasındaki hem

ayrı olmaya hem de bağlı olmaya vurgu yapan bu hal, bebeklikten yetişkinliğe farklı yaşamsal deneyimlere kapı açan nedenlerden biri olarak görülebilir.

Carl Gustav Jung'un anne arketipine dair söylediklerinin bu çalışma için önemli olduğu düşünülmektedir. İnsanların ortak bilinçdışına ait birtakım imgeleri "arketip" olarak tanımlayan Jung, arketipin aslında insanın kendini tanıma ve bilinçlenme yolculuğunda beliren bir resim olduğunu söylemektedir. Ruhun bu yöntemle zmlenmesini amaçlayan Jung'a göre, kişinin bilindışıyla bilincinin karşılaşması yolculuğundaki referansları arketipsel imgelerdir. Jung'un ileri sürdüğü arketipsel imgeler, ruhun ölümsüz olduğu bilgisine dayanarak teolojik ve mitolojik unsurları içermekte olduğu için bireyin ruhsal sıkıntılarını bilinç düzeyine çıkarmasına destek olmaktadır. Bu arketiplerden ilki anne arketipidir. Jung, bireyde oluşan anne kompleksinin temelinde anne arketipi olduğunu ileri sürmektedir. (Jung, 2021, s. 25). Buna göre özellikle çocukluk yaşantılarında annenin çocuğun yaşamındaki üstlendiği aktif role gönderme yapmaktadır. Jung, kız çocuğunda anne kompleksinin dört düzeyde var olduğunu açıklamaktadır: Anneliğe özgü unsurların hipertrofisi, Eros'un ařırđ gelişmesi, anneye özdeşleşme, anneye karşı direnç. (Jung, 2021, s. 28-31). Bu çalışmada ele alınan anne- kız ilişkisini en iyi açıklayan kompleksin anneye karşı direnç olduğundan bahsetmek mümkündür. Anneye karşı direnç kompleksi temelde annenin stnlğne karşı direncin her Şeyden daha önemli olduğunun düşünülmesidir. Bu tipin, olumsuz anne kompleksine mükemmel bir örnek olduğunu söyleyen Jung'a göre bu tipin leitmotifi Şudur: Nasıl olursam olayım, yeter ki annem gibi olmayayım! (Jung, 2021, s. 31). Jung'a göre böylesine bir komplekse sahip bir kızın tüm iğgdleri anneyi reddetmek üzerine olduğu için kendine ait bir yaşam kuramaz. Ola ki bir gün evlenirse, evliliği ya anneden kurtulma aracıdır ya da yazęı onun başına öyle bir erkek sarar ki adam anneye aynı karakter özelliklerine sahiptir (Jung, 2021, s. 32). Küçük dünyalı Nur'un da annesiyle ilişkisinde benzer bir tema mevcuttur. Nur'un annesi Nur'un hayatındaki her Şeyi kontrol ederek bir türlü kendi olmasına izin vermez. Dolayısıyla evliliği bir kaçış olarak gören Nur, Ferit ile de annesinden farklı bir ilişki yaşayamaz.

Amerikalđ Terapist Susan Forward, *Sevgisiz Anneler- Yetişkin Kızlar İçin İyileştirici Bir Rehber* başlıklı eserinde kontrolcü annenin özelliklerini ilk olarak Şöyle vermektedir: "... Aleni kontrol, otoriter ve çoğu zaman mantıksızdır. Küçük düşürmeye ve zorbalđya dayanır. Doğrudan emirler ve söz dinlememenin ciddi sonuçları olacağına dair uyarıları vardır. (Forward, 2022, s. 85).

Yukarıda anne ve kız çocuğu arasındaki ilişkinin erevesi kuramsal boyutta çizilmiştir. Çalışmada odaklanılan romanda Nur ve annesinin ilişkisi bir çatışma unsuru olarak yer almaktadır. Romandaki bu atışmanın, *Aşk-ı Memn*'daki anne ve kız arasındaki çatışma örneğini akla getirdiği söylenebilir. Romanın kurgusuna bakıldığında Firdevs Hanım'la kızı Bihter'in ilişkisinin rekabet temelinde geliştiği görülmektedir. Her ne kadar romanın tezi soya çekimin ispatı olsa da Bihter'in Türk edebiyatında annesine benzememeye yemin eden ilk roman kişisi olduğunu söylemek mümkündür: "...Bunu yapmayacaktđ, bir Firdevs Hanım'a benzemeyecekti...Evet asla Firdevs Hanım'a benzemeyecekti, işte yemin ediyordu." (Uşaklıgil, 2020, s. 147). Dolayısıyla *Aşk-ı Memn*'nun Bihter'inin de Adnan Bey'le evlilik kararının arkasında annesine benzememek yatmaktadır: Farklı bir yol denemek, farklılaşmak, ayrışmak. Ancak romanın trajik sonunda Bihter'in ıktđęı yol, annesi Firdevs Hanım'ın kaderiyle keşişir. Sevgisiz annelerin kızları, hemen her zaman kendilerine bir söz verirler: Hayatta hiçbir Şey beceremesem de asla ama asla anneme benzemeyeceğim (Forward, 2022, s. 95). Birer kurgu kişiler olarak önce Bihter sonra Nur annelerine benzememeye yemin etseler de ilişkilerinde annelerinin davranışlarından daha farklı bir davranış

geliştiremedikleri görülmektedir. Forward da bunun mümkün olmadığını ileri sürmekte ve bu kızların yetişkin olduklarında annelerinin onlara muamele ettiği şekilde bir davranış geliştirdiklerini ifade etmektedir (Forward, 2022, s. 95). Böyle kızlar, annelerinin kurbanı olup kendi kaderlerini çocuklarına aynı şekilde yaşatırlar (Forward, 2022, s. 95). *Küçük Dünya* romanı da bir yönüyle trajik, bir yönüyle paradoksal bu düşünceyi kalbinde taşıdığı için bireye, onun duygularına, bireyselleşmeye, sonuna kadar açtığı kapı nedeniyle Türk edebiyatı tarihinde özel bir yerdedir. Romanın başkışısı Nur, kontrolcü bir annenin kızıdır. Annesi tarafından idealize edilen küçük dünyasından ayrılabilmeyi büyük bir cesaretle başarmıştır; ancak annesinin ideal sınırları içinde kalmaya o kadar alışmıştır ki kamında taşıdığı küçük dünyasıyla ne yapacağına dair bir düşüncesi yoktur. Nur'un annesinin ideal dünyasında iyilikle, dostlukla, sevgiyle ilişkili her konunun sınırları çizilmiştir. Annesine göre Nur, bu duyguları birlikte yaşadıkları küçük dünyalarında güvenli ve doğru bir şekilde tatmaktadır. Bu ideal dünyanın dışındaki bilgiler ve duygular gerçek değildir insanlar da buna mukabil, tehlikelidir. Nur'un annesiyle arasında geliştirdiği bu ilişki, Nur'u annesinin sınırlarını çizdiği küçük bir dünyanın öznesi hâline getirmiştir. Dr. İmran Gür'ün özne tanımının bu bağlamda önemli olduğu düşünülmektedir. “Özne, bilincinin bir kurulmuş ya da kendisinin kurduğu konumundan, kurulmamış olanın varlığına, kendi hakikatine ulaşma onu deneyimleme imkânının muhatabı olan postmodernin yeni kimliğidir.” (Gür, 2012, s. 658). Nur, postmodern bir roman kişisini ifade etmese de büyüdükçe annesinin sınırlarını çizdiği ideal dünyanın öznesi olmaktan ayrılacaktır. Özne denilen oluşum süreci, varlığından bile haberdar olmadığı bir yapı tarafından inşa edilmektedir (Gür, 2012, s. 666). Küçük bir dünyanın öznesi olarak Nur'un bilincini hem inşa eden ve hem de kontrol eden kişi annesidir. Bu bağlamda Gür'ün, insanın kendi kurgusu olarak tanımladığı *kurulmuş bilinç* (Gür, 2013, s. 1577) ifadesini de Nur'un bilinç tanımı olarak görmek mümkündür. Nur'un *kurulmuş bilinci*, annesiyle kurduğu ilişki dinamiğinin bir sonucudur. Annesinin ideal dünyası çerçevesinde geliştirdiği yaşantılar, Nur'un yaşam seçimlerini etkilemiştir. Zihninde var ettiği ideal dünyada kalmaya alışan Nur, gerçek dünyaya dair deneyimlerle romanın sonunda *kurulmuş bilincinden* koparak farklılaşmayı ve ayrışmayı *kendi hakikatine ulaşmayı* deneyimleyecektir.

Nur ve Annesi

Nur, annesiyle ilişkisini ve annesinin kendisinde hissettirdiklerini şöyle ifade etmektedir: “... Annem bağırıp çağırmaz, tehdit etmez, fakat o kadar soğuk ve kesin konuşurdu ki kanımın iliklerimde buz gibi donduğunu hissederdim. Ve ondan sonra da o şeyi yapmak için yüreğimde bir damlacık heves kalmazdı.... Fazla şefkat gösterisi çocuğu bozarmış. Sık sık tekrarlardı bu cümleyi, daha neler bozardı çocuğu, meselâ ilkokul! Ya öyle, bu yüzden ilk okula göndermedi beni. Beş yaşında falandım, babam öldükten hemen sonra, harfleri öğretmeye başladı. Odamın bütün duvarlarında A'lar, D'ler, C'ler; kocaman kocaman sallanır dururdu. Gözümü açsam D'nin şiş karnını görür, gözümü kapasam, K kollarını açmış üzerime geliyor sanırdım.” (s.27). Nur'un annesine dair anlattıklarının Forward'ın “kontrolcü anne” tanımına uyduğu söylenebilir. Kontrolcü annenin özellikleri şunlardır: “Çocuk küçükken kontrol gereklidir. Yaşam deneyimi olmayan dürtüsel çocuklar korunmaya muhtaçtır. Etraf sıcak ocaklarla, sokaklar henüz riayet etmeyi öğrenmedikleri trafikle doludur; kurallar ve annelerinin kesin “hayır”ı, eğitimlerinin ve almaları gereken rehberliğin kıymetli bir parçasıdır.” (Forward, 2022, s. 86). Nur'un annesi de alıntıda tanımlanan şekliyle kontrolcü bir anne olduğu için Nur'u ilkokula dahi göndermez. Nur'u evde kontrol etmeye çalışır, her türlü akademik eğitimi Nur'a kendisi verir. Annesi, Nur'u tamamen kontrolü altında tutmaya o kadar kendini adamıştır ki ölen eşinin kızına öğrettiklerini bile silmek

ister: “-Nur’un işi gücü masallarla; akılı bir karış yukarda. İnanır mısın, babasının kattığı harcı kafasından bir türlü çıkaramıyorum...Hâlâ daha devler, periler... İşte, ben böyle olmazdım. Bu kız öğrettiklerimi kavırıyor. Zeki, akıllı. Bana inandığı da muhakkak. Ama bir de kendi inandıkları var. Onları söküp atamıyorum. Babasının koyduğu harçlar, onlar. Kız, sanki iki dünyada birden yaşıyor.” (s.29).Özellikle babasından dinlediği masallardaki büyüdü dünyalara tutkun olan Nur, annesinin kendine sunduğu katı ve küçük dünyayı duyumsamaya çalışır: “Sonra masallarını kesti. Ciddi ciddi şeyler okumaya başladı. Zorla dinletirdi. Okuduğu şeyler arasında bir tek Yunan mitolojisini severdim galiba. Babamın masallarına benziyor diye... Annemin de en hoşuna gitmeyenini o olmalıydı.” (s.28). Nur’un dinlediği masallarla ilişkilendirdiği mitoloji tarihi onun sanata özellikle resme karşı ilgisini kamçıladediği söylenebilir. Mitolojik bilgileri birer masal gibi dinleyen Nur, resme olan ilgisinin annesi tarafından nasıl yok sayıldığını ise şu satırlarla anlatmaktadır: “Birazcık vakit bulsam hemen boyalarımı, kağıtlarımı alır, bütün memleketlerin iklimlerini, baş şehirlerini ve bilmem kaç tarihinde cereyan ettiğini, rahatça öbür dünyaya yollardım. Mavi, yeşil, pembe, eflatun; periler, devler, Tanrılar, çiçekler, hayvanlar. Annem hepsini büyük bir zevkle yırtar: 7 kere 8, çabuk söyle? Yırtılan resimlerimin üzerinden sırttan elli altıdan nefret ederim.” (s.28). Nur’un annesinin bu davranışları Nur’un kendi beğenilerine, düşüncelerine bir anlamda ket vurmasına sebep olmaktadır. Forward, kontrolcü annelerin kızlarında nasıl etkiler yarattıklarını şöyle açıklamaktadır: “Kontrolcü anneler tehditle, gülünç düşürerek veya eleştirerek kızlarını yerle bir ederken, onları yalnız haysiyetlerinden ve özsaygılarından değil, iradelerinden de mahrum bırakırlar. Kontrolcülerin sürekli eleştirileri, kızlarının kendilerine inançlarını harap ederek onları kontrole aşırı derecede açık hale getirir. Çünkü kızların kendi haklarını aramak ve bağımsız hayatlar sürmek için ihtiyaç duydukları güven duygusunu aşındırır...Kontrolcü anneler, kızlarını yeterince yerle bir ettikleri takdirde, onu kendini ifade etme ve karşı koyma iradesinden mahrum bırakacaklarını erkenden öğrenirler.” (Forward, 2022, s. 90).

Nur’un annesi de Nur’a hiçbir şekilde kendi iradesiyle hareket etme imkânı tanımaz. Nur’u her türlü sosyal ilişkiden uzak, tamamen kendi kontrolünde yaşaması için robotik bir düzende yetiştirir. Bireyin temel haklarından biri olan eğitim hakkını dahi diğer çocuklar gibi örgün bir eğitim kurumunda değil evde sınırları belirlenmiş, içeriğine kendisinin karar verdiği bir sistem içinde kızı Nur’a vermektedir. Burada neyi, hangi dersi, hangi konuyu ne kadar verdiği/verebildiği kontrolü de tamamen Nur’un annesindedir. Anne, Nur’un eğitimi konusunda ne kadar kontrolcüye aile ilişkileri konusunda da kontrolcüdür. Kardeşini, kardeşinin eşini, yeğenini Nur’dan uzak tuttuğu gibi hayat arkadaşını yani Nur’un babasını dahi Nur’dan uzak tutma amacı taşımaktadır.

Nur’un annesi idealize ettiği küçük dünyada ideal kızıyla yaşamak istemektedir. Bu ideal dünyaya zarar verebilecek herkes Nur’un annesi tarafından işe yaramaz olarak tanımlanmıştır. Her fırsatta Nur’u sadece kendisinin sevdiğine inandırmak istemiştir. Dolayısıyla Nur, çocukluğundan üniversiteden mezun olduğu güne kadar annesi tarafından idealize edilen küçük dünyasında yaşamak durumunda kalmıştır.

Babasının ölümünden çok etkilenen Nur’u da kaybetmekten korkan annesi, Nur’u ortaokula yazardır. Okula gitme isteğini açıkça ifade eden Nur’a şunları söyler: “-Neye istiyorsun biliyor musun çocuğum: Mektebi bilmiyorsun, bilinmeyen şeyler, insanlara cazip görünür. Bunun için sana kızımıyorum... Evet, seni affedebilirim. Kendini tam tahlil edemeyecek yaştasın. Ama ben senin kadar-ken... Neyse...-...Senin yaşında yahut senden biraz küçük çocuklarla anlaşabilir misin sanıyorsun. Sen.. Sen ancak benimle konuşurken bir şeyler öğrenebilir, rahat edersin, anlıyor musun?” (s.37).

Yukarıdaki satırları Nur'un *kurulmuş bilincinin* yansımaları olarak okumak yanlış olmayacaktır. Nur'un annesi Nur ve kendisinden oluşan küçük dünyası dışındaki gerçek dünyayı o kadar güvensiz bir yer olarak görür ki Nur'un o küçük dünyadan çıkma fikri annesinde büyük bir kaygı yaratır. Annesine göre Nur, gerçek bilgiyi sadece kendisinden öğrenebilir. Bu sebeple de Nur'a, kimseyle anlaşamayacağını, yapayalnız kalacağını söyler. Nitekim Nur, okul hayatını ve okul hayatındaki sosyal ilişkileri şöyle anlatır: “-Oysa ben mektebi sevmedim. Öğretilen şeyler pek basit, pek sudan geliyordu. O neyse ya, asıl etrafımdakilerle hiç anlaşamadım. Bir türlü giremedim aralarına, ısınamadım. Hoş sanki onlar beni, sevdiler de!” (s.37-38). Nur, önce ailesindekiler sonra sosyal çevresindekiler tarafından sevilmeceğine o kadar inanmıştır ki arkadaşlarının onun hakkında söylediği “Ukala kız, ciddi mi ciddi, kendini beğenmişin biri, ukalanın teki” gibi olumsuz ifadeler Nur'un hoşuna gitmeye başlamıştır. Kendisi aleyhine söylenen sözleri ayrıcalıklı sıfatlar olarak görmektedir: “-Beni onlardan bütün etrafımdakilerden ayıran bir şey oldu.” (s.38). Kendisi hakkında söylenen bu ifadeleri yukarıdaki gibi değerlendiren Nur, içten içe annesinin verdiği duyguları kendi hayatına âdeta işlemektedir. Benlik algısını annesinin şekillendirdiği Nur, kimseyle anlaşmaz, anlaşmak için bir adım da atmaz. Çünkü farklıdır, üstündür. Bu sebeple de Nur'a göre zaten kimseyle anlaşamaması normaldir. Nur'un annesine göre dış dünya güvenli değildir. Dış dünyaya ait insanlara da güven duymak doğru değildir. Annesinin Nur'a yansıttığı bu fikirler Nur'un sosyal ilişkilerine yansıdığı gibi romantik ilişkilerine de yansımaktadır. Nur kendisine âşık olduğunu söyleyen kişilerin bu itiraflarını birer “iddia” olarak görmekte ve kendisine edilen ilan-ı aşklardan çok sıkılmaktadır. Kalbini ve duygularını kendisine samimi bir şekilde açan kişiler onu sadece sıkılmaktadır. Kimseye güven duyamadığı için gerçek bir aşkın, gerçekten sevilmenin hiçbir şekilde yaşanmayacağına dair bir düşünceye sahiptir. Öyle ki gerçek dünyada var olamayacak kadar idealize ettiği bir sevgili hayal eder: “...Bazen, hiç konuşmayan bir sevgilim olmasını isterdim. Hiç aşktan bahsetmeyecek. Birbirimize âşıkane sözler söylemeyecektik. El ele oturup saatlerce susacaktık. Yağmurun altında yürüyecektik. Yalnız yağmurdan konuşacaktık...” (s:38). Bu hayalinden bahsettiği kuzeni Zeynep'in konuşmayan bir sevgilinin sadece can sıkıntısı olacağını söylemesi üzerine Nur: “Zaten aslında sevgili falan istediğim yok, böyle bir şey olamayacağını bildiğim için tahayyül ediyorum sadece.” (s.38) der. Nur, idealindeki ilişkiyi hiçbir zaman yaşayamayacağına inanmaktadır. Dış dünyadakiler güvenilmezdir ve farklıdır. Bu sebeple kendisi gibi biri Nur'a göre ancak hayali bir kişi olabilir. Nur bunun için kendini mutlu olmaya da layık göremez. Bu düşünceye sahip Nur, romantik duyguların söze dökülmediği, annesinin fikirlerini onaylayan Ferit'le zihnindeki küçük dünyasına uygun ideal bir evlilik yapmayı düşünmektedir. Ferit'le evlenmeye karar verdiğini annesine söylediği akşam evde çok büyük bir tartışma yaşanır. Bu tartışma esnasında Nur'la annesi arasında şu konuşmalar geçer: “-...Ben seni sürüden ayırmak istedim. Bütün gençliğimi bunun için harcadım. Tam mükafatını alacağım sırada...Beni geri götürmeye ta başladığım yere götürmeye ne hakkın var?... -Demek bir mükafat için çalışmıştınız. Bu mükafat eğer diplomamsa size onu bırakacağım zaten. -Hayır hayır sen çıldırmışsın, ben bir kâğıt parçası için çalışmadım... Ben senin kafanı, ruhunu değiştirmek istedim. Seni yeniden yaratmak istedim. Harikulade bir insan yaratmak istedim.” (s.49). Kendisini düşman gibi gördüğünü söyleyen annesine gerçeği görmesi gerektiğini, övündüğü kızının aslında “çürük” olduğunu söyler. Annesinin söyledikleri karşısında kararlı durmaya dikkat eden Nur içinden “Nur, dayan, bu son, eğer bu sefer de kaybedersen bir daha hiç kazanamazsın, kazanman lazım.” (s.50) diyerek annesi karşısında bir zafer daha kazanır.

Nur ile annesinin ilişkisinin bir tarafının da rekabetçi bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür. Yukarıdaki satırlarda bir müsabakada iki rakip mücadele ediyor gibidir. Annesi Nur'un her

zaman rakibi olmuştur. Nur, o vakte kadar rakibi karşısında boyun eğici davranmıştır. Kendine ait hiçbir kararı almasına annesi tarafından müsaade edilmemiştir. Dolayısıyla Nur'un içinde rakibine karşı zafer vuslatıyla çarpan bir yüreği vardır. Kendi benliğini çürütenin annesinin kontrolcü kişiliği olduğundan emin olan Nur, rakibi karşısında bunu ispat edercesine annesinin programından çıkan ürünün, kendisinin, annesini yenmek uğruna "çürük" olduğunu söyler. Diğer taraftan Nur, evlilik gibi önemli bir kararı annesine karşı durduğu bir savaş meydanında almıştır. Ne yazık ki, sevgisiz annelerin kızları genellikle özgürlüğu ancak kendilerine zarar vererek tattıkları için bir yandan da özgürlüklerini yok ederler. (Forward, 2022, s. 102). Forward'a göre kontrolcü annelerin kızları hayatlarının dizginlerini ellerine alıp isyan ederek annelerinin katı sınırlamalarından, kurallarından kurtulmaya çalışmaları çok yaygındır (Forward, 2022, s. 101). Ferit'in ise Nur'un bu kararından haber yoktur. Nur rakibine karşı öyle gözünü karartmıştır ki bu zaferi almak yolunda kendisini, duygularını yok saymıştır. Önemli olan rakibin alt edilmesidir. O gece Nur'un annesi Nur'a yenilmiştir. O akşam tartışmanın bir yerinde Nur'un annesi, anne- kız ilişkisinin belki de en trajik yerine dikkat çekmektedir: "-Senin babana benzediğini sanırdım...Oysa...Sen... Bana benziyorsun Nur." (s.51).

Nur evlenip Urfa'ya yerleştiğinde anne ve kız mektuplaşmaya başlar. Nur, annesine yazdığı hayali mektuplardan bahsetse de annesinin şu satırları yukarıdaki gibi bir itirafı içermesi bakımından önemlidir: "...Nur, kızım benim, sen beni hiç anlamayacak mısın? Bana rağmen evlendin diye (mesut olmanı istemez olabilir miyim sanıyorsun? Sen, benim her şeyimsin. Hayır daha fazla, sen bensin çocuğum. Beni yaşatan senin ıştırapların, sevinçlerin, ne bileyim işte, senin varlığındır..." (s.26) Nur'un annesi de Nur'un evlilik kararını kendisine karşı aldığını bilmektedir; dahası Nur'un kendisine benzediği için bu kararı aldığını da bu satırlarla Nur'a anlatmaya çalışmaktadır. Oysa Nur'un en büyük korkusu annesine benzemektir. Nur, bir akşam Ferit'le doğacak kızları hakkında yaptığı sohbet esnasında annesine benzemek istememesine rağmen annesinden farklı bir yolda ilerlemediğini anlamıştır. Nur, Ferit'e kızına pembe bir plastik parçası gibi avuçlarının içinde şekil vermek istediğini söylerken aralarında şu konuşmalar geçer: "...Öyleyse annene niye kızyıyorsun? Annen de seni öyle yapmak istemiş. -Sus be sus. Neden böyle konuşuyorsun ki. Ben annem gibi olmam, biliyorsun. -Kafan tıpkı onun gibi çalışıyor. Ama annen okumak istemiş, okutmamışlar. O da seni doğurup, canını çıkartmış işte. şimdi sen de ben ressam olamadım, bir kızım olsun da onu yapacağım, diyorsun. Aynı şey değil mi?" (s.16). Ferit'in bu sorusuna itiraz eden Nur, annesinin kendisine öğrenmeyi sevdirmedeğinden aksine kendisini bir şeyler öğrenmeye zorladığından bahsetmiştir. Bu konuşmanın sonunda Nur, annesini o anladığını fark etmiştir. Annelerimizin bizdeki izleri ve kodlamaları o kadar içimize işlemiştir ki farkında bile olmadan onlar gibi davranmamız içten değildir (Forward, 2022, s. 94). Nur da büyürken annesinin kendisine uyguladığı davranışları öyle benimsemiştir ki farklı bir şekilde davranmayı bilemediğinden bebeğinin/kızının eğitimi hakkında annesinin beklentilerine yaklaşmaktadır. Annesi de mektubunda Nur'a kendisini ancak anne olduğunda anlayacağından (s.26) bahsetmektedir. Nur'un annesi bu fikirleriyle Nur'dan kendisini anlamasını, hayatta en değer verdiği kızını bildiği en güzel yöntemlerle yetiştirmeye çalıştığını ispat etmeye çalışır gibidir. Nur da kendi bebeği için annesinin kendisi hakkındaki hayallerinden farklı hayaller kuramaz; ancak Nur sonunda annesinden ayrışmayı başardığında bebeğine/kızına dair şunları söylemektedir: "Ona hazırlamak istediğim dünya, küçülıyor, küçülıyor, kayboluyor. Belki böylesi daha iyi. Onu koskocaman dünyanın içine, insanların arasına salıvermek, daha iyi. Ben etrafıma masallardan, kitaplardan, bahçemdeki çiçeklerden, babamın hayalinden bir duvar çektim. Ne bu duvarın dışına çıkabiliyor ne de bu duvarın içinde

rahat edebiliyorum. Ben yalnızım. Kızımı da öyle yapmak istiyorum. Vazgeç dostum, vaz geç. Sen parmaklarını o pembe plastikten çek! Ona başka eller uzansın, yaşayacağı hayatın tâ kendisi uzansın; istediği gibi şekil versin. O zaman ne yabancılık çekecek ne yalnızlık. Sen yalnız seyret kızım Nur! En iyisi bu.” (s.99). Annesine benzemekten korkan Nur bebeğine kendi çocukluğundan farklı bir çocukluk yaşatmayı düşünmektedir.

Öte yandan Nur'un annesinin hikâyesine romanda yer verilmemektedir. Sadece Ferit'in Nur'a yukarıda söylediği cümlede Nur'un annesinin kısacık hikâyesi geçer. “...Ama annen okumak istemiş, okutmamışlar.” (s.16). Nur'un annesinin Nur'la geçen konuşmalarında da kardeşi Cevdet'le geçen konuşmalarında da bu hikâyenin altını dolduracak cümleler vardır. Nur, okula gitme isteğini annesine söylediğinde annesi Nur'u ikna etmeye çalışırken şu cümleyi söylemiş ama tamamlamamıştır: “Ama ben senin kadarken...” (s.37). Diğer taraftan Nur'un annesi kardeşiyle Nur'un eğitimi konusunda tartışırken Nur'un annesi şunları söylemektedir: “Eğer benimle de meşgul olsalardı, Nur'dan daha kabiliyetli olurum muhakkak.” (s.29).

Bu alıntılardan hareketle Nur'un annesinin kendi çocukluğundaki yaşantısıyla kızının yaşantısını rekabet ilişkisi temelinde inşa ettiğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Eleştirdiği, yargıladığı, kızdığı, yalnızlaştırdığı kişi kızı Nur'dur. Nur'un annesi bütün bunları göz ardı ederek kendi hayatında mahrum kaldıklarını kızına aşırılık sınırlarında vermeye çalışmış ve sonuç olarak Nur'u gerçek dünyadan kopuk, yalnız hisseden biri haline getirmiştir. Forward, kontrolcü annelerin ortak özellikleri hakkında şunları söylemektedir: “Bu anneler kendi hayatlarından ciddi şekilde hoşnutsuz oluyor. Kendileri de küçükken ebeveynleri tarafından kontrol edilmiş ve aşağılanmış olabiliyorlar...İçlerinde rollerinin ya da özgürlüklerinin bir biçimde kısıtlanmış olduğu gerçeğine çarpıyor, ama bu durumu değiştiremiyorlar. Gergin gülümsemelerinin altında öfke, kırgınlık, hüsrana ve hayal kırıklığı yatabiliyor.” (Forward, 2022, s. 103).

Nur'un annesinin Nur'u idealize edilmiş küçük dünyada yaşatmasının sebebi olarak yukarıdaki satırlar okunabilir. Diğer taraftan aynı satırlar, Nur'un karnındaki bebeğe dair idealize beklentilerinin sebebi olarak da görülebilir. Sonuç olarak Nur, annesi tarafından *kurulmuş bilinciyle* gerçek dünyaya dair duygu deneyimlerine yabancı kalır.

Nur ve Babası

Beş yaşında babasını kaybeden Nur, annesinin ders çalışma konusunda katı beklentilerini karşılamaya çalıştığı uzun günlerin sonunda yatağına yatar yatmaz babasının ölmeden birkaç saat önce hediye ettiği oyuncak köpeğine sarılarak uyumaktadır. Nur, annesinin diğer oyuncaklarını yok etmesine karşın bir tek bu oyuncak köpeği bırakmasını babasının vefat etmeden önce kendisine hediye etmesine bağlamaktadır. Bir gün Nur, yengesinden bu konuyla ilgili annesinin düşüncelerini öğrenir: “-Bu küçük köpeğe sarılıp yatması sinirime dokunuyor ama galiba biraz babasını buluyor onda. Köpeğe değil babasına sarılıyor, onun için almıyorum demiş. Yengem de: -Babasına sarılması hoşuna mı gidiyor sanki? diye sorunca: -İster babası ister köpeği ister ben olayım kimseye sarılmasın. Kimsede destek araması, hoşuma gitmez. Yalnız olduğunu, meselelerini yalnız başına halletmeye mecbur olduğunu bilmesi lâzım. Bu sokuluş, bu dayanış iyi değil, biraz daha geçsin bakalım, birkaç ay daha, köpeği alacağım elinden.” (s.31). Annesinin bu sözleri Nur'un aslında hayatı boyunca niçin yalnız hissettiğinin sebebini ortaya çıkaracak türden sözlerdir. Nur, okul hayatında da evlilik hayatında da kendini yapayalnız hissederek kendi küçük dünyasında yaşamaya devam etmiştir. Yukarıdaki alıntıdan sonra metnin sesi birden değişir ve ses

Nur'un babasıyla geçen bir diyalogunu metinleştirir. Bu satırlarda Nur'un belleğinin sesi şöyle dile gelmektedir: -Babası kızına ne getirmiş, ne getirmiş? -Oyuncak getirmiş. - Ama nasıl oyuncak? - Bebek. - Bilemedin. -Top getirmiş.- A ah yine bilemedin. Ben dün kızıma neyin masalını anlattım. – Finonun; “Küçük beyaz fino” babacığım, sahi mi babacığım?” (s.31). Nur'un belleğinin sesi burada kesilmektedir ve ardından Nur babasının öldüğü sabah yaşadıklarını anlatmaya başlamaktadır. Nur, babasının hasta olduğunun ve tedavi gördüğünün farkındadır. Babasının o gece öldüğünü annesinden öğrenir: “Nur, baban öldü kızım. Sen, ölmek ne demek, biliyor musun?” (s.33). Ölümün ne olduğunu arkadaşı Tülin'in kedisinin ölmesi üzerine iyi bilen Nur, o andan itibaren babasıyla kurduğu tek bağ olan oyuncak köpeğine sarılıp uyumayı âdet edinir. Nur'un babasına dair anılarını anlattığı bu satırların devamında Nur, annesinin yengesine köpeği yok etme fikrinden bahsettiği ana geri döner. Babasıyla kurduğu sevgi bağının nesnesi olan köpeğinin annesi tarafından yok edilme korkusu, Nur'a köpeğini bahçeye gömdürtür. Nur annesine karşı bir zafer kazanmak uğruna babasıyla kurduğu sevgi bağının nesnesi olan köpeğinden vazgeçer. Annesinin köpeğin nerede olduğuna dair sorularını daima geçiştiren Nur, annesine karşı kazandığı ilk zaferden şöyle bahseder: “...Galiba ilk büyük sırrım bu idi. Sonra da sırdaşım oldu. Canım sıkıldıkça yahut sevindikçe oraya gitmeyi âdet edindim. Oturup babamı düşünürdüm. Onunla konuşurdum. Bir türlü onun hakiki mezarına götüremediler beni. Babamın bir taş yığını altında yattığını kabul edemedim. İlk isyanım, yaşayan her şeye ve bizi yaşatana, ilk isyanım böyle başladı. İçime deli bir kavganın tohumu böyle atıldı.” (s:34).

Nur, annesinin zaferlerinden o kadar emindir ki hiçbir şeyin, ölümün bile annesini o sahip olduğu yüce amaçlardan döndüremeyeceğini bilmektedir. Önünde sonunda elinden o çok sevdiği oyuncakğının alınacağını ve buna itiraz edemeyeceğini de bilmektedir. Ama Nur, annesinin bilgisi olmadan kendi kararıyla bu oyuncakğı yerini bildiği bir yere saklarsa oyuncakla ve aslında babasıyla olan bağının annesi tarafından koparılmasına izin vermeyecektir. Nur, ilk kez annesine karşı bir zafer kazanmıştır. Annesi, köpeğine zarar vermeyecektir artık. O oyuncak köpek, babası ve Nur, yine bir arada Nur'un zihninde yaşayacaklardır. Bu olaydan sonra Nur sık sık bahçeye gidip köpeğiyle aslında babasıyla konuşmaya devam eder. Bir gün uyuyakalır ve yağmurda çok ıslanır. Bunun üzerine hastalanır ve yatağa düşer. Yatağında babasını sayıklayan ve babasını çağırın Nur şunları söyler: “Senin yanına gelmek istiyorum, demişim. Sen gel, demişim.” (s.34). Nur'un bu halinden çok etkilenen annesi Nur'u evde çalıştırmaktan vazgeçip ilkokul bitirme sınavlarına sokar ve Nur başarılı bir şekilde ilkokuldan mezun olur. Çok küçük bir yaşta babasını kaybetmenin yasını tutan Nur'un hastalanması annesini kaygılandırmıştır. Nur'un da bu acıyla ölmesinden korkan annesi Nur'un okula gitme isteğine karşı koyamaz ve bu olay Nur'un annesine karşı kazandığı ikinci zafer olur.

Neden Ferit?

Nur, üniversitede okurken Can isminde sarışın bir gençle duygusal bir yakınlık kurar. Birlikte vakit geçirirler, mektuplaşırlar. Bir gün Nur, ilk aşkı olan Can'dan, aşık olduğunu ve bu konuda kendisinden tavsiye beklediğini ifade eden bir mektup alır. Mektubu büyük bir hayal kırıklığıyla yırtar ve kendini bir aptal olarak nitelendirerek şu cümleleri ifade eder: “...Sonra hiç. Ben düşündüğüm sevgiliyi buldum sanırken, oğlan meğher hangi türküyü söylermiş.” (s.39). Nur, yaşadığı bu hayal kırıklığının ardından hiçbir şey olmamış gibi Can'la görüşmeye devam eder. Nur'un annesi bir bakıma haklı çıkmıştır. Gerçek dünyadakiler güvenilmezdir. Dolayısıyla Nur, kendi duygularının birer hata olduğunu kabul ederek Can'la görüşmeye devam etmiştir. Gerçekte Nur'u seven

ama bir türlü itiraf edemeyen Can ise Nur'u çok beğendiğini söyleyen arkadaşı Ferit ile Nur'u tanıştırmıştır. Can'ın aslında kendisine âşık olduğundan haberi olmayan Nur ise Ferit'i beğenmiştir. Ferit'in idealindeki aşkı ona yaşatacak kişi olduğuna inanmak isteyen Nur, Can'a Ferit'le geçen dakikalarını şöyle anlatır: “- Ne bileyim, anlatamıyorum. Sen Ferit'in bana âşık olduğunu iddia ediyorsun ben de onun susmasını bildiğini biliyorum...” (s.41). Nur, Can'a Ferit'le sessizce yürüdüklarini, güneşin batışını seyrettiklerini bu sessizce durup manzarayı hissetmelerini “bir masalın içinde oldukları” şeklinde tanımlarken kimseden Ferit kadar hoşlanmadığını söyler. Can ise bunun sebebini Nur'a sorar: “-Ama niye, kuzum niye? Seni sevdiği hâlde sevgiden bahsetmiyor diye mi? -Yüzde yetmişi öyle, yüzde onu anlayışlı, yüzde onu iyi kalpli, yüzde beşi yakışıklı, yüzde beşi alaturkadan hoşlanıyor.” (s.42).

Can âşık olduğu Nur'un Ferit'e olan bu ilgisini açıkça gördüğü için Nur'u çok kıskanır ve ona aşkını itiraf eder. Bu itirafa çok şaşırın Nur ise kendi içinde Can'a bir zamanlar hissettiklerinin itirafını edip etmemenin tereddüdünü yaşar. Son sözü Can söyler: “Bu söylediklerimi, hiç söylenmemiş farz edelim, olsun bitsin.” (s.41). Nur bu söze başını sallayarak karşılık verir ve iki genç bir daha aynı samimiyetle bir araya gelmezler. Can'ın itirafından Ferit'e bahsetmeyen Nur, Ferit'e olan duygularından emin değildir, “Aşığım, diyemez.” Can'ı ise sevmiştir, ona âşık olmuştur. Kendi duygularına yabancı olan Nur, sevdiği tarafından sevildiğini bildiği hâlde küçük dünyasındaki ideal aşkı yaşamaya en yakın aday olan Ferit'le evlenmeyi seçmiştir.

Küçük dünyasındaki ideal aşkı Ferit'le yaşadığına inanan Nur, bir gün Ferit'i kuzeni Zeynep'le tanıştırır. Zeynep, Ferit'ten pek hoşlanmaz. Zeynep'e göre Ferit'te Nur'a uymayan bir şeyler vardır. Zeynep bir türlü Ferit'in Nur'a açılmamasını da anlayamaz. Nur'a göre Ferit'le aşktan başka her şeyden konuşmak, zihnindeki ideal aşk anlayışına uygun bir durumdur. Zeynep'le Nur arasında bu konu hakkında şu konuşmalar geçer: -...Bunun sana açılmadığı ya mahcubiyetindedir. Ya seni sevmiyordur. Ya çok kurnazdır, senin böyle düşündüğünü keşfetmiş, ona göre hareket ediyordur. -...Yok yok senin dediğin olsa hiç değilse, yağmurdan şikâyet eder yahut yağmurda geçmiş bir hatırasını anlatırdı. Elimi sıkıyordu ve yürüyorduk. Hiç konuşmadan. Allah'ım ne güzeldi...-Ben hadisenin dışındayım. Ve gerçeği görüyorum. Ama sen istediğin kadar aksini söyle. Çocuk yağmurda konuşamıyorsa, konuşacak bir şey bulamadığındandır.” (s.44).

Nur'un ideal aşk anlayışında duyguların sessizliği, duyguların söze dökülmeşi önemli olduğu kadar annesinin fikirlerini onaylayan biri ile aşk yaşamak da önemlidir. Aşktan, duygulardan, birbirlerine hiç bahsetmeyen Nur ve Ferit romantik bir birliktelik yaşama amacında olsalar da bu ilişki romantik olmaktan çok uzak bir ilişkidir. Nur Ferit'in kaşını, gözünü, tavrını, tarzını, kalbini değil, annesini savunmasını çok sever: “...Belki en çok sevdiğim tarafı annemi müdafaa etmesiydi. Annemi müdafaa eden, onu bir nebze olsun haklı gören birine öyle ihtiyacım vardı ki...” (s: 43). Kontrolcü bir anneye sahip olan Nur, annesinin fikirlerini doğru bulan biriyle evlenme ihtiyacı hissetmiştir. Duyguların, karşılıklı beğenilerin ifade edilmediği bir ilişki yaşayan Nur, Ferit'le annesinin fikirlerini onayladığı için evlenmiştir. Annesini bu hayattaki bütün doğruların kaynağı olarak gören Nur, kendi romantik ilişkisine de annesinin penceresinden bakmaktadır. Dolayısıyla Nur'a göre evlenilecek tek kişi de bu sebeple Ferit'ten başkası değildir. Ancak Ferit'in Nur'un böyle bir karar verdiğinden haberi yoktur.

Nur, Ferit'le evlenme kararını annesine üniversiteden mezun olduğu gün söyler. Nur'un kendi kendine almış olduğu bu kararı annesine karşı başlattığı özgürlük isyanı olarak görmek yerinde olacaktır. Nur, kararını çaresiz bir şekilde onaylayan annesine karşı bir zafer kazanmış görünse

de gerçekte Ferit, görüşmeye devam ettikleri hâlde Nur'a evlenme teklifinde bulunmaz. Annesine evleneceğini söyleyen Nur, kaygılı bir şekilde Ferit'in kendisine evlilik teklifi etmesini bekler. Bir süre sonra Ferit Nur'a evlilik teklifi eder. Nur bu anları şöyle dile getirmektedir: "...Allah'ım, Nur sen benim her şeyimsin. Nasıl anlamadın. Seni sevgilim gibi, anam gibi, çocuğum gibi seviyorum, karım olmanı istiyorum. Uzanıp elimi tuttu: -Bana bunları verebilecek misin? İşte o zaman annemi, Zeynep'i herkesi unuttum, bir başkasının her şeyi olmak ne güzeldi!" (s.58). Bir bilinçsizlik durumu içinde bulunan varlık (özne), yaşamının, inanç ve kavramlarının gerçek olduğu yanlışlığı içindedir (Gür, 2012, s. 667). Annesine karşı bir zafer kazandığını düşünen Nur'un Ferit'le evlenme kararını da bir yanlışlık olarak görmek mümkündür. Nur'un bu evlilikle özgürlüğünü elde etmek uğruna kendini yine tutsak olarak bulduğu söylenebilir.

Evlenip Urfa'ya yerleşen Ferit ile Nur'un evlilikleri Nur'a göre hayal kırıklığıdır. Romanın başında da geçmişine yaptığı yolculukta yukarıdaki satırları zihninden geçiren Nur, artık Ferit'le yağmurda ideal aşka yürüten bir Nur değildir: "O yaz, çok yağmur yağmıştı. O yağmurlu günlerde çocuğum vardı sevgilim, kocam vardı...Oysa şimdi hep güneş..." (s.7). Kendi küçük dünyasındaki ideal aşkında Nur, Ferit'le yağmurda hiç konuşmadan el ele gezer, Ferit ile Nur'un evlendiği yaz, çok yağmur yağar. Ancak evlendikten sonra Urfa'ya yerleşen Nur ve Ferit'in ilişkisi de değişir. Urfa'ya yağmur yazmaz. Ferit'e âşık olmayan Nur'un Ferit'e olan ilgisi Urfa'ya yağmayan yağmur gibi yokluk ifade etmeye başlar. Romanın başında şimdiden bahseden Nur, bu sebeple yeniden Ferit'e âşık olmayı istediği için yağmur duasına çıkıp şöyle dua etmeyi düşünür: "E e ya ben nasıl dua edeceğim, 'Allah'ım, yağmur ver; ver ki eski günlere dönebileyim.' mi diyeceğim?" (s.7). Yağmur, Nur'un idealize aşkının metaforik sembolüdür. Nur, ideal aşkı Ferit'le yağmurda sessizce gezer. Nur'un Ferit'le olan ilk paylaşımlarını anlattığı satırlarda aşkın, mekânın ve duyguların bütün sessizliğine inat fonda hep yağmur sesi vardır. Romanın sonunda aradığı ideal aşktan vazgeçen Nur, romanın başında yeni şimdisinde, Ferit'e yeniden âşık olmayı arzulamaktadır. Bunun için yine yağmura ihtiyaç duymaktadır. Geçmişte Ferit'le yaşadığı o ilk duygulanımları yağmurla gerçek bir hale getirmeyi düşünmektedir.

Annesine karşı isyan ederek kazandığını zannettiği özgürlük Nur'u bir süre sonra Ferit'e itaat etmek durumunda bırakmıştır. Nur annesine yazdığı hayali mektuplarda içine düştüğü durumu şöyle anlatır: "...Artık dünyama hükmeden kocam. Onun yemeği, ütsüsü, çamaşırı. Evin işi bitmek tükenmek bilmiyor, biri biterken öbürü başlıyor... Eskiden önemli olan bendim. Benim dersim, benim vazifem, benim yemeğimin saati! Oysa şimdi rolleri Ferit'le değiştik. Onun işi önemli olan." (s. 61).

Nur'un duygusal derinliği Ferit'te yoktur. Zira Ferit kendisine bir eş olmaktan öte bir anne ve bir çocuk gibi sevmek sevilmek istediğini Nur'a aşkını ilan ederken söylemiştir. Dolayısıyla Ferit, Nur'un yalnızlığıyla, neler hissettiğiyle ilgilenmez. Ferit Nur'dan bir anne gibi ihtiyaçlarını karşılamasını beklemektedir. Nur ise Ferit'e itiraz etmeden Ferit'in isteklerine cevap vermeye çalışmaktadır. Nur, büyüdüğü evde itaate o kadar alışmıştır ki Ferit'e de annesine itiraz edemediği gibi itiraz edemez. Aralarında yaşanan bir gerginlik sonucu Ferit'in hiçbir şekilde kendisini anlayamayacağını, Ferit'in başka bir dünyada sadece ihtiyaçlarını gidermek için var olduğunu anlayan Nur, içinde kopan fırtınalara inat Ferit'e sakinleştiğini söyler. Ferit ise bu tartışma sebebiyle başının ağrıdığını söyleyerek Nur'dan bir kahve yapmasını istemektedir. Nur sessizce kahveyi yaparken ilk kez Ferit'ten ayrılmayı düşünür. Hatta küçük dünyasında kızı ve kendisi için bir ev kurar. Evinde sevdiği insanlar vardır. Nur bu anları düşünürken kısa süreliğine de olsa kendini iyi hissetmekte-

dir. Ferit'e yaptığı kahveyi götüren Nur, Ferit'in bir başka talebiyle şaşkınlığa uğrar. Ferit Nur'dan hâkim arkadaşının oğluna kimya dersi vermesini istemektedir. Nur bu teklifi reddeder, Ferit'ten de hamile olduğunu hâkim beye söylemesini rica eder. Ancak Ferit'e göre Nur bu dersi vermek zorundadır. Nur ders vermeyi kabul etmezse iş arkadaşlarına rezil olacağını düşünen Ferit, Nur'u ikna eder ve Nur çaresiz ve belki de Murat'a duyduğu hislerin yarattığı suçlulukla ders vermeyi kabul eder. Nur annesiyle olan ilişkisinde de Ferit'le olan ilişkisinde de boyun eğici davranmakta, kendi arzularını, düşüncelerini karşısındakilerin isteklerine kurban etmektedir. Nur'un annesiyle ilişkisi nasılsa Ferit'le de ilişkisi aynı yolda ilerlemektedir.

Neden Murat?

Bir gün aniden kapı çalınır, Ferit'in ara sıra mektuplaştığı lise yıllarından en samimi arkadaşı Murat, Ferit'i görmeye gelir. Arkeoloji asistanı olan ve Urfa'ya çeşitli çalışmalar yapmak üzere gelen Murat, Nur'la vakit geçirmeye başlar. Ferit ve Nur birbirlerine ne kadar zıt ruhlarsa Murat ve Nur aynı oranda birbirlerine benzerler. Nur'un hem duygusal hem fiziksel yalnızlığı Murat'ın varlığını Nur'un zihninde anlamlı kılmaktadır. Murat da yalnızlığı seçmiştir. Kız arkadaşı Pınar tarafından hayal kırıklığına uğratan Murat, kendini akademik çalışmalarına verir ve bu sebeple yolu arkeolojik çalışmalar yapacağı Urfa'ya düşer. Nur ve Murat böylece Urfa'da birbirlerinin duygularına da yolculuğa çıkarlar.

Nur ve Murat'ın başlangıçtaki ilişkileri iki arkadaşın düşünce ve duygu paylaşımından farklılık arz etmez. Zaman ilerledikçe Murat, Ferit'le Nur'un çok farklı iki insan olduğunu anlar ve Nur'un yalnız hissettiğini görür. Ortak zevkleri paylaşan, hayat hakkında entelektüel boyutta birbirleriyle sohbet eden Murat ve Nur arasında söze hiçbir zaman dökülmeyen farklı duygular yaşanmaya başlar. Nur, duygusal olarak kendini en yalnız, en zayıf hissettiği anlarda, Ferit'le kavgalarından sonra Murat'a gitmeyi ve Murat'ı görmeyi ister. Nur ile Murat arasındaki arkadaşlık duygusunun değişmeye başladığını Nur ilk kez Murat'la gittikleri Aynzeliha'da anlamaya başlar. O gün Murat, Nur'a çocukluğundan bahseder. Annesiyle ilişkisi ve annesinden adım adım koparılışı Nur'u derinden etkiler. Günün sonunda Murat'ın kendisine "yüreğini deler gibi bakmasından" rahatsızlık duyan Nur, Murat'la evlilik üzerine konuşmaya devam eder: "-Benim öyle alaycı bir kaderim vardır ki Nur, belki dediğin gibi bir kıza rastlarım, ona sırlıksıkam âşık olurum, ama evlenemem. -Aman canım saçmalama, tabii evlenirsin. -Bu evlenme bahsinin üzerinde niye duruyorsun sanki, her aşkın sonunda, mutlaka evlenme gelmez ki. Hatta gelmemelidir de. Aşk kendi başına güzel, çok güzel bir şeydir. Birtakım formalitelerle, onun etrafına kafes çevirmeye, el âleme ilan etmeye lüzum yok." (s.95). Yukarıdaki alıntıdan hareketle görüleceği gibi Murat da Nur gibi duygularının sorumluluğunu alamaz. Âşık olabileceğini ama evlenemeyeceğini ifade eder. Nur ve Murat da idealize ettikleri kendi dünyalarında sevmeye ve sevillebilmenin gerçekliğine bir türlü erişemezler. Duygular, düşüncede kalır, söze dökülmez. İdeal sevgili oradadır ama yasaktır. İdeal aşk düşüncede yaşanır ve mutlu sona erişmek imkânsızdır.

Murat annesiyle Sarıkamış'ta huzurlu bir çocukluk geçirmiştir. Bir gün annesinin uzaktan bir akrabası olan ressam Fikret evlerine gelir ve bir daha gitmez. Murat'ın tek isteği annesiyle yeniden eski günlerine dönmektir. Ancak Murat, annesiyle Fikret'in duygusal olarak yakınlaştığını görmeye başlar. Annesini yabancı bir adamla paylaşmak Murat'ı çok üzer. Fikret, Murat'a annesini çok sevdiğini, annesini çok mutlu edeceğini söyler. Fikret ve Murat'ın konuşup kendi aralarındaki sorunları çözdüğünü sanan anne Mehlika Hanım, Fikret ile evlenir ve aile Ankara'ya taşınır. Fikret resimlerini satamadığı için evin bütün yükünü Mehlika Hanım üstlenir. Murat annesinin her

gün biraz daha solduğunu görür; ancak Fikret'in her türlü yalanlarına katlanır. Yaşadığı hayatın zorluklarına dayanamayan Mehlika Hanım bir hastalık sonucu hayatını kaybeder. Murat, annesi öldükten sonra evden ayrılır ve kendi hayatını kazanmaya başlar. Murat'ın küçük dünya evreninde annesi ve kendisi vardır. Üçüncü kişi Fikret'tir. Murat annesini, annesinin mutlu olması için Fikret'le paylaşmak zorunda kalır, sonuç olarak annesini sonsuza kadar kaybeder. Üniversitede Murat, annesine çok benzeyen Pınar'la duygusal bir yakınlık kurar. Murat, ideal dünyasındaki kadına uygun davranışlar göstermediği için Pınar'dan ayrılmıştır. Murat'ın hayatta sevebildiği tek kadın annesidir; ancak annesi de Fikret'i seçip Murat'ı yalnız bırakmıştır. Murat ise annesini ideal aşkın bir timsali olarak görerek annesiyle yaşadığı bir ilişkinin benzerini Nur ile Ferit arasında üçüncü kişi kalarak kendine yaşatmıştır. Murat'ın kendi hikâyesini Nur'a büyük bir samimiyetle anlatması Nur'u o akşam çok etkiler.

Nur ve Murat birbirlerine hissettikleri yoğun duyguları sadece düşüncelerinde yaşamaktadırlar. Nur Ferit'te bulamadığı duygusal yakınlığı Murat'ta bulmaktadır. Birbirlerine bu kadar yoğun hisler besleyen Nur ve Murat'ın bu ideal küçük dünyalarında yaşadıkları aşkın sonu Nur'un yaşadığı iki önemli olay neticesinde seyir değiştirmeye başlar. İlk olay Nur'un, arkadaşı Canan'la Urfa çarşısında bir dükkânı ziyaret etmesiyle meydana gelir. Dükkânın içinde bir adam Nur'a bir kolye verir ve Nur'dan bu kolyeyi takmasını ister. Nur kolyeyi takar ama nefesi kesilmeye başlar tam o anda bir ses işitir. Ses ona "Kaderini zorlama." der. Nur, yaşadığı bu kısacık andan çok etkilenir ve arkadaşıyla oradan ayrılır. "Kader" kelimesi bu olaydan sonra Nur'da teslimiyet fikrini oluşturur. Nur'un zihninde kaderini zorlamayan diğer bir deyişle kaderine teslim olan kişi Hatice Gelin'dir. Başka birini sevmesine rağmen töre gereği amcasının oğluyla evlendirilen Hatice Gelin büyük bir tevekkülle hayatına devam etmektedir. Nur'un inanç dünyası da annesinin kontrolünde olduğu için Nur, kendini niçin huzurlu hissedemediğini anlayamaz. Valinin hanımıyla Rûfai Şeyhinin bir toplantısına katılır. Toplantıda kadere teslim olmanın ne demek olduğunu gözleriyle görür. Çünkü Şeyh Ziyaeddin Efendi bir delikanlıyı kılıçla parçalar ve ardından çocuk eski haline döner. Nur'un inanç dünyasında Hatice Gelin ile kılıçla kesilen çocuk aynı tevekkülle kaderlerine boyun eğler. İçinde buldukları gerçeği kabul ederler. Bu sebeple huzurludurlar. Çocukluğundan itibaren annesinin idealize dünyasında yaşayıp bireyselleşemeyen Nur ise Allah'a, Allah'ın yarattıklarına tam anlamıyla inanmak ister. İmanın ne kadar güçlü bir tevekkül gerektirdiğini anlayan Nur, kendi adına ümitlidir. Kendini yokladığında ise Allah'ın yarattıklarından sadece kendi gibi arayışta olan Murat'la inanmayı, Murat'la teslimiyeti yaşamak ister.

İkinci olay ise, Ferit'in geçirdiği trafik kazasıdır. Nur, Ziyaeddin Efendi'nin dergâhında olduğu gün Ferit de şehir dışındadır. Nur, dergâhta gördüğü olağanüstü olayı Murat'ın da görmesi gerektiğini düşünür ve gördüklerini hemen Murat'a anlatmak isterken içini suçluluk kaplar. Nur'un zihni küçük dünyası ile gerçek dünya arasında gidip gelen düşüncelerle çelişki içindedir.

Nur'un küçük dünyasının başkışisi Murat'tır. Murat'la küçük dünyasında sonsuz ihtimaller içinde kalmak ister. Ama Nur, bütün bu yoğun duygularla küçük dünyasında artık bir suçlu olduğunun da farkındadır: "Oysa iki ayrı demir pençe gibi iki ayrı yüz yüreğimi sıkıştırıp duruyordu. Artık biliyordum ki bana huzur verenin yanında, küçük dünyamın içinde daima tedirgin, daima suçlu hissedeceğim kendimi." (s. 160). İçinde bulunduğu tezatlığın içinde kıvranan Nur evde o gece Murat'ı beklemekten kendini alıkoyamaz. Murat da o gece Nur'a gelmeyi çok istese de gelemez. Sabaha karşı Ferit'in bir trafik kazası geçirdiğini öğrenen Nur, Allah'a şöyle dua eder: "Allah'ım ölmesin, nolursun ölmesin. Allah'ım böyle ceza verme bana." (s.163). Ferit'in durumu

iyidir ve hastanede tedavi altındadır. Bu sırada Murat da hastaneye gelir ve Nur'un Ferit'in başına gelenler yüzünden kendini suçladığına şahit olur. Derin bir suçluluk hisseden Nur, Murat'tan uzak kalmanın içindeki suçluluğunun çaresi olduğunu düşünür. Nur kaderine razı olmayı, tevekkül etmeyi seçerek duygusal olarak hiçbir bağ hissetmediği Ferit'in yanında kalmanın gerçek dünyaya ait olmanın bir zorunluluğu olduğunu hisseder. Gür'ün *sahte merkez* tanımının bu noktada önemli olduğu ileri sürülebilir: İronide birkaç unsur bir arada olmakla birlikte en önemlisi "sahte merkezin" görüntüyü yani sahte deneyimi kurulmuş bilinciyle gerçek bir deneyim sanmasıyla ilgili olandır (Gür, 2012, s. 669). Ferit'in trafik kazası bu bağlamda, romanda önemli bir kırılmaya işaret etmektedir. Çünkü Nur, kaza haberini aldığı âna kadar Murat'la zihninde yaşadığı aşkın sahte merkezindedir. Gür, *sahte merkezde* öznenin konumu için ise şunları ifade etmektedir: "Acılarımız gerçek fakat deneyimlerimiz sahtedir." (Gür, 2012, s. 670). Nur, Murat ile zihnen yaşadığı aşka dair bütün duyguları derinden hissetmektedir; ancak Murat ile aşkı gerçek bir şekilde deneyimleyemez. Çünkü annesi tarafından *kurulmuş bilinciyle* böyle bir deneyimi zihninde yaşamayı daha yüce bulmaktadır. Kaza haberini duyduğu andan itibaren ise gerçek hayatın gerçekleriyle yüzleşir. Ferit'i kaybetme düşüncesi onda derin bir suçluluk yaratırken Murat'la yaşadığı aşkın *sahte merkezinden* de ayrılmaya karar verir. Ancak Nur için küçük dünyasında yaşattığı aşktan; Murat'tan vazgeçebilmek çok zor olur. Günlerce ruhsuz bir vaziyette Ferit'e ait sorumluluklarını yerine getirmekte iken bir gün Murat gelir ve Nur'a yeni bir mağara keşfettiklerini, kendisiyle bu mağaraya gelip gelemeyeceğini sorar. Nur bu teklifi reddeder. Nur, Murat'a kalben ettiği bu vadedan sonra günlerce ağlar. Murat ise çareyi Urfa'dan ayrılmakta bulur. Gerçek dünyaya ait olmayan iki ruh; Nur ile Murat gerçek dünyaya ait bir aşk yaşayamayacaklarından emin; sözle ifade edemedikleri duygularını boşlukta bırakarak birbirlerinden yine sessizce vazgeçerler. Bu vazgeçiş Nur ve Murat'ın idealize ettikleri aşkın karakterine çok uygundur. Zira Nur'un aşkı tanımlayış şekli şöyledir: "...Ama ben tek taraflı aşkı düşünmek istemiyorum. İki taraf da aynı şeyi hissedecek, sadece hissedecekler. Baştan sona... Ama, bu kelimelere dökülmeyecek anlıyor musun? Buncasına kuvvetli bir hissin yanında kelimeler kifayetsizdir, lüzumsuzdur." (s.40).

Nur'un idealize ettiği aşk, duyguların gizlendiği bir aşktır. Âşıklar aşklarını sessizce yaşayacaklardır. Nur'un idealize ettiği bu aşkı sadece küçük dünyasının sınırlarında Murat'la yaşadığı gizli aşkın bir tanımı olarak düşünmek mümkündür. Benzer şekilde Murat'ın da idealize ettiği bir aşk vardır. Bu aşkın yöneltilebileceği kadın annesine benzeyen bir kadındır. Murat, annesine benzeyen bir kadına âşık olma isteğini o kadar içselleştirmiştir ki annesi, Fikret ve kendisi arasında yaşanan olayların benzeri Nur, Ferit ve kendisi arasında yaşanmıştır. Nur, Murat için imkânsızdır. Murat da Nur için imkânsızdır. Murat'ın Nur'a veda ettiği akşam Ferit'le Nur arasında geçen konuşma Nur'un kendini Murat'ın hikâyesinin içinde hissetmesine neden olur: "...Ne o, niye öyle yüzüme bakıyorsun Nur? Bir şey mi var? Elleriyle yüzünü yokladı. İnce, esmer parmakları kocaman bir örümcek gibi yüzünde, yanaklarında, çenesinde gezindi. -Midem bulanıyor. -Ya, vah vah; hadi gel karıcığım..." (s.172). Yukarıda Nur'un içinden geçen aynı ifadeler Fikret'in Mehlika Hanım'ın omzunu tutarken Murat'ın aklından geçenlerdir. Nur, bunu fark ettiğinde midesi bulanır. Çünkü Murat'ın hikâyesinin Fikret'i ile Nur'un hikâyesinin Ferit'i aynı rollerdedirler. Murat her iki hikâyenin sonunda gitmeyi seçer. Nur ise her şeyi görmesine rağmen kalmayı seçmiştir. İdealize dünyaların kahramanları gerçek dünyaya ait durumlarla karşılaştıklarında güvende kalmayı tercih etmişlerdir. Nur, Ferit'le alıştığı hayatı sürdürmüş; Murat ise kaçmıştır. Diğer taraftan kontrolcü annesinden kaçarak Ferit ile yaptığı evlilik, Nur'un özgür bir seçimi değildir; çünkü Nur evliliğinde annesinin yerine Ferit'i koyarak bir ilişki geliştirmiştir. Murat ile geliştirdiği ses-

siz aşk ise Nur'un özgürce yaptığı bir seçimdir. Romanın başından sonuna kadar deneyimleyen benliğinin sesiyle olay aktarımı yapan Nur, giderek Murat ile yaşadıklarını yanlış görmeye başlar ve Murat'a zihnen veda eder.

Sonuç

Jung, "Anne çocuğun ilk dünyası, yetişkinin son dünyasıdır." (Jung, 2021, s. 35) demektedir. Annenin çocuğun bağ kurduğu ilk kişi olması çocuğun geleceğinin de bu bağlamda ilk belirleyicisi olması anlamına gelmektedir. Bireyin annesi ile başlayan dünya yolculuğunun annesi ile ilişkisinin zemininde ilerlediği düşünüldüğünde, anne çocuğu için bir kader belirleyicisi konumunda görülebilir. Başta Freud ve diğer psikanalistlerin cinsiyet üzerine yaptıkları çalışmalarda erkek çocuk ile kız çocuğun anne ile kurdukları ilişkinin farklı olduğu ileri sürülmüş ve kız çocuğun anne ile ilişkisinin daha karmaşık bir karakter taşıdığı değerlendirilmiştir. Kendisi de Türk edebiyatı tarihinde önemli bir kadın yazarın, Halide Nusret Zorlutuna'nın, kızı olarak dünyaya gelen Emine İşinsu, anne ve kız çocuğu arasındaki ilişkiye bütün yalınlığıyla odaklandığı romanı *Küçük Dünya*'da küçük dünyalı Nur'un idealize ettiği küçük dünyasını anlatmıştır. Bu çalışmada ise Nur'un annesiyle ilişkisinin onun geleceğindeki seçimleri nasıl etkilediği üzerine dikkatler ortaya konulmuştur.

Kontrolcü bir annenin kızı olan Nur, aslında küçük dünyasının yapayalnız öznesidir. Büyüdüğü evde annesi tarafından idealize edilen küçük dünyada yaşarken verdiği evlilik kararıyla kendi zihnindeki bir başka küçük dünyada yaşamaya devam etmiştir.

Evlenmeye karar verdiğinde Nur, Ferit'e aşık değildir ama hem özgürlüğüne kavuşacağını hem de ideal aşkını Ferit'le yaşayacağını düşünmesi, Nur'un Ferit'le evlenme sebebi olarak romanda ön plana çıkmıştır. Nur'un evlilik kararını annesiyle girdiği bir rekabet sonucu vermiş olması da Nur'un gerçeklerden kopuk ayrı bir zihin dünyası içinde yaşadığını göstermiştir. Annesinin Nur'u yetiştirme tarzı Nur'un okulda sosyalleşme çabalarında başarısızlığına yol açmış, böylece Nur kendi idealize ettiği dünyasında yaşamaya devam etmiştir. Romantik ilişki seçimlerinde de gerçekçi bir aşk yaşamak yerine idealize ettiği aşkı yaşamamanın peşinde koşmuştur. Dolayısıyla Nur, annesinin fikirlerini beğenen Ferit'le evlenme kararı almış ancak bu karardan ötürü yaşadığı hayal kırıklığıyla baş edemediği için idealize ettiği küçük dünyasında kalmıştır. Çünkü gerçeklerden kaçmak, ancak bu ideal dünyada mümkün olacaktır. Kendi gerçekliğini karnında taşımasına rağmen Nur, gerçek dünyaya ait durumlarla, beklentilerle ilgilenmez. Kendisi için ideal olanı aramaktadır. Küçük dünyasındaki ideal olan aşkı arama yolunda gerçek olanlardan öylesine kaçarak hamile olmasına rağmen iki gün sürecek bir gezi yaparak Murat'la Nemrut Dağı'na çıkar. Zihnindeki küçük dünyasında yeri olmayan Ferit'ten kaçarak ideal olan aşkı bir başka küçük dünyalı Murat'la yaşamak ister. Nur'u idealize ettiği küçük dünyasından gerçek dünyaya geçiren olaylardan biri Ferit'in geçirdiği trafik kazasıdır. Ferit'i kaybetmekten korkan Nur, zihninde yarattığı küçük dünyasının kapısını kapatır. Nur'un tek küçük dünyası karnında taşıdığı ve Nur'a yeni'yi, yeniliği vadeden ve kız olacağına inandığı bebeğidir. Çalışmada, kontrolcü anneler tarafından yetiştirilen kızların en büyük arzusunun kendi annelerine benzememek olduğu açıklanmıştır. Nur da hamile olduğunu öğrendikten sonra annesiyle ilişkisinde özlemini çektiği ne varsa annesinden farklı bir yol denemek adına bebeği için yapmayı istemektedir. Ferit'in Nur'un bu davranışlarını annesine benzetmesi Nur'u çok üzer. Annesine benzemekten korkup özeleştirisini yapan Nur kendi çocukluğundan farklı bir çocukluk yaşatmayı deneyeceği bebeği için bir gelecek hayali kurmaktadır. Bu gelecekte bir anne olarak Nur, kızının hayat yolundaki seçimlerinde söz sahibi olmayı tercih etmemektedir.

Annesinin bireyselleşmesine ve sosyalleşmesine izin vermediği Nur, hayatı boyunca annesinin sınırlarını çizdiği küçük dünyanın tutsağı olarak yaşamak zorunda kalmıştır. Annesi tarafından kurulmuş bilinciyle yine annesi tarafından idealize edilen evrenin dışında kalan gerçek dünya Nur'a yabancıdır. Nur aslında kendine, kendi gerçekliğine, duygularına da yabancıdır. Annesi tarafından kontrol altında büyütülen bir kız çocuğu olduğunu fark eden Nur, kendi kızını aynı yollardan geçirmek istemez. Bu sebeple Nur'un kızı için yarattığı ideal küçük dünya da küçülür küçülür ve yok olur. Nur, kızını yetiştirirken farklı bir yol denemeye böylece kendine söz verir. Nur'un annesine benzemek korkusuyla kızı için küçük bir dünya tasavvurundan vazgeçmesi, aslında annesinden farklı bir anne modelini denemeye çalıştığıyla açıklanabilir.

Roman, Nur'un "yeni" ve gerçek dünyayı deneyimlemeye başlama kararıyla başlamaktadır. Okuyucu, Nur'un annesinden niçin ayrıştığını ve "yeni"den başlamaya nasıl karar verdiğini Nur'un monologlarıyla anlamlandıracaktır.

Kaynakça

Çetin, N. (2022). Emine Işınsu (Öksüz) Hayatı, Sanatı, Eserleri. Dr. E. G Özgürel (Ed.), *Emine Işınsu Kitabı* içinde. (s. 5- 13). Ankara: KorKut Yayınları.

Sarı H., ve Koşar Y. (Hazırlayanlar). (2020). *Emine Işınsu Armağanı*. İstanbul: Ihlamur Kitap.

Sarı H., ve Koşar Y. (Hazırlayanlar). (2022). *Emine Işınsu*. İstanbul: Ihlamur Kitap.

Forward, S. (2022). *Sevgisiz Anneler Yetişkin Kızlar İçin İyileştirici Rehber*. Çev. Mercan Yurdakuler. İstanbul: İletişim Yayınları.

Freud, S. (2009). *Sevgi ve Cinsellik Üzerine*. İzmir: İlya İzmir Yayınevi.

Gür, İ. (2012). Yeni Hayat'ta Kopya, Biyonizm, Sahte Merkez, Arayış. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (40), 657-692.

Gür, İ. (2013). Benim Adım Kırmızı'da Mutlakın Deneyimi: Büyük Bilinç, Kurulmuş Bilinç, Sanat Bilinci. *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (8/1 Winter) 1571-1598.

Işınsu, E. (2020). *Kendimden Kendime*. İstanbul: Ihlamur Kitap.

İslam, A. (1992). *Emine Işınsu'nun Sekiz Romanında Şahıslar Dünyası*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.

Jung, C. G. (2021). *Dört Arketip*. Çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınları

Kantarcıoğlu, S. (2008). *Yakınçağ Tarihimizde Roman 1908-1960*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Klein, M. (2023). *Sevgi, Suçluluk ve Onarım*. Çev. Ayşen Tekşen. İstanbul: Alfa Yayınları.

Okçu, E. I. (1966). *Küçük Dünya*. İstanbul: Yağmur Yayınları.

Özdarıcı, Ö. (2022). Küçük Dünya. Dr. E. G Özgürel (Ed.), *Emine Işınso Kitabı* içinde. (s.15-26). Ankara: KorKut Yayınları.

Sazyek, H. (2003). Türk Romanında Protagonistin Serüveni I. *Adam Sanat*, (214), 75-81.

Uşaklıgil, H. Z. (2020). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Vahip, I. (2021). Psikanalitik Bakış Açısıyla Aile İçi Şiddet. Zeynep Direk (Der.), *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* içinde. (s. 85- 95) İstanbul: YKY 8. Baskı.

Körlük ve İçgörü / ağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine* Denemeler

Hasan CUŞA**

20. Yüzyılın önde gelen eleştirmenlerinden biri olarak kabul edilen Paul de Man, kendine özgü bakış açısıyla kaleme aldığı *Körlük ve İçgörü* adlı eseri 1970’li yıllardan itibaren edebiyat eleştirisini alanında büyük ses getirmiştir. De Man’ın yapıtının bu kadar ilgi çekmesinde Blanchot, Lukacs, Poulet, Derrida, Heidegger, Bloom gibi eleştirmenlerden yola çıkmış olmasının önemli payı vardır. Çünkü De Man kitaptaki denemelerinde düşüncesini edebi yapıtlardan değil de eleştirmenlerden hareketle geliştirmiştir. Ünlü eleştirmenlerin, inceledikleri metinlere dair bulgularının model olarak kullandıkları genel anlayışla çeliştiğini ifade eden Paul de Man, yazarların kör noktalarını oluşturan uyumsuzluğun onları beslediğini öne sürmüştür.

Körlük ve İçgörü / ağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler başlığıyla yayımlanan bu eser denemelerden oluşan bir derlemedir. Kitabın önsözünde yazar, edebiyat eleştirisini alanında durduğu yerin ne olduğunu açıklar (s.7-9). Eleştiri tarihine katkı yapmayı amaçlamadığını ve edebiyat eleştirisini alanındaki eğilimlere ilişkin bir panorama sunma iddiasında olmadığını özellikle vurgular. Bu nedenle kitaptaki denemeler sistematik bir bütünlük oluşurmazlar. Ortaya koyduğu deneysel çabasının bir eleştiri teorisi geliştirmek olmadığını genel anlamda bir edebiyat dili geliştirmeye yönelik olduğunu belirtir. De Man, ele aldığı bütün eleştirmenlerin edebiyatın doğası hakkındaki genel önermeleriyle yaptıkları yorumların sonuçları arasında paradoksal bir uyumsuzluk bulunduğunu ileri sürmüştür.

Paul de Man modern eleştirmenlerin edebi metinlerden yola çıkarak yaptığı açıklamalar ve saptamalarla edebiyatın sırrını çözdükleri sanısına kapıldığına dikkat çeker. Ona göre onlar edebiyatı gizeminden arındırdıklarını sandıklarında, aslında edebiyat, eleştirmenleri gizeminden arındırmaktadır. Tam da bu noktada bir krizin ortaya çıktığını ve bunun farkında olmayan eleştirmenlerin ise kendilerine kör olduğunu ifade eder.

De Man’ın edebiyat eleştirisindeki krizi eleştirmenlerin körlüğü üzerinden tanımlaması ve her türden eleştirel yaklaşımı kriz kavramı bağlamında ele alması tartışma ve polemikleri de beraberinde getirmiştir. De Man’ın “körlük” anlayışı bütünlük kavramını ve genel kavram anlayışını yadsımakta, görecelik düşüncesini ön plana çıkarmaktadır. Bu türden bir yaklaşım sistematik eleştirinin varlığını da ortadan kaldırmaktadır. Dolayısıyla De Man eleştirmenlerin körlüğünü açığa çıkarırken kendine kör olmanın eşiğinde olduğunun da bilincindedir. Sistemle ve toplumsal yaşamla ilişki kuramayan bir eleştirmenin körlüğüdür bu.

*Paul de Man, *Körlük ve İçgörü /ağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, (çev. Ferit Burak Aydar, Cem Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul 2008, 345 s.



Paul de Man “George Lukacs ve Roman Kuramı” adlı denemesinde Lukacs’ın Hegel’in terminolojisinden ve Nietzsche’nin retoriğinden yararlanarak kaleme aldığı *Roman Kuramı*’nın okunması kolay bir metin olmadığına dikkat çeker (s.80-88). Söz konusu kitabı Wayne Booth’un *Kurmacanın Retoriği* ve Auerbach’ın *Mimesis* kitaplarıyla karşılaştıran Paul de Man, *Roman Kuramı*’nın radikal iddialarda bulunduğunu ileri sürer. Özellikle de romanın ortaya çıkışını insan bilincinin yapısındaki bir değişikliğin sonucu olduğunu savunan Lukacs’ın romanın gelişimi ile toplumun gelişimi arasındaki ilişkiyi sorgulamaya olanak sağlayan sosyolojik ya da psikolojik bir teori sunmadığının altını çizer. Bu denemede romanın romans dünyası ile gerçeklik dünyası arasındaki Don Kişot’u hatırlatan gerilimin bir ürünü olduğundan söz edilir. Lukacs’ın söz konusu ese-

rinde ortaya koyduğu özgün bakış açısı, ironiyi yapısal bir kategori olarak ele almasıdır. De Man ironiyi roman formunun belirleyici ilkesi olarak gören Lukacs’ın, romanı mimetik bir anlayışın yani gerçekliğin taklidi olarak gören kuramcılardan ayrıldığını dile getirir.

Paul de Man “Körlük Retoriği: Jacques Derrida’nın Rousseau Okuması” adlı deneme yazısında içgörünün eleştirinin düşüncesini harekete geçiren bir edim olduğundan söz ettikten sonra Lukacs’ın *Roman Kuramı*’nın tutarsız yönlerine değinir (s.129-170). Romanın tarihsel bağlamdan ayrı ironik bir tür olduğu görüşünü ortaya atan Lukacs’ın romanı tarihsel bir düzlemde değerlendirmesinin çelişkili olduğunu ileri süren Paul de Man, aynı zamanda Lukacs’ın romanı organik doğa, ironi ve zaman sarmalı içinde bir konumda irdelemesinin muazzam bir içgörü olduğunu belirtir. Eleştirmenler hakkında eleştirel yazılar kaleme alan Paul de Man, Lukacs gibi diğer eleştirmenlerin de içgörüye ulaşabilmesinin tek nedeni izledikleri yöntemlerle bu içgörüyü algılayamadıklarını öne sürer. Edebi dilin hangi özelliğinin eleştirmenlerde körlüğe neden olduğu sorusu üzerine eğilen de Man, eleştirmenlerin edebi metin okumalarından hareketle yazar ya da metin hakkında yargılarda bulunması beklenirken edebiyat hakkında genellemeler yapma yanlısına düşüklerine dikkat çekmiştir. Eleştirinin sadece eserin söylemediği şeyi söylemekle yetinmediğini, kendisinin kastetmediği bir şeyi söylediğini dile getiren de Man, yorumlamanın epistemolojik bir tutarlıktan yoksun olmasının bilimsel bir nitelik taşımayacağını savunur. Bu bölümde son olarak eleştirmenlerin kendi eleştirel varsayımlarına ilişkin en büyük körlük anlarının, aynı zamanda en yüksek içgörüye ulaştıkları anlar olduğunu öne sürer.

Paul de Man “Heidegger’in Hölderlin Tefsirleri” adlı yazıda Alman romantizmin önde gelen şairlerinden biri olan Hölderlin’in şiirlerini yorumlayan Heidegger’in metodolojik sorunu üzerine son derece çarpıcı tespitlerde bulunur (s.279-302). Öncelikle Heidegger’in sanat eseri veya edebi metinleri nesnel söylemlere bağlı kalarak açıklamanın olanaksız olduğunu savunan görüşünden söz eder. Daha sonra filolojik değerlendirmelerin nesnel ve bilimsel ölçütlere göre yapılmasına karşın Heidegger’in kendi öznel mantık kurallarına göre Hölderlin’in şiirlerini incelediğini ileri sürer. De Man, Heidegger’in şairlerin şairi olarak tanımladığı Hölderlin’in şiirlerini yorumlarken şiirleri bir bütün olarak ele almadığını, birbirinden bağımsız bir biçimde değerlendirdiğini, özel-

** Dr. Öğr. Üyesi, Munzur Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı, Tunceli/Türkiye, hasencusa@gmail.com , orcid: 0000-0002-1754-5205

likle de şiirlere yönelik yorumunu ve bu yoruma bağlı olarak geliştirdiği tezini destekleyen şiirleri mercek altına aldığı ifade eder. Heidegger'in tezine aykırı olan şiirleri görmezden geldiğini, bağlama dikkat etmeden kendi görüşüne yakın şiir dizelerini adeta cımbızla çekip aldığını ve bunları önceki ve sonraki dizelerden yalıtarak ve kazandığı anlamlardan arındırarak kendi yorumuna uygun anlam kodları yüklediğini öne sürer.

Heidegger'in Hölderlin'in şiirlerini yorumlamasındaki amacın kendi fikirlerini ve tezini formüle etmek olduğunu ve bu nedenle alanında otorite olarak kabul edilen Hölderlin'in şiirlerinden yararlandığını dile getirir. Paul de Man söz konusu denemenin devamında Heidegger'in felsefi görüşlerinin kaynaklarından söz eder. Özellikle de varlık, dasein gibi metafizik kavramlardan bahseder, felsefi metinlerden alıntılar yapar, tüm bunları yaparken okurun sözlük kullanmasına neden olacak açıklamalarda bulunur. Bu bağlamda Paul de Man'ın derlediği denemelerinin tam olarak anlaşılmasını engelleyecek en önemli nedeni Heidegger, Hegel, Kant, Kierkegaard, Derrida, Descartes, gibi filozofların metinlerinden ve ortaya koyduğu kavramlardan bahsederken okurun bu kavramlarla ne demek istediğini bildiğini göz önünde bulundurmasıdır. Dolayısıyla Paul de Man'ın derlemelerden oluşan eleştiri kitabı edebiyat tarihi kadar felsefe tarihini bilen bir okur profili talep etmektedir.

“Harold Bloom'un Etkilenme Endişesi Üzerine Değerlendirme” adlı yazıda Paul de Man, Bloom'un Etkilenme Endişesi adıyla kaleme aldığı şiir teorisi kuramına dair görüşlerini değerlendirir (s.303-313). Bloom'un bu kitabında ilk defa ortaya koyduğu kavramların açıklayıcı özelliklere sahip olmadığını, şiir kuramına dair verilen örneklerin ayrıntılı açıklamaya ihtiyaç duyulduğunu belirtir. Bloom'un İngiliz romantizmin yorumcularından daha iyi bir yorumcu olduğunu ifade eden Paul de Man, söz konusu eserinde akademik üsluptan uzaklaştığına, gösterişli ve sanatlı bir dil kullandığına vurgu yapar. Bloom'un temel argümanını yani bir şairin kendisinden önceki selefini yadsıyarak var olabileceğine dair görüşünü ödipal terimler aracılığıyla geliştirdiğini belirtir. Bu durumu eleştiren Paul de Man, edebiyat metninin yalnızca Freudyen kavramlarla özellikle de sevgi ve nefret ilişkisi bağlamında değerlendirmenin doğru olmadığını, doğruluk ve yanlışlık ekseninde oluşturulacak epistemolojik bir yaklaşımdan yoksun olan bir şiir teorisinin varlığından söz etmenin mümkün olamayacağını ileri sürer. De Man aynı zamanda edebiyat metinlerini genetik olarak öncelik-sonralık ilişkisi etrafında değerlendiren Bloom'un edebiyat tarihini çizgisel bir düzleme indirmediği için de eleştirmiştir. Etkilenme endişesi metnin kendisinden önce yazılan metinlerden farklı ve özgün olmanın kaygısını içerdiği için bu tür bir etkinin aynı zamanda metinlerarası ilişkiye dayandığını öne süren Paul de Man, Etkilenme Endişesi'nin iç görüşünün yanlış bir okuma diğer bir deyişle hatalar üzerine kurulu olduğunu belirtir. Dolayısıyla Bloom'un söz konusu kitabının yanlışlarla örülü kategorik bir sınıflandırma olduğunu ileri sürmüştür.

Yayın İlkeleri

1. **Dil ve Edebiyat Araştırmaları**, Eski ve Yeni Türk Dili, Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Türkçe Öğretimi, İngiliz Dili ve Edebiyatı, Alman Dili ve Edebiyatı, Fransız Dili ve Edebiyatı, Rus Dili ve Edebiyatı, Arap Dili ve Edebiyatı, Fars Dili ve Edebiyatı gibi Doğu Dilleri ve Edebiyatı alanına giren bütün dillerden, Mütercim Tercümanlık, Çeviri Bilimi gibi Filoloji ile ilgili bütün dillerden ve edebiyatlardan özgün bilimsel çalışmalara yer veren uluslararası hakemli, elektronik ve basılı bir dergidir.

2. Makalelerin yayımlanabilmesi için, daha önce başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Daha önce başka bir yerde yayımlanmış yazılara dergide kesinlikle yer verilmemektedir.

3. Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisi Bahar/Mart ve Güz/Ekim olmak üzere yılda iki sayı yayımlanır.

Bahar sayısı **21 Mart** ve Güz sayısı **21 Ekim** tarihlerinde elektronik ve basılı olarak yayımlanır. Bahar sayısı için yazıların son gönderilme tarihi 20 Şubat, Bahar sayısı için ise 20 Eylül tarihleridir. Bu sayıların haricinde arada çıkarılacak özel sayılar için de özel tarihler belirlenip ilan edilir.

4. Dergi, Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içi ve dışındaki kütüphanelere, uluslararası indeks kurumlarına ve abonelere, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde gönderilir.

5. Çalışması yayımlanan yazarlara bir adet dergi gönderilir.

6. Yazımda ve kısaltmalarda TDK İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

7. Yazıların Değerlendirilmesi

Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisine gönderilen yazılar, önce Yayın Kurulu tarafından incelenir. Yayın için teslim edilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçüttür. Kör hakemlik sistemi kullanılır. Değerlendirme için uygun bulunan yazılar, alanda uzman kabul edilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süreyle saklanır.

Hakemler kendilerine gönderilen yazıyı 20 gün içinde değerlendirir. Bu süre içerisinde raporunu göndermeyen hakemle irtibata geçilerek değerlendirme için hakeme bir defaya mahsus olmak üzere 10 gün ek süre verilebilir. Hakem bu sürede de raporunu gönderemezse değerlendirme süreci sonlandırılır.

Makale, yayımlanma aşamasına gelmiş, yukarıda açıklanan süreçlerden geçmiş, hakem raporları olumlu olsa bile, dil ve üslup sorunları, konu birliğindeki kopukluklar veya akademik etiğe uymayan talep ve davranışların fark edilmesi ve buna benzer durumlarla ilgili yazılar Yayın Kurulunun kararıyla yayın sırasından çıkarılır.

Yazarlar, katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte hakem raporlarına itiraz etme hakkına sahiptirler. Yayına kabul edilmeyen yazılar, yazarlarına iade edilmez.

8. Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi'nde yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı Türkiye Dil ve Edebiyat Derneği'ne devredilmiş sayılır. Yayımlanan yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

9. Yazım Dili

Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisinin yazım dili Türkiye Türkçesidir. Filoloji bölümü mensupları için ilgili dilde yazılmış makalelere ve diğer Türk lehçeleri ile yazılmış yazılara da yer verilebilir.

10. Yazıların Gönderilmesi

Yayın ve yazım ilkelerine göre hazırlanmış çalışmalarınızı **DergiPark** sistemi üzerinden gönderebilirsiniz.

Yazım Kuralları

Makalelerin, aşağıda belirtilen şekilde sunulmasına özen gösterilmelidir:

1. Başlık: Başlık yalnızca ilk harfleri büyük olacak şekilde 14 punto büyüklüğünde ve koyu harflerle yazılmalıdır. Başlıkta en fazla 10 kelime yer almalıdır.

2. Yazar Ad(lar)ı ve Adres(ler)i:

Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı yazı başlığının sağ altında olmalı, soyadın tamamı büyük harflerle yazılmalı, yazarın unvanı, kurumu, şehri, ülkesi ve elektronik posta adresi, Orcid numarası dipnotta açıkça belirtilmelidir.

3. **Özet:** Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 150, en fazla 300 kelimeden oluşan Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Makalenin başlığı her iki özetde de belirtilmeli, özet içinde yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemelidir. Özetlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar kelimeler verilmelidir.

4. **Genişletilmiş Özet:** Çalışmanın sorununun, amacının, metodunun ve sonuçlarının geleneksel özete göre daha ayrıntılı ele alınacağı **Genişletilmiş Özet** İngilizce dilinde yapılmalıdır. Dolayısıyla genişletilmiş özet makalelerin uluslararası okuma oranını da artıracaktır. Bu özet tercihen **600-800** kelime uzunluğunda olmalı; çalışmanın amacını, sorununu, metodunu, bulgularını ve sonuçlarını alt başlıklar halinde açık bir şekilde vermeli. Özet içindeki alt başlıklar, çalışmanın türüne göre çeşitlilik gösterebilir.

Genişletilmiş Özette Kullanılabilecek Alt Başlıklar

Araştırma Yöntemi/Research Problem	Çalışmanın amacına ve bağlamına ilişkin açıklama (birkaç cümle).
Araştırma Soruları/Research Questions	
Literatür İncelemesi/Literature Review	Literatür taramasının yöntemini (hangi temel kaynaklardan yararlandı, ne tür kaynaklara ulaşıldı vs.), amacını ve ulaşılan kaynakların genel ortaya çıkarttığı görüntü, (bu konuda yapılan daha önceki araştırmaların ortak yönleri veya ayrıldığı noktalar nelerdir vs.) kısaca belirtiniz.
Metodoloji/Methodology	Çalışmanın metodu, inceleme, belge neşri, izlenen yol, karşılaştırma, yorumlama, eleştiri, örnek olay incelemesi, deneme, anket ve benzeri olarak tanımlayın.
Sonuçlar ve Tartışmalar/Results and Discussion	Araştırma amaçlarına/sorularına ilişkin ana bulgular, temel çıkarımlar, sonuçlar ve/ya öneriler.

5. **Ana Metin:** A4 boyutunda kâğıtlara, Microsoft Word programında, Times New Roman veya benzeri bir yazı karakteri ile, 12 punto, 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa yapısı A4 ebadında, kenar boşlukları sağdan, soldan, üstten ve alttan 3 cm olmak üzere, 14 nk satır aralığıyla, iki yandan hizalı ve paragraf arası boşluğu, öncesi ve sonrası 14 nk olacak şekilde ayarlanmalı ve sayfalar numaralandırılmamalıdır.

Bir makalede sıra ile özet, ana metnin bölümleri, kaynakça ve (varsa) ekler bulunmalıdır. “Giriş”, “Sonuç” gibi başlıklar kullanıp kullanmama, çalışmanın türüne ve konunun gereğine bağlıdır. Fakat makalenin bir sonuç paragrafı bulunmalıdır. “Sonuç” araştırmanın amaç ve kapsamına uygun olmalıdır. Metinde sözü edilmeyen hususlara “sonuç”ta yer verilmemelidir.

6. **Bölüm Başlıkları:**

Ana başlıklar:

Makalede, bütün başlıklar yalnızca ilk harfleri büyük olacak şekilde ve koyu yazılmalıdır. Ana başlıklar (ana bölümler, kaynaklar ve ekler) 14 punto ve koyu karakterde yazılmalıdır.

Ara ve Alt başlıklar:

Ara ve alt başlıklar 12 punto ve koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konularak aynı satırdan devam edilmelidir.

7. **Tablolar ve Şekiller:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik yazılmalı; tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır. Şekiller siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli. Hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.
8. **Resimler:** Yüksek çözünürlüklü, baskı kalitesinde taranmış halde makaleye ek olarak gönderilmelidir. Resim adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır.
9. **Kaynak Gösterme (Dipnot kullanma) ve Kaynakça:**

Alıntılar tırnak içinde verilmeli; 140 kelimedenden az alıntılar satır arasında, daha uzun alıntılar ise satırın sağından ve solundan 1,5 cm içeride, blok hâlinde ve 1,5 satır aralığıyla 1 punto küçük yazılmalıdır.

Makalede yapılacak atıflar, ilgili yerden hemen sonra, parantez içinde yazarın soyadı, eserin yayın yılı ve sayfa numarası sırasıyla verilmelidir. Eser adları eğik (italik) olmalıdır.

Örnek: (Okay 2016: 142.)

Birden fazla kaynak gösterileceği durumlarda eserler aynı parantez içinde, en eski tarihten itibaren yeni olana doğru, birbirinden noktalı virgülle ayrılarak sıralanır.

Örnek: (Köprülü 1989: 125; Okay 2016: 115)

İki yazarlı kaynaklarda, araya tire işareti (-) konulur. İkiden fazla yazarlı kaynaklarda ise ikinci yazarın soyadından sonra “vd.” kısaltması kullanılmalıdır.

Örnekler: (Andı-Akay 2010: 223). (Kaplan-Enginün vd. 1988: 217)

Yazarın adı, ilgili cümle içinde geçiyorsa, parantez içinde tarih ve sayfanın belirtilmesi yeterlidir.

Örnek: (2015: 23)

Yazarın aynı yıl yayınlanmış iki eseri varsa, yayın yılına bir harf eklenmek suretiyle gösterilir.

Örnekler: (Ahmet Midhat 2010a: 37), (Ahmet Midhatb: 72)

Soyadları aynı olan iki yazarın aynı yılda yayınlanmış olan eserleri, adların ilk harflerinin de yazılması yoluyla belirtilir.

Örnekler: (Balcı, F. 2014: 83), (Balcı, M. 2014: 112)

Ulaşılamayan bir yayına metin içinde atıf yapılırken, bu kaynakla birlikte alıntının yapıldığı eser şu şekilde gösterilmelidir:

Örnek: (Köprülü 1924: 75'ten aktaran; Demirci 1998: 25)

Dipnotlar: Dipnotlar, sadece yapılması zorunlu açıklamalar için kullanılır. Buradaki atıflar da parantez içinde yazarın soyadı, eserin yayın yılı ve sayfa numarası gelecek şekilde düzenlenmelidir. Örnek: (Çoruk 2016: 118)

Kaynakça: Makalede kullanılan bütün kaynaklar “Kaynakça”ya alınmalı, makalenin konusu ile ilgili olsa dahi, yazıda değinilmeyen belge ve eserler kaynakçaya dâhil edilmemelidir. Kaynaklar ana metnin sonunda yazar soyadlarına göre (Soyadı kanunundan öncekiler için yazar adı esas alınır.) harf sırasına göre verilmelidir. Eser adları eğik (italik) yazılmalıdır.

a. **Kitap ve kitap niteliğindeki eserler**

Yazarın soyadı (küçük harfle), adı (basım yılı), kitabın adı, basıldığı şehir: yayınevi.

Örnek: Okay, M. O. (2005), Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Eserin hazırlayıcısı, editörü, çevireni varsa, kitap adından sonra aşağıdaki gibi verilir:

Yazarın soyadı, adı, (basım yılı), eserin adı, [hazırlayan] hzl., [editör] ed. veya [çeviren] çev. adı soyadı, basıldığı şehir, yayınevi.

Örnek: Ersoy, M. A. (1991), Safahat, hzl. M. Ertuğrul Düzdağ, İstanbul: İz Yayıncılık.

Stevick, P. (2004), Roman Teorisi, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Akçağ Yay. 2. bs.

Eserin cildi eser adından sonra, kaçınıcı baskı olduğu ise yayınevinden sonra belirtilir.

Örnek: Lekesiz, Ö. (2001), Yeni Türk Edebiyatında Öykü 5, İstanbul: Kaknüs Yay.

b. **Sürelı yayınlardaki yazılar:**

Dergiler: Yazarın soyadı, adı (yıl, ay), “makalenin başlığı”, derginin adı, cilt no, sayısı: sayfa aralığı.

Örnek: Çetişli, İ. (2000), “Bir Neslin veya Bir Şairin Romanı: Mâi ve Siyah”, Türk Yurdu, C. XX, S. 153-154, Mayıs-Haziran, s. 318-333.

Gazete yazılarında ise, yazarın soyadı, adı (yıl. ay. gün), “yazının başlığı”, gazetenin adı, (varsa) sayfa numarası verilir.

Mülakat ve röportajlarda yazar adı olarak bunları yapan kişiler verilir.

c. **Tezler**

Yazarın soyadı, adı, (tarihi), tezin başlığı, şehir: üniversite ve enstitü adı: (yayınlanmamış lisans/yüksek lisans/doktora tezi).

e. **İnternette alınan bilgiler**

Yazarın soyadı, adı, (son güncelleme tarihi), “internet belgesinin başlığı”, (erişim tarihi), internet adresi.

Örnek: Koçak, A. (2014.01.01). “HİLMİ, Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi”

<http://www.turkedebiyatilismlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=4126>

(Erişim tarihi: 2016.10.23)

Dipnot ve kaynakça yönteminde APA sistemi öncelikli olmakla beraber klasik atf ve dipnot yöntemi de (MLA-Chicago) kullanılabilir.

Yazışma Adresi

Türkiye Dil ve Edebiyat Derneği Feshane Cad. Nu : 3

34050 Eyüp / İSTANBUL

Tel : 90 212 581 69 12

Faks : 90 212 581 12 54

www.tded.org.tr

