

HALKBİLİM  
FOLKLORE

ANTROPOLOJİ  
ANTHROPOLOGY

DİL  
LANGUAGE

DİLBİLİM  
LINGUISTIC

EDEBİYAT  
LITERATURE

98

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

*A Peer Reviewed Quarterly International Journal*

**folklor/edebiyat**  
*folklore/literature*



ULUSLARARASI  
KIBRIS  
ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS  
INTERNATIONAL  
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491  
Cilt - Vol. 25,  
Sayı - No. 98  
**2019/2**

# folklor/edebiyat

## *folklore&literature*

halkbilim • edebiyat • antropoloji • dil ve dilbilim dergisi

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ / YILDA DÖRT SAYI ÇIKAR  
A Peer Reviewed Quarterly International Journal

ISSN 1300-7491 DOI:10.22559 CİLT: 25 SAYI: 98 2019/2

**Sahibi**

ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ adına

**Prof. Dr. Halil Nadiri**

(Rektör)



Yayın Yönetmeni

**Prof. Dr. Metin Karadağ**

(mkaradag@ciu.edu.tr)

Yayın Koordinatörü

**Metin Turan** (mturan@ciu.edu.tr)

**Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi**

folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa

Tel: 0392 671 11 11 - (2601)

**folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar**

ULAKBİM-Dergipark (Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi); TR-Dizin; Milli Kütüphane/Türkiye Makaleler Bibliyografyası  
MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); CrossRef DOI (Digital Object Identifier); ACLA (American Comparative Literature Association); SOBIAD (Sosyal Bilimler Atf Dizini); TEI (Türk Eğitim İndeksi; İdealonline Veritabanı; Universityjournals; Worldcat; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS); Academic Resource Index/ResearchBib; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM Türk Tarih, Edebiyat, Kültür ve Sanat Makaleleri Veri Tabanı; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals Indexing; ISI International Scientific Indexing tarafından taranmaktadır.

Articles published in the Journal of **folklore & literature** are indexed in

ULAKBİM -Dergipark (National Academic Network And Informaion Center); TR-Dizin; National Library / Turkey Articles Bibliography; MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); CrossRef DOI (Digital Object Identifier); ACLA (American Comparative Literature Association); SOBIAD Social Sciences Citation Index; TEI (Index of Turkish Education); IdealonlineDatabase; Universityjournals; Worldcat; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS). Academic Resource Index/ResearchBib; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM (Database for Articles on Turkish History, Literature, Culture and Art); Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals, ISI International Scientific Indexing.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Türkiye Satış ve Dağıtım: ULUSLARARASI EĞİTİM ÖĞRETİM LTD. ŞTİ.

Konur Sk. No: 36/13 Kızılay-Ankara, Tel: 0.312. 425 39 20

Baskı ve cilt: Başkent Klîşe ve Matbaacılık, Bayındır Sokak 30/E, Kızılay-Ankara Tel: 431 54 90

# folklore / edebiyat

ÜÇ AYLIK BİLİM VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ  
YAYIN İLKELERİ

## Kapsam

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi yayını olan *folklor/edebiyat* dergisi halkbilimi, edebiyat, antropoloji, dil, tarih, sosyoloji ve psikoloji alanlarında inceleme ve araştırmaya dayalı, yöntembilimsel ölçütlere uygun;

1. Özgün kuramsal yazılar;
2. Özgün araştırma, inceleme yazıları;
3. Belgeler ve yorumlar;
4. Uygulamalar ya da uygulamaya dönük yazılar;
5. Eğitim çalışmaları, derlemeler, eleştiri ve değerlendirme yazıları;
6. Kitap eleştirilerine yer vermektedir.

## Genel İlkeler

*folklor/edebiyat* dergisi yönetimi (Ön Denetim Kurulu-Yayın Kurulu ve editör) intihal (plagiarizm) konusunda Turnitin/ iThenticate<sup>(R)</sup> aracılığıyla ve diğer bilimsel denetimlerden sonra metin incelemelerine geçer. Makalelerin özgün, atf alabilme olasılığı yüksek ve akademik ilkelere uygun olması, temel yayın koşullarıdır. DOI kayıtları ile yayınlanacak makalelerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Psikoloji alanında gönderilen özgün araştırmaların *özellikle insan katılımcı ve/veya hayvan deneklerle çalışma yapılmışsa*, etik kurulu onayı zorunludur. *folklor/edebiyat*'a gönderilen yazıların başka yerde yayınlanmamış olması ve genel yapısıyla aşağıdaki kurallara uyması gerekmektedir:

Makalelerin dili, Türkçe ve İngilizcedir. Bilimsel makaleler arasında 40.000, inceleme/tartışma/eleştiri yazıları 20.000, medya, kitap tanıtım/eleştiri yazıları da 5000 ile 9000 karakteri aşmamalıdır. Dergide yazısı yayınlanan yazarlara, bir adet dergi ve makalelerinin pdf dosyası gönderilir. Yazarlara herhangi bir telif ücreti ödenmez. Yayınlanmış yazılar, dergi künyesi belirtilmek koşuluyla başka bir kaynakta da yayınlanabilir.

## Bilimsel-Akademik İlkeler

Bilimsel bir makalenin amacı, alanında uzman yazarların bilinen yöntemler kapsamında elde ettiği sonuçları daha geniş bilimsel kitlelere ulaştırmasıdır. Bilimsel etik, bir araştırmacının çıkış noktasıdır. TÜBA'nın bu konudaki yorumu "Etik, insanların ahlaklı yaşamının temelleri üzerine akıl yordukları ve bu temellerden yola çıkarak doğru ve yanlış ayırt etmeye, doğru davranış biçimlerini bulmaya ve uygulamaya yarayabilecek kuramsal ve toplumsal araçları geliştirdikleri bir düşün alanıdır" biçimindedir. Bu bakış açısı *folklor/edebiyat* için makale kabulündeki temel ilkedir. Dergide TUBA ve TÜBİTAK'ın yayın ilkelerine uygun makalelere yer verilir.

Dergide yer alması istenen akademik nitelikli bir makale; Giriş, Yöntem, Sonuç(lar), Tartışma bölümlerinden oluşur. Giriş kısmında açık ve anlaşılır bir biçimde makalenin ele aldığı sorunun genel yapısı hakkında bilgi sunulur. Yöntem bölümünde bu sorunun nasıl çözümlendiği ortaya konulurken tercih edilen bilimsel yöntem de açıkça belirtilir. Sonuç-Tartışma kısmında sorunun yöntembilimsel olarak incelenmesiyle varılan hususlar belirtilir; çalışmadan sonra yapılması ya da sürdürülmesi öngörülen araştırmalar ve geliştirici girişimler için önerilerde bulunulur.

### Değerlendirme Süreci

Dergiye Makale Takip Sistemi ile gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'nca dergi ilkeleri ve kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme /düzeltmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. Yazı, Danışma Kurulu ve Editör'ün onayıyla alanda uzman iki hakeme gönderilir. Değerlendirme sürecinde, "kör hakem" işleyişi uygulanır. Hakem raporlarının çelişkili durumlarında yazı, üçüncü hakeme gönderilebilir veya Yayın Kurulu+editör görüşüyle karara varılır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Kesin sonuç, Yayın Kurulunca alınır. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

### Yazım Kuralları

Yazılar, "Microsoft Word Document" formatında, metin ve sonuç kısımları "Times New Roman" yazı tipi ve "12 punto" büyüklüğünde olmalıdır. Yazılar 1,5 satır aralığı, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm. boşluk olacak şekilde ayarlanmalıdır. Satır sonlarında sözcükler kesinlikle hecelerine bölünmemelidir. Metin blok (sağa sola dayalı), satırbaşı verilmeden ve paragraflar arasında satır boşluğu bırakmadan, otomatik olarak, altı nokta boşluk bırakılarak hazırlanmalıdır.

İlk sayfa düzeni:

1- Yazar adı (sağ köşe, sağa dayalı)

2- Makale başlığı (ortada)

3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)

4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında İngilizce ve Türkçe özet, makale başlığının İngilizce çevirisi, daha sonra özet metin yerleştirilir. İngilizce makalelerde 200 sözcükten oluşan Türkçe özet verilir.

5- Önce makale dilinde, ardından özet dilinde en az 5, en fazla 10 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilir.

6- Sayfa altında verilecek bilgiler:

- Yazarla ilgili bilgi sayfa altında (\*) işaretiyle
- Makale ile ilgili açıklama çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (\*\*) işareti ile,
- Çevirmenle ilgili açıklama (\*\*\*) işaretiyle gösterilir.

### Diğer Yazım ve Sunum Kuralları

Dipnot ve Kaynaklar APA 6 standartlarına uygun olarak verilir, ikinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilir. Metin içinde kaynak gösterme ve diğer teknik uygulamalar hakkında ayrıntılı bilgi için aşağıdaki kaynaktan yararlanılabilir:

<http://www.apastyle.org>

### İletişim

Dergide yayınlanması istenen makaleler, aşağıdaki adreslere biri yazar bilgilerini kapsayan isimli ve diğeri isimsiz ayrı adlarla word formatında kaydedilmiş iki dosya halinde e-posta yoluyla gönderilir.

Yazarlar, her türlü iletişim için aşağıdaki adres ve bilgileri kullanmalıdır:

UKÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı

Haspolat Kavşağı- Lefkoşa KKTC

Telefon: (392) 671 11 11- 2600/2601

Belgegeçer: (392) 671 11 65

El-mek : folkloredebiyat@ciu.edu.tr • mkaradag@ciu.edu.tr

## **folklore / literature**

QUARTERLY SCIENTIFIC CULTURAL JOURNAL

### **INSTRUCTIONS FOR AUTHORS**

#### **Scope**

The Journal of *folklore & literature* is a Cyprus International University publication that publishes original work in the fields of folklore, literature, anthropology, language, history, sociology, and psychology that are based on analysis and research conducted in accordance with the scientific method. The scope of the journal includes a variety of different pieces that range from original theoretical works to original research and analyses; to documents and interpretations; to applications or application based works; to educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

#### **General Principles**

The Journal of *folklore & literature* Management (Preliminary Evaluation Committee, Publication Committee, and Editor) checks all submissions for plagiarism by submitting articles to the Ithenticate® and Turnitin plagiarism detection site prior to evaluating any of the journal articles. Basic publication principles include article originality, high potential to receive citations, and suitability with academic standards. The scientific, ethical, and legal responsibilities belong to the article authors. Papers submitted in the field of psychology must have ethical committee approval, especially for articles being submitted as original research that contain human participants and/or animal subjects. It is imperative that articles sent to *folklore & literature* have not been published anywhere else and that they are structurally appropriate with the instructions indicated below.

Articles can be written in either in Turkish or English. Scientific articles should be no more than 40,000 characters (without space); analysis/discussion/critiques should be no more than 20,000 characters (without space); and media, book review/critiques should be no more than 5000-9000 characters (without space). Authors whose articles are accepted for publication will receive a hard copy of the journal and a pdf of their article. No royalties will be paid to the author. Published articles can be published elsewhere as long as it stated in the masthead.

#### **Scientific - Academic Principles**

The goal of a scientific article is to disseminate its findings acquired from research conducted by experienced field researchers, to the larger scientific community. Scientific ethics is the starting point of a study. TUBA (Turkey's Scientific Academy) defines ethics as "*the field of thought where people contemplate on the foundations of living a moral life and based on these foundations, they differentiate between right and wrong, search for accurate behaviors, and develop theoretical and scientific tools that can be applied*". This perspective is the basic principle underlying article acceptance for the Journal of *folklore & literature*. The journal publishes articles that are in accordance with TUBA and TUBITAK (The Scientific and Technological Research Council of Turkey)'s publication principles.

Articles with exceptional academic quality that are accepted to the journal should contain an Introduction, Methods, Results, and Discussion section. In the introduction, a clear and concise description of the problem the article is covering should be given. In the methods section, how the problem was approached should be described in detail and the choice of scientific method used should be explained and justified. In the results-discussion section, examination of the findings via the scientific method should be described and suggestions for future research as well developmental implications should be offered

### Peer Review Process

Articles sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving approval from the Publication Committee and Editor, the article is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the article will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the article will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Publication Committee and Editor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation process. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Publication Committee. Articles sent to the journal are not returned.

### Instructions for Authors

Articles should be written in "Microsoft Word Document" format where "Times New Roman" font and "12" sizes are used. Spacing should be set at 1.5 cm and margins should be 2.5 cm all around. End of sentence words should not be separated according to their syllables. Text orientation should be justified without any indentations, no spacing between paragraphs; however, in the spacing section of MS Word, the "before" option should be set at 6.

First page design:

1- Author's name (right corner, aligned right)

2- Article title (centered)

3- For articles that are translated, the translator's name (aligned right)

4- For original Turkish articles, the abstract should be between 150-200 words in both English and Turkish. The English translation of the article's title is placed under the Turkish title, which is placed over the abstract. For articles in English, a Turkish abstract of at least 250 words should be prepared.

5- Five to six keywords in the article's original language, then in the abstract's language should be provided.

6- Information to be given as footnotes at the bottom of the page include:

- Author information, denoted with a (\*)

- In translated texts, information about the translated source in association with the article, denoted with (\*\*)

- Information about the translator, denoted with (\*\*\*)

### Other Writing and Presentation Rules

Footnotes and Works Cited should be prepared according to the American Psychological Association's Publication Manual, 6. Primary sources must be indicated when secondary source citations are used. For in-text citations and other technical applications, please visit <http://www.apastyle.org/> for further details.

### Contact Us

For articles you wish to have published in the Journal of folklore & literature, please send two files by e-mail; one with detailed author information and one with no identifying names that have been saved as a MS Word document.

For all forms of communication, authors should use the following address and details:

CIU Faculty of Arts and Sciences Deanship

Haspolat Kavşağı - Lefkosa, KKTC

Telephone : (392) 671 11 11- 2600/2601 • Fax: (392) 671 11 65

E-mail : folklorededyat@ciu.edu.tr • mkaradag@ciu.edu.tr

## **DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD**

- Kubilay Aktulum** (Hacettepe Üniversitesi, aktulum@hacettepe.edu.tr)  
**Ali Berat Alptekin** (Konya Üniversitesi, aalptekin@konya.edu.tr)  
**Ingeborg Baldauf** (Humboldt Universität, ingeborg.baldauf@rz.hu-berlin.de)  
**Mehmet İlhan Başgöz** (Em. Öğr.Üyesi, turkish@indiana.edu)  
**M. Fuat Bozkurt** (Akdeniz Üniversitesi, fbozkurt@akdeniz.edu.tr)  
**Bernt Brendemeon** (Universitas Oslo, bernt.brendemoen@ikos.uio.no)  
**Özkuł Çobanođlu** (Hacettepe Üniversitesi, ozkul@hacettepe.edu.tr.)  
**Nurettin Demir** (Hacettepe Üniversitesi, demir@hacettepe.edu.tr)  
**Ali Duymaz** (Balıkesir Üniversitesi, aduymaz@balikesir.edu.tr)  
**Aysu Erden** (Haliç Üniversitesi, aerden@halic.edu.tr)  
**Nevzat Gözaydın** (Ankara Üniversitesi, ngozaydin@gmail.com)  
**Tuğrul İnal** (Hacettepe Üniversitesi, tinal@hacettepe.edu.tr)  
**Kurtuluş Kayalı** (Ankara Üniversitesi, k\_kayali@yahoo.com)  
**Jaklin Komflit** (Syracuse University, kornfilt@syr.edu)  
**Mustafa Muhtar Kutlu** (Ankara Üniversitesi, mkutlu@ankara.edu.tr)  
**Eva Kincses Nagi** (Szeged Universität, evakincsesnagy@gmail.com)  
**Eunkyung Oh** (Dongduk Women's University, euphra33@hanmail.net )  
**Metin Özarslan** (Hacettepe Üniversitesi, metino@hacettepe.edu.tr)  
**Jonathan Stuubs** (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, jstuubs@ciu.edu.tr)  
**Mária Ivanics** (Szeged University, res13986@helka.iif.hu)

### **Yayın - Medya Editörleri / Broadcast-Media editors**

- Serpil Aygün Cengiz** (Ankara Üniversitesi, serpilayguncengiz@gmail.com )  
**Meryem Bulut** (Ankara Üniversitesi, meryem.bulut@gmail.com)  
**Süheyla Sarıtaő** (Balıkesir Üniversitesi, saritassuheyla@gmail.com)

### **İngilizce Editörü / English editor**

**Dr. Manolya Çalışır**

### **Düzeltiler / Languages Editing Service**

UKÜ/ CIU

(UKÜ Yabancı Diller Yüksek Okulu/CIU School of Foreign Languages)

**BU SAYININ HAKEMLERİ/  
REVIEWERS of THIS ISSUE**

Prof.Dr. Işıl Altun	Doç.Dr. Dilek Çetindaş
Prof.Dr. Selahattin Bekki	Doç.Dr. Hatice Kayhan
Prof.Dr. Serpil Aygün Cengiz	Doç.Dr. Halil Altay Göde
Prof.Dr. A. Mecit Çatanak	Doç.Dr. Gürkan Gümüştam
Prof.Dr. Nesrin Karaca	Doç.Dr. Mahmut Sarıkaya
Prof.Dr. İ. Güven Kaya	Doç.Dr. Yusuf Ziya Sümbüllü
Prof.Dr. Pınar G. Kırmızıoğlu	Doç.Dr. Hülya Taş
Prof.Dr. Mustafa Öner	Doç.Dr. Mehmet Ali Yolcu
Prof.Dr. Metin Özarslan	Dr.Öğr. Üyesi Mihrican Aylanç
Prof.Dr. Esmâ Şimşek	Dr.Öğr. Üyesi Ömer Aksoy
Prof.Dr. İsa Özkan	Dr.Öğr. Üyesi Nurten Birlik
Prof.Dr. Zeki Taştan	Dr.Öğr. Üyesi Manolya Çalışır
Prof.Dr. Yüksel Topaloğlu	Dr.Öğr. Üyesi Özlem Demren
Prof.Dr. Başak Uysal	Dr.Öğr. Üyesi Bilge Esirgen
Prof.Dr. Derya Yaylı	Dr.Öğr. Üyesi Mehmet Özçelik
Doç.Dr. Meryem Bulut	Dr.Öğr. Üyesi Gülden Sarı

Bu sayıya gönderilmiş ve yayımlanmış/yayımlanmamış makaleler için değerli katkılarını esirgemeyen değerli bilim insanlarımıza teşekkürlerimizi sunuyoruz.

*We would like to thank the valueable scientists for their precious time and contributions in evaluating the published and unpublished articles that were sent for this issue.*

**folklor/edebiyat**





## İÇİNDEKİLER

folklor / edebiyat'tan / <b>Metin Karadağ</b> .....	XI-XII
<b>Millî Mücadele Dönemi Edebiyatında Halk Edebiyatı Çalışmaları Üzerine Dikkatler</b> Cautions on Folk Literature Works in the Literature of The period of Natural Struggle	
<b>Hacer Gülşen</b> .....	257-265
<b>Azerbaycan Türklerinin Atasözlerine Yansıyan Toprak Olgusu</b> Earth Phenomenon which has Reflected the Proverbs of Azerbaijan Turks	
<b>Aslı Büyükokutan Töret</b> .....	267-277
<b>Dânâ Ata Oğuznâmesi Hakkında Yapılan Çalışmalar</b> Studies on Dâna Ata Oğuznâma	
<b>Ebru Birkan Akhan</b> .....	279-290
<b>Türk Kültüründe Eril Mekân Örneği; Köy Odaları</b> An Example for Masculine Space in Turkish Culture: Village Rooms	
<b>Erdi Aksakal</b> .....	291-307
<b>Duvar Yazılarındaki Anlam Çeşitliliğine Tematik Yaklaşım (Muş Merkez Örneği)</b> A Thematic Approach to Meaning Diversity in Grafittis (Muş/Merkez Sample)	
<b>Rabia Şenay Şişman</b> .....	309-326
<b>Bingöl ve Tunceli Yöresinde Yaşayan Şafii ve Alevilerde Nazar ve Uğurla İlgili İnanış ve Uygulamalar</b> Beliefs and Practies about Whammy and Fortune in Shafi and Alawis Living in Bingöl and Tunceli Region	
<b>Okan Alay</b> .....	327-338
<b>Ölü Bedenin Sınırlanan Mekânı: Kayseri'deki Çerkes Kimlikli Mezarlar</b> Limited Place of the Dead Body: Graves with Circassian Identity in Kayseri	
<b>Zeynep Kantemur</b> .....	339-351
<b>When The Enchantress of Florence is Turned into Floransa Büyücüsü: Translation Under the Gaze of Stylistic Analysis</b> The Enchantress of Florence, Floransa Büyücüsü'ne Dönüştüğünde: Biçembilim Bağlamında Çeviri İncelemesi	
<b>Sema Üstün Külünk</b> .....	353-369

**Yaşar Kemal'in Romanlarının Sosyolojisinde İnsan Sevgisi ve Değerinin Varoluşsal Kaynakları**

Existential Sources of the Love of Humanity and Human Value in the Sociology of Yasar Kemal's Novels

**Aziz Şeker** ..... 371-385

**Türk Roman Eleştirisinde İki Kadın: Suat Derviş ve Behice Boran'ın Tatarcık Roman**

**Eleştirilerinin Karşılaştırmalı Analizi**

Two Women in Turkish Novel Criticism: A Comparative Analysis of Suat Derviş's and Behice Boran's Literary Criticism of Tatarcık Novel

**Şehriban Kaya** ..... 387-404

**Orhan Pamuk'un Yeni Hayat Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım**

A Psychoanalytic Approach to Orhan Pamuk's Yeni Hayat

**Seda İzmirli Karamanlı** ..... 405-414

**New Orleans'da Bir Don Quijote : A confederacy of Dunces Romanı**

A Don Quixote in New Orleans: A confederacy of Dunces

**Esra Öztarhan** ..... 415-426

**Cemal Reşit Rey'in "Bebek Efsanesi" Eserinin III. Bölümünün "Bebek Ninni" Türküsü ile**

**Karşılaştırmalı Analizi**

Comparative Analysis of the III. Movement of Cemal Reşit Rey's Work "the Legend of Bebek" with Turkish Folk Song "Bebek Ninni"

**Önder Özkoç** ..... 427-449

**Kitap Tanıtımı**

Vatanını Seven Tıklaşın Sanal Cemaatte Ulusun Tahayyülü,

**Enis Öztürk** ..... 451-455

## folklor/edebiyat'tan

Değerli okurlar

25.cildin ikinci sayısıyla karşınızdayız. Herşeyden önce dergimizde Dergipark yönetimi tarafından talep edilen ve bu sayımızda ilk kez uygulamaya başladığımız sayfa numaralandırma sistemi hakkında bilgi iletmek istiyoruz. Türkiye'deki önde gelen dergilerin belli kurallarla seçilerek alındığı Tübitak-Dergipark yönetimi, uluslararası dergi yayım kuralları bağlamında "cilt" numarasıyla künyeleşen dergilerde makalelerin bir sayıdaki son sayfa numarasının bir sonraki sayının ilk makalesinde sürdürülmesini talep etmiştir. Dolayısıyla biz de 97.sayımızın son makalesindeki 255 sayfa numarasını 98.sayımıza taşıyarak ilk makalemizi 256'dan başlatmış bulunuyoruz.

Yaklaşan 100. İlhan Başgöz/Metin Turan Özel Sayımızın hazırlıklarını sürdürmekteyiz. Bu konuda içten destek ve katkılarını gördüğümüz tüm bilim insanlarına, yazarlara teşekkür ederiz. Bu sayılarda makale, anı, eleştiri, değerlendirme vb. türlerde ürünleriyle yer almak isteyen değerli yazarlarımızın 30 Haziran'a kadar bizimle iletişime geçmelerini, ürünlerini de 30 Ağustos'a kadar iletmelerini diliyoruz.

Bu sayımıza ürünleriyle katılan değerli yazarlarımıza, büyük özverilerle hakemliklerini esirgemeyen bilim insanlarına, çok çeşitli katkıları olan tüm emek verenlere teşekkür ediyoruz.

Saygılarımla.

## *folklore / literature*

*Dear readers*

*We are pleased to say that the second issue of the 25th Volume has just been released.*

*Firstly, we would like to give you information about the page numbering system that we started to use in this issue for the first time in order to satisfy the requirements issued by the Dergipark management for the journals selected by the TUBITAK-Dergipark management in Turkey. TUBITAK Dergipark, which aims to follow the international journal publishing rules, requires the continuation of the page numbers of the articles to be contained in a volume of the journals. That is why we have started our first article of the 98th issue with the page number 256 as the continuation of the page number 255, which is the last number of the last article in the 97th issue.*

*We are in the process of preparing the upcoming 100th Ilhan Başgöz / Metin Turan special issue. We would like to thank all the researchers and writers for their sincere support and contributions. We request our valuable writers who wish to publish in these issues their studies such as articles, memoirs, reviews etc., to contact us by the 30th of June and send their products by the 30th of August.*

*We would like to thank all of our valuable writers who participated in this issue with their studies, referees who spent a lot time for this issue, and all those who made great contributions.*

*Best regards.*



DOI: 10.22559/folklor.866

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# Millî Mücadele Dönemi Edebiyatında Halk Edebiyatı Çalışmaları Üzerine Dikkatler

Cautions on Folk Literature Works in the Literature of  
the period of Natural Struggle

Hacer Gülşen<sup>1</sup>

## Öz

1918 Mondros Mütarekesi'yle başlayan ve 1922 yılı sonuna kadar devam eden Millî Mücadele döneminde Türk milleti kendisini bir ölüm kalım savaşının içinde bulur. İttifak milletleri ile katıldığımız I. Dünya savaşını kaybederiz. 30 Ekim 1918 tarihinde imzalan Mondros Mütarekesi ve 10 Ağustos 1920 tarihli Sevres Muâhedesini ile topraklarımız işgal edilir. Millî Mücadelemizin hazırlık safhasını 1919 ve 1920 seneleri oluşturur. Bu ölüm kalım savaşını kazanmamızı sağlayan mücadele ve savaşlar, 1921 ve 1922 seneleri içinde olan İnönü, Sakarya ve Büyük Taarruz gibi önemli savaşlardır. Bu dönem edebî açıdan da dikkat çekici bir dönemdir. II. Meşrutiyetin ilanı ile başlayan dönemde milliyetçilik, halkçılık ve dilde sadeleşme akımlarının da etkisiyle Halk Edebiyatı üzerindeki çalışmalar yoğunluk kazanır. Batı'da yapılan araştırmalar da dönemin aydınlarının bakışlarını bu alana çevirmesini sağlar. Macar folklor bilgini Ignacz Kunos'un İstanbul'a gelmesi ilgiyi artıran sebeplerden biri olur. 1913 yılında Ziya Gökalp, Rıza Tevfik ve Köprülüzâde Mehmet Fuat'ın Halk Edebiyatı alanındaki araştırma ve yazıları görülür.

**Anahtar sözcükler:** *millî mücadele, halk edebiyatı, destan, türkî, folklor*

<sup>1</sup> Doç. Dr., İstanbul Kültür Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. h.gulsen@iku.edu.tr

### Abstract

In the period of the National Struggle that started with the 1918 Mondros Armistice Agreement and continued until the end of 1922, the Turkish nation dives into a life and death struggle. We lose the first world war we have joined with the Alliance nations. Our lands are occupied by the Mondros Armistice Agreement signed on 30 October 1918 and the Sevres Agreement dated 10 August 1920. 1919 and 1920 constitute preparation phase of our National Struggle. The struggles and battles that led us to win this life - and - death battle are important battles such as İnönü, Sakarya and the Great Offensive that took place in 1921 and 1922. This period is also a remarkable period from a literary perspective. Nationalism, populism and the simplification of language in the period which started with the proclamation of the 2<sup>nd</sup> constitutional monarchy intensify within this period.. Researches in the West also allow the intellectuals of the period to turn their interest into this field. The Hungarian folklore scholar, came to Istanbul and became one of the reasons that increased interest. In the year 1913, Ziya Gökalp, Rıza Tevfik and Köprülüzâde Mehmet Fuat's researches and writings in the field of folk literature emerge.

**Keywords:** *war of independence, folk literature, saga, folk song, folklore*

### Giriş

Bu makalede, Millî Mücadele döneminde, Halk Edebiyatı alanında meydana gelen çalışmalar ve edebî tartışmalar ele alınmıştır. Millî bir mücadele verilirken sanatkarlarımızın sığındığı tek kaynak kendi kimlikleri ve kendi kaynakları olmuştur. Bu dönemde aydınlarımızın kendine dönmesi Halk Edebiyatı çalışmalarını da hızlandırmıştır.

30 Ekim 1918 tarihinde Mondros Mütarekesi'yle başlayan ve 1922 yılı sonuna kadar devam eden Millî Mücadele döneminde Türk milleti bir ölüm kalım mücadelesi verir. I. Dünya savaşı kaybedilmiştir. Mondros Mütarekesi ve 10 Ağustos 1920 tarihli Sevres Muâhedesi ile işgal başlar. Bu dönem edebî açıdan dikkat çekici bir dönemdir. Halk Edebiyatı üzerindeki çalışmalar bu dönemde yoğunluk kazanır. Batı'da yapılan araştırmalar aydınlarımızın bakışlarını bu alana çevirir. Macar Türkolog Ignacz Kunos İstanbul'a gelir. 1913 yılında Ziya Gökalp, Rıza Tevfik ve Köprülüzâde Mehmet Fuat Halk Edebiyatı alanında yaptığı araştırma ve yazılarla dikkat çeker.

### 1. Millî mücadele döneminde halk edebiyatı çalışmaları:

Millî Mücadele Dönemi Edebiyatında Halk Edebiyatı çalışmaları büyük bir önem taşımaktadır. Nitekim Kırım Mecmuası yazarlarından olan Z. N., Halk Edebiyatını bir milletin en kıymetli ve en dikkat çekici değerlerinden biri görür. Onu millî örf ve adetlerin, millî dinin kısacası millî ruhun sadık bir aynası veya koruyucusu olarak tanımlar (Z.N. 1919: 379). Görüldüğü gibi 20. Yüzyılın ilk yarısında Millî edebiyat anlayışı çerçevesinde, Halk Edebiyatını gereken önem daha çok verilmeğe başlanmıştır.

Bu dönemde Yeni Mecmua, Şair Mecmuası gibi devrin beğenilen dergilerinde makaleler görülür. Örneğin Yeni Mecmua "*Halk Edebiyatından Numûneler*" üst başlığıyla bu edebi-

yattan örnekler sunar. Dergi, Halk edebiyatı için şöyle bir değerlendirmede bulunur: “Bizim eski şairler, padişahların, vezirlerin saraylarında, medrese köşelerinde Arap ve Acem taklidi musanna gazeller, kasideler yazarken, medrese tahsilini görmemiş bütün bir halk kitlesi, bütün bir âlem, kendi aralarından çıkan saz şairlerinin ruhlarının âlem-i ihtiyacına tekabül eden eserleriyle asırlarca yaşadı” ( 1918: 96).

Şair Mecmuası da, “*Anadolu Türküleri*” başlığıyla türküler yayımlar. Daha ilk yazıda Doktor Frederick Geise isminde bir Alman araştırmacıdan bahsedilir. Bu araştırmacının Anadolu’yu dolaşarak derlediği türküleri 126 sayfalık bir eser halinde yayımladığı haber verilmektedir. “*Anatolischen Türkisch*” ismindeki kitapta yer alan manzum parçaların şeklen bozuk olduğunu belirten yazar, vezin ve kafiyelerin düzgün, ahenkli giderken birdenbire kırıldığını, ancak eserin saf ve çok samimî olduğunu ifade eder. Ona göre: “Gözümüzü benliğimize çevirerek kendi duygularımızı terennüm etmek istediğimiz bu devirde hâricî tesirlerden uzak kalmış olan bu kalp nağmelerinin çok kıymeti vardır” (1919: 54).

“*Anadolu Türküleri*” başlıklı ikinci yazıda da, şairlerimizin kiminin Arap, kiminin de Acemi örnek aldıkları, oysa millî bir edebiyata can vermek için çalışan kalemlere en çok rehberliği halk türkülerinin yapacağı ifade edilir (1919: 122,123).

Yine Şair Mecmuasında, edebiyatla uğraşanların, Fuzulîleri, Nedîmleri çok iyi bildikleri, fakat kış günlerinde, mangal başlarında okunan bazı divan ve masalların, düne kadar kıymet verilmeyen büyük bir kitlenin, zevklerinden bize haber veren önemli kaynaklar olduğu belirtilmektedir. Âşık Kerem’in bunların en meşhurlarından olduğu vurgulanarak, divanından alınmış bir örnekle dünkü ve bugünkü edebiyatımıza oranla ne kadar samimî olduğu söylenir (1919 : 173).

Ahmet Cevdet, İkdâm Gazetesi’nde Necip Asım’a hitaben “*Halk Edebiyatı*” başlıklı bir yazı yazar. Bu yazıda İkdâm’ın Halk Edebiyatına verdiği önemi de şu sözlerle açıklığa kavuşturur: “... Halk Edebiyatı meselesi bizim için pek mühim, pek ciddi, pek hayati meselelerdendir.” Bu önemli meselede Ahmet Cevdet, önce Halk Edebiyatının ne demek olduğunu tanımlamakla işe başlar: “Halk Edebiyatı demek halkın söylediği ve anlayacağı dilde, manzum ve mensur söz söylemek demektir.” Ahmet Cevdet, bilgili insanların millî varlığının, millî kültürünün esaslarını araştırmamasının milletimiz için büyük bir talihsizlik olduğunu, ancak bu konuda yorulmayı göze almış olurlarsa istedikleri ilerlemenin sebep ve tesirlerini anlayacaklarını ve kendi milletlerinin ihtiyacını da takdir edeceklerini vurgular (Ahmet Cevdet 1921 : 1).

Bu dönemde folklor çalışmaları da başlar. Süleyman Şevket, İngilizce olarak kelimenin sözlük anlamını verir. “*Folk – halk*”, “*lore – ilm*” anlamına gelmektedir. Bu kelimenin bizde karşılığı henüz bulunmamıştır. “*Hikmet-i avam*” tabiri vardır ancak kullanılmamaktadır. Yazar, yarın belki “*halkiyat*” denebileceğini ancak asıl önemli olan şeyin kelimenin manası olduğunu söyler. Folklor ürünleri halkın gelenek ve görenekleri, masallar, rivayetler, atasözleri, halk oyunları halk arasında yaşayan söylenen şeylerdir. Yazara göre bunların yazılıp yayımlanması tarihe, etnografyaya, dile değerli bir hizmet olacaktır. Folklor ilmi kavimlerin kardeşliğini güçlendirir. Ortak vicdanların, ortak özelliklerini, halk içinde kültürün çeşitli derecelerini gösterir. Asıl ruhî çehrenin hatlarını çizer. Süleyman Şevket, dilimizin Avrupa’nın doğusunda, Asya’nın ortasında konuşulduğunu, sözlüğümüzü, tarih ve edebiyatımızı yazma-



ya şiddetle ihtiyacımız olduğunu, yetişecek yazarları beklediğimizi, şimdilik sadece belge toplayarak hazırlanmamız gerektiğini söyleyerek sözlerine son verir (Süleyman Şevket 1922: 22 – 24 ).

Bu dönemde destanlar üzerinde yapılan çalışma ve tartışmalar göz doldurur. Bilindiği gibi destan, Âşık edebiyatında bir nazım şeklinin de adıdır. Kelimenin aslı Farsça “*dâstân*”dır. Batı dillerinde bunun karşılığı olarak, Grekçe’de şairlerin saz eşliğinde söyledikleri şiirlere verilen “*epos*” adından türetilen *épopée*” (*epopoeia*) kullanılır. Destan, daha çok yaratılış, toplum vicdanında iz bırakan savaşlar, bir şahıs veya bir milletin kahramanlıkları ve tabii âfetler, hikâye dışından katılan öğüt, kıssa, masal ve epik karakterli biyografik bilgilerle zenginleştirilerek genellikle anlatıma dayalı manzumeler şeklinde destana dönüştürülür.

Türk edebiyatında destan kelimesini XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başından itibaren Rıza Nur, M. Fuat Köprülü ve Zeki Velidi Togan Türkoloji alanındaki çalışmalarında “*légende*” ( efsane ) veya “*épopée*” karşılığında kullanmaya başlarlar. Böylece destan kavramı yeni bir mahiyet kazanarak Türklerin Müslüman olmadan önceki tarih, dil ve edebiyatının incelenmesinde bir çıkış noktası olur. Schiefner, Radloff ve Potanin gibi bilginlerin araştırmaları Türklerin ilk destan dönemlerini aydınlatır. Ziya Gökalp’ın “*Türk Töresi*” (İstanbul: 1923 ) ve “*Türk Medeniyeti Tarihi*” (İstanbul 1925) adlı eserlerinde *menkıbe* ve *ustûre* kelimelerini kullanmasına rağmen destan *épopée* karşılığı olarak yaygınlık kazanır; Mehmet Fuat Köprülü ise “*millî destan*” sözünü tercih eder (Yetiş, 1994 : 202 ).

Destan kelimesini Divan şairleri de kullanmışlar, aruz vezniyle yazdıkları manzum hikâyelere destan veya dâstân demişlerdir. Mesela Şeyh Galip “*Hüsni ü Aşk*” adlı mesnevisinde tasvir ettiği “*Benî Muhabbet*” kabilesinin durumunu “*Agaz-ı Dâstân*” bölümünde anlatır.

Halk şiirinde destan, dörtlük şeklinde genellikle 6+5 = 11’li hece vezniyle tertip edilir. Halk şairleri savaşlara, meşhur adamlara büyük hâdiselere özel ve gülünç olaylara dair destanlar yazmışlardır.

Millî Mücadele dönemi edebiyatında eski Türk destanları hakkında yazılar yazılır ve bunlar tanıtılır. Şair mecmuasında “*Türk Esâtiri*” başlığı altında; “*Altay Türklerinde Yaratılış Ustûresi*, *Altay Türklerinde İnsanın Doğuşu ve Ölüşü*, *Altay Türklerince Dünyanın Sonu*, *Yakut Türklerinde İlahların Muâşakası*” gibi makaleler yayımlanır.

Şair Mecmuasında yer alan “*Altay Türklerinde Yaratılış Ustûresi*” adlı ilk makalede, henüz yer ve gök yaratılmamışken, boşlukların yerinde sadece suyun ve tanrı Kara Han’ın olduğu, tanrı Kara Han’ın hem gören ve hem de görünen canlılar yaratmaya karar verdiği anlatılır.

İlk önce kendisine benzeyen bir canlı yaratan Kara Han, ona “*Kişi*” adını verir. Uçma yeteneği olan Kişi, bir zaman sonra bahtiyarlık içinde yaşamaktan sıkılır ve daha yükseklere uçmak ister. En gizli şeyleri gören Kara Han, Kişi ’nin düşüncesini sezer ve ondan uçma yeteneğini alır. Suyun içine batan Kişi af diler. Kara Han ona, suyun dibine inmesini, oradan katılmış sudan bir parça getirmesini ister. Kişi suyun dibine dalar, buradan çıkardığı buzu getirir ama bu buzun bir parçasını da ağzına atar. Çünkü kendi kendine gizli bir ada yapmak istemektedir. Kara Han, buza toprak ol! deyince buz toprak olur. Bu arada Kişi ’nin ağzındaki buz da toprak olup şişince Kara Han Kişi ’ye “*tükür!*” der. Bu tükürükten de dağlar, tepeler meydana gelir. Kişi ’nin gizli iş yapmak istemesi sonucunda yeryüzü girintili ve çıkıntılı bir

görünüşte olur. Bu ikinci günahattan dolayı Kara Han, Kişi 'ye "Erlık" adını verir. Onu yeryüzünden kovar. Kara Han, dünyayı şenlendirmek için yeraltından dokuz dallı bir ağaç bitirir ve bu ağacın dalları altında insanlar yaratır. Türklerin bu yaratılmış dokuz kişiye yani atalara büyük saygısı vardır. Erlık, yeryüzünün bu yeni sahiplerinin idaresini Kara Han'dan ister. Kara Han, bu isteği geri çevirir. Erlık, insanları büyücülük kuvvetiyle istediği gibi kandırır ve kendi tarafına çeker. Kara Han bu insanlara kızar, yeryüzünü onlara bırakır, Erlık'i de yeraltındaki karanlık göğün üçüncü katına gönderir. İşte insanlar bu şekilde, doğruyu kendi kendilerine bulmaya mahkum olurlar. Geçimlerini kendileri kazanmak zorunda kalırlar. Erlık'se boş durmadan insanları kandırmaya devam eder. Kara Han, göğü yaratır. On yedinci katı kendine ayırır. Kara Han'dan üç tanrı meydana gelir. Birincisi iyilik tanrısı olan Bay Ülgen'dir. Onu cennete amir tayin eder. Erlık, cehennemin, Bay Ülgen de cennetin tanrısı olur (1919: 67, 68).

"*Altay Türklerinde İnsanın Doğuşu ve Ölüşü*" adlı makalede ise insanın dünyaya gelişi üzerinde durulur. Bir insan dünyaya geleceği zaman, Bay- Ülgen oğlu Yayık'ı bu işe görevli kılar. Cennetteki analar torunlarının iyi insanlar olmasını istediklerinden, Yayık Yayuçı'ya, çocuğun ruhunu Süt Gölü'nden almasını ister. Yayuçı, Süt Gölü'nden bir damla alır. Bu damladan çocuğun ruhunu yaratarak dünyaya gelmesini bekler. Erlık de dünyaya bir insan gelmekte olduğunu haber alarak, o da bir Körmös gönderir. Yayuçı, hamile kadının sevaplarını göz önüne alırken, Körmös de, günahlarını sayarak kadına sancılar çektirir. Çocuk doğduktan sonra Yayuçı sağ omzunda, Körmös de sol omzunda kalır. Bu insanın bütün hayatı boyunca hareketlerini kontrol eder. Altay Türkleri, hastalıkların Erlık, sıhhatin ise Bay-Ülgen tarafından geldiğine inanırlar. Herkes yaptığı iyiliklerin ve kötülüklerin karşılığını bulur. İslamiyetten önce, Türklerin tepelerinde birer saç örgüsü vardır. Çünkü başında saç örgüsü bulunmayan bir insanın ruhu katrandan çıkarılamaz, sonsuza kadar cehennem kazanında kalır. Atalar hiçbir zaman yeryüzündeki torunlarıyla, cehennemdeki evlatlarını unutmazlar (1919: 82, 83).

"*Altay Türklerince Dünyanın Sonu*", adlı makalede ise İslamiyetten önceki Altay Türklerinin dünyanın sonu hakkındaki inanışları anlatılır. Bir gün tanrı Kara Han, göğün on yedinci katında tahtında otururken, Bay- Ülgen'in iki oğlu, Yayık ile May- Tere huzura gelirler. May-Tere, insanların artık sözlerine kulak vermediklerini, gökteki tanrıları unutup, yeryüzünde dağa, taş, göllere tapmaya başladıklarını söyleyip durumu Kara Han'a bildirir. Kara Han, İyiliği, barışı isteyen Bay- Ülgen'in sonsuz istirahatine çekilmesini ister. İnsanların kozlarını Erlık Han'la paylaşmasını ister. Erlık de Körmös'lere, İnaslara, Yaman Uzatlara yeryüzünün yerle bir edilmesi emrini verir. Altay Türklerine göre kıyamet günü bu şekilde gelecektir (1919: 98, 99).

"*Yakut Türklerinde İlahların Muâşakası*" adlı makalede de, gökyüzünün en büyük tanrısı Arıt Toyon, dünyaya güzellik saçmak görevini kızı Güneş Hanım'a bırakır. Yeryüzünün tanrısı Ulu Toyon, Güneş Hanım'a âşık olur. Babası Seçen'e yalvararak kızı ister. Arıt Toyon kızının istediği nişan hediyelerinin dalga ve serap olduğunu söyler. Ulu Toyon, kurdu dalgayı, kargayı da serabı getirmesi için görevlendirir. Ancak her ikisi de hediyeleri getiremez, Ulu Toyon Güneş Hanım'ı alamaz ama Güneş Hanım bir gün bir erkek çocuk doğurur adını Gün Han koyarlar (1919:114).

Millî Mücadele döneminde savaş cephelerinde bir varoluş destanı yazılırken, bir yandan da destan hakkında çeşitli değerlendirmeler ve tartışmalar yapılmıştır.

Bu değerlendirmelerden birini yapan Yusuf Ziya, destan türünün her milletin edebiyatında önemli bir yer işgal ettiğini düşünür. Destanı bir tür olarak değerlendirir, bu türde yazılmış eserlerin kalitesiz olduğunu da sözlerine ekler. Ona göre: “destanlarda millî rüyalardan, geleneksel hislerden, mahallî zevklerden alınmış açık yansımalar” yaşamaktadır. Ancak bizde meydana getirilmiş son eserler ne yazık ki uydurma eserlerdir (Yusuf Ziya, 1919:161).

Yakup Kadri ise, kimi milletlerin destanını mürekkeple kağıt üzerine, kimisinin de kendi kanıyla kendi toprağına yazdığını söyler. Söze ve gösterişe önem vermeyen Türk milletinin, yüzyıllarca “*İliada*”ya konu teşkil edecek kadar büyük olan geçmişinden bir destan çıkarmayı düşünemediğini sözlerine ekler. Bunun nedenini de Türk’ün yaptığı işin, daima söylediği sözden daha büyük olmasına bağlar (Yakup Kadri, 1921:2).

Bu dönem edebiyatında destan türünün asrî olup olmadığına ve millî bir destanımız olup olmadığına ilişkin birtakım tartışmalar meydana gelir. Tartışmayı Ali Canip’in “*Epopé Nedir?*” başlıklı yazısı başlatır. Ali Canip yazısına, *Epopée*’nin eski Yunancasının “*epopila*” olduğunu, “*Epos*”un şiir, “*Piin*”in ise yapmak anlamına geldiğini, epopenin de şiir yapmak, şiir söylemek olduğunu söyleyerek başlar. Voltaire, epopeyi kahramanca maceraların manzum hikâyesi diye tarif etmiştir. Bu çeşit eserler bir millete ya da insaniyete ait başarıları, felaketleri, maceraları gösteren eserlerdir. 18.yy edebiyatçılarından François Marmontel epopeyi ferdî zekânın bir ürünü gibi kabul etmiş, konunun seçimine, planına, manzumenin vasıflarına dair uzun uzadıya kurallar koymuştur. Bu anlayışı yanlış bulan Ali Canip, epopenin konularını, o konulardaki kahramanları, hatta kahramanların maceralarını milletlerin ma’şerî muhayyilelerinin yani halkın zekâsının yarattığını belirtir. Halkın zekâsının epope konularını nasıl yarattığını anlatmak için de Ribot’nun “*Yaratıcı Muhayyile Üzerine Tetkik*” adlı eserinden yararlanır. Ona göre, edebiyatçılar epopede dört esas unsur ararlar: “*Olay, kişiler, şekil, üslup.*” Yine Ali Canip’e göre edebiyatçılar epope adına uygun bir eseri meydana getirmek için şu şartları sayarlar: *Büyük bir konunun bulunması, dil ile hayal gücünün çok gelişmiş olması, birtakım seçkin şairlerin olması.* Yazarımıza göre, 20. yüzyılın edebiyatı tamamıyla aklın etkisi altındadır. Bugünün epopeleri romanlardır. Ali Canip tartışmayı fitilleyen şu soruyu sorar: “Bizim epopemiz var mı? Son teşkilat ile yavaş yavaş Türklerin de bir esatiriyâtı olduğu meydana çıkıyor. Halkımızın birçok efsaneleri de var. Fakat eski şairlerimizden hiçbiri müdahaleden kurtularak bir epope yazmamıştır. Emin Beyefendi’nin son senelerde yazdıkları bazı manzumelere epope namı veriliyor. Bu büsbütün yanlıştır. ...Son söz millî epopemiz yoktur. Epope asrî bir nevi olmadığı için artık yazılamaz da” (Ali Canip, 1918).

Ali Canip’in bu sözlerine cevap Faruk Nafiz’den gelir. Faruk Nafiz’e göre, Ziya Gökalp’ın fikirlerini anlayamamış olan Ali Canip, bir gün ansızın Yeni Mecmua’da destanî şiirlerin artık yazılamayacağını iddia etmiştir. Bu şairimizin ifadesine göre, “dünyanın en gülünç, en kötü olayı”dır. “Çünkü Klasik edebiyatta destanın belirli bir tabiatı ve belirli kuralları, yirmi dört bent üzerine kurulmuş belirli bir şekli vardır. Bu da asıl örneği olan *İliada*’dan çıkmaktadır.” Şairimiz, destanın ölmediğini, tam tersine modern edebiyatta dirildiğini düşünür. Aynı

zamanda Ali Canip gibi düşünen bir şair veya yazarın bilgi ve tenkit dünyasında bir yer alamayacağı gibi, edebiyatta da olumlu ve etkili bir şahsiyetinin olamayacağını belirtir (Faruk Nafiz, 1919:131-133).

Görüldüğü gibi Faruk Nafiz, Ali Canip'ten farklı düşünmektedir. Ona göre epope yani destan ölmemiş, tam tersine modern edebiyatta yeniden vücut bulmuştur. Tartışma bu şekilde başlamışken Ali Canip, Ribot'nun destan ve diğer edebî türlerin tarihi gelişimi hakkındaki fikirleri üzerinde durur. O da, Ribot gibi mitolojinin milletlerin ortak hayal gücünden doğduğuna inanır. Destanlar ise mitolojinin lüks bölümünden meydana gelmektedir. Destanlarda ilâhî şahsiyetler yer alır. Yavaş yavaş ilâhî karakterler silinir. Efsâne insanî hayatın şartlarına yaklaşarak roman şekline girer. Sonuçta bugünkü realist roman meydana gelir.

Ali Canip'e göre, şimdiki edebiyat medeniyetin değişen şartlarına uymuş, şeklini değiştirmiş bir mitolojiden ibarettir. Ali Canip, iki şeyin unutulmamasını ister. Birincisi destanın konusunun şairin kendi zekâsından çıktığıdır. Troi Savaşı Homeros'dan önce Yunanlılar'ın, İran'la Turan'ın mücadelesi Firdevsi'den önce Acemler'in vicdanında yaşamaktadır. İkinci olarak unutulmaması gereken Homeros yahut Firdevsi'nin zekâlarıyla yazdıkları eserde esas özellik olan “*merveilleux – harika*”nın samimî olarak birleşimidir. Ali Canip, Ribot'nun fikirlerine katılarak bugünün destanlarının romanlar olduğunu söyler. Eski destanların zevkle okunduğunu, ancak onları taklit ederek yeniden yazmanın doğru olmayacağını tekrarlar. Ali Canip, destan ile “*poem épik*” yani epik şiirin başka şeyler olduğunu vurgular. Yeni şairler, herhangi bir kahramanlığı idealleştirerek bir eser yazabilirler fakat bu destan olamaz. Ali Canip, Tefik Fikret'in “*Hasan'ın Gazası*” adlı şiirini örnek olarak verir. Terbiye ve ilim alanında itirazları olanlarla tartışmaya hazır olduğunu söyleyerek sözlerine son verir (Ali Canip, 1919: 58, 59).

Köprülüzâde Mehmet Fuat, “*Epope Meselesi*” adlı yazısıyla Ali Canip'in Yeni Mecmua'da ve Büyük Mecmua'da yayımlanmış epope hakkındaki yazılarına cevap verir. Böylece Faruk Nafiz'den sonra tartışmaya katılır. Köprülüzâde Mehmet Fuat'a göre, Türk destanı diğer millî destanlardan daha zengin ve daha şairâne bir değere sahiptir. Millî Türk destanının oluşmasının Millî edebiyatın gelişip, millîleşmesine katkısı olacaktır. Köprülüzâde Mehmet Fuat, yarınki Türk edebiyatının sağlam esaslara dayanabilmesi için millî zevkin yabancı milletlerin zevkinden ayrılması gerektiğini, ancak bunun da millî destanın meydana getirilmesinden sonra doğacağını söyler. Yazarımız, Alman ve Rus romantiklerinin yaptığı gibi millî sanatın unsurlarını millî destan kalıntılarında alıp, millî zevkimize göre o unsurları terkip ederek millî olduğu kadar asrî bir edebiyat meydana getirebileceğimize inanır. O, Millî edebiyat hareketinin Türk romantizmine doğru bir cereyan şeklinde olmasını istemiş, bunun için geçmişe, halka, folklorla, halk vezin ve diline, halk zevkine, bir kelime ile millî destana gidilmesini desteklemiştir. Köprülüzâde Mehmet Fuat, Ali Canip'in “*Epope Nedir?*” makalesinde Ribot'dan çıkardığı sonuçlarla, Millî Edebiyat hakkındaki temel ilkelere hücum ettiğini düşünür. Yazarımız, epopenin ferdin hayal gücünün keyfine göre meydana gelmediğini, bir defa oluşmuş millî destan parçalarının toplanıp, terkip edilmesinin mümkün olduğunu belirtir. Bu noktada Ali Canip'ten ayrıldığını gördüğümüz Köprülüzâde Mehmet Fuat, Alman romantizmini örnek olarak vererek, “*Nibelungenlied*” ve buna benzer eski Alman destanlarının sadece edebiyatta değil, müzik, resim gibi alanlarda gösterdiği etkiden bahseder. Yalnız bir

kez meydana gelmiş destanın en yeni ve en asrî sanatkarlar tarafından başarıyla kullanılabilceğini, Firdevsî gibi sanatçılar tarafından toplanabileceğini belirten Köprülüzâde Mehmet Fuat, bir sanatkar tarafından yazılmış olan her destanın örneğin “Şehname”nin bir “*epik şiir*” olduğunu ancak her epik şiirin mutlaka halkın ortak ürünü olan epope sayılamayacağını da sözlerine ekler. Ona göre bir Türk destanı ancak Firdevsî kudretinde ve mizacında bir şair tarafından meydana getirilebilir (Köprülüzâde Mehmet Fuat, 1919:68, 69).

Millî Türk destanının oluşmasının Millî edebiyatın gelişmesi ve millîleşmesine katkısı olacağını düşünen Köprülüzâde, millî destan parçalarının toplanıp bir araya getirilmesinin mümkün olduğuna inanır. Köprülüzâde, Ali Canip’in Ribot’dan çıkardığı sonuçlarla da Millî edebiyatın temel ilkelerine saldırdığını düşünmektedir. Millî bir destanın Firdevsî ayarında bir edebiyatçı tarafından yazılabileceğine inanır.

Ali Canip, bu yazıdan tam bir hafta sonra, Büyük Mecmua’da “*Yine Epopeye Dair*” makalesiyle Köprülüzâde Mehmet Fuat’ın tenkitlerine cevap verir. Yazarımız, destanın modern bir tür olmadığını, millî destanımızın bulunmadığını, bundan sonra da yazılamayacağını Ribot’nun fikirlerini göz önüne alarak tekrar eder. Ona göre, destan modern bir tür değildir, şairler eski destanları taklit ederek bir destan oluşturamaz fakat Köprülüzâde Mehmet Fuat’ın dediği gibi millî destan varsa toplanabilir. Bu yeniden destan yazmak manasına gelmez. Destanın modern olmadığını söylemek eski destanlardan ilham alınamayacağı anlamını da taşımaz. 17. yüzyılda Racine bunu başarabilmiştir ancak bu eserlere destan değil trajedi denmektedir. Ali Canip’e göre bir Türkçü yazarın, yalnız edebî değil, sosyal, siyasî, iktisadî yoksulluktan bahsetmesi onun milliyet aleyhinde olduğunu göstermez. “Hakikat zararlı değildir. Millî destanımız yoktur” (Ali Canip, 1919:84,85). Ali Canip bu yazısıyla tartışmaya son noktayı koyar. “Millî bir destanımız ne yazık ki yoktur!”

### Sonuç:

Millî Mücadele Dönemi olarak adlandırdığımız 1918 -1923 tarihleri arasında Türk milleti bir ölüm kalım mücadelesi verir. Bu mücadelede kendi yüreğinden aldığı güçle, kendi özgürlüğünü kazanacaktır. Kendine döndüğü bu dönemde Halk Edebiyatı ürünleri en önemli kaynak olarak ona yol gösterir. Bu nedenle Halk Edebiyatı ürünlerine, Millî Mücadele döneminde daha çok önem verilir. Bu dönemde Halk Edebiyatı üzerine yapılan çalışmalar devrin gazete ve dergilerince de destek görür. Türküler ve masallar derlenir ve örnekleri dergilerde yayımlanır. Folklor çalışmaları bu dönemde başlar. Destanlar, türküler, masallar çeşitli gazete ve dergilerde tanıtılır ve önemlerinden bahsedilir. Halk Edebiyatının bu ürünleri büyük küçük herkesin zevk aldığı türler olarak dikkat çeker.

Millî Mücadele dönemi edebiyatında, Halk edebiyatı ürünleri içinde destanlara diğer türlerden daha çok önem verilir. Destanlar tanıtılır. Örneğin Altay Türklerinde Yaradılış Ustüresi”, “Altay Türklerinde İnsanın Doğuşu ve Oluşu”, “Altay Türklerinde Dünyanın Sonu”, “Yakut Türklerinde İlahların Muâşakası” gibi yazı başlıkları dikkat çeker.

Bu dönemde Halk edebiyatı üzerine yapılan tartışmalar yok denecek kadar azdır. Millî bir destanımızın olup olmadığına dair yapılan bir tartışma ise dikkat çekicidir. Ali Canip’in, “Millî epopemiz yoktur. Zirâ epope asrî bir tür olmadığı için artık yazılamaz da” sözlerine

karşılık, Faruk Nafiz, destanın ölmediğini, tam tersine modern edebiyatta dirildiğini söyler. Tartışmaya katılan Köprülüzâde Mehmet Fuat ise, Millî Türk destanının oluşmasının Millî edebiyatın gelişmesi ve millîleşmesine katkısı olacağını belirtir. Millî destan parçalarının toplanıp bir araya getirilmesinin mümkün olduğuna inanır. Köprülüzâde Mehmet Fuat, Ali Canip'in, Ribot'dan çıkardığı sonuçlarla millî bir edebiyatın temel ilkelerine saldırdığını düşünür. Millî bir destanın ancak Firdevsi ayarında bir edebiyatçı tarafından yazılabileceğine inanır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Halk Edebiyatı ürünleri ve özellikle destanlar bizim asıl kaynaklarımız olarak bu dönemde tekrar eski değerini kazanmış, Türk okuruna kendisini tanıma yolunda büyük bir hizmet vermiştir. Özgürlüğümüzü kazanma yolunda verdiğimiz mücadele, edebî örneklerle sanatkarlar tarafından da desteklenmiştir.

#### Notlar:

Şair Mecmuasında Destan türüyle ilgili yayımlanan makaleler sırasıyla şunlardır: Altay Türklerinde Yaradılış Ustüresi, Şair, nr.5, 9 Kanunısâni 1919; Altay Türklerinde İnsanın Doğuşu ve Ölüşü, Şair, nr.6, 16 Kanunısâni 1919; Altay Türklerinde Dünyanın Sonu, Şair, nr.7, 23 Kanunısâni 1919; Yakut Türklerinde İlâhların Muâşakası, Şair, nr.7, 23 Kanunısâni 1919.

#### Kaynaklar

- Ahmet Cevdet (1921). Halk edebiyatı. İkdâm, nr.8713, 17 Haziran.
- Ali Canip (1918). Epope nedir? *Yeni Mecmua*, nr. 62, 26 Eylül.
- Ali Canip (1919). Epope asrî bir nevi midir? *Büyük Mecmua*, nr.4, 27 Mart.
- Ali Canip (1919). Yine epopeye dâir. *Büyük Mecmua*, nr.6, 24 Nisan.
- Anonim- (1919). Altay Türklerinde yaradılış ustüresi. Şair, nr.5, 9 Kanunısâni.
- Anonim - (1919). Altay Türklerinde insanın doğuşu ve ölüşü. Şair, nr.6, 16 Kanunısâni.
- Anonim - (1919). Altay Türklerinde dünyanın sonu. Şair, nr.7, 23 Kanunısâni.
- Anonim - (1919). Anadolu türküleri. Şair, nr.4, 2 Kanunısâni.
- Anonim - (1919). Anadolu türküleri. Şair, nr.7, 23 Kanunısâni.
- Anonim - (1919). Âşık Kerem. Şair, nr.11, 20 Şubat.
- Anonim - (1918). Halk edebiyatından numûneler. *Yeni Mecmua*, nr.31, 8 Şubat.
- Anonim - (1919). Yakut Türklerinde ilâhların muâşakası. Şair, nr.7, 23 Kanunısâni.
- Faruk Nafiz (1919). Lüzumlu bir teşhir. *Şair Nedim*, nr.9, 13 Mart.
- Köprülüzâde Mehmet Fuat (1919). Epope meselesi. *Büyük Mecmua*, nr.5, 9 Nisan.
- Süleyman Şevket (1922). Folklor hakkında bir teşebbüs. *Muallim Mecmuası*, S. 2, 22 Teşrinievvel.
- Yakup Kadri (1921). Küçük bir risale münasebetiyle. İkdâm, nr.8580, 30 Ocak.
- Yetiş, K. (1994). Destan. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*. C.9, İstanbul, s.202.
- Yusuf Ziya (1919). Tehlike. Şair, nr.11, 20 Şubat.
- Z. N. (1919). Halk edebiyatının ehemmiyeti hakkında. Kırım, nr.22.





DOI: 10.22559/folklor.878

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# Azerbaycan Türklerinin Atasözlerine Yansıyan Toprak Olgusu<sup>1</sup>

Earth Phenomenon which has Reflected the Proverbs of  
Azerbaijan Turks

**Aslı Büyükokutan Töret<sup>2</sup>**

## Öz

Ait olduğu toprağın, temel değer ve yargılarını, düşünce sistemlerini, din ve ahlâk anlayışlarını belli bir kalıp içinde söyleyen atasözleri, diğer Türk topluluklarında olduğu gibi, Azerbaycan Türkleri için de önemli sözlü kültür ürünlerindedir. Belli bir kompozisyon içerisinde, akılda tutmayı kolaylaştıran edebî sanatlardan da faydalanarak ortaya konulan atasözleri, çeşitli konu ve temalarda olabilmektedir. Bu bağlamda toprak, Azerbaycan Türklerinin duruş, tavır ve zihniyetlerini dışa vuran özlü sözler olarak merak uyandırmaktadır. Makalede, Azerbaycan Türklerinin atasözlerine yansıyan toprak olgusu üzerinde, örneklerden hareketle durularak, bu olgunun ağırlıklı olarak hangi unsurlar üzerinde yoğunlaştığı sorgulanmıştır. Atasözü örnekleri, Cəlal Bəydili (Məmmədov) tarafından hazırlanan Atalar Sözü, Bəhlul Abdulla'nın 2001 yılında yayımlanan Azərbaycan Şifahi Xalq Ədəbiyyatı ve Göksel Öztürk tarafından hazırlanan Azerbaycan Atasözleri ve Deyimleri adlı yüksek lisans tezinden alınmıştır. Çalışma ile Azerbaycan Türklerinin toprakla ilgili atasözlerinin; yaşanılan yer (vatan) anlamı etrafında yoğunlaştığı, vatanın güzel-

<sup>1</sup> Bu makale, 13-15 Ekim 2017 tarihlerinde “T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Cumhuriyet Üniversitesi ve Motif Vakfı” iş birliği ile Sivas'ta düzenlenen *Halk Kültüründe Toprak Uluslararası Sempozyumu*'nda sunulan bildirinin, genişletilmiş ve düzenlenmiş hâlidir.

<sup>2</sup> Doç.Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. abuyukokutan@hotmail.com



liği, kutsallığı, vatana sahip çıkmak gerektiği, vatandan ayrı kalma acısı, toprağa emek vermek gerektiği gibi konuları öne çıkardığı tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra toprağın, canlı bir unsur olarak algılanması, bolluk, bereket, zenginlik kaynağı olması, toprağı işlemenin gerekliliği gibi konuların vurgulandığı görülmüştür. Tespit ve değerlendirmelerin, Azerbaycan Türklerinin geleneksel dünya görüşleriyle ilgili bilgilerimize toprak, vatan ve emek bağlamında katkıda bulunması beklenmektedir.

**Anahtar sözcükler:** *Azerbaycan, atasözü, toprak, vatan, emek*

### **Abstract**

The proverbs that say the earth, the basic values and judgments, the systems of thought, the concepts of religion and morality in a certain pattern are important verbal cultural products for the Turks of Azerbaijan as they are in other Turkic communities. The proverbs that can be found in a certain composition by taking advantage of literary arts that make it easier to keep in mind can be found in various subjects and themes. In this context, the land arouses curiosity as the core words that outstrip the attitudes and mentalities of the Azerbaijani Turks. In this paper, it was questioned on the elements of Azerbaijani Turks which were mainly concentrated on the phenomenon of land reflected in the proverbs. Proverb samples were extracted from “Atalar Sözü” prepared by Cölal Bəydili (Məmmədov), “Azərbaycan Şifahi Xalq Ədəbiyyatı” published by Bəhlul Abdulla in 2011 and the master thesis “Azerbaycan Atasözleri ve Deyimleri” prepared by Göksel Öztürk. The study shows that the proverbs of the Azerbaijani Turks about the soil; It has been determined that the subjects emphasized around the meaning of the place of life (hometown), the beauty of the country, the sanctity of the country, the necessity of owning the patriotism, the suffering of separating the citizens, and the laboring of the land should be emphasized. In addition to this, it has been seen that subjects such as the perception of the soil as a living element, abundance, abundance, being a source of wealth, necessity of processing the land are emphasized. It is expected that the assessments and evaluations will contribute to the knowledge of the Azerbaijani Turks about the traditional worldviews in the context of land, hometown and labor.

**Keywords:** *Azerbaijan, proverb, land, homeland, labor*

### **Giriş**

Türkiye Türkçesinde ağırlıklı olarak “atasözü”, “atalar sözü”, “mesel” gibi terimlerle karşılanaan atasözleri, halk edebiyatının ortak türlerindedir. Türk toplulukları arasında farklı terimlerle anılmakla birlikte Azerbaycan Türkleri, Türkiye Türkçesindeki gibi “atalar sözü” ya da “eskiler sözü” terimlerini kullanmaktadırlar (Elçin, 1997: 413-424; Oy, 1972: 225-241; Çobanođlu, 2004; Aça, 2011 vd.). Belli bir kalıp ve kompozisyon içerisinde, akılda tutmayı kolaylaştıran edebî sanatlardan da faydalanarak ortaya konulan atasözlerine, Türkçenin en eski yazılı metinleri olan Orhun Yazıtları, Divānū Lügātī’ t Türk ve Uygur dönemi yazılı

metinlerinde de rastlanmaktadır (Aça, 2009: 484). Ait olduğu toprağın, temel değer ve yar-gılarını, düşünce sistemlerini, din ve ahlâk anlayışlarını yansıtan atasözleri, çeşitli konu ve temalarda olabilmektedir. Bu açıdan kolektif aklı yansıtan, “muhakeme edilemeyecek” kadar “mutlak” doğru olarak kabul edilen atasözleri (Çobanoğlu, 2004: 9-10) ele aldığı konuları olabildiğince sade ancak derin bir şekilde anlatmaktadır (Beydili, 2004: 4-6). Bu bağlamda toprak, Azerbaycan Türklerinin uzun bir gözlem ve deneme sonucunda, hakkında birtakım inanış, düşünce ve çıkarımlara vardıkları olgulardandır.

Bedii-estetik yönü yüksek olan atasözleri (Beydili, 2004: 7), bağlamdan bağımsız olarak kullanılmamaktadır. Bir diğer ifadeyle atasözleri, diğer halk edebiyatı türlerinin içinde ya da günlük konuşmalarda söz arasında yer alırlar (Oy, 1972: 53). Yani, “... atalar sözü, masal ya da türkü gibi, durup dururken tek başına söylenmez... Bir atalar sözünün söylenmesi için ise belli bir vesilenin çıkmış olması gereklidir...” (Boratav, 1988: 119). Büyük oranda manzum yapıda olan atasözlerinde (Elçin, 1993: 626), kelime oyunlarından kaçınılır (Boratav, 1988: 119). Atasözlerinin çoğu bir, iki cümleden ibarettir (Aksoy, 1984: 19-21). Bunun yanı sıra atasözleri, içinde yer aldığı topluma özgüdür (Altaylı, 2010: 126). Bir toplum tarafından oluşturulan atasözleri, söylendiği kalıp ve kelimeler hâlinde donup kalmışlardır, içindeki kelimeler ve cümle yapısı değiştirilemez (Aksoy, 1984: 19). Bu açıdan bakıldığında toprak, Azerbaycan Türkleri-nin duruş, tavır ve zihniyetlerini dışa vuran özlü sözler olarak merak uyandırmaktadır.

Makalede, Azerbaycan Türklerinin atasözlerine yansıyan toprak olgusu üzerinde, örneklerden hareketle durularak, bu olgunun ağırlıklı olarak hangi unsurlar üzerinde yoğunlaştığı sorgulanacaktır. Yapılan değerlendirmelerle, Azerbaycan Türklerinin toprakla ilgili atasözlerinin; yaşanılan yer (vatan) anlamı etrafında yoğunlaştığı, vatanın güzelliği, kutsallığı, vata-na sahip çıkmak gerektiği, vatandan ayrı kalma acısı, toprağa emek vermek gerektiği gibi konuları öne çıkardığı ortaya konulacaktır. Bunun yanı sıra toprağın, canlı bir unsur olarak algılanması, bolluk, bereket, zenginlik kaynağı olması, toprağı işlemenin gerekliliği gibi konuların vurgulandığı belirtilecektir. Tespit ve değerlendirmelerin, Azerbaycan Türklerinin geleneksel dünya görüşleriyle ilgili bilgilerimize toprak, vatan ve emek bağlamında katkıda bulunması beklenmektedir.

Çalışmada yararlanılacak atasözü örnekleri, Cəlal Bəydili (Məmmədov) tarafından hazırlanan *Atalar Sözü*, Bəhlul Abdulla'nın 2001 yılında yayımlanan *Azərbaycan Şifahi Xalq Ədəbiyyatı* ve Göksel Öztürk tarafından hazırlanan *Azərbaycan Atasözleri və Deyimleri* adlı yüksek lisans tezinden alınmıştır. Ancak asıl konuya geçilmeden önce, Türk dilinde ve bu bağlamda Azerbaycan Türkçesinde toprak ve toprak anlamını içinde barındıran yer sözcükleri hakkında, anlam, değer, kullanım, konu ve işlev bağlamında kısaca durmakta fayda vardır.

## 1. Toprak

Toprak kelimesi, Türkçenin en eski yazılı metinlerinden bugüne küçük ses değişimleriyle birlikte gelmiş ve hemen hemen bütün Türk lehçelerinde korunmuştur. Öyle ki kelime Eski Türkçede “toprak”, Orta Türkçede “toprak”, Türkmen, Kazak ve Uygur Türkçesinde “toprak”, Azerbaycan Türkçesinde “torpağ”, Kırgız Türkçesinde “topurak”, Yakut Türkçesinde “toburah”, Başkut Türkçesinde “tuprak”, Özbek Türkçesinde “tuprâk” şeklinde görülmektedir (Gülensoy, 2011: 914-915, Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü, 1991: 898).

*Türkçe Sözlük*'te (2011: 2371), toprak kelimesinin temel anlamı “Yer kabuğunun, toz durumuna gelmiş türlü kütle kırıntılarıyla, çürümüş organik cisimlerden oluşan ve canlılara yaşama ortamı sağlayan yüzey bölümü” olarak ifade edilirken, Azerbaycan Türkçesinde, “Planetimizin bitki aləminin inkişaf etdiyi üst qatı. Yer qabığının tərkibinə daxil olan yumşaq, dənəvər, tündqonur rəngli maddə” şeklinde tanımlanmaktadır (Orucov vd., 2006: 359).

Türkiye Türkçesinde kelimenin mecaz anlamı olarak “ülke” karşılığı da verilmektedir (*Türkçe Sözlük*, 2011: 2371). Sir Gerard Clauson, kelimenin mecazi olarak “ülke, vatan” anlamında bütün Türk lehçelerinde korunduğunu belirtmektedir (Clauson, 1972: 443). Azərbaycan Dilinin İzahlı Lügəti'nde de toprak kelimesinin mecaz anlamı “vətən, yurd, el” olarak verilmektedir (Orucov vd., 2006: 360).

Türk dilinin en eski yazılı metinleri olan Orhun Abideleri'nde toprak anlamında “yağız yir” (Ergin, 2000: 8), *Divanü Lügat-İt-Türk*'te “yağız yer” (Atalay, 2013: 10), Kutadgu Bilig'te “yağız yir” (Arat, 2008: 92) ifadeleri geçmektedir. Türkiye Türkçesinde yer kelimesinin sözlük karşılığı şu anlamları kapsamaktadır: “1. Bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk, mahal, mekân. 2. Gezinilen, ayakla basılan taban. 3. Bulunulan, yaşanılan, oturlan bölge. 4. Durum, konum, vaziyet. 5. Ülke. 6. Görev, makam. 7. Önem. 8. İz. 9. Üzerine yapı kurulmaya elverişli arazi, arsa. 10. Ekime elverişli toprak parçası, arazi” (*Türkçe Sözlük*, 2011: 2575). Dikkat edileceği üzere kelimenin “toprak” anlamındaki karşılığı 9. ve 10. maddelerde belirtilmiştir. Azerbaycan Türkçesinde ise yer kelimesinin karşılığı olarak şunlar verilmektedir: “1. Üzərində sakin olduğumuz planet. 2. Quru (su səthi müqabilə). 3. Yer qabığının üst qatı; torpaq. 4. Üzərində dayandığımız və hərəkət etdiyimiz sahə. 5. Kənd təsərrüfatı məqsədləri üçün istifadə edilən (yaxud edilməyən) torpaq sahəsi. 6. Ölkə, ərazi, vətən, diyar, məmləkət ...” (Orucov vd., 2006: 580).

Bu bağlamda, toprak ve yer kelimelerinin, Türkiye Türkçesi ve Azerbaycan Türkçesinde, “Üzerinde yaşam sürülen mekân” anlamında kullanıldıklarını söylemek mümkündür. Mitolojide toprak, “Tanrılık nitelik taşıdığına inanılan yer kabuğu”dur (Hançerlioğlu, 2013: 516). Mircea Eliade'nin ifade ettiğine göre; yer anlamında kullanılan pek çok sözcüğün kökeni mekânla ilgili izlenimlerden kaynaklanmaktadır: "yer," "geniş," "arazi"; "katı," "kara" vb. Yerin toprağa bağlı olarak değer kazanması, özellikle de tarım faaliyetleriyle gerçekleşmiştir. O güne kadar "yer tanrıları" olarak adlandırılanlar daha çok belli bir ortamın kozmik tanrıları olarak varlık bulmuşlardır (Eliade, 2000: 248). Yerin sahibi, tüm canlı varlıkların kaynağı, çocukların bekçisi ve ölülerin gömüldükten sonra dinlendikleri, yenilendikleri ve sonra onun kutsallığı sayesinde yaşama yeniden döndükleri rahim olma işlevleriyle toprak kutsal kabul edilmiş ve etrafında çeşitli ritüeller oluşmuştur (Eliade, 2000: 262-263).

Proto-Türk ve Türklerin en eski kozmolojisine göre, “gök” ve “yir-sub/v” (yer-su: yer-yüzü), kâinatın bütün tezahürlerini temsil eden, birbirine zıt, fakat birbirini tamamlayan bir çifttir (Esin, 2001: 19). Mitik metinlerde, kozmogonik ve dişil bir unsur olarak algılanan toprak; “Toprak Ana”, “Yeryüzü Ana”, “yer tanrıçaları” kavramlarıyla simgelenmiştir (Korkmaz, 2004: 143). Öyle ki, tarımla ilgili pek çok inanış, “Toprak bizim annemiz, gök bizim babamız. Gök toprağı, yağmurla döller ve yer tahıl ve bitki verir” düşünesi etrafında toplanmıştır (Eliade, 2000: 245). Varoluş tasarımlarında dişil bir güç olan toprak, aynı zamanda insanın yaratıldığı temel unsur, dolayısıyla yaşam döngüsünün başlangıç maddesidir (Ögel,

1998: 487). Annemarie Schimmel (2002: 24), “Kadınlar sizin tarlalarınızdır...” ayeti ile bu durumun, İslami gelenekte de kabul gördüğünü belirtmektedir. Yine toprak ve ölüm olgusu arasında güçlü bir ilişki söz konusudur (Eren, 2012: 259-271).

Görüldüğü gibi Türk kültüründe toprak; merkezde yer alma, insanın yaratılışındaki hammadde olma, analık vasfıyla üretme, hayat verme, koruma, bağrına basma, bolluk ve bereket saçma, yurt olma işlevleriyle önemli bir unsurdur (Çağlar, 2008). Bunun yanı sıra beslenme, yiyecek yapımı ve korunması, mutfak eşyası yapımı, ev yapımı ve onarımı, temizlik, ilaç yapımı ve sağaltma işlevleriyle de ön plandadır (Kasapoğlu Akyol, 2012: 316-333). Toprak ve toprak anlamını içinde barındıran yer sözcükleri üzerinde, anlam, değer, kullanım, konu ve işlev bakımından ayrıntılı açıklamalarda bulunmak, elbette mümkündür. Kanaatimizce, toprakla ilgili açıklamaları, Azerbaycan Türklerinin atasözleri üzerinden sürdürmekte yarar vardır.

## 2. Toprak olgusu ve Azerbaycan Türklerinin atasözleri

İşlevciliğin genel aksiyonları hakkında Bronislaw Malinowski'nin ifade ettiği üzere, “Kültür bir nesnelere, eylemler ve zihniyetler sistemidir, bu sistem içerisinde her parça bir amaca hizmet eden bir araç olarak bulunur” (Malinowski 1992: 21). Bu bağlamda, Azerbaycan Türklerinin atasözleri, toplumun tarihi, düşünce yapısı, geleneksel dünya görüşüyle ilgili bilgilerimize toprak, vatan ve emek bağlamında katkı sağlama işleviyle, kültürün önemli bir aracı konumundadır. En büyük hikmetleri en sade ve en derin şekilde anlatabilen atasözleri (Beydili, 2004: 4-6), toprağın önem ve değerini yeni nesle aktarması açısından işlevseldir.

Meşruluğu toplum tarafından onaylanmış olan atasözlerine, bir fikri ya da hükmü onaylamak ya da tenkit etmek amacıyla başvurulmaktadır (Çobanoğlu, 2004: 7). Ağırlıklı olarak geniş zaman kipiyle (“Yer oturan kişi ile şerefli”, “Yer bərk olanda öküz öküzdən görər”, “Yerin yeddi gatından keçir”) kurulan atasözleri, bünyesinde barındırdığı hükümlerin her zaman geçerli olduğunu göstermektedir. “Vetene geldim imana geldim”, “Yer ayrılış yere girirdim” şeklinde geçmiş zaman kipiyle biten atasözleri ise, bu sözlerin uzun bir gözlem ve tecrübeye sahip kişiler tarafından söylendiğine işaret etmektedir. Bazı atasözleri de emir kipiyle kurulmaktadır: “Yurddan çıhsan da evden çihma”. Bunun yanı sıra “El gücü, sel gücü” gibi sadece durum bildiren atasözlerine de rastlanmaktadır.

Azerbaycan Türkçesinde kullanılan toprakla ilgili atasözlerini, ifade ettiklerine göre, dört ana başlık altında değerlendirmek mümkündür:

- 2.1. Toprak ve yaşanılan yer (vatan) ilişkisini gösteren atasözleri
- 2.2. Toprak ve insanın yaratılışı ilişkisini gösteren atasözleri
- 2.3. Toprak ve canlılık ilişkisini gösteren atasözleri
- 2.3. Toprak ve bolluk, bereket, zenginlik ilişkisini gösteren atasözleri

### 2.1. Toprak ve yaşanılan yer (vatan) ilişkisini gösteren atasözleri

Vatandan ayrı olmanın ne demek olduğunu iyi bilenlerden Azerbaycan Türklerinin atasözlerinde toprağın, özellikle yaşanılan yer (vatan) anlamının vurgulandığı görülmektedir. Aktaracağımız şu atasözü, vatan toprağı olan Karabağ'ı, terk etmeye zorlanan Azerbaycan

Türklerinin acısını açık bir şekilde ortaya koymaktadır: “Gürbet görmeyen adam veten gedri bilmez”. “Veten doğmadır özge diyar ögey” diyerek vatani öz, başka diyarları üvey olarak gören ve bir an önce ana vatana dönmek gerektiğine işaret eden Azerbaycan atasözü, “Veten virane de olsa, meseldir mehz cennettir” ifadesiyle vatanın her şekilde cennet olduğunu ve değerini bilmek gerektiğini söylemektedir. Yine, “Qəribi vurmuşlar, ‘Vay Vətən!’ demiş”, ya da “Vetenin bir gışı gürbetin yüz baharından yahşıdır” şeklindeki atasözleri vatanın tüm güzelliklerden, zenginliklerden daha değerli olduğunu, insanın öz vatanından daha iyi bir yer bulamayacağını vurgulamaktadır.

Azerbaycan Türklerinin atasözlerinde toprak, yerine getirdiği işlevlerin önemi nedeniyle diğer tüm varlıklardan üstündür, kutsaldır. Öyle ki, “Ana kimi yar olmaz, vətən kimi dövlət” diyerek vatan toprağının değeri, kutsallığı ile anne sevgisi eş tutulmaktadır. “Vetene mehebbet iman eseridir” diyerek vatana sevgi duymanın İslam dininin gerekliliklerinden olduğuna işaret eden atasözleri, bir yandan “El igidləri ilə tanınar” diyerek vatan toprağının da içinde yaşayan bireylerin güçleri, başarıları ve birliktelikleriyle tanınacağına vurgu yapmaktadır. “Vətənsiz olan kəfənsiz qalar”, “Eli olmayanın, dili də olmaz” atasözleri, insanın hayatındaki en değerli, kutsal varlık olan vatan toprağına, bireyleri koruyup kollama ve kendini ifade etmelerine imkân sağlama görevi vermektedir. Bunun yanı sıra, “Yurddan çıxsan da, eldən çıxma!”, “El içində – öl içində!” denilerek bir kişinin yaşadığı yerden, evinden ayrılma ya da başka bir yere taşınma da, kutsal vatan toprağını terk etmemesi gerektiği düşüncesi de öne çıkarılmaktadır.

Bireye vatanın, kendisinin evi olduğunu öğretmesi ve vatanını koruduğu takdirde kendi evini korumuş olacağını kavratması açısından vatana sahip çıkma sorumluluğu “Veten elin evidir”, “El yandıran şamı söndürmek olmaz” atasözleri aracılığıyla aşılarmaya çalışılmaktadır. Vatan toprağını sevmenin birey ve toplumun temel değerleri arasında yer aldığı, aksi durumda hem bireyin hem de toplumun zarar göreceği, “Vetenin sevmeyen insan olmaz, olsa ol şehsde vicdan olmaz” denilerek vurgulanmaktadır. Bunun yanı sıra vatanından ayrı kalmanın kişilerin, vatanın kıymetini bilemeyeceği, “Qürbet görmeyen adam vətən qadri bilməz” şeklinde ifade edilmektedir. Yine vatan toprağından uzakta olanların, vatana duydukları özlem ve içinde buldukları ruhsal durum, “Vətən yadına düşən qerib ağlamasın neyləsin?” atasözü ile dile getirilmektedir.

## 2.2. Toprak ve insanın yaratılışı ilişkisini gösteren atasözleri

Eski Türkler, kâinatta var olan beş unsurun su, ateş, ağaç, maden ve toprak olduğunu düşünmüş, toprağın, diğer unsurlar arasında merkez konumunda yer alması sebebiyle, farklılık arz ettiğini kabul etmişlerdir (Esin, 2001: 24-25). Türk mitolojisinde, her yer sularla kaplı iken, Tanrının emri ile Erlik, suyun dibinden toprak çıkarır. Bu toprak suyun üzerine atılarak yer ve tepeler meydana getirilir (Ögel, 1998: 451-453). Yunan mitolojisine göre, düzensiz boşluktan ilk önce Gaia (Toprak) çıkar ve evreni düzenleyerek göğü ve denizi yaratır (Hançerlioğlu, 2013: 516). Yani toprak, su altında, dünya yaratılmadan önce de vardır ve yaratılan nesnelere ham maddesini oluşturmuştur (Taş, 2011: 91-93). İnsanın yaratılışında kullanılan bu hammadde kimi zaman doğrudan toprak kimi zaman çamur, kil ya da balçık gibi toprağın bir türevidir (Çağlar, 2008: 151).

Azerbaycan Türklerinde toprak, insanın yaratıldığı ve öldükten sonra tekrar döneceği bir madde olarak algılandığı için Toprak Ana'ya büyük bir saygı gösterilmektedir. Carol Delaney'in "tohum ve tarla" kuramıyla işaret ettiği üzere erkek, tohumu verir, kadın ise tarla görevini yerine getirir. Toprak verimliyse hasatın bol olmaması için hiçbir sebep yoktur; ancak kısırsa ürün veremez (Delaney, 2001: 49-63). Toprağa yani yere, bir ana rolü yüklenmiş, dolayısıyla toprak; yer, kadın olarak algılanmış ve kendisine saygıyla Toprak Ana, Yer Ana denmiştir. "Torpağı bir yerden götürülüb" diyerek birbirine benzeyen, birbiriyle iyi anlaşılan kişilerin aynı topraktan yaratıldığına vurgu yapan Azerbaycan atasözü bu duruma bir örnektir.

Kur'an-ı Kerim'de de insanın yaratılışına dair yapılan açıklamalarda, yaratılışın kaynağındaki temel maddenin toprak olduğu belirtilmektedir: "Hem Allah, sizi bir topraktan, sonra bir meniden yarattı" (Fâtır Sûresi, 11. ayet). "Ve O'nun (kudret) delillerindedir ki, sizi bir topraktan yarattı; sonra da siz şimdi bir 'beşer'siniz, (her tarafa) yayılıp duruyorsunuz" (Rûm Sûresi, 20. ayet). Bunun yanı sıra Kur'an-ı Kerim'de, ölümden sonra da insanın toprağa döneceği vurgulanır. Toprak, hem canlılara hem de ölümlere kucak açar. Eliade bu durumu, "Yeryüzü Ana'nın faaliyetlerinin iki farklı dönemi" olarak değerlendirir. İnsanın topraktan yaratılması, toprağın kucağında yaşaması, ölümden sonra da toprağa gömülmesi "Yeryüzü Ana" kültürüne bağlı dikkat çekici bir ritüeldir (Eliade, 2000: 252-255). "Böyüyün üzünə ağ olanı torpaq götürməz" diyen Azerbaycan atasözü büyüklerini dinlemeyen, onlara itaat etmeyen kimseyi toprağın dahi kabul etmeyeceğini belirtmektedir.

### 2.3. Toprak ve canlılık ilişkisini gösteren atasözleri

Farklı kültür ve inanışların buluştuğu ortak nokta; "yerin canlı olması" dır. "Yerden çıkan her şey yaşam doludur ve yere dönen her şey yeniden yaşam bulur" düşüncesi söz konusudur (Eliade, 2000: 196). Anasırı-ı erbaa adı verilen ve kâinattaki oluşumu sağlayan dört unsurdan biri olan toprak, anne sıfatıyla koruyandır, kollayandır. Bu bakımdan bireyin hayatındaki önemi büyüktür. Kendi hatasıyla ya da başkalarının davranışı/sözü yüzünden utanma; utançtan kaybolma, yok olma arzusunu "Yer ayrılıydı yere girirdim" diyerek ifade eden Azerbaycan atasözü, canlı olarak algılanan yerin aynı zamanda sığınılacak bir mekân olduğunu da belirtmektedir.

Orhun Yazıtları'nda ifade edildiği üzere, VIII. yüzyılda, Göktürklerde "yer-su", devletin resmî kültlerinden biri olmuştur (Gökyay, 2000: CCXCII-CCXCIV; İnan, 1998: 491). Türklerde yer ve su, kutsallaştırılmış, onlara kişilik verilmiş, her çağda mukaddes ve saygın tutulmuşlardır (Ögel, 2002: 315-355; Eliade, 2000: 196). Öyle ki, "Torpağın garası üz ağardar" hükmünde bulunan atasözü, canlı bir unsur olan toprağın temizleyici özelliğine dikkat çekmektedir. Kur'an-ı Kerim'de, abdest almak için su bulunamadığı takdirde elleri toprağa sürerek teyemmüm yapmanın emredilmesi de bu doğrultuda düşünülebilir.

"Yer gulaglı olar", "Yerin də qulağı var" diyen Azerbaycan atasözleri, toprağı canlı bir unsur olarak algılamakta ve ağızdan çıkan sözün, iki kişi arasında gizli olarak konuşulsa dahi, sır olmaktan çıkacağını belirtmektedir. Bu bağlamda toprak, üzerinde yaşayan herkesin kulağı olarak tasavvur edilmektedir.

Canlı olarak kabul edilen toprak unsurunun merkezî bir konumda olduğu sembolik nitelikte birçok inanış, ritüel ölüm etrafında kümelenmiştir (Eren, 2012: 260). “Torpaq deyər: - Öldür mənı, dirildim sənı!” diyen Azərbaycan atasözünde toprağın karnını yarmaktan, yarararak, keserek simgesel anlamda öldürmekten söz edilmektedir. Karnı yarılarak simgesel olarak öldürülen toprak diriltmektedir.

#### 2.4. Toprak ve bolluk, bereket, zenginlik ilişkisini gösteren atasözleri

Toprak, dünya üzerinde yaşanan yer, var oluştaki temel madde olmasının yanı sıra hayatı devam ettirebilmek için gerekli olan besinleri bünyesinden çıkarır, çünkü üretkendir (Eliade, 2000: 255). “Çörəyi torpaqdan al, özgənın ağzından yox” diyen Azərbaycan atasözü, temel gıda maddelerinin sadece topraktan alınabileceğini ifade etmektedir.

Toprağın, bünyesinde barındırdığı bolluk, bereket ve zenginliği sınırsız bir şekilde insanlara sunması, toprakla insan arasındaki karşılıklı ilişkiye göre şekillenmektedir. Bakılmayan, işlenmeyen toprak kuruyup çölleşerek, bireyin ve hatta dünyanın sonunun yakın olduğunu gösterir. İşlenen toprağın ürün vermesi, “yaratılışın simgesel tekrarı” olarak görüldüğü için toprağa saygı eski dönemlere kadar uzanmaktadır (Eliade, 1994: 71). Nitekim “Torpağı sanı yaşayasan”, “Torpağa bah deyipler” diyen Azərbaycan atasözleri, insanın toprağa hürmet ettiği takdirde ayakta kalabileceğine vurgu yapmaktadır. Yine, “Dağlar qarıynan, torpaq varıynan” şeklindeki atasözü toprağın, ekilip biçilip zenginleştirildiği takdirde daha değerli olacağını söylemektedir.

Azərbaycan Türklerinin atasözleri, “Torpaq ovuclayan gızıl ovucular”, “Torpağnan oynayan ac galmaz” diyerek toprağı işlemenin bireyleri, dolayısıyla toplumu, memnun edeceğini belirtmektedir. Benzer şekilde, “Torpaq deyər: - Sən mənə tər ver, mən sənə zər verim!” diyen atasözü, toprağın, onunla uğraşan kişinin zahmetiyle, emeğiyle zinetleneceğini ifade etmektedir. Şu atasözü ise toprağın ne kadar değerli bir hazine olduğunu ancak ona emek veren ve bu yolda alın teri dökən kişilerin anlayabileceğini belirtmektedir: “Torpağın sirrini eli torpağda olandan sor”.

“Torpaq gızıl guşdur, elden burahdın uçar geder” diyen Azərbaycan atasözü, emek verilmediği, ilgilenilmediği takdirde toprağın bireye ve topluma herhangi bir faydasının olmayacağını, aksine elden uçup gideceğini söylemektedir. Değerli bir hazine, yaşamın, hayatın kaynağı olan toprağın elden gitmesi ise, bireylerin ve toplumun ekonomik anlamda başkalarına bağımlı bireyler olarak yaşamalarına yol açacaktır. Bu noktada, “Yer beyin, yurt hanın, işle ha çıhsın canın” şeklindeki atasözü bireylere, üzerinde yaşadıkları topraklar için çok çalışmaları, emek vermeleri gerektiğini söylemektedir.

“Yer yiyəsiz qalanda, donuz tərəyə çıxar” diyen Azərbaycan atasözü, sahipsiz ve bakımsız kalan toprağın kültürel olmaktan çıkıp vahşileşeceğini, vahşi hayvanlara mekân olacağını ifade etmektedir. Üretken bir varlık olması, işlendiği, emek verildiği takdirde bitmeme ve tükenmeme özelliği nedeniyle toprak, mecazi anlamda ölüm konusunu bünyesinde barındıran atasözlerinde de yer almaktadır. Öyle ki, “Gözü ancaq torpaq doyrur” hükmünde bulunan atasözü, kendisinde olan şeylerle yetinmeyen, açgözlü kişinin ancak toprağa gömüldükten sonra tatmin olabileceğini vurgulamaktadır.

“Yer-su” kültüyle bağlı koruyucu ruhlar olan “izi / iye (yiye / eye)” anlayışı (İnan, 2000: 41; Beydili, 2003: 129-130) da Azerbaycan Türklerinin atasözlerinde dile getirilmektedir. “Yer yiyisini sanı” diyerek yerin, “sahipsiz” ve “koruyucusuz” olmadığı belirtilmekte, kendisine saygı duyulması gerektiği vurgulanmaktadır. Türk mitolojisinde hayatın ve canlılığın kaynağı olarak kabul edilen, kutsal sayılan yerin de kendi iyisi olduğuna dair inanç, birçok Türk boyunda olduğu gibi, Azerbaycan Türkleri arasında da yaşamaktadır.

Yaşamın devamını sağlayan hayati unsurlardan olan toprak; Azerbaycan Türklerinin atasözlerinde bereket, bolluk ya da üretkenlik, kavramlarıyla birlikte anılmakta, benzetmelere konu olmaktadır. “Torpag kimi bereketli ol ki hamının sevimlisi olasan”, “Yer ekenindir, biçin biçenin” diyen Azerbaycan atasözleri, birey ve toplum hayatı için üretkenliğin önemine vurgu yaparak, bireyleri üretken olmaya teşvik etmektedir.

### Sonuç

Ait olduğu toprağın, temel değer ve yargılarını, düşünce sistemlerini, din ve ahlâk anlayışlarını belli bir uyum ve düzen içerisinde işlemesi noktasında, yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere, Azerbaycan Türklerinin atasözleri önemli bir rol üstlenmektedirler. Bireyle topluma toprağı nasıl algılaması, değerlendirmesi, toprağı nasıl yaklaşması, ne şekilde davranması, toprakla ilgili nelerden kaçınması ve nelere dikkat etmesi gerektiğini öğretip hatırlatan, örnek ve ideal davranış modelleri sunan atasözlerinin söz konusu işlevi, Azerbaycan Türklerinin atasözlerinde açık bir şekilde görülmektedir. Toprak olgusu üzerinde duran atasözlerinin çeşitliliği dikkate alındığında, Azerbaycan Türklerinin atasözleri, toprağın yaşamın bir parçası olması noktasında önemli bir görevi yerine getirmektedir. Bu bağlamda, toprak konulu atasözlerinin Azerbaycan Türklerinin duruş, tavır ve zihniyetleri hakkında da birtakım bilgiler verdiğini söylemek mümkündür.

Azerbaycan Türklerinin toprakla ilgili atasözleri, bireye ve topluma yaşanan yer (vatan) anlamını kavratma noktasında yoğunlaşmaktadır. Bunun yanı sıra toprağın, canlı bir unsur olarak algılanması, bolluk, bereket, zenginlik kaynağı olması, toprağı işlemenin gerekliliği konularına yönelik aktarımlar da vurgulanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Azerbaycan Türklerinin toprak temalı atasözlerinde, vatanın güzelliği, kutsallığı, vatana sahip çıkmak gerektiği, vatandan ayrı kalma acısı, toprağı emek vermek gerektiği konuları daha ön plandadır. Toprak denince, özellikle vatan sevgisi ve gurbet konularına atasözlerinde değinilmektedir. Anavatanın işgal edilmesiyle birlikte hürriyetlerini kaybedip, yıllarca vatansız, esaret altında yaşayan Azerbaycan Türklerinin bağımsızlık ve vatan özlemlerinin, atasözlerinde geniş yer bulması son derece doğaldır.

Azerbaycan atasözleri, Azerbaycan Türklerinin toprak olgusu üzerine uzun gözlem ve deneyimleri sonrasında oluşturdukları temel yargısıyla bu yargılara bağlı ilkelerini, edebî sanatların desteğini de arkasına alarak, etkili bir şekilde ortaya koymuştur. Azerbaycan atasözleri toprağın, yukarıda anılan işlevleri esasında, birey ve toplum hayatındaki önem ve değerinin sürdürülmesi adına, edebî bir üslupla hatırlatmalarda bulunmuştur. Bu noktada atasözlerinin, kısa ve kalıplaşmış olmaları, kolay akılda kalmasına, ezberlenip aktarılmasına imkân sağlamıştır. Söz konusu temel yargı ve ilkelerin, ağırlıklı olarak geniş zaman kipiyle ifade edilmiş olması da, her zaman geçerli olduklarına işaretler.



**Kaynaklar**

- Ercilasun, A. B. (Komisyon Başkanı). (1991). *Karşılaştırmalı Türk lehçeleri sözlüğü. (Cilt I)*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Akalın, Ş. H. (Çalışma Grubu Başkanı). (2011). *Türkçe sözlük*. 11. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Abdulla, B. (2001). *Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı (Antologiya)*. Birinci kitab. Bakı: XXI- Yeni Nəşrlər Evi.
- Aça, M. (2009). Türk halk edebiyatında tür ve şekil bilgisi. Editör: Ceylan, Ö., *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi* (ss. 447-526). İstanbul: Kriter.
- Aça, M. (2011). Tıva atasözleri. *Karadeniz/Black Sea/Çornoe More*, S. 12, ss. 29-50.
- Aksoy, Ö. A. (1984). *Atasözü ve deyimler sözlüğü I Atasözleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Altaylı, S. (2010). Atasözü ve deyimler arasındaki farklar. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, 7 (25), ss. 125-134.
- Arat, R. R. (2008). *Kutadgu Bilig Yusuf Has Hacib*. İstanbul: Kbalacı.
- Atalay, B. (2013). *Kâşgarlı Mahmud Divanü Lûgat-it-Türk (Çeviri)*. Birleştirilmiş birinci baskı (Cilt III). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Beydili, C. (2003). *Türk mifoloji sözlüğü*. Bakı: “Elm”.
- Bəydili (Məmmədov), C. (2004). *Atalar sözü*. Bakı: Öndər Nəşriyyat.
- Boratav, P. N. (1988). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek.
- Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth century Turkish*. London: Oxford University.
- Çağlar, B. (2008). *Türk mitolojisinde dört unsur ve simgeleri üzerine bir inceleme*. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Kocaeli.
- Çobanoğlu, Ö. (2004). *Türk dünyası ortak atasözleri sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Delaney, C. (2001). *Tohum ve toprak* (Çev.: S. Somuncuoğlu ve B. Aksu). İstanbul: İletişim.
- Elçin, Ş. (1993). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ.
- Elçin, Ş. (1997). Türk dilinde atalar sözü (Kelime, kavram, bibliyografya, örnekler). *Halk Edebiyatı Araştırmaları (Cilt II)* (ss. 413-424). Ankara: Akçağ.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi dönüş mitosu*. (Çev.: Ü. Altuğ), İstanbul: İmge.
- Eliade, M. (2000). *Dinler tarihine giriş*. (Çev.: L. Arslan), İstanbul: Kbalacı.
- Eren, M. (2012). Türk kültüründe ölüm ve toprakla ilgili inanış ve ritüeller. *Acta Turcica Çevirimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, IV (1), ss. 259-271.
- Ergin, M. (2000). *Orhun abideleri*. İstanbul: Boğaziçi.
- Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. İstanbul: Kbalacı.
- Gökay, O. Ş. (2000). *Dedem Korkudun kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Gülensoy, T. (2011). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözlüklerin köken bilgisi sözlüğü -Etimolojik sözlük denemesi- (Cilt II)*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Hançerlioğlu, O. (2013). *Dünya inançları sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- İnan, A. (1998). Türklere su kültürü ile ilgili gelenekler. *Makaleler ve incelemeler (Cilt I)* (ss. 491-495). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- İnan, A. (2000). *Tarihte ve bugün şamanizm materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kasapoğlu Akyol, P. (2012). Kullanım şekilleri ve geleneğiyle kültürümüzde toprak. *Acta Turcica Çevirimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, IV (1), ss. 316-333.
- Korkmaz, E. (2004). *Zerdüştlük terimleri sözlüğü*. İstanbul: Anahtar.

- Malinowski, B. (1992). *Bilimsel bir kültür teorisi*. (Çev.: S. Özkal), İstanbul: Kabalıcı.
- Orucov, Ə. ve diğ. (2006). *Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti (Cild I)*. Bakı: “Şərq-Qərb”.
- Oy, A. (1972). *Tarih boyunca Türk atasözleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Ögel, B. (1998). *Türk mitolojisi (Kaynaklar ve açıklamaları ile destanlar) (Cilt I)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (2002). *Türk mitolojisi (Kaynaklar ve açıklamaları ile destanlar) (Cilt II)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Öztürk, G. (1993). *Azerbaycan atasözleri ve deyimleri (Metin-tercüme-indeks)*. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul.
- Schimmel, A. (2002). *Tanrı'nın yeryüzündeki işaretleri*. (Çev.: E. Demirli), İstanbul: Kabalıcı.
- Taş, İ. (2011). *Türk düşüncesinde kozmogoni-kozmooloji*. Konya: Kömen.





DOI: 10.22559/folklor.852

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# Dânâ Ata Oğuznâmesi Hakkında Yapılan Çalışmalar<sup>1</sup>

Studies on Dâna Ata Oğuznâma

**Ebru Birkan Akhan<sup>2</sup>**

## Öz

Dâna Ata Oğuznâmesi, Oğuznâmecilik geleneğinde adı zikredilen bir Oğuznâme'dir. Dâna Ata Oğuznâmesi üzerine ilk çalışmayı A. N. Samoyloviç yapmıştır. Eser hakkında Türkmenistan'da Ahmed Bekmiradov'un çalıştığı görülmektedir. Bekmiradov'un ilim dünyasına tanıttığı Oğuznâme metni, Abdurrahman Mulkomanov ile gözden geçirilerek sunulmuştur. Türkiye'deki ilim adamlarının da Dâna Ata Oğuznâmesi hakkında kısaca bilgi verdikleri tespit edilmiştir. Ayrıca Dâna Ata'(İhsan Şeyh) nin kimliği üzerine de yeterli bilgi mevcut değildir. Bu sebepler, Dâna Ata Oğuznâmesi üzerine çalışmaya sevk etmiştir. Dâna Ata Oğuznâmesi'nin tıpkıbasım metni St. Petersburg İlimler Akademisi Doğu Bilimleri El Yazmaları Bölümü 1927-no 643'te, Samoyloviç'in bildirisinde yer almaktadır. Mezkûr bildiri için St. Petersburg İlimler Akademisi El Yazmaları Bölümü'ne gidilmiştir.

Çalışmamız "Dâna Ata Oğuznâmesi ve Oğuznâmecilik Geleneği" adlı Doktora Tezi üzerinedir. Elde edilen veriler doğrultusunda, A. N. Samoyloviç'e ait "Ebu'l Gazi Bahadır Han. Türkmenlerin Soy Ağacı Listelerinden Biri" adlı bildiriye Oğuznâmecilik Geleneği üzerine çalışan ilim adamlarının atf yaptıkları görülmüş-

<sup>1</sup> Bu çalışma, *Dâna Ata Oğuznâmesi ve Oğuznâmecilik Geleneği* adlı Doktora Tezi'nin altıncı bölümünden gözden geçirilerek oluşturulmuştur.

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Gör. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. ebirkan@selcuk.edu.tr

tür. Dâna Ata Oğuznâmesi'nin Hocalı Molla ile Oraz Muhammed Oğlu Molla Gurbangeldi olmak üzere iki yazıcısının olduğu anlaşılmıştır. Samoyloviç, Oğuznâme metninin Tumanskiy'e göre on altı bent sekiz heceli olduğunu belirtmiştir. Hece vezniyle yazılan manzum Oğuznâme'nin yazıya aktarılması sözlü gelenekte de icra edildiğini göstermektedir. Bu bağlamda Dâna Ata ve Dâna Ata Oğuznâmesi hakkında yapılan çalışmaların gün ışığına çıkartılması amaçlanmıştır.

**Anahtar sözcükler:** *Dâna Ata, hece vezni, Oğuznâme, Samoyloviç, St. Petersburg, sözlü gelenek*

### Abstract

The Dâna Ata Oğuznâma is an Oğuznâma mentioned in the tradition of Oğuznâmecilik. The first study on Dâna Ata Oğuznâma was conducted by A.N. Samoylovich. It is seen that A. Bekmiradov studied about the work in Turkmenistan. The Oğuznâma text which is introduced to the science world by Bekmiradov was reviewed and presented by Abdurrahman Mulkomanov. It is determined also that the scientists in Turkey briefly gave information about Dâna Ata Oğuznâma. Furthermore, any sufficient information is not available about the identity of Dâna Ata (İhsan Şeyh). These reasons led to study on the Dâna Ata Oğuznâma. Facsimile text of the Dâna Ata Oğuznâma is included the communiqué of Samoylovich in the Oriental Manuscripts Department of the St. Petersburg Academy of Sciences in 1927 no-643.

Our study is about the doctorate study titled "Dâna Ata Oğuznâma and the tradition of Oğuznâmecilik. In the direction of data obtained, it is seen that scientists studying on the tradition of Oğuznâmecilik referred to the paper titled "One of the Lists of Turkmen Family Tree, Ebu'l Gazi Bahadır Khan" belonging to A.N. Samoylovich. It is understood that there are two writers of the Dâna Ata Oğuznâma who are Hocalı Molla and Molla Gurbangeldi son of Oraz Muhammed. Samoylovich stated that the texts of the Oğuznâma consisted of sixteen paragraphs and eight syllables. It reveals that writing the poetic Oğuznâma out that was written with syllabic meter was also performed in oral tradition. In this context, it is significant to bring the studies about Dâna Ata and Dâna Ata Oğuznâma to light.

**Keywords:** *Dâna Ata, syllabic meter, Oğuznâma, Samoylovich, St. Petersburg, oral tradition*

### Giriş

Dâna Ata Oğuznâmesi üzerine çalışan araştırmacılar, Dâna Ata adının Dâna Ata Oğuznâmesi<sup>1</sup> ile bağlantılı olduğunu düşünmüşlerdir. Demidov, Dâna Ata' (Bilge Baba) nın "İhsan Şeyh" adıyla anıldığını ifade etmiştir (Демидов, 1990: 115).

Farsça sıfat Dâna sözü "*bilen, bilici, bilgiç*" anlamlarına gelmektedir (Develioğlu, 1995: 164). Bu bağlamda, Oğuznâmecilik geleneğinde (Özkan, 1994) zikredilen Dede Korkut Kitabı'nın mukaddimesi düşündürücüdür. Şöyle ki:

"Resûl 'aleyhi's-selam zamanına yakın Bayat boyundan Korkut Ata dirler bir er kopdı. Oğuzuñ ol kişi tamam bilicisi-y-idi. Ne dir-se olur-idi. *Gayıbdan* dürlü haber söyler-idi. Hak Ta'ala anuñ köñline ilham ider-di" (Ergin, 1997: 73).

Türkmenler tarafından Dâna Ata Oğuznamesi'nin (Birkan Akhan, 2107) müellifi olduğu belirtilen İhsan Şeyh'in Dede Korkut gibi devrinin bileni, bilici olması, onu, Oğuznâmelere bağlayan unsurlardan biridir. Bu cümleden Dâna Ata yani İhsan Şeyh devrinin bileni, bilicisi olarak kabul edilmelidir. Mihály Hoppal'ın şaman kelimesinin anlamını "bilen, bilgiç" (Hoppal (Çev. Bayram-Çapraz), 2012: 21) şeklinde ifade etmesiyle ilişkili, Dâna Ata'ya "İslami ortamda Ata kimliğine bürünmüş derviş" dememiz mümkündür. Dâna Ata, Oğuznâme metninden anlaşıldığı üzere Hoca Ahmed Yesevî'ye bağlı bir Şeyh'tir:

*"Pîrdür dirler babamızı*

*Nâme içre râstdur sözi*

*İhsân Baba dirler bizi*

*Ebulhandur uranımız.*" (Самойлович, 1927: 39-41).

Ahmed Bekmiradov, Dâna Ata diğer adıyla İhsan Şeyh'in Dâna Ata Oğuznâmesi'ni tertip ederek *Oğuzlara iyilik ve lütufta bulunduğu* söylemiştir. Bu bağlamda, Dâna adının ihsan kelimesiyle de örtüştüğü görülmektedir. Arapça kökenli ihsan sözü "*iyilik etme, bağışlama ve verilen, bağışlanan şey, lütufta, iyilik*" anlamlarında kullanılmaktadır (Develioğlu, 1995: 417). Bekmiradov tarafından tespit edilen Oğuznâme metninin başında yer alan "*ve şunu bil ki Ahsan şeyh veya Dâna Ata üzerine Allah'ın rahmeti olsun ilahi ilhamla dolarak Soyunhan halkına Bu Oğuzname'yi hikâye etti*" (Демидов, 1976: 166) cümlesi İhsan Şeyh dolayısıyla Dâna Ata adına işaret etmiştir.

Dâna Ata Oğuznâmesi (Birkan Akhan, 2017) Türkmen Türkçesinin ağır bastığı Hanlıklar Devri Çağatay Türkçesiyle tespit edilmiştir. Şecere-i Terâkime üzerine çalışan A. N. Samoyloviç, Şecere-i Terâkime'nin çevirmeni Tumanskiy'den "Türkmenlerin Soy Ağacı" adlı eserin Taşkent el yazısının kopyasını almıştır. Bununla birlikte "spiska" şeklinde adlandırılan altıncı listenin de orijinalini de elde etmiştir (Самойлович, 1927: 39-41).

Samoyloviç, Tumanskiy'e ait el yazısını (kopyaladıktan sonra) Tumanskiy'in ölümüyle, Asya Müzesi' (St. Petersburg İlimler Akademisi) ne teslim etmiştir. Mezkûr el yazısının boyutları 18 x 11,5 cm'dir (Самойлович, 1927: 39-41). Dâna Ata Oğuznâmesi'nin metninin tıpkıbasımı, St. Petersburg İlimler Akademisi Doğu Bilimleri El Yazmaları Bölümü, 1927-no 643'te, Samoyloviç'in bildirisinde yer almaktadır.

Samoyloviç, mezkûr çalışmasında Dâna Ata Oğuznâmesi'ne ait şiirin "Tumanskiy'e göre on altı bent sekiz heceli olduğunu belirtmiştir. Hocalı Molla'nın el yazısına göre adı geçen şiir on sekiz bentlidir. Oraz Muhammed Oğlu Molla Gurbangeldi (1237 yılının Recep ayı tarihli), Şecere-i Terâkime'nin (Taşkent nüshası) "perespiçiki" olarak geçmektedir. Oraz Muhammed Oğlu Molla Gurbangeldi'nin adı, hem Ahmed Bekmiradov (Бекмырадов, 1986:184-186) hem de Halik Köroğlu (Короглу, 1999: 45) tarafından zikredilmiştir.

Ahmed Bekmiradov, "Edebi Miras Ebedi Miras" adlı eserinin "Dâna Ata Oğuzname Aydırdır" makalesinde Dâna Ata'ya ait iki Kolyazması'nın varlığından bahsetmiştir. Kolyazmalarından biri Türkmenistan'ın Magtımku adındaki Dil ve Edebiyat Enstitüsü'nde, Kolyazmalar Bölümü'nün 1771 numarasında saklanmaktadır (Бекмырадов, 1992: 92). Halik Köroğlu ise "Oğuz Kahramanlık Eposu" adlı çalışmasında, Bekmiradov gibi Dâna Ata'ya

ait bir Oğuznâme olduğunu bildirmiştir. Ancak Köroğlu, Oğuznâme nüshasının, Oğuznâme adıyla Manuskript archive UBAN altında, Özbekistan SSR.PN185-IV numarada “Oğuznâme kıt’a-ı manzum Dâna Ata İhsân” şeklinde ve Manuskript archive NHA.inv N 437 numarada kayıtlı olduğunu ifade etmiştir (Короглу, 1999:237).

Bu çalışmada, Dâna Ata Oğuznâmesi ve Dâna Ata (İhsan Şeyh) hakkında yapılan çalışmalar tarih sırası dikkate alınarak verilmiştir.

### **Dâna Ata Oğuznâmesi hakkında yapılan çalışmalar**

A. N. Samoyloviç, Dâna Ata (İhsan Şeyh) hakkında ilk bilgiyi, “Ebu’l-Gazi Bahadır Han. Türkmenlerin Soy Ağacı Listelerinden Biri” adlı çalışmasında vermiştir (Самойлович, 1927: 39-41). Samoyloviç, “Orta Asya Türk Edebiyatı Materyalleri” adlı eserinin birinci cildinin beşinci ve altıncı sayfalarında da (I, ZVO 19, str 05-06) Dâna Ata’dan bahsetmektedir (Самойлович, 1927: 39).

Barthold, 12. 1. 1927 tarihinde, Samoyloviç’in mezkûr çalışmasını, “Sovyetler Birliği’nin İlim Akademi Birliği” yayınları arasında neşretmiştir (Самойлович, 1927: 39-41). Bilirinin orijinali, ifade edildiği üzere, St. Petersburg İlimler Akademisi Doğu Bilimleri El Yazmaları Bölümü’nde 1927-643 numarada saklanmaktadır. Samoyloviç, çalışmasında, Ebu’l-Gazi Han’ın “Şecere-i Terâkime”sinden küçük bir parçanın, ilk defa, 1908 yılında, Ostromov’un yayımladığı anonim bir yazma olan “İslâm Işığı” adlı eserde basıldığını anlatmıştır. Samoyloviç’in “Ostromov’un İslâm Işığı Eseri Hakkında” adlı makalesinde, şunlar yazılmıştır:

“İslam Işığı adlı eser, Kaspiy (Hazar) bölgesinde ders kitabı olarak okutulur. Buradaki Türkmenler, İslam Işığı adlı eserin yazarını Şeyh Şeref olarak bilirler. Aşgabat ilinin Durun ilçesinin sorumlusu Hocalı Molla, 1906’da, İslam Işığı eserinin yazarı Şeyh Şeref hakkında bilgi verir” (Самойлович, 2005: 887-895).

Ayrıca, makalenin dipnotunda, Hocalı Molla hakkında şu bilgiler kayıtlıdır:

“Hocalı Molla, akıllı ve çok okumuş bir yaşlıdır. Onun kendi ifadesine göre, kitaplara ve halk rivayetlerine olan sevgisi, kendi ifadesine göre, babasından geçer. Bu sevgi, bizim ilmi çalışmalarımıza kaynak edecek pek çok el yazmaları kazandırdı: Vaaz-ı azad, Magtumkulu’nun babasının Devlet Muhammed’in yazıları ve diğer listelerden farklı olarak Ebu’l-Gazi’nin Şecere-i Terâkimesi ki bu eserle ilgili daha sonra bahsedeceğiz. Ayrıca birçok Türkmen şairlerinin ve onların eserleri hakkında birçok öykü, bütün bunları Hocalı Molla, St. Petersburg’a göndermiştir. 1906 yılında, Molla (1860), sadece kırk altı yaşında ama aksakal görünümündeydi. Bu makaleyi yazdıktan sonra (1908), biz Hocalı Molla’dan Şecere-i Terâkime’nin listesini aldık ki o listeyi yakın zamanda, Gürgen nehrine Göklenlere yaptığı seyahatten getirdi” (Самойлович, 2005: 887-895).

D. Nuraliyev, 1971 yılında, İlim Neşriyatı’nda, “Akademik A. N. Samoyloviç Türkmen Edebiyatı Hakkında” adlı bir eser yayımlamıştır. Çalışmada, Samoyloviç’in hayatı ve bilime katkıları üzerinde durulmaktadır (Нурғалиев, 1971: 5-139).

Nuraliyev, Samoyloviç’in bilim hayatına katkıda bulunduğu materyalleri “Gadımı Türkmen Edebiyatı”, “XVIII Asır Türkmen Edebiyatı” ve “XIX Asır Türkmen Edebiyatı” şeklin-

de üç başlık altında toplamıştır. “Gadımı Türkmen Edebiyatı” olarak tanımlanan dönemde, Dâna Ata (İhsan Şeyh)’nin da adı geçmektedir (Нурғалиев, 1971: 31-33). Çalışmada, “İhsan Şeyh’in biyografyasının Türkmen Edebiyatı’nda işlenmediği” anlatılmıştır. Ayrıca, “Dâna Ata’ya ait eserlerin kaybolduğu” belirtilmiştir.<sup>2</sup>

Samoyloviç, Dâna Ata’ya ait bilgileri Hocalı Molla’dan almıştır. Onun “Eski Türkmen Şiirleri” adlı eserinde, Dâna Ata’nın XVI. asırdan önce yaşamadığı anlatılmaktadır. Nuraliyev ise Samoyloviç’in “Asya Türk Edebiyatının Materyalleri” çalışmasına atıfta bulunarak Dâna Ata Oğuznâmesi’ne ait bilgi vermektedir. Adı geçen Oğuznâme metninin birinci ve son dörtlükleri de verilmiştir (Нурғалиев, 1971: 34). Şöyle ki:

“Bu şair, Hocalı Molla el yazmasında karşımıza çıkıyor. Ki bu el yazısında Ebu’l-Gazi’nin değiştirilmiş versiyonu var. Şiirin sonunda, İhsan Şeyh’in ismi var. Yani bu şiir, Oğuz Han’ın oğullarından başlayan Türkmenlerin Soy Ağacı. Şiirden önce Giriş kısmı bulunmaktadır. El Kısas Gün Han’ın, Oğuz Han’ın eteğinde yayılma ferzendlerinin atlarının aytalın. İhsan Şeyh, yani Dâna Ata rahmatıyla aleyhesselamdan bolup, Oğuznâme ayıp turur, cemi Seyil Hanga bizden yadıger kalun diyip, anı kögüp asıl nesillerini tiyib, bularının şanına nazm kıldılar...” (Нурғалиев, 1971: 34).

*“Oğuz Handın ayrılmışam  
Gel Seyil Han ilatımız  
Bir atadan yayılmışam  
Yokdur sözde yalanımız*

*Pirdir diyirler babamızı  
Nama içre rastdır sözi  
İhsan Baba diyirler bizi  
Abulhandır örenimiz”* (Нурғалиев, 1971: 34).

C. M. Demidov, İlim Neşriyatı’nda yayımlanan *Türkmen Evliyalari* adlı kitabın ikinci bölümünde “Evliya Topluluklarının Yapısı ve Kökenleri Hakkında Bilgiler” verirken “Şeyh”, “Hoca” ve “Seyit” kavramlarına değinmiştir (Демидов, 1976: 55-175). Eserin “Şeyhler” bölümünün “Kızıl Şeyhler” alt başlığında, Dâna Ata yani İhsan Şeyh’ten bahsedilmiştir. Hoca Ahmed Yesevî’nin müritleri arasında, Hâkim Ata ile Çolpan Ata’nın isimleri de zikredilmektedir.

Adayevlerin menkıbevî şeceresine göre Çolpan Ata’nın oğulları İhsan Ata, Çağrik (Şahruh) Ata’dır; Tergin Bibi adında da bir kızı bulunmaktadır (Демидов 1976: 89). Aynı eserde, İhsan Şeyh veya Dâna Ata’nın iki dörtlüğüne de yer verilmiştir (Демидов, 1976: 159). Dörtlüklerin kaynağı olarak A. N. Samoyloviç gösterilmiştir.

Alexandre Bennigsen-S. Enders Vimbush adlı araştırmacılar, 1985 yılında, *Muslims of the Soviet Empire: A Guide* adlı eserde, Türkmenler arasındaki oymaklardan bahsetmektedirler (Bennigsen, Vimbush, 1985, 1986: 98-100). Bennigsen, kitapta, mitik kişiler, ilk kurucular, göçebe boy beyleri ve velilere ait mezar taşları olmak üzere dört tür kutsal ziyaret yeri olduğunu anlatmaktadır (Bennigsen, Vimbush, 1985, 1986: 103). Bu mekânlar arasında, Dâna Ata’nın mezarı da zikredilmektedir.



Ahmed Bekmıradov, 1986 yılında, Sovet Edebiyatı dergisinde “Dânâ Ata’nın ‘Oğuzname’ Poeması” adlı bir makale yayımlamıştır (Бекмырадов, 1986: 184-188). Bekmıradov, Samoyloviç’in “Ebu’l Gazi Bahadır Han. Türkmenlerin Soy Ağacı Listelerinden Biri” çalışmasında, Dâna Ata Oğuznâmesi’ne (Birkan Akhan, 2017) ait teksti yerleştirdiğinden bahsetmiştir. Üçüncü el yazmasının “Oğuznama. Dâna Ata İhsan Ata Abulhanı” şeklinde Aşkabat’ta saklandığını belirtmiştir (Бекмырадов, 1986: 185-188).

Ahmed Bekmıradov tarafından İlim Neşriyatı altında yazılan “Andelip Hem Oğuznamacılık Debi” adlı eser, Dâna Ata hakkında bilgi veren diğer bir çalışmadır. Bekmıradov, ayrıca, XVI asırda başlayan XVIII yüzyılda devam eden Türkmen Edebiyatı’nda “beyan ediliş” üslubunun görüldüğünü de anlatmaktadır (Бекмырадов, 1987: 6-11).

Bekmıradov, Dâna Ata için “*Bizin elimizde yine bir ‘Oğuznama’ var. Ol Dâna Ata Abı Han değışli. Oğuznamanın bu nüsgasını ilki bilen A. N. Samoyloviç tapıdır. Gol yazman 1821-nci yılda Molla Gurbangeldi Oraz Muhammet Oğlu göçiripdir*” ifadelerini kaydetmiştir (Бекмырадов, 1987: 19-20). Himmət Biray tarafından kaleme alınan “Andelip ve Oğuznâmesi” adlı makalenin Girişinde de Dâna Ata üzerine çalışma yapan Ahmed Bekmıradov’un adı zikredilmiştir (Biray, 1989: (4), 12-32).

Ahmed Bekmıradov, 1992 yılında, ilim dünyasına katkıda bulunduğu makalelerin bir araya getirildiği “Edebi Miras-Ebedi Miras” adlı kitabında, “Dâna Ata Oğuznama Aydıpdır” başlığında, Dâna Ata Oğuznâmesi ve Oğuznâmeler hakkında yine bilgi vermektedir (Бекмырадов, 1992: 89-101).

Bekmıradov, Samoyloviç’in bildirisinin adını zikretmeden CCCP’IA-nın Gündoğarı Övreniş Enstitinin Golyazmalar Fondu’nun, 2/1927 numarasındaki ile Türkmenistan’ın IA’nın Magtımğulu adındaki Dil ve Edebiyat Enstitüsü’nün Kolyazmalar Fondu’nun 1771-numarasındaki manzum Oğuznâme’nin varlığından haber vermektedir.

Ahmed Bekmıradov, elindeki Kolyazma nüshasının diğer nüshalarla karşılaştırıp şiirin<sup>3</sup> metninin yayımladığını anlatmıştır. Çalışmada Abdırâhman Mulkamanov’un adı da zikredilmektedir (Бекмырадов, 1992: 92). Dâna Ata’ya ait manzum Oğuznâme şöyle verilmiştir:

Oğuz Handan ayrılmuşam  
Bil, Söyül Han bolganımız,  
Bir atadan yayramuşam  
Yokdur sözde yalğanımız

Safalığ ak öyün kurdi,  
Kırk oğulga orun berdi,  
Uzun nama andan erdi,  
Yol koyup ötdi Hanımız.

Kün Han oğlı Kay il başı,  
Bayat kitür tegre-taşı  
Alka öyli berur çaşı  
Kara öyli Tarhanımız

Ay Han oğlı Yazgur, Tüger  
Tuturga, Yapur Bahadır  
İslamga kirdi köp küfür  
Kara daşlı kardaşımız

Yulduz oğlı Kızık Ovşar  
Bektil, Karkın hetden aşur,  
Küfürler zulmından çaşur  
Hızırdır adak Han ilimiz

Hızır ili, Ali ili  
Törelerge hizmat kılı,  
Hıva, Hazaraspnin güli  
Han aldı da yörgenimiz

Gök Han oğlı ki Bayundur,  
İli baylık-le Çavludur,  
Bahadır biçen Çovuldur,  
Çebin bile örgenimiz

Tag Han oğlı Salgur Eymür,  
Atı Düldül, Kuşı Algur,  
Alayunlı, bul Üregir,  
Erdür Salgur sorganımız

Teniz Oğlı İgdür, Bükdüz  
Uva, Kınık hökmi yalguz  
Sahıp Kıran kiçe-kündüz,  
Hesen-ili durganımız,

Hesen eli sazlıg  
Dal bedevlig tebil bazlıg,  
Yügrük at, boynı kotazlıg  
Bile kuşlar çapganımız

Altun asarga çi asur  
Barur ise ol yev basur  
İşi-küçi çalı baş kesur,  
Bahadır Alp bu kenimiz

Ülüş aldı on ikisi  
Aymak bu sagka bakası  
Münge tendir her bökesi,  
Her biri Rüstem zalimiz

Mahbupları kaz boğazlığı,  
Yügrük atlığı, eli sazlığı,  
Dal bedevlig, tebl bazlığı  
Bile kuşlar salganımız.

Küllü Özbek-Çengiznama,  
Kalmuk, Kazak, Kırgız neme,  
Astımızga kelse heme,  
Yokdur anda durganımız.

Akman, Karaman uruşdı,  
Kör, nenen ne kurtlar keçdi,  
Oğuz ili zordan köçdi,  
Ol sür-he sür bolganımız

Özün kaldıng yaman atga,  
Ömrünün berdin berbetga,  
Töhmet kıldın Hoca Ahmetge,  
Sen-sen yaman körgenimiz.

Sofuları asıl zatlığı,  
Pirleri bar keramatlığı,  
Hocası ızzat-hormatlığı,  
İlge duva kılğanımız.

Pirdür tiyirler babamızı,  
Nama içre rast tiyir sözün,  
İhsan Baba tiyirler bizni,  
Abulhan'dır örgenimiz (Бекмырадов, 1992: 92-94).

Bekmıradov, bu dörtlüklerden sonra “*Dânâ Ata'nın yaşan yeri, ömri hem dövri baradaki ilkinci esasırak maglumatları hem şu poemadan alıp bolyar. Bizin elimizde başağa duyuplı maglumatlar yok*” diyerek manzum Oğuznâme üzerine fikirlerini yazmıştır.

İsa Özkan “Türkmenistan'da Derlenmiş Dede Korkut Boyları” adlı makalede Oğuz Destanlarının kaynakları hakkında bilgi verirken Dâna Ata Oğuznâmesi'nin adını zikretmiştir (Özkan, 1994). Ayrıca, Zuhâl Kargı Ölmez tarafından 1996 yılında hazırlanan “Şecere-i Terâkime” adlı eserde, Samoyloviç hakkında “*Samoyloviç tarafından yazılan şu makalede bu nüshaya ve buradaki manzum parçaya ait kimi bilgiler verilmiştir*” şeklinde yazıldığı görülmektedir (Ebu'l-Gazi Bahadır Han (Ölmez), 1996: 26).

C. M. Demidov, 1999 tarihinde, “Türkmen Halklarının Dinî İnançlarının Tarihi” adlı kitabında, Dâna Ata (İhsan Şeyh) üzerine bilgiler vermiştir. Adı geçen eserin ikinci bölümünde,

Dânâ Ata, “Mücvirlerin önderi” olarak gösterilmiştir. Demidov’a göre Oğuznâme “*Oğuz Han’ın ve onun soyundan gelenler hakkındaki hikâyelerin, manzum, edebi ve tarihi sunumudur*” (Демидов, 1990: 115-118).

Halil Köroğlu, 1999 yılında, “Oğuz Kahramanlık Eposu” adlı kitabının “Mitler, Efsaneler ve Rivayetler” bölümünde, Doğudaki Oğuzlardan bahsetmektedir. Mezkûr bölümde, Ebu’l-Gazi Bahadır Han’ın eserine benzer iki Oğuznâme adını zikretmiştir. Oğuznâmelerden biri St. Petersburg İlimler Akademisi’nin El Yazmaları Bölümü’nde saklanan Dâna Ata (İhsan Şeyh)’e ait Dâna Ata Oğuznâmesi’dir (Короглу, a. g. e. 44-45).

Halil Köroğlu, manzum Oğuznâme’nin Kayı boyunun Çarig uruğuna mensup Oraz Muhammed Gurbangeldi (1237/1821) tarafından yazıya geçirildiğini ifade etmiştir. Bununla birlikte, el yazmasının on üçüncü sayfasında, bu kitaba “Şecere-i Türk” denildiğini kaydetmektedir. Köroğlu, Dâna Ata Oğuznâmesi’nin Ebu’l Gazi Bahadır Han’ın iki Oğuznâmesi’nden izler taşıdığını bildirmiştir (Birkan Akhan, 2017). Bu cümleden Türkmen araştırmacı Dâna Ata Oğuznâmesi’ne ait metnin değiştirildiği kanaatindedir.<sup>4</sup>

Yusuf Akgül tarafından 1999 yılında kaleme alınan “*Hoca Ahmet Yesevî’nin Hazar Ötesi Türkmenlerine Tesiri ve Bu Çerçevde Bazı Tesbitler*” adlı makalede, Dâna Ata ile Hoca Ahmed Yesevî arasındaki ilişki, Dâna Ata Oğuznâmesi’ne ait dörtlüklerle açıklanmak istenmiştir (Akgül, 48-61). Akgül, Türkmenistan’da “Evliya” olarak kabul edilen türbe ve mezarlıklarda Dâna Ata’nın da adını zikretmektedir. Ayrıca Oğuznâme metnindeki dörtlüklerden yola çıkarak Ahmed Yesevî ile Akman-Karaman boyları arasındaki münasebete de değinmiştir (Akgül, 1999).

Kitab-ı Dede Korkut Ansiklopedisi’nin “Oğuznâmeler” başlığı altında yine Dâna Ata Oğuznâmesi’nden bahsedilmektedir. Dâna Ata Oğuznâmesi, hece vezninde yazılmış ilk manzum Oğuznâme olarak gösterilmiştir. Çalışmaya göre, XV. Yüzyılın ikinci yarısı ile XVI asrın başında yaşadığı düşünülen Dâna Ata’nın tarikat silsilesi Ahmet Yesevî’ye dayandırılmıştır. Ayrıca, Oğuznâme’nin Türkmen Evliya tayfalarından Mücvirlerin atası Dâna Ata tarafından söylenildiği ifade edilmiştir (Kitab-ı Dədə Qorqud Ansiklopedyası, 2000).

Fuzuli Bayat 2006 yılında hazırladığı “Oğuz Destan Dünyası” adlı eserde, Dâna Ata Oğuznâmesi’ni, “Oğuz Destanı ve Onun Araştırılma İcmali” alt başlığı altında ele almıştır. Bayat, Dâna Ata’nın ölüm tarihini 1608 yılı olarak göstermiştir. Oğuznâme’nin adını da “Dâna Ata Abı Han Oğuznâmesi” şeklinde ifade etmiştir. Çalışmada, Dâna Ata Oğuznâmesi, Oğuznâmecilik geleneğinde hece vezniyle yazılan ilk şiir şeklinde tanıtılmıştır. Oğuznâme’nin iki dörtlüğü verilerek on sekiz bentlik sekiz heceli şiir olduğu vurgulanmıştır (Bayat, 2006: 26-27).

Murat İlliyev tarafından 2010 yılında “Türk Tarihinde Şecere Geleneği: Türkmen Şecereleri Örneği” adlı Doktora tezi hazırlanmıştır. Çalışmada, Evliya kültüründen de bahsedilmektedir. İlliyev, Türkmenlerin ziyaret için türbe ve kabirlere giderek Allah rızası için dua ettiklerini anlatmaktadır. Ziyaret yerleri arasında Dâna Ata ile birlikte Saras Baba, İdris Baba, Necmeddin Kübra, Ağışan, Gürcü Ata, Hâkim Ata, Astana Baba, Ebu Sait Meyhemi gibi evliyaların adları zikredilmektedir (Birkan Akhan, 2017). Dâna Ata’nın ziyaret yeri Balkan vilayetinde Ala aşireti bölgesinde gösterilmiştir (İlliyev, 2010).

İhsan Kalenderoğlu'nun 2010 yılında yazdığı "A. N. Samoyloviç'in Türkmen Edebiyatı ve Folkloru Araştırmalarına Katkıları" adlı makale, Dâna Ata Oğuznâmesi hakkında bilgi veren diğer bir çalışmadır. Kalenderoğlu, Samoyloviç'in Hocalı Molla'dan aldığı materyaller doğrultusunda, Türkmen Goroğlu Destanı ve Dâna Ata Oğuznâmesi'yle ilgili çalışmalar yaptığını yazmıştır (Kalenderoğlu, 2010). Bu veriler, adları zikredilen Nuraliyev ve Bekmiradov'a dayandırılmıştır.

Mustafa Aça, "Oğuznâmecilik Geleneği ve Andelip Oğuznâmesi" adlı çalışmanın "Yazılı ve Tarihi Kaynaklarda Oğuz Kağan Destanı" alt başlığında Dâna Ata Oğuznâmesi'nden söz etmektedir (Aça, 2011: 16).

Muratgeldi Söyegov, Dâna Ata Oğuznâmesi üzerine çalışan bir diğer araştırmacıdır. Söyegov, 2012 yılında, Kardeşlik Kültür ve Edebiyat Dergisi'nde "Çağatayca Bir Şiir Olarak Oğuznâme" adlı bir makale yazmıştır. Oğuznâme metnini Latin harflerine aktararak yayına hazırladığını ifade etmektedir. Ancak, Dâna Ata Oğuznâmesi'ne ait metnin kaynakçası gösterilmemiştir. Makalenin Giriş kısmı şöyledir:

"Alman asıllı meşhur Rus Türkolog Wilhem Barthold'un (1869-1930) 'Türk halklarının arasında sadece Türkmenler kendi tarihlerinden bahseden eski kitap ('Oğuznâme') sahipleridir." sözleri XX. yüzyılın başlarından itibaren uzmanlarca belirlendi. Ancak şunu önemle ifade etmeliyiz ki nesirle tespit edilmiş pek çok büyük 'Oğuznâme' nüshalarının yanı sıra, eski şairlerimiz tarafından şiirle meydana getirilmiş mühim 'Oğuznâmeler' de vardır. Onlardan, henüz az bilinen şairimiz Abulhanlı (Türkmenistan, Balkan vilayeti) Dâna Ata (Baba) İhsanî'nin XVII yüzyılda kullanılan yazı dili Çağatayca ile kaleme aldığı bir 'Oğuznâme'yi okuyucularımızın dikkatine sunuyoruz" (Söyegov, 2012).

İsa Özkan 2014 yılında, V. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu' (Oğuzlar: Dilleri, Tarihleri ve Kültürleri) nda "Hazihî'r-Risâlet-i Min Kelimât-ı Oğuznâme El-Meşhur Bi-Atalar Sözü" adlı bir bildiri sunmuştur. Çalışmada, "*Muhtevası, kahramanları ve az çok konusu bakımından birbirini tamamlayan on Oğuznâme'nin*" varlığından söz edilmiştir. Bu Oğuznâmelerden biri de Dâna Ata Oğuznâmesi'dir (Özkan, 2015).

Muratgeldi Söyegov, Akademik Bakış Dergisi'nde "Eski Türkmençe Şiir Olarak İki 'Oğuznâme' Metni ve Yazarları" adlı bir makale yazmıştır. Çalışmasında, Dâna Ata Oğuznâmesi ile Andelip Oğuznâmesi'ne ait metinler vermiştir. Söyegov, Dâna Ata'ya ait Oğuznâme metninin kaynakçasına Türkmenistan İlimler Akademisi'ne bağlı Milli Elyazmalar Enstitüsü'ndeki 1771 sayılı Envanteri göstermiştir (Söyegov, 2014). Söyegov'un makalesindeki Dâna Ata Oğuznâmesi'ne ait metinle, daha önce yayımlanan Kardeşlik Kültür ve Edebiyat Dergisi'ndeki tekstin aynı olduğu dikkat çekicidir (Birkan Akhan, 2017). Ayrıca, Dâna Ata Oğuznâmesi'ne ait metinlerin Ahmed Bekmiradov'un ilim dünyasına tanıttığı şiir ile aynı olduğu görülmektedir (Бекмырадов, 1992: 92-94).

Ramiz Asker, 2015 yılında "Kardeş Kalemler" dergisinde, "350 yıldır Şakıyan Bülbül" başlığı altında Dâna Ata Oğuznâmesi'nden bahseden diğer bir ilim adamıdır. Asker, Dâna Ata Oğuznâmesi'nin XVI. yüzyılda yazılabileceğini ifade etmiştir (Asker, 2015).

## Sonuç

Türkmenlerce Dâna Ata Oğuznâmesi'nin müellifi olduğu söylenen Dâna Ata' (İhsan Şeyh) nin devrinin bileni, bilicisi olduğu görülmektedir. Dâna Ata, devrinin Dede Korkut'udur; İslâmî ortamda Ata kimliğine bürünmüş yaşlı bir bilge derviştir. Ayrıca Oğuznâme metninden de anlaşıldığı üzere, Dâna Ata'nın Hoca Ahmed Yesevî'ye bağlı olduğunu ifade etmiştir.

Dâna Ata Oğuznâmesi hakkında ilk bilgiyi, Samoyloviç, “Ebu'l-Gazi Bahadır Han. Türkmenlerin Soy Ağacı Listelerinden Biri” adlı çalışmasında vermiştir. Barthold, 12. 1. 1927 tarihinde, Samoyloviç'in bildirisini “Sovyetler Birliği'nin İlmi Akademi Birliği” yayımları arasında neşretmiştir. Mezkûr bildirinin orijinali St. Petersburg İlimler Akademisi Doğu Bilimleri El Yazmaları Bölümü'nde 1927-643 numarada saklanmaktadır. Samoyloviç'in bildirisinden elde edilen bilgilere göre, Dâna Ata Oğuznâmesi'nin Hocalı Molla ve Oraz Muhammed oğlu Molla Gurbangeldi adlarında iki yazıya geçireni bulunmaktadır. Veriler doğrultusunda, St. Petersburg İlimler Akademisi'ndeki Dâna Ata Oğuznâmesi'ne ait metnin daha önce yazıya geçirildiği düşünülebilir. Ayrıca, manzum Oğuznâme'nin Özbekistan ile Türkmenistan'da iki nüshasının daha olduğu anlaşılmaktadır.

Oğuznâmecilik, Oğuznâmelerin dilden dile nesilden nesile aktarıldığını ifade eden bir gelenektir. Bu durumda Dâna Ata Oğuznâmesi'nin de sözlü gelenekte icra edildiği ve zamanla yazılı geleneğe aktarıldığı göz ardı edilmemelidir.

## Notlar

1. Oğuznâme için bakınız: Orkun, H. N. (1935). *Oğuzlara Dair*. Ankara: Ulus Basımevi, 77.; Bang, W., Rahmeti, G. R. (1970). *Oğuz Kağan Destanı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. (Eserin orijinali 1936 yılında basılmıştır), 1-29.; Köprülü, M. F. (1981). *Türk Edebiyatı'nda İlk Mutasavvıflar*. (Dördüncü Basım). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 247-255.; Reşidüddin, F. (1982). *Oğuz Destanı, Reşidüddin Oğuznâmesi, tercüme, tahlil*. (Hazırlayan: Zeki Velidî Togan). (İkinci Baskı). İstanbul: Enderun, 13-162.; Ercilasun, A. B. (2007). *Makaleler, Dil-Destan-Tarih-Edebiyat. (Yayına Hazırlayan Ekrem Arıkoğlu)*. Ankara: Akçağ, 449-453.; Gökyay, O. G. (2006). *Dedem Korkudun Kitabı*. (Birinci Basım). İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 701.; Alizade, S. (2006). *Oğuzname*. Azerbaycan: Şark-Garb, 5.; Ali Emiri Efendi. *Cam-ı Cemâyin*. Millet Genel Kütüphanesi, Eski Kayıt No: 203, 3-7.; Ebu'l Gazi Bahadır Han. (1996). *Şecere-i Terâkime*. (Hazırlayan: Zuhâl Kargı Ölmez). Ankara: Simurg, 222.; Güler, M. (2010). *Salar Baba Oğuznâmesi. (İnceleme, Metin, Tercüme, Dizin)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.; Özkan, İ. (2015). Hazihi'r-risalet-i min kelimât-ı Oğuznâme el-meşhur bi-atalar sözü. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Oğuzlar: Dilleri, Tarihleri ve Kültürleri*, 343-350.; Самойлович, А. Н. (1927). Один из списков «Родословного древа туркменского» Абуль-гази-хана. Доклад Академии Наук СССР, 39-41.; Rıdvan N. (1934). “Oğuz Destanından Bir Parça”. *Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi*. II, 243-249.
2. “Onun eserlerinden hem nüsgalar goyazmalar fondunda yok denilmektedir” (Нургалиев, 1971: 33).
3. “Biz elimizde var olan Kolyazma nüshaları deneştirip, övrenip poemennı tekstini tayyarladık. Şu işde, özümze yakından kömek veren tekstolog alım Abdırahman Mulkamanov'a ulı minnetarlık aydasım gelyer. Makalamızda şol kiçicik poemanın doluluğına getirmeği makul gördük” (Бекмырадов, 1992, 92).
4. “Tamamıyla aydındır ki, söyleci (veya katib) Dâna Ata Ebu'l Gazi'nin metnini tahrir etmiştir. El yazmada metinden kanaraçılmalar çohdur” (Короглу 1999, 45).

**Kaynaklar**

- Aça, M. (2011). *Oğuznamecilik geleneği ve Andalıp Oğuznamesi*. (Genişletilmiş ikinci baskı). Kömen, 16-219.
- Akgül, Y. (1999). Hoca Ahmet Yesevî'nin Hazar ötesi Türkmenlerine tesiri ve çerçevede bazı tespitler. *bilig*, (8/Kış), 48-61.
- Asker, R. (2015). 350 yıldır Şakıyan Bülbül. *Kardeş Kalemler dergisi*. (İnternet: www.kardeskalemler.com/haziran2011/350\_yildir\_sakiyan\_bulbul.htm. (22.05 2015'te alınmıştır.)
- Bayat, F. (2006). *Oğuz Destan Dünyası, Oğuznâmeleri tarihi, mitolojik kökenleri ve teşekkülü*. İstanbul: Ötüken, 25-27.
- Бекмырадов, А. (1986), Дана Атанын Огузнама Поэмасы. Журнал советской литературы, 185-188.
- Бекмырадов, А. (1987). Андемир Хем Огузнамачылык Деби. Ашхабад: Илим, 6-127.
- Бекмырадов, А. (1992). Эдеби мирас эбеди мирас. Ашхабад: Туркменистан. Ричы, 151.
- Bennigsen, A., Vimbush, S. E. (1985, 1986). *Muslims of the Empire: a guide*, London: Hurst, 92-104.
- Biray, H. (1989). Andelip Oğuznamesi, I-II-III. *Milli Folklor*, (4), (5), (6), 12-32, 23-24, 21-23.
- Birkan Akhan, E. (2017). *Dânâ Ata Oğuznâmesi ve Oğuznâmecilik geleneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Самойлович, А. Н. (1927). Один из списков «Родословного туркменского». Абульгази-хана. Доклад Академии Наук СССР, 39-41.
- Самойлович, А. Н. (2005). Туркское языкознание. Филология. Руника. Восточная литература РАН, 887-895.
- Демидов, С. М. (1976). Туркменские овляды. Ашхабад: Ылым, 55-183.
- Демидов, С. М. (1990). История религиозных верований народов Туркменистана. Ылым, 115-164.
- Develioğlu, F. (1995). *Osmanlıca, Türkçe ansiklopedik lûgat*. (Genişletilmiş On ikinci Baskı). Ankara: Aydın, 164-417-982.
- Ebu'l Gazi Bahadır Han. (1996). Şecere-i Terâkime. (Hazırlayan: Z. K. Ölmez). Ankara: Simurg, 22-269.
- Ergin, M. (1997). *Dede Korkut kitabı (Giriş, Metin, Faksimile)*. (Dördüncü Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu, 4-169.
- Hoppal, M. (2012). *Avrasya'da Şamanlar*. (Çev. B. Bayram, H. Ş. Çağatay Çapraz). İstanbul: Yarı Kredi. (Eserin orijinali 2005 yılında basılmıştır), 19-63.
- Нурғалиев, Д. (1971). Академик А. Н Самойлович О. туркменской литературе. Ашхабад: Илим, 5-139.
- İllyev, M. (2010). *Türkmen şecereleri geleneği: Türkmen şecereleri örneği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kalenderoğlu, İ. (2010). A. N. Samoyloviç'in Türkmen edebiyatı ve folkloru araştırmalarına katkıları. *Gazi Türkiyat*, (6), 289.
- Kitab-ı Dədə Qorqud ansiklopedyası*. (2000). Bakı: Yeni Neşrler Evi.
- Короглу, Х. (1999). Огуз кахраманлыг эпосу. Баку: Юрт, 3-238.
- Özkan, İ. (1994). Türkmenistan'da derlenmiş Dede Korkut boyları. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 263-314.
- Özkan, İ. (2015). Hazihî'r-risalet-i min kelimât-ı Oğuznâme el-meşhur bi-atalar sözü. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Oğuzlar: Dilleri, Tarihleri ve Kültürleri*, 343-350.
- Söyegov, M. (2012). Çağatayca bir şiir olarak Oğuzname. *Kardeşlik Kültür ve Sanat Dergisi*. (275-276), 21-22.
- Söyegov, M. (2014). Eski Türkmençe şiir olarak iki 'Oğuznâme' metni ve yazarları. *Akademik Bakış Dergisi, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi E Dergisi*, (40).



DOI: 10.22559/folklor.865

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# Türk Kültüründe Eril Mekân Örneği; Köy Odaları

## An Example for Masculine Space in Turkish Culture: Village Rooms

**Erdi Aksakal<sup>1</sup>**

### Öz

Bu çalışmada, Türk kültür yaşantısı içinde sosyal ve kültürel kimliklerin alanı olarak ortaya çıkan köy odaları konusu ele alınmıştır. Erzurum iline bağlı Cinis köyünde de varlığını sürdüren ve halk mimarisi şeklinde oluşan bu odalar, yaran odası, delikanlı teşkilatı, adam odası gibi meskenlerle aynı özelliği taşımaktadır. Bu bağlamda eril odalar, geleneğin egemen olduğu kırsal alanlarda, fertlerin bir yere ait olduğunu ve değerlerle donatıldığını hissettiği kamusal mekânlar olarak da önemli işlevlere sahiptir. Bölgesel olarak eril odalar ismi ile anılan umuma açık meskenlerde, oda ihtiyaçları imece usulü ve herfene şeklinde ortaya çıkan yardımlaşma esasına göre düzenlenmiştir. Odaya katılım ve oda ile ilgili sorumluluklar almanın gönüllülük esasına göre şekillendiği bu yapılanmada birlik, beraberlik ve cömertlik duyguları Türk toplum yapısına ait ahilik ve fütüvvet anlayışından beslenmiştir. Ayrıca odalara yönelik oluşturulan aidiyetlik bağı, dini çerçevede en güçlü biçimde bu odalarda yaşanmaktadır. Bu çalışmada amacımız genel bir hipotezi test etmek değil, aksine insanların deneyimlerini ve bu deneyimlerini nasıl anlamlandırdıklarını anlamaya çalışmaktır. Bunu yaparken, ergiş odaları ile ilgili bilgiler, belirli kişilerle, sözel etkileşimin doğal akışı içerisinde, kesin bir görüşme protokolüne bağlı kalmaksızın elde edilmiş; kısmen söyleşi havasında, yarı yapılandırılmış görüşme tekniğiyle gerçekleştirilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** *ahilik, aidiyetlik, eril odalar, gelenekler, toplumsal yapı*

<sup>1</sup> Dr. Arş. Gör. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü. erdiaksakal@atauni.edu.tr



### Abstract

This study elaborates on village rooms, which come forward as the space for social and cultural identities within Turkish cultural life. These rooms still exist in Cinis village of Erzurum Province. These rooms with folk architecture have the same character with dwellings such as council of friends, youth organization and man room. In this sense, masculine rooms have significant functions in the rural areas where traditions are dominant as the public spaces in which individuals feel they belong to somewhere and surrounded with values. In public dwellings –also called as masculine rooms in some regions- the needs of the rooms are regulated with cooperation arising as collective work and herfene. Besides, all needs of these rooms –from cleaning to heating- are maintained on shift basis and within some certain rules. Participation to the room and the responsibilities about the room are shaped based on voluntarism. The unity, solidarity and generosity in this structure is fed with ahi-order and Turkish Islamic guild within Turkish society. Furthermore, the sense of belonging to the rooms are experienced most intensely within the frame of religion in these rooms. While religious belonging requires to be belong to the holy and to feel it –beyond the earthly space- to be belong to a society or a group affects the social existence of a person. Therefore, these rooms -created with a culturally common understanding in the form of a sect, even a cult- fulfill significant services for societies today, as in the past.

This study does not aim to test a hypothesis, but to understand the experiences of the people and how they explain the meaning of these experiences. While doing so, the information about the masculine rooms are acquired within an oral interaction with some certain people without any interview protocol. The interaction is conducted in semi interview and semi structured interview technique.

**Keywords:** *ahi-order, belonging, masculine rooms, traditions, social structure*

### Giriş

Türk kültür yaşantısı içerisinde somut olmayan ancak toplumsal yapıda önemli görevler hususunda belirli kurumlara kaim olan miraslar varlıklarını sürdürmektedir. Söz konusu yapı içerisinde halk mimarisi şeklinde gelişen ve devamlılığa sahip olan köy odaları, kültürel işlevler açısından oldukça zengindir. Bu meyanda kırsala ait olmak nüansı ile yalın örnekler şeklinde inşa edilen yapılar özellikle Anadolu için dini ritüel, eğlence, toplanma ve misafir ağırlama merkezleri olarak sorumluluk taşımışlardır. Bu tarz meskenler Türk coğrafyasının çeşitli alanlarında farklı adlandırılrsa da fertlerin mimarisi şeklinde, kamusal alan olarak nitelendirilmektedir. Bu izah, meskenlerin umumi olarak herkese açık olması ve yeri geldiğinde belirli sorumluluk ve kurallarla donatılmasından dolaydır.

Aşkale ilçesinde yer alan Cinis köyüne ait Eril odaları da folklorik değere sahip olmasının yanı sıra misafirperverlik ve bir yere ait olma aidiyetliği açısından ve halk mimarisi şeklinde oluşmasından dolayı yaran odası özelliği taşımaktadır. Söz konusu köyde bulunan altı Eril odasının, köylüler için toplanma merkezi, konuk ağırlama yeri ve çoğu zaman halk eğitim meskeni olarak görev yaptığı anlaşılmaktadır. Bu odalar, tarihsel süreç içerisinde yetişkinle-

rin yaptığı ve kırsal hayata uygun mimarisini oluşturdukları odalarla aynı özellikleri taşımaktadır. Sadece odalara giden kitle, artık daha genç yaştakiler tarafından oluşmaktadır. Bu çalışmada altı köy odasına giden, odanın sorumluları ve müdavimleri olarak kabul edilen, 25 ile 31 yaş arasındaki erkek bireyler ile yarı yapılandırılmış görüşme tekniği gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmeler ile tabii bir aidiyetliğin yanı sıra ideolojik ve siyasal bağlamda odaların ayrıştığı gözlemlenmiştir. Türk kültürü içerisinde sosyal ve bireysel kimliklerin oluşumuna katkı sağlayan köy odaları hem düzenini korumak bağlamında kendi iç nizamını hem de toplumdan bağımsız olmadığı için kırsal alanın töresini yansıtmaya açısından önemli kurumlardır.

Söz konusu umuma açık meskenler, kültürden de beslenerek kendine ait sorumluluk, kural ve davranış örüntüleri geliştirmiştir. Özellikle odaların bakımı, temizliği, yeme, içme ve misafir ağırlamak için herfene uygulama noktasında kendine has bir takım değerler ve nizam ile kurgulanmıştır. Aynı zamanda odaların eril tahakküm anlayışı ile belirli cinsiyete yönelik olması da dikkat çekici olmuştur. Kadınların girmediği, toplanmadığı bu yerler, sadece erkeklere özel tasarlanmış ve kültür olarak yerleşmiştir. Dışardan gelen misafir erkekler bu mekânlarda ağırlansa da kadınlar fertlerin yaşadığı hanelerde misafir edilmiştir. Genel bir kavramsallaştırmayla köy odaları, duygusal bir tavır alış ve tutumun tezahür ettiği mekânlar biçiminde fütüvvet ve ahilik anlayışının kaynaşmasıyla geçmişten bugüne yaşam alanı özelliğine sahip olmuştur. Özellikle geçmişte geleneksel bir okul veya halk eğitim kurumu olarak algılanan ve işlev kazanan eril odaları, Türk kültüründe folklorik değere ve öneme sahiptir. Bilhassa söz konusu ilçenin köyünde varlık gösteren bu odalar, misafirperverlik ve ziyaretlerin sık sık gerçekleştirildiği, siyasi ve tabii ideolojik ayrılığın yaşandığı, aralarında rekabetin olduğu, içinde siyasi, kültürel ve dini ritüellerin gerçekleştirildiği alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

İşbirliği, dayanışma ve kültürel alış verişin sağlandığı köy odaları, özelde Cinis ergiş odaları bağlamında değerlendirmeye tabi tutularak, söz konusu odaların hem sosyolojik yönleri hem de mekânsal ve mimari özellikleri irdelenmeye çalışılmıştır. Sosyolojik bakış açısı ile köy odalarının kazandırdığı sosyal kimlik, kamusal mekan özelliği, Türk kültürüne has fütüvvet ve ahilik anlayışının yansıması olması çalışmanın ele aldığı konular arasındadır. Ayrıca Türk toplumunda kırsal mekanların mimari ve teknik özellikleri ile ergiş odalarının mekânsal yapısı arasındaki ilişki ve benzerlik diğer bir konu başlığı olarak ele alınmıştır.

### **1. Araştırmanın yöntemi ve çalışma grubu**

Nitel veri toplama yöntemleri ile gerçekleştirilen bu çalışmada yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Görüşme, nitel araştırma teknikleri içerisinde en çok başvurulan yöntemlerden birisidir. Aynı zamanda görüşme görüşmeci olarak hazırlanan ve katılımcı olarak bulunan kişiler arasında, konu ile ilgili hazırlanmış sorulara odaklanarak devam eden sohbet sürecidir. Araştırmacı, bu teknik içerisinde, görüşme yöntemi kullanarak görüşme yapılan kişinin içsel dünyasına girmeye ve olayları onun perspektifinden anlamaya ve kavramaya çalışır (Patton, 1987: 109). Ayrıca bu yöntemde farklı araştırma yöntemleri ile elde edilemeyen kişiye has birtakım önemli bilgiler elde edilmektedir (Türnüklü, 2000: 543).

Yapılandırılmış görüşme, yarı yapılandırılmış görüşme ve yapılandırılmamış görüşme olarak üçe ayrılmaktadır. Yarı yapılandırılmış görüşme özellikle yapılandırılmış görüşmeye

nazaran biraz daha esnek bir yapıya sahiptir. Çünkü görüşmeci daha önce hazırlamış olduğu sorular ile görüşmeyi gerçekleştirirken aynı zamanda görüşme sırasında ek bir soru sorabilir ya da katılımcının vermiş olduğu cevaplara göre sormayı düşündüğü soruyu sormaya gerek duymayabilir. Bu bağlamda araştırma için bir görüşme protokolü hazırlanmalıdır. Ancak görüşmenin akışına göre farklı alt ve yan sorular o esnada sorulabilmektedir. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinin araştırmacıya sunduğu en önemli kolaylık görüşmenin önceden hazırlanmış görüşme protokolüne bağlı olarak sürdürülmesi nedeni ile daha sistematik ve karşılaşılabılır bilgi sunmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 1999: 283). Aynı zamanda yarı yapılandırılmış görüşme, bağımsız sorular sorma imkânı verdiği için gerektiğinde de soru sormama hakkını vermektedir. Ergiş odaları ile ilgili yapılan görüşmelerde katılımcıların, birtakım sorulara gerek kalmadan açıklayıcı cevaplar verdiği ve ideolojiden aile hayatına kadar özel ve önemli bilgiler verdiği rastlanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ise bu anlamda konu ile ilgili açıklayıcı ve ayrıntılı bilgiler sunma açısından faydalı olmuştur.

Araştırmanın yapılmasında dikkate alınan çalışma grubu, belirli amaçlar doğrultusunda belirlenmiş, ölçüt örnekleme tekniği ile oluşturulmuştur. Çünkü ölçüt örnekleme, problem, durum ya da çalışma konusuyla ilgili olan, bu ilgiyle alakalı niteliklere sahip kişi, olay ve durumlardan oluşmaktadır (Büyüköztürk, 2009: 25). Araştırmanın yapıldığı ‘mekân’ belirli olduğu için araştırmaya katılanların ancak bir kısmına bu teknik ile ulaşılmıştır. Ayrıca araştırma söz konusu köyde altı Ergiş odası ve bu odayla alakası olan on kişiye uygulanmıştır. Yaşları 25 ile 31 arasında değişen bu kişiler, lise ve üniversite mezunları, erkeklerdir. Bu kişiler arasında Ergiş odaları ile ilgili envanter oluşturulurken yarı yapılandırılmış görüşme forumunda;

Köy odalarının anlamı, mimarisi, dini ritüel ve eğlencelerle alakası, odaların kural ve sorumlulukları, hangi amaçla oluşturulduğu, siyasi-ideolojik tarafı, amaç ve kazandırdıkları ile alakalı sorular yer almaktadır. İfade edilen bu ana temalar ile görüşmenin seyrine göre alt temalar oluşturulmuştur. Araştırmada katılımcılarla ilgili görüşmelere, ses kaydı aracılığıyla gerçekleştirilmiş, söz konusu kitleye aynı dil ve sözcüklerle sorular yönlendirilmiştir. Ayrıca ses kayıt cihazı ve not alma yolu ile veriler toplanmıştır. Elde edilen verilerin analizi noktasında özellikle betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Çünkü elde edilen veriler söz konusu tema ve alt temalara göre özetlenip yorum yapılmış, ayrıca verilerin katılımcılardan elde edildiği şekliyle değiştirilmeden alıntılar şeklinde aktarılmıştır. Bu bağlamda betimsel analiz alıntı şeklinde direkt verilerle, ortaya çıkan veriler neden sonuç bağlamında değerlendirmeye tabi tutulmaya müsaittir. Tüm bunların sonucunda katılımcıların görüşleri isim verilmeden kodlanarak aktarılmış, görüşme formundaki sorular gruplandırılarak bulgular sunulmuştur.

Görüşmeler toplam 10 erkek ile yapılmıştır. Yapılan kodlamalar ve elde edilen bilgiler ışığında E1, 31 yaşında lisans mezunu, evli, kent merkezinde yaşamakta ve polis olarak görev yapmaktadır. E2, 25 yaşında çiftçilikle uğraşan, lise mezunu, bekâr ve köyde yaşamaktadır. E3, lise mezunu, işsiz, evli ve köyde yaşamaktadır. E4, lise mezunu, 25 yaşında, memur, kent merkezinde yaşamakta ve bekârdır. E5, 30 yaşında, çiftçilikle uğraşan, lise mezunu, bekâr ve köyde yaşamaktadır. E6, 31 yaşında, çiftçilikle uğraşan, lise mezunu, evli ve köyde yaşamaktadır. E7, 29 yaşında, işsiz, ön lisans mezunu, evli ve köyde yaşamaktadır. E8, 25 yaşında, memur, lisans mezunu, evli ve köyde yaşamaktadır. E9, 26 yaşında, çiftçi, lise mezunu, bekâr ve köyde yaşamaktadır. E10 ise 31 yaşında çiftçilikle uğraşan, lise mezunu, evli ve köyde yaşamaktadır.

## 2. Türk kültüründe köy odası geleneği

Anadolu'nun birçok bölgesinde hala ancak azalarak varlığını sürdüren meskenler, yaran, delikanlı teşkilatı, adam ve köy odaları olarak adlandırılmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde, söz konusu odalar özellikle Anadolu kırsalında kültürel anlamda önemli görevleri yerine getirmiştir. Kültüre ait birtakım fonksiyonların icra edildiği bu tür meskenlerde toplantı, eğlence ve dini ritüellerin sosyal dayanışmayı beslediği ve önemli bir kamusal mekân haline geldiğini söyleyebiliriz. Hemen hemen aynı görev ve işlevler ile Türk kültür ve toplum yapısı içerisinde Anadolu'nun birçok yerinde varlık gösteren bu odalar, bölgesel olarak farklı kavramlar ile adlandırılmıştır. Genel olarak yaran teşkilatı ismi ile bilinen halk mimarisi şeklinde tezahür eden odalar, özel ve anlamlı birlikteliklerin kamuya açık ancak birtakım sorumluluk, şart ve görevleri içinde barındırmaktadır.

Yaran kelimesi köken olarak dost, arkadaş, dernek gibi kavramları karşılamakta, bir amaç için toplanmış topluluk manasına gelmektedir (Sami, 1985; 1466). Ancak toplanmak ve bir amaç için belirli ritüelleri gerçekleştirmek manasında olan bu odalar, Erzurum yöresinde eril odaları ya da ergiş odaları olarak anılmaktadır. Ergiş, yapılan çalışmanın ve görüşmelerin sonucunda er kişi olarak anlaşılmakta, er; yiğit erkek, yetenekli kimse anlamında kullanılmaktadır. Zaten yaran ve ergiş dışında kullanılan baran, delikanlı teşkilatı gibi kavramlarda dernek şeklinde gelişen ve yetenekli, yiğit kişileri çağrıştırmaktadır. Söz konusu odaların işleyişi, hizmet ettikleri toplumsal, kültürel hatta ekonomik alanlar, Türk toplum yapısına özgü olan Ahilik teşkilatına yönlendirmektedir. Özellikle Ahiliğin de beslendiği ve kendi dışında başkalarını da düşünme gerekliliği, hem kültürel hem iktisadi bağlamda sağlıklı kişiliklerin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Türk toplum yapısı ve kendine has birtakım özellikleri incelendiğinde söz konusu yapıya ait insan unsurunun birtakım tarikat, inanç ve değerler sistemi ile birlikte yaşadığı insan topluluğuna yardımcı olmak, komşusu açken tok yatmamak, toplumun hiçbir ferdi rahatsız ve rencide etmemek gibi manevi unsurlarla sarmalandığı anlaşılmaktadır. Bu inanç ve değerler silsilesi ile bir sistem oluşturan yapı, Ahilik gibi bir teşkilatlanmanın ve kırsalda bu teşkilatlanmayla benzer rolleri üstlenen köy odalarının hayat bulmasına vesile olmuştur. Bir anlamda insanı mutluluğa, hem dünya da hem de ahirette doğruluğa ulaştırmayı amaçlayan ve esasen ideal insan yetiştirme maksadında olan sistem, ahlaklı olmanın ve erdemli davranmanın açıklamasını yaparak bir nevi halk eğitim merkezi görevi yerine getirmektedir.

Çeşitli toplantılar yapmak için köylülerin toplandıkları yer ve konukların köyde kalması için hazırlanan yer anlamında açıklanan köy odaları, halkın oluşturduğu mimari yapılar ve sosyokültürel tarihin önemli yerini kapsayan meskenler olarak kabul görmektedir. Bu yapılar Türk harsının da açıkça işlendiği birtakım hikâyelerde de kendini göstermektedir. Örneğin, Dede Korkut hikâyelerinde oda ve otağ geleneği sürekli olarak işlenen konuların başında gelmektedir. Belirli aralıklarla ve belirli sebeplerle himayesindeki beyleri kendi otağına toplayan Bayındır Han, akın izni verir ve ziyafet düzenler. Bu sistem, toplanan diğer Oğuz beylerinin kendi çadırlarında; yani otağlarında da görülür (Ergin, 2011: 120). Ayrıca söz konusu odalar farklı görevlerini de yerine getirmektedir. Sistematik toplanışların mekânı olan bu yapılar, eğlenceden, ölüme, düğünlerden cenaze törenlerine kadar, insan ve aile ile ilgili tüm konuların işlendiği, bazen çözüme kavuştuğu yerler olarak dikkat çekmektedir. Özellikle Türk halk eğlencelerinin önemli bir bölümünü, kış toplantıları ve eğlenceleri oluşturmakta-

dır kabulü ile kentten uzak, geleneksel olarak kırsal bölgelerde kültürel bir olayın yaşandığı mekânlar olarak tanımlanmaktadır (Özdemir, 2005:51). Ayrıca kırsala ait gelenekler, sıra geceleri, sıra daveti, erfene, fefene, örfene, kaz âlemi, sohbet âlemi gibi davranış kalıpları, bu tarz odaların genel özellikleri arasındadır ( Özdemir, 2005: 53).

Köy odası olarak kabul edilen bu yapılar çeşitli kültürel coğrafyalarda, yaren örgütü, yaren odaları, baran odaları, delikanlı teşkilatı ve bizim çalışmamızda da gördüğümüz gibi eril ve ergiş (eril odalarına mensup kişilerden öğrendiğimiz kadarıyla er kişi) odaları olarak varlığını sürdürmüştür. Farklı isimlerle ancak müşterek fonksiyonlarla oluşturulmuş odalar Anadolu’da gençler ve yetişkinler arasında birtakım görev ve sorumlulukların karşılıklı işlendiği mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle geçmişte geleneksel bir okul veya halk eğitim kurumu olarak algılanan ve işlev kazanan eril odaları, Türk kültüründe folklorik değere ve öneme sahip olması itibarıyla ahilik gibi bir örgütün devamlılığı olarak da açıklanmaktadır. Çünkü Ahilik, Osmanlı’da serbest rekabetin dışında, karşılıklı denetim ve dayanışmanın esas alındığı yardımlaşmanın ve imtiyaz usullerinin desteklediği bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (Özbiçen, 2003: 349). Eril odaları, ayrıca ahilik anlayışının yanı sıra fütüvvet anlayışının hâkim olduğu halk eğitim kurumları olarak anlaşılmaktadır. Aidiyetliğin dinde tezahürü olarak duygusal bir tavır alış ve tutum ile kendini gösteren bu anlayışı, geleceğin egemen olduğu bu tarz kamusal alanlarda görmek mümkün olmuştur.

Köy odaları, kentten uzak kırsal alanlarda hem bir halk eğitim merkezi hem bir okul hem de köye gelen misafirler için konukevi misyonunu üstlenmiştir (Üçok, 2002: 45). Bu meskenler, ayrıca aidiyet bağının oluşmasını sağlayan ve kişinin bir gruba, bir ideolojiye ait olduğunu ve kendini gerçekleştirme fırsatı bulduğu mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Adam odası olarak da kimi bölgelerde adlandırılan bu yapılar, bireylerin, topluluğun kimliklerini ve yaşam biçimlerini koruyarak, kültür ve yaşam bütünü koruyucusu işlevi ile önemli bir görevi yerine getirmiştir (Kaderli, 2010: 110). Oda, köyün erkekleri için sadece bir eğlence ya da söyleşi yeri değil aynı zamanda köy ve köylüyü ilgilendiren konularda, idari meselelerde, çobanlık, tarla, arazi ve küçük-büyük baş hayvanların otlaması gibi köyün iktisadi yapısı ile önemli konuların görüldüğü yerlerdir. Kendine ait kuralları ve gönüllü birliktelik ile oluşan yapılar eğlence kültürü içerisinde yerel, eril ve kapalı olarak tasarlanan mekânlar olma özelliği de taşımaktadır (Özdemir, 2005: 100). Kırsal bölgelerde özellikle uzun geçen kış gecelerinden ve erken biten köy işlerinden dolayı köy erkeklerinin vakit geçirmek, diğer köylerden çeşitli amaçlarla gelen misafirleri ağırlamak ve özellikle oyun oynamak amacıyla toplandıkları yerdir. Bu tarz yerlerde oyunlar büyük önem arz eder. Hoş vakit geçirme, eğlence düzenleme bu odaların önemli görevlerindedir. Ayrıca söz konusu kültüre ait geleneksel oyunların süreklilik kazanması ve kuşaklara aktarılması bakımından önemli bir işleve de sahiptir. Bu geleneksel oyunlar meclislerde devamlı olarak yer almaktadır (Tezcan, 1990: 341).

Bu tarz mekânlarda odanın düzeni, temizliği ve disiplini odaya gelen kişiler tarafından sağlanmakta, her odanın kendine ait birtakım kuralları bulunmaktadır. Hem kendi kuralları olan hem de toplum içerisinde hoşla gitmeyen durumlarda yaptırım gücüne sahip olan bu odalar, odadan atma, dışlama ve türlü cezalar ile önemli bir güce de sahiptir (Yakıcı, 2010: 95). Eğlence, eğitim ve kültürün yaratıldığı ve yaşatıldığı mekânlar, genellikle geleneksel sözel bilginin aktarıldığı ve yerel hayatın canlı tutulduğu, geleneklerin egemen olduğu kamusal

alanlardır. Bu alanlarda ortaya çıkan adap, ahlak, doğruluk, fikir ya da eğilimler söz konusu toplumun kimliğini oluşturmaktadır (Özdemir, 2005: 94).

Özellikle mimari açıdan yalın örnekler şeklinde tezahür eden köy odaları, hem konaklama hem de toplanma yeri olarak toplum hayatı açısından önemli iki görevi yerine getirmektedir (Karpuz, 2013: 456). Bu meyanda köyde bulunan misafir, yolcu, seyyar satıcı, devlet görevlileri gibi fertlerin konaklaması noktasında da Türk kültürünün konukseverliğini açığa çıkaran mekânlardır (Yakıcı, 2010: 94). Köy odalarının taşıdığı anlam itibariyle eskiden radyo ve televizyonun olmadığı dönemlerde köylüleri bir araya gelerek bilgi alış verişini yaptıkları yapılarıdır.

### 3. Sosyolojik bağlamda Cinis eril odaları

Geleneğin egemen olduğu ve halk mimarisi şeklinde tasarlanan ergiş ya da er kişi odaları, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde varlığını az da olsa sürdüren yaren odaları, delikanlı odaları olarak Aşkale bölgesinde de yer almaktadır. Folklorik değer ve öneme sahip bu tarz odalar geçmişten bugüne çeşitli fonksiyonları yerine getirmesi bakımından önemlidir. Umuma açık meskenler olarak Osmanlı ahilik ve fütüvvet anlayışının da esintilerini gördüğümüz bu odalarda geleneksel bir bağlılık ve aidiyet duygusu gelişmektedir. Özellikle günümüz insanının bir yere ait olmak ve ait olduğu yerde değer görme ihtiyacı bu odaların önemini oldukça artırmaktadır. Aşkale bölgesinde özellikle çalışmanın yapıldığı Cinis Köyünde 6 adet köy odası (ergiş) bulunmaktadır. Bu odalar köyün 2003 yılında yaşadığı deprem olayından sonra yeni kurulan köy yerleşiminden uzak eski köyde konumlanmaktadır. Çünkü deprem, eski köy odalarının bir kısmında ciddi tahribat yaratmıştır. Ancak depremden sonra kişilere ait olan haneler, kullanılmadığı için ergiş odasına çevrilmiştir. Bu nedenle eski köyde yıkılma tehlikesi olmayan en azından öyle düşünülen mekânlar tekrar ergiş odası haline getirilmiştir. Bu odalar, çeşitli yaş grubunda olan erkeklerin toplanma merkezi olarak kurgulanmıştır. Özellikle liseden mezun olan genç bireyler, köy işleri sonrası sohbet, oyun, eğlence düzenlemek amacıyla bu odalara özel bir önemiyet vermektedir. Gençler tarafından açılan ergiş odası, daha sonra başka bir arkadaş grubu, ideolojik farklılaşma gibi sebeplerden ötürü diğer ergiş odalarının açılmasına neden olmuştur. Söz konusu ergiş odaları, sosyal kimlik alanı, folklorik değere sahip olması, fütüvvet anlayışının bir yansıması olması ve dini ritüel ve eğlence mekanı olması münasebetiyle sosyolojik anlam ve öneme sahiptir.

#### 3.1. 'Alan' olarak ergiş odaları, sosyal kimlik, özel-kamusal ayrımı

Bireyler genel olarak, kendilerini üyesi oldukları ya da ait hissettikleri sosyal grubu dikkate alarak tanımlar ve o şekilde değerlendirirler. Bir anlamda sınıflandırma yaparlar (Turner, 1987: 30). Bu sınıflandırma özdeşleşme ile neticelenmektedir. Özdeşleşme ise sosyal kimliğin oluşmasına vesile olmaktadır. Aynı zamanda aynı coğrafya da bulunan diğer kimlik ya da gruplar, birey için kendi grubunu değerlendirmesi anlamında temel oluşturmaktadır. Kendini ait hissettiği grubun konumu, diğer gruplarla olan sosyal karşılaştırma ile belirlenmektedir (Turner, 1975: 30). Bu aşamadan sonra bireysel kimlikten ziyade sosyal kimlik grup üyeliği sonucu benlik hissinin oluşmasına neden olmaktadır (Hogg ve Vaughan, 1995: 8). Özellikle geleneksel toplumlarda kimlik sorunu olmaksızın bireysel ve sosyal kimlikten bahsetmek

mümkündür (Bozkurt, 1993; 80). Özellikle bu tarz toplumlarda töreler, akrabalık ilişkileri ve dinsel inanç sistemleri kimliği açığa çıkaran unsurlardır ( Giddens, 1995: 85). Birey bu aşamada diğerinin aracılığıyla kendilik bilincinin farkına varmaktadır (Bilgin, 1994: 232). Söz konusu köyde bireyler aidiyet duygusu hissettikleri gruplar içerisinde mutludur. Hatta bu gruplaşma ya da kendini özdeşleştirme durumu sadece genel olarak ergiş odalarında değil bu odalar arasında da varlığını hissettirmektedir. Bireyler ergiş odaları sayesinde odaya mensup kişiler tarafından aşılın sosyal kimlikleri belirli yaş ve birikimden sonra sorgulamaya başlamaktadır. Çünkü o odalarda kazandığı kimliği diğer odalardaki gruplar ve kimlikler ile kıyaslamaya başlamaktadır. Bu durum ise kişinin kendine verilen kimliği sonradan kazandığı kimlik ile yer değiştirmesi ile sonuçlanır. Köy içerisinde kendini gerçekleştirme ve bir bilinç oluşturma görevi gören köy odasında bir birey daha sonra söz konusu süreç ile başka bir ergiş odasına ait hissetmiş olabilir. *Eski köyde (depemde zarar gören köyün eski yerleşim yeri kastedilen) kendi çabamızla kurduğumuz oda içerisinde siyasetten ideolojiye, dini inançtan, dünyaya bakış açısına kadar bir anlayış hâkimdi. Ancak bu anlayışın benim ve hayata bakış açısıyla uyummadığını anlayınca başka bir ergiş odasına gidip gelmeye başladım. Bu farklı oda, siyaset anlamında tam olarak benimle aynı düşüncelerin olduğu bir yer. Dine bakış açısı bile neredeyse diğerinden tamamen farklı. Ancak bu odaya ve bu odadaki arkadaşlarla samimi olduğumdan dolayı bazı ideolojik lakaplara (etiketlenme) maruz kaldım (E1)*. Bu anlamda bireyin yaşadığı kimlik durumu, özdeş olanla farklı olanın ya da benzer olanla olmayanın çatışmasında inşa olmaktadır (Bilgin, 1994: 244).

Ergiş odaları, kırsal bölgenin kamusal alanı olmaları noktasında da önemlidir. Özellikle kimlik noktasında bu kamusal ve özel alan farklılaşması bir takım ipuçları vermektedir. Öncelikle kamusal alan kavramı Habermas'ın Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü isimli eserinde temsili kamusalılıklardan farklı olması itibarıyla ön plana çıkmaktadır (Habermas, 1997: 30). Bu bağlamda kamusal alan özel alan olarak kabul edilen aile ve sivil toplum ile devlet arasında bir yere konumlanmaktadır. Özeline karşısında olan bu kavram insanlara ait alan olarak tasvir edilebilir. Arendt'e göre kamuda olan her şey herkes tarafından görülebilir, duyulabilir ve olabildiğince açıklığa sahiptir. Aynı zamanda özel mülkten ayrılmış alan olarak kabul edilir (Arendt, 1994: 5). Ayrıca bu alanlar herkes tarafından erişilebilir olmalı, herkes tarafından kullanılabilir olmalı ve bir nesilden uzun dayanmalıdır. Kamusal mekân olarak tasvir edilen bu tarz yerlerin bakımı da ortaklaşa sorumluluk ile mümkün olmaktadır. Türkçe de de kamu, kamuoyu, umumi ve amme gibi kavramlara karşılık gelmektedir. Ergiş odaları özel alanlar ile sarmalanmış değildir. Herkesin rahatça girebileceği ve adapte olabileceği mekânlardır. Herkesin görebildiği, içerisinde yaşananların duyulabildiği ve mümkün merteye açık mekânlardır. Aynı zamanda bu mekânlar kişinin sahip olduğu aileye ait haneler ve özel alanlardan farklıdır. Yasal kurallar yerine odaya mensup kişi ve kültürün yerleştirdiği kurallara göre şekillenen bu mekânlar, özel hayatın olmadığı meskenler olarak da karşımıza çıkmaktadır. Aile hayatından uzak, bireyin özel alanın dışında nefes aldığı odalar, en başından itibaren sosyalleşme alanı olarak işlev görmektedir. Geleneği temsil eden sosyal vakaların merkezi olan bu mekânlar, aynı zamanda mekânın tüketilmesi gibi bir olgununda oluşmasına neden olmaktadır. Çünkü ergiş odalarına giden kişilerin amacı aslında daha çok o mekânda bulunmaktır. Bu hususta katılımcılardan birinin *Eski köydeki ergiş odasına gitmek bir ihtiyaç gibi, alışkanlık oldu. Gitmeden duramıyoruz (E2)* ifadesi bu tüketim durumunu özetliyor gibidir.

Özelikle ideolojik ve siyasal olarak ayrılan birden fazla köy odası, aralarında rekabet ortamı da oluşturmuştur. Bu rekabet aynı zamanda farklı odaların birbirlerine misafir olmalarını ve bir takım tartışmalarda bulunmalarını sağlamıştır. *Başka bir partinin söylem ve programına inanan ve peşinden giden arkadaşlar eski köyde farklı bir ergiş odasında toplanmaktadır. Bizim odamız ise bizim ideolojimize yakın kişilerin daha fazla yer aldığı bir topluluğu ağırlamaktadır. Siyasi olarak tartışmalarımız olmuştur ancak odadan çıkınca herhangi bir şekilde arkadaşlığımıza zarar verecek bir husus henüz gerçekleşmedi. Hatta biz onları onlar bizi sürekli odalara davet ederek, hazırladığımız yiyecek ve içecekleri paylaşmaktayız. (E4)*

Söz konusu bölgede yer alan bu odalar aynı zamanda siyasal olarak farklı bir aidiyetliğin ve tavır alışın simgesi haline de gelmiştir. Hangi ideolojiye sahip olursa olsun ergiş odalarının işleyiş düzeni, temizliği ve nizamı belirli esaslara göre yapılmaktadır. İmece usulü ile özellikle yaşı büyük ve bir işe sahip olanlar alış veriş yaparak odanın çay, şeker, ekme, kuru yemiş gibi ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Bazen odada yer alan daha küçük yaşlardakiler köyün bakkalına veresiye yazdırmak suretiyle bu ihtiyacı geçiştirmektedir. Aynı zamanda herfene şeklinde herhangi bir davet zamanı yine ihtiyaçlar karşılanmaktadır.

Bu köy odalarında ayrıca odanın nizamı yaşı en büyük olan kişiler tarafından sağlanmakta, odanın tüm ihtiyaçları önceden belirlenmiş nöbet listesine göre giderilmektedir. Odanın temizliği, sobanın yakımı, çay ikramı gibi görevler belirli ve haftalık nöbet listesine göre yapılmaktadır. Nizama uymayanlar ise çeşitli şekilde cezalandırılmaktadır.

Bazı görevleri başka kurum ve kişilere devretmeye başlayan köy odaları, yine de kırsal hayatın içerisinde birçok önemli görevi yerine getirmektedir. Özellikle kış aylarında köyün yorucu işlerinden sonra gençlerin eğlence mekânları olan bu tarz meskenler, anlamlı bir görevi yerine getirerek dinsel ve siyasal aidiyetlik ve tavır alışın mekânları olmuştur. Köy dışından gelen misafirlerin de ağırlandığı bu mekânlar Türk Anadolu insanının misafirperverliğine çok önemli bir örnek teşkil etmiştir. Cinis köyünde diğer köylerden gelen futbol takımları ile müsabakalar düzenlenmekte, sonuç ne olursa olsun dışardan gelen misafirler ağırlanmaktadır. Misafirlerin ağırlandığı yer ergiş odalarıdır. Ve bu odalarda misafirler için hazırlanan yemekler herfene şeklinde daha önceden kişilere paylaştırılmıştır. Yemekler paylaştırılırken ailelerin ekonomik durumu da göz önünde tutulmaktadır. *Komşu köy ile yapacağımız futbol maçı öncesi çeşitli yemekler ergiş odası mensuplarınca paylaştırılmıştı. Hatta o zamanlar hasta olan ineklerini kesmek zorunda kalan bir arkadaşımıza et yemeği yaptırması görevi verilmişti. Bu sayede köye gelen misafirlere iyi bir ziyafet vermiştik (E9).* Toplumun hızlı bir değişim süreci içinde olması, teknolojik ilerlemeler, yol ve taşıt araçları, çeşitli haberleşme kanallarında ki ilerleme, kent ve kırsal alanlarda yaşayan insanların dünya görüşü, hayat tarzı, inanç ve değerler siteminde geniş çapta değişimler yaşamasına neden olmuştur (Türkdoğan, 1973: 3). Özellikle Cinis köyünün Aşkale ilçesi ancak daha önemlisi Erzurum ile olan ulaşım kolaylığı köy insanının bir takım tavır ve tutumlarında farklılıklar oluşmasına vesile olmuştur. Bunun en net örneğini, köyde kısır gecesi, düğün gibi organizasyonların yavaş yavaş il merkezine taşınması ile görmek mümkündür. Önceden kendi aramızda ve odalarımızda yaptığımız en küçük eğlenceler bile artık il merkezinde bazı mekânlar kiralamak usulü ile yapılmaktadır. Bu çok fazla değil tabi ama eskiden hiç olmazdı (E10).



### 3.2. Fütüvvet anlayışı doğrultusunda oda geleneği

Futuvva, bir teşkilat ve her kültür seviyesinde ortaya çıkabilecek iptidai erkekler arası birlikleri andırmaktadır (Taeschmerr, 1953: 3). Farsça futuvva, Türkçe fütüvvet olan kavram Türk Dil Kurumu'na göre dini ve mesleki birlik, esnaf teşkilatı anlamına gelmektedir. Arap menşeilili olan kavram, aynı zamanda gençlik, erginlik çağı, delikanlılık gibi anlamlara da gelerek gençliğin en parlak zamanı, delikanlıca tavır manasında kullanılmaktadır (Taeschmerr, 1953: 3-4). Feta kökünden oluşan kavram sonuç olarak yiğitlik ve kahramanlığın yanında şefkat, tevazu, cömertlik gibi zengin manaları da çağrıştırmaktadır (Demirci, 1992: 84). Ancak kelimenin kökeni ve kullandığı tarihsel ve toplumsal süreç dikkate alındığında İslam ahlakı ile beslenmiş, bu ahlak ve erdeme göre sosyal, siyasal ve iktisadi hayatın şekillendiği bir anlayış ortaya çıkmaktadır. Kötülükleri terk etmek, güzel huyu her zaman ve her yerde icra etmek gibi bir felsefe ile beslenen anlayış bir ahlak yolu olarak kendini gerçekleştirmiştir. Bu anlayış, nefisinden öte toplumu düşünmek, eve gelen uzun süreli misafiri hoş karşılamak (evinde sürekli oturan biri ile iğreti oturan misafiri aynı görmek), ihtiyaçları için sana gelenlerden kaçmamak, fakirden nefret etmemek ve zengine yaranmaya çalışmamak gibi birtakım ilkelere sahiptir (Demirci, 1992: 85-87). Tüm bu ilkelerin doğal sonucu olarak anlayışın temel prensipleri ortaya çıkmaktadır. Yardımseverlik, cömertlik, eli açık olmak, misafirperverlik, ahlaklı ve ideal insan olmak gibi amaçlar ile donanmıştır. Bu prensiplerle kendini gösteren anlayış daha çok genç adamlar arasında olması gerekeni anlatmak niyetindedir. Aynı zamanda çocukları terbiye etme, büyüklere karşı edepli davranma, malını ve varlığını dostlara açma, misafirlere hizmet etme bu genç çağdaki bireyler için ideal olmanın temel koşullarıdır. Ayrıca fütüvvetin doğuda karşılığı olarak Ahi teşkilatlanması görülmektedir ve Ahilik de fütüvvet benzeri bir yapılanmadır (Gölpınarlı, 2011: 17). Gerçekten de Ergiş odalarına mensup bireylerin yazılı olmayan ama sözel bir takım ahlak kuralları ve değerler ile sarmalandığı gözlemlenmektedir. Söz konusu odaya gidiş geliş yapan genç adamlar, oda içerisinde hiçbir maddi karşılık olmadan gelen misafirlere hizmet etmektedirler. Kendi arkadaşları dışında, tanımadıkları insanlara karşı da cömert, eli açık ve konuksever olan bu insanlar, bu davranış örneğini büyüklerinden alarak küçük yaşta bireylere aktarma görevini yerine getirirler. Bu aşamada büyüklere saygı ve küçüklere özel bir sevgi beslemek temel amaçlarıdır. *Odada hiç kimse büyükler olduğunda ayaküstüne atmaz, büyük varken sigara içilmez, hatta bazen daha küçük yaşta olanlar odanın eşliğinde bekler, hizmet etmek ister. Odaya gelenler kim olursa olsun sadece odanın değil tüm köyün misafiri olarak kabul edilir. Bizde büyüklerden böyle gördük, her şey Allah rızası için* (E6).

### 3.3. Folklorik bir bakış ile ergiş odaları

Saygıyı, sevgiyi ya da yukarıda da ifade edildiği gibi doğru ve ahlaklı olmayı öğrenmenin yeri insanın olduğu her yer, her kurum ve mekândır. Özellikle Anadolu insanının eğitim ve öğretiminde, bir takım halk eğitim kurumlarının bu mekânların başında geldiğini söylememiz gerekmektedir. Halk eğitimi, yetişkin eğitimi, toplum eğitimi ve ya yaygın eğitim gibi kavramlar ile tanımlanmaktadır (Geray, 2002: 2). Ayrıca bu tarz bir eğitim yaşam boyu olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca Millî Eğitim Bakanlığı Hayat Boyu Öğrenme Kurumları Yönetmeliği'nin 3. Maddesinde yaygın eğitimin örgün eğitim yanında veya dışında düzen-

lenen eğitim faaliyetlerinin tümünü kapsadığı ve hayat boyu öğrenmenin, bilimsellik ve bütünlük, geçerlilik, gönüllülük, herkese açıklık, her yerde eğitim, ihtiyaca uygunluk, iş birliği ve eş güdüm, planlılık, süreklilik, yenilik ve gelişmeye açıklık, gibi ilkelere sahip olduğu tanımlanmıştır (URL-1). Örgün eğitim dışında herkes, bir bakıma halk eğitim için hedef kitleyi oluşturmaktadır. Ve bu hedef kitle bir amaç doğrultusunda okuma yazma öğrenmekten belirli bilgi ve beceriyi edinmeye kadar katılım sağlamaktadır. Türk kültür tarihi içerisinde belirli mekânlar ile kendini gösteren halka eğitim sağlamak amaçlı meskenler örgün ve planlı eğitimin dışında bir amaçla hizmet vermiştir. Hatta söz konusu köy odaları da bu mekânlar arasında önemli bir yeri kaplamaktadır. Bunun en net örneği, köy odalarının kültür odalarına dönüştürme projesi ile görmemiz mümkündür. Ankara'nın Kazan ilçesine bağlı köylerde bulunan köy odalarını çeşitli etkinlikler ile yok olmaya yüz tutmuş kültürel mirası yaşatma projesi hayata geçirilmiştir (URL-2). Kültürü köy odalarında yaşatmak söz konusu ilçe Halk Eğitim merkezinin birincil amacı olmuştur. Nihayetinde somut olmayan kültürel mirası yaşatmak bu tarz odaların misyonları arasına girmiştir.

Özellikle Osmanlı'dan sonra yeni kurulan Cumhuriyet'in en önemli problemlerinden biri olan eğitim, okuryazarlık sorunu okulluk anlayışı dışında halk eğitimi ile de çözümlenmiştir. Özellikle dönemin halkçılık ve milliyetçilik gibi Cumhuriyet ilkeleri, milli bir eğitim ve halkın eğitimi ile toplumsal gelişme ve çağdaşlaşmayı amaçlamıştır. Köy enstitüleri, halk evleri gibi mekânlarda halkçılık politikasının somut bir denemesi olarak ortaya çıkmıştır (Çeçen, 1974; 89). Özellikle halkevleri yetişkin eğitimin gelişmiş bir uygulaması olarak ortaya çıkmıştır (Özacun, 1996: 89).

Halk mimarisi ve özellikle gençlerin zevklerine göre tasarlanan bu meskenlerin, halk eğitim kurumu ya da okul şeklinde bir takım görevleri de yerine getirdiği anlaşılmaktadır. Sadece günlük ya da adab-ı muaşeret kuralları değil aynı zamanda okula giden daha küçük yaşlardaki bireyler için dersane ve etüt merkezi görevini yerine getirmektedir. *Derslerinde başarısız olan lise ya da ortaokul öğrencileri, büyüklerinden matematik ve edebiyat dersi almaktadırlar. Odalarda bu dersler çay eşliğinde sessiz bir ortam sağlanarak yapılmaktadır. Hatta geçen dönem lise öğrencisi bir arkadaş bu sayede derslerini geçmiştir. (E3)*. Ancak bu odaların kendiliğinden ve gönüllü bir şekilde gelişen etüt tarzı meskenler olmasından ziyade, köy iktisadi hayatı için son derece önemli olan zirai faaliyet hususunda bilgi alış verişinin bu odalarda gerçekleşmiş olması daha dikkat çekicidir. Çünkü hayvancılık ve tarımın köyün başlıca ekonomik alanını teşkil ettiğini gördüğümüzde genç yaşta bireylerin de bu alanda en az yetişkinler kadar etkili ve faydalı olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Genç bireyler köyde ki tarım ve özellikle hayvan otlatma hususunda Ergiş odalarında birtakım toplantılar yapmaktadır. Bu toplantılar hayvancılık ve tarım hususunda bilgilerin paylaşıldığı önemli ve ciddi konularla yapılmaktadır. Aynı zamanda Ergiş odaları, son yıllarda küçükbaş hayvancılığın yapılmaya başlandığı köyde, bu işe yeni girecek olan kişilerin daha tecrübelilerden konu hakkında önemli bilgiler aldığı mekânlardır. *Köye gelen koyunlar, köy arazisinde otlatma alanı açısından sıkıntı yaratmaya başladı. Bu konuda daha önceden beri bu işi yapan aile ile konuşmalar yapılmıştı. Aslında tartışmaların da olduğu toplantı da hem sıkıntılar dile getirildi hem de bu işi yapmayı düşünen bireyler konu ile ilgili bilgiler aldı (E7)*.

### 3.4. Dini ritüel ve eğlence mekânı olarak ergiş odaları

Ekonomik hayatın yanında sosyal hayatı da önemli derece şekillendiren dini ritüeller ve aynı öneme sahip eğlence kültürü köy hayatı açısından önemlidir. Geleneksel davranış örüntülerinin hâkim olduğu bir yapı içerisinde hem dini törenlere, cenaze, dini geceler gibi, hem de eğlencelere, düğün, kısır gecesi, sohbet toplantıları gibi katılım önemli derece de yüksektir. Bu anlamda ortaya çıkan ritüeller, topluluk halinde hareket etmenin ve bir amaç uğruna toplanmanın aracı rolündedir. Ritüel, ardışık davranış biçimleri şeklinde tekrarlanan davranışlardır. Birey ya da gruplarla ilgili olan değerlerin uygun zaman dilimlerinde ortaya çıkmasıdır (Honko, 1979: 372). Özellikle gruplarla ilgili bir bilincin sağlanması ve tecrübe ve bilgilerin sembolik olarak geçmişle günü bağlayan bir unsur olması noktasında kıymetlidir. Ritüeller dini bir kimlik taşımasının yanında dünyevi alanı da içine almaktadır. Yani bir inanç göstergesi ve pratiği olarak sergilenen ritüeller ayrıca seküler bir eğlence şeklinde de tezahür etmektedir. Ortak bir ruh hali ile ortaya çıkan davranış örüntülerinin, teoride kabul edilen ilgi odağının, ahlak ilkelerinin ve grup birlikteliğinin pratikte sosyal bir ilişki olarak vuku bulmasıdır. İster dini ister seküler olsun bu pratiğin sosyal bütünleşmeyi doğurduğu muhakkaktır. Çünkü sosyal bütünleşme, sosyolojik bağlamda küçük ya da alt grupların, sosyal yapının çeşitli unsurlarının tamamlanma ve kaynaşma durumunu ifade etmektedir (Bottomore, 1972: 20).

İbadetler, dinler açısından merkezi bir konumda yer almaktadır. Dini pratikler ve duaların yer aldığı bu ayınler aynı zamanda grup bağlılığını artırarak hem ruhun hem de grup birlikteliğinin yücelmesine neden olmaktadır. Geleneksel toplumlarda dini hayat ekonomik, siyasal ve sosyal müesseseler ile kültürel normların özünü teşkil eder (Türkdoğan, 1974: 18). Aynı zamanda bu toplumlarda din, kültürün holistik yapısına hâkim konumdadır. Sonuçta da bu inanç ve pratikler kültürün hem sosyal hem de psikolojik yapısını teşkil eder. Dinin ve inanç pratiklerinin başat konumda olduğu köy yapısı içerisinde Ergiş odaları da önemli birtakım görevleri üstlenmektedir. Özellikle dini ritüellerle alakalı teori ve pratiğin süreklilik sağlama-sı bu odaların üstlendiği görevler arasındadır. Ancak bu aşamada dini bir sorumluluğu yerine getirme hissi, sadece yapma eylemi ile değil yapmama davranışı ile de ortaya çıkmaktadır. Yani bu sorumluluk belirli gün ve gecelerde gündelik hayatın alışkanlıklarından uzak durulması gibi bir ibadet şekli ile tezahür etmektedir.

Özellikle çalışma esnasında karşılaştığımız belirli günlerde, kandil gecelerinde mümkün olduğu kadar Ergiş odalarını açmamak ve vakti camide ibadet ile geçirmek anlayışı bunun en net örneğidir. Ancak cami ibadetinden sonra gidilen Ergiş odalarında gecenin anlamına yakın bir şekilde sohbetlerin şekillendiği anlaşılmaktadır. Yani bu odalar bazen dini ritüellerin gerçekleştiği bazen de ritüeller sonrası manevi sohbet havasının oluşturulduğu mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada köyde cenaze bulunduğu cenaze ile ilgili matem havasının taşındığı yerlerden birisidir. Cenaze sahibi bireylerin arkadaşları tarafından teselli edildiği ve yatırıldığı mekândır. *Bir kandil gecesinde camiden sonra toplandığımız odada, dini konularla ilgili hararetli tartışmalar yaşanmıştı. Bu tarz muhabbetler herkesin bilmediği birtakım konuları öğrenmesine vesile oluyor. O yüzden bu konular sürekli konuşulmaktadır (E8).*

Ayrıca köyde düğün, kısır gecesi, damat eğlencesi gibi durumlarda da kullanılan köy odaları, eğlence anlamında da hizmet vermektedir. Yaz aylarında köy odasına yakın bir bahçede, kış aylarında köy odasında çalgılı oyun ve eğlencelere de rastlanmaktadır. *Kız kaçırın*

*bir arkadaşımızın eğlencesini köy odasında yaptık. Mevsim kış olduğu için dışarda eğlenme şansımız bulunmadığı için ergiş odasını eğlence yeri olarak hazırlayıp, bir anlamda kısır gecelerini burada yaptık. Ve köyde bulunan hatta diğer ergiş odalarında ki arkadaşlarımız ile sabaha kadar eğlendik.* (E5). Eğlencenin yanı sıra eskiden taziye için de kullanılan köy odaları, şimdi caminin altında taziye evinin açılması ile bu görevini yerine getirmemektedir. Ancak yine de hüznü olan kişiler bu odalarda misafir edilmekte belki de teselliyi bu odalar sayesinde arkadaşlarında bulmaktadırlar.

#### 4. Mekân, teknik ve mimari olarak Cinis ergiş odaları

Türk kültürüne ait köy odaları, mekân, teknik ve mimari olarak Türk kırsalındaki hanelere benzer niteliklere sahiptir. Ev, yurt ya da bulunulan yer olarak Türk dil kurumuna göre açıklanan mekân, içinde yaşanan ve dış faktörlere karşı korunulan ve barınılan yer anlamını taşımaktadır (URL-3). Kırsal mekân ise tarım ve hayvancılığın birlikte yapıldığı, ticaret faaliyetlerinin olmadığı, genel anlamda nüfus yoğunluğunun az olduğu yerleşmeler olarak tanımlanabilir (Karakuyu, 2008: 3). Doğal olarak şehir yerleşmelerinin dışında kalan mekân olarak tasvir edilmektedir. Aynı zamanda bu mekânlar, iklim bölgelerine, bitki örtüsüne, devlet müdahalelerine ve arazi mülkiyetine göre değişiklik gösteren yerleşmelerdir. Söz konusu yerleşkeler, ekonomik, sosyal ve kültürel bir takım nedenlerle belirli yapılar şeklinde ortaya çıkmaktadır. Genellikle orta boyda taşlardan yapılan ancak yeterince taş bulunmadığından geri kalan kısmı kerpiç kullanılarak inşa edilen köy evleri, umumiyetle tek katlıdır (Türkdoğan, 1965: 20). Bu tarz alanlarda, fertlerin sahip olduğu ev tipi, kullandığı malzeme, ahır, ambar, evdeki her türlü eşya ve tarım aletleri gelir seviyesi için önemli göstergeleri teşkil etmektedir (Türkdoğan, 1973: 12).

Aynı zamanda köy mekânları, düzenli ve iyi inşa edilmiş konutlar olmaktan çok, derme çatma ve moloz yığınlarından ibaret olan kerpiç yapılarıdır. Özellikle Anadolu bölgesinde Türk köy hayatı ve kırsal yaşamı için tasvir edilen bu mekânları Cinis Ergiş odaları üzerinden değerlendirmek mümkündür. Hatta kerpiç, derme çatma ve tek katlı olarak düşünülen yapılar, söz konusu köyde sadece Ergiş odaları ile görünür durumdadır. Çünkü fertlerin oturdukları yapılar, yaşanan deprem sonucunda aynı ve betondan olan, devlet tarafından yapılmış tek ve iki katlı mekânlardır. Aksine Ergiş odaları köy hayatı için geçerli olan ve kırsala has bir teknik, mekân ve mimari ile oluşmuş yapılarıdır. Özellikle depremden sonra eski köy olarak nitelendirilen ve tarihi köy evlerinin konumlandığı yerlerde açılan Ergişler bu bağlamda Türk kırsal yaşantısı, tekniği ve mimarisi ile öne çıkmaktadır. Bu özelliklerinden dolayı köylü için geçmiş, anıları ve doğallığı anımsatması Ergiş odalarının duygusal ve toplumsal yönünü de açığa çıkarmaktadır. Hatta görüşmeler esnasında, Ergiş odalarının anlamına ilişkin sorulara bir katılımcı, ‘*Yeni yapılan binalar köy evleri gibi değil, eski köyde bir başka hava vardı ve bu bizim çocukluğumuzu oluşturuyordu. O yüzden Ergiş odaları bu kadar önemli, anlamlı bir yere sahip* (E6)’ ifadeleri söz konusu odanın önemli bir yanına işaret etmektedir.

Söz konusu köyde yer alan ergiş odaları tek katlı ve genellikle kerpiçten yapılmıştır. Bazı odalar, depremden sonra fertlerin sahip olduğu hanelerden çevrilmiş, birden fazla odaya sahiptir. Ancak köy odalarının geneli, bahçe, tahta kapı, giriş ve büyük bir odadan oluşmaktadır. Aşağıdaki fotoğraflarda ergiş odalarına ait mimari yapı örnekleri verilmiştir.

## Sonuç

Türk kültürü içerisinde geçmişten bugüne köy odaları, önemli bir kurum olma hüviyetine sahiptir. Özellikle kırsal hayatta eğlence, toplanma, yas tutma gibi gündelik hayatın önemli davranış örüntüleri için kurgulanan bu mekânlar, aidiyetlik, sosyal kimlik, sosyalleşme gibi çok önemli sosyolojik işlevlere de sahiptir. Söz konusu köy odaları bölgeden bölgeye farklı adlandırılrsa da içerik ve nitelik olarak aynı değer ve özelliklere sahiptir. Bu bağlamda Cinis köyünde bulunan eril odaları da yardımlaşma, konukseverlik, iyi ve kötü günde bir arada olma gibi Türk insanına ait değerlerin yaşatıldığı meskenlerdir.

Siyasal ve ideolojik bağlamda farklılıklar köy odalarında ayrışmalar yaşanmasına, aynı zamanda oda bağlamında rekabete neden olmaktadır. Ancak hiçbir rekabet ve ya ayrışma, köy hayatına hâkim olan değerlerin zedelenmesine neden olmamıştır. Demokratik şekilde farklı fikirlerin tartışıldığı bu alanlar, asıl amaç ve niyetlerinden sapmamıştır. Halk mimarisi şeklinde oluşan eril odalar, ahilik ve fütüvvet gibi anlayışların değerlerine yakın bir zihniyet ile varlıklarını sürdürmektedir. Aynı zamanda dini ritüel alanı olan bu yapılar, köy hayatı için vazgeçilmez eğlence ve oyun zamanları için tasarlanmış mekanlardır. Umuma açık olmasının yanı sıra her odanın kendine ait sorumluluk ve kuralları vardır. Bu nedenle, imece usulünün esas olduğu eril odalarda günlük işlerin tamamlanması adına nöbet listeleri hazırlanmış, oda içerisinde yaş ve saygı ile beliren bir statü belirginleşmiştir. Mekân, teknik ve mimari olarak Anadolu kırsalına ait yapılarla benzer kurgulanmış bu yapılar Türk insanına ait değer, ahlak ve ideal olma çabasının bir tezahürü olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Türk kültürü içerisinde birlik, beraberlik ve kardeşlik gibi duyguların ön planda olması, milli his ve maneviyatın yükseltilmesi görevi zamandan zamana değişiklik göstermiş, köy odaları da zaman içerisinde bu sorumluluğu üstlenmiş kurumlar arasına girmiştir. Bu tarz meskenlerde, insan şahsiyetinin eğitilmesi dirliğin ve nizamın süreklilik kazanması gibi amaçlar ile birtakım faaliyetler icra edilmiştir. Hem sosyal bir müessese hem de mimari olarak bir takım tekniklere sahip bu yapılar, bu zamana kadar muhafaza edilmiştir. Cinis köyünde varlığını koruma başarısı gösteren ergiş odaları geçmişteki işlevlerine yakın işlevlere sahiptir. Ancak Türk toplumu ait bu değerlerin ve kurumların yavaş yavaş unutulmaya yüz tutması endişesi ile kültür odalarının varlığını devam ettirmesi elzemdir. Bu açıdan köy odalarının kültür odaları olarak varlıklarını korumak, değişen toplum ve değişen dünya karşısında kültüre sahip çıkmak en önemli gayeler arasında olmalıdır.

Hem mimari ve teknik olarak hem de içine girildiğinde anlaşılan sosyal işlevler bağlamında köy odalarının Türk harsına ait değerlerle sarmalandığı anlaşılmaktadır. Kırsal yerleşim alanlarındaki birtakım gereksinimler ve zorluklar fertleri ortak yaşam bilincine yönlendirmektedir. Bu yüzden toplu iş yapma bilinci, dayanışma ve paylaşma imece kültürünü sürekli ayakta tutmaktadır. Toplum bilincinin geliştiği kırsal alanlarda, yerel dokudaki önemli kültürel öğelerin yaşaması da söz konusu köy odalarının varlığıyla doğrudan bağlantılıdır. Türk kültürü içerisinde ekonomik, eğitim ve toplumsal boyutuyla yer alan ahilik düşüncesi, danışma ve yardımlaşma boyutuyla köy odalarında varlığını sürdürmektedir. Ahiliğin köy içerisinde teşkilatlanma şekli olan ergiş odaları hem dünya işlerinin hem de dünyevi olmayan konuların görüşüldüğü, danışıldığı mekânlar olma özelliği taşımaktadır.

Özellikle gençlik teşekkülleri halinde toplanan bu yapılar, belirli bir ahlakın yerleşmesi, eğitim, sohbet ve eğlence ihtiyaçlarının sonucunda teşkilatlanmıştır. Bazen belirli gruplaşmalar şeklinde de tezahür eden bu yapılar, hem tek düze hayata değişik bir bakış açısı geliştirmek hem de özellikle neşeli vakit geçirmek maksadıyla varlıklarını sürdürmektedir. Kendi mensupları içerisinde belirli esaslar üzerine kurulmuş nizamlara tabi olması ve disiplinli bir teşekkül olması nedeniyle de kamusal bir mekân ve amaçları olan bir halk eğitim kurumu özelliği taşımaktadır. İhtimai yapısı, uyulacak esasları ve belirli sohbet esaslarına sahip bu meskenler Türk kültürünün özel ve önemli yanlarını sergilemek noktasında büyük bir ehemmiyete sahiptir.



**Fotoğraf 1:** Odaya ait sohbet köşesi



**Fotoğraf 2:** Odaya ait büyük soba



**Fotoğraf 3:** Misafirler için düzenlenmiş büyük oda



**Fotoğraf 4:** Herfene şeklinde hazırlanmış kahvaltı



**Fotoğraf 5:** Eğlence ve sohbet için toplanmış oda fertleri



**Fotoğraf 6:** Başka bir odaya ait oturma düzeni



Fotoğraf 7: Küçük köy odası



Fotoğraf 8: Oturma düzeni

### Kaynaklar

- Arendt, H. (1994). *İnsanlık durumu*. (Çev. B. S. Şener). İstanbul: İletişim.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal bilimlerin kavşağında kimlik sorunu*. İzmir: Ege.
- Bottomore, T. (1972). *Toplumbilim*. (Çev. Ü. Oskay). İstanbul: Der.
- Büyüköztürk, Ş. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem.
- Çeçen, A. (1974). *Halkevleri, Atatürk ve halk evleri*. Ankara: TTK.
- Demirci, M. (1992). Ahilik'te tasavvufi boyut: Fütüvvet. İzmir: *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 7, 83-90.
- Ekiz, D. (2003). *Eğitimde araştırma yöntem ve metotlarına giriş*. Ankara: Anı.
- Erkek, H. (2009). *Barana*. Balıkesir: Dursunbey Folklor Araştırma Eğitim ve Turizm Derneği Bülteni.
- Ergin, M. (2011). *Dede Korkut kitabı I/II*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Geray, C. (2002). *Halk eğitimi*. Ankara: İmaj.
- Giddens, A. (1995). *Modernliğin sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı.
- Gölpınarlı, A. (2011). *İslam ve Türk illerinde fütüvvet teşkilatı*. İstanbul: Akademik.
- Güvenç, B. (1993). *Türk kimliği*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Habermas, J. (1997). *Kamusal yaşamın yapısal dönüşümü*. İstanbul: İletişim.
- Hogg, M. ve Vaughan, G. (1995). *Social psychology: an introduction*. London: Prentice Hall.
- Honko, L. (1979). *Theories concerning the ritual process*. Paris: Mouton.
- Kaderli, Z. (2010). *Deliorman Türk sözel kültüründe adam odaları ve oda geleneği*. Ankara: Türkbilim.
- Karpuz, H. (2013). *Kadınhanı'nda halk mimarisi*, Prof. Dr. Hakkı Önkal'a armağan. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Karakuyu, M. (2008). Türkiye'de kır konutları ve eklentileri üzerine bir araştırma, Fatih Üniversitesi: *Alaşehir Örneği*", *Bilig*, Sayı: 44, 45-62.
- Patton, M. (1987). *How to use qualitative methods in evaluation*. London: Sage.
- Önal, Ü. (1986). Çankırı'da yâran sohbetleri I-II. Çankırı: Türk Folkloru.
- Özacun, O. (1996). *Halkevlerini dramı*. Ankara: Kebikeç.
- Özbilgen, E. (2003). *Bütün yönleriyle Osmanlı, adab-ı Osmaniyye*. İstanbul: İz.
- Özdemir, N. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk eğlence kültürü*. Ankara: Akçağ.
- Öztürk, A. (2001). Konya türkülerinin 'kimlik tanımı bağlamında' sosyal işlevi. 3. Folklor ve Halk Edebiyatı Kongresi/25-26-27 Ekim 2001 Bildiri Metni, Konya.
- Sami, H. Ö. (1977). Divri'de evler, odalar ve kış gecesi eğlenceleri, *Sivas Folkloru*, Sayı: 48, 82-90.
- Subaşı, M. (1991). Halk kültürü açısından köy odalarında sîret ve halk hikâyeleri okuma geleneği, *Kayseri: 1. Folklor Halk Edebiyatı ve Etnografya Sempozyumu Bildirileri Erciyes Üniversitesi*, 75-81.

- Taeschner, F. (1953). İslam ortaçağında futuvva (fütüvvet teşkilatı). İstanbul: *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi, Cilt: 15* (1), 3-32.
- Tezcan, M. (1990). Bir yayın eğitim kurumu olarak Çankırı yârân örgütü. Ankara: 2.Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi.
- Turner, J. (1987). *Rediscovering the social group: A self categorization theory*. Oxford: Basil Blackwell.
- Turner, J.(1975). Social comparison and social identity: Some prospects for intergroup behaviour. *European Journal of Social Psychology*.
- Türkdoğan, O. (1965). *Erzurum ve çevresinde sosyal araştırmalar*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Türkdoğan, O. (1973). *Doğu köylerinde sosyo-ekonomik farklılaşma*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Türkdoğan, O. (1974). *Doğu ve insan sorunu*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Türnüklü, A. (2000). Eğitimbilim araştırmalarında etkin olarak kullanılabilecek nitel bir araştırma tekniği: görüşme. Ankara: *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, Sayı: 24, 543-559.
- Üçok, H. (2002). *Çankırı tarih ve halkiyatı*. Ankara: Okuyan Adam.
- Yakıcı, A. (2010). Somut olmayan kültürel mirasın somut mekânı: Konya barana odaları. Ankara: *Milli Folklor, Cilt:22* (87), 94-100.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.

#### **İnternet Kaynakları**

- URL-1:<https://hbogm.meb.gov.tr/www/hayat-boyu-ogrenme-kurumlari-yonetmeligi/icerik> (04.11.2018).
- URL-2:<http://kkazan.meb.gov.tr/www/koy-odalari-kultur-odalarina-donusuyor/icerik/173>.(06.11.2018)
- URL-3: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama). (04.11.2018).







DOI: 10.22559/folklor.901

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# Duvar Yazılarındaki Anlam Çeşitliliğine Tematik Yaklaşım (Muş Merkez Örneği)

A Thematic Approach to Meaning Diversity in Graffiti  
(Muş/Merkez Sample)

Rabia Şenay Şişman<sup>1</sup>

## Öz

Üslupları ve iletileriyle bir şekilde kent manzaralarına dâhil olmuş duvar yazıları yerel alt kültürlerle ait görülmekte ise de öz itibarıyla bir dil malzemesidir ve irdelemesi gerekli göstergelerle donanmıştır. Bu itibarla bağlam-tümce çerçevesinde düşünülen araştırmanın çerçevesi Muş Merkez ilçesi sokaklarıyla sınırlandırılmış; graffiti kavramı içinde yerini almış metinlerin kapsadıkları kurgu ve dil öğeleri incelenmiştir. Bu amaç doğrultusunda türlü tepkilerin ifadesi olabilen tümcelerin işlenişinde içerdikleri anlamlar tematik açıdan sınıflandırılmıştır. Bu metinlerin anlam temelinde analizleri aracılığıyla dil beceri etkinlikleri için uygun olabilen aktif kullanım özelliklerine dikkat çekilmek istenmiştir.

Topluma has dikkatleri metinsel boyutta yansıtan, popüler kent kültürü öğelerinden olan sokak/duvar yazılarının içerdiği çok yönlü ve bazen de komik olan anlamların, yaratıcılığı teşvik etme gücü kabul edilmektedir. Bu itibarla bu tarz tümcelerin ihtiva ettiği dil imkânlarının değerlendirilmesi, dil ile toplumun kesiştiği görsel araçların dile özgü dikkatlerle yapılandırılması önemsenmektedir. Varılan sonuçlarla Türk dili araştırmalarına; yaratıcı yazma alışkanlıklarının zevkli ve etkili kazanımına yerel ve tabii kaynaklı bir fayda sunulması hedeflenmiştir.

**Anahtar sözcükler:** *Türk dili, dilbilimi, sokak/duvar yazıları, popüler kent kültürü, Muş-Merkez örneği*

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi. Muş Alparslan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. rs.sisman@alparslan.edu.tr

### Abstract

Street/wall writings that are with their mode and messages found their ways into the city life considered as the notions that belong to local sub-cultures on the basis they are language materials and are surrounded by signs that need to be examined. By this way we limited our study to context-sentence frame within Muş-Merkez streets and the concept of graffiti is studied according to its language items. For this purpose sentences are taken into hand to analyze various meaning categories and the importance of these to the language skill activities are brought to attention.

The creative side of the multidirectional and –from time to time- funny graffitıs that reflects the delicacies of the society as a form of text and that are the elements of urban pop culture are given importance while also classifying the sentences according to linguistics. The target of the text is to be beneficial to Turkish language researches, being a local and a natural source for the achievement of creative writing skills enjoyably and efficiently.

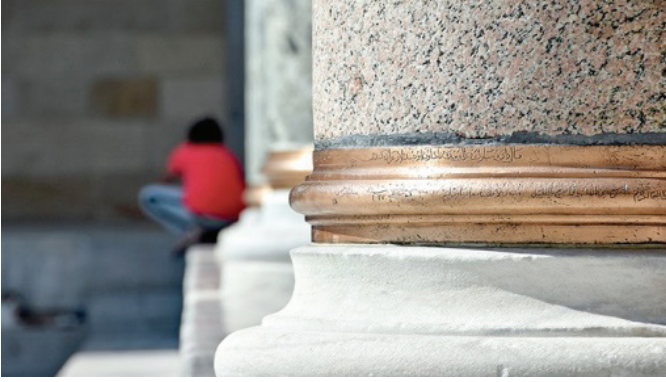
**Keywords:** *Turkish language, linguistics, street/wall writings/graffittıs, urban pop culture, Muş sample*

### Giriş

Kamuya açık alanlardan olan sokaklar ve onların yüzleri olan duvarlar ihtiva ettikleri renkli çeşitlilikleriyle gündelik yaşamın resmi geçidi kabul edilebilirler. Grafiti kavramı içinde yazı, işaret/resim bir arada anılır ve her biri soyut ve somut anlamda kendilerine özgü bir yapı sergiler. Dil ve düşünce soyut ise onun aktarma aracı olan yazı/resim somuttur. Gözlemden soyut düşünceye, oradan pratiğe, nesnel bilmenin diyalektik yoluna ulaşılırken (Hançerlioğlu, 2010: 202) yazı/resim, özümsemiş kişisel pratiklerin toplumsal plandaki paylaşımıdır denilebilir.

Bireyin mahremini, bu yüzeylerde yazı, resim gibi unsurlar yardımıyla paylaşmasının geçmişi, değişen boyut ve muhteviyatı insanlık tarihi kadar eskidir. Aralarında Dünya Mirası listesinde yer alan Altamira, El Castillo ve Tito Bustillo'nun da bulunduğu İspanya'daki 11 mağarada bulunan sembollerden olan ve üzerine boya üfleme ile yapıldığı belirlenen disk motifinin 40 bin 800 yıl önce yapıldığı yeni ve gelişmiş tarihlendirme tekniklerinin uygulanması sonrasında anlaşılmıştır.<sup>1</sup>

Graffiti etimolojik olarak 1851'de ortaya çıkarılan Antik Pompei Kenti'ndeki duvar yazıları için kullanılmış olup İtalyanca çizmek, karalamak anlamındadır ve 'graffito' kelimesinin çoğul hâlidir (Çakır, 2015: 9). Osmanlı'da hakkak adıyla bilinen ve taş, tahta gibi nesnelere üzerine şekil/mühür kazan sanatçıların genellikle câmi avlularındaki sütun basamaklarında bulunan madenden yapılmış bilezikler üzerine yazdıkları "bilezik yazısı" denilen metinler, bir çeşit tarih kaydı kabul edilmekle birlikte kendi devirlerinin duvar yazısı örnekleri olarak görülebilir (Çakır, 2015: 45).

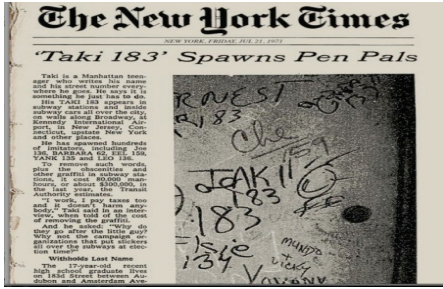


**Resim 1.** Kınalızade mübarek Zilkade'nin önünde Lazgırad'a gitti.

Sene 1041 (Miladi 1632-Lazgırad Silistre Sancağı'nda bir kasaba)

Kaynak:<https://www.itohaber.com/haber/guncel> (haber.com/haber/guncel/2018).

Almanya'nın ikiye bölünmesinin ardından 1961'de yükselen Berlin Duvarı protest tutumlu kimseler nezdinde çeşitli şekil ve slogan nitelikli sözlerin iletilmesi için uygun bir zemin olarak benimsenmiş ve bu amaç doğrultusunda kullanılmıştır. Duvarın belli amaçlar doğrultusunda kullanımı bir tür grafiti örneği olarak düşünülse de sosyal medyada 'tagging'<sup>22</sup> olarak bilinen ve 'Ben burdayım' diyebilme eylemi sayılan sokak yüzeylerinin kişisel anlamda tasarrufu, ilk defa 1970 New York'unda Yunan Demetrius'un kendi ifadesiyle can sıkıntısından dolayı duvara isminin kısaltması olan Taki ve adres numarası olan 183'ü yazmasıyla gündeme gelmiştir (Balkır ve Kuru, 2016: 1647).



**Resim 2.** 21 Temmuz 1971 tarihli New York Times haberi'Taki 183'Tag<sup>3</sup>

Kaynak:<http://www.woostercollective.com/post/new-york-times-1971-taki-183-> (subway-art-graffiti, 2018).

Grafitinin Amerika kıtasını baştan başa çevreleyen yük trenleri aracılığıyla ülke toprakları içinde hızla yayıldığı varsayılır. Diğer yandan bu coğrafyada ötelenmiş insanlara ait rap müzik ya da break dans gibi kültürel unsurların protest tutumlu düşüncülerle birleşmesi grafitinin gelişimine uygun sosyal ortamları hazırladığı bilinir. Style Wars ile Wild Style adlarıyla bilinen belgesellerde grafitinin yaratıcı ifade formu ve gelişimi 1980'li yılları kapsayacak şekilde işlenmiştir (Kuş, 2012). Bilhassa 1990'dan sonra Avrupa kıtasında tanınan bu protest

tavır alış, sınırları yok sayan ileri teknoloji ürünü iletişim araçlarının sağladığı imkânların da etkisiyle küresel boyutta popüler hâle gelmiştir. Mesela işgal altındaki Batı Şeria'nın 1990'ların başındaki görüntüsünün en akılda kalıcı ayrıntılarından biri, kent duvarlarındaki kitlesel ayaklanmaya ilişkin yazılardır (Peteet, 1996: 139).

Günümüzde bu popüler ifade formunun icrası her ne kadar yasal çerçeveler içinde gerçekleştirilmeye çalışılsa da daha çok sokak sanatçıları tarafından yapılması ve kimi şartlarda kural ihlalini önemsemeyerek uygulanması ortaya çıkan ürünlerin sanat adı altında tescillenmesini güçleştirmektedir. Nitekim Glazer (1979) bir yazısında kural bozucu olarak vasıflandırdığı grafiti yazarlarıyla suç olgusu arasında doğrudan bir ilişki kurmaya çalışır ve grafiti ürünlerini sanatsal anlamda akademik ölçülerden uzak bulur.

Bazı çevrelerce sınır tanımaz bir sanat şeklinde yorumlanabilen duvar yazıları, olumsuz görüşlere rağmen toplumsal gelişmelerin izinde bunları yazanın amacına uygun içeriklerle zenginleşmiş ve hobi, şöhret elde etme, mesaj verme gibi kişiye özel eğilimlerle çeşitlenmiştir (Bilgiustam, 2015). Chalfant (1992) grafiti ürünlerini kent dilinin sergilendiği yerlerden sayar ve bu dilin tezahürüyle kent sokaklarının kişiselleştiğini ve bu kişiye özel kimliklerle farklı güzellikler kazandığını ileri sürer. Ayrıca grafiti yazarlarının genelde alt sınıfa dâhil kentli gençlerden kurulu olduğunu belirtir ve bunların kendi değerleriyle yeni bir sanat sistemi kurguladıklarını, bunu yaparken de yetişkinlere özgü değer ve sistemleri reddetmek istediklerini, belirtir. Bu ret Chalfant'a göre kamuya ait olma ile kişiye özel olma arasındaki sınırı belirleyen kontrol edici gücün sorgulanması anlamını da taşımaktadır.

Bugün çoğu ülkede kamu malına zarar verme kapsamında cezaî işlem gören grafiti uygulamasının yasa dışı tavsifi onun bir iletişim aracı olarak algılanmasının önüne geçememiştir. Mesela Borgomana (1982: 100; Aktaran: Emecan, 2007: 157) bu yazıları *yazan kimsenin bizimle kurmak istediği bir iletişim* ihtiyacının varlığından söz eder. Bu ihtiyaçtan olsa gerek sokakta doğmuş grafitinin eleştiri gücü ve kabiliyeti, katılımcıların protest tutumlarından ileri gelir. Nitekim protest düşünlü grafiti ustası Banksy “grafiti önemli ve geçerli bir sanat şeklidir. Eğer kapitalizmin ortaklığıyla yok edilseydi, bu bir utanç olurdu” (The Guardian, 2015) der. Dolayısıyla bu tarz çalışmaların kent duvarlarında duygu ve düşünceleri aktarabilme yeterliliği grafitinin sanatsal bir değer olarak kabulünü bugün için mümkün kılmış görülmektedir. Öyle ki Street Art denilen ve *post grafiti* olarak da tanımlanan Sokak Sanatı gibi yeni estetik yaklaşımların gelişimi, grafitinin akademik anlamda sanat sayılmayışından etkilenmemiştir. Yalnız icracılarına Writer, ustalarına da King, kadın icracılarına Bunny adı verilen pek çok stil ve çeşidi barındıran bu popüler ifade formunun kamu ya da kişi mülkiyetine zarar verme hâsıl olduğunda bazı hukukî yaptırımlarla sınırlandırılması hâlâ geçerlidir (Bilgiustam, 2015).

### 1. Duvar yazılarındaki anlamsal çok yönlülük

Moda/revaçta olanı yansıtmaya sebebiyle popüler kent kültürüne ait deyiş türü sözlerden sayılabilecek duvar yazıları, kamyon arkası yazıları gibi çoğu kez günlük dilde klişe hâle gelmiş, topluma mâl olmuş bazı söz/sloganlarla harmanlanmış tümcelerle kuruludur. Algı uyarımı açısından etkileyici olan bu üslup biçiminde bilinenler şaşırtıcı bir şekilde ters yüz edilir “susmak erdem olsa konuşmazdı duvarlar” tümcesindeki gibi.<sup>4</sup> Bilinen, kanıksanmış gerçekler farklı bir bakışla sunulurken muhatabına bir yükümlülük getirdiğini söylemek de

mümkündür. “Benim olan artık senin de kaderin” veya “sabret, şükret, seyret”<sup>5</sup> örneklerindeki gibi. Tasarlanmış tümcedeki ima/örtülü anlamın etki gücünü popüler/moda kavramlardan alması bu yazılarda bulunan bir başka önemli dil kullanımınıdır. “BİM”den daha ucuzsun”<sup>6</sup> tümcesindeki gibi malum bir reklam vurgusunun kişisel amaçlı kurgusu bunun bir örneğidir.

Duvar yazılarındaki tümce kurgusundaki anlam, yadırganacak bir zıtlık taşıyorsa bu çoğu zaman okuyucuyu gülümsetme amaçlı kullanılmaktadır. Nash (1985: 34), “Gülmece tümcesinin kurgusundaki bazı öğeler, gülme olayının oluşacağına ilişkin bir işaret, bir yönelim, bir bağlam ve bir çelişki işlevi ve görevi yüklenirler” derken zıtlık unsurunun nükte yaratmaya yönelik rolünü ifade eder. “Evimiz kira olabilir ama semt bizimdir”<sup>7</sup> tümcesindeki sahip olup/olmama şeklindeki *zıtlık nüktenin hazırlayıcısıdır*. Belirli koşullarda, dünyadaki her türlü yapay veya doğal olgu, kendisiyle benzerlikler gösterebilen bir başka yapay veya doğal olguyu temsil etmekte kullanılabilir (Sperber ve Wilson 1986: 227). Dolayısıyla zıtlıklara dayalı çelişik ifadelerin tasarrufuyla beraber benzerlik ve imalardan yola çıkılarak düşüncelerin aktarılması söz gelimi; “bulutlar gider, sen gökyüzü”<sup>8</sup> gibi benzerlik kaynaklı bir anlatım ile veya “kaçı kuruyoruz hayalleri, O’na mı”<sup>9</sup> ile “ne hoş geldin öyle... can mısın”<sup>10</sup> tümcelerindeki gibi eğretilme veya mecaz-kinaye kaynaklı söz imkânlarından faydalanma tarzındaki dil kullanımları bu tür metinlerde sıkça gözlenebilen türdendir. Genel itibariyle ödünçleme anlam tarzında gerçekleşen bu kullanımlar ile metinlerdeki anlam çeşitliliğini doğuran çok yönlü anlam özelliği açığa çıkar. Özünlü, çok yönlü anlam taşıyan bu metinlerin bir türden başka bir türe kolaylıkla geçiş yapabildiğini dile getirir ve tema sınırlarını anlam ve amaç açısından belirlemenin güçlüğüne rağmen bu türleri *tanım-yargı, manşet-açıklama, suçlama-yakınma, vecize-kalıp atasözleri, açıklamalı önermeler, değişen sözcüklü slogan sözler, öğütler, yanlış öncüller-kusurlu sonuçlar, metin ve eklentileri, mantık işlevli, haber işlevli* olarak sıralar (Özünlü, 1991: 125).

## 2. Graffiti ve taşıdığı dil imkânları

“Graffiti esasen sözcük temellidir. Yazılı dilin varlığına dayalıdır.” (Phillips, 1999: 40). Çağdaş dilbilim görüşlerine göre en küçük metin birimi tümcedir. Tümcelerin bir araya getirilmesiyle daha büyük metinler oluşmaktadır. En küçük metin birimi olan tümcenin metinsel özelliğini bulup çıkarmak dilbilim alanının içindedir. Graffiti türü yazıların kurgu ve dil öğelerinin incelenmesi işte bu yüzden dilbilim alanına dayandırılmaktadır (Özünlü, 1991: 125). Bununla birlikte metinlerde ilk bakışta anlaşılan söylemin ardından sezilen çağrışımlar, benzetmeler ve ödünçlemeler ile bunlar için mahiyet bakımından türlü incelemelere münbit teşkil edecek dil imkânları taşındıkları söylenebilir. Söz gelimi bu tür bir görsel, dil eğitiminin genel ve özel amaçları doğrultusunda kontrollü bir şekilde olmak kaydıyla etkinlik başlığı altında eğitim-öğretim materyalleri arasına dâhil edilebilir. Görsel ve bedensel uyarılara sahip duvar yazıları “çevremizde görülen ve dokunulabilen her şey (Akınar ve Aydın 2009: 105) demek olan gerçek nesnelere” sınıftaki dokümanlar arasında sayılabilir. Yalın’a (2009) göre gerçek eşyalar, öğrencilerde kalıcı öğrenme sağlamaktadırlar. Bu metinlerin ekseri gençler tarafından yazılıyor olmasından ötürü öğrencide haklı bir merak ve heyecan uyandırmanın yanı sıra ilgiyi de canlı tutacaktır (Karakaş ve Akın, 2018).

Raimes (1983), “bireysel deneyimle alakalı bir yazma eylemi gerçekleştiğinde öğrencilerin birbirleriyle paylaşımları olmaz” der, ama işlem, gösterilen bir resimle ilgili tekrar

edildiğinde öğrencilerin deneyimlerini paylaşımlarının mümkün olduğunu belirtir. Resim gibi duvar yazısı da yararlanılabilir bir görseldir ve öğrenciler bu görsele dair duygu ve düşüncelerini birbirlerine aktif bir katılımı aktarma yoluna gidebilirler. Böylece sosyalleşme becerisini de kazanabilecek öğrenci bireysel anlamda *dinamik ve iletişime açık olduğundan kendini anlatma gücünü artırma yollarını keşfedebilir* (Özbay, 2013).

*Gerçek hayata ait materyallerin kullanılması eğitim öğretim süreci içinde desteklenmektedir. 4-8 sınıf düzeylerinde kısa metin, resim, fotoğraf vb. görsel unsurların aktif kullanımının (MEB,2018: 12), öğrencilerin bu görsellerden faydalanarak çıkarımda bulunmaları aracılığıyla dil becerilerinin gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bir başka açıdan duvar yazıları günlük hayata dair taşıdığı iletilerle görsel okuma, çıkarımda bulunabilme becerileri yanında öğrencilerin sosyal farkındalık gelişimlerine de faydalı olabilmektedir. Kaldı ki bu tip metinler kamusal alanların kullanılması ve kişi ile diğerleri arasında ortaklık oluşturması yönüyle sosyal boyutludur, çünkü duvar yazıları, doğaları gereği tepkiseldir bununla beraber tam da bu noktada yani, kendi ile öteki arasında ister istemez bir empatiyi gerekli kılar* (Baker, 2015).

### 3. Yöntem

#### 3.1. Araştırmanın modeli

Elde edilen görsel malzeme, mecazlar yoluyla nitel veri toplama çalışması temel alınarak yapılandırılmıştır. Mecazlar olguları bir alandan diğer bir alana taşır, gerçeği süzer ve basit bir şekilde tanımlar (Sterman, 1985; akt. Şimşek ve Yıldırım, 2016: 207). Bu itibarla mecazlar karmaşık değişkenlerin önemli özelliklerini basit bir formatta tanımlamakta oldukça etkilidirler (Morgan, 1980; akt. Şimşek ve Yıldırım, 2016: 207). Nitel araştırmalarda başvurulabilir olan görsel kaynaklar üzerinden gözlem ve doküman incelemesi gerçekleşmiş ve yazılar fotoğraflama ile kaydedilmiştir. “Fotoğraf gibi görsel malzemeler de nitel araştırmalarda kullanılabilir. Bu çeşit veri toplama yöntemi araştırmanın tekrar edilebilirliğini sağlamayı da mümkün kılar” (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 190).

#### 3.2. Örneklem

Muş’un Merkez ilçesinde bulunan İstasyon, Cumhuriyet caddeleriyle bu caddelere paralel bazı sokaklar küme örnekleme için seçilmiştir. Bu sokaklar okul binalarının bulunması koşuluyla kümeye dâhil edilmiştir. “Örnekleme birimlerini eşit bir dağılımla belirlemeyi kolay kılan” (Kılıç, 2013) bu yöntemle 2018 yılı mayıs ayına ait duvar yazıları, ana iki cadde ve bu caddenin paralelinde bulunan okul binalarını çevreleyen sokaklar<sup>11</sup> şeklinde kabul edilmiş küme içinden rastgele örnekleme ile tespit edilmiştir.

#### 3.3. Verilerin toplanması ve veri analizi

Gözlem ve doküman analizi ile veri toplama işlemi gerçekleşmiştir. Verilerin toplanması örneklem kümesi üzerinden görsel kayıtlarla sağlanmıştır. Veri değerlendirilmesinde tematik çerçeve düzenlenmek istenmiş ve betimleme yoluyla tematik analiz yapılmıştır. Bu çalışma, yazılardaki duygu düşünce ayrımlarının kesin teşhisi güçtür. Bu itibarla öncelikle genel konu belirlemesi yapılmış ardından yazılar tema analizine göre sıralanmıştır. “Ne” sorusunun yanıtının karşılık bulduğu betimsel analizde bulguların açıklanması ve ilişkilendirilmesi daha

belirgin yorumlamalarla mümkün olabilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 238). Dilbilim disiplini aracılığıyla inceleme amacı doğrultusunda verilerin anlama dayalı tasnifinde Özünlü'nün (1991:125) tespit ettiği kıstaslara yakın ölçütler esas alınmıştır.

#### 4. Bulgular

Toplumdaki çeşitli kesimlerin dil kullanımlarını yansıtan, doğal ve güncel verilerle dolu olan duvar yazılarının incelendiği bu çalışma, Muş-Merkez sokakları ile sınırlandırılmış ve rastlantısal yöntemle belirlenmiş 138 tane metin ele alınmıştır.

##### 4.1 Genel konu ayrımı

Metinlerdeki duygu-düşünce ayrımları kesin çizgilerle değil ancak genel itibarıyla yapılmıştır. Buna göre tespit edilen konulara göre temel konu sıralaması şöyledir: Açıklama-yorum, suçlama-yakınma, talep, tanımlama, sevgi içerikli, espri içerikli, siyasi içerikli, küfür, isim paylaşımı.

Açıklama-yorum %21,73 ve sevgi içerikli metinler %21'lik paylarıyla duvar yazılarında karşılaşılan genel konuların başında yer almaktadır.

Her Derdi İçinize Atarsanız Ayağa Kalkamazsınız... # KimYaGer (Açıklama-Yorum)

Yükün dürüstlükse gücün belki düşer ama başın düşmez... #Kimyager (Açıklama-yorum)

Bir Bakardım Eğilmiş Su İçiyor Gamzelerinden Kuşlar # KimYaGer & Alyehüs (Sevgi) gibi.

İsim paylaşımı ve küfür tarzındaki metinler %1,44'lük pay ile en azı temsil etmiştir.

Seni sevmek zulümse koyam götüne (Küfür); #APOŞ #HAKO (İsim paylaşımı)

Bu sözlerin ayrıntılı tematik tasnifi aşağıda yer almaktadır ve burada sıralanan bazı duvar yazıları sadece büyük harf karakteriyle yazılmış olmasına karşın çalışmada örneklerin aktarılmasında küçük harf tercih edilmiştir. Yine de tümceye özellikle kullanılmış büyük harf varsa bu farklı yazım muhafaza edilmiştir.<sup>12</sup>

##### 4.2. Tema analizi ile gruplandırma/Tasnif etme

Bu tür yazılarda en küçük metin birimi olan tümcelerin çok yönlü anlam ve amaç ihtiva etmeleri tematik analizin kesin çizgilerle belirlenememesi sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte incelenen metinlerin çözümlü tema gruplaması aşağıdaki başlıklar altında sıralanmaya çalışılmıştır.

###### 4.2.1. Tanımlama-Yargı Bildirme

Bu tasnifte yazarın belirlediği eşitler arasında kurulmuş ilgi tanımlama şeklindedir.

Hayat zorlanmaktadır (Muho, 2018).<sup>13</sup>

Erkeklik öldürür

Benim olan artık senin kaderin

İnsan, zamanı durdurmak istediği yere aittir (Holmes, 2018).

Seni bekleyişimin adı yok, sadece yüreğimde lal olmuş duamsın (KimYaGer, 2018).



#### 4.2.2. Başlık-Açıklama-Yorum

Yazar bir yargıyı veya bir koşulu belirtirken kendince sebep ve öngörülerle de bu yargıyı açıklar. Açıklamanın yapılmayıp okuyucu anlayışına bırakıldığı örnekler de belirlenmiştir. Mesela “atların plakası olmaz” tümcesinde atın canlı olması plaka takılmamasının sebebi gibi görülse de esasen okuyucunun anlayışı özgür bırakılmak istenmiş gibidir.

- Oksijeni bilmem ama kokun şart  
Eskimek ne güzeldir eksilmedikçe (KimYaGer, 2018).  
GS. candır, gerisi heyecandır (Eren, 2018)  
Kapitali çözüm görenin sorun çözümüdür (Doktoraa, 2018)  
Mademki dünya bir hiç, gece de iç gündüz de iç. (Jookerci, 2018)  
Bu hayatta ya siyah ol ya beyaz; grisi yok bu işin (KimYaGer, 2018).  
Muşluyuz mutluyuz (Eşşek, 2018)  
Navigasyona gerek yok her şey yolunda (KimYaGer, 2018).  
Yakalanmadığın sürece her şey yasaldır (KimYaGer, 2018)  
Her sadakatin sonu ihanettir (F.A., 2018)  
Önce hayaller ölür sonra insan (Gölge, 2018)

#### 4.2.3. Suçlama-Yakınma-İkaz

Tümcenin başında bir yargı ve devamında da bu yargıyla çelişen sonuç/sonuçlar vardır. Mesela “götü kalksın diye değil kalbi atsın diye sevdim” tümcesinin başlangıcı küfürlü söz gibi olsa da aslında amaç bir yakınmadır.

- Evimiz kira olabilir ama semt bizimdir, evvelallah (KimYaGer, 2018)  
Dürüstlük pahalı mülktür ucuz insanlarda bulunmaz (Jookerci, 2018).  
Gençler insan mıyız? Hayır insan olmak iyi değil.  
İnsanlar sana kapıyı gösteriyor, sen hâlâ pencerelerine çiçekler koyuyorsun; YAPMA!  
(KimYaGer, 2018)  
Sen bir nefesin içime çekiyorum mutlu oluyorum, sen Olma..  
Böyle gece olmaz, getir ellerini (Fırar, 2018)  
Elimizde olmayan şeyler var, mesela elleri (Vefa, 2018)  
Bana şiir yaz diyorsun iyi de sen kaç harf edersin... (Jookerci, 2018)  
Çok yorgunum, kuş konsa kırılır dalım (KimYaGer, 2018).

#### 4.2.4. Vecize-Kalıplaşmış sözler, deyişler

Farklı sözcüklerin kullanımıyla kalıplaşmış ifadelerin alışılmış hâllerinden sapmalar söz konusudur. Mesela “göz görmeyince gönül tiribe giriyor” tümcesinin bilinen hâli “gönül katlanır” iken “tiribe giriyor” denmesi beklenmedik bir hükümdür veya “bana kalırsa bana kal” tümcesindeki koşullu kullanım bir sözcük oyunu ile bitirilmiştir. Bahsi geçen çelişme noktası da işte bu dil sapmalarıdır.

- Karanlığa küfredeğine bir mum yak (darknes, 2018)  
Gülü seven abisine katlanır (Şirinem, 2018).  
Çok tatlısın ama şeker hastasıyım (KimYaGer, 2018).

Kadın kadındır, çiçek babandır (DoktorAA, 2018).  
Görünen köyü yaktım, kılavuzu elimde (darknes, 2018)  
Ununa bir sözüme yok; eleğini astığın duvar yıkılsın! (KimYaGer 2018)

#### 4.2.5. İzahlı teklifler-Talepler

Herhangi bir öneri açıklamasıyla birlikte ifade edilirken hâlihazır koşullara ilişkin eleştirilerin getirildiği görülebilir. Mesela “siyaha âşık iken maviyi sevemezsin” tümcesinde siyah kelimesi siyah renkli boya ile mavi kelimesi de mavi renkli boya ile yazılması görsel yollu açıklama şeklinde kabul edilebilir. “Er meydanında dansöz oynamaz” tümcesinde er meydanı mertlik sergilenen bir güreş yeri gibi düşünülmüş gibidir ve orada da ancak mertlik sergilebilir. Dolayısıyla “mertlik kıvırmak ile olmaz” gibi bir çıkarım örtülü olarak sezilmektedir.

Yükün dürüstlükse gücün belki düşer ama başın düşmez (KimYaGer, 2018).

Her derdi içinize atarsanız ayağa kalkamazsınız... (KimYaGer, 2018).

Değer, değerse değer (Enes, 2018).

Kadın yaşamdır, kadını öldürmeyin (Soyib, 2018).

Umutumuz var da sabrımız kalmadı (KimYaGer, 2018).

Eksik kaldığında beni hatırla (KimYaGer, 2018).

Sıkılırsan güneşten, gece oluruz erkenden (KimYaGer & F.R.T.49, 2018).

Hayat işte, olur mu olur (KimYaGer,2018)

#### 4.2.6. Değişen sözcüklü slogan sözler

Bilinen bir sözün bazı kelimelerinin değiştirilmesiyle üretilir. Mesela “nur içinde yatsın o güzel hayaller” tümcedeki temenni ifadesi aslında insan benzeri somut varlıklar içindir. Ama bu tümcede beklenenin tersine, iyi niyet soyut bir duruma yöneliktir. “Hayat bazen çokmuş” metindeki /-mUŞ/ zaman ekinin maksatlı olarak büyük harfle yazılması ekin bilinen görevinin dışında kullanılmasına örnektir.

Beni çekemeyenler besmele çeksin de imana gelsin! (KimYaGer, 2018)

Yok mu bir mal, bana da desin “Recoşum gitme kal”.

Prensler masallarda; efsaneler Muş'ta yaşar (KimYaGer, 2018)

Mutluluk lobim Abi..

#### 4.2.7. Tavsiyeler

Yapılan tavsiye, gülmece amaçlı veya şaşırtmak içindir. Mesela “önce kendine gel, sonra meyhaneye” tümcesinde “kendine gelmek” yargısını tümcenin devamında, karmaşık ruh hâlimden çıkma olarak düşünmek mümkün iken yazar ifade kurgusunda ilgi çekmeyi planladığı bir tavsiyede bulunmaktadır.

Bir yerde tavuk döner varsa, umut vardır.

Hayatta adam olmak için adamlık bilmen gerek adamlık bilmiyorsan benden ders alman gerek.

Başını daima dik; tut unutmaya başı eğik olanın celladı çok olur (Jookerci, 2018).

#### 4.2.8. Yanlış öncüller-Kusurlu sonuçlar

Sunulan önerme sonrası ifadenin çelişki taşıması beklenirken bunun tam gerçekleşmediği örneklerdir. Mesela “beni öldüren her şey; beni yaşatır” tümcesinde öldürme ve yaşatma aynı kişi içindir. Bu ise ifadede beklenen çelişkiyi ortaya çıkarır.

Sokaklar sizin Muş bizim

#### 4.2.9. Metin ve eklentileri

Bilinen bir söze veya slogan ve haber benzeri metinlere yapılan eklentilerle gerçekleşir.

Adam gibi adam, Recep Tayyip Erdoğan.

Alayınız gelse alay ederiz

Deliye döner, geriye asla!

Sarıma Lacivertim ol... (Hqİ, 2018)

Siyahıma Beyaz ol....

#### 4.2.10. Haber işlevli sözler

Malum bir yargı veya bilgidен faydalanılır. Bu bilginin kullanım amacı kişiye özgüdür.

Allah var, polis görmezse Allah görür (Örümcek, 2018)

Eksik olmayın, dedik; fazla olmaya başladınız. Hayırdır ?.. (Mamo,2018).

Pamuk Prenses de yakışıklı birini bulana kadar yedi cücelere ölü taklidi yapan bir kaşardı neticede (DoktorAA, 2018).

#### 4.2.11. Mantık işlevli sözler

Bu sözler muhatabını gülümsetme belki de şaşırtma amacıyla mantığın kabul etmediği önermeler taşır. Aşağıdaki örnekler bu tür dil sapmalarının bulunduğu tümcelerdendir.

Kadın derin, adam yüzme bilmiyor (KimYaGer, 2018).

Seni de boş verdim boş verdiklerimin arasına hoş geldin ... (GÖLge, 2018)

Bizi de üzdüler; sabah kalkıp işe gittik (KimYaGer, 2018).

Bizi yakanlar terlemedi bile (KimYaGer, 2018).

Hayat devamız kısa, uzun kuşlar uçuyor (APOŞ, 2018).

Maviydi benim sevdam; yüreğime sığmadı gökyüzünü boyadı (DoktorAA, 2018).

Bir bakardım eğilmiş su içeriyor gamzelerinden kuşlar (KimYaGer, 2018).

Eskiden mi güzeldi, eskiden mi güzeldik (KimYaGer & USO, 2018)

Uzaktaydın sen, ama içimdesin (DoktorAA, 2018)

Dilin günlük konuşma üslubunda kullanımına bağlı olarak farklı sesletim unsurlarının hâkim olduğu bu metinler yapısal olarak ölçünlü dilin kuralcı yaklaşımından uzaktır. Bu metinlerdeki dilin kullanımı hakkında alışılmıştan uzak anlatımlarla tümceleri kurgulama ve yazım kurallarından sapma şeklinde genel bir kaniya varılabilir. Bununla beraber farklı heyecan ve başkaca düşünüşlerin vurgulandığı duvar yazılarındaki sözlerin alışkanlıkları tersine çeviren dizilimlerini ve maksatlı açıklımlarını, dilin zihinle kurduğu ilişkinin estetik sonuçları gibi yorumlamak mümkündür

### Tartışma, sonuç ve öneriler

Dil ve toplum birbirinden ayrı düşünülemez. Popüler kültür unsurlarıyla birlikte yerel ağız özelliklerinin görüldüğü duvar yazıları günlük dil ile toplumun kesiştiği görsel araçlardır. Bilhassa gençler arasında toplumsal planda revaçta olan bu iletişim metodu hızlı ve değişkendir. Düne ait paylaşımlar bugün değişebilmekte hatta karalama benzeri üstü çizilerek duvarlarda yeni iletilere yer açılmaktadır. Hızlı akış içinde önceden bilinen veya duyulan bilgiler, yeni tümce kalıplarında okurlarını bu eski yüzeylerde fazla bekleme yapmaksızın karşılamaktadır. Dolayısıyla zengin ve devingen söz dizimi örneklerine sahip duvar yazıları, yaratıcılığını hayatın içinden alan çarpıcı paylaşımları ile esprili ve çoğunlukla şaşırtan içerikleriyle geçerliliklerini kaybetmeye uzak görünmektedirler. Bu yüzden kamu yasalarının tahdidine rağmen sokak yüzeyleri hâlâ muhatabının duygu ve düşünce dünyasını uyaran etkili ifade biçimlerinin üretildiği mahaller arasında yer almaktadır.

“Yaşam amacım, mutluluğu anlatanla değil yaşatanla ilgileniyorum”<sup>14</sup> veya “artık bazı yolların dönüşü bazı hataların özrü bazı insanların ne imkânı nede anlamı var”<sup>15</sup> örneklerindeki gibi dil kullanım becerisi hem yazarların eğitim düzeyleri ve içtenlik dereceleriyle yakından ilgilidir hem de onların anlık duygu değişimlerinden sayılabilecek ihmal etme, önemsiz sayma, kararsız kalma gibi farklı tutumlarıyla sıkı ilişkilidir. Bununla birlikte “İşlenen tüm suçlar üstüne kalacak”, “Kimyager Emmi çay verem mi” örneklerindeki gibi konuşma üslubu özelliği neredeyse hemen her metinde tanık olunan bir durumdur. Bu tip tümceler arasında bireye dönük veya toplumun hedef alındığı anlatımların bulunduğu örnekler çoktur: “Amca kaçırdık mı hayatı?”, “Sevgili günlük ben kaybettim”, “Hayat buysa üstü kalsın” gibi örnekler bireye dönük olanlardandır. Çöp dökülmüş bir duvar dibinin hemen üstünde yazılı olan “burası neden böyle temiz?” tarzında kinayeli bir sorgulama ile bir evin ön cephesine yazılmış “evin yok mu senin, sür arabanı” şeklinde ikaz mahiyetinde emretme, konuşma formunun topluma dönük kurgulandığı tümcelerdendir.

Sözlü ifade becerilerinin yazıya geçmiş hâli denilebilecek bu metinler, tümce ve tümce yapısını oluşturan bileşenlerin kavranmasında faydalı olabilecek donanımlara sahiptirler. Bunlar sıralanacak olursa:

**a.** Metinlerin konuşma diline yakın ses bilgisel ve sesletimsel özellikleri sayesinde sözlü dilin gelişim izlerinin bu yazılarda takip edilebilir olmasının yanında anlamsal boyutta tümcelerinin çok yönlülükleri onları ayrıca önemli kılmaktadır.

**b.** Metinlerde tutulan yolun çoğu kez dilin kuralcılığından uzak, ekseri yanlış olarak yorumlanabilecek sözlü ifade unsurlarıyla kurulu oluşu eksik/kusurlu kullanım konusunda öğreticiye malzeme çeşitliliği sunar.

**c.** Başkalarının dil yanlışlarını ararken sözlük, yazım kılavuzu gibi kaynaklara müracaat etme, sıkça olması koşuluyla ölçünlü dilin kurallarını öğrenmede öğrenci açısından pekiştirici olabilir. Üstelik metinlerin öğrencilerin yaşlarına yakın veya kendilerine yaşıt kimselerce yazılıp çizilmesi ister istemez bir merakı uyandırabilir hatta dil ve yazım yanlışlarını belirleme sürecini zevkli bir öğrenme faaliyetine dönüştürebilir.

**d.** Çoğu yazıların internet gibi ortak mecralardan etkilenilerek oluşturulması metin içeriğindeki kelimelere aşinalık sonucunu ortaya çıkarır. Yazılarda gözlemlenen “alayınız gelse, alay ederiz”; “kızım kırdığın bu kalp ananın porselen takımı değil” tarzındaki bir kısım ano-

nim anlatımların sebebi de bu olsa gerektir. Dolaylı da olsa bilinen bu metinlerin henüz yeni deneyimlenecek uygulamalar için kullanılması ders konusuna olan dikkati artıracak ve derse aktif katılımı sağlanabilecektir.

e. Yazıların okul duvarları içinde olmayıp dışardaki hayatla kuşatılmış çevrede bulunması eğlenceli performans çalışmalarına elverişlilik olarak düşünülebilir.

f. Yaşayan, canlı, etkin dili yansıtan ve temel-mecaz anlam ile yan anlam gibi çok yönlü anlamları bünyesinde barındıran duvar yazıları, dil eğitimi-öğretimi programlarının geliştirilmesi adına çeşitli veriler sunma yeterliliğinde olmakla birlikte yazılardaki çok yönlü anlamlılık, metinlerin anlamsal bütünlüğünü kavramada bir zorluk sayılabilir. Halbuki bu zorluk söz dağarcığının gelişimi üzerine olumlu sonuçlar doğurabilir. Çünkü kelimenin yeni anlamlarını, metnin içinden keşif ile gerçekleştirecek analiz-sentezin, zihinde yapılandırılma süreci, dil ile ilgili becerilerin gelişimine hizmet edebilir. Öğrencilerin yeni kelimeler öğrenmeleri ve bunların farklı anlamlarını kavramaya çalışmaları, okuduğunu anlamayı kolaylaştırabilecektir. Hiç şüphesiz okuduğunu, gördüğünü, dinlediğini anlayarak kelimelerin gücünü kavramış öğrencilerin yetişmesi eğitim-öğretim politikalarının önemsenmiş amaçlarından biridir.

g. Dil öğretiminde amaçlanan basamaklardan biri de duygu düşünce dünyasının gelişimidir. Bir bakıma bu gelişimi destekleyebilecek dolaylı anlatımın ustalıklı kullanıldığı bu dokümanlara erişim öğretici için olduğu kadar öğrenci için de en az çaba iledir. Üstelik bunların gerekirse sınıf ortamına taşınması ve akıllı tahtalarda yansıtılması günümüzdeki akıllı telefonların çeşitli teknik özellikleri sebebiyle problemsiz olabilmektedir.

Görülüyor ki duvar yazıları taşıdığı toplumsal-dilsel içeriklerle pek çok sosyal disipline veri sunabilecek çeşitliliktedir. İletişim aracı olan yazının çoğu zaman sosyal kimliklerle kent duvarlarında açığa çıkması, bu ürünlerdeki dil kullanımlarını farklı kılan ayrıcalıkların incelenmesini gerekli hâle getirmiştir. Bu çalışmanın amacı da metinlerin analiziyle temasal gruplamanın tanzimi ve sonrasında yine bu metinlerin eğitim-öğretim hedefleri doğrultusunda faydalanabilir etkin nitelikli materyaller olduğuna dikkat çekmektir.

#### Notlar

- 1 (bbc.com/turkce/haberler, 2018)
- 2 Kullanılan nickname'i (imzayı) duvarlara sprey, marker vb. araçlarla yazmak.; tagging: Etiketleme.
- 3 2. dipnota bk.
- 4 Mizah Ürünü 20 Duvar Yazısı
- 5 Muş-Merkez sokakları.
- 6 <http://www.baglandirek.com/>
- 7 Muş-Merkez sokakları.
- 8 Muş-Merkez sokakları
- 9 Muş-Merkez sokakları.
- 10 Muş-Merkez sokakları.
- 11 Muş Telekom Ortaokulu ile Vali Adil Yazar İlköğretim Okulu
- 12 Metinlerin tamamını burada vermek makale sınırlarını zorlayacağından sadece yüzdeler payları en yukarıda ve en aşağıda olanları "Ekler" bölümünde yazma tercih edilmiştir. Makale sonunda yazılarının bulunduğu fotoğrafların ancak bir kısmına yer verilmiştir.
- 13 Parantez içi ibareler metni yazanın belirttiği şekildedir. Yazarın belli olmadığı durumlarda ise yazar kısmı boş bırakılmıştır.
- 14 "Yaşam amacım, mutluluğu anlatanla değil yaşatanla ilgilenmektir" biçimindeki düzeltme, tümcedeki maksadı daha anlaşılır kılacaktır.
- 15 "Artık ne bazı yolların dönüşü ne de bazı hataların özrü var; bazı insanların ise artık ne imkânı ne de anlamı var" biçimindeki düzeltme, tümcedeki maksadı daha anlaşılır kılacaktır.

**Kaynaklar**

- Akpınar, B. ve Aydın, K. (2009). Çok duyulu (multisensory) yabancı dil öğretimi. *Tubav Bilim Dergisi* 2 (1): 105-112.
- Baker, M. (2015). *Translating dissent: voices from and wit the Egyptian revolution*. Routledge.
- Balkır, N. ve Kuru, A.Ş. (2016). Sokak sanatı ve graffitinin pedagojik bir yöntem olarak işlerliği. *İdil*, 5 (26), s.1645-1658.
- Borgomana, L. (1982). Et vous? Lecture de graffiti dans la rue?, *Français dans le Monde*. No. 173, Paris, 94-103.
- Çakır, M. S. (2015). *Türkiye’de graffiti ve sokak sanatı*. T.C. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Bölümü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul
- Chalfant H. (1992). “No one is in control” s.3-13 *Vandalism: Research, Prevention and Social Policy* ([https://www.fs.fed.us/pnw/pubs/pnw\\_gtr293.pdf](https://www.fs.fed.us/pnw/pubs/pnw_gtr293.pdf))
- Emecan, N. (2007). Duvar yazıları ne diyor? s. 157-168. *Journal of Turkish Linguistics*. Volume 1, Number 1.
- Glazer, N. (1979). “On subway graffiti in New York” s. 3-11 *National Affairs, The Public Interest* ([https://www.nationalaffairs.com/public\\_interest/detail/on-subway-graffiti-in-new-york](https://www.nationalaffairs.com/public_interest/detail/on-subway-graffiti-in-new-york))
- Hançerlioğlu, O. (2010). *Düşünce tarihi*. İstanbul: Remzi
- Karakaş, R. & Akın, E. (2018). Yazım kuralları öğretiminde duvar yazılarından yararlanma. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt. 6, Sayı. 5, sayfa. 647-654. DOI:10.18506/anemon.379413
- Kılıç, S. (2013). Örnekleme yöntemleri. *Journal of Mood Disorders*. Volume. 3, Number. 1./www.jmood.org.
- Morgan, G. (1980). Paradigms, metaphors and puzzle solving in organization theory. *Administrative Science Quarterly*. 25, 605-622.
- Nash, W. (1985). *The language of humour*, London: Longman.
- Özbay, M. (2013). *Özel öğretim yöntemleri 1*. Ankara: Öncü Kitap.
- Özünü, Ü. (1991). Türk gülmecesi’nde duvar ve kaldırım yazıları. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*. Cilt. 2, sayfa.122-132.
- Peteet, J. (1996). The writing on the walls: The graffiti of the Intifada. *Cultural Anthropology*. <https://doi.org/10.1525/can.1996.11.2.02a00010>.
- Phillips, S. A. (1999). *Walbangin’ grafiti & Gangs in L.A.*, Chicago & London: The University of Chicago.
- Raimes A. (1983). *Techniques inteching writing*. New York: Oxford University Serman, J. D. (1985). The growth of knowledge: Testing a theory of scientific revolutions with a formal model. *Technological Forecasting and Social Change*. 28, 93-122.
- Sperber, D. ve Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and cognition*. Oxford: Blackwell.
- Yalın, H. İ. (2009). *Yabancı dil öğrenme yolları*. İstanbul: Alfa .
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. 10. Baskı, Ankara: Seçkin.

### Elektronik kaynaklar

- <http://www.baglandirek.com/gercek-mizahin-sokakta-oldugunu-gosteren-duvar-yazilari.html> (erişim: 10.09.2018)
- [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2012/06/120615\\_reddot\\_cave](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2012/06/120615_reddot_cave) (erişim: 09.09.2018)
- <https://www.bilgiustam.com/graffiti-nedir-nasil-ogrenilir-tarihcesi-turleri-nelerdir/>(erişim: 26.01.2019)
- <https://www.theguardian.com/cities/2015/jan/07/urban-graffiti-force-good-evil> (erişim: 27.01.2019)
- [https://www.itohaber.com/haber/guncel/208560/osmanli\\_nin\\_duvar\\_gunlukleri\\_bilezik\\_yazilari.html](https://www.itohaber.com/haber/guncel/208560/osmanli_nin_duvar_gunlukleri_bilezik_yazilari.html)
- Mizah Ürünü 20 Duvar Yazısı – Ofpof.com
- <http://mufredat.meb.gov.tr/Dosyalar/201812312239736T%C3%BCrk%C3%A7e%20%C3%96%C4%9Fretim%20Program%C4%B1%202018.pdf> (erişim: 10. 11. 218)
- <http://ofpof.com/keyif/mizah-urun-20-duvar-yazisi/2> (erişim: 10.09.2018)
- <https://www.routledge.com/Translating-Dissent-Voices-From-and-With-the-Egyptian-Revolution/Baker/p/book/9781138929876> (erişim: 09.09.2018)
- <http://streetartnyc.org/wp-content/uploads/2015/06/taki183-subway-art-graffiti.jpg>(erişim: 11.09.2018)
- <http://www.woostercollective.com/post/new-york-yimes-1971-taki-183-spans-pen-pals>(erişim:11.09.2018)
- Kuş, O. (2012). <https://www.dadatart.com/2012/01/01/graffiti-nedir-graffiti-tarihi> (erişim: 25.01.2019)

### Ekler

1. Beni seviyor musun? A.) Evet B.) Efe C.) neam D.) Yes # Vefa (Sevgi)
2. Bir Bakardım Eğilmiş Su İçiyor Gamzelerinden Kuşlar # KimYaGer & Alyehüs (Sevgi)
3. Böyle gece olmaz ò Getir Ellerini # Fırar (Sevgi)
4. Bu şehrin delisiyim (Sevgi)
5. Bulutlar gider, sen gökyüzü (Sevgi)
6. Çok TaTlısın Ama Şeker hasTasıyım # KimYaGer (Sevgi)
7. Eksik kaldığında Beni hatırla # KimYaGer (Sevgi)
8. Elimizde olmayan şeyler var Mesela elleri # Vefa (Sevgi)
9. Gökyüzünde yıldız çok Ay bir tane dünyada İnsan çok Sen bir tane (Sevgi)
10. GönLüm Hep Seni arıyor neredesin sen YASİN (Sevgi)
11. GS. Candır. gerisi heyecandır # EREN (Sevgi)
12. Gülü SeveN AbisiNe KatlaNır #7 seNeciK (ŞİRİNEM) (Sevgi)
13. Maviydi benim Sevdam Yüreğime Sığmadı Gökyüzünü Boyadı # DoktorAA (Sevgi)
14. NE hoş geldin öyle CAN mısın FURKANAYŞE (Sevgi)
15. Neredesin BAL (Sevgi)
16. Oksijeni Bilmem Ama Kokun Şart (Sevgi)
17. One Love Başkan (Sevgi)
18. Pamuk Şekerli hayallerimiz vardı sen gittin yarım kaldı.. #KimYaGer (Sevgi)
19. Sana yolculuklar yapmak istiyorum ‘CAN’ kenarı olsun Cemal Süreya (Sevgi)
20. Sarıma Lacivertim ol... HÖİ (Sevgi)
21. Sen benim YILDIZ YILDIZ (Sevgi)
22. Sen bir nefesin içime çekiyorum mutlu oluyorum sen olma..(Sevgi)
23. “Seni bekleyişimin Adı yok sadece yüreğimde lal olmuş duamısın” # KimYaGer (Sevgi)

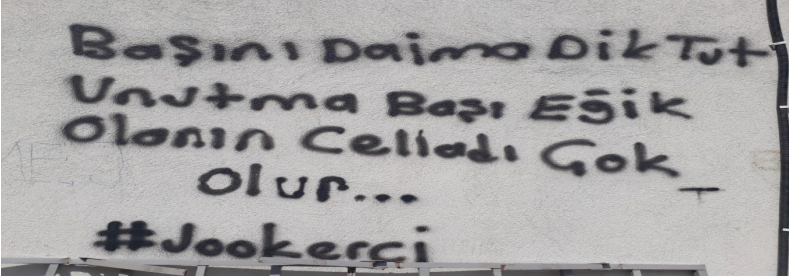
24. Tüm çiçekler bir olsa senin gibi kokmaz # KimYaGer (Sevgi)
25. Yok mu bir mal, bana da desin “Recoşum gitme kal (Sevgi)
26. SİYAHıma BEYAZ ol... (Sevgi)
27. TÜRKİYE evimiz ERDOĞAN Babamız (Sevgi?)
28. Bana şiir yaz diyorsun iyi de sen kaç harf edersin... #Jookerci (Sevgi?)
29. Uzaktaydın Sen, Ama İçimdesin #DoktorAA (Sevgi)
30. ALLAH var Kimyager Polis görmezse ALLAH görüyor # Örümcek (Açıklama-Yorum)
31. Atların plakası olmaz (Açıklama-Yorum)
32. Artık bazı Yolların dönüşü Bazı hataların özrü Bazı insanların ne imkanı nede anlamı var.. #KimYaGer (Açıklama-Yorum)
33. Babalar Halden Anlamaz!...Kudüs Müslümanlarıdır # USO & Z.E (Açıklama-Yorum)
34. Ben kaybettiğimi özlerim vazgeçtiğimi Değil...! # KimYaGer (Açıklama-Yorum)
35. Beni öldüren her şey; beni yaşatır (Açıklama-Yorum)
36. Benim olan artık senin de Kaderin (Açıklama-Yorum)
37. Bir kere İhanete uğradın mı yeğen Anılar sana bataklik olur yeğen hatırladıkça çekerler seni içeri hatırladıkça affetmek istersin yeğen #DOKTORAA (Açıklama-Yorum)
38. Bu Hayatta iki şeye Güvenirim Bir aynaya Baktığımda Gördüğüme: İki Gökyüzüne Baktığımda Göremedim #Filozof (Açıklama-Yorum)
39. Bütün Yollarımız Geçerdi Gül Bahçelerinden ne Güzel zamanlar vardı Eskiden ... #KİMYAGER (Açıklama-Yorum)
40. Dürüstlük Pahalı Mülktür Ucuz İnsanlarda Bulunmaz #Jookerci (Açıklama-Yorum)
41. Eskiden mi güzeldi, eskiden mi güzeldik # KimYaGer & USO (Açıklama-Yorum)
42. Eskimek Ne Güzeldir Eksilmedikçe # KimYaGer (Açıklama-Yorum)
43. Gençler insan mıyız? BòM Diiiliz Hayır insan olmak iyi değil. (Açıklama-Yorum)
44. Hayat işte oLurmu oLur..... #Kimyager (Açıklama-Yorum)
45. Hayata Adam olMAK için Adamlık bilmen gerek Adamlık bilmiyorsan benden ders Alman gerek. (Açıklama-Yorum)
46. Her Derdi İçinize Atarsanız Ayağa Kalkamasınız... # KimYaGer (Açıklama-Yorum)
47. Herkes her şeyin farkında ve Kimse Hiçbir şeyi Yanlışlıkla Yapmadı ...! # KimYaGer (Açıklama-Yorum)
48. Herkes kendi tarzında şizofren ... # KimYaGer (Açıklama-Yorum)
49. Herkesten Bir Anı Saklar Bu Yollar... # KimYaGer...(Açıklama-Yorum)
50. Kadın derin Adam Yüzme bilmiyor # KİMYAGER (Açıklama-Yorum)
51. Kapitali çözüm görenin sorunu çözümdür... #DoktorAA (Açıklama-Yorum)
52. Önce hayeler ölür sonra insan # Gölge (Açıklama-Yorum)
53. Pamuk Prenseste Yakışıklı birini Bulana kadar 7 cücelere ölü taklidi Yapan bir kaşardı Neticede # Doktor AA (Açıklama-Yorum)
54. PrensLer MasaLLarda EfsaneLer MUŞ'TA YAŞAR # KimYaGer (Açıklama-Yorum)
55. Sabret Şükret Seyret # KimYaGer (Açıklama-Yorum)
56. Siyaha aşık iken maviyi seveemezsin (Açıklama-Yorum)
57. Şu an zaman dursun istiyorum, Çünkü insan, zamanı durdurmak istediği yere aittir... Holmes (Açıklama-Yorum)
58. Yaşama amacım Mutlulugu Anlatanla Degil YAŞATANLA ilgileniyorum (Açıklama-Yorum)

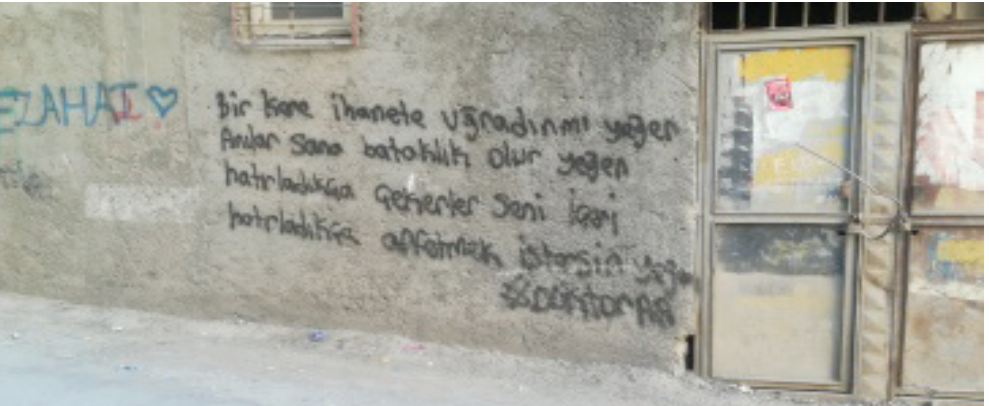


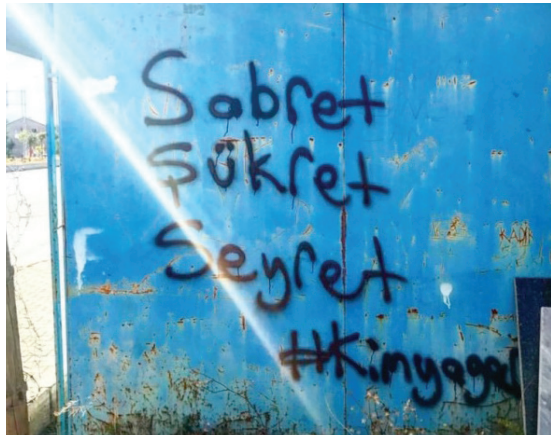
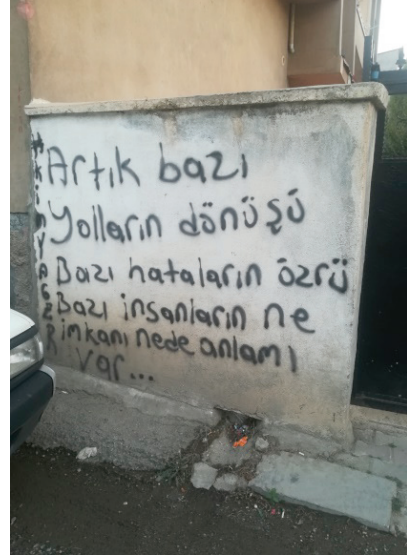
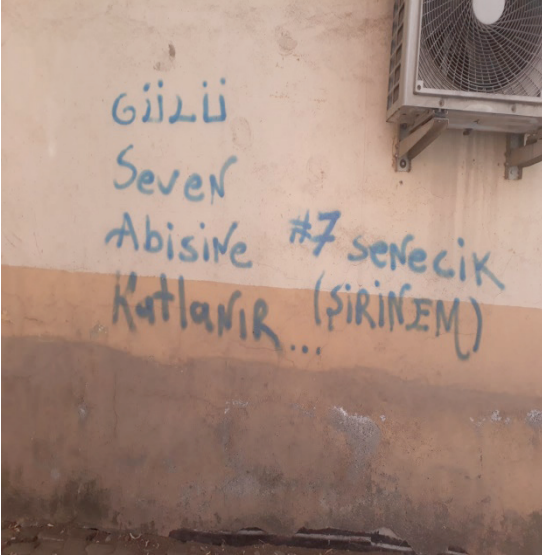
59. Yükün dürüstlükse gücün belki düşer ama başın düşmez... #Kimyager (açıklama-yorum)
60. Giren acımaz şemsiye (Küfür) (Metnin bir kısmı koyu bir boya ile kapatılması sebebiyle okunamamıştır).
61. Seni sevmek zulümse koyam göt (Küfür) (Yazı üstüne başka bir söz yazılması sebebiyle metnin bir kısmı okunamamıştır).
62. #APOŞ #HAKO (İsim paylaşımı)
63. İshak Adem Sükür Nurullah Alan Ömer Engo Hamdo Ömerik Us ... #murder# (İsim paylaşımı)

II. Merkez/ Muş (Cumhuriyet ve İstasyon Caddeleri; Muş Telekom Ortaokulu ile Vali Adil Yazar İlköğretim Okulu binalarının yakın çevresi, [resimlerden birinde görülen sokak adı levhasında yazılı Sunay Mahallesi Cumhuriyet Caddesi'ndedir ve Muş Telekom Ortaokulu'nun yakın çevresinde bulunmaktadır] gruba dahil edilmiş tek örnek: Yeni Cezaevi Caddesi- Saray Mahallesi

### ÖRNEKLER









DOI: 10.22559/folklor.365

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# Bingöl ve Tunceli Yöresinde Yaşayan Şafii ve Alevilerde Nazar ve Uğurla İlgili İnanış ve Uygulamalar

Beliefs and Practies about Whammy and Fortune in Shafi and Alawis Living in Bingöl and Tunceli Region

Okan Alay<sup>1</sup>

## Öz

İnsanlık var olduğundan beri varlığı, yaşamı ve doğayı anlamlandırabilmek adına bilimsel bir yaklaşım sergilerken bazen de bir türlü anlamlandıramadığı konuları gerçeklik payı olsun veya olmasın korku ve çaresizlikle doğaüstü bir güce, inanca bağlayarak yorumlamıştır. Bu inanç ve yönelişte gizli güçlerden korkma, uğur, geleceği öğrenme gibi duygu ve istemler yer alırken bunların bir kısmı dinî kaynakları referans almakta, bir kısmı da doğa ve doğaüstü özelliklerden izler taşımaktadır. Söz konusu inanışlar ve uygulamalar arasında *nazar* ve *uğur* ayrı öneme sahip olup özünde birçok konuya dair önemli bilgiler barındırmaktadır. Bu kapsamda çalışmamızda halk bilimi ve kültürel değerler bakımından *nazar* ve *uğur* ile ilgili inanış ve uygulamaların Bingöl ve Tunceli yöresinde yaşayan Şafii ve Alevilerdeki yansımaları değerlendirilmektedir. Yazılı kaynakların yanında saha araştırması ve derlemelerle sözlü kaynaklardan da yararlanılmaktadır. *Nazar* ve *uğur* ile ilgili inanışlarda İslamî özelliklerle birlikte, bölgede etkin olan İslam öncesi dönemlerin farklı inanış ve ritüelleriyle kökleri semavî dinler öncesine uzanan pagan inanışlar

<sup>1</sup> Dr., Öğr.üyesi. Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı /Halkbilim. okanalay@hacettepe.edu.tr

ve atalar kültüründen izler olduğu görülmektedir. Özellikle Alevilerde dikkat çeken Şamanizm, Yaresan ve Zerdüşt tesiri yanında yine hem Alevi hem de Şafililerde İslam diniyle birlikte Musevîlik ve Hıristiyanlık gibi diğer semavî dinlerin bazı değişim-dönüşümlerle de olsa yansımalarının olduğu saptanmaktadır. Günümüzde birçok inanış ve pratik geçmiş dönemlere göre zayıflasa da yine de varlığını sürdürmektedir.

**Anahtar sözcükler:** *inanç, Şafilik, Alevilik, nazar, uğur, Bingöl, Tunceli*

### **Abstract**

From the moment humanity has existed, it exhibits a scientific approach in order to make sense of existence, life and nature, and sometimes interprets it with a supernatural power by means of fear and despair, whether or not it shares a sense of reality. These beliefs, which are also considered as cultural values, do not feed solely on a single source, while some feed on religious sources, some others carry marks from nature and supernatural features. Among these beliefs and practices, evil eye and luck are also important and carry traces of many subjects. In our study, we are going to examine the reflections of beliefs and practices about “*whammy*” and “*fortune*”, which are among important beliefs with respect to folklore and cultural values, on Shafi and Alawi Societies in Bingöl and Tunceli axis. In addition to written sources, oral sources are also used with field research and reviews. In related beliefs about “*whammy*” and “*fortune*”, it is seen that there are traces of pagan beliefs and ancestral cult extending from pre-Islamic periods with different beliefs and rituals and pre-Islamic religions. Especially the shamanism, Yaresan and Zoroastrian influences that attract attention in Alawis, it is determined that there are some reflections of al-Shamans and other spiritual religions such as Judaism and Christianity together with Islamic religion. Although it is determined that many beliefs and practices weakened, still they survive.-

**Keywords:** *belief, Shafism, Alawites, whammy, fortune, Bingöl, Tunceli*

### **Giriş**

İnsanlık var olduğu andan itibaren içinde bulunduğu muazzam dünya içinde yaşamı, varlığı ve doğayı anlamlandırabilmek adına yoğun bir çabanın içerisinde olagelmıştır. Birçok olay ve olgu karşısında bilimsel bir yorumlama getiremediği gibi bazı durumlarda ise gerçeklik payı olsun veya olmasın korkuları, çaresizlikleri, bir türlü anlamlandıramadığı olay ve olgular karşısında ise hep doğaüstü bir güce, inanca sığınmak zorunda kalmıştır. Böylece bir düşünceye bağlı kalınarak tarih öncesi zamanlardan günümüze kadar gelmiş olan ve halk arasında günümüzde dahi etkisini koruyan birçok inanç ve kült yaşam alanı bulabilmiştir.

Dünyanın pek çok yerinde, farklı kültürdeki insanlar, anlamlandıramadığı veya anlamlandıramadığı gerçeklikler konusunda bilimsel olgular yanında modern bir toplum için tuhaf gelebilecek birçok inanış ve uygulamalara da sahiptir. Fransız felsefeci ve din sosyologu Frederic Lenoir’a günümüz toplumlarında dahi sıkça görülen bu gerçekliğin nedenselliği sorulduğunda Edgar Morin’in sözleriyle cevap verir: “İnsanoğlu hem bilgedir hem tuhaftır. İnsanca yaşama-

si için mantık kadar duyguya, bilim kadar efsaneye muhtaçtır.” Lenoir, bu ödüncüleme ifadeyle inançların, gereksinimi ve işlevselliği açısından değerlendirilebileceği saptamasında bulunur (Köse-Ayten 2009: 48). Çünkü insan anlamak ve bilmek kadar, bir güce/inanca yaslanarak doyuma ulaşmak da ister. Doğal olarak geçmişten günümüze farklı coğrafya ve zamanlarda ister dinsel olsun isterse batıl olsun pek çok inanış ve uygulama var olagelir.

Her toplumda görülebilen bu inançların temelinde ise geleneklere bağlı olma yanında, gizli güçlerden korkma, uğur, geleceği öğrenme gibi duygu ve istemlerin yattığı görülmektedir. Aynı zamanda kültürel değerler olarak da addedilen bu inanışlar, salt bir kaynaktan beslenmemekte, bazıları dinî kaynaklardan beslenirken bazıları ise tarih öncesi zamanlardan, doğaüstü özelliklerden izler taşımaktadır. Yüzyılların izleriyle geçmişten günümüze bazen değişip dönüşerek bazen de oldukları gibi aktarılacak gelen bu inançlar zamanımıza ulaşmayı başarmıştır.

Geçmişten günümüze ulaşan birçok inanış, uygulama ve ritüelin bir kısmı zamanla tamamen kaybolurken, bir kısmı ise değişim-dönüşümlerle farklılaşarak kimi zaman da zayıflayarak da olsa varlığını sürdürür. Sosyal bilimci ve antropolog Jack Goody, çoğunlukla yazısız toplumların statik ve geleneksel olduğunu, kültürlerini de önemli ölçüde nesilden nesile koruyarak aktardıklarını söylese de özellikle bazı uzun ritüellerin ve karmaşık inanışların icra edilmesi ve yeri geldiğinde birebir tekrar edilerek korunmasının tüm çabalara rağmen zor olduğunu, insanların ellerinden geleni yapsa bile hafızanın kusursuz olmadığını belirtir (Goody, 2017: 81-82). Doğal olarak birçok konuyla ilgili inanış ve uygulamalar zaman ve mekân bağlamında değişimden nasibini alır, ancak yine de varlığını sürdürerek farklı disiplinlerce irdelenebilme olanağına sahiptir.

Söz konusu inanışlar içinde özel bir önem taşıyan ve birçok konuya dair belirgin yansımalar taşıyan nazar ve uğurla ilgili inanış ve uygulamalar da yukarıdaki neden ve etkenlerle ilintili olarak halk bilimi disiplini açısından değerlendirilmiştir. Çalışmamızda lokal olarak Bingöl ve Tunceli yöresi esas alınarak yazılı kaynakların yanı sıra saha inceleme metodu ve sözlü kaynaklardan yararlanılarak ilgili inanış ve uygulamalar derlenip saptanmıştır.

Çalışma sahamız olan Bingöl ve Tunceli’den kısaca söz edersek; Doğu Anadolu Bölgesi’nin Yukarı Fırat Bölümü’nde yer alan iki il; Anadolu ve Mezopotamya’nın kültürel kavşağında yer almaktadır. Her iki yörede ağırlıklı olarak Zazakî (kirdkî-kirmanckî) ve Kurmancî (kirdasî) dilleri; inanç olarak ise Bingöl’de çoğunlukla İslam inancının Sünnî-Şafii mezhebine ve az da olsa Alevi-Kızılbaş ya da Rayê Heq itikadına mensup iken, Tunceli’de ise Bingöl’deki oranın aksine Sünnî toplum azınlıktayken Alevi nüfus daha yoğundur. Adı geçen iki ilde ayrıca yüzyıllara dayanan bir geçmişle Türk/Türkmen kültürü ve yanı sıra Ermeni ve Ezidî kültürünün etkisi vardır.

Genel olarak bölgede çoğunlukla Şafilik egemen olsa da Bingöl ve Tunceli’de hem Şafilik hem de Alevilik birlikte yaşamaktadır. Bu çerçevede bölgedeki halkın büyük bir kısmını oluşturan Sünnî-Şafii inancı özellikle on ikinci yüzyıldan itibaren Mezopotamya ve Anadolu kavşağında yaygınlaşmaya başlayıp günümüze kadar bu etkinliğini koruyarak gelmiştir. Diğer taraftan tarihsel süreç içinde meydana gelen uygarlıkların uzamında hayat bularak günümüze ulaşan Alevilik, Anadolu ve Mezopotamya uygarlığı ve İslamî değerlerle de bütünleşerek iç içe geçen inanç ve ritüelleriyle bu coğrafyada varlığını sürdürmeyi başarmıştır (Bozkurt, 2005: 97-98). Alevilik ve onunla ilintili olarak Bâtınilik ve velilik kültürünün

Anadolu'daki yayılma sürecinde İslam öncesi inanışlar, Şamanlık anlayışı, atalar kültü, sözlü anlatılar, ritüeller yanı sıra Orta Asya'da İslam'ın yayılmasıyla birlikte Yesevilik benzeri tarihatlarda görüleceği üzere derviş-şairlerin de önemli etkisi olmuştur (Ocak, 2010: 31).

Bu bağlamda öncelikle her iki inanca mensup insanların, “nazar” ve “uğur”la ilgili inanışları tespit edilmiş, sonrasında bu veriler çerçevesinde Şafii-Sünni ve Aleviler arasında doğal olarak farklılıklar olduğu gibi, İslam kozmolojisi dışında kalan bazı ritüel ve inanışlarda dahi birçok benzerliklerin olduğu görülmüştür. Böylece burada ortak inanışlara vurgu yapıldığı gibi ayrıca farklılık gösteren inanış ve uygulamaların neler olduğuna değinilmiştir.

### 1. Nazar ve uğur inanışının tezahürü

Tarihsel süreç içinde insanlık, yukarıda da değinildiği üzere farklı olay, olgu ve gerçekliklere dair çeşitli inanışlara sahip olagelir. Öyle ki inanışlar arasında birilerinin batıl, tuhaf, saçma gördüğü bir olgu bir diğer birey veya toplum için kabul edilebilir, normal ve manevi değer olarak görülebilir. Bu nedenle hurafe, batıl ya da kimi zaman olumlu veya olumsuz enerji ya da uğur veya uğursuzluk gibi inanışlar/uygulamalar aynı zamanda kişinin ve toplumun sosyokültürel birikimiyle de ilgilidir bağlantılıdır (Örnek, 1971: 42; Hançerlioğlu, 1975: 109).

İnançların doğruluğu veya yanlışlığından öte bizzat insan ve toplum üzerindeki etkileri önem arz eder. Bu konuda inanç ve psikolojiye dair çalışmalarıyla tanınan sosyal bilimci William James; “İnançlar doğru oldukları için işe yaramazlar, işe yaradıkları için doğrudurlar” diyerek inanışların gerek mantıksal olsun gerekse batıl veya hurafe olsun insan için yararlılık ve bir nevi psiko-sosyal gereksinimi giderici bir role sahip olduğunu belirtir (James, 2000: 24). Bu nedendir ki konumuz olan nazar ve uğur inanışı ve uygulamaları çerçevesinde bazı insanların bakışlarında zararlı bir güç olduğu ve bu gücün etkisiyle baktıkları kişi, hayvan veya nesneye zarar verildiği inancına dayanan nazar ya da kimi özne/nesne veya olay/olguların olumlu veya olumsuz etkisinin olacağına dayanan uğur/uğursuzluk inanışı orta çıkmaktadır.

Canlılarda hastalık, sakatlık hatta ölüm; nesnelere ise kırılma, zarar görme olarak tezahür eden olumsuzluklar için halk kültüründe; “nazar değdi” deyimini kullanılır. Türkçede; “Kem gözlere şiş” ya da “Nazar değmesin” ifadesinden farklı olarak Bingöl ve Tunceli yöresinde “Nazar pûç” (Nazar çürüsün/kof olsun) deyimini söylenir. Bu hususta İslamî inanç çerçevesinde ise nazardan korunmak için muhatabın “maşallah” demesi istenir. Ayrıca nazarın kötü etkisinden korunmak için, “nazarlık” adı verilen çeşitli takılar, boncuklar, dua kitapçıkları gibi obje veya tablolardan yararlanılır.

Nazar inanışı yanında halk kültüründe önemli bir yer tutarak pek çok uygulamada görülen bir başka inanış da uğur ve uğursuzluk kavramıdır. Bir kişinin, nesnenin, zamanın, mekânın veya işin iyiliği, yararlılığı, yani olumlu bir niteliğini belirtmek için “yom”/“uğur” kavramı kullanılır. Halkın inanışında bu nitelikler doğrultusunda bazı uygulamalar “yomi”/“uğurlu” bazıları da “bêyomi”/“uğursuz” olarak değerlendirilerek yansıtılır.

Nazar ve uğur inanışına dair Anadolu'da ve özelden ise Bingöl-Tunceli yöresinde farklı pratiklerle varlığını sürdürdüğü gibi dünyanın farklı ülke ve bölgelerinde de çeşitli biçimlerde görülür. Bu hususta örnek teşkil edebilecek bazı uygulamalardan söz edilebilir.

Nazara karşı olması veya uğur getirmesi hasebiyle İtalyanlar, çocukların iç giysisini ters giydirenken İngilizler çocuklarına parlak giysiler giydirmemeye dikkat eder. Eski Mısır'a, Hititlere ait sergilerde çeşit çeşit nazar boncuklarının önemli bir yer tutması, Mısır Firavunu Tutankamun'un British Museum ve Kahire Müzesi'nde sergilenen takıları arasında lapis lazuli taşından yapılmış şaheser nazar boncukların bulunması dikkate değerdir. Avrupalılar bu boncuklara "*Evil's Eye*" yani "*Kem Göz derler.*" (www.batilitikatlar.com). Anadolu'da ise nazarlık olarak göz boncuğu, at nalı, üzerlik, kurşun dökme gibi pratiklerin yapıldığı bilinir.

Antik dünya ve Hıristiyan Batı dünyasının yanında İslam dünyasında da nazarın varlığı ve uğurla ilgili uygulamalara dair çeşitli rivayetler, yorumlar ve başlı başına hadisler mevcuttur:

"*Göz değmesi (nazar) haktır. Eğer kaderi bir şey geçseydi göz değmesi onu geçerd.*" Müslim ve Tirmizî, Hadis No: 7586- (Rudani 1996: 198).

Bu konuda Hz. Muhammed yukarıdaki beyanın yanında ayrıca nazarla ilgili olarak özellikle Cahiliye Dönemi olarak adlandırılan İslam öncesi dönemden kalan uygulamaları batıl olarak değerlendirmiş ve bunları kesinlikle yasaklamıştır.

İslamî inanç içinde Hz. Muhammed'in nazarlık ya da benzeri şeyleri takmak veya batıl pratikler uygulamanın şirk koşmak olduğunu, bu nedenle bunları takmış kişiden nazarlık koparmanın köle azat etmek kadar sevap olduğu bilgisi hadis kitaplarında yer almaktadır. Ancak Hazreti Peygamber'in yatağa girmeden muavvizât (İhlâs, Felak, Nas) okuduğu, yine çeşitli dualar yaptığı bilinmektedir (Erbuğa, 1983: 635).

Nazarla ilgili inanışlar ve pratiklere dair sonraki kısımda ayrıntılarıyla yer verileceği için burada ayrıca uzun uzadıya üzerinde durulmayacak, çalışmanın diğer önemli kavramı olan uğur-uğursuzluğun da ne şekilde yansıdığına değinilecektir. Uğur ve uğursuzluk kavramı ve onunla ilgili gerçeklik tarihsel akış içinde toplumda kendine yer edinerek, süreç içinde farklı bağlamlar çerçevesinde evrilerek günümüze değin varlığını sürdürür.

Uğur ve uğursuzluk geçmiş zamandan izlerle Bingöl'de; "*Ateşi suyla söndürmek uğursuzluk getirir*",(K3) inancında "ateş ve suyla söndürmek" kavramlarında somutlaşarak tezahür etmektedir. Burada dikkat çeken hususlardan biri gerek pagan anlayışta gerekse Zerdüştlük ve Şamanist pratiklerde önem arz eden "*ateş kültü*"nün varlığıdır. Ayrıca Ahura Mazda'nın bir sembolü olan ateş, İran ve Mezopotamya kültüründe aynı zamanda tapınma objesidir (Günay 1998: 162).

Ateş ve ısı, ışıltı, parlaklık bağlamında güneş, ay ve yıldız gibi gök cisimlerinin kutsallığı salt Zerdüştlük, Şamanizm gibi inançlarda değil aslında insanlığın ilkel dönemlerinden itibaren doğayla iç içe bir yaşam sürdüren toplumlarda doğal olarak doğayla ilgili belli başlı unsurlar ayrı bir anlam taşıyarak adeta birer külte dönüşürler. Bu noktada özellikle ilkel veya göçebe toplumlarda Malinowski'nin, *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*'nde (1992: 22-24) ifade ettiği gibi özellikle ihtiyaçların giderilmesi ve somut problemlerin çözümünde doğa ve doğaya ait unsurlar ayrıca önem arz eder. Polonya asıllı İngiliz antropolog Malinowski aynı eserinde kültürün biyolojik, aletsel ve birleştirici fonksiyonunun ait olduğu toplumun sosyo-kültürel ve dinsel yaşamında etkin olduğunu ve fonksiyonu yitiren bir şeyin de süreç içinde toplum yaşamından silindiğini belirtir (Malinowski, 1992: 24-60). Doğal olarak pek çok toplumda ve



coğrafyada olduğu gibi çalışma sahamız olan yörede de özellikle kırsal alanlarda ve göçebe yaşamda söz konusu ateş, güneş, ay, yıldız, su, ağaç gibi unsurlar kült ve kutsiyet bağlamında değerlendirilerek kültürün içinde konumlanırlar.

“Güneşe karşı işlemek uğursuzluk getirir; tîj yers bena (Güneş küser)”(K9) inancında ise güneş kavramının öne çıktığı görülmektedir. Burada güneşe duyulan saygının temelinde çok eski inançların izleri vardır. Antik çağda çoğu toplumda güneş, tanrı olarak kabul görürdü. Eski Mısır’da tek tanrı, Yunan’da ise Apollon güneş tanrısıydı. Hint dinsel akımları arasında yer alan Budha, Güneş neslinden gelmektedir. Maya uygarlığının yanı sıra Amerikan Kızılderilileri de Güneş’i babaları olarak görürler (Korkmaz, 2009: 56).

Yukarıda söz edildiği üzere ateş ve ışık kavramı her ne kadar Şafii ve Alevilerde ortak bir inanış olarak tezahür etse de aslında Alevilikte ve esas itibariyle de Êzidilik, Kakayılık (Yaresanilik), Zerdüştlük ve hatta daha öncesinde mitraizme, insanlığın ilkel dönemindeki kültürel uzanan inanç dünyasında çok daha derin anlamlar çağrıştırmaktadır. Bu hususta Munzur Çem, Aleviliği Dersim (Tunceli) merkezli olarak mevzu bahis ettiği makalesinde güneş, ateş ve ışıkla bağlantılı olarak dikkat çekici tespitlerde bulunmaktadır. Yazar, güneşin ısı ve ışık kaynağı olarak Aleviler için bizatihi hayatın kendisi olduğu için kutlu olduğuna, ışık ve özellikle onunla bağlantılı olarak çıra-mumun ise Alevilerin hayatında çok daha özgün bir yeri olduğuna değinmektedir. Örnek olarak, Kurban ve niyazların, cemlerin, bayramların ve kutsal sayılan mekânların vazgeçilmez ögesi “çila-mum” ve “roştı” (ışık)’tır (Çem, 2014: 33-34).

Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi uğurla ilgili inanışlarda da nazar inanışında olduğu gibi hem bir yerele ait özgünlük varken hem de genel geçer bir benzerlik addeden özellikler vardır.

### 1.1. Nazarla ilgili inanışlar ve yapılan bazı pratikler

Nazar ve nazara bağlı inanışlar neredeyse insanlık tarihiyle yaşıt olup oldukça eski dönemlere kadar uzanmaktadır. İslam dininde de kabul gören nazar inanışı günümüzde artık bilim insanlarının da ilgisini çekerek biyoenerji ile açıklanmaya çalışılan bir olgu olup aynı zamanda halk arasında önemli bir inanış pratiği olarak da varlığını sürdürmektedir.

Nazar inancının temelinde belli kimselerde bulunduğu inanılan, insanlara özellikle çocuklara, evcil hayvanlara, eve, mala mülke hatta cansız nesnelere de zarar veren, bakışlardan çıkan çarpıcı ve kimi zaman da öldürücü güç düşüncesi yatmaktadır (Örnek, 2000: 169).

Nazarla ilgili olarak Hz. Muhammed’in şöyle dua ettiği söylenir: “Euzu billahi minel-cân ve min ayni’l-insan” (Allah’ım! Sana cinlerden ve insan gözünden[nazar] sığınırım. Sonra İhlâs, Felak, Nas sureleri inince, onları esas aldı ve diğerlerini bıraktı. -Hadis No:7575- (Rudani, 1996: 195).

Nazar inancı İslam öncesi dönemlerde, Musevilik ve Hristiyanlıkta da görülmektedir. Öyle ki Musevilikteki en eski hurafelerden biri nazardır. İbrânicede bu inanç “ayin ha-ra” (şerrin gözü) şeklinde geçer. Nazardan korunmak için değişik yollar vardır. Bunların en klasığı özellikle Doğu Avrupa Musevileri arasında gelişen, metalden yapılmış, üzerinde dualar yazılı el şeklinde muskaldır (İslam Ansiklopedisi, 1998: 381).

Hristiyanlıkla ilgili olarak ise 15. yy’da yazılan *Malleus Maleficarum*’da ortaçağ Avrupa’sında görülen hurafe inanışlar hakkında ilginç bilgiler verilmektedir:

Evlerin kapılarına at nalı asılması, uğursuzluk getirdiğine inanılmasından dolayı on üç sayısının kullanılmaması, aynanın kırılmasının uğursuzluk getireceği, kötü ruhları savmak için ahşap bir nesneye vurulması, baykuşun ötüşünün ölüm habercisi olması, ölü ruhunun yeryüzüne dönmesini önlemek için cenaze sırasında siyah giyilmesi gerektiği gibi pek çok gelenek Hıristiyanlığa ait klasik örneklerdendir (İslam Ansiklopedisi, 1998: 382).

Burada sözü edilen inanışların çoğuna aslında genelde Anadolu coğrafyasında rastlandığı gibi özelde de Bingöl ve Tunceli yöresinde rastlanmakta, ancak bazı pratiklerin bu yörelere mahsus olduğu görülmektedir.

Bu çerçevede nazar inanışlarıyla ilgili olarak görülen bazı pratikleri şöyle sıralamak mümkündür:

- *Bingöl'de, kara gözlülerin nazarının değmeyeceği, ancak özellikle "çim gor" olarak adlandırılan mavi gözlülerin nazarının güçlü olduğu inancı hâkimdir* (K9, K14). Tunceli'de ise renkli gözlülerin daha çok nazarı olduğuna kanaat getirilerek bu kem gözlerle karşılaşılacağına yere tükürülür (K5).

- *Bingöl'de Şafii inançlı toplumda nazardan korunmak için ise şu uygulamalarda bulunulur: Evde kaynayan yağın içine tuz atılarak dua eşliğinde kimin nazarından şüpheleniliyorsa o şahıs veya şahısların adları söylenerek yağda cızırtılarla patlayan tuzla birlikte onun nazarının gitmesi arzu edilir. Bu sırada "nazar puç" denilerek o kişinin nazarının etkisiz olacağına kanaat getirilir* (K3).

- *Nazara dair Tunceli'de, Bingöl'deki uygulamalardan farklı olarak bir ilginç bir pratiğe daha rastlanılmaktadır: "Çocuğu ölen aileler, çocuk doğduktan sonra saçlarını kesmezler. Saçlarına nazar boncuğu takılmaktadır."* (K8).

- *Ziyaret taşını (Aleviler arasında Tunceli'de özellikle Düzgün Baba, Bingöl'de ise Şeyh Ahmed ziyaretinden) yanında taşımak kişiyi hem nazardan hem de belalardan korur* (K2, K11).

- *Çocuk ayna ya da parlak bir şeye bakarsa veya çocuğu severken havaya atılıp tutulursa ona nazar degeceğine inanılır* (K7).

- *Bebeklere nazar değmemesi için, kömür isisi bebeğin alnına sürülür* (K11, K12).

- *Nazar değmemesi için, bebeğin kundağının içine ya da yastığının altına ekme parçası bırakılır* (K3).

— *Nazar değmemesi için hocaya muska yazdırılır. (Birçok yörede görülen ve kanıksanmış bir durum olarak görülen kurşun dökme Bingöl'de pek yapılan bir nazar inanışı değildir.)* (K5). Tunceli'de ayrıca; *Nazardan korunmak için kurşun dökme işlemi yapılır. Kurşun dökme uygulamasını ise ancak 'el verilen' yani 'ocak' denilen kişiler yapmaktadır. Ocak kişileri, nazar degen kişi için tabakta kurşun eritilir. Eritilen kurşun nazar degenin kafasının üzerinde, elekten süzdürülerek içinde su bulunan tabaka dökülür. Tabakta kurşunun aldığı şekle göre, nazar olup olmadığı anlaşılır. Kurşun tabakta aldığı şekil göze benziyorsa nazar değdiğine inanılır. Ondan sonra tabaktaki kurşun yere dökülür. Böylece nazarın geçtiğine inanılır* (K5).

- *Nazar değdiğinde, kimlerin nazarının değdiği düşünülüyorsa, o kişilerin isimleri bir kâğıda yazılır ve bu kâğıt yakılıp dumanı nazar degen kişiye tutulur* (K14).

- *Araba, ev gibi pahalı bir şey alınırsa kurban kesilip kurbanın kanından arabaya ya da evin kapısına sürülür* (K13).

- *Ev halkına nazar değmemesi için muska yapılır. Muskanın içine soğan kabuğu, sarımsak kabuğu ve 'ayet'el- kürsi' yazılı bir kâğıt konularak evin تنها bir yerine bırakılır* (K7).

- *Evleri nazardan korumak için dış kapıların üst kısmına nazar boncuğu, at nalı, sığır veya geyik boynuzu asılır* (K9). Tunceli'de ise; *At nalı, evin kapısının üst eşiğine, ay yıldız gibi ters takılarak, kapıya çivi ile çakılır. Böylece evin nazardan korunduğuna inanılır. Ayrıca küçük kaplumbağa iskeletleri, arabalara asılarak nazardan korunduğuna inanılır* (K4).

## 1.2. Uğurla ilgili inanışlar ve bazı pratikler

Halk inanışları arasında nazar inanışında olduğu gibi uğurla ilgili pratiklerde de Bingöl ve Tunceli yöresindeki pek çok uygulama genel olarak birbirine benzemektedir. Söz konusu bu yörelerdeki birçok uygulamanın aynı zamanda Anadolu ve yakın Ortadoğu coğrafyasıyla da bazen paralellik arz ettiği görülmektedir.

Örnek olarak; kara kedi Bingöl ve Tunceli yöresinde olduğu gibi neredeyse tüm Anadolu'da öne çıkan bir sembol olarak dikkat çekmektedir: "*Kara kedi görmek bela getirir, kare kediye taş atmak uğursuzluk getirir.*" (K2, K6).

Bu örnekteki "*kara kedi*" sembolünün arkasında aslında tarihin eski dönemlerinin izi olmakla birlikte Hıristiyan inanışının etkisini belirgin olarak görmek mümkündür:

*"Antik Mısır'da Tanrıça Bast siyah bir kedi olarak tasvir edilirdi. Hıristiyanlarca diğer dinleri çağrıştıran her türlü objenin kötü şans getirdiğine ve dinlerine karşı bir sembol olduğuna inanılırdı. Siyah kedi de dinlerine zarar verecek ve tanrıyla aralarına girecek bir obje olarak görüldü. Hatta Engizisyon Mahkemeleri zamanında kedileri olan kadınlar bir dönem cadılıkla suçlanıp cezalandırılmıştı."* (www. batilitikatlar.com).

Bingöl ve çevresinde aynı zamanda uğurla bağlantılı olarak güçlü bir muska inancı da vardır: Şifa bulmak, rızkı genişletmek, nazardan korunmak, korkudan emin olmak, çalınan eşyayı ortaya çıkarmak ve hırsız bulmak vb sebeplerle muska yapılır. Hırsız ortaya çıkarılmak için ekmek okunur ve ekmek okununca hırsızın gözlerinin şişeceğine inanılır. Yine ip bağlama geleneği yaygın bir gelenektir. Kimi yörelerde muskaya yüklenen görev ipe yüklenmiştir. Hastalar ve yeni doğmuş çocuklar için muska yapılır. Türbelere, mezarlıklara, şehitliklere bez bağlanır ve bu eyleme '*dilek çaputu*' denir. Bu işlemler için de genellikle Çarşamba günü tercih edilir (Karasu, 2004: 67).

Tunceli'de ise Bingöl'deki şeyh ve malanın (molla) yerini, dede yani pir ve seyitler almıştır. Çoğunlukla dede adıyla anılan ve manevî kudret sahibi olduklarına kanaat getirilen bu kişilerin soylarının Hz. Ali'ye dayandığına inanılmaktadır (Yolga 1994: 67). Bu anlamda dedeler, dini önder oldukları gibi toplumsal sorunların çözümünde de rol oynamakta, başta çocuğu olmayanlar, felçliler ve kısmeti bağlı olanlar olmak üzere türlü sıkıntısı olan kişilere yardım etmektedir (Öztürk, 1984: 97).

Bingöl ve Tunceli'de uğurla ilgili olan inanışlardan bir kısmına burada yer vererek onları uğur ve esenlik getireceği düşünülen inanışlar ile uğursuzluk getiren inanışlar olmak üzere iki grupta değerlendirebiliriz.

### 1.2.1. Uğur ve esenlik getireceği düşünülen inanışlar

- Bingöl'de evin içinde görülen sarı renkte, kertenkeleye benzeyen hayvanlar ve ev karıncaları bereket getirir. Onlara zarar verilmemesine dikkat edilir.

- Alevilere göre "tîjê sodirê"de yani güneş doğunca Şeker Baba'ya dönerek dua etmek makbuldür. Tunceli Alevilerinde Munzur Baba türbesinden bir şişe su alınıp eve konulursa uğur ve bereket getireceğine inanılır (K10).

— Bingöl'de bir kişinin ayağın altı kaşınırsa gezmeye gideceğine, elinin kaşınması durumunda ise para kazanacağına inanılırken (K14), Tunceli'de ise bir kimse yanında kırmızı ip taşırsa ona uğur getireceğine inanılır (K8).

- Bingöl'de ekmek pişirirken ekmeğin çok kabarmasının eve bereket getireceğine inanılırken ve yanık ekmeği yiyen kişinin zengin olacağına inanılırken (K3), Tunceli'de yanık ekmeği yiyen kişinin korkusuz biri olacağına kanaat getirilmektedir (K 10).

- Tunceli yöresinde de Bingöl'de olduğu gibi gelin ata bindirilirken veya attan indirildikten sonra koca evine girmeden, gelinin tahta kaşık, çömlek ya da cam bir bardak kırması uğurlu sayılır (K10).

- Hem Bingöl'de hem Tunceli'de turna, güvercin, kurlangıç ve guguk kuşu gibi hayvanların uğur getirdiğine inanılır (K6, K9).

— Bingöl'de inanişaya göre alınan yeni elbisenin gece cinler tarafından giyilmemesi için elbiseye iğne takılır (K3).

- Yine hem Tunceli'de hem de Bingöl'de birçok yöredeki gibi, ayakkabı ya da terlik çıkarıldığında üst üste gelmesi halinde yolculuğa çıkılacağına, rüyasında birinin öldüğünü gören kimsenin ömrünün uzayacağına, sarılık olan çocuğun başına sarı yazmanın bağlanması halinde iyileşeceğine inanılması gibi pratikler yaygındır (K1, K2, K12).

- Ayrıca gerek Alevilerde gerekse Şafilerde türbe ziyareti önem arz etmektedir. Türbelerin içi genellikle ziyaretçiler tarafından türlü örtü, bez ve yazma gibi şeylerle donatılmıştır. Bir süre bekletilen bu nesnelerin "teberük" niteliği taşıdığına ve teberüki yanında taşıyan kimseye uğur ve bereket getirdiğine inanılmaktadır (K3, K11, K13).

### 1.2.2. Uğursuzluk getireceği düşünülen inanışlar

- Tunceli'de hayvanlar ekseninde dikkat çeken inaniş, özellikle geyik, dağ keçisi gibi hayvanları öldürmek günah sayılırken kekliğin avlanmasına dair bir men etme söz konusu değildir. Bu hususta yörede yaşayan kişiler şöyle bir bilgiyi naklettiler: "On iki imam günlerinde keklik haricinde herhangi bir hayvan avlanmaz, vurulmaz. Kekliğin 1938'de Dersim'de öldürülen insanların kanına ayağını ve gagasının batırıldığına inanıldığı için hainliğin simgesi olarak görülür." (K10, K11).

- Bingöl'de ve Tunceli'de gerek Sünni gerekse Alevi toplumlarda akşamları, özellikle cuma akşamı sakız çiğnemek ölü eti çiğnemek gibidir, yine akşamları tırnak kesmek, ıslık çalmak ve evi süpürmek uğursuzluk getirir (K7, K8, K14).

- Gerek Bingöl Sünnilerinde, gerekse Tunceli Alevilerinde ateşi suyla söndürmek uğursuzluk getirir. Bu inanişin İslam öncesi Yarsani/Zerdüşti inanişinin tesiri olarak her iki inanç sisteminde de hâlâ varlığını koruması ayrıca dikkat çekmektedir (K5, K9).

- Alevilikte ateşe su dökülmez, söndürüleceği zaman toprakla kapatılır. Akarsuya tükürülmez, kirletilmez (K4, K5).

- Alevi köylerinde balık yenmez, Cuma akşamları balıkların göllerde toplanıp zikir yaptıkları inancı vardır. Tavşan'ın yenilmesi aybaşı oluşu itibarıyla yasaklanmıştır. (K1)

- Tunceli ve Bingöl'de her iki yörede de; gelin baba evinden çıkarken, özellikle annesinin arkasından bakması hoş görülmez. Eğer bakarsa, kızın boşanacağı inancı vardır." (K10, K14).

- Aynanın kırılması, boş yere makasın açılıp kapatılması ve kara kediye taş atılmasının kişiye uğursuzluk getirirken ayrıca boş beşiği sallayan kişinin ya hastalanacağına ya da başına bir musibetin geleceğine inanılmaktadır (K7).

- Kıyafet üzerindeyken söküğü diktirmek uğursuzluk sayıldığı gibi iftiraya uğrayacağına inanılmaktadır (K3).

- Yatan bir çocuğun üzerinden atlanırsa çocuğun boyunun kısa kalacağına inanılmaktadır (K12).

- Sünni toplumda iki bayram arasında düğün yapmanın uğursuzluk getireceğine inanılır (K2, K9). Alevilerde ise başka bir uygulamanın uğursuzluk getireceğine inanılır: "Türbe ziyaretine gidildiğinde yakılacak mumun ateşinin bir başkasından alınması uğursuzluk getirilir. Ateş alınırsa o kişiyle rızık paylaşılacağına inanılmaktadır." (K11).

- Bingöl'de kapının eşliğinde durmak uğursuzluktur, böyle yapan kişinin kısmetinin kapanması inancı yaygınken (K9), Tunceli'de ise genç bir kişinin, yaşlı birisinin etrafında dönmesi hoş karşılanmaz, uğursuzluk getireceğine inanılmaktadır (K4).

- Yolda yılanın görülmesi, düşman görüleceğine delalet eder. Yaralı bırakılan yılanın, kendisini yaralayan kişiden intikamını er geç alacağına, kendisinde kuyruk acısı bırakan kimsede evlat acısı bırakacağına inanılmaktadır (K8, K13).

## Sonuç

İnsanlık eski dönemlerden günümüze dek anlamlandırabildiği veya anlamlandıramadığı gerçeklikler konusunda bilimsel olgular yanında modern bir toplum için tuhaf gelebilecek birçok inanış ve uygulamalara sahip olagelir. Toplumda hâkim din anlayışı ve bilimin yanı sıra kendine yaşam alanı bulan birçok inanış ve uygulama aslında bireye psikolojik, sosyolojik ve manevi bir yarar sağladığı için günümüzde de varlığını devam ettirir. Söz konusu bu inanış ve uygulamaların unsurlarından olan nazar ve uğur olgusu ayrıca önem arz ettiği için onu Bingöl ve Tunceli örneğinde değerlendirdik.

Bu çalışmamızda Bingöl ve Tunceli yöresi bağlamında nazar ve uğurla ilgili inanışları inceleyerek tespit edebildiğimiz bazı inanışları ve onlara bağlı olarak ortaya çıkan uygulamaları irdeledik. Bu inanışların oluşumunda ilkel inanış/dinlerden günümüze kadar İslamiyet'in güçlü etkisi yanında diğer semavi dinler olan Musevîlik ve Hristiyanlığın yanı sıra Orta Asya'dan Anadolu'ya geçen geniş bir sahada etkisi görülen Şaman ve pagan inanç sistemiyle Anadolu-Mezopotamya kavşağında etkin olan Ezîdî ve Yarasan (Ehlê Hak) inancının izlerini görmek mümkündür. Günümüzde geçerliliğini koruyan pek çok inanışta geçmiş yüzyıllardaki bu inanç

sistemlerinin etkisi görülmektedir. Geçmiş dönemlerde görülen birçok uygulamanın tamamen ortadan kalkmayıp tarihî akış içerisinde çeşitli değişim ve dönüşümlerle varlığını sürdürerek günümüze dek devam ettiği müşahade edilmektedir. Böylece pek çok farklı kültür dünyasına ait değerler *nazar* ve *uğurla* ilgili inanışlarda kendilerine yaşama alanı bulabilmektedir.

Bingöl ve Tunceli yöresi bağlamında Sünni (Şafii) ve Alevi (Kızılbaş) inancına mensup olan Zaza (kırd-kırmanc) ve Kurmanc (kırdas) Kürtlerde geçmişten günümüze süregelen birçok inanışta İslam öncesi dönemin pagan kültürü, Ezidilik, Zerdüştlük ve Şamanlığa ait kimi ortak izler ayrıca Türkmen ve Ermeni kültürünün tesiri görülmektedir. Örnek olarak her iki yörede ateşin suyla söndürülmesinin uğursuzluk getirdiğine inanılması ve atalar kültürünün yansımaları olarak türbe ziyaretinin önemsenmesi, kutsal addedilen bu ve benzeri mekânlarda dilek ağaçlarına çaput bağlanması benzerlik gösteren uygulamalardandır. Bu noktada İslam öncesi Şamanist ve Budist öğelerden beslenen atalar kültü Doğu ve Orta Asya'dan Ortadoğu-Anadolu'ya dek birçok inanışı ve temsilcisini etkiler. Şamanların olağanüstü özellikleri ve yine Budizm inancı odağında Budist rahiplerinin, hayvan kalıplarına girme, eşyaları kendi kendine yürütüp hareket ettirme gibi kerametleri de eklenir (Ocak 2013: 74-77). Söz konusu bu gerçekliğin yanında İran ve Mezopotamya'da etkili olan Yaresan (ehlê hak) ve Ezdilik'teki "baba" misyonu da İslamiyet'le birlikte şekillenerek "şeyh-pir-seyid" kimliğinde "veli kültü"nü oluşturumunda rol oynar.

Tarihsel süreç içinde Orta Asya'dan Anadolu'ya gelip yerleşen Türklerin tarihini farklı devirlerinde kabul ettikleri Şamanizm, Budizm, Hıristiyanlık ile eski atalar kültü inancı İslâm'ın kabulüyle birlikte, sahada tekke, dergâh ve zaviye kurulan pırların kerametlerle beraber veli olarak velâyet makamına erişmesinde etkin olur (Ocak 2010: 10-11). Böylece yukarıda da zikredildiği üzere farklı zaman ve mekânlarda teşekkül eden bu inanç ve uygulamalar doğal olarak Bingöl ve Tunceli'nin de içinde yer aldığı geniş bir coğrafyada farklı bileşenlerle var olagelir. Çalışma sahamız olan söz konusu yörede bazı inanış ve pratiklerde ise Şafii-Sünni toplumda geçmişten beri uygulanan bazı ritüeller yerini İslâmî dönemin inanç özelliklerine bırakarak Alevi-Êzidî inanışından farklılık gösterir. Bu çerçevede Alevi köylerinde balıkların göllerde toplanıp zikir yaptıkları inancından dolayı balıkların yenilmemesi gerektiği inanışı, yine tavşanın âdet görmesi sebebiyle yenilmemesi hâkim iken, Şafiilerde ise böyle bir inanışın varlığına dair bir inanış veya uygulamaya rastlanmamaktadır. Yine Şafii toplumda iki bayram arasında düğün yapmanın uğursuzluk getireceğine inanılırken bu kez böyle bir inanışın Alevilerde görülmemesi dikkat çeken bir özelliktir.

Sonuç olarak Bingöl ve Tunceli yöresinde tespit ettiğimiz inanışlar, Alevi ve Şafii inancının tezahürleri olarak söz konusu coğrafyanın kültürel zenginliği olup halen varlığını sürdürmektedir. Bu inanış ve uygulamalar yoğun olarak kırsal alanlarda var olmakla birlikte kent merkezlerinde de görülmektedir. Söz konusu inanış ve uygulamaların cinsiyet, eğitim ve yaş gibi etmenlere göre değişkenlik göstermektedir. Derleme ve değerlendirmeler kadınların erkeklere, okur-yazarlığı olmayan ya da eğitimi bakımından yetkin olmayan kişilerin eğitimlilere göre ve yaşlıların da gençlere göre *nazar* ve *uğur* gibi inanış ve pratiklere daha eğilimli olduğu saptanmaktadır. Ancak gün geçtikçe bilim-teknik ve eğitim alanında görülen değişimler sonucu söz konusu inanışlar ve bunlara bağlı olarak gerçekleşen pratiklerin gittikçe zayıflamaya başladıkları gözlemlenmektedir.

**Kaynaklar**

- Bozkurt, F. (2005). *Toplumsal boyutlarıyla Alevilik*. İstanbul: Kapı.
- Cündioğlu, D. (2006). *Hakikat ile hurafe*. İstanbul: Kaknüs.
- Çem, M. (2014). Elewîtiye de çimeyê bawerî, tarixî û kulturî-I [Alevilikte kültürel, tarihsel ve inançsal kaynaklar]. *Vate Dergisi*, Humare (Sayı): 41, r. (s.), 27-35.
- Erbuğa, H. (1983). Nazarın bilimsel yönü. *Yankı Dergisi*, 5-30 Haziran, s.635.
- Goody, J. (2017). *Mit, ritüel ve söz*. İstanbul: Küre.
- Günay, Ü.- H. Güngör (1998). *Türk din tarihi*. Kayseri: Laçın.
- Gündüz, Ş. (1998). *Mitoloji ile inanç arasında*. Samsun: Etüt.
- Hançerlioğlu, O. (1975). *İnanç sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- İslam Ansiklopedisi* (1998). C.18, İstanbul: Diyanet.
- İzady, M. (2004). *Kürtler-Bir el kitabı*. İstanbul: Doz.
- James, W. (2000). *Pragmatism and other writings*. New York: Penguin Books.
- Karasu, D. (2004). *Bingöl'de sosyal ve kültürel yaşam*. İstanbul.
- Korkmaz, M. (2009). *Mitolojik dinlerin gizemi*. Ankara: Alter.
- Köse A. ve A. Ayten (2009). Batıl inanç ve davranışlar üzerine psiko-sosyolojik bir analiz. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, IX, S.3, ss. 45-70, İstanbul.
- Makas, Z. ve Y. Kalafat (1994). *Karşılaştırmalı Türk halk inançları (Azerbaycan-Doğu Anadolu)*. Samsun: Eser.
- Malinowski, B. (1992). *Bilimsel bir kültür teorisi*. (Çev. H. Portakal), İstanbul: Kabalıcı.
- Ocak, A. Y. (2010). *Kültür tarihi kaynağı olarak menâkıbnâmeler–metodolojik bir yaklaşım*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ocak, A. Y. (2013). *Alevî ve Bektaşî inançlarının İslâm öncesi temelleri*. İstanbul: İletişim.
- Örnek, S. V. (1971). *Etnoloji sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Örnek, S. V. (2000). *Türk halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Öztürk, H. (1984). *Tarihimizde Tunceli ve Ermeni mezalimi*. Ankara.
- Rûdanî. (1996). *Büyük hadis külliyyatı, cem 'ulüfeyâid min câmi 'il-usûl ve mecma 'iz-zevâid*. İstanbul: İz.
- Yolga, M. Z. (1994). *Dersim (Tunceli) tarihi*. Ankara: 1994.
- Yurt Ansiklopedisi* (1994). C.2, İstanbul.
- www.batilitikatlar.com (03.11.2018).

**Sözlü kaynaklar**

1. Kaynak 1: İbrahim Almak, 1953 Tunceli doğumlu, ilkokul mezunu, esnaf.
2. K2: Diyadin Altındış, 1968 Bingöl-Adaklı doğumlu, lise mezunu, memur.
3. K3: Fatma Aydın, 1955 Bingöl-Genç doğumlu, tahsili yok, ev kadını.
4. K4: Endercan Cevahir, 1972 Tunceli-Hozat doğumlu, esnaf.
5. K5: Aslan Çaya, 1954 Tunceli-Sağman doğumlu, üniversite mezunu, memur.
6. K6: Musa Çetin, 1965 Tunceli doğumlu, ortaokul mezunu, işçi.
7. K7: Feyzullah Deniz, 1955 Bingöl-Karlıova doğumlu, lise mezunu, din adamı.
8. K8: Seyhan Dilek, 1956 Tunceli-Pertek doğumlu, ortaokul mezunu, muhtar.
9. K9: Nihat Elçi, 1961 Bingöl doğumlu, üniversite mezunu, emekli mühendis.
10. K10: Hürrem Gergüç, 1947 Tunceli-Pertek doğumlu, ilkokul mezunu, emekli.
11. K11: Metin Güngörmüş, 1974 Tunceli doğumlu, lise mezunu, çiftçi.
12. K12: Hasret Hakan, 1936 Bingöl doğumlu, tahsili yok, ev kadını.
13. K13: Ahmet İşlek, 1943 Bingöl-Karlıova doğumlu, ilkokul mezunu, çiftçi.
14. K14: Nafiye Özdemir, 1930 Bingöl-Genç doğumlu, tahsili yok, ev kadını.



DOI: 10.22559/folklor.849

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# Ölü Bedenin Sınırlanan Mekânı: Kayseri'deki Çerkes Kimlikli Mezarlar

Limited Place of the Dead Body: Graves with Circassian  
Identity in Kayseri

**Zeynep Kantemur<sup>1</sup>**

## Öz

Bir topluluğun kimliğinin köklerine uzanmak, belki de ancak yaşayanların ve ölü-lerin mekânlarını açığa çıkarmakla mümkün olabilir. Dolayısıyla topluluğun kendi kimliğini tanımlama şekilleri, mekân ile kurmuş olduğu ilişkilerde görünür bir hâl alır. Mekân ve kimlik ilişkisi bağlamında ölüm ve onun etrafında oluşan ritüellerin de kimliğin dışavurumu yönünden çeşitli ipuçları barındırdığı varsayılabilir. Bu açıdan bakıldığında, geçiş dönemlerinden biri olan ölümün ritüel mekânı mezarlıklar ve mezarlar, kültürel kimliğin inşa sürecinde rol oynar. Bu sebeple bu makalede, kendilerini Çerkes olarak tanımlayan ve Kayseri'de yaşayan kişilerin, ölümün mekânı mezar ve mezarlıklarda görünür kıldıkları kimlik inşa biçimlerine yer verilmiştir. Kayseri ve Sivas arasında uzanan Uzunyayla'da çok sayıda Çerkes köyü yer aldığından, burası Türkiye'de Çerkeslerin yoğun nüfusla yerleştiği alanlardan biri olarak kabul edilir. Ayrıca Uzunyayla bölgesi, coğrafi özellikleri açısından Kafkasya ile benzerlikler taşımasına karşın, Kayseri'de yaşayan Çerkesler tarafından Çerkes gele-neklerinin korunması ve yaşatılması gibi nedenlerden dolayı "Küçük Kafkasya" olarak adlandırılmaktadır. Bu makalenin amacı ise mekân ve kimlik ilişkisi bağlamında, kendilerini Çerkes olarak tanımlayan ve Kayseri'de yaşayan kişilerin, ölü bedeni ve yeri (mezar) üzerinden topluluk kimliğini yaşatmadaki rolünü ortaya çıkarmaktır.

<sup>1</sup> Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel Çalışmalar Anabilim dalı Yüksek Lisans mezunu. zeynepkantemur38@gmail.com



Makale, 2016 yılının temmuz ayı ile 2018 yılının aralık ayı arasında yapılan bir alan çalışması ışığında oluşturulmuştur. Bu alan araştırması, Kayseri şehir merkezinde yaşayan Çerkesler ile yapılmıştır. Nitel araştırma yöntemi kullanılarak yapılan bu çalışmada, katılarak gözlemin yanı sıra yarı yapılandırılmış görüşmeler de gerçekleştirilmiştir. Araştırmada, Kayseri’de yaşayan Çerkeslerin, Çerkes kimliklerini sürdürmek için gündelik stratejilerin yanında ölüm pratiklerine ve ölüm uzamlarına da yer verdikleri ortaya çıkmıştır. Gündelik yaşamlarındaki gibi mezarlarında da aile damgalarını ve Adıgey Cumhuriyeti’nin bayrak figürlerini de kullanmaktadırlar.

**Anahtar sözcükler:** *Çerkes, mezarlık, ölüm, mekân, kimlik*

### Abstract

Tracing to the roots of a community identity can be possible only by uncovering the places of the living and the dead. Therefore, the manners of defining the identity of their own community emerge in its dependence within the place. In the context of place and identity dependence, it can be assumed that the death and its rituals can give traces in terms of expressions of identity. In this point of view, cemeteries as ritual spaces for death, one of the rites de passage, have a function in the construction process of the cultural identity. Since there are many Circassian villages in Uzunyayla extended along in Kayseri and Sivas, it is considered as one of the regions in Turkey where Circassians are densely populated. Moreover, although the geographical features of the region are not similar to Caucasia, Uzunyayla is named as “Little Caucasia” by its people because of preserving and sustaining the Circassian traditions. Thus, this article includes the identity constructions of the people who identify themselves as Circassian and live in Kayseri through the dead bodies and graves as the ritual spaces for death. The aim of this article is to reveal the role of dead body and its place (grave) in keeping the community identity alive in the context of place and identity relations. The data of this study collected in a fieldwork conducted in between July 2016 and December 2018. This fieldwork was carried out with Circassians living in the city centre. Qualitative research method was used in this study, and semi structured interviews were conducted along with participant observation. The research reveals that Circassians in Kayseri city centre feature death practices and deathscapes in addition to their daily life for sustaining their Circassian identity. They also use their family signets and flag symbols of the Adyghe Republic in their graves and in their daily life as well.

**Keywords:** *Circassian, grave, death, place, identity*

### Giriş

Ölüm, beden ile ruhu birbirinden ayırdığı gibi mekânlar arasında çizilen sınırları da belirginleştirir. Yaşayan beden nasıl bir kimlik ve mekân ölçeğinde varlığını sürdürüyorsa, ölü beden de kendine has yeni ve eski kimliklerle mekân içinde konumlandırılmış aynı zamanda da sınırlandırılmıştır. Ölüm ile birlikte bedensel ve ruhsal geçişini gerçekleştiren insan, kendisi için düzenlenen ritüeller vasıtasıyla mekânın yapısını ve ruhunu da değiştirir. Sıradan bir ev, ölüm ile birlikte ölü evi veya cenaze evi gibi geçici tanımlamalar ile bir nevi kutsallaştırılmakta ve gündelik olma özelliğinden sıyrılarak ritüel mekân kimliğine büründürülmektedir.

Kayseri kent merkezindeki Çerkeslere odaklanan bu makale, ritüel bir mekân olan kent mezarlıklarının kimliğin inşa sürecinde ne gibi rolleri olduğunu ele almaktadır. Bu rolleri anlamak için Kayseri kent merkezindeki Çerkeslerle nitel bir alan araştırması yapılmıştır.<sup>1</sup> Konuyu derinlemesine anlamak için topluluk üyelerinden yirmi beş kişi ile 07.07.2016 ile 10.07.2017 tarihleri arasında aralıklı olarak görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Kümbetoğlu'nun ifadesiyle nitel araştırma, “sosyal olanın bilgisinin insanların kendi ifade ve anlatılarından derlendiği” bir yöntemdir (2005, s.38). Bu özelliği ile nitel araştırma, kişi veya toplulukların olayları kendi değerlendirme süreçlerinden geçirerek oluşturdukları tabloya odaklanır. Nitel araştırma yöntemi içerisinde, derinlemesine görüşmelerin yanı sıra araştırmacının içeriden olma durumu nedeniyle etnografiyle daha çok anılan katılarak gözlem tekniğine de başvurulmuştur.<sup>2</sup> Katılarak gözlemin, dışarıdan gözleme oranla daha çok bilgi verdiğini belirten Karasar için dışarıdan gözlem de davranışların nedenleri gözlem yapan kişi tarafından anlaşılma çalışılır; fakat katılarak gözlem vasıtasıyla bu nedenler daha derin ve geçerli bir temele dayandırılarak sunulabilir (1995, s.158). Nahya ve Harmanşah'ın ifade ettiği gibi “katılarak gözlemlenerek araştırmacı, topluluğun bulunduğu yerde veya mekânda daima bulunmaya çaba gösterir; sosyal etkinliklere olabildiğince katılır; sürekli gözlem yapma halinin yanı sıra sohbetlerle alan bilgisini elde eder” (2016, s.22). Bu açıdan bakıldığında katılarak gözlem yöntemi ile mekânı yaşayanların kimliği üretme biçimleri ve mekânsal hareketlerinin nedeni, nasılı ve niçini gibi sorulara daha ayrıntılı cevapların verilmesi mümkün olmaktadır.

### **Bir kökene dayanmak: Çerkes olmak**

Çerkes sözcüğünün kökeni hakkında birçok farklı görüş yer alır. Çerkes sözcüğü, bazı araştırmacılar tarafından Antik Yunanca bir sözcük olan ve Kuzeybatı Karadeniz kıyısında yaşayan halkları tanımlamak için kullanılan “Kerket” sözcüğünün günümüze değin değişerek gelmiş hali olarak tanımlanır (Avagyan, 2004, s.10). Saltık'a göre Kuzey Kafkasya'da yaşayan ilk yerli halklar olan Sind, Meot, Dizih vd. bugünkü *Adigelerin* atalarıdır (2000, s. 17). Bağ'ın yaptığı tanıma göre ise Çerkes adlandırması, Karadeniz'den Hazar Denizi'ne kadar bütün Kuzey Kafkasya halklarını kapsayacak şekilde genişletilmiştir.

Çarlık Rusyası tarafından 1858-1864 yılları arasında gerçekleştirilen zorunlu göç sonucunda Kuzey Kafkasya'da varlık sürdüren ve aralarında Çerkeslerin de bulunduğu farklı boy ve kabileler dünyanın çeşitli yerlerine gönderilmişlerdir. Sayıları hakkında kesin bir bilgiye ulaşmak mümkün olmamasına rağmen yurtlarını terk etmek zorunda kalan nüfusun yaklaşık 1 ila 1. 5 milyon kişi aralığında olduğu sanılmaktadır (Avagyan, 2004, s.60). Ürdün, Suriye, İsrail gibi ülkelerin yanında Türkiye'ye de gönderilen Çerkesler, Osmanlı iskân politikası çerçevesinde ülkenin değişik şehirlerine yerleştirilmişlerdir. Samsun, Tokat, Maraş, Adana, Çanakkale ve Balıkesir bölgeleri ile İç Anadolu'da Kayseri, Sivas ve Tokat şehirleri yoğun Çerkes nüfusuna sahip alanlar olarak kayda geçirilmiştir (Saltık, 2000, s.45-46).

Kayseri sınırları içerisindeki Uzunyayla bölgesi, Çerkeslerin yoğun olarak nüfuslandığı yerleşim alanlarından biridir. Bu bölgede birçok Çerkes köyü yer alır. Ayrıca Kayseri'de yaşayan Çerkesler bölgeyi coğrafi özellikleri açısından benzer olmasa da geleneklerin korunması ve yaşatılması açısından el değmemiş olması gibi özellikleri nedeniyle “Küçük Kafkasya” olarak nitelendirmektedirler. Kentte ise Çerkesler daha çok merkezden uzak olan izole

alanlar olarak tanımlanabilecek ve nispeten Uzunyayla bölgesine ulaşım olanakları kolay olan semtleri tercih etmektedirler. Bu semtler arasında araştırmanın gerçekleştirildiği İldem, Kayabaşı, Beyazşehir ve Mimsin sayılabilir. Bu semtlerin sokaklarını arşınlarken Çerkes kimliğinin belirteci olan bir takım öğelere rastlamak mümkündür.

Savaş sonucunda ana vatanlarından ayrılarak başka ülkelere göç etmiş ve kentin kozmopolit potası içerisinde erimek istemeyen diaspora, kişisel kimliğinin yanında, kolektif bir Çerkes kimliğini de beraberinde getirmiştir. Yapılan görüşmelerde edinilen bilgiler ışığında Kayseri’de yaşayan Çerkesler kendilerini ortak kader inancı bağlamında “sürgün toplumu” olarak tanımlamakta ve genetik benzerlikleri referans göstererek “diğer topluluklardan farklı olduklarını”, Çerkesliğin onlar için “gurur verici bir deneyim” olduğunu aktarmışlardır (Kankush, 2017 ve Gouque, 2017).

“21 Mayıs Sürgünü, ile Kafkasya’dan Kayseri’ye gelip yerleşmiş atalarımız. Ben bu sürgünü tanımlarken şöyle bir cümle kuruyorum hep, denizin karnı mezarı olan ataların torunları biz. O dönemde atalarımızın mezarları bile yok, cesetleri Karadeniz’de kaybolmuş. Bizim sülale buraya gelirken Kafkasya’daki Lape Nehri’ni geçemeyen yaşlı bir kadın varmış, onu bir ineğin sırtına bindirip nehri geçmesini sağlamışlar ve daha sonra Samsun, dolaylarından Türkiye’ye giriş yapmışız ve Osmanlı Devleti de bizi sınır boylarına ve Kayseri’de Uzunyayla bölgesine yerleştirmiş. Oraya ilk yerleşen atalarımız evlerini yaparken sadece dört tarafı kapalı duvarlar örmüşler çünkü tamamen yerleşim yeri olarak benimsememişler, Kafkasya’ya dönme fikrini zihinlerinde tutuyorlarmış. Fakat bu mümkün olmamış, dönmeye çalışanlar da Çarlık Rusyası tarafından yok edilmiş” (Yevtiğ, 2016).

Yukarıdaki aktarımda hem Çerkes kimliğinin temel bileşenleri olan sürgün, anavatan Kafkasya, göç yolları gibi bir takım özelliklere rastlanılmakta hem de sürgün ile birlikte kaybolan ataların mezarlarının durumuna vurgu yapılmaktadır. Mezarlıkların denizin dibi olması ve mezar taşlarının dahi olmaması toplumsal bellekte yer edinmiş ve kültürel olarak yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalındığı gerçeği ile dönüş fikrinin zihinlerde canlı tutulduğu gözler önüne serilmiştir.

Ayrıca ev sahibi ülkedeki yeni yerleşim yeri kent içerisindeki homojenleştirme hareketlerine karşın, diaspora toplulukları veya azınlıklar, kendi farklılıklarını vurgulayacak, onları ayırt edilir kılacak yeni taktiksel eğilimler içerisine girebilirler. Bu bağlamda Boz, diasporanın maruz kaldığı, “ev sahibi ülkenin entegrasyon politikaları”, “toplumdaki ayrışmalar” ve “yabancı düşmanlığının” “etnik mekânlar” adı verilebilecek yerleşimlerin oluşmasına ortam hazırladığını ifade eder (2009, s.310). Bu açıdan bakıldığında giderek büyüyen kent yaşamının yok ediciliğine karşın kültürel kolektivizmin kurtuluş olduğunu savunan diasporalar, kendi yaşam alanlarını inşa etmeye meyilli olabilirler. Bunu yaparken de birtakım birleştirici unsurları, yaşamış oldukları kültürel travmaları, gelenek, görenek, örf, âdet gibi yerellikleri dayanak göstererek kamusal alanda olmasa da, kendi özel yaşam alanlarında kolektif bir kimlik üretmeye çabalayabilirler.

Makaleye temel oluşturan araştırma, Çerkeslerin yoğun nüfuslandığı yerlerden Kayseri kentinin kamusal alanlarından biri olan mezarlıklarda gerçekleştirilmiş ve mezar taşları üzerindeki sembollerden yola çıkılarak Çerkes kimlikli mezarlar incelenmiştir. Ayrıca Çerkeslerin düzenlemiş oldukları cenaze törenlerine katılarak orada gözlemler ve görüşmeler yapılmıştır.<sup>3</sup>

### Mekân(d)a dokunan kimlikler

Ait olma duygusu, insanın varoluşundan beri temel ihtiyaçlarından birisidir. Her insan kendini bir mekâna, toplumsal statüye ya da etnik gruba ait “hisseder.” Gündelik hayattaki aidiyetlerimizin bütünü ise toplumsal kimliğimizin oluşum sürecinde önemli rol oynar. “Kimsin?” ya da “Kendini nasıl tanımlıyorsun?” gibi sorulara verilen cevaplar, kişilerin kendi kimliklerini üretim süreçlerinde hangi aidiyet biçimini ön plana çıkardıklarını gösterir. Kişilerin kimliklerini inşa ederken kullanmış oldukları aidiyet ve tanımlama biçimlerinin bir yönü de mekânsaldır. Yaşanılan coğrafyanın ekolojik yapısı, kişilerin ya da toplumların kimliklerinin oluşumunda etkilidir. Kimi zaman sulak arazilere yerleşmiş olan topluluklar tarımcı kimlikleriyle ön plana çıkarken, kimi zaman da diğer bölgelerde yerleşik durumda bulunanlar hayvancılık, sanayi, teknoloji, ekonomi gibi diğer faaliyet alanlarına ait kimlikleriyle üretim biçimleri üzerinden tanınmaktadırlar. Yine aynı şekilde kimi insan toplulukları, yaşadıkları bölgelere göre “Dağlı”, “Doğulu”, “Batılı”, “Şehirli”, “Köylü” gibi değişik toplumsal kimliklendirilme süreçlerine dâhil olabilmektedirler. Dolayısıyla insan mekân(d)a dokunan kimlikleriyle topluluk içerisindeki konumunu edinir. Bu konum kimi zaman kişiselliğe kimi zaman da kolektifliğe vurgu yapar.

Mekânın oluşumuna katkı sağlayan herşey mekânın içerisinde yer alır ve onun kimlik edinme sürecinde aktif rol oynar. Mekânı kelimelerle adlandırmamızı ve ona kimlik atfetmemizi sağlayan şey, orada bulunan nesnelere, işaretlere, sembollere canlı ve cansız varlıklardır. Yani özneler ve nesnelere mekânda birlikte yer alırlar.

Mekândaki özne insandır ve bu insan, üretmiş olduğu nesnelere ya da kendini tanımlama biçiminde kullanmış olduğu kelimelerle mekâna aidiyetini gösterir. Toplumsal mekân, toplum tarafından şekillendirilir. Lefebvre’nin de dediği gibi “insan sadece kelimelerle yaşamaz; her “özne” kendini tanıdığı ya da yitirdiği, dolayısıyla yararlandığı ya da değiştirdiği bir mekânın içine yerleşir” (2014, s.64). Bu çerçevede o “toplumsal mekân formunu, buluşma bir araya gelme ve kendiliğindenlik” olarak tanımlamaktadır. Bir araya gelen şeyler nedir diye sorulduğunda verdiği yanıt, “mekân içinde olan her şeydir” yani “doğa veya toplum tarafından ya da bunların işbirliğiyle olduğu kadar çatışmalarıyla da üretilen; canlı varlıklar, şeyler, eserler, nesnelere, işaretlere ve sembollere”dir (Lefebvre, 2014, s.125).

Bir toplumun mekânsal pratiğini anlamak ise, mekânın deşifre edilmesiyle mümkündür. Mekânı deşifre etmek bir anlamda onun alışıldık görüntüsünün altında yatan simgesel anlamları ortaya çıkarmaktır denilebilir. Toplum üyeleri tarafından sıkça ziyaret edilen mekânlar, kolektif bir düşüncenin varlığına işaret eder. Kimi mekânlar toplumun her kesimine hitap ederken, diğerleri sadece belli bir kesimin ilgisini çeker. Yani mekânı algılama ve anlamlandırmadaki bu türden farklılıklar ortak tarih, kültür ve hatıraların var olup olmadığıyla yani kolektif bellek ile ilgilidir. Assmann’ın belirttiği gibi bellek kendisini mekânla birlikte üretir. Kültürel bellek, grubun kendisini [yeniden] tanımlamasını ve aidiyetine olan güveninin artırılmasına katkıda bulunur. Ona göre “diasporadaki halk, mekânı yeniden yaratmayı deneyerek, sembolik anlamda [da] kendisini [yeniden] üretmektedir” (1997, s.47).

İnsanın mekânda yaşadığı deneyim aslında Stavrides’in deyişiyle “beden ilişkileri deneyimidir” (2016, s.135). İnsanlar çoğu zaman bedensel olarak bir mekâna yerleşme kaygısı gütmüşlerdir. Bu düşüncüyü Ponty’nin “mekân bedenimin olduğu her yerdir” ifadesi ile açıklamak mümkündür. O, mekânın beden olmadan da varlığını sürdürebilme olanağı varken, insan bedene

ninin mekânsız yaşayamayacağını ileri sürer. Bedensel olarak kendini bir mekânda rahat hissedilen insan, orayı alışkanlıklarının uygulanabilirliği açısından değerlendirmiş, bunun sonucunda da mekâna olan duygusal ve fiziksel bağı güçlendirmiştir. Böylece mekâna aidiyet, içerisinde kök salma yani “mekâna beden vasıtasıyla tutunma” edimini barındırır (2012, s.298-299). Dolayısıyla belirli bir alana kök salan insan, orayı kendi yaşam alanına dönüştürür. Kartarı ise; mekâna sahip olma duygusunun sadece kişisel değil, gruba özgü niteliklerinin de olduğuna değinir. Gruplar, ürettikleri mekânlarla birlikte toplumun geri kalanı ile aralarına sınırlar çizerek onlardan soyutlanma yolunu seçebilirler (2006, s.172-173). Bu açıdan bakıldığında etnik grupların neden kendi özel mekânlara ihtiyaç duydukları anlam kazanır. Etnik gruba ait olan kişi, grubun kültürel mekânında kendisini daha rahat ifade etme özgürlüğüne kavuşabilir.

Savage vd.’ne göre aidiyet ne varoluşa ne de söyleme dayalı olarak görülmelidir. İnsan hareketlerindeki geçici istikrarsızlıklara rağmen yerleşim yeri nispeten sabit kalır. “Çalkantılı ve bol hareketli dünya yaşamında” yerleşim yeri olarak mekân, insanlara *evinde hissetme duygusunu* tattırmaya devam etmektedir (vurgu benim, 2005, s.12). Evde ya da yuvada olmak güvenlik, özgürlük ve korunma içgüdüsünü uyandıran bir durumdur. Bachelard’ın belirttiği gibi yeni doğan bir bebek için tehlikelere karşı beşiği nasıl bir koruma kalkanı oluşturuyorsa, ev ya da yuva denilen “insanlarla dolu olduğunda anlam kazanan” mekânlar da yetişkinlerin beşikleridir (1996, s.55). Kimi zaman mekânla kurulan bağlar öylesine güçlüdür ki yaşarken bedeninin doğup büyüdüğü yerleri sürekli deneyimlemesini isteyen kimi insan toplulukları, ruhu bedeninden ayrıldıktan sonra da o topraklara gömülerek adeta *mekâna karışmak* ister. Temel ihtiyaçların karşılandığı gündelik mekânlar haricinde geçiş dönemlerini kolaylaştırmak amacıyla kültürel olarak inşa edilen ritüel mekânlardan da söz etmek mümkündür.

### **Ritüel mekânlarda kimlik inşası**

Durkheim için ritüeller dinsel törenlerdir. Bu dinsel törenler sadece bireylerin belleklerini canlı tutmakla kalmayıp, ortak bilincin oluşmasına da olanak tanır. Topluluk ile gerçekleştirilen ritüeller kişilere güç ve güven duygusunu aşılama yarar. Ritüeller esnasında kolektif bilinç, kişisel bilincin üzerinde iktidar kurar (2010, s.513-514).

Assmann içinse ritüeller bir grubun kimlik sisteminin alt yapısını oluşturmaktadır. Ritüeller topluluk kimliğinin oluşması ve yeniden üretimi aşamasında etkili olan toplumsal edimlerdir (1997, s.152). Öyle ki birlik ve bütünlük duygularını perçinlemesi açısından ritüelin gerçekleştirildiği mekân, topluluk kimliğine bürünüp, gündelik işlevinden farklı bir amaç için de kullanılabilir.

Marshall ritüellerin “uygun zamanda yerine getirilen ve sembollerin de kullanıldığı ve sık sık tekrarlanan bir davranış modeli” olduklarını ifade etmektedir. Ona göre ritüellerin etkili olduğu başlıca alanlardan biri din olmasına rağmen, gündelik hayatta da gerçekleştirilen davranışlar ritüel olma özelliği gösterebilir (2003, s.623). Bu anlamıyla ritüeller geniş bir perspektiften ele alınması gereken toplumsal edimler olarak karşımıza çıkar.

Ritüelleri aşamalarına göre inceleyen Turner, eşikte olma halinden bahseder. Eşikte olan kişilerin “gelenek, görenek ve yasalar ile dayatılan” muğlak konumda olduklarını ifade eder. Ona göre her kabile toplumu bu geçişleri yaşamaktadır (2013, s.177-178). Bu açıdan ba-

kıldığında ritüeller bu eşikte olma halinden kişiyi kurtarmak amacıyla düzenlenen kolektif edimlerdir. Örnek de geçiş dönemlerinde uygulanan adet, gelenek ve göreneklerin ait olduğu coğrafya, mekân, alan veya bölgenin özelliklerinden etkilendiğini ifade eder (1977, s.131). Görüldüğü gibi ritüeller her toplumun kendine has kimlik özellikleri tarafından biçimlendirilmiş kolektif bilincin ürünleridir.

Ritüellerin gerçekleştirildiği açık, yarı-açık veya kapalı mekânlara toplu bir adlandırma olarak ritüel mekân denilebilir. Özel bir ritüel mekânı olabileceği gibi, gündelik bir mekân, topluluğun kutsal kabul ettiği günlerde ve zamanlarda dönüşerek ritüel mekân atmosferine de kavuşabilir. Örneğin sıradan bir ev, ölüm ile birlikte ölü evi, düğün ritüeli ile birlikte düğün evi, kız evi veya erkek evi gibi tanımlamalarla kutsallaştırılmakta ve mekân gündelik olma özelliğinden sıyrılarak ritüel mekân kimliğine büründürülmektedir. Bu makalede ele alınan ritüel mekân ise ölü beden vasıtasıyla kültürel bir kimlik inşasına olanak tanıyan mezarlıklardır.

### **Bir aidiyet mekânı olarak mezarlıklar**

Lefebvre'nin bahsettiği gibi insanlar üretmiş oldukları mekânlarda doğar, büyür, gelişir ve ölürler (2014,s.65). Nasıl ki anne karnı, onların toplumsal bir ürün olarak inşasına olanak tanıyan bir yerse, mezarlıklar da onlar tarafından inşa edilen bir mekândır. Ritüel mekân olarak nitelendirebileceğimiz mezarlıklar, “soy bağıny yaşatması ve atalar kültünü yansıması” bakımından topluluklar için kültürel bir bellek alanıdır. Kültürel bellek söz konusu olduğunda özellikle “ölülerin hatırlanması bağlamında ölüm etrafında oluşan görsel alan” önemlidir. Mezarlıklarda geçmişten bugüne toplulukların kültürel belleğinin izinin sürülebileceği gibi pek çok toplulukta ortaya çıkan ölüm sonrası tören veya anmaların da gerçekleştiği gözlemlenmektedir (Sağır, 2013, s.130). Ölümün mekânında sergilenen davranış kalıpları ve toplumsal pratikler kültürden kültüre farklılıklar arz edebilir. Bu açıdan mezarlıklar aynı zamanda kent içerisindeki kültürel mozaığın göstergesi olarak hali hazırda işlev görürler.

Mezar taşları toplulukların tamamladıkları yaşam döngüsündeki kimlik ve mekân ilişkisine de gönderme yapar. Zira Akçar ve Ülker de mezarlıkları ve mezar taşlarını yerleşim yerinin kimlik kartlarına benzetirler. Topluluğun geçirmiş olduğu kimlik değişimini, tarihini ve bugünkü kimliğini göstermesi bakımından mezarlıklar, incelenmesi gereken ritüel mekânlardandır (2014, s.505). Sağır'ın da makalesinde vurguladığı gibi mekân ve kimlik arasında mezarlıklar aracılığıyla görselleşen ilişki, mezarlıkların aynı zamanda kültürel bellek oluşumuna gönderme yapmaktadır. Mezarlıklar, çoğu zaman “ölümün soğukluğundan korunma amacıyla yapılan etkinlikler alanı” kimi zamansa toplumsal belleğin kendisini bulduğu alan olması özelliği ile toplumsal kimliklere yansımaktadır (2013,s.131).

Ölen kişi, bedensel olarak aktif bir konumda bulunmamakta, fakat mezarlık üzerindeki soyuna ait amblemler, manevi olarak toplumsal bütünleşmeye katkı sağlamaktadır. Mezar taşları ise adeta ölen kişiyle bağlantı kurma aracı olarak işlev görmektedir. Bu taşlar, ölen kişinin yattığı mekânın sınırlarının belirlenmesinde yol göstericidir. Yaşayan her insan nasıl ki bir mekâna yerleşiyor ve orayı kendi zevk ve tercihlerine göre inşa ediyorsa, ölen kişi de henüz yaşarken, öldükten sonra yatacağı mekânı kendisi belirleyebilir ve kendi isteği doğrultusunda dış görüntüsünü inşa edebilir veyahut ailesi onun için bu sınırlamayı yapar.

Mezar taşları evlerin kapı zili üzerindeki isimleri andırır. Kim ziyaret edilmek isteniyorsa gidilir ve mezar taşında yazan ismin önünde durulur. Kendileri uzakta olsa da mezar taşı vasıtasıyla imgesine bakılan kişilerin ziyaretine gelen tanıdıklarını hissettikleri düşünülür. Mezarıda yatan ölünün de ziyaretçisini gördüğü, duyduğu farz edilir. Hatta kimi zaman gündelik hayattaki gelişmelerden bahsedilir. Mezar taşına veya toprağa sarılarak okşanır, ağlanır. Tüm bu davranış biçimleri, mezar taşlarının ve toprağın kişileştirildiğini, ölen kişinin kimliğine büründürüldüğünü düşündürür.

Ölümün kültürel bellek ile kimlik arasında kurduğu ilişki biçimi büyük şehirlerde aile mezarlıklarının oluşmasına kaynaklık etmektedir. Kayseri’de yaşayan Çerkeslerde de aile mezarlığı geleneği bulunmaktadır. İldem Gesi bölgesinde yer alan mezarlıklarda ölen kişinin ait olduğu sülalesi ya da boyunun isminin yer aldığı mezar taşlarına sıkça rastlanılmaktadır. Bu mezar taşlarında orada yatan kişinin kim olduğu, hangi boya mensup olduğu, hangi köyden olduğu, doğum ve ölüm tarihi gibi bilgilere yer verilmektedir.

Assmann’ın *Kültürel Bellek* adlı eserinde değindiği üzere soy ağaçları, formatif metinler kategorisine girmekte ve topluluğun biz kimiz sorusuna cevap vermektedir. Bu açıdan bakıldığında da toplumsal belleğin tanımlanmasında ve “kimlikle ilgili kesin kanaat” oluşmasına yardımcı olmaktadır (1997, s.151). Çerkes toplumunda her ailenin ve sülalenin kendisine özgü bir damgası ya da arması bulunmaktadır. Bu arma ve damgalar, geçmiş dönemlerde hayvancılıkla uğraşan Çerkeslerin kendi hayvanlarını, başkasınıninkilerle karıştırmamak amacıyla kullandıkları birer sembol olarak işlev görmekteydi. Görüşmecilerden edinilen bilgiye göre her Çerkes evinde, ailenin armasının yer aldığı adına *Wubce* denilen duvar süslerinin bulunduğu belirtilmiştir. *Wubceler* genellikle keçenin üzerine aile damgalarının süslü bir şekilde işlenmesi ile oluşur ve isteğe göre değişik renklerde yapılır, dekoratif amaçlı olarak kullanıldığı söylenir (Bjedug 1, Bjedug 2, Kankush 1, 2017).



**Fotoğraf 1.** Bir evde merdiven başına yapılmış Wubce örneği, 19.11.2017, Kayabaşı Mahallesi)

Durkheim damga düşüncesinin toplumsal birliğin maddi göstergesi olarak ortaya çıktığını ifade eder. Yanı sıra toplumsal bütünleşmenin sağlanabilmesi için simgelerin kullanılması gerektiğini de aktarır. Ona göre bir oymağı ya da kabileyi bir arada tutan şey, kullanmış oldukları damga ve sembollerdir (2010, s.318-322). Kozmopolit özellikleri olan kent merkezinde günümüz Kayseri Çerkesleri de kimliklerinin devamlılığını sağlamak ve kültürel belleğin birikim haznesini geliştirmek, gelecek kuşaklara kimlik aktarımını sağlamak gibi amaçlarla mezar taşlarının üzerinde kendi aile damgalarını kullanmayı tercih etmektedirler.



**Fotoğraf 2.** Mezar taşı üzerine yapılan sülale *Tamğesi*, İldem mahalle mezarlığı (01.03.2016)

Kimi mezar taşlarında ise çoklu toplumsal kimliklere aidiyeti gösteren birtakım semboller yer almaktadır. Çoklu toplumsal kimlikler literatürde “hibrit kimlik” kavramı ile tanımlanır. Çağırkan hibrit kimliğin oluşumunda en önemli faktörün göç olduğunu ileri sürer (2016, s.2621). Örneğin mezar taşlarına, Türk bayrağında yer alan ay ve yıldızın, İslamiyet’in benimsendiğinin göstergesi olarak “Besmele”nin ve Çerkesliğin göstergesi olan sülale adları ve amblemlerinin işlenmesi, çoklu kimliklerin sadece yaşamsal mekânlarda değil, ölüm alanlarında (*deathspaces*) da benimsendiğinin göstergesidir. Bu açıdan bakıldığında mezarlıklar, toplumsal kimliğin ritüel mekânı olarak varlığını sürdürmektedir. Böylece kişi yaşamla bağlantısını koparsa bile, kullandığı kimliklerle bağlantısını koparmamakta ve diğer toplum üyeleri tarafından kullandığı kimliklerle tanımlanmaya devam etmektedir. Connerton, kişinin damarlarında dolaşan maddi ve bedensel içerikli olan kanın, “soyağacım”, “aile armam”, “soy çizgim” gibi terimlerle saygınlığa ve tanınırlığa vurgu yapılarak manevleştirildiğine atıfta bulunur (1999, s.134). Gözle görülür nitelikteki kan Böylelikle mezarlıklar, hem manevi hem de maddi mekân olarak işlev görürler.



Görüşmeciler Çerkes kimliğine ait amblemlerin mezar taşları üzerine işlenmesinin önemli olduğunu belirterek, gerekçe olarak ise oraya gelen Çerkeslerin bu *Tamğeleri* (Damga) gördüğünde aynı sülaleden birilerinin bu bölgede yaşadıklarını görebileceklerini, sürgünle gelen insanların birbirlerini bu yolla bulmaya çalışabileceklerini ifade etmişlerdir. Birçoğu da bu amblemler ya da tanıtıcı bilgiler vasıtasıyla mezarlık ziyareti gerçekleştiren kişilerin burada yatan kişi de Çerkesmiş diyerek en azından bir Fatiha duası okuyabilecekleri düşüncesiyle bu sülale amblemlerinin yapılmasının tercih edildiğini ifade etmişlerdir. Böylece bir ritüel mekân olarak mezarlıkların aynı toplumsal kimliğe sahip bireyleri bir araya getirerek topluluğun aidiyet duygularının perçinlenmesine katkı sağladığı düşünülebilir.

### **Ölü bedeninin göç yolculuğu: Cenaze törenleri**

Topluluğun temel değerleri tarafından şekillendirilen sosyal, kültürel ve dini törenler, insanlar arasındaki birliktelik duygusunu güçlendirir. Diğer topluluklarda olduğu gibi Çerkeslerde de cenaze kaldırma töreni belirli ritüeller çerçevesinde gerçekleştirilmektedir.

Görüşmecinin aktardığı bilgilere göre, geçmiş dönemlerde köylerde, ölüm haberini duyurması için *Shako* adı verilen ve ölen kişinin akrabası olmayan gençler görevlendirilirdi. Bu gençler değişik bölgelere giderek ölüm haberini ilgili kişilere iletirdi. Bu arada cenaze başında beklenilir; fakat ağıt yakılmaz ve ölünün başında ağlanılmazdı. Çünkü ölen kişinin ruhunun hala orada olduğu ve tanıdıklarını üzgün görmek istemeyeceğine inanılırdı (Yevtigh, 2017).

Defin işlemleri ölünün yıkanmasıyla başlamaktadır. Cenazenin temiz olmasına özen gösterilmektedir. Defin esnasında kadınlar mezara yaklaştırılmamakta, erkekler bu görevi yerine getirmektedirler. Ölen kişinin yakın akrabası olan erkekler yedi gün boyunca sakallarını tıraş etmemektedirler. Cenaze törenleri esnasında kadın ve erkeklerin toplumsal görevleri ve mekânı kullanım pratikleri arasında farklılıklar gözlenmektedir. Cenaze töreni ve defin işlemleri esnasında erkekler ön planda olurken, kadınlar ev içi alanda yas tutma ve gelen taziyeleri kabul etmekle görevlidir.

Cenaze defnedildikten sonra başsağlığı dilekleri iletilir. Başsağlığı dileklerini yalnızca erkekler kabul etmektedirler. Ölen kişinin akrabası olan erkekler sırayla avluda dizilmekte, mezardan gelen kişiler de onların karşısında yerlerini almaktadırlar. En öndeki sıradan başlayarak kişiler sol ayaklarıyla bir adım öne çıkmakta ve sol ellerini alınlarına götürüp yavaş yavaş indirmektedirler. Bu esnada hiçbir şey söylenmemekte ve kimse sözlü olarak başsağlığı dileğini iletmemektedir. Bu ritüeli tamamlayan kişiler dönmeden sol ayaklarıyla geri adım atarak yerlerine geçmekte ve tören sonunda tüm topluluk sağ tarafa geçerek dağılmaktadırlar. Zihni'ye göre sağ el sevinç ve mutluluğun ifadesi olduğundan kaldırılması ayıptır (2007, s. 91) Bu ritüel esnasında başsağlığı verecek kişilerin cenaze sahipleri ile karşılıklı olarak dizilmesinin nedeni cenazeye kimlerin katıldığının görülmesidir.

Yukarıda bahsedilen olay kentlerde uygulama alanı bulamasa da Kayseri'nin kimi köylerinde varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Kayseri kent merkezinde yaşayan Çerkeslerin ise cenaze törenlerinde günümüz kent koşullarına ayak uydurdukları ve belediyenin sunmuş olduğu taziye çadırlarını kullandıkları gözlenmiştir. Taziye çadırları, sitelerin bahçelerine

kurulan temsili cenaze evi niteliğindeki mekânlardır. Bu çadır kurulduktan sonra gündelik hayatta sıradan bir site bahçesi olan bu mekân içerisinde yas, üzüntü ve matem alanının inşa edilmiş olduğu düşünülebilir. Genellikle erkekler bu mekânda taziyeleri kabul ederler ve gelen misafirlere burada yemek dağıtımı gerçekleştirilir. Bu açıdan bakıldığında çadırların erkek iktidarında olan bir mekân olduğu yorumu da yapılabilir.

Cenaze törenlerini yas töreni olarak adlandıran Durkheim'a göre tören öncesinde, esnasında ve hatta sonrasında ölen kişinin yakınlarına birtakım yasaklar getirdiği gibi, yapılması gereken edimler de yüklemektedir (2010, s.564). Dolayısıyla Çerkesler arasında da bir yakının ölmesi, uyulması gereken yasakları ve sorumlulukları beraberinde getirir. Görüşmecilerden edinilen bilgilere göre cenaze evinde yedi gün boyunca yemek pişirilmez. *Jame Ğavun* (ölmüş yakınlar için hamur kızartması pişirip dağıtma) geleneğine bağlı olarak Şelame yani hamur kızartması yedi gün boyunca pişirilir ve taziye için gelenlere ve komşulara dağıtılır. Yemekler komşular ve ikinci dereceden akrabalar tarafından getirilmektedir. *Xabze*'ye göre cenaze töreni esnasında tokalaşma, sarılma gibi davranışlar *haynape* sayılır (Wika 1, 2016).

Ölüm ile birlikte mekânda da değişiklikler gerçekleşmektedir. Sıradan bir ev bir anda cenaze evine dönüşmektedir. Defin işlemi öncesinde de evin bir odası ölünün bedenine ayrılmaktadır. Burada kişi yeni konumuna hazırlanmak için bekletilmekte ve bu esnada yakınları ölen kişiyi son defa görmek için odaya girmektedirler. Ölüm kişiyi kutsallaştırdığı gibi aynı zamanda da statüsünü değiştirmektedir.

## Sonuç

Mekân ve insan sürekli olarak bir etkileşim içindedir. Bu etkileşim sonucunda ise insan topluluklarının kökleri mekâna dayalı kimlikleri açığa çıkar. Kimi insan toplulukları kendilerini diğer topluluklardan ayırmak için çeşitli taktikler geliştirmişlerdir. Bunlardan biri de yaşarken taşımış oldukları kimlikleri öldükten sonra da yaşatmaktır. Ölüm ile birlikte gelen mekânsal değişimlere rağmen kimlikler, toplumsal bütünlüğe katkı sağlayacak şekilde mezar taşları üzerinde varlığını sürdürmektedir. Mekânlar zamana ve sahip oldukları niteliklere göre değişik adlandırmalara tabi olurlar. Dolayısıyla nasıl bir insanın kendini tanımlamak için kimlikleri varsa mekânların da kendine özgü kimlikleri mevcuttur. Zira ölü bedeni sınırlandıran mezarlıklar, topluluk üyelerini bir araya getiren, atalar kültürünü yansıtan, kültürel belleğin izini sürmeye yardımcı olan ritüel amaçlar için inşa edilmiş mekânlardır.

Mezar taşları diri ve hala hayatta olan bedenler tarafından ölümler için inşa edilir. Kimi zamanda insan hâlâ hayattayken kendi mezarını dizayn edebilmekte annesinin, babasının ya da eşinin yanında öldükten sonraki kendi konumunu henüz hayattayken belirleyebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında ölüm, topluluk üyelerini bedensel olarak ayırma bile bir gün tekrar birleşme ve bütünlüğün sağlanacağı inancına göre mekânın biçimlendirilmesini sağlar. Ayrıca mezar taşları vasıtasıyla ölen kişinin konumu mekâna işlenmiş olur, ziyarete gelen kişiler kolaylıkla ölü bedeninin yer tayinini yapabilir.

Bir topluluğun varlığının kanıtı olan en önemli gösterge yaşanan bölgedeki mezar taşlarıdır. Çünkü mezarlıkları yok olan bir toplumun kökleri mekândan silinebilir, sanki orada hiç varlık göstermemişçesine yaşam kanıtları ortadan kaldırılabilir. Özellikle kendi yaşam alan-

larından zorunlu göç, sürgün gibi çeşitli nedenlerle hareket ettirilmiş, ev sahibi ülkede azınlık konumundaki topluluklar mezarlıklarda varlıklarını belirgin kılmaya daha çok özen gösterme eğilimindedirler. Sonuç olarak da atalar kültürüne dayanan ve kökene vurgu yapan kültürel pratikler ölümün mekânında varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Böylelikle Kayseri’de yaşayan Çerkes topluluğu da kent merkezindeki görünürlüklerini artırmak için çabalamaktadırlar. Gündelik yaşamda geliştirdikleri yerel dilin kullanımı, kültürel etkinlikler, geleneksel kıyafetlerin kullanımı gibi taktiklerin dışında ölüm ve onun mekânında da Çerkes kimliğini yaşatmak adına pratiklerde bulunmaktadır. Bunu yaparken de Kafkasya’dan getirmiş oldukları aile damgaları, Adigey Cumhuriyeti’ne ait bayrak figürleri gibi sembol ve simgeler Kayseri’de yaşatılmakta ve mekân içerisinde kültürel kimlik kodlarının taşıyıcılığını üstlenmektedir.

#### Notlar

- 1 Bu makale “Mekân ve Aidiyet İlişkisi Üzerinden Kimlik İnşası: Kayseri Çerkesleri Örneği” başlıklı yüksek lisans tezinden hareketle hazırlanmıştır. Disiplinler arası kavramları bir araya getiren araştırmanın ana konusu, kent merkezinde diasporal Çerkes kimliğinin inşası sürecinde mekân, alan ve bölge içerisine gizlenen aidiyetin köklerini ortaya çıkarmaktır.
- 2 Annem Hatugoy, babam Kabardey boyuna mensup olduğu için kültürleme sürecimde öğretildiği üzere kendimi Çerkes olarak tanımlıyorum. Bu açıdan bakıldığında doğumumdan bugüne kadar geçen süre aslında bir etnografi deneyimi olarak da nitelendirilebilir.
- 3 Görüşmelerde katılımcılar, Çerkes toplumunun üyesi bireyler arasından seçilmiştir. Kaynak kişilerden yapılan alıntılar Çerkesçe sülale adları kullanılarak gösterilmiştir. Ses kayıt cihazı kullanılmasını uygun görmeyen kişilerle yapılan görüşmelerde notlar tutulmuştur. Ayrıca hatırlatıcı olması açısından katılımcıların bulunduğu ve Türkçeye çeviremedikleri kelimeler, görüşme ve gözlem notları tutularak görüşmecilerin kendi dilinde (*Adığabze* ile) kaydedilmiştir. Ziyaretler esnasında kimliği açıkça ön plana çıkaran somut nesnelere, izin alınarak fotoğraf çekimi ve kamera vasıtasıyla kayıt altına alınmıştır. Gözlem ve görüşme notları ile fotoğraflar, araştırma sonunda bir araya getirilmiş ve elde edilen veriler yorumsamacı bir yaklaşımla analiz edilmiştir.

#### Kaynaklar

- Akçar M. ve E. Y. Ülker (2014). Sarayönü mezar taşlarına halk edebiyatı açısından bir yaklaşım. (*Selçuk Üniversitesi Tarih, Kültür, Sanat, Turizm ve Tarım Açısından Uluslararası Sarayönü Sempozyumu*) Bildiriler, Konya: Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, s. 505-529.
- Assmann, J. (1997). *Kültürel bellek*. (çev. A. Tekin) İstanbul: Ayrıntı.
- Avagyan, A. (2004). *Osmanlı imparatorluğu ve Kemalist Türkiye'nin devlet iktidar sisteminde Çerkesler*. (çev. L. Denisenko). İstanbul: Belge.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın poetikası*. (çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki.
- Bağ, Y. (2001). Çerkeslerin dramı, işgal, soykırım, sürgün ve göç. M. Ünal (Ed.) Çerkeslerin Sürgünü içinde (ss.208-248). Ankara: Kafkas Derneği.
- Boz, Erdoğan. (2009). Çerkes etnik kimliğinin yeniden inşasında akrabalık. Ankara: *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar nasıl anımsar?* (çev. A. Şenel). İstanbul: Ayrıntı.
- Çağırkan, B. (2016). Göç, hibrit kimlik ve aidiyet: yeni toplumlar, yeni kimlikler, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 5 (8), 2613-2623.

- Durkheim, E. (2010). *Dinsel yaşamın ilk biçimleri*. (çev. Ö. Ozankaya). İstanbul: Cem.
- Kantemur, Z. (2018). Mekan ve aidiyet ilişkisi üzerinden kimlik inşası: Kayseri Çerkesleri örneği. Kayseri: *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*.
- Karasar, N. (1995). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: 3A Araştırma Eğitim Danışmanlık.
- Kartarı, A. (2006). *Farklılıklarla Yaşamak/Kültürlerarası İletişim*. Ankara: Ürün.
- Kümbetoğlu, B. (2005). *Sosyolojide ve Antropolojide niteliksel yöntem ve araştırma*. İstanbul: Bağlam.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. (çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Nahya Z.N. ve Harmanşah R. (2016). *Etnografik hikâyeler Türkiye’de alan araştırması deneyimleri*. İstanbul: Metis.
- Örnek S. V. (1977). *Türk halkbilimi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Ponty, M. (2002). *Phenomenology of perception*. London: Routledge.
- Sağır, A. (2013). Ölüm, kültür ve kimlik: Iğdır ölü bayramı ve Meksika ölü günü örneği. *Milli Folklor Dergisi* 25 (98), 125-137.
- Saltık, T. (2000). *Tarihsel mücadele sürecinde Adıgöler, Abhazlar, Alanlar (Osetinler), Çeçenler*. İstanbul: Berfin.
- Savage, M. (2005). *Globalization&Belonging*. London: Sage.
- Stavrides, S. (2016). *Kentsel heteretopya özgürleşme mekânı olarak eşikler kentine doğru*. İstanbul: Sel.
- Turner, V. (2013). *Eşikte olma hali ve cemaat. Kültür ve toplum güncel tartışmalar* (ed.J. C. Alexander, S. Seidman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Zihni, Z. (2007). *Çerkesya’da terbiye ve sosyal yaşayış*. Ankara: Kafdav.





DOI: 10.22559/folklor.914

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# When The Enchantress of Florence is Turned into Floransa Büyücüsü: Translation Under the Gaze of Stylistic Analysis

The Enchantress of Florence, Floransa Büyücüsü'ne Dönüştüğünde: Biçembilim Bağlamında Çeviri İncelemesi

Sema Üstün Külünk<sup>1</sup>

## Abstract:

This article provides an elaborate and comparative stylistic analysis of the Turkish translation of the book *The Enchantress of Florence* (2008) by Salman Rushdie, translated by Begüm Kovulmaz as *Floransa Büyücüsü* (2009). The study aims at providing a study design for stylistic research on a work of literature within a translational scheme. Translational reflections on the characteristics of the source and target books are constituted upon two premises: content and form. This diachronic examination is composed of textual, linguistic and paratextual elements such as the cover of the book, the title of the book, lexis, syntactical structure, consonance, alliteration, wordplays, metaphors, similes, foreign proper names, foreign object names and concepts, footnotes, inserted notes, slang words and telling in Turkish. Such an in-depth examination of a literary work illustrates the foundations of the relevant piece of art and further portrays the field of stylistics as a fruitful research paradigm to question and speculate upon miscellaneous authorial and translatorial decisions of the meaning-making agents. As an interesting case for comparative studies, coalescing the premises of Literature and Translation Studies,

<sup>1</sup> Arş. Gör. Hacettepe Üni. Edebiyat Fakültesi Mütercim Tercümanlık Bölümü. semaustunsema@gmail.com

this paper focuses on the *bona fide* productive nature of translation rather than on the error-hunting mechanisms.

**Keywords:** *The Enchantress of Florence*, *Salman Rushdie*, *stylistic analysis*, *editing translation*

**Öz:**

Bu çalışmada, Salman Rüşdi'nin *The Enchantress of Florence* (2008) başlıklı eserinin Begüm Kovulmaz tarafından yapılan ve *Floransa Büyücüsü* (2009) adıyla yayınlanan çevirisinin detaylı ve karşılaştırmalı bir biçembilim analizi sunulmaktadır. Çalışmanın amacı, bir edebi metni, biçembilim açısından çeviri odaklı incelemeye yönelik bir metodoloji-sunmaktır. Bu bağlamda çeviri odaklı bakış açısı, erek ve kaynak metin incelemesinde iki temel üzerine kurulmaktadır: içerik ve biçem. Bu iki yönlü çalışma, kitap kapakları, başlıklar, kelime ve cümle yapıları, asonans, kelime oyunları, metaforlar, yabancı isim-terimler, dipnotlar, içnotlar, argo ifadeler vb. metinsel, dilsel ve yanmetinsel öğeler üzerine yoğunlaşmaktadır. Sunulan yönetsel araştırma ile biçembilim alanının, yazar ve çevirmen kararlarını inceleme ve sorgulama noktasında çok yönlü bir araştırma sahasına imkân sağladığı gösterilmektedir. Edebiyat ve Çeviribilim alanının temel prensiplerini bir örneklem üzerinde uygulayan bu çalışmada, alana hâkim olan hata avcılığından sıyrılarak yapıcı bir çeviri yaklaşımı ortaya konmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** *Floransa Büyücüsü*, *Salman Rüşdi*, *biçembilim*, *çeviri incelemesi*

**Introduction: Stylistics and translation**

Stylistics is the study of texts with respect to their grammar, lexis, semantics as well as phonological properties and discursive devices. It can also be defined as an attempt to discover particular choices made by certain individuals in language use. But above all, as its name suggests, stylistics is the study of style, which differentiates a piece of writing from others and make it peculiar to its creator.

Style as a concept has two major components: form and content. As Sontag (1966) expresses there is not a hierarchical position between them. They both are of high importance and this duality is the basic characteristics of style. Also, appreciation of any work of art does not merely lie on content of form. Analyzing any novel, story, poem etc. solely with respect to its form would probably be out of question as any interpretation of form would include some points relevant to the content. On that point, Sontag (1966) clearly states that “*content and form are indissolubly merged.*” This statement clearly demonstrates their dependency on one another and may serve as a guide in any study on style.

On the basis of an elaborate stylistic analysis, it would be possible to detect the “overall communicative effect of any literary work” (Ulrych, 1996) and this is of utmost priority in this paper. The corpus of the study is based upon a representative case study on the translation of the *The Enchantress of Florence* (2008) written by Salman Rushdie, translated by Begüm Kovulmaz as *Floransa Büyücüsü* (2009).

The analysis sets out with the introduction of the meaning-making agents: the original author and the translator. It is followed by common textual components such as lexis and syntactical structure, and is further detailed with metaphors, wordplays etc. As aforementioned, I have *adopted a comparative* approach, and along with providing source and target units, I am also motivated to uncloak the underlying reasons of certain translational preferences on different grounds.

## 1. The meaning-makers of the translational production

### 1.1 The author: Salman Rushdie

(Ahmed) Salman Rushdie, British Indian writer, was born in 1947 in Bombay, India. His family was Muslim and he studied at Cathedral and John Cannon School in Mumbai. For high school education, his family sent him to England and at the very same time his family, who were of Kashmir origin, had to immigrate into Pakistan with other Muslims in the country. After that, he studied history at Cambridge University, impact of which is strongly felt in his books. His writing career started with the publication of *Grimus* in 1975, which was followed by other literary achievements such *Midnight's Children* in 1981; *Shame* in 1983; *the Jaguar Smile* in 1987. It was *Midnight's Children* which brought him worldwide success and made him well-known. In 1988, he published his most controversial book *Satanic Verses*, which received heavy criticisms in the Muslim world and he was threatened with death for a long time. Following this book, *Haroun and the Sea of Stories* (1990); *In Good Faith* (1990); *Imaginary Homelands: Essays and Criticism* (1991); *The Wizard of Oz* (1992); *East and West* (1994); *The Moor's Last Sigh* (1995); *Fury*, (2001); *Shalimar The Clown* (2005) were written. The genres of these books vary from novel to critical essay; from fiction to non-fiction. Then, he published *The Enchantress of Florence* in 2008, which constitutes the corpus of this analysis.

Furthermore, he has received several awards like Booker Prize for Fiction, James Joyce Award, Writers' Guild Award, Whitbread Novel Award, English Speaking Union, Author of the Year (British Book Award and Germany), Commonwealth Writers Prize, and The Best of the Booker. He was also knighted for his services to literature on 16 June 2007 in the Queen's Birthday Honors.

### 1.2 The translator: Begüm Kovulmaz

Begüm Kovulmaz was born in 1987 in Adana. After her high school graduation from Orta Doğu College, she studied English Language and Literature at Istanbul University. She also has an MA degree from Bilgi University at the department of Cinema-TV. She has been working at several publishing houses among which are Alfa, Everest etc. as a translator, redactor-copy editor. She has translated several books of different authors, among which the following can be given:

**Soytarı Şalimar, Doğu - Batı, Öfke, Floransa Büyücüsü** by Salman Rushdie; **İşte Öyle Hikâyeler** by Rudyard Kipling; **Beni Asla Bırakma** by Kazuo Ishiguro; **Kadının Cennette Yeri Yok** by Neval El Saddavi; **İran Sineması** by Hamid Dabaşı; **Ölüm Tüneli** by Susan

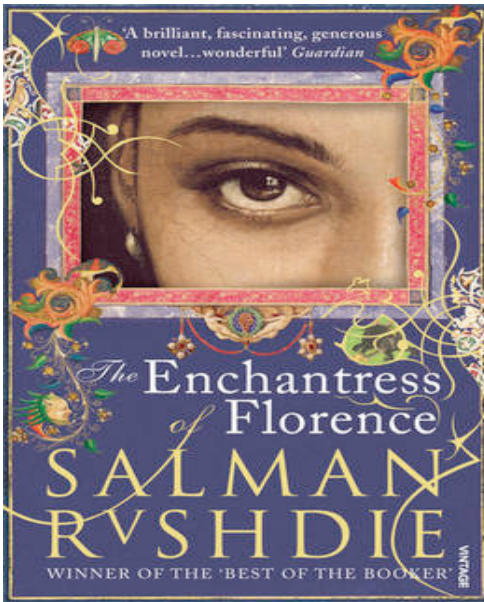


Sontag; *Ne Zaman Gitti Tren* by James Baldwin; *Lars Von Trier* by Jack Stevenson; **Yarım Hayat**, *Büyüklü Tohumlar* by V. S. Naipaul; **İmparatorun Çocukları** by Claire Messud etc.

*The Enchantress of Florence* is the fourth Salman Rushdie book Kovulmaz translated. In her translations, she seems to be quite competent in using the opportunities of Turkish and have a vast knowledge of the archaic and daily vocabulary of the target language, which is quite crucial for the transfer of an author like Rushdie, well-known for his talent in playing with the language.

## 2. A Comparative paradigm on paratextual, textual and linguistic units

### 2.1 Cover of the book



SALMAN RUSHDIE  
FLORANSA  
BÜYÜCÜSÜ



The cover of the book is the very first element of a work that draws the attention of the addressee as well as the title of it. The covers given above belong to the source and target texts I studied. There are different editions of them by different publishing houses but I will focus just on them.

The cover of a work can be analysed on the basis of different points such as font, picture, colour, positioning of the names, which are generally determined according to the house policies of the publishing agencies generally by the copy-editors if there are any. Cover of the translation is a stereotyped *Can Yayınları* book with a white background. The font and the place spared for the title and the name of the author is very similar in both of the book covers. However, there are also differences. Firstly, there is a translator factor in the target text and it is worth mentioning that the name of the translator is written on the book cover and it is visible enough. It is important because of the fact that this provides the translator, who is

generally put into a secondary position, some kind of visibility and grants him/her what she deserves. Furthermore, some people tend to buy books which are translated by the translator whose translations they like while some do not pay any attention to it.

Secondly, the pictures used in both books merit attention. The original book bears a real photo of a woman's eye, which correlates with the name of the main character of the book *Qara Köz* [Black Eye]. It has also a mysterious feature, which may make the reader curious about the whole face of her, who is claimed to be extremely beautiful. However, for the pictorial choice of the target text it is not possible to say the same. The picture is too artificial and looks like the ones used in the west to describe the east with a highly orientalist point of view. It has no reference to her beauty, charm or power. On the contrary, it looks like a miniature drawing of an ugly woman, which has nothing to do with the themes or characters of the work. Within this respect, the cover of the translation is not an appropriate one as it misleads the reader and may affect the reading of the book at the very first sight. Also, while the original work has a "quote" on the page demonstrating that the work has been the "Best of the Booker", it is not mentioned in the translation, which is probably related to the fact that this prize is not such well-known in the target context; thus, did not serve for the same purpose.

## 2. 2 Title of the book

The title of a work is one of the most crucial parts of it. There are several motives that a title is chosen to serve for. First of all, it is the first phase of the reader's interaction with a work, that is to say, the first thing that a reader reads about a book is generally its title and on the basis of it, the reader creates a point of view in his/her mind. Secondly, it may be the first element of the decision-making process of the addressee as it may catch the reader's attention and make him/her get through this process. Though there are several other points involved leading this decision, there are also cases where a book is bought just on the basis of its title without any background knowledge about the writer, the plot etc. That is why, it is of great importance for a translation to come up with a proper translation of the title for the success of the work translated.

The title of the book *The Enchantress of Florence* is translated as *Floransa Büyücüsü*. It is possible to analyse the title from different points of view and come up with varying conclusions. If I am to make a word to word analysis of the title, "enchantment" is one of the main themes of the book and it is to be emphasized in the title. However, the important point to be regarded here is the difference between enchantment and sorcery. "Sorcery" is another important theme of the book, sharing some content-orientations with the former. There are several definitions for each word in the dictionaries. Some of the equivalences of the word "sorceress" are "*efsuncu, büyücü, sihirbaz etc*". Among the definitions of the word "enchantress" are "*büyücü, efsuncu, cazibeli, göz alıcı etc.*" Keeping these definitions in mind, one may say that the choice of the translator is an appropriate one as it corresponds to the referred meaning of the original title. However, there are other points that worth mentioning on this issue. Firstly, despite the fact that magic is a dominant theme of the novel, it is also about the beauty of an imagined woman. That is probably why Rushdie has chosen

the word “enchantress” which includes both meanings, beauty/charm of a woman and magic. However, this multiple meaning is lost in the translation. A Turkish reader, reading the title would possibly imagine a magician who is not necessarily a beautiful one; even s/he can imagine a man as the main character rather than a woman, which may be defined as a loss in translation and also title may be defined as somehow misleading.

Having criticized the choice of the translator for the title, if I am to come up with a suggestion for the translation of it, I think it would be a better idea to translate it as “*Büyüleyici Floransalı*” which also focuses on the incredible beauty of the imagined character of the novel. However, one may argue that this translation does not emphasize magical side of the character and I would agree with him/her. Also, the one I suggest attributes a nationality to the character who is not actually from Florence but lives there and within this respect the choice of the translator “*Floransa*” is more neutral and thus more appropriate.

### 2.3 Lexis

Typical of Salman Rushdie, *The Enchantress of Florence* presents a wide range of vocabulary some of which most of the people may not have heard. As I am not a native speaker of that language I may not make any differentiation between these words on the basis of being archaic or belonging to daily speech, which shows the necessity of the fact that the editor of a work is to be competent enough in both languages if s/he is to work on a translation for editorial purposes. Besides, Rushdie is said to create his own words according to the word-making structures of the source language, which again I may not be able to easily detect. Based upon these facts, there are several points worth mentioning about the translation. First of all, it is possible to say that target text is also rich in vocabulary. Through the passages, the reader encounters new words which are not commonly used in the target language but which perfectly fit into the context. Most of uncommon words can be defined as old Turkish or Ottoman Turkish words, which have an archaic feature. The examples are as follows:

*i.e.: tebaa, letafet, mahmur, cibiliyetsiz, mahir, fazilet, izan, hezeyan, nümâyîş, necip, yekpare, bertaraf, mahmurane, payitaht, mülevves, düstur, hasmane, muhayyile, cürum, pervasız, mesul, icazet, sefir, tynetsiz etc.*

Secondly, some of the sentences are full of archaic words, which are quite appropriate to create the context as in these parts the writer describes the Eastern figures and life. In the translation, these sentences make the reader think of the Ottoman figures, past and within this respect the translator achieves what is achieved in the source text.

*i.e.: Güzellik tasavvuruyla yan yana kol gezdiği bir dünyanın timsalisin; ve ifrada kaçan sefahat bu evrenin zaafı, kindarlık da beyhude kibirdir. (p.81)*

Moreover, there are also words which sound like new Turkish words formed according to the Turkish word formation suffixes. They may not be formed by Kovulmaz, but they are not commonly used words, which sound more like the products of the Turkification process.

*i.e.: Sarsak, horgörü, aldırışsız, yivışık, sanrı, direşkenlik, tekinsiz, kösnül*

Furthermore, the translator is not stuck to single verbs to define actions of the characters

and comes up with appropriate equivalences, which at the same time increases the variety of the vocabulary used in the target text and provides the reader with a more colourful text.

*i.e.: seğırtmek, istifleme, zulalamak, sıvışmak, tünemek, yılmak, sokulmak, sersemlemek, yitirmek, azletmek, tertipleme, lütfetmek, savrulmak, kullanmak, işkillenmek, bozum olmak.*

Moreover, the translator Kovulmaz is very good at using idioms, which increases the flow of the text and makes it more varied with respect to vocabulary. However, if one is to ask whether these are used to correspond to an idiom use in the source text, the answer is “it is not always the case”. One may argue that it is not the right of the translator to add idioms on her own to the target text regardless of the source text. However, I think it is a justifiable decision on the basis of the motive of the translator. Though it is not stated in any part of the translation, the translator seems to have a concern to tell the things in Turkish without eliminating the features what makes that particular work so important. That is why I think she has done a very good work with respect to her craft in making use of the existing vocabulary of the target language, which at some points may leave the translator helpless when confronted with a very rich language. Here are some examples for the idioms used in the translation.

*i.e.: tepesini attırmak, dem vurmak, alt etmek, yüzüne vurmak, kulağına çalınmak, evirip çevirmek, ölçüyü kaçırmak, gözden düşmek, yakışık almak, ağzından dökülmek, bağına basmak, kafasına koymak, aklını kaçırmak, can vermek, can çekişmek etc.*

What is more, there is also one part in the text that drew my attention. In this part she translates the expressions as they are stated in the source text as well as their established usage in the target language with their archaic references. This example is an indicator of the fact that Turkish with a mixture of old and new words that she uses reflects the multicultural and multi-layered feature of the text.

*i.e.: “The light of Paradise, The Matchless Pearl, The Increaser of Pleasure, The Instiller of Passion, the Diomand’s Envy and the Rose of the Dawn... (p. 275)”*

*“Cennet ışığı Nur-I Cihan, eşsiz inci Dürr-I Yekta, haz veren Zevkbağ, elmas kıskandıran Reşk-I Elmas, şafak pembesi Şafak-gün.... (p. 245)”*

The last but not the least, there is a distinctive lexical choice in the translation which deserves particular attention: the translation of the word “God.” The rendering of this word is sometimes problematic in Turkish as a result of its established Islamic-oriented usages. In the text, it is generally translated as “*Tanrı*” with a neutral sound and it is mostly appropriate. However, the expressions “*Tanrı belanı versin; Tanrı korusun*” do sound a bit weird because these statements are generally used as “*Allah belanı versin; Allah korusun!*” in daily language. I would not question them if the translator had a strict approach so as not to use the word “*Allah*” or had a totally foreignized approach but she did not. That is why, I think it would be better to translate them as stated in the latter option.

## 2.4 Syntactical structure

The syntax of the novel is also complex and most of the sentences are composed of several embedded sentences. The length of some sentences is so long that they are more than

one page. In the translation syntactical structure of the original text is highly preserved. She almost never makes any interference to the sentences and never tends to divide or merge them. She is quite successful in merging sentences and even in sentences more than one-page-long, she comes up with sentences with a natural flow and appropriate meaning transfer. So as to sustain her faithfulness to the sentence structures of the source text, Kovulmaz greatly makes use of the conjunctions of Turkish such as “*ne.... ne de....; artık; rağmen; zira; zaten; nedense; -ki; derken; hâlbuki; hâlâ; lâkin; yine etc.*” As well as these conjunctions, most of the sentences are merged via a comma. If I am to give some examples to the sentences with complex structures in the translation, the following would serve for the aim:

*i.e.: “Hemen Bağdat’taki sarayına döndü, dönerken altı fersahlık yol boyunca hiç durmadan kaşım kaşım kaşındı; gözde odalıklarına bütün vücudunu balla ovdurdu. (p.219)”*

*“Demek ki birileri yılmadan üşenmeden uğraşmış,” dedi il Machia “ve bir insanın bütün beynini bir bellek sarayına dönüştürmüş.” (p. 197)*

*“Diyelim ki söz konusu kişi dostumuz Argalia’ydi, hatta farz edelim ki bu bellek sarayının en azından sarayın bu odasının mimarı oydu ya da kim bilir, belki de Argalia’yı yakından tanıyan biriydi. (p. 183) “*

Moreover, inverted and ellipted sentences, which are frequently used in the source text are formed in the same way in the translation such as:

*“Onu resmederek bedene getir” diye övdü Dasvant’ı.”*

*“Dünyanın en güzel...Acıya rağmen konuşmaya çalıştı .”*

*“aşk oyunu anlamına da gelen aşkbazi’ye katılıp güvercin yarıştıran oğullar.... ne de güzeldiler.”*

Furthermore, she also seems to have regarded the paragraph structures and if I was to count the whole book, the number of the paragraphs in the original and target texts would almost be the same. It would not be exactly the same, because on page 62 and 72 two paragraphs are merged and turned into one paragraph. I was not able to come up with any reasonable explanation for such a choice because the sentences are not exactly related enough to be merged. It can also be a consequence of a publishing error, which the final editors also did not notice rather than a translational preference because Kovulmaz do not portray such a tendency to break the paragraph sequences throughout the book.

## 2.5 Consonance

Consonance is the repetition of initial consonant sounds in two or more neighboring words or syllables and in the source text *The Enchantress of Florence* Salman Rushdie greatly makes use of consonance to have a harmonious text to be read. The rich texture of the original work with respect to consonant vocal-plays is reflected in the translation. However, in a comparative paradigm the critic is to pay attention to the different sound structures of source and target languages. In other words, one should not expect to the translator to come up with consonances exactly at the same points as the original text. As an example, the following source excerpt demonstrates an example to consonant harmony, “*caused consternation in the*

court” (p.116). While its translated correspondence “salonda şaşkınlık yarattı (p. 108) does not manifest such a feature. There were also examples, where the original and translation portrayed a mutual consonance as in the following cases:

*i.e.*: [“stilling the scurry of conspiratorial mice (p.62)” “bertaraf edilen fesat fareler (p.62)”] In the original work the consonance is based on “-s” sound while in the translation it is based on “-f” sound.

*i.e.* *Slain the soulless sorcerer” (p. 212) ruhsuz sihirbazı öldürdüm (p. 189)* In this example, both of the consonances are based on similar sounds: “-s”, “-z.”

Moreover, the translator preserved the richness of the original in the target text, by making use of consonance in any instances possible in the translation. Namely, it is possible to say that the translator has applied consonance in her translation in several parts of the text regardless of the consonances in the source text. Here are some examples:

- ...sonra sarısabır ve sardaldan bir sabunla (p. 77)
- ...kızısan sıçanlar çiftleşmeye başladı. (p.177)
- ... zapt edilen hattı iki katına çıkarmışlardı. (p. 249)
- ...peşinde dolaşa dolaşa baştan çıkarmıştı (p. 347)
- .... akışkan yılları aşarak (p.381)

## 2.6 Alliteration

Alliteration is defined as the use of the same sound or sounds, especially consonants, at the beginning of several words that are close together. It is applied to create internal rhyming within phrases or sentences. It enables the author to produce a harmonic text that comes melodious to the reader’s ear. It is a crucial premise in works of Rushdie, who is a great master of words. The comparative analysis of the translation revealed that the harmonious sound of the original work is heard in the translation. However, unlike the features of consonance it is not very possible to detect the alliterations at the very same places in the target and source texts, which does not necessarily mean that the translator did not pay attention to this feature of the novel. I reached that conclusion on the basis of the fact that the translation in general is a meticulous work and it is possible to come up with examples of alliteration is several other parts of the translation.

- i.e.*: Yarım yamalak adlara kahkahalarla.... (p. 60)
- Haşmetli kahkahasıyla kulakların pasını... (p. 71)
- Kocaman açılmış ağzıyla haykırarak meydan okuyan...(p. 141)
- Kaşım kaşın kaşındı, saraya varır varır varmaz.... (p.219)
- Kayıp kadın hakkında koparılan yaygaranın aslında.... (p. 222)

## 2.7 Wordplays

Wordplay is a literary technique in which the words that are used become the main subject of the work, primarily for the purpose of intended effect or amusement. Rushdie, not content with the available words of English and even some other languages, coins his own words

to express what is in his mind into his text and the fact that he does not bother to find new words reveal how rich and different his language is. For the translation, it is possible to say that the translator, Begüm Kovulmaz is also very good at playing with words. In most of the cases, she succeeds to come up with intriguing wordplays that would grasp the attention of the reader. In some cases, where the relevant word-play is language- or culture-oriented, she makes use of paraphrasing though. But in general, it is possible to see her craft in playing with words in some sentences where she brilliantly makes use of the richness of Turkish and comes up with beautifully formed sentences. The following sentences are the ones that drew my attention with both their formation and the words used in them.

*i.e.:- “Son hızla Asayiş’e doğru ilerleyen, Fermayış’ten yükselen haykırışı – Yetişin! Şah’I kurtarın! Yetişin!”*

- *“Amiral, çiçek-bozuğu yüzünü bu deniz-keferelerine dönmüştü şimdi...”*
- *“... senin de günün geldi küçük adam, masalcıbaşım.”*
- *“hava ürkmüş bir ceylan gibi titredi, izanla hezeyan hayalle gerçek arasındaki sınır belirsizleşti.”*
- *“ oysa hanende ve sazende Tansen onun için şarkılar bestelemiş...”*
- *“Zat-ı şahaneleri her şeyi biliyorlar. ”*
- *“Bu meydanda cesaret üstün gelecek, arkebüzler ya da – hah!- misket tüfekleri değil!”*
- *“Ona veliyullah diyorlardı ve hakiki bir müçtehit olduğuna inanıyorlardı.”*
- *“Seni hamhalat budala!”*
- *“onun gönençli döngüselliğinden uzakta yeni bir düşüncenin dehşet verici tuhaflığını yeniden hissedebilir miydi?”*
- *“bu iffetsiz, öfketli, oyunbaz, müşfik tanrılara karşı büyük bir muhabbet besliyoruz.”*
- *“Mandrake – ya da- man-dragon yani ejder adam, güzelavrat otunun akrabasıydı ...”*
- *“Hayhay, ey ziyafetşan hakanım, nice erkek evlatlar babası, nice hatunların necip zevci, şah-ı cihan, sultan-ı azam, hükümdarlar hükümdarı, yedi iklimin hünkarı, Mihr-I Dirahşan, Necm-I Hindistan, Şems-I Devran, alim-i mutlak sultanım. ”*

## 2.8 Metaphors

A metaphor is the expression of a representation of one concept in terms of another concept, where there is some similarity or correlation between the two. As a novelist, Rushdie has created a world on his own in which he heavily employs metaphors. They help the reader imagine what is said in the novel. They turn abstract concepts into concrete beings which refresh the interest of the reader as well as presenting a visual feast. This very fact is perfectly regarded by the translator, Kovulmaz, and she translated these parts with metaphors in Turkish. On that point, I should not that the metaphors she chose for the translation do not do not sound unnatural. She successfully preserved the feature of the novel with natural expressions, which do not disturb the flow of the text and distract the reader. Thus, it would not be wrong to say that the imagery richness of the source text is found in the target text, which is an indicator of the respect of the translator for the craft of the author over images. The following examples are the parts from the original text and their corresponding parts in the translation.

i.e.: - “The world is a bridge” rendered as “Dünya bir köprüdür.”

- “If she was a message, I would send her” rendered as “Bir mesaj olsaydı gönderirdim onu.”

- “If she was a meaning, I would have meant her” rendered as “Bir anlam olsaydı, yitirirdim onu.”

- “The children were eyes, ears, mouths” rendered as “Çocukları onun hem gözü hem kulağı hem de diliydi.”

- “Life was a river and men its stepping stones, she crossed the liquid years” rendered as “Hayat bir nehir, erkekler de atlama taşlarıymış gibi akışkan yılları aşarak.....”

The quest to conserve the distinctive imagery world in the original also led to different translational choices in some cases. As in the following example, the translator renders the metaphor with a different imagery, where the meaning is transferred in the translation by utilizing another visual scene of resemblance.

i.e.: “her heart was torn to pieces.”

“yüreği kan ağlıyordu.”

## 2.9 Smiles

A simile is also another figure of speech that indirectly compares two different things, usually by employing the words “like” or “as”, which corresponds to “gibi” in Turkish. Like metaphors, similes also embrace the reader with a world of similarities. As well as enriching the visuality of the text, the similes also increase the affectivity of the novel with a stronger focus on events and characters. This feature of the original text is also regarded in the translation and the reader is not left deprived of this world of similarities created by Rushdie.

Besides, additional emphasis in the translation of some similes draws attention. In these cases, the translator adds words to strengthen the impact of the relevant imagery resemblances. Among these examples, the following can be counted:

i.e.: - “disappear like a phantom” rendered as “bir hayalet gibi kayıplara karıştı.”

- “Releasing blasts of wind like gunshots” translated as “Tüfek sesi gibi gürültülü osuruklar koyvermiş...”

- “Crying out in pain like an uprooted mandrake” translated as “Topraktan sökülmiş bir adamotu gibi çığlıklar atmaya...”

- “shook her like a tree” rendered as “fırtınaya tutulmuş bir ağaç gibi sallanıyordu.”

- “stop behaving like a spotty, infatuated boy” rendered as “.... kara sevdaya tutulmuş sivilceli bir oğlan gibi davranmayı bırakacağız.”

- “his son’s quilt sitting on his forehead like a beacon” translated as “oğlumun alnında bir işaret ateşi gibi parlayan suçluluk duygusu....”

As culture specific elements, it is mostly possible to come up with alternate translations of similes in the original. In this regard, translator can either opt for reflecting the same images in the translation if they are available in the target language, or prefer to create a different



world of visibility by choosing a culture-specific expression to render the relevant simile of the source text. The following manifests an example to the former premise:

*i.e.*: “a woman as thin as a knife” translated as “*bıçak ağzı gibi incecik bir kadın*” may also be translated as “*sopa gibi bir kadın*” to define her thinness.

While, this one exemplifies the latter pattern of translating similes:

*i.e.*: “The throne of the monarch was so fabulously wealthy” translated as “*Karun kadar zengin....*”

## 2. 10 Foreign proper names

As a book with a multicultural background, *The Enchantress of Florence* embodies numerous characters with distinctively varying naming, spelling and pronunciations from different cultures. In this regard, it should be noted that the translation of the foreign names is always a tough job in any work as it requires a multi-faceted translational perspective. First of all, the translator is to decide whether to translate them or leave them as they are in the original work. Secondly, in cases where the source foreign name has more than one correspondences in the target language, the translator is to choose one of them. Thirdly, spelling of the very same names may change from language to language, for which translator is to do research to find the established one.

In the translation, the translator seems to have preferred to translate the characters who have an object name as their proper names. As an example, the name of the character “Mirror” is translated as “*Ayna*”, which is a justifiable decision on the basis of the fact that the character is said to reflect the soul of her owner and “*Ayna*” in the target text serves this intention.

As for the translation of the proper names of the characters with an Eastern origin, the translator seems to have chosen to translate them according to their spelling. As an example, Khanzada Begum is translated as “*Hanzade Begüm*”; Jodha as “*Codha*”; Raja Birbal as “*Raca Birbal*”; Umar the Ayyar as “*Ayyar Ömer*” Qara Köz as “*Kara Göz*”; Abul Fazl as “*Ebu'l Fazl*”; Hamida Bono as “*Hamide Banu*”; Guldaban Begum as “*Güldeben Begüm*.” These are intriguing translation-oriented preferences, which be interpreted as an attempt of domestication. Though this is the prevailing pattern of the translation with respect to foreign names, there are also exceptions as observed in the translation of Man Bai as *Man Bai* rather than *Man Bay*. The motive behind this preference is not explicated in the book. I think she might have thought translation *Bai* as *Bay* could be confused with the Turkish word “*Bay*”, which is of addressing males.

Also, the translational choices of the translator for the name of the character “Argalia” is problematic. The spelling of the name changes throughout the work and while it is spelled as “Argalia” in some parts, it is written as “Arcalia” in some other parts of the novel. This demonstrates an incoherent attitude in the translation of the very same name, in which the former preserves the original usage, and the latter changes the spelling to appropriate the word to the Turkish pronunciation. problem here is not the varying spellings of the names but the choices of the translator.

The above-outlined rendering pattern applied to the names of Eastern origin does not hold true for names of European origin. In the relevant instances, Kovulmaz does not interfere with the original usage and render them as they exist in original. Among these examples: the translation of “Mogor Dell’Amore” as “Mogor Dell’Amore”, and the rendering of “il Machia” as “il Machia” can be counted.

What is more, in one of the cases the translator adds a further attribution to the proper name. In this example, Kovulmaz translates Akbar in the original as “Ekber Şah” in the target text. This addition might have derived from two premises: First, she might have intended to emphasize the political power of the character under the setting of the relevant country. Additionally, “*ekber*” is used as a superlative adjective of Arabic origin (meaning the biggest) in Turkish. Thus, she might have aimed at avoiding any confusion in the readers’ mind and to indicate that that word was used to refer to political leader.

As a final remark of this section, I cannot think of any reason why she has kept the spelling of the country name “Hindustan” as “Hindustan” in the translation. It may be used as a foreign element in the source text, and its usage in italics supports that idea. But it is already used in Turkish with almost the same spelling. Rather than creating a feeling of foreignness as it did in the source text, this preservation may rather create an idea of misspelling in target text readers’ minds. Thus, I argue that “*Hindistan*” could also be an option for the translation of the relevant word in Turkish context.

### 2.11 Foreign objects and concepts

There are also several foreign elements included in the original work, which are of Eastern and Western language origin. She seems to have adopted the same approach as the translation of the proper names for the rendering of foreign object names and concepts. Firstly, she renders the words with a different spelling in accordance with the Turkish pronunciation:

*i.e.: padishah-padişah, samurai- samuray, devshirme- devşirme, hajt- hac, khayal-hayal, afsanah – efsane et.c*

Secondly, she keeps the foreign elements coming from Western languages such as Italian, French, and Latin as they are in the original work.

*i.e.: condottieri - condottieri; la sans paraille - la sans paraille; triche tach - triche tach; pietra dura - pietra dura; passé partout - passé partout; marbo gallico - marbo gallico et.c.*

Her preservation of Western elements is not at lexical level solely, and it is possible to come across sentences in Italian in the translation. The following excerpt is taken from the translation not from the original.

*i.e.: Benedetto sia 'l giorno, et 'l mese, et l'anno,  
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto,  
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui quinto  
da'duo begli occhi che legato m'anno.*

The concerns to preserve the language and culture-bound elements of the original, can also lead to semantic conclusions in translation. In the following sentence, Kovulmaz not

only keeps the foreign word, but she also tries to use them in the natural flow of the sentences by adding Turkish inflectional suffixes:

*i.e.: Mohini Hatipul'un doli-arthi fahişelerinden biriydi, yani iş akdine göre mesleğiyle evliydi ve genelevden ancak arthi'sinin, cenaze odunları üzerinde yakılmak için çıkacaktı. Fahişeliğe başladığı gün...adet olduğu üzere bir doli ya da tahteravan yerine eşek arabasıyla eve getirilmişti.*

There are several points relevant to that sentence. First of all, the first sentence is not clear with respect to meaning. Secondly, it sounds as if “*doli*” is something similar to “*tahterevan*” according to the reading of the second sentence but it does not make sense. I could not find the meaning of the words but I guess “*arthi*” may be used as a correspondence of the body and if so, the inflectional suffix “*arthi'sinin*” should be changed with “*arthi'si*” so as to make a meaningful sentence. This sentence on the whole is a good example for the difficulty of integrating foreign elements into a text.

## 2. 12 Footnotes

The Enchantress of Florence is a multicultural and multi-layered work with lots of foreign items and underlying referents. It is not an easy text to understand not only because of its complex structure but also because of its density with respect to culture- and language-bound foreign elements. It is not easy to read and fully understand Rushdie, and this fact can lead the translator to feel the need for further explanations in several parts of the text. This also holds true for Begüm Kovulmaz. She tends to help the reader to better understand the underlying semantic nuances, culture-specific settings, etc. On that point, in my view, it is a personal choice of the translator to make the original meaning more explicit in the target text. In this regard, footnotes emerge as the most efficient mediums of explanatory notes added to the translation. Among the elements explained in the footnotes, the following can be counted:

- i.e.:* - *ganjife* explained as “*bir tür iskambil oyunu*”.
- *kurgan* explained as “*Çağatay Türkçesinde kale, hisar, sur*”.
- *afim* explained as “*Hindu dilinde afyon*”.
- *pietra forte* explained as “*sarı aşıboyalı kumtaşı*”.
- *meratrice* explained as “*pazarıcı kadın*”.

Most of the footnotes are of this length and they do not distract the reader while reading. However, there are a few footnotes which are more than a paragraph and interfere in the reading process, because with their length they are almost impossible to ignore. As an example, the footnote given on the page twenty-eight in the translation to explicate the word “*mogor*” is two paragraphs long

The footnotes written by the translator are specified with an abbreviation “(Ç.N.)” (meaning Translators’ Note) so as to indicate that they were added by the translator. However, there are also footnotes which end with the abbreviation “(Y.N.)”, which stand for “Writer’s Note” in most of the cases. However, I checked the original book, and found out that there were no footnotes. To further ensure this premise, I checked other editions of the original, and I came up with the same result. That made me think that they were notes of the publisher/

editor as the word writer (*yazar*) and publisher/editor (*yayıncı*) starts with the same letter in Turkish. It is also possible that (Y.N.) was a typo and meant to be “(Ç.N)”. The footnotes given in this manner are as follows:

\*\*\*\* *furbo* (p. 168) as “*Furbo kullanıldığı yere göre hem olumlu hem de olumsuz olabilen bir sözcük. Zeki, kurnaz, fırlama, b itirim marifetli anlamlarına gelir. Bugiarone ise daha olumsuz ve kulampara, kavat, boynuzlu anlamlarında kullanılır. Burada delikanlılar gerçekten küfretmek için değil, argo olarak kullanıyorlar (Y.N.)*

\*\*\**Serazen* (p. 194) explained as *Haçlı Seferlerinin Düşmanı Müslüman ya da Arap (Y.N.)*

The tendency to explicate things in translation via footnotes does not portray coherence. That is to say, the translator does not explain every foreign word in the original, and I do not think that she is to. But I cannot come up with any explanation to understand the motives behind her preference to add footnotes or not. Let me more precise with an example, Kovulmaz explains *“perihastalığı”* as “epilepsy” in footnote, but do not provide any explanation for *“lapa hastalığı”*. Among other examples of the unexplained foreign words, the following can be provided:

*i.e.: Mundus Novus, Kaçhava, fado, iskorbüt, jiu, ruffiana, fagioli etc.*

As the translator is not self-expressive about her translational choices in the peritextual elements, I can only speculate about the underlying reasons behind her decisions. On this point, it is possible that she could not find enough information about some these items; and thus, left them unexplained. It is also probable that she already knew some of these foreign elements; and thus, added footnotes to explain them. As I said before, - in my view- it is not the responsibility of the translator to explain everything, but by using footnotes densely in her translation, Kovulmaz creates an expectation in the readers-for an explanation of each foreign element.

Last but not the least, footnotes can also function as a site where translations are provided in a translated text. The excerpt taken from the poem *Canzoniere* written by Francesco Petrarca in the original was translated by Kovulmaz in the translated text. Here, she instrumentalizes footnote to provide the readers with further comparative reading of the poem. In the relevant footnote (p.28), she presents an already existing translation of the poem by Kemal Atakay, and creates an amalgam of translation-in-translation.

## 2. 13 Inserted notes

As well as footnotes, there are also a few explanatory phrases inserted into the sentences to explain some of the foreign elements. These explanations are made by merging the relevant item with the conjunction word “*yani*” (i.e.), which was followed by its correspondences in Turkish as follows:

*i.e.: vallata yani vadi korusu*

*Bir mohur yani altın sikke*

*rişi yani bir hindu ermişi gibi etc.*

Considering the interventionist nature of these additions, I think these inserted notes are much more intruding to the source text compared to the footnotes. Because, in my view, the former is a more direct interference to the original; and thus, requires justifications before the readers' eye. Besides, I am doubtful about their efficiency as they considerably break the natural flow of the translated text.

## 2. 14 Slang words

One of the main themes of *The Enchantress of Florence* is eroticism. There are scenes of sexual intercourse narrated in tiny details. In these parts the translator does not hesitate to render these visualized narrations and translates them in a vividly enough manner that would enable the readers to imagine what is going on in that part.

Her courage in rendering the visual scenes of eroticism does not seem to be preserved in her word choices in the relevant instances. For the translation of some sex-oriented words used by Rushdie, Kovulmaz seems to have made milder preferences. In other words, rather than using the first and common correspondences of some slang words, she seems to have preferred less common and less obscene ones. As an example, she translates the word "fuck" (which the reader encounters numerous times throughout the book) as either "*becermek*" or "*sokmak*" rather than the most common usage of the word in swearing. But that does not necessarily mean that Kovulmaz does not regard the rich variety of words chosen as slang words in the original. The following comparisons manifest how she manages to sustain the diversity of slang words in her translation:

- i.e.*: - *Tart* translated as "şillik"
- *Prostitute* translated as "fahişe"
- *Whore* translated as "orospu"
- *Wretch* translated as "deyyus"

## Conclusion

This paper has illustrated the stylistic patterns of the translation *Floransa Büyücüsü* in a comparative paradigm with its source text *The Enchantress of Florence*. The examination is conducted on morphological, lexical, and syntactical levels. In this regard, the plot and main themes of the book are elaborated and the renderings of wordplays, consonances, alliterations, metaphors, etc. are highlighted in a bi-faceted manner, founded upon form and content.

With this study, I have also indicated the interdependence between Translation Studies and Stylistics for the analysis of any translated literary corpus that projects the harmony of context with the form. In this regard, I have emphasized the importance of understanding the authorial stylistic particularities to better understand translational preferences of the translator. Besides, I have created an exemplary postulate for further analysis with a similar scheme of translational analysis.

Applying the stylistic perspective into a translation-oriented text production setting, this humble paper seeks the answer for the following bold question: The author creates a fantastic world both in the West and the East in a fictionalized temporal span, and leaves the reader

with amusement and wonder about what was really meant in the text read in the confusing world of reality with possibilities of fantasy. What about the translator? As final remark, Rushdie proves to be self-expressive about the foundational feature of his novel by speaking through one of the protagonists: “*The story was completely untrue, but the untruth of untrue stories could sometimes be of service in the real world.*”

### References

- Boasa-Beier, J. & Holman, M. (1999). *The practice of literary translation: Constraints and creativity*. Manchester: St. Jerome
- Gene, M. (2011). Sensitivity in copy editing. *The Quill*, 99 (13). Retrieved from: <http://Search.Proquest.Com/Docview/861939989?Accountid=9645>
- Kostelanetz, R. (2004). Editing literature. *The Weekly Standard*, 9 (37).
- Lou, W. (2009). Cultural constraints on literary translation. *Asian Social Science*, 5 (10).
- Rowland, F. (2009). Copy –editing- Essential or frill. *Learned Publishing*, 22 (1).
- Rushdie, S. (2008). *The enchantress of Florence*. London: Vintage House.
- Rushdie, S. (2009). *Floransa büyücüsü*, (B. Kovulmaz, Trans). İstanbul: Can.
- Wechsler, R. (1988). *Performing without a stage: The art of literary translation*. North Haven, Ct: Catbird.





DOI: 10.22559/folklor.840

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# Yaşar Kemal'in Romanlarının Sosyolojisinde İnsan Sevgisi ve Değerinin Varoluşsal Kaynakları

Existential Sources of the Love of Humanity and Human Value in the Sociology of Yasar Kemal's Novels

**Aziz Şeker<sup>1</sup>**

## Öz

Yaşar Kemal romanlarında, insan, toplum ve çevre üzerine birçok konuyu işlerken, kendi düşünsel tutumuna uygun hareket eden kadın ve erkek roman karakterlerini de başarıyla kurgulamıştır. Yaşar Kemal bir aydın olarak adalet, barış, eşitlik, özgürlük, demokrasi ve insan hakları söylemine sahip olduğu kadar, romanlarında oluşturduğu karakterler aracılığıyla da bu olgularla ilgili tartışmaların yapılmasına olanak sağlamaktadır. Bu açıdan roman evrenine indiğimizde, roman karakterlerinin düşünce dünyaları ile insana, topluma ve çevreye bakış açılarının insan sevgisi, değeri ve hoşgörü üzerine biçimlendiğini görürüz. Yaşar Kemal'in romanlarında insan en yüksek değerdir. Elbette bunun tam da karşısında kötü olanın sergilendiği, kritik edildiği bir roman evrenini başarıyla çizdiğinden söz etmek mümkündür.

Bu çalışmada felsefi anlamda iyi ve kötünün karşı karşıya geldiği Yaşar Kemal'in romanlarının sosyolojisinde, insan sevgisi ve değerinin dayandığı varoluşsal kaynaklar irdelenirken, romanının demokratik işlevine ilişkin bir öngörü oluşturulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** *Yaşar Kemal, insan sevgisi, insan değeri, roman sosyolojisi*

<sup>1</sup> Dr. Öğr. üyesi. Amasya Üniversitesi. shuaziz@gmail.com



## Abstract

While working on many subjects on human, society and environment, Yasar Kemal also successfully built the female and male novel characters who act in accordance with his intellectual attitude. Yasar Kemal was an intellectual that reflected in his works a discourse of justice, peace, equality, freedom, democracy and human rights and through his characters, he opened a path for a discussion about these phenomena. When we consider this aspect of the novel universe, novel characters' worlds of thought and their viewpoints of people, society and environment are built on love for human, human value and tolerance concepts. Human is the highest value in Yasar Kemal's novels. It is also possible to say that Yasar Kemal also successfully created a novel universe in which the evil is exhibited and critically criticized.

While examining the existential resources on which the love for humanity and human value are based in the sociology of Yasar Kemal's novels, in which philosophically good and evil are juxtaposed, this study also aims to create an insight for the democratic function of his novels.

**Keywords:** *Yasar Kemal, love, the love of humanity, human value, novel sociology*

## Giriş

Bir sanat eserini anlamak kendi içinde sanat işi olan, sanatçının tasarımını yeniden ele geçirmektir. Herhangi bir insan eylemini yorumlamak ise eylemcinin güdüler ve niyetler ağını yeniden yaratmaktır. Her iki durum da, her şeyden önce, yakınlığı paylaşılan deneyime dönüştürmeyi, yani bir başka insanoğlu ile bir tür sempatik özdeşleşmeyi gerektirmektedir (Bauman, 2017a, s. 16). Bu yaklaşımla ele alındığında, Modern Türk romanının önemli yapı taşlarından biri kabul edilen Yaşar Kemal'in, insan onuruna ve haysiyetine verdiği değerle romanını geliştirirken, aydın tutumuyla da demokrasiyi yakından ilgilendiren konuların tartışılmasında etkili olduğunu görürüz. Yine insan sevgisi ve özgürleşmesi yönüyle yapıtları, okurlar açısından da bu değerlerin paylaşıldığı bir deneyim alanı açar. Sanatının amacıyla sevgi, özgürlük, umut ve adalet öğeleri bir insan felsefesi tartışması sunar.

Yaşar Kemal romanlarında, toplumda yaşamış insanlara değinir. Onların hayatlarını işlerken, okuyucuyu kendi tasarımına davet eder. Umut eden, korkunun üzerine giden, sevgi dolu roman karakterleriyle okuyucu arasında güçlü bir bağ kurarak, varoluşsal sorgulamalarına olanak tanır. Okuyucuyu insanı ve toplumu sarsan sorunlar karşısında hep bir tanıklığa çağırır. Çoğunlukla Çukurova toplumsal-tarihsel gerçekliğinin üzerinde bina edilmiş romanlarında bile tanıklarla dolu bir bellek sunar. Bunun yanında kendisi de tanıktır, ya da belki de kötü şeylere “*tanıklık etmenin utancından kurtulmak için*” iyi ve güzel şeyler için roman yazarken, bu tarihsel tanıklığını, insan varlığının bir ifadesi olarak edebiyata taşır (Nichanian, 2011, s. 63, Mengüşoğlu, 2017, s. 322). Başka bir deyişle dışlananın, güçsüzün, emeği sömürülenin, kültürü ve kimliği inkâr edilenin yanında durur. Yaşananları bir reel tarih ve toplum okuması olarak bir sosyal belge hâlinde insanlara sunar. Yaşar Kemal'in, olayların toplumsal ve tarihsel boyutlarını, roman karakterlerinin varlık buldukları toplumsalı canlı bir biçimde yansıtmaya başarısıyla ilgili diyebiliriz ki, romanının, tıpkı on sekizinci yüzyılda İngiltere'de ilk ortaya çıktığında bu türün sıra dışı yönünü niteleyen “*gerçek dünyaya baştan çıkarıcı yakınlığı*” ile

bir akrabalığı vardır (Mackay, 2018, s. 14). Bu baştan çıkarıcılık, Yaşar Kemal’de varoluşsal bir kavganın yanında insancıl bir felsefi söylemi arkasına alarak, gerçek karakterler aracılığıyla zengin bir roman dünyasına dönüşür. Örneğin Yaşar Kemal’in roman dünyasında, bu gerçek insanlar içinde insan öldüren tiplere yer verildiği kadar ölüme karşı duran, sevgiyle bütünleşmiş tipler de yer alır. Bunu ise genelde kan davası güden Çukurova ağalarını ileri sürerek anlatmayı tercih eder. *Demirciler Çarşısı Cinayeti* ve *Yusufçuk Yusuf* bu yönüyle sosyolojik bir içeriğe sahiptir. Bu romanlarında değişen toplum dinamiğinde, bireysel trajediler içinde sadizm öyle bir boyut kazanır ki, romanın erkek karakterleri Mustafa ve Derviş Bey’in davranışları okuyucuyu adeta ürpertir. Şunu demek isteriz, elbette kötülüğün ifade biçimleri arasında yer alan sadizm, bir yıkımı seyretmekten zevk almaktır ve yıkımların en acısıysa insanoğlunun ölümüdür. Sadizm, kötülüğün ta kendisidir: Maddi bir yarar sağlamak üzere öldürmenin hakiki bir kötülük sayılabilmesi için katilin, beklediği yararın ötesinde öldürme eyleminin kendisinden de haz duyması gerekir (Bataille, 2016, s. 16). Mustafa’nın annesi Karakız Hatun’un kan davasını sürdürürcesine Derviş Bey’in oğlunu gidip öldürmesinde, bu haz ve ürperti doruğa çıkarken, aşireti dağılmasın diye makineli tarıma geçilip topraktan iş gücü ihtiyacı düştüğü için aşiret üyelerinin başına geleceklerini düşündüğünde ise insani bir tepki verir aynı kişi ve bir tek insanın bile açlığa terkedilmesini kabul etmez. Ayrıca bu iki feodal beyin bazı özellikleri ise Türkmen geleneklerine bağlılık anlamında okuyucuda vicdani bir bakışı tartışmaya açar. Yaşar Kemal’in romanlarında, yaşadığı kültürel ve sosyal çevre içinde insan saygın bir varlıktır. Yazar insanı yargılamaz, bir çerçeveye hapsedmez. Eleştirilen bir insanın ölümünde bile yaktığı ağıtlarla onu saygın insanlar ailesine kabul ettirir. Ayrıca yazar, kendisini anımsatacak boyutlarda, gelişen roman karakteriyle bizleri tanıştırır. Onları başlangıçtan itibaren bir kaderle sınamaz. Kuşkusuz birisini bir şeyle tanımlamak..., kişiyi, kontrol etmesi şöyle dursun, etkileme imkânının bile bulunmadığı bir kadere tutsak etmek demektir ki bunu asla yapmaz (Kemal, 1998c, Bauman, 2017b, s. 42). Bu nedenle roman karakterleri yaşayan bir akışkanlığa sahiptirler. Yazar bir üst anlatıcı olarak romana girdiği yerlerde insan değeri ve sevgisi üzerine düşüncelerini açıkladığı gibi yarattığı kadın ya da erkek hatta çocuk roman karakterleri yolu ile de insani ölçekte varoluşsal bir tartışmayı okuyucuya taşımaktan geri durmaz. Buradaki temel varsayımımız yani Yaşar Kemal’in en köklü itirazlarından biri, insanın aşağılanmasıdır (Sadak, 2017, s. 67). Örneğin oluşturduğu roman karakterlerinden İnce Memed gibi Yaşar Kemal de aşağılanmaya ve zulme karşı insanlık adına başkaldırmıştır ve bu nedenle Yaşar Kemal, sosyal ve siyasal aktivizmi yüzünden işkence görüp hapsedilmiştir. Yaşar Kemal’e göre insanlar doğanın parçasıdır, fakat ayrıca daha yüksek bir bilincin ve insani faaliyete olduğu kadar doğaya da önem veren insan imgelemi tarafından keşfedilen veya oluşturulan ruhani bir düzenin de parçasıdır. Yaşar Kemal, İnce Memed’in her cildinde destanı yeniden yazarken temelde kahramanın duygusal, entelektüel ve manevi olgunlaşmasıyla, sosyal adalet endişesiyle ve özellikle kişisel arzuları ile toplumun talepleri arasındaki çatışmayla ilgili orijinal hikâyenin belli unsurlarını vurgular (Tharaud, 2017, s. 57, 86, 355). Bu bağlamda Yaşar Kemal, kendi düşüncelerinin felsefi temelindeki değerler ekseninde biçimlendirdiği İnce Memed’te insanların ezilmemesi, dışlanmaması, adaletli paylaşım, sömürüye karşı durmak ve hakkını aramak anlamında derin bir insani mücadeleye dönüşür. Yine diğer bütün romanlarında ana roman karakterleri tarafından verilen mesajlarda da bu ve buna benzer insancıl bir felsefe derinlik kazanır.

## Yaşar Kemal'in romanlarında insan felsefesi ve roman karakterleri aracılığıyla insan varoluşu üzerine yapılan tartışmalar

Yaşar Kemal modern Türk romanında dünyayı, doğduğu coğrafyayı, insanı, toplumu, doğayı derinden anlayan, çözümleyen ve aktaran bir yazardır. Türk romanının tarihsel geçmişine ve birikimine, özgün roman sosyolojisiyle önemli katkılarda bulunmuştur. Onun roman anlayışı insancıl bir söylem üzerine yükselir; insan felsefesi ve değerleri açısından zengin bir sosyal/kültürel yapıya dayalıdır. Bu özelliği, onun kült eseri İnce Memed başta olmak üzere hemen diğer bütün eserlerinde görmek mümkündür. İnce Memed, Türkiye'nin özellikle Çukurova'sının bereketli topraklarında, tarımda kapitalistleşmenin başladığı dönemi içine alır. Eski ağalar, yeni beyler, topraktan pay kapmanın ve endüstriyel tarımdan gelecek zenginliğin farkında olan yerel bürokratlar ve siyasiler hırsıyla zenginleşmenin amansız mücadelesine girerken, giderek yoksullaşan köylünün; elindeki toprakları bile ağaların zulmüyle kaybedenlerin sığınacağı ve toplumsal belleğinde besleyeceği, olumlu değerler kazandırılmış bir destansı kurtarıcı arayışının öyküsü olarak anlam bulur. İnce Memed, ağalar ve sömürü etrafında geçen ilk üç ciltte sosyal adalet mücadelesinin sonuçsuz kalacağına inanıp, güneyde bir kasabaya ikinci eşi Seyran ile yerleşmeye karar verse dahi, bu yerleşme uzun sürmez; son ciltte çeltik tarımının insan canı ve sömürsü pahasına geldiği noktada yakın arkadaşını öldürten bir çeltik ağasını vurup, Toroslara doğru yola çıkmıştır. Aslında yazar, bir zorunluluk bilinciyle İnce'yi adalet arayan, ezilenin yanında yer alan bir sosyal eşkiya formunda dağlara gönderirken, okuyucuda sürmesini istediği *adalet ve eşitlik olgusunun, insan sevgisinin, ezilenlerin her seferinde muhasebesini yapmasının ön koşullarını oluşturmaktadır*. Romanın dış sosyal ve siyasal bağlamını oluşturan çok partili sürece geçişin kilit noktalarını görmemizi sağladığı gibi çevredeki ekonomik dönüşümün mantığını anlamaya sürükler okuyucuyu... Roman kahramanı İnce Memed yalnızca bir sosyal eşkiya değildir. Nehir roman boyunca felsefi bir temel inşa ederek kavgasını sürdürür. Bunun içinde bir başka insana duyduğu katıksız sevgiyi de yer yer okuruz. Örneğin romanın daha başlangıcında on birinde olan İnce Memed'in, annesi Döne'yle, Abdi Ağa'nın zulmüne karşı durarak tarlada çalışmaları, evlenmeye karar verdiğinde çocukluk arkadaşı Hatçe'ye duyduğu sevdasının filizlenir olması ilk çelişkiyi ortaya çıkarmıştır. Memed içine işleyen sevdayı psikolojik yansımalarıyla düşünür: *"Belki umuttur. Belki de bir özlemdir. Özlem sıcacıktır. Özlem bir dost, bir sevgilidir. Sarıverir insanı sıcaklığı..."* (Kemal, 2000a, s. 85). Abdi'nin yeğenine verilecektir Hatçe. İnce alır kaçıtır onu ve destan başlar. İlk Kesme köyünden Süleyman'a sığınır. Dönüşü yok eşkiya olacaktır. Süleyman, *"bütün çarelerini kendi yaratacaksın"*, diyerek aslında bireyin gücüne ve biricikliğine verdiği önemi sergiler. Romanda ayrıca Çukurova'ya yerleştirilen Türkmenlerin yer yer bir ağıda dönen yakarılarıyla karşılaşırız. Türkmenlerden, *"Koca İsmail, aşiret lafi açıldı mı günlerce anlatır, yorulmazdı. Özgür bir dünyanın özlemini çekerti."* Diğer yandan Memed dağlardadır, *"herkesin toprağı herkesindir"* söylemiyle mücadelesini sürdürmektedir (Kemal, 2000a, s. 128, 281, 297).

Pek bir rasyonel karşılığı olmasa da merkezi otoriteden ve modernitenin nimetlerinden çok uzakta yaşayan topraksız yoksul köylüyü, toprak dağıtma meselesi İnce Memed'in haklı kavgasına çeker. Roman boyunca İnce Memed'in konuk olduğu kişilerin, insanlık konusunda tartışmaları, yazarın okuyucuya sundukları arasında felsefesi derinliği bulunan saptamalarla yer alır. Örneğin İnce Memed, Koca Osman ile eşi Kamer Ana'nın evine gizlendiğinde, Koca Osman'ın kendi eşine söylediklerinde insan olabilmenin sırrı sorgulanır: *"İnsan olmak..."*

*İnsan olmak... İnsan olmak,*” diyor, yürüyordu. “*İnsan olmak, Kamer Ana, insan olmak... Bak bir ayağım çukurda. En çok, en çok daha on yıl yaşarım. Sonra üfürüverirler, can kuşu kafesten uçar gider. İnsan olmak Kamer Ana, insan olmak. Her işin başı bu. Korkudur insani alçaltan, insanlıktan çıkararak. Bunu bilir, bunu söylerim.*” Sonraki sayfalarda yazar, bu yaklaşımı İnce Memed’e de söyletir: “*Bir insan ne kadar yürekliyse, o kadar korkaktır. Ya da bir insan ne kadar korkaksa o kadar yüreklidir. Bunun böyle olduğunu bir insan ancak seksenine gelince anlar.*” Yazar, İnce Memed çetesindeki imam eşkiya Ferhat Hocayla da, kendi düşünce dünyasını taşır: “*Allah kulu kul yaratmış, kulu kimseye kul yaratmamış. Diretmeyen insan Allaha karşı insandır...*” (Kemal, 2000b, s. 31, 65, 84). Kemal, kısaca korkunun üzerine giden, başkalarına kul olmayan insan kişiliğini yüceltir. Koca Osman ile konuştuklarında Ferhat Hoca, yazarın insana bakışını somutlaştırır: “*Yılmış adam Allahın makbul kulu değildir,*” dedi. “*Yılmış, korkmuş, ürkmüş insan kadar kötü bir mahluk halk etmemiştir yarıdan. Dünyada cehennemden hiç çıkmayacak, ebedi yanacak bir yaratık, yılmış adamdır. Allahın en edna kulu korkmuş adamdır, korkmuş adam insanlığın yüz karasıdır...*” (Kemal, 2000b, s. 86, 87). Ali Safa Bey, Koca Osman’ın kaldığı köyü boşaltmaları için kurşunlatır, hayvanları öldürtür, köyün boşaldığını gören Ferhat Hoca önlerine geçerek, insanın hangi durumlarda haklı bir davanın öznesi olabileceğinin koşullarını anlatır: “*Zulme karşı koymamak kafirliktir,*” diyordu. “*Çocuğunun rızkını, baba yurdunu korumamak, bırakıp gurbet ellere düşmek kafirliktir. Zulme karşı koymamak zalime ortak olmaktır. Korkmak, korkudan dolayı yılmak kafirliktir.*” “*Allah yoksulunu yalnız bırakmayacaktır,*” diyor, büyük imanını sesinde topluyordu. “*Allah zulme karşı koyanlarla her zaman birlik olmuştur. Yoksa yeryüzünde zulüm bu kadar azalır mıydı?*” (Kemal, 2000b, s. 170, 180). Umudun nasıl değerli bir nimet olduğu anımsatılır. Yaşamak için her şeye katlanan insanlarıyla... Yeri gelir bir değirmenciye söyletir, “*Bir kişi bütün dünyayı sevincine katar da güldürür, ağıdına alır da ağlatır. Böyledir bu. Bir tuhaf yaratıktır şu insanoğlu.*” Ümmet’e söyletir: “*...dünya kurulduğundan bu yana insanoğlu insanoğlunu tartmıştır. İnsanoğlu, insanoğlunu bildiği kadar hiçbir şeyi bilmez.*” Yeri gelir Ferhat Hoca ile taşır bu tür düşüncelerini: “*İnsanoğlu yiğit yaratıktır... İnsanoğlu mert, onurlu yaratıktır*” (Kemal, 2000c, s. 177, 466, 540). İnsan onurunu önemser. Bununla ilintili bir ifadeyi Murtaza Ağa tarafından adam öldürmesi istenen Rüstem’le dile getirir: “*Ben adam öldürmem. İnsan öldürmek çok kötüdür. İnsan hiç Allahın yaptığı en güzel binayı yıkar mı?*” (Kemal, 2000d, s. 75, 441). Ferhat Hoca ve diğer eşkiyalar bir köyde toplandığında Alevi dedesi Dursun Dede ise sazıyla dillendirir: “*...İnsana ölüm yok. İnsan muhabbete, insan sevgiye doğuyor. İnsan sevgiye doğmuyorsa insan olamazdı, o zaman ölürdü işte... İnsan insana doğuyor... Evreni sevgi yarattı, toprağı, gökyüzünü sevgi yarattı, onun içindir ki evren böylesine sonsuz, toprak bu kadar zengin, yaratıcı, gökyüzü böylesine ışık kaynağı. İnsanı sevgi yarattı, onun içindir ki insan bu kadar yaratıcı, böylesine güzel,*” diyordu Dursun Dede... *İnsan güzel olacak, diyordu Dursun Dede. İnsan her gün biraz daha sevgi dolu, biraz daha mutlu, biraz daha zulme karşı, kötülüklerle karşı bilerek doğacak, çünkü onu sevgi yarattı* (Kemal, 2000d, s. 138, 139). Bu sosyal eşkiyalar Dede Sultan’ın köyünde ne kadar muhtaç insan varsa onlara yardımcı olurlar. Bu, adeta insan olmanın zorluğu üzerine bir arayıştır... Sonra Abdülislam Hoca, Memed, Zeki Nejad, Müftü ile otururken konuşur: “*Çok keramet var insanda,*” diye kendi kendisine konuşurcasına söylendi: “*Çok keramet var atlarda, çok keramet var kuşlarda... Çok keramet var arıda... Ak dişlerini ıslatarak güldü, utkulu bir*

insanın kendine güvenirliliğiyle güldü: “Çok keramet var toprakta...” (Kemal, 2000d, s. 174). Cümle aralarında geçse bile “insan” odağında dile getirilen her düşünce daha çok bu dünyaya ait bir girişim olan insanın, toplumsal bir varlık olarak onuruyla kendisini ve çevresini inşa etmesiyle ilgilidir. Kemal, değişen insanı kaleme alır. Özgürleşerek kendi varlığını inşa eden insan değişimle gelir. Bu değişimin özünde sevgi vardır. Örneğin bir Akdeniz kasabasına yerleştiklerinde Seyran’daki değişim sevgiyle anlam bulur. Yazar bunu genel hatlarıyla Seyran’a ifade ettirir: “...İnsan, hangi insan olursa olsun, yaşamı değişir; günü sevinç içinde başlar, sevinç içinde sürer giderse güzelleşir...” Ve Memed romanın finaline doğru insanın geleceğinin yine insanda olduğunun altını çizer: “...İnsan yaratığı şu evrendeki yaratıkların en korkaklarından birisidir, ama içlerinde çok da yüreklileri var; Hürü Ana, Ferhat Hoca gibi. Bu dünya o yürekli insanların yüzü suyu hürmetine ayakta duruyor...” (Kemal, 2000d, s. 238, 242).

Yaşar Kemal roman karakterlerinden yola çıkarak mesajlarını iletir. *Onurlu, umutlu ve yürekli, korkunun üzerine, eşitsizliklere karşı gidebilen insan* romanın var oluş kaynaklarının felsefesini imler. Kötüyle mücadele etmenin önemini her seferinde paylaşır. Ferhat Hoca’nın şu cümlelerinde rastladığımız gibi: “İnsan soyu başkaldırmayı yemek, içmek, yaşamak, uyumak, çocuk yapmak gibi bir yaşama biçimi yapmazsa bugünden de bin beter olacak, içi boşalacak, duymayı, düşünmeyi, sevmeyi, sevişmeyi, dostluğu, arkadaşlığı, göğün, yerin, kurdun kuşun, akar suyun, tanyerindeki ışığın, yürekteki sıcaklığını unutacak... teknil kötülüklerle başkaldır, iyilik getir.” Hak ve adalet temelinde sürekli konuşan bir imam eşkiyanın yanında Hürü’nün umudun ne kadar değerli bir besin olduğunu dile getirmesini de unutmamak gerekir: “...umudun ölmesi, insanın ölmesinden daha beterdur” (Kemal, 2000d, s. 331, 371).

Yaşar Kemal’in bir başka roman serisi “Dağın Öte Yüzü” üçlüsünde, kültürel koddaki insana bakışın birçok yönünü okuruz. Yazar köy sosyolojisi üzerine de romanda okuyucuya bir şeyler sunar. Örneğin köy kolektif bilincini örneklercesine, ileri sürdüğü şu tespit önemsenmelidir: “Köylü milleti bu! Bir kere bir şeye heyye demesin, aklı kesmesin. Korkma gerisinden.” Ara ara tecrübeyle sabit atasözlerini kullanır “...deli bir dostun olacağına, akıllı bin düşmanın olsun, daha yeğdir” (Kemal, 2000g, s. 24, 299). İnsan ilişkilerindeki belirleyici düşünceleri roman sayfalarında detaylıca okuruz. Meryemce ile arası açık olan Koca Halil ötede beklerken yemek yiyen aileden Ali düşünür, “Bir yerde yemek yerken, düşman bile olsa, babayın kanlısı bile olsa yemeye buyur etmeden olmazdı” (Kemal, 2000g: 331). Türkmen kültürünün konukseverliğini aslında yansıtır. Bu kültürde insana saygı ön plandadır. Köylü ile konuşmayan öfkeli Meryemce’nin şu cümleleri insana bakıştaki olgunluğu yansıtır: “Sizi bağışladım. İnsanoğlu ne kadar kötü, ne kadar zalim de olsa bir iyi yanı var.” Ardından, konuşmamak için yemin eden yaşlı kadın, etrafındaki çocuklara söylemek ister: “İnsanoğlunun, belki de en güzel yeri çocukluğu. Büyüyesiniz, büyük büyük, uzun ömürlü olasınız çocuklar. Benim ak güvercinim” (Kemal, 2000h, s. 91, 101).

Korku, çocuk gerçekliği ve ölüm romanın dinamiğine yön verir. Yazar, roman boyunca yoksul köylünün borçları içinde yaşarken kötü geçen kış günlerinde bir kurtarıcı rolü verdiği, ermiş olarak gördüğü Taşbaşoğlu’na işlev yükler: “korkmak yarı ölmektir.” “Çocuklar büyüklelerin gizlediklerinin aynasıdır.” “İnsanoğlu ışığı sever. Bir lokma ışık için ölü.” İşte bu ışığın ifade ettiği anlamı farklı bir tartışmaya çekercesine yalnız kalan Koca Halil’e söyler: “ölüm en büyük boşluktur” (Kemal, 2000h, s. 59, 108, 169). Taşbaş’ın isteği üzerine köylünün

konuşmadığı kötü bir tip olan Muhtar Sefer bile insan ve yalnızlık üzerine söyleyecek bir şeylere sahiptir: “...İnsanın bir yerde, bir işte tek başına kalışı ölümden de beterdi. İşte ölüm dedikleri de buydu. Sonsuz bir yalnızlığı, çaresizliği.” Köylüye yapmadığını bırakmayan Sefer kendisiyle konuşurken: “İnsan hiçbir zaman hırsının, coşup gelen yüreğinin elinde oyuncak olmamalı. Her bir işi akıl terazisine vurmali” dese bile Meryemce’nin öldürülmesinden sorumlu olacaktır. Köylü onunla konuşmamayı sürdürünce, “Sefer şimdi anlıyordu. Küsmüş insanlardan daha korkuncu yoktu bu dünyada” (Kemal, 2000h, s. 226, 296, 305). Romanın karakterlerinden Taşbaş bir ermiş değildir. Ancak ermiş niteliğinde biri olsaydı yaşadığı köydeki insanlar için beklentilerini düşünmekten de geri durmaz: “...Hak, adalet üzere yürümelerini isterim. Çoğun aza eklenmesini isterim. Kimse kimseyi ezmesin, soymasın, hak yerini bulsun isterim” (Kemal, 2000h, s. 329). İşte hak ve adaletle duyulan gereksinim ve onun için mücadele roman dinamiğinin felsefi temeli olur. Köydeki otoritesini sarstığı için Taşbaş’ı kasaba karakoluna şikâyet eden Muhtar Sefer, tutuklanmasına neden olur. Yazar, Taşbaş’ı kasabaya götürülen askerlerden Cumali Onbaşının Alevi olduğunu dile getirirken, aslında biraz da romanlarındaki bireylere yön veren kültürel özü dışa vurur: “Yeryüzüne insan yarattığı gibi değerli hiçbir yaratık gelmemişti. Allah bile insan suretinde tecelli ederdi. Allah’tan sonra, belki de ondan önce yerin göğün yaratıcısı insandı. Allah bir ışık olarak görünürdü. Ve o ışık tekmil insanlarda vardı. Belki bir gün iyilerin iyisi bir insanda gözükürdü. O yüzdendir ki Aleviler insana ve ışığa secde ederlerdi” (Kemal, 2000h, s. 342).

Kemal genelde iyilik ve kötülük içerikli bir söylem geliştirir. Yoksulluk, zulüm, ayrılık, aşağılanma karşısında bir kardeşlik özlemini canlı tutar. Ayrıca üç ciltlik roman boyunca insanın ölüm karşısındaki arayışını, varoluşsal kaygılarını ve bu dünyada gelip geçiciliğinin bilincinde olmanın tartışmalarını sık sık okuruz. Örneğin ölüm karşısında çaresiz kalışını kanıksayan Koca Halil, “ölümün olmadığı, ölümün ulaşamayacağı bir yer arıyorum” (Kemal, 2000i, s. 22) demekten de kendisini alamaz. Romanın sonlarına doğru Muhtar Sefer pamukta, Meryemce’yi yaşlı olması nedeniyle köyde bırakan oğlu Ali’den, hasmı olan Taşbaş’ın arkadaşı olduğu için oç almanın yollarını aramaktadır. Ali’nin kendi annesini öldürdüğü yalanını dillendirir. Önceden bir adamını köye gönderip Ali’nin annesini öldürtür. Yazar, Sefer’in iç planlarından birinde araya girer, bir insanın canını ortadan kaldırabilmenin evrensel arşivinde yer etmiş yönüne dikkat çeker: “...Bugünkü dünya toprağı kötü insanların ektiği acıların, alçaklığın, aşağılığın bitmesine, gelişmesine elverişli topraktır.” Köyde bir başına kalan Meryemce ise insanla başlayıp biten bir dünyanın hâlini özetler: “...Demek dünyayı dolduran insanmış. Her şey, her şey, bütün dünya insanmış. İnsan yoksa dünya yokmuş.” Bu arada Kel Aşığı anımsar: “...Dünyaya gelmiş hiçbir yaratık insan kadar birbirine, ve de dünyadaki öteki yaratıklara kötülük düşünemez ve de iyilik...” (Kemal, 2000i, s. 137, 262).

Yaşar Kemal’in otobiyografisi niteliğindeki *Kimsecik* üçlüsünde, insanın türlü hâllerine ilişkin arayışı roman karakterleri aracılığıyla sürer. İsmail Ağa, Hasan’la alın terinin değeri üzerine düşüncelerini paylaşır: “Nerede alının terlerse orada güzellik var” (Kemal, 1998a, s. 114). İnsanın emeğiyle, dünyada bir boşluğa düşmeden kendisini oluşturarak var olma mücadelesi özetlenirken, sevgi üzerine söylenenlerde insan değeri göz önünde tutulur: Dal Emine’nin İsmail Ağa’ya karşılıksız sevgisi konuşulduğunda Hasan söyler, “Dünyada her şeyi yapacaksın, kadınların sevdasını küçük düşürmeyeceksin” (Kemal, 1999a, s. 18). Ve Mustafa’nın iyileşmesinde yardımcı olan Emine’ye Zero sevginin bir başka boyutunu dile

getirir: “...sevip de sevildiğini bilmemek, bir kadın için ölümden de bin beter olurdu” (Kemal, 1999b, s. 494). Bir bakarsınız yazar, dünyanın birçok hali karşısında, İsmail Ağa gibi gözleri “her zaman, her şeye acımayla bakar,” bir bakarsınız ceviz ağacını budayan Topal Hacı’yla karşımıza çıkar: “...çok gizler var insanda akıl erdiremediğimiz... ağaç da insan gibidir, içi, budakları giz doludur” (Kemal, 1999a, s. 29, 101).

Babası gözlerinin önünde öldürüldükten sonra konuşamayan Mustafa’yı, annesi Zero, Doktor Ahmet Beye götürür. Doktor çocuğun korktuğunu söyler: “...Hepimiz, bütün insanlar çilgincasına korkuyu yaşıyoruz. Her an, her saniye, her şeyden korkuyoruz. İnsanoğlunun mayası korkuyla yuğrulmuş... korkudur insanı bir yerlere götüren” (Kemal, 1999a, s. 113). Korku bu romanda da yerini almıştır. Kültürel bir ritüel olan Hıdrellez şenliklerinde “... bu dünyada her şey alışkanlıktır” denmesine rağmen korkuya alışılmıyor ki Eşkîya Sefer, “korku insanoğlunun başına en büyük beladır” çıkarsamasında bulunur. Korku evreninde gezinen Mustafa aracılığıyla yazar çok önemli bir mesaj verir: “erkeklerin kadınları öldürmesi onursuzluk”tur. Bu onursuzluğa düşmeden her telaş “dünyayı çoğaltmak, dünyayı hak etmek” üzerinedir. Romanda beşeri dünyanın insanların gözündeki algılanışıyla ilgili varoluşsal bilgileri Ali Çavuş, Zero’ya anlatır: “...Şu toprakta, şu denizde, şu gökte, şu yıldızlarda ne kadar çok yaratık varsa, o kadar da çok akıl var. O kadar çok içgüdü. Şu toprakta, şu suda, şu gökte en az koku alan, en az toprağa uyan, soğukta en çok üşüyen, sıcakta en çok yanan, en çok yoksulluk çeken biziz... Öteki yaratıklar aç kalırlarsa... Hayvan aç kalınca ölür. Ölümün olduğu gibi, yoksulluğun da şu dünyada acısını duyan biziz.” Çok sevdiği kuşun gidişinden sonra köpeği yiten Mustafa’ya söyler: “...Dostluklar boşlanmaya gelmez. Bir gün öyle, bir gün böyle yok. Dostluklar sonuna kadardır. ...Yaşayan her yaratık, ekmek, su, uyku kadar bir şeye daha gerek duyar, o da sevgiye... Şu yaratıklar içinde ölümün ne olduğunu bilen tek yaratık insandır. Onun için, bu yüzden insanlar böylesine çilgin, böylesine deliler. Ölüm korkusu, ölüm acısı, yok olma onları delirtip, onlara olmadık işler yaptırıyor. Ölüme aldırılmaz görünüyorlar ya insanların gece gündüz düşündükleri, hiç akıllarından çıkarmadıkları ölümdür. Öteki yaratıklar ölümü bilmedikleri için daha az zalimdirler... Öteki yaratıklar ölümü bilmedikleri için insandan daha çok sevgi doludurlar” (Kemal, 1999b, s. 256, 314, 344, 347, 398, 429).

Yazar, yoldan geçen bir çoban olur, Köroğlu’na ders verir, “...Şu evren içinde ne kadar yaratık varsa en kutsalı insandır. Hiçbir insanı küçük göremezsin, aşağılatamazsın. İnsanı aşağılatan önce kendisini aşağılatmış demektir. Kendine saygısı olan, olumlu, sağlıklı bir adam başkalarına da en büyük saygıyı duyar” (Kemal, 2001b, s. 59). Özetle bir okuyucu olarak kendimizi, *Kimsecik* üçlüsünde ölüm, korku, insan sevgisi, insan hayvan dostluğu ve kadına verilen değer üzerine feodal bir toplumda pek de alışkın olmadığımız önemde tartışmaların ortasında buluruz.

*Kimsecik*’te kadın öldürmenin onursuz bir davranış olduğunu yazar Mustafa’ya söylerken, *Yılanı Öldürseler*’de büyükananın marifetiyle, “kadınları çocuklara öldürtürler” (Kemal, 2001a, s. 67). Büyükanne psikolojik baskısıyla torunu Hasan’a, gelini Esme’yi öldürtür. Burada yaşlı bir kadının, torununa gelinini öldürtecek hale gelmesinde yalnızca patolojik davranışlarını değil, kolaylıkla suçlanan bir gelinin ataerkil toplumda nasıl bir başına bıraktığını da görürüz.

Yaşar Kemal'in *Binboğalar Efsanesi*, her ne kadar toprağa yerleşmekte direnince savrulan bir Yörük obasının başına gelen olumsuzluklar karşısında giderek yitişini genel hatlarıyla verse de aslında değişimin göturdükleri Yörüklerle özdeş insancıl öz barındıran kadim bir kültürün, bir kuşak sonra belki de yok oluşunun gerçek anlatısıdır. Yazar okuyucuyu bu trajedinin içine sürüklerken iyi olanın yanında nasıl yer alır tartışmasına da sürüklemektedir. İnsan ve yaşam üzerine varoluşsal kaygıların yatırıldığı felsefi arayış bu romanda çok yönlü olarak işlenir. Örneğin bir Hıdrellez gününde dilek tutmak için herkes nehre, yıldızlara bakar, Müslüm ise ölümsüz olmayı ister, ancak “dünyada ölen bir tek yaratık vardır: Dünyada ölümlü bir tek canlı vardır, o da insandır, o da insandır, insandır.” O da yaşam çiçeği ister, “...*Ben öldükten sonra dünyayı ölümün çaresi olan çiçeğe boğmuşsun ne fayda! Ben gittikten sonra bir daha gelmem ki...*” (Kemal, 2001c, s. 29, 268). Yine zamanı geldiğinde beş mayısı altı mayısa bağlayan gece, Hıdrellez hazırlığı yapılır, Koyun Dede, Dost Dede, Sümbül Dede gelir, Genç Ali Dede gelirken üç kere Hızır’la karşılaşır. Bu karşılaşmada dilek söylemeye ilişkin vurguladığı şu cümle her şeyin insanda başlayıp bittiğini özetleyen materyalist bir anlayış barındırır içinde: “*yürü git yoluna ya Hızır, benim senden hiçbir dileğim yok, ben insanım, kendi dileğimi kendim yerine getiririm...*” (Kemal, 2001c, s. 266). Yörük obasını kurtaracak kılıcı yapmaya çalışan demirci piri Haydar Usta obanın bir sona gittiğini bilse dahi umudun nasıl gerekli yaşamsal bir duygu olduğunu söylemekten geri durmaz: “*Bakın kardaşlar, bakın yığıtlerim. Umutsuz olmayın, umutsuzluk kötüdür, beladır. Umutsuzluk diri, canlı, soluk alan insana yakışmaz. Umutsuzluk ancak ölümlere mahsustur...*” (Kemal, 2001c, s. 37).

Yaşar Kemal, insan felsefesinin varoluşsal kaynaklarının başında gelen, insana dair bireysel deneyimlerden süzülen düşüncelerin yanı sıra insancıl bir kültürden gelen değerlerle roman kimliğini oluşturur. Mutlak sonun olmadığı bir evrende doğayla bütünleşmiş, umutlan ve sevgiden vazgeçmemeyi içselleştirmiş roman karakterlerini bu bütünlük çerçevesinde kurgular. Böylece hümanizmi romanın psikolojik dokusunda da var kılar.

Yaşar Kemal, bu dünyayı ele alan seküler bir romancı olmanın yanında insan maneviyatının türlü hâllerini işleyen güçlü bir yazardır. Onun roman malzemesinin ana kaynağını oluşturan, bu dünyadaki insanın varlığıdır. Bu nedenle insanı ekosistem içinde verir. Farklı yaş grubundan insanların içsel yaşamını paylaşır. Sonuçta kendisiyle başlayıp yaşayan bir evrenin bilincinde bir hayat sürdüren roman karakterleri işlevsellik bulur.

Bir çocuğun merkezde olduğu *Al Gözüm Seyreyle Salih* romanında ise 1970’li yılların Türkiye’sinde Karadeniz kıyısında bir yerleşimde çocuk roman kahramanı Salih’in çevresini, ailesini, yaralı bir martıyla dostluğunu okurken onun gözünden insan, doğa ve çevre sorunsalına eğiliriz. Bez dokuyan ailelerin, balıkçıların, Metin gibi kaçakçıların, Hacı Nusret gibi tefecilerin, İsmail Usta gibi demircilerin, şiddet gören kadınların yaşadığı bir kasabada Salih, evrensel insan özünü bize vermektedir. Örneğin Salih deniz yüzeyinde ölü bir kuşu izler. Sonra düşünür: “*Ölüm neydi, ölüm neredeydi? Nasıl bir şeydi? Şu denizde durmadan oynayan, batıp çıkan kuş, nasıl böyle ölmüştü? Ölüm neydi, nereden geliyordu, var olan bir şey miydi?*” Öte yandan “*hep bir çoğalan mutlulukta, bir umutta gülümseyen*” bir karakter özelliğine sahiptir. Çünkü o çocuktur. Yazarın kendi çocukluğuna benzer: “*Salih büyüliydi, dünyaya çalınmıştı. Neyi, nerede görse şaşırıveriyordu bu büyü karşısında...*” Boncuklu arıları romanda saatlerce inceler, ona göre “*arılar hep bahar gibi kokarlar.*” Ölüm olgusu



bazen başköşeye oturur. Denizde kaçakçılık yapan Metin'i anlatırken yazar, “ölüm korkusu insanları iyi insan yapar” değerlendirmesinde bulunur (Kemal, 2000g, s. 8, 38, 50, 72, 114). Halk söylencelerinin, masallarının kullanıldığı romanda, yaralı martısını iyileştirmek için uğraşı veren Salih’le, ölümün otu üzerine konuşan Yılan Şehzade, okuyucuyu “...İnsandan başka hiçbir yaratık ölümsüzlük istemez” mottosuna sürükler. Yeri gelir, “bahar kokusu yüreğinden tüm karanlıkları söktüp alıp götürüyor”, “içinde hep o yitirdiğini arama, bulma duygusu.” Evet Salih için, “macera bir ömür pahasına varılacak diyardı. Hiç kimsenin de varamadığı bir yerdı.” Salih’in dünyası renklidir, bir bakarsınız düşlerindeki masalların içinden Korsanlar Padişahı çıkagelir, bir bakarsınız Halil İbrahim Peygamber... Ve yazar Halil İbrahim Peygambere söz verdimemi unutmaz: “...bu çocuğun yüzü suyu hürmetine dünya bolluktan dolup taşacak. Kimse kimseyi, kimse hiçbir yarattığı aşağılayamayacak. İnsanoğlu, tekmi yarattıklar zulmü unutacaklar. Bir şikayet olursa o da ölümden olacak...” (Kemal, 2000g, s. 104, 107, 120, 134, 306). Salih, demirci İsmail Ustanın da yakınındadır. Demir döverken çıkan sesi kadim bir çalgı olarak görür, demircilerin türküsünden yola çıkarken, bu sesleri dinleyen en kötü insanların bile iyileşeceğini söyler: “...Bu insanlar artık bir süre için karılarını dövemeyecek, çocuklarına zulmedemeyecek, komşularına kötü bakmayacak, kazık atamayacak, düşmanlık edemeyecek, mutlu olacaklardır; ta ki İsmail Ustayı, çekicini, kıvılcımlarını, sesini unutuncaya kadar” (Kemal, 2000g, s. 147).

Görülüyor ki, Yaşar Kemal’de insanların birlikte onurlarıyla mutlu yaşayacağı, eşit olmalarına dair eşitlik, özgürlük söylemi, insanların şiddet görmeyeceği bir dünya özlemi vardır. Buna benzer bir durum başka bir örnekte de görülür: Salih’in babası çalışmaz, ev halkının bez dokuyarak edindiği parayı tüketir, kumar oynar, alkol alır, eşine şiddet uygulardı. Bir gün kendisiyle yüzleşerek eve gelir, yazar bu roman karakterini bir anda baştan sona aydınlatmıştır sanki, baba ev halkına uzun bir söylev çeker: “...ben ben, ben ben insan olmanın kadrini kıymetini bilmedim. İnsan olmak, aaah, insan olmak, çalışmak, üretmek, demektir... Çalışacağım, kimseyi, sizi sömürmeyeceğim... en büyük insanlık sömürüye başkaldırmaktır...” (Kemal, 2000g, s. 167). Verilen mesaj insanın insanı sömürmesinin nasıl aşağılık bir davranış olduğu gerçeğidir. Romanda yazar doğa sevgisinin insana kattığı güzelliği de işler. Salih martısını kokladığında, “yeyni bahar denizi kokusu”nu alırdı içine. Bu koku ona göre bir sevgi, umut, güzel bir yanla doldururdu insanı. Ilık bahar denizinin kokusu gibi. Ilık bahar denizi kokusu geldiğinde öyle ki, “...İşte böyle zamanlarda deniz, kum, kayalar, balıklar, çiçekler, insanlar, kokular, ne varsa dünyada çirkin, güzel bin misli güzelleşir, insan doğan güne karışır; bir yeniden doğmanın, insan gibi insan olmanın, insanlıkta terütaze olmanın, yeniden, bilerek yeniden doğmanın bilincinde olmanın, dünyayla birlikte yaratılmanın sevincine varır; bir dalgaya düşer, kendinden kopar, büyük doğanın sevincine varır; özünde insan olmanın, o erişilmez sevincine varır. İnsanoğlu bu sevinci her zaman tadabilir. İnsanların çocuklukta böyle sevinçleri sık sık tatmaları boşuna değildir. Çocuklar doğanın yaratılma, doğurma, yaratma sevincine katılabilirler; yakınlıklarından, kopmamışlıklarından...” (Kemal, 2000g, s. 248). Yaşar Kemal’de doğaya duyulan bağlılık, özellikle çocuk hayvan dostluğu ilişkisinden verilen, yaşayan canlılara dostça davranmak anlayışı insancıl bir felsefeyle ancak çözümlenebilir. Doktor Yasef, Anadolu’da yaşanan savaşıardan söz ederken, Salih’e arada şunu söyler, “bir tek insan, şahıslar da kendilerini, geçen günlerini bir daha yaşayamazlar...”

(Kemal, 2000g, s. 278). İşte doğanın dönüşümünü buna ortak eder. Aynı doğa değildir, bir sonraki yıla kalan... Değişen bir doğada, toplumda, yaşanan kötülüklerin yaygın olmasına rağmen insanın daha güçlü ve iyi bir geçmişin birikimine sahip çıktığında yaşamının kolaylaşabileceğini, mutlu olmanın uzak olmadığını okuyucunun belleğine yerleştirir.

Yaşar Kemal, insanı çevresi içinde bir bütün olarak değerlendirir. İnsanın yaşadığı çevrenin yaşanır olmasını insanın becerisiyle ilişkili tutar. İnsan belki de istemediği halde kötü olanın yanında durabilmekte; dünyayı daha çekilmez hale getirebilmekteydi. Kemal'in *Deniz Küstü* romanının daha başlangıcında, insanların birbirlerine kötülük yaptıklarını gördüklerinde özellikle balıkçı Selim'e yapılanlardan sonra yaşananları üst anlatıcı şöyle dile getirir: "*Oysaki bu dünya böyle, bu insanlar böyle. Benim elimden ne gelir ki... diyemiyorum, içim götürmüyor, bir yerlerimden bir kire, iyi olmayan, dostça olmayan bir şeye bulaşmış gibi oluyorum. İçim kararıyor, içimin karanlığını delemiyor, uzun bir süre içimi arındıramıyorum.*" Romanın geçtiği Menekşe'de olmasını düşlediği adayı da paylaşır: "*Bir de adamdaki her insanın evine girip çıkmalı, her evi evim, her insanı kardeşten de ileri gönül, kafa, yürek yoldaşım yapmalı, her işlerine koşmalı, en küçük dertlerini derdim bilmeliydim.*" İşte bu ada uzun yıllar sonra yazarın kaleme alacağı *Bir Ada Hikâyesi* roman serisinin mekânı, Karınca Adası olacak, Poyraz Musa karakteri ise düşlediklerini hayata geçirmiş olacaktır. Yazarın umuda yorduğumuz şu ifadesi umudun aydınlığını niteler: "*Adamda çok işler, çok güzel şeyler oldu... Düş kurdular insanlar durmadan... Düş kurmandan utanmadılar. Bir gün bu düşler gerçekleşemez, demeden, umutlarını içlerine gömme belasına uğramadan...*" (Kemal, 1998b, s. 23, 24).

Yaşar Kemal, romanı yazan ve yaşayandır. Roman karakterleriyle iletişiminin yanında kendi içsel dünyasında varoluşsal bir arayıcıdır, Mahmut ile konuştukları bir sırada içinden de şöyle konuşur: "*İnsanlar bu kadar korkmasalar, bu kadar zalim olurlar mı, bu kadar birbirlerine düşmanlık eder, birbirlerinin böylesine kuyularını kazarlar mı, insan öldürürler mi, birbirlerine böylesine kıyar, köle eder sömürürler mi, birbirlerinin sırtına binerler mi, aşagılar mı, delirirler mi, sevmeyi, sevimiyi böylesine unuturlar mı, uzattıkları el böylesine buz gibi olur mu, düşünebilme yeteneklerini böylesine yitirirler mi, öykünürler mi, durmadan ölümü düşünürler mi, ölümü düşünmenin boşluğunun farkına varmazlar mı, bastıkları yeri görmeyecek kadar üstümüzdeki gökten, altımızdaki topraktan, yıldızlardan, sulardan, çiçeklerden, dağ başlarından, ışıktan böylesine bihaber kalırlar mı, sevgisiz, sevişiz, dostluksuz yürekleri sıcacık, bir sevgili, bir dost yüzü için, bir kuş gibi çırpınarak çırpmandan olur mu?"* (Kemal, 1998b, s. 26, 27). Yazar, insanla ilgili dertlenişini her dem sürdürür. Bir insani özlemde insanların yaşadıklarını kritik eder. Yunuslarla dostluk kuran balıkçı Selim'in penceresinden aktarır: "*...Umutsuz olan, nankör olan insandır. Dünyanın güzelliğini yadsıyan artık salt yaşamının tadına varamayan insandır, altında yaşadığı göğü, üstünde gezdiği toprağı, akan suları göremeyen insandır. Görkemli doğa ortasında görmeden dolaşan, bakarkör olan insandır...*" Ve balıkçı Selim dile getirir: "*Hayvan olmak bu çağda insan olmaktan daha mutluluktur*" (Kemal, 1998b, s. 35). Yazar yozlaşan bir dünyanın sinir uçlarında gezinirken, tüm eksikliklere rağmen balıkçı Selim ile denize açıldığı günlerde doğanın güzelliğini sunar: "*ben oltamı toplarken gün battı, ortalık inanılmaz güzellikte kadife yumuşaklığında, tiril tiril, görülmemiş ışıklı bir maviye kesti. Gök, deniz, hava bu kadife mavisinde bütünleşti, deniz koktu*" (Kemal, 1998b, s. 41). Balıkçı Selim, insanların dedikodularına maruz kaldığında,

dürüst olmayan tutumlarıyla karşılaştığında kendine kapandığı olur, hele dostluk kurduğu yunus balığı ortadan kaybolduğunda, deniz küstüğünde ve Marmara’da yunuslar yağları için öldürüldüğünde bir başkalaşır: “...Niçin bu kadar öldürmeyi, yok etmeyi, parçalamayı seviyor insanlar? İnsan yumuşak başlı, iyilik dolu bir yaratıktır, ağız dolusu gülen, yürek dolusu ağlayan, iliklerine kadar duygulanan, seven bir yaratıktır insanoğlu... Bu öldürme, yok etme, öfke, öç, sevgisizlik neden? Niçin koparıyorlar çiçekleri, birisi tok da yüz bini niçin aç, o tok da bu kadar göziün altında, öfkenin içinde iflah oluyor mu? Tok olan niye bu kadar ahmak?” (Kemal, 1998b, s. 46). Balıkçıların hakkını yerken genç yaşta ölen Laz Mazhar Bey’i anlatırken beşeri bir hesaplaşmaya önem atfeder: “İnsanın hakkı er geç, ama erinde geçinde boğazına çakılır kalır yiyeenin.” Yazar doğaya zarar vereni de bu hesaplaşmada bir yere koyar: “birbirlerinin gözlerini oyanların..., çaresizleri ezenlerin... fıkaraaların derisini yüzenlerin..., deniz kurutanların...” yaşadığı yılları ele alırken (Kemal, 1998b, s. 73, 94), denizi kirletenleri... öğürtücü bir kokuyla kokan Haliç’i yaşanmaz haline getirenleri yüzleşmeye çağırır.

Yazarın İstanbul’da geçen bir başka romanı ise *Kuşlar da Gitti*’dir. Yaşar Kemal, binlerce kuşun çıkageldiği Florya düzlüğünden hareket ederek İstanbul’un tarihini yazanların, Florya’nın kuşlarını da yazmaları gerektiğini söyler. Ötede İstanbul değişmektedir. Kurulan gecekondularıyla, insanlar arasındaki hırs, kavga ve sosyal kötülüklerle... Eskiden kuş alıp azat eden insanlar çok azalmıştır: “Günler geçtikçe dikenlik küçüldü, Şenlikköy, Yeşilköy, Ambarlı, Cennet Mahallesi, Telsizler, Menekşe. Florya, Basınköy kuruldu. Floryanın o güzelim menekşe dolu koyağına çirkinin çirkinini beton apartmanlar yığdılar. İşte kuşlara bu küçücük yer kaldı, denizle orman, Menekşeyle Basınköy arası... Ve kuşlar her yıl gelip bu küçücük dikenliğe sığınıyorlar. Geçen yıl bu dikenliğin sahibi de burasını, parselledi, metrekaresini üç yüz, beş yüz liradan okuttu yeni zenginlere...” (Kemal, 2000f, s. 53). Bir yandan da Anadolu’dan göç yoğunlaşmıştır. Gecekondulaşma alıp başını gitmiştir. Yazar İstanbul’u, çoğaldıkça, betonlaştıkça, insanlığını unutmuş, yitmiş olarak değerlendirirken, romanın içinde çocuklarla beraberdir. Örneğin bir yerde Mahmut’la konuşurken dile getirdiği, “*umutların öldüğüne iyice inandığın bir anda insanlık, bin bir yönden açan bir ışık-umut çiçeğiyle birden aydınlanıverir*” (Kemal, 2000f, s. 52) cümlesi insanlık ailesine bıraktığı en güzel miraslardan birisidir. Biliyoruz ki, Yaşar Kemal kötünün yanında değildir. Doğayı yaşanmaz hale getiren insanları eleştirirken, halkın gücüne olan inancını kimi romanlarında açıkça roman karakterleri yolu ile iletir. Örneğin *Ağrıdaki Efsanesi* yapıtında Mahmut Han halkın yükselen tepkisinden koktuğu için kızı Gülbahar’a âşık Kavalcı Ahmet’i bağışlar. Mahmut Han’ın geri adım atmasından sonra, kalabalıktan Demirci Hüso, insanlar arası dayanışmanın öneminin altını çizer: “*Biz hep böyle, her şeyde birlik olsak, kimse bize diş geçiremez. Bize dağlar, şahlar dayanamaz. Hiç kimse... Yeter ki böyle birlik olalım*” (Kemal, 2000e, s. 107). *Teneke*’de ise üst anlatıcı rolüyle Kemal, çeltik ağalarının yaşanmaz hale getirdiği köylerde, yoksul köylülerin birlikteliğini ve haklı davalarını verirken, köylülerin yanında yer alan arzuhalci komünist Kör Cemal olur. Bu romanda, ağaların kurşunlattığı arzuhalci komünist Kör Cemal karakteriyle karşımıza çıkar.

Kısaca Yaşar Kemal’in roman diyalektiği, insan onuruna ve haysiyetine gösterilen saygının, insana duyulan sevginin ve güvenin felsefi temelleriyle beslenirken, Çukurova Türkmen kültürünün insana, doğaya ve yaşayan her canlıya yaklaşımını, kimliğinde bir varlık alanı olarak inşa etmiştir.

## Sonuç

Yaşar Kemal'in çocukluğu ve ilk gençlik yılları adaletsizliğin hüküm sürdüğü, eşkiyaların ve ağaların sarmaladığı bir kırsal toplumsal yapıda, insanı değer gözeten bir kültürün en doruk noktasıyla insanın bir değerinin olmadığı, katillerin cezalandırılmadığı, köylülerin yoksul olduğu, insanların şiddet gördüğü bir ortamda geçmiştir. Yaşar Kemal'in yetiştiği sosyal çevre ve çocukluk döneminde yaşadıkları edebiyatının biçimlenmesinde etkili olmuştur. Psiko-sosyal açıdan Yaşar Kemal, güçlü bilişsel, duygusal donanımı ile kendisini çocukluğunun, bilinçdışının zengin ve evrensel nitelikteki derinliklerine bırakabilmekte, psikanalizde benliğin hizmetinde gerileme diye bilinen bir süreci sıklıkla, rahatlıkla kullanabilmektedir. Benliğin hizmetinde gerileme, sanatçının geçici sürelerle, denetimli biçimde çocukluk çağına, bilinçdışına inebilmesi, bilinçdışının zengin içeriğini bilince taşıması, kazandırması olarak anlam bulmuştur (Öztürk, 2016, s. 186). Öte yandan Yaşar Kemal'in roman türündeki yaratıcılığı insan ve toplum gerçeğine ilişkin *egzistansiyalist* bir arayıştır. Yozlaşan, çürüyen bir toplumda doğru sözlü bir şekilde çürümeyi yansıtırken toplumsal görevinden de kaçmaz. Öyle ki, sanatın dünyanın değişebileceğini göstermesi ve değişmesine yardım edebilmesi Yaşar Kemal'de karşılığını bulmaktadır (Fischer, 1993, s. 45). Bu değişimin farklı boyutlarında Yaşar Kemal, insana duyduğu güveni ve umudu asla geri plana itmemiştir. Bunda hem sınıfsal bilinci hem de yaşam tarzı etkili olmuştur. Örneğin daha ilk gençlik dönemlerinde bile "...ben on yedi yaşımdan beri Türkiye'deki emekçilerin yanındayım... Türkiye'nin bağımsızlığının, yüzde yüz bağımsızlığının yanında" olduğunu söylerken, çocukluk çağına psikolojik derinlikleriyle yaşadığı toplumun gerçekliklerini yaratıcı bir şekilde harmanlayabilmiştir. Yazar doğal olarak romanlarında bu paradigmaya sadık bir anlayışı ortaya çıkarmıştır. Bunu her an tutkuların bütün ağırlığıyla, yüzeyden en derinlere ve derinlerden yüzeye doğru geçmek mecburiyetinde kalarak yaparken, yaşamın kendisinin de bundan başka bir şey olmadığını yer yer gösterebilmiştir (Nichanian, 2011, s. 242).

Toplumsal yapının birçok ögesine bağlı olarak toplumsal koşullar değişirken, insanlar da bu değişime uyum sağlamaya çalışır. İnsan ve toplum yaşamı etkileşim halinde süregider. İnsanın çocukluk çağı, bilinç dışının zengin içeriğinin elbette kültürlendiği bir sosyal çevre vardır. Bu anlamda Tharaud'a göre, Yaşar Kemal bir Alevi köyünde büyümüştür ve onun idealizmi ile hümanizmi, örneğin *Yer Demir Gök Bakır*'da ifade edilen Alevi değerlerini yansıtıyor görünmektedir. Onun yazıları, acı çeken insanlığın en acı ve en dayanılmaz durumlarını yansıtırken bile, ışığı, umudu ve insan sevgisini ifade eder (Tharaud, 2017, s. 448). Aynı şekilde *Bir Ada Hikâyesi*'nde Melek Hatun ile Girit Mübadili Musa Kazım Efendi'nin yaşama bakış açılarında, insanlarla ilişkilerinde, sevgiyi ve insana saygıyı benimsemelerinde de bunu görürüz. *Binboğalar Efsanesi*'nde ise insana, doğaya, kadına ve kültüre saygının temsili olan Türkmen kültürünün toprağa yerleşme ve endüstriyel tarıma geçişte, sermaye ile tanıştıktan sonra darda kalmış bu son Türkmen aşiretine karşı yeni ağaların, bürokrasinin acımasız yaklaşımıyla birlikte değerlendirildiğinde değişen maddi koşulların, insan ve toplum gerçekliğini anlamamızda ne kadar güçlü bir veri olduğunu bize gösterir. Elbette olumlu-olumsuz birçok unsuru yazar işlerken, Haydar Usta'da somutluk bulan, sevgi, insana saygı, umut ve insandan en güzel şeylerin beklenmesine olan inanç bu kültürün değerlerini göstermeye yeter. Bu nedenle roman tam da gerçek dünya temsiliyle fevkalade iç içe geçtiği için, sadece be-

timlediğini iddia ettiği dünyayı şekillendirmek üzere çok şey yapabilir (Mackay, 2018, s. 35). *Işığın destancısı* Yaşar Kemal'in insan sevgisini ve sıcaklığını yüreklerinde taşıyan karakterleri, fail olarak toplumun yeniden insancıl kurgusunda bu anlamda müdahil olabilmektedirler. Ayrıca felsefi temellere dayandırdığı Anadolu Türkmen kültürünün bir mirasçısı olmayı seçtiği kadar kendisi de evrensel bir yazardır. Her şeyden önce insan hak ve özgürlüklerini savunmak konusunda entelektüel bir duruşa ve onura sahiptir. Yaşadığı coğrafyanın insanının ve dünya halklarının refah ve demokrasi nimetinden yararlanmasını savunur. Ülkesinin gerçeklerine yabancı olmayan bir demokrattır. Demokrasiyi tehlikeye atarak dünyayla aramıza duvarlar örüp sadece kendi meselelerimizle ilgilenecek, evimizdeki hürriyetlerimizi etkin bir şekilde koruyamaya çalışanların (Bauman, 2014, s. 31) yanında olmadığı gibi dünyadaki tüm insanların demokrasiden, insan hak ve özgürlüklerinden ve sosyal adaletten pay almasının mücadelesini yapmış, yaşamının her döneminde yazdığı her cümlede tereddüt etmeden bu mücadelenin gereklerini yerine getirmiştir. Açıkçası romanlarının varoluşsal kaynakları bu değerlerden de beslenmiştir.

### Kaynaklar

- Bauman, Z. (2014). *Modernite, kapitalizm, sosyalizm*. (F. D. Ergun, Çev.). (2.Baskı) İstanbul: Say.
- Bauman, Z. (2017a). *Hermenötik ve sosyal bilimler*, (H. Oruç, Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2017b). *Kimlik*. (M. Hazır, Çev.). Ankara: Heretik.
- Bataille, G. (2016). *Edebiyat ve kötülük*. (A. Sönmezay, Çev.). (4. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Fischer, E. (1993). *Sanatın gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.). (7.Baskı). Ankara: Verso.
- Kemal, Y. (2000a). *İnce Memed 1*. (8.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (2000b). *İnce Memed 2*. (6.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (2000c). *İnce Memed 3*. (6.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (2000d). *İnce Memed 4*. (6.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (2000e). *Ağrıdaki efsanesi*. (8.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (2000f). *Kuşlar da gitti*. (5.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (2000g). *Al gözüm seyreyle salih*. (4.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (2000ğ). *Ortadirek/Dağın öte yüzü 1*. (5.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (2000h). *Yer demir gök bakar/Dağın öte yüzü 2*. (7.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (2000i). *Ölmez otu/Dağın öte yüzü 3*. (5.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (1998a). *Yağmuncuk kuşu/Kimsecik 1*. (3.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (1998b). *Deniz küstü*. (3.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (1998c). *Demirciler çarşısı cinayeti/Akçasazın ağaları 1*. (3.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (1999a). *Kale kapısı/Kimsecik 2*. (3.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (1999b). *Kanın sesi/Kimsecik 3*. (3.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (1999c). *Yusufoçuk Yusuf/Akçasazın ağaları 2*. (3.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (2001a). *Yılam öldürseler*. (8.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (2001b). *Üç Anadolu efsanesi*. (8.Baskı). İstanbul: Adam.
- Kemal, Y. (2001c). *Binboğalar efsanesi*. (5.Baskı). İstanbul: Adam.
- Mackay, M. (2018). *Roman nedir?* (F. Akdoğan Özdemir, Çev.). İstanbul: Boğaziçi.
- Mengüşoğlu, T. (2017). *İnsan felsefesi*. (2.Baskı). İstanbul: Doğu Batı.

Nichanian, M. (2011). *Edebiyat ve felaket*. (A. Sönmezay, Çev.). İstanbul: İletişim.

Öztürk, O. M. (2016). *Özerk benlik, kul benlik*. (3.Baskı). İstanbul: Okuyan Us.

Sadak, Y. (2017). *Yaşar Kemal ya da Dionysos'un dönüşü*. İstanbul: Öteki.

Tharaud, C. B. (2017). *Çukurova Yaşar Kemal edebiyatının temelleri*. (T. Çulhaoğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.





DOI: 10.22559/folklor.863

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# Türk Roman Eleştirisinde İki Kadın: Suat Derviş ve Behice Boran'ın *Tatarcık* Roman Eleştirilerinin Karşılaştırmalı Analizi

## Two Women in Turkish Novel Criticism: A Comparative Analysis of Suat Derviş's and Behice Boran's Literary Criticism of *Tatarcık* Novel

Şehriban Kaya<sup>1</sup>

### Öz

Bu makale, Suat Derviş ve Behice Boran'ın, 1940'ların başında yazdıkları roman eleştirilerini karşılaştırmayı hedeflemektedir. Kendisi de roman yazarı olan Suat Derviş, bir dönem çıkardığı *Yeni Edebiyat* dergisinde, sosyolog Behice Boran ise bir grup arkadaşıyla çıkardığı *Yurt ve Dünya* dergisinde roman eleştirileri yazmıştır. Biri yazar diğeri sosyolog olan bu iki kadının; Halide Edip Adıvar'ın *Tatarcık* romanına aynı dönemde eleştiri yazmaları ise kadın, kadın edebiyatı ve edebiyat eleştirisi bağlamında ele alınması gereken çarpıcı bir veri sunmaktadır. Makalede, Suat Derviş ve Behice Boran'ın roman eleştirilerindeki benzerlikler ve farklılıklar, Halide Edip'in *Tatarcık* romanı merkeze alınarak analiz edilmektedir. Toplumcu gerçekçi edebiyat eleştirisi gözlüğünden yazdıkları roman eleştirilerinde, Suat Derviş ve Behice Boran roman karakterlerinin sosyal çevrelerinin tipik örneği olup olmadığına bakmışlar, romanda toplumsal fayda aramışlardır. Behice Boran'ın,

<sup>1</sup> Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, İşletme Fakültesi Turizm İşletmeciliği Bölümü. seheriban.kaya@deu.edu.tr



Halide Edip'in kadın roman kahramanlarını analiz edişinde ve kadın romancıların aşk romanlarını ele alışında, o dönemde henüz ortaya çıkmamış olsa da, feminist edebiyat eleştirisine yakınlık vardır. Roman eleştirilerinde kadın konusuna eğilmemekle birlikte; Suat Derviş, çoğunluğu erkek olan edebiyat eleştirmenlerince romanları yok sayılan bir kadın yazar olarak feminist edebiyat eleştirisinin ilgi alanına girmektedir.

**Anahtar sözcükler:** *Kadın, edebiyat, roman, roman eleştirisi, kadın edebiyatı, feminist edebiyat eleştirisi*

### Abstract

This article aims at comparing Suat Derviş's and Behice Boran's criticism of novels written in the beginning of 1940s. Being a novelist herself, Suat Derviş wrote criticism of novels in her *Yeni Edebiyat* journal while Behice Boran wrote criticisms of novels in *Yurt ve Dünya* journal published by her with a group of friends. These two women, a writer and a sociologist, wrote criticisms for Halide Edip Adıvar's *Tatarcık* in the same period of time and that provides a striking data which must be evaluated within the context of women, women literature and feminist literary criticism. In the article, similarities and differences between Suat Derviş's and Behice Boran's criticisms of novels are analyzed d by taking Halide Edip's *Tatarcık* into the focus. In their novel reviews guided by a social realist point of view, Suat Derviş and Behice Boran looked at whether the novels' characters were typical of their social environments and searched for the novels' social usefulness. In Behice Boran's analysis of female characters in Halide Edip novels as well as the women novelists' love novels, there is closeness to feminist literary criticism which even had not emerged yet. In spite of not addressing women issue in her review of novels, Suat Derviş, herself, who was ignored by the literary critics, whose majority were men, is a main interest for the feminist literary criticism.

**Keywords:** *women, literature, novel, novel criticism, women's literature, feminist literary criticism*

### Giriş

Suat Derviş ve Behice Boran hemen hemen aynı yıllarda roman eleştirileri ve çözümleri yapar. Kendisi de yazar olan Suat Derviş; Halide Edip'ten Sabahattin Ali'ye, Halit Refik Karay'dan Reşat Nuri'ye kadar çıkardığı *Yeni Edebiyat* dergisinde bir dizi yazarın romanlarına, zaman zaman sert denebilecek, eleştiri yazıları yazar. Suat Derviş ile aynı yıllarda, sosyolog Behice Boran da bir grup arkadaşıyla çıkardığı *Yurt ve Dünya* dergisinde; Halide Edip, Sabahattin Ali gibi Türk yazarların yanı sıra James Joyce gibi uluslararası yazarların romanlarını, toplum ve sanat ilişkisi bağlamında analiz eder. Biri yazar diğeri sosyolog olan bu iki kadının, Halide Edip'in *Tatarcık* romanına eleştiri yazmaları ise kadın, kadın edebiyatı ve edebiyat eleştirisi bağlamında ele alınması gereken çarpıcı bir veridir. Hélène Cixous

(1976, s. 875) *Medusa'nın Gülüşü*'nde kadınlara “yazın” diye seslenir; çünkü kadın, hareketiyle dünyaya ve tarihe kendini nasıl yerleştiriyorsa metne de yerleştirmek zorundadır. Bu seslenişten kırk yıl kadar önce, Suat Derviş ve Behice Boran, yazarak kendilerini metne yerleştiren kadınlar olarak, 1940'ların kültürel sahasında var olmuşlardır. Bu makale, gerek dönemin sosyal ve siyasal koşulları içerisinde konumlandıkları yer, gerekse edebiyatla olan ilişkileri açısından Suat Derviş ve Behice Boran'ın roman eleştirilerinin karşılaştırmasını yaparak, edebiyat ve kadın ilişkisine katkı sunmayı hedeflemektedir.

Makalede öncelikle Türkiye'de romanın ortaya çıkışı ve izlediği seyir ele alınacaktır. Romanı tarihsel konumuna yerleştirdikten sonra sırasıyla Suat Derviş ve Behice Boran'ın roman eleştirileri değerlendirilecektir. Bu değerlendirme sonrasında; Suat Derviş ve Behice Boran'ın roman eleştirileri benzerlik ve farklılıkları tespit edilmek üzere karşılaştırılacaktır. Bu karşılaştırmada, kuşkusuz, her ikisinin de Halide Edip Adivar'ın romanı üzerine yazmış oldukları roman eleştirileri merkeze alınmaktadır. Roman eleştirilerinin karşılaştırmalı analizi sonrasında; Suat Derviş ve Behice Boran'ın Halide Edip romanlarına eleştiri yazmaları üzerinden, bu eleştirilerin kadın edebiyatı ve feminist edebiyat eleştirisi bağlamında nerede durduğu sorusuna yanıt aranacaktır.

### 1. Türkiye'de roman

Türkiye'de roman tarihsel sürece bakıldığında, Batı'dan tamamen farklı şekilde gelişmiştir (Dino 2008 [1978], Moran 1983, Naci 2007, Timur 2002). Romanın ortaya çıktığı koşullara bakıldığında karşımıza “matbaanın yükselişi, okur kitlelerinin oluşumu, milliyetçiliğin etkileri ve kadınların boş vakitlerinin artışı gibi” nedenler çıkar (Jusdanis 2002). Bu bağlamda, Batı'da roman ekonomi sahasında yaşanan değişim ve dönüşümlere paralel olarak feodaliteden kapitalizme geçişte burjuva sınıfının ortaya çıkışıyla yavaş yavaş ortaya çıkan bir türdür (Moran, 1983). Bizde romanın ortaya çıkışı ise ekonomi sahasında yaşanan değişim ve dönüşümlerin sonucundan çok Osmanlı döneminde yaşanan Batılılaşma faaliyetleri ve tartışmalarının içerisinde gerçekleşmiştir. Batıda bir sınıfla organik bağla ortaya çıkan bir edebi tür olan roman, Osmanlı dönemi Batılılaşmasının sonucu ortaya çıkan kültür ikiliğinin ortasına doğmuştur. Bu yüzden de 1950'lere kadar “Türk romanının sorunsalını büyük ölçüde bu Batılılaşma hareketi belirler” (Moran, 1983). Sözü edilen dönemin tanınmış yazarlarına bakıldığında neredeyse tamamının Batılılaşma sorununu merkeze aldığını görürüz ki bu merkeze alış Türk romanının aynı zamanda işlevini, kuruluşunu ve tiplerini de belirlemiştir (Moran 1983).

Batılılaşma içerisinde ağırlıklı bir yer tutan konu da şüphesiz kadın hakları konusudur. Öncelikle II. Meşrutiyetle gelen, kendisinden önceki döneme göre görece özgür ortam, basın ve yayın faaliyetleri aracılığı ile fikirlerin ortaya atılışını ve tartışılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda kadın hakları dönemin gazetelerinde hararetli bir şekilde tartışılmakla beraber *Kadınlar Dünyası*, *Mehasin*, *Kadın* ve *Demet* gibi kadın dergileri çıkarılmış ve kadın dernekleri kurulmuştur. Halide Edip Adivar da kadın ve sorunları üzerine yazan ve kadın derneği kuran bir eğitimci ve yazar olarak bu alanda oldukça etkin rol oynamıştır. Halide Edip'in romanlarına bakıldığında kadın kahramanlarının o dönemde ideal saydığı Türk kadınına temsil ettiği görülür. *Seviye Talip*, *Handan* ve *Tatarcık* romanlarında kadın kahramanlar güçlü bir kişiliği

olan, haklarını savunan, Batı terbiyesi almış, ama Batılılaşmayı şekilcilikte giyim kuşam gibi şekilde aramayan, resim ya da müzik gibi bir sanat kolunda faaliyet gösteren yetenekli, yabancı dil bilen, kültürlü ve çekici kadınlardır. Halide Edip Adıvar'ın okuruna sunduğu yenilik de yarattığı bu kadın imgesi olmuştur (Moran 1983). Ev içine hapsedilmiş gelenek göreneklere göre yetiştirilmiş, okuma yazması olmayan kadın, Batılılaşma çabasındaki aydın için tam bir geri kalmışlık sembolüydü. Onun karşısına konan “asrı” kadın ise kökleriyle bağı koparmış batılı kıyafetler ve serbest tavırlarıyla kuşku uyandıran kadındı. Halide Edip'in kadın kahramanları, birbirine karşıt bu iki kadın tipini kendilerinde uzlaştıran kadınlardır; *Sinekli Bakkal*'ın Rabia'sı, *Tatarcık*'ın Lale'si gibi.

Bizde romanın gelişiminin Batılılaşma faaliyetlerinden ayrı ele alınmaması, Karpat'ın “Türkiye'nin sosyal tarihini yazacak olanların ilk sağlam kaynağı şüphesiz ki edebiyat olacaktır” (1962, 10) tespitini de beraberinde getirir. Karpat (1962) Türkiye'nin yüzyıldır gittikçe hızlanan bir tempoda durmadan değiştiğini ve bunu hiçbir tarihin kaydetmediği iddiasındadır. Tarih kaydetmemiştir ama toplumun içyapısında oluşan değişimi edebiyat değerlendirmiştir (Karpat 1962). Bu noktada, Türk Edebiyatının, toplumun gelişmesinde yaşamsal bir yeri vardır (Karpat 1962). Bilhassa 1932-34 yılları arasında yayınlanan Kadro dergisini çıkaran ekipten Yakup Kadri'nin *Yaban* romanı ile edebiyata “toplumsal sokmak düşüncesi” belirlemiştir. Kadrocuların temel hedefi, kurulan Cumhuriyet için sosyal ve siyasal bir düşünce sistemi kurmayı ki bu her şeyden evvel ülke gerçekleri ile yüzleşmekten geçiyordu.

Jusdanis'in (2002, 100) “sanatın ikiz karakteri” dediği şey, edebiyatı anlamada yardımcı olacaktır. Sanatın ikiz karakteri; sanatın hem özerk bir yapıya sahip olup hem de toplumsal olgu olduğu gerçeğini anlatır (Jusdanis 2002, 100). Edebiyat da hem özerk bir yapıya sahip olması hem de toplumsal bir olgu olması itibarıyla okurla arasına bir mesafe koyar (Jusdanis 2002). Bu mesafe koyuş, okurların gerçeklikten bir miktar uzaklaşarak o gerçeklik üzerine derinlemesine düşünmelerini ve daha da önemlisi onu değiştirmelerini mümkün kılar. Burada, edebiyatın dünyayı değiştirip dönüştürdüğü iddia edilmiyor, edebiyatın “hem eleştiriyi hem gerçek hayata etki etmeyi mümkün kılan bilişsel bir perspektifi” beslediğine vurgu yapılıyor (Jusdanis 2002, 100). İşte bu mümkün kılma Türkiye'de edebiyat ve edebiyat eleştirisinin 1930'larda ve 1940'larda yoğun olarak üretilip tartışılmasının ana nedenidir.

Romanın bizdeki seyrini içinde, Suat Derviş ve Behice Boran, 1940'lı yılların başında yazarlar roman eleştirilerini. İlk romanı 1920'de basılan Suat Derviş ile ABD'de doktorasını tamamlayıp gelmiş sosyolog Behice Boran'ın edebiyat eleştirmeni olarak yazdıkları roman eleştirileri üzerinde her nedense pek durulmamıştır. Oysa kadın edebiyatı ve feminist edebiyat eleştirisi tartışmalarının yoğun olarak yaşandığı günümüzde, kadınların 1940'lı yılların edebiyat sahasındaki etkin konumu mutlaka üzerinde çalışılması ve tartışılması gereken bir süreçtir. Edebiyat dergisi çıkaran ve roman eleştirileri yazan kadınların ürettikleri, son dönem kadın ve edebiyat tartışmaları açısından zengin bir kaynak sunmaktadır.

## 2. Suat Derviş'in roman eleştirileri

İlk romanı *Kara Kitap*'ı 1920'de çıkaran Suat Derviş (1903-1972), çıkardığı *Yeni Edebiyat Dergisi*'nde 1940'lı yılların başında roman eleştirileri yazar. Adı geçen dergiyi 1937'de Suat Derviş yakın arkadaşı Neriman Hikmet'le kurmuş ancak sadece dört sayı çıkarabil-

miştir. *Yeni Edebiyat Dergisi*, Reşat Baraner'in TKP için yayın organı arayışında, 1940'da tekrar yayın hayatına başlamış ancak, 26 sayı çıkabildikten sonra kapatılmıştır (Behmoaras 2008). Suat Derviş'e göre edebiyat "sosyal hayatı hususi bir tarzda aksettirme sanatı olarak kabul edildiği zaman doğruya en yakın tarifi bulur" (İleri 1998, s. 340). O, *Yeni Edebiyat*'ta yer alan roman eleştirilerinde, toplumcu gerçekçi bir yaklaşımı uygulamıştır. Bu bağlamda, Suat Derviş incelediği romanda tip yaratma, tipleştirme, halktan yana tavır koyma, iyimserlik ve aydınlık geleceğe inanma gibi ilkelerin yer alıp almadığına bakmış; eğer yer alıyorsa da başarılı bir şekilde uygulanıp uygulanmadığını sorgulamıştır.

Suat Derviş halkın sorunlarına değinmeyen bireysel dertlere odaklanan romancıları acımasızca eleştirir, hatta *Fahim Bey ve Biz* romanı için "Sosyal hayatın birçok karışık dava ve sorunları kucakladığı, insanların zihnini birçok toplumsal sorunun kurcaladığı böyle bir zamanda, bu kitaba harcanan emeğe, basımı için kullanılan kâğıda yazıktır" diyecek kadar ileri gider. Abdülhak Şinasi'nin *Fahim Bey ve Biz* romanına yazdığı eleştiride Suat Derviş, "Cemiyet hayatını aksettirmeyen, hiçbir iddiası ve tezi olmayan bir san 'at eserinden en ufak bir istifade bile beklenilemez. Muhitinde cereyan eden hakikî hayat sahnelerini göremeyince, içtimaî hayatın birer mahsulü olarak etrafını çevreleyen reel tipleri bulamayınca insan böyle eserleri okumakla sarf ettiği zamana acımaktan kendini alamıyor...ve hatta muharrire kızıyor" der (İleri 1998, s. 340). Ona göre okur, eline aldığı romanda kendisini, çevresini, toplumu görebilmelidir. Suat Derviş *Fahim Bey ve Biz*'i toplumsal olanı değil, bireysel olanı ortaya koyduğu için "lüzumsuz eser numunesi olarak" gösterir (İleri 1998, s. 340). Bu kitabın yazarı, Abdülhak Şinasi, gerçek hayatı bilmediği için romanında da gerçek hayattan kişilere ve olaylara yer verememiştir, Suat Derviş'e göre. *Fahim Bey ve Biz* romanında Fahim Bey karakteri ne kadar güçlü çizilirse çizilsin, onun yaşamı ile toplumsal hayatın bağları gösterilmediği ve içinde yaşadığı dönem özellikleri belirtilmediği için roman, okur için faydasız ve lüzumsuzdur (İleri 1998, ss. 341-342).

Suat Derviş'in başarılı bulduğu roman ise Reşat Enis'in *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın* romanıdır. Reşat Enis, Suat Derviş'e göre, "birinci sınıf edebiyat yapmıştır" (İleri 1998, s. 316). Yazarın fabrika hayatını gerçeğe uygun şekilde vermesi; gerek karakterleri keskin hatlarla çizmesi gerekse fabrika yaşamını olanca canlılığı ile aksettirmesindeki başarısından, Suat Derviş *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın* romanını "Türk dilinde yazılmış olan romanların en güzellerinden biri" olarak tanımlar. "Romanın ilk kısımlarındaki fabrika hayatından alınmış, iş paydos saatleri, kadın atölye gece mesaisi, fabrika kazanları ve grev sahneleri, Zehra, Melek, sakallı kontrol, patron, Serap, babası, Zahide, Verem Aliye, Zehra teyze, Hafız Mürteza tipleri birçok keskin hatlarla ve çok canlı renklerle çizilmiş levhalardır. Bunları yazan müellif birinci sınıf bir edebiyat yapmıştır ve işte mevzuunu mevcut realitelerden almış bulunan bu eser için yukarıda bahsettiğimiz ufak tefek hatalarına rağmen Türk dilinde yazılmış olan romanların en güzellerinden biridir" (İleri 1998, s. 316).

## 2.1 Suat Derviş'in gözünden *Tatarcık* romanı

Suat Derviş *Yeni Edebiyat Dergisi*'nde Halide Edip Adıvar'ın *Tatarcık ve Yol Palas Cınayeti* romanlarına yazdığı eleştirileri de toplumcu gerçekçi gözlüğünden bakarak yazmıştır. *Tatarcık* romanı için yazdığı eleştiride Suat Derviş, yazarın üslubunun sürükleyiciliğini

övdükten sonra can alıcı soruyu sorar; “...niçin okuyucu bol bol su içmiş olduğu halde bir türlü susuzluğunu teskin edemeyen insanın inkisarını duyuyor?” (İleri 1998, 285). Romanın ismi *Tatarcık* olmasına rağmen kitabın konusu bu genç kız değil, Boğazın Anadolu kıyısında yer alan Poyraz köyün sahife hayatıdır. Suat Derviş, okurun kitabı gerçek hayattan alınmış ve gerçek hayata dair sonuçlara ulaşacağını düşünerek okusa da yazarın okuyucusunu hiçbir yere ulaştırmadığını belirtir. Poyraz köy, Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki moda olan sayfiye yeri iken şimdi çöken imparatorluğun bakiyesi birkaç aileye ev sahipliği yapan harap yıkık yahlara sahiptir. Halide Edip romanda, Poyraz köyün denize bakan yamaçlarını tamamen kaplayan Feridun Paşa korusunu öve öve bitiremez “Koru ve sahipleri Poyraz Köyü’nün gururunu okşar” (Adıvar 1981, s. 38). Suat Derviş ise Poyraz köyün yamaçlarını kaplayan devasa koruda zenginlik içinde yaşayan ailenin niye köyün gurur kaynağı olduğuna anlam veremez. Köyün diğer sakinleri ise birkaç eski araba sürücüsü esnaf, birkaç eski aydın, ihtiyarlar ve emekli küçük memurlardan oluşan fakir halktır. Köyde yeni zengin Sungur Balta ve ailesi de yaşamaktadır. Halide Edip’in *Tatarcık* romanının kadın kahramanı Lale karakterini “kendi neslinden herhangi bir Türk kızının ayrı ayrı ve biraz da aykırı cephelerini nefsinde toplamış olan genç bir mahlûk” diye tanımlamasına, Suat Derviş itiraz eder. Lale, Suat Derviş’e göre hiç de kimseye benzememektedir, yazar tarafından köyün gençlerine örnek olsun diye geliştirilmiş ama toplumda karşılığı olmayan bir tiptir. Lale, babası Osman Kaptan öldükten sonra bahçelerde çalışmış, balığa çıkmış annesine eve bakmış bu arada kolejde eğitim görmüş hatta yalıda yaşayan kızlara İngilizce ders vermiş en sonunda da bir kız lisesinde İngilizce öğretmeni olarak işe başlamıştır. Yani kesinlikle tipik bir karakter değildir. Lale köylülere kaldırımda yürümesini öğretmek için de bisikletiyle son sürat gider; bunun nedenini köylülere, üniversiteye boş yere gitmediğini onlara bu kuralları öğretmek istediği için gittiğini söyler. Romanın sonunda ise Lale, Sungur Balta’nın karısına köy halkı için yapılacaklar listesi verir.

Suat Derviş *Tatarcık* romanındaki karakterlerin halkın sorunlarının yeni zengin bir adamın eşine liste vererek hallolacağını düşünecek kadar dar görüşlü olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra, *Tatarcık* romanı barındırdığı şahsiyetler açısından oldukça kalabalık ve neredeyse sırf karakter analizini yapmak üzere romana sokulmuş oldukları izlenimi vermektedirler Suat Derviş’e göre. Feridun Paşa’nın ailesinin üç kuşak bir arada yaşaması ve dönemin üç neslini de temsil eden insanlar barındırması bunun örneğidir. Bu aileye mensup Avrupa’da okuyup sonunda halkına hizmet için ülkesine dönen Recep genç kuşağın temsilcisidir ve Lale’nin kalbini kazanmayı başarır. Recep, Halide Edip’in *Sinekli Bakkal* romanının kahramanı Rabia’nın oğludur. Romanın sonunda tüm köyün davetli olduğu bir eğlencede Lale ile nişanlanan Recep, Lale’ye “Halkın avukatı olacağım, avukat tutamayanların avukatı olacağım, onların haklarını savunacağım!..... Siz onları modernleştirip birer Sungur Balta ve avenesi gibi tiplere benzetirken, ben de onlara nereden geldiklerini, köklerini, benliklerini, yaşamak ne demek olduğunu öğreteceğim....” derken, Lale’nin “bunu nasıl öğreteceksiniz? sorusuna “Haftada bir, çocuklara kukla oynatacağım” (Adıvar, 1981, s. 188) yanıtını verir. Suat Derviş bu diyaloga yer verip “İşte Tatarcık! İşte roman!” ifadesiyle romanla adeta dalga geçer.

Suat Derviş, *Tatarcık*’ta okurun her türlü dünya görüşünden karaktere denk geldiğini hatta neredeyse bu karakterlerin çokluğunun okurda zoraki yan yana getirildiği izlenimi bıraktığını belirtir. Karakterlerin aile çevrelerine yer verilmiş olsa da daha geniş sosyal çevrelerine geniş yer verilmemiş olması, bazı karakterlerin zayıf kalmasına neden olmuştur. Suat

Derviş'e göre, Halide Edip kendisine daha yakın olan toplumsal kesimlere ait karakterleri çok canlı güçlü karakterler olarak resmedebilmektedir ki Osmanlı döneminde güçlü olup, yeni dönemde artık gücünü kaybetmiş eskimiş sınıfın kibarları olan tiplerin bütün karakter ve psikolojileri son derece canlı ve doğru çizmiştir. Ancak sosyal görüşleri ile birlikte verilmek istenen genç karakterleri romana oturtmakta Halide Edip başarılı olamamıştır. Suat Derviş'e göre, romandaki genç karakterlerin temsil etmeye çalıştığı fikir ve görüşlerin kaynağı olan sosyal toplulukların yaşamları ve acıları romanda hiç gösterilmemiştir. Bu yüzden de fikirler sosyal bütünlüğün birer parçası olmaktan çok sadece söylenmiş olarak esere sokulmuş izlenimi yaratır. Bu fikirleri ifade eden karakterler güçlerini sosyal zorunluluklardan almadıkları için, savunmaya ve aktarmaya çalıştıkları fikirlerine hakim değillerdir. Örneğin; bu gençlerden komünist diye tanımlanan Safa karakterinin, bu dünya görüşü ile alakası olmadığı, komünizme yapılan eleştiri ve saldırılar karşısında bizzat kendisinin de komünizme karşı cephe almasıyla sonuçlanmasında görülür. Suat Derviş, Halide Edip'in komünizmi mahsus mu zayıf bir karakterle temsil ettirdi yoksa konuda bilgisi mi zayıf pek kestiremediğini dile getirir.

Halide Edip'in *Tatarcık* romanında, "halkın ıstırapı"ndan söz etmesini, Suat Derviş son derece yüzeysel bulur, çünkü halkın ıstırapı sadece roman kahramanlarından Hasan'ın bölük pörçük çocukluk anılarının romantikliği içinde görülür. Halkın kurtuluşuna kafa yoran olumlu karakterler olarak karşımıza çıkan Lale, Recep ve Hasan'ın henüz olgunluğa erişmemiş fikirleri vardır. Bu fikirler öylesine yüzeyseldir ki Lale halkın çözülmesini istediği sorunları bir liste ile Sungur Balta'nın eşine verir. Suat Derviş'e göre, romandaki genç karakterler net kavrayamadıkları modernleşme içinde tüm gereksinimlerini ve isteklerini toplamışlardır. Ona göre son derece çelişkili olan ise roman boyu okuyucunun nefretini kazanan sonradan görme zengin Sungur Balta'nın, roman sonunda birden bire örnek bir tip haline gelmesi ve hatta Lale'ye köylüleri "modernleştirip hepsini Sungur Balta ve avnesine benzetme" görevinin verilmesidir. Lale ki kendi ayakları üstünde duran bir çalışan kadındır, halkın sorunlarını çözmesi için Sungur Balta'nın eşine liste vermesi bu güçlü karakteri zayıflatmıştır. Romandaki gençlerin yaşam koşulları, halkla ilişkileri ve fikirleri, Suat Derviş'in toplumcu gerçekçi roman eleştirisi gözlüğünden bakıldığında son derece tutarsızdır.

### 3. Behice Boran'ın roman eleştirileri

Behice Boran (1910-1987), romana sosyolojik açıdan yaklaşır. Özellikle 1940'lı yıllarda *Yurt ve Dünya* ve *Adımlar* dergilerinde eleştirileri dikkat çekicidir. Sosyolog kimliği ile edebiyat üzerine yazan Behice Boran her şeyden evvel toplumsal değişim ve dönüşümlerin sanat ve edebiyata yansımalarına odaklanır. Romanı edebi bir tür olarak ortaya çıkaran tarihsel koşullar ve sanatçının tüm bu dönüşüm süreçlerinde değişimi, Behice Boran'ın ele aldığı konulardandır. Boran'a göre toplumda hali hazırda var olan tabakalaşma ve bu tabakalaşmanın değişmesi sanat şekillerine ve çeşitlerine etki eder ki edebiyatta romanın geç gelişmiş bir tür olması bunun sonucudur (Boran 1992).

Avrupa'da romanın gelişmesi kapitalist burjuva toplumların gelişmesi ile birlikte olmuştur. Kuşkusuz roman içinde doğduğu burjuva toplumunun karakterini yansıtır: ilk defa olarak bireyin iç dünyası bütün ayrıntıları, giriftliği ve akışı ile romanda işlenmiştir (Boran 1992). "Roman, kapitalist cemiyetin ferdiyetçi karakterinin edebiyatta belirtisidir" (Boran 1992, s.

60) ve kapitalist toplumda işçi sınıfı büyüyüp gücünü artırdıkça kapitalist toplumun sanat ve edebiyatının sınıf karakteri taşıdığı ortaya çıkacaktır. İşçi sınıfı kendi sanat ve edebiyatını yaratmaya hiç değilse var olana etki etmeye başlamıştır. Boran'a göre kapitalist toplumda edebiyatta ve sanatta iki yön belirmiştir. Bir kol gittikçe dar manada tabaka sanatı edebiyatı haline gelmiştir; savaşlar ve buhranlarla güvenlik duygusunu kaybeden, konumu sarsılan toplumun gidişinde etkisini kaybetmeye başlayan ve daha aşağıda kalan kısımları eriyip kaybolan burjuva sınıfının şaşkınlığı onun realiteden kaçmasına neden olmuştur (Boran 1992). Bu realiteden kaçış, sanatta ve edebiyatta sanatçının içine kapanmasına ve geniş halk kitlelerinden kopmasına, sosyal dünyadan tamamen kaçıp sürekli kendini didiklemekten doğan eserler vermeye başlamasına neden olmuştur (Boran 1992). Romanda bu durum kendini "şu-urun akışını" tasvir eden, inceleyen, ifade eden romanlarla gösterdi ki bunun en bilinen örneği James Joyce'dir. Boran'a göre, romanın bireyci ve psikolojik niteliği Joyce ile zirvesine ulaşmıştır ki bu son raddeye gelmiş bireysellik, sanatçı ile hitap ettiği insan arasındaki bağı koparmıştır (Boran 1992).

Sanat ve edebiyatta ikinci kol ise gittikçe daha geniş halk kitlelerine doğru açılmaktadır; bu kolda esere sosyal hareketler ve fikirler hâkim olur. Boran, bireysel edebiyatı değil, toplumsal edebiyatı önclemiştir. Boran'a (1992) göre yeniçağın sanatçıları, yazdıkları esere sosyal akımları, kitle hareketlerini fikirlerini koyan sanatçılardır. "Sanatkâr artık yarattığı karakterlerin iç hayatının çıkmaz dehlizlerinde dolaşmıyor; alakası, dış şartlardan kopmuş, kendi başına ele alınmış fertlerin iç hayatı değil, dış sosyal şartlar içinde ve onlarla ilgili olarak harekete geçen, hisseden, düşünen fertlerdir; karakterlerini bu şekilde yaratıyor ve yataştırıyor. Bugünün canlı, kuvvetli sanat eserleri, romanları bu ikinci cereyanın mahsulleridir; yarına geçecek olan, dünden bugüne gelinen sanat cereyanını yarına bağlayacak olan eserler de bunlardır; çünkü bunlar cemiyetlerin umumi gidişine, tekâmülüne aykırı bir istikamette değil, onunla birlikte ilerliyorlar; artık geçmişe mal olmuş değerleri değil, bugünün ileri, yarına doğru değişen değerlerini ifade ediyorlar" (Boran 1992, s. 62). Behice Boran, ikinci kolun toplumun değişmesi ve gelişmesine bilinçli şekilde yardım ettiğine işaret eder. Boran sanatın, kuşkusuz edebiyatın da, insanı aydınlatması ve dönüştürmesi gerektiğini düşünmektedir ki toplumcu gerçekçi edebiyatın karakteristiklerinden biridir bu.

Behice Boran'ın *Yurt ve Dünya* dergisinde yayımlanan edebiyat yazılarının gerçek gözlemlere dayanması alışıl gelmiş bir yöntemdir (Karadeniz 2002, s. 169). Örneğin, Behice Boran'ın "Kadın Romancılarımız" başlıklı yazısı gündelik yaşamındaki gözlemlerinden hareketle seçtiği kadın yazarların romanlarının analizini içerir. Boran "...Muallim arkadaşlarımla lise ve muallim mektepleri talebelerinin ne gibi kitaplar okuduklarına dair konuşuyorduk. Muallim mekteplerinden birinde çalışan bir arkadaşım, kendi talebeleri içinde kadın muharrirlerden birinin çok revaçta olduğunu söyledi.... "Koltuklarının altında onun kitaplarından biri olduğu halde derse girip çıkarlar" dedi" (Boran 1992, s.20). Boran adı geçen yazarla birlikte kitapçıdan popüler olan diğer kadın yazarların kitaplarını da içeren altı roman alır ve okur. Okuduğu bu romanların hepsi de aşk romanıdır ve altı romanda da kadın kahraman küçük yaşta öksüz kalmıştır. Hatta bu öksüz kahramanların hayatın yükü altında ezilip okuyucuyu üzmemesi için hatırı sayılır zenginlikleri vardır (Boran 1992). Bu bağlamda Boran, "edebiyatımızın halka inmediği, bilhassa köylü ile yeterince meşgul olmadığı daima

tekrar edilip duran bir meseledir. Halbuki köylüye, şehirdeki kitlelere inmekten vazgeçtik, bugünkü romanların çoğu, orta halli şehir halkının, bu romanları okuyanların, sizin ve benim hayatıma benzer hayatları da aksettirmekten uzak bulunuyor. Bu romanlardan birinde sarışın bir genç kızın başı Rambrant'ın tablolarındaki başlara benzetiliyor. Kaçımız bu ressamın tablolarını biliriz? Böyle bir tarif bize bir şey ifade eder mi?" (1992, s.24 ). Boran'ın roman eleştirilerinde toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaştığı ve sadece bu çerçevede söz konusu romanları eleştirdiği görülür (Karadeniz 2002, s. 171).

Behice Boran'ın roman eleştirilerinin temel özelliklerine bakacak olursak; ona göre bir eserin mükemmel olması hem içerik hem de biçimine bağlıdır, biçim içerikten ayrı ele alınmaz. Romanda aradığı ise sosyolog olarak kuşkusuz toplumun büyük bölümünü ilgilendiren olaylardır; karakterlerin çözümlemeleri ve yaşantımıza benzer yaşantıların olmasını bekler. 1941'de bir roman kişinin arkadaşını "bu medeni asırda telefon almayacak kadar insan kaçkını" diye suçlamasını gerçekçi bulmaz, çünkü bu dönemde Türkiye'de telefon yaygın bir iletişim aracı değildir (Boran 1992, ss. 74-77, 21-24). Roman eleştirisinde tipe ve tipik olana önem veren Boran, bunu yaparken roman kişinin döneminin ve çevresinin tipik bir örneği olup olmadığına bakar. Örneğin, incelediği Halide Edip romanlarından *Sinekli Bakkal* ve *Tatarcık*'ın kadın kahramanlarının dönemlerinin tipik temsilcileri olmadığını tespit etmiştir.

### 3.1. Behice Boran'ın gözünden *Tatarcık*

Behice Boran, "Halide Edip'in Yeni Romanları" başlığı ile *Yurt ve Dünya* dergisinde *Sinekli Bakkal* ve *Tatarcık* romanlarını ele alır. Boran'a göre her iki romanın kahramanı da Halide Edip'in önceki romanlarında karşılaştığımız kadın kahramanlarla aynı hamurdandır. *Sinekli Bakkal*'ın güzel sesli Hafız'ı, İslami inançlarına sıkı sıkıya bağlı Rabia'sı ile *Tatarcık*'ın şafaktan evvel tek başına balığa çıkan Lale'si aynı kadın tipinin farklı sosyal çevrelerdeki örnekleridir. Halide Edip'in diğer romanlarındaki kadın kahramanları gibi Rabia da Lale de dış güzellik ölçülerine göre güzel olmayan ama özel çekicilikleri olan akıllı ve kalbi kuvvetli kadınlardır. Behice Boran'a göre, bu kadınlar ne sosyal çevrelerinin ne de dönemlerinin tipik örnekleridir. Her yazar işlediği karakterleri istisnai hale sokarak kahramanlaştırır ki bunun iki yolu vardır (Boran 1992). Birinci yolda; yazar ele aldığı dönemin ve çevrenin aynı suretle damgaladığı, aynı kalıba soktuğu insanlar arasından karakterlerini seçer ve aynı şartların içinde yaşayan aynı damga ve kalıbı taşıyan bu şahısların harici benzerlikleri altındaki ferdi hususiyetleri sıvırtır, şahsiyetlerini kuvvetli derin ince hatlarla belirtir. İkinci yolda; yazar eserin kahramanlarını, harici vasıfları, şekilleri itibarıyla da kitleden ayırır (Boran 1992). Boran, Halide Edip'in genellikle ikinci yolu tercih ettiğini ve bunun birinciye göre daha kolay olduğunu iddia eder. *Sinekli Bakkal*'ın Rabia'sı aşırı tutucu bir imamın kendisi gibi tutucu kızı ile orta oyunlarında kadın rolüne çıkan soytarı "Kız Tefkik"ın kızıdır. Bir taraftan dedesinden din dersleri alıp hafız olur, diğer taraftan Mevlevi Vehbi Dede'den klasik müzik öğrenir, üstüne de babası Tefkik'ten şehir halk türkülerini hikâyelerini öğrenir. Bunlara ek olarak da İspanyol Pegrini ve öğrencileri aracılığı ile batı kültürü ile etkileşime geçer. Fakir bir semtte doğmuştur ama küçük yaşta bir paşa konağının terbiyesine girer; hafız olur zenginlerin yalı ve sarayları kendisine açılır, Pegrini'ye âşık olur, onu Müslüman yapar ve evlenir. Yani Rabia ne döneminin ne de çevresinin tipik örneğidir.



*Tatarcık*'taki Lale de Rabia gibidir; o da döneminin genç kızlarını temsil etmez. Poyraz köyüne dışarıdan gelen ve bütün hayatı boyunca köy tarafından kabul edilmeyen, daima yabancı görülen bir tatar kaptan ile Çerkez kadının kızıdır. Halide Edip Lale'yi yeni neslin bir örneği olarak kullanmak, onun şahsında eski ile yeninin çarpışmasını göstermek istemiştir. Behice Boran, yazarın bu isteğine rağmen neden karakteri okul sıralarını dolduran siyah önlüklü beyaz yakalı birbirine benzeyen ve hayatları istisnai durum barındırmayan kızlar arasından seçmediğini sorgular. İstisnai koşulların doğurduğu istisnai karakterler bir dönemi ve sosyal yapısını ifade etmenin aracı olamaz (Boran 1992). *Sinekli Bakkal* da *Tatarcık* da toplumsal roman olma iddiasındadır. Behice Boran'a göre *Sinekli Bakkal* toplumsal roman olmaya yaklaşmıştır ama *Tatarcık* toplumsal roman iddiasıyla başlasa da başaramamıştır. *Tatarcık* romanında yeni ve eski nesil çarpışmaları belirse de bir süre sonra kaybolur ve hikâye aşk motifine döner. Boran, Halide Edip'in kendisinin de bu aşk motifini tekrarlamaktan sıkıldığını o yüzden de aşk motifinin bütün devamını birkaç gün içine sıkıştırdığını alel acele mutlu sonla sonlandırdığını söyler.

Behice Boran Halide Edip'in bu iki romanı üzerinden onun dünya görüşüne de yer verir. Halide Edip *Yeni Turan*'dan beri değişmemiş, kitapta tarif ettiği gelecekteki Türk toplumuna sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Orada tarif ettiği Türk toplumu dindardır ama bildiğimiz anlamda Müslüman toplum değildir; "İslamiyet'in gerek harici teşkilat gerek felsefesi itibarıyla "garplılaşmış" bir şeklidir: Cuma mektepleri (protestan kilisesinin Pazar mekteplerinin muadili), ilahiler, kafes arkasında tutulmayan amme hayatına karışan fakat dindar perhizkâr sade kıyafetli kadınlar" (Boran 1992). Halide Edip'in kadın karakterlerinin püriten bir niteliği vardır; insani zaafıya düşmezler, küçük zevkler peşinde koşmazlar asetiklerdir. Halide Edip kadının özgür ve bağımsız bir birey olmasından yanadır, toplumsal hayata katılımı ister ancak toplum hayatında karşılaştığımız sıradan süslenmeyi seven zayıf "dişi"den yana değildir. *Sinekli Bakkal*'ın Rabia'sı siyah yeldirmeli, beyaz örtülüdür; daima yüzü açık gezer. Boran, Rabia'nın bir nevi rahibe "mukaddes bakire" olduğuna işaret eder. Halide Edip, bu kadın tipinin ömrü boyunca bir kez sevmesine izin verir. Halide Edip romanlarında iki kadın tipi yaratmıştır (Boran 1992). Birincisi yukarıda sözü edilen vasıflara sahip kuvvetli kadınlardır; ikincisi de güzel, süslü, zayıf kadınlar. Halide Edip birincileri kahramanlaştırırken ikincileri yere serer (Boran 1992).

Boran'a (1992) göre, Halide Edip *Sinekli Bakkal* ve *Vurun Kahpeye* romanlarında dini taassuba karşı cephe alsada genelde dine ve dindarlığa itiraz etmez. *Sinekli Bakkal*'da nas halinde dini, korkutan ve cezalandıran dini temsil eden imama karşı insafsızdır; fakat insanları seven anlayan, dini mistisizmi temsil eden Vehbi Dede'ye adeta hayrandır. Behice Boran, Halide Edip romanlarına ilk bakışta yazarın demokrat ve halkçı göründüğünü, daima fakir halkın yanında emeğiyle geçinenin büyüklüğünü takdir ettiği izlenimi verdiğini belirtir. Ancak, Halide Edip'in hem *Sinekli Bakkal* hem de *Tatarcık* romanlarına daha yakından bakıldığında, yazarın aristokrat tiplere büyük sempati duyduğu görülebilir (Boran 1992). Halide Edip "sonradan görme" mevki sahiplerine karşı, aile geleneğine sıkı sıkıya bağlı, terbiyeli, nazik, merhametli, fukaraya yardım eden, cömert, mağrur aristokratlara sevgi duyar. *Tatarcık*'ta yeni zengin, gösterişi seven Sungur Balta'ya ve özellikle de karısına karşı da gizli bir sempatisi vardır ki zaten romanın sonunda halkın sorunları listelenerek kendisine

takdim edilir (Boran 1992). Halide Edip'in *Tatarcık* romanında Poyraz köyü medenileştirme işi, Sungur Balta'nın karısına verilir. Sungur Balta'nın ait olduğu sınıf, kütüphane ve mektep yaptıran, fakirler ve çocuklar için hastaneler, klinikler kuran hayırsever zenginler haline geldiğinde Halide Edip mutlu olacaktır, çünkü Halide Edip aristokratlara ve zenginlere toplumdaki böyle bir rol verir (Boran 1992). Buradan hareketle, Halide Edip'in toplumsal sorunların bireysel inisiyatif ile hallolacağına inancı tamdır. Lale, Poyraz köyünü Sungur Balta'nın karısından aldığı destekle medenileştirecek, Recep avukat olup fakir halkın davalarına girecek, Hasan doktor olup fakir kadınlara ve çocuklara bakacaktır. Sosyolog Behice Boran, "şimdiye kadar hiçbir cemiyette bütün fertlerin, hatta ekseriyetin fedakâr, feragatli olduğu ve bu suretle içtimai meselelerin halledildiği görülmemiş" olduğu notunu düşerek, yazarın bu noktayı tartışmadığını dile getirir.

Behice Boran, Halide Edip romanlarını değerlendirirken bir arkadaşının Halide Edip için söylediklerine de yer verir: "Halide Edip Türkiye'yi bir ecnebi gözüyle gören ve öyle anlatan bir muharrirdir... Hem de kendisi bu memleketi tanımaya ve eserlerinde temsil etmeye o kadar çabaladığı halde..." (Boran 1992, s. 17). Boran bu tespiti Halide Edip için yapılan en iyi tespit diyerek katılır. Ona göre; Halide Edip romanlarında, Türk geleneklerinden bahseder, yaşam koşullarını sahne dekoru gibi verir ama yine de eserlerinde bu "cemiyete has olmamak" vasfı sezilir. *Sinekli Bakkal*'da yazar, eski İstanbul'u birçok kişinin bilmediği ince ayrıntılarıyla betimlemiştir ama romanın kahramanları bu toprağa özgü tipler değildir. Roman kahramanları "...Batıdan, bilhassa Anglosakson ülkelerden alınıp getirilmiş, Türk olan bu dış dekor içine oturtulmuş, üstlerine o zamanın giysileri giydirilmiş, kendilerine Türkçe konuşturulmuş iğreti şahsiyetler gibidir" (Boran 1992, s.18).

#### 4. Suat Derviş ile Behice Boran'ın roman eleştirilerinin benzerlikleri ve farklılıkları

Suat Derviş ve Behice Boran'ın roman eleştirilerini karşılaştırırken, özellikle her ikisinin de eleştiri yazdığı Halide Edip Adivar romanı üzerine yazdıkları temel alınmıştır. Suat Derviş ve Behice Boran'ın roman eleştirilerine yakından bakıldığında, benzerliklerin farklılıklardan daha çok olduğu dikkat çeker.

Suat Derviş roman eleştirilerini, onlarca roman yazmış bir kadın yazar olarak kaleme alır. Milli Türk Talebe Birliği'nin çıkardığı bir kitapçıkta hem kadınlığına hem yazarlığına saldırılması üzerine, hem kadınlığına hem yazarlığına sahip çıkan sert bir yazı yazar. Suat Derviş "... en müthiş hakaret olarak bana, "bu kadın" diye hitap ediliyor... "sen kadınsın, sen daha erkekleşmedin, Biz saçlı uzun aklı kısa kadınların erkekleşmeden evvel büyük davalara karışamayacaklarını, onların akılsız olduklarını biliriz" diyorlar... Evet, baylar, ben kadını, ben kadın olmaktan utanmıyorum" (1936, s. 21). Yazarlığına gelen saldırıya ise çok daha sert yanıt verir, "Suat Derviş'e verilen" "titir"e acıyoruz" deniliyor. Acaba bana verilen hangi unvana acıyorlar?... Ben ne kontesim, ne düşeş, ne kraliçe, ne profesör, ne meclisi idare azası, ne de savlavım. Ben muharririm... eğer acıdıkları unvan muharrir unvanıysa yook baylar! Ona ilişemezsiniz, bunu bana kimse babasının kesesinden rüşvet, iane, sadaka veya taltif makamında vermedi. On altı yaşımdan beri tam on altı sene çalışarak onu kazandım... O unvan benim yegâne servetim, biricik iftiharım ve ekmeğimdir. Ben bu unvana layık olduğumu yalnız Türkiye'de değil, yedi milyon işsiz içinde; en aşağı beş yüz bin işsiz münevveri

olan Avrupa fikir merkezlerinde de kalemimle hayat mücadelesi yaparak ispat ettim” (1936, s. 22). Suat Derviş, Virginia Woolf’un *Kendine Ait Bir Oda* kitabını yazıp kadın ve edebiyat ilişkisini tartışmaya açtığı dönemde yedi roman yayınlamış bir yazardı.

Behice Boran ise roman eleştirilerini, ABD’nde doktorasını sosyoloji alanında tamamlayıp, sosyoloji doçenti olarak DTCF’ne atanmış genç bir kadın akademisyen olarak kaleme alır. Her ikisi de roman eleştirilerini kendi çıkardıkları dergilerde yayınlarlar. Bu noktadan hareketle, kuşkusuz, gerek Suat Derviş gerekse Behice Boran kültürel sahada gayet aktif belirleyici aktörler olarak değerlendirilebilir, roman eleştirilerini de bu bağlamda okumak gerekir.

Suat Derviş ve Behice Boran’ın roman eleştirilerini toplumcu gerçekçi bir gözlükle yazmaları birinci ortak özellikleridir. Her ikisi de toplumcu gerçekçi edebiyat eleştirisinin en yetkin örneklerini vermişlerdir. Suat Derviş de Behice Boran da okuyucunun romanda kendisini görmek isteyeceğini düşünür. Suat Derviş, toplum hayatını yansıtmayan ve hiçbir iddiası/tezi olmayan bir eserden yararlanılamayacağını iddia eder ki edebiyat eserinde fayda aramak toplumcu gerçekçiliğin bir karakteristiğidir (Çelik 2012). Suat Derviş’in “Cemiyet hayatını aksettirmeyen, hiçbir iddiası ve tezi olmayan bir san’at eserinden en ufak bir istifade bile beklenilemez...” (İleri 1998, s. 340) iddiası ile Behice Boran’ın sanatın dolayısıyla edebiyatın toplumu aydınlatması geliştirip dönüştürmesi gerektiğine olan inancı örtüşmektedir. Edebiyat sadece toplum hayatını yansıtmakla yetinmeyip toplumu değiştirici dönüştürücü bir rol üstlenmelidir. Toplumcu gerçekçiliğe göre sanat yansıtmadır ki “sanatın yansıttığı toplumsal gerçekliktir ama bu gerçekçilik devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihi somutlukla, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır” (Moran 1978, 49). Burjuva toplumun edebi sanat türü olarak romanı toplumcu gerçekçilik gözlüğünden değerlendirdiklerinde, hem Suat Derviş’in hem de Behice Boran’ın romanda toplumsal değişim ve dönüşüm için yarar araması beklenen bir durumdur.

Suat Derviş *Fahim Bey ve Biz* romanını toplumsal değil bireyi ele aldığı için beğenmemiş, topluma yararı olmadığı için lüzumsuz bir eser olarak tanımlamıştır. Behice Boran da bireysel romanı değil toplumsal romanı önceler ki James Joyce’nin *Ulyses*’ini, bireysel psikolojik çözümlmeleri son raddeye kadar götürüp sanatçının hitap ettiği insanla bağı kopardığı için kıyasıya eleştirmiştir. Bu bağlamda, Suat Derviş ve Behice Boran’ın, bireyin sosyal çevresinden ve toplumdan izole kendi iç dünyasını anlattığı bireysel romanlara pek itibar etmedikleri anlaşılıyor.

Suat Derviş’e göre “edebiyat, sosyal hayatı hususi bir tarzda aksettirme sanatı olarak kabul edildiği zaman doğruya en yakın tarifi bulur” (İleri 1998, s. 340 ). Behice Boran da, okuyucunun eline aldığı kitapta kendisini bulmak isteyeceğini savunan Suat Derviş ile aynı fikirdedir. Suat Derviş roman eleştirilerinde; romanın toplum yapısını, özelliklerini, eşitsizliklerini yansıtıp yansıtmadığına bakmıştır. Romanların kahramanlarının içerisinde olduğu toplumsal tabaka ve ilişkiler ağının toplumsal gerçeğe uygun olup olmadığı üzerinde hassasiyetle durmuştur. Suat Derviş, örneğin, Halide Edip’in *Tatarcık* romanındaki kahramanlarının içinde yer aldıkları sosyolojik yapı ile uyuşmadığını tespit eder.

Halide Edip Adıvar’ın *Tatarcık* romanına Suat Derviş ve Behice Boran aynı yıllarda roman eleştirisi yazmış benzer noktalara dikkat çekmişlerdir. Suat Derviş de Behice Boran da *Tatarcık* romanının kadın kahramanı Lale’yi Halide Edip’in “döneminin tipik genç kızı”

olarak nitelmesine itiraz eder. Lale, Hale Edip tarafından döneminin genç kızlarının tipik bir temsilcisi olarak diğer gençlere örnek bir karakter olarak kurgulansa da, kesinlikle ne döneminin ne de içinde bulunduğu dönemin tipik karakteridir. Olağanüstü koşullar altında yaşayan güçlü kadın karakter olarak Lale, Poyraz Köyü'nün fakir halkının acılarını dindirme ve köyü modernleştirme derdine düştüğünde de çareyi köyün yeni zenginin karısına ihtiyaçlar listesi vermekte bulur. Lale ve nişanlısı Recep, arkadaşları Hasan ve Safa her biri köy için yapabileceklerini fedakârlıkla yapacaklarına söz verirler romanın sonunda. Suat Derviş romanın bu şekilde bitmesi ile adeta dalga geçerken, Behice Boran hiçbir toplumda bireysel özveri ve zenginlerin yardımı ile sorunların çözülmediğini dile getirerek, Halide Edip'in roman karakterlerinin üzerlerine geçirdikleri fikirler ve eylemleri arasında sağlam bir bağ bulunmadığını tespit eder. Suat Derviş ve Behice Boran *Tatarcık* roman eleştirisinde Halide Edip'in aristokrat ve zengin sınıfa olan sempatisine vurgu yaparlar. Köy halkının sorunlarını çözmek için sonradan zengin Sungur Balta'nın karısına liste verilmesi, köyün eski Osmanlı bakiyesi Feridun Paşa ailesi ve mülkleri ile gurur duyması, ailenin oğlu Recep'in avukat olup halkın davalarına bedava bakacağına söz vermesinde, Halide Edip'in zengin ve aristokratlara karşı gizli bir hayranlığı bulunur. Suat Derviş ve Behice Boran *Tatarcık* romanındaki aşk motifini de iğreti ve çalakalem yazılmış olarak nitelerler.

Suat Derviş, *Tatarcık* romanında çok fazla sayıda karakter bulunduğunu ve bunların geniş sosyal çevrelere yer verilmediğinden karakterlerin zayıf kaldığını tespit eder. Behice Boran ise Halide Edip'in romanlarında genel anlamda bir oturmamışlık izlenimi edindiğinden dem vurur. Romanlarında Türk geleneklerinden bahsedip dış mekânı olayın geçtiği sahneyi son derece detaylı anlattığını ancak romanların kahramanlarının bu toprağa özgü olmadığı hissini okur olarak kendisinde uyandığını belirten Behice Boran, İstanbul'u son derece ayrıntılı anlatan Halide Edip'in roman kahramanlarının dışardan gelmiş gibi iğreti kalması nedendir diye sorar. Suat Derviş'e göre ise Halide Edip kendisine daha yakın olan toplumsal kesimden gelen karakterleri çok canlı güçlü resmedebiliyor ancak aynı başarıyı diğer karakterleri çizmede gösteremiyor. Adak (2004) Halide Edip'in *Handan*, *Seviyye Talip* ve *Raik'in Annesi* gibi ilk dönem eserlerinin, her ne kadar roman olarak sunulsa da otobiyografik olduğunu iddia eder. Bu bağlamda *Tatarcık* bir kopuş olarak değerlendirilebilir mi sorusu akla gelebilir. H. Edip'in Cumhuriyet döneminde yazdığı bir eseri olarak *Tatarcık* daha önceki kadın kahramanlarından izler taşısa da aslında Cumhuriyet'le ortaya çıkan yeni insan ve yeni topluma da gönderme yapar. Daha önceki romanlardaki gibi ideal kadın tipinin nasıl olması gerektiğine dair ipuçları verir; artık yeni kadın köyün sorunlarını giderecek köyde modernleşmeye gerçekleştirecek olandır. Halide Edip bir röportajında nasıl romancı olduğu sorusuna “romancı olmayı, George Elliot isimli İngiliz kadın romancısını okuduktan sonra istedim. Fakat daha evvel muhitimizde çok hikâye söylenirdi ve ben de küçük kardeşlerime hikâye uydurmak merakı vardı. Bunu bir yaradılış telakki edebiliriz” yanıtını verir (Baydar 1960, ss. 6-12). Halide Edip, kadınlarda okuma yazma oranının binde üçlerde olduğu bir dönemde okuma yazma bilen, hatta Amerikan Koleji'ne ilk kabul edilen Müslüman kız öğrenci olarak İngilizce okuyup yazma ayrıcalığına sahip olan bir kadın olarak kendisi de döneminin tipik bir karakteri değildir. Edebi bir tür olarak romanın Batı'nın tarihsel koşullarında doğması ve bize daha geç bir tarihte gelmesi, Batılı roman yazarlardan etkilenmeyi kaçınılmaz kılar. Suat Derviş'in Halide Edip'in *Tatarcık* romanında karakter sayısının çok fazla olduğu tespiti

de bir ihtimal yazarın George Elliot'tan etkilenmesinden olabilir. Elliot'un, örneğin, *Middlemarch* romanı karakter sayısı açısından bir hayli kalabalıktır.

Suat Derviş ile Behice Boran'ın roman eleştirilerindeki farklılıklara baktığımızda; ilk dikkat çekici olan, Behice Boran'ın roman eleştirilerini sanat ve toplum arasındaki ilişki bağlamında çok daha geniş bir çerçeveye yerleştirmesidir. Behice Boran, edebiyat ve toplum arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışırken başlangıç noktasına gözlemlerini koyar. Örneğin “Kadın Romancılarımız” başlığı altında kadın yazarlarca – Muazzez Tahsin Berkand, Kerime Nadir, Mevrure Sami- yazılan romanları, kız lisesi öğretmeni olan arkadaşının kız öğrencilerinin en çok okuduğu romanları bir sohbette kendisiyle paylaşması üzerine tespit etmiştir. Gittiği kitapçıda en çok satılan romanları sorar ki en çok satan romanlar içinde öğretmen arkadaşının sözünü ettiği kadın yazarlar da vardır. Behice Boran tümü kadın yazarlarca yazılmış bu romanları satın alır, okur ve eleştirilerini yazar. Bu romanlar “vıcık vıcık, yapışkan, fazla şekerli bir şurup gibi iç bayıltıcı bir santimentalizm ile doludur” (Boran 1992, s. 21). Boran, bu kadın yazarlarca yazılan aşk romanlarında “genç kızların tutulduğu insan, masalların modernleştirilmiş şehzade veya prensidir” (Boran 1992, s. 22) tespitini 1941’de *Yurt ve Dünya* dergisinde yapar. Boran’ın feminist edebiyat eleştirisine hiç de uzak olmadığı aşıkardır bu noktada.

Behice Boran, Suat Derviş’ten farklı olarak Halide Edip’in romanlarındaki kadın karakterleri derinlemesine analize tabi tutmuştur. Halide Edip’in kadın karakterlerine özel bir yer ayıran Behice Boran; onun romanlarında, birbirine zıt iki temel kadın karakter tespit eder. Birincisi “insani zaafllara düşemeyen, küçük zevklere düşkün olamayan, asetik kadınlardır” (Boran 1992, 16). Bu kadınlar kamu hayatına katılır fakat dindardırlar sade kıyafetlidirler yürekli güçlü kadınlardır ki toplumda istisnai karakterleri oluştururlar. Halide Edip’in bu kadınları Boran’a göre püritendir. İkinci tip kadınlarsa zayıf, güzel ve toplumda sıklıkla karşılaşılan vasat ve süsüne düşkün kadınlardır. Romanları boyunca bu iki kadın tipini adeta çarpıştıran Halide Edip birinci tip kadınları yüceltirken ikincisini aşağılar. Behice Boran Halide Edip’in bu birinci tip kadınlara kutsal bakire rolü biçtiğini ve ömürleri boyunca sadece bir kez sevme hakkı verdiğini de tespit eder.

Timur’a (2002) göre Halide Edip, *Sinekli Bakkal* romanının kahramanı Rabia’yı yeni Türk kimliğinin simgesi olarak sunar. Rabia karakterinin simgelediği yeni Türk kimliği dindardır ama asla yobaz değildir; mistik Doğu’yu temsil eden Rabia, akılcı Batı’yı temsil eden Pregrini ile evlenerek Doğu-batı sorununu çözer (Enginün 1978, 1986, Timur 2002). *Sinekli Bakkal*’ın Rabia - Pregrini çiftinin oğlu Recep ise *Tatarcık* romanında karşımıza fakir halka yardım edecek ideal Türk genci olarak çıkar ki bu gencin ideal eşi de köyü medenileştirecek erkeğe yoldaş olacak Lale karakteridir. Timur (2002) Halide Edip’in *Sinekli Bakkal* romanını “birkaç neslin fantazmalarına hitap etmiş ve altında Batı kompleksi yatan sağlıklı bir “Türk-İslam” sentezi ürünü” olarak tanımlar. *Tatarcık*’ta da benzer bir sağlıksızlığı hem Behice Boran hem Suat Derviş tespit etmiştir. Kitapta her ne kadar Cumhuriyetin yeni toplumunun gereksinim duyduğu ideal gençler sunulsa da, hem eski Osmanlı döneminden kalan zengin aristokratlara hem de sonradan zengin olan Sungur Balta ve eşine sempati duyulur. Hatta halkın sorunlarını çözmeye bu sonradan zengin olan kesimden Sungur Balta ve eşinden yardım istenir; bununla da yetinilmeyerek köyün medenileştirilmesi görevi verilen Lale’den çocukları Sungur Balta’ya benzetmesi istenir. *Sinekli Bakkal*’da Doğu-Batı sorununu Rabia

ve Pegrini'yi evlendirerek çözen Halide Edip, Tatarcık'ta da Cumhuriyetin bireyini yetiştirecek aileyi de Recep ve Lale'yi evlendirerek kurar. Recep'in Lale ile evlenmesi sağlıklı Türk ailesinin kurulmasına örnektir; Recep, Lale'ye evlenme teklif ederken, kendisiyle halkı medenileştirme yolunda beraber çalışacağını vaat eder ki böylece bireysel mutluluk sosyal işlevle birleştirilir (Enginün 1986).

### 5. Kadın edebiyatı ve feminist edebiyat eleştirisi

Türkiye'de edebiyat eleştirmenlerince yok sayılan bir kadın yazar olan Suat Derviş ve sosyolog Behice Boran'ın aynı yıllarda Halide Edip'in *Tatarcık* kitabına roman eleştirisi yazmaları, kadın edebiyatı ve feminist edebiyat eleştirisi bağlamında değerlendirilebilir mi sorusu kaçınılmaz olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda kadın edebiyatı ve feminist edebiyat eleştirisine kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

Gerek kadın edebiyatının gerekse feminist edebiyat eleştirisinin başlangıcı Virginia Woolf'un 1929 yılında yayımladığı *Kendine Ait Bir Oda* (A Room of One's Own) kitabıdır. Woolf, "Yazı yazmak isteyen bir kadının parası ve kendine ait bir odası ve de boş zamanı olması gerektiğini" (Woolf 1992, s. 6) ilan edip kadın ve edebiyat ilişkisini tartışmaya açmıştır. Woolf'un ataerkil toplumun kadına ve erkeğe eşit tarihsel, ekonomik ve toplumsal koşullar sunmadığı bir dünyada, kadınların kurmaca eser üretmede Shakespeare'in başarısını yakalayamaması gerçeğini dile getirmesi, kadın edebiyatı tartışmalarının dönüm noktasıdır. Virginia Woolf'un kadın ve edebiyat ilişkisine dair tartışma başlattığı 1929 yılında, Suat Derviş yedi roman yayımlamış, geçimini yazarlıktan ve gazetecilikten kazanan bir kadındır. Buna rağmen, Türkiye'de çoğunluğu erkeklerin oluşturduğu edebiyat eleştirmenlerince romanları dikkate alınmamıştır. Fethi Naci (2007) *100 Yılda 100 Türk Romanı* başlıklı devasa kitabında Yılmaz Güney'in iki romanına birden yer verirken, Suat Derviş'in tek bir romanına dahi yer vermemiştir. 1950'lerde romanı Fransızca'ya çevrilen bir kadın yazar olarak Suat Derviş'i, Berna Moran'ın, ya da Gürsel Aytaç'ın Ferit Edgü'nün Türk romanı üzerine yazdıkları kitaplarda da göremeyiz. 1990'lara kadar neredeyse Suat Derviş isimli bir yazarımız olduğunun kimse farkına varmamıştır. Kadın çalışmalarının Türkiye'de yer edinmesi sonrası, bu alanda çalışan akademisyenlerin Suat Derviş'i unutulduğu yerden bulup çıkarması ile onun yeni kuşaklara ulaşması mümkün olmuştur (bkz. Berktaş 2003).

Kadın yazarlar tarafından yazılmış kitaplar ile kadın edebiyatı olarak tanımlanan kitaplar bir ve aynı şey değildir; bir eserin kadın tarafından yazılması kadın edebiyatı olarak tanımlanması için, eserin kadın deneyimlerini aktarma amaç ve motivasyonu olması gerekir (Showalter 1977, s. 4). Suat Derviş'in romanlarının neredeyse tamamı kadına dairdir. Bu noktada Suat Derviş'in yazar kimliği ile kadın edebiyatı içerisinde değerlendirmek mümkündür (Kaya 2018).

Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* kitabı feminist edebiyat eleştirisi açısından da dönüm noktası olmakla birlikte feminist edebiyat eleştirisini doğuran asıl kitap Simone de Beauvoir'in 1949 tarihli feminist harekette devrim yaratmış *İkinci Cins* kitabıdır. Beauvoir kitabında "kadın doğulmaz olunur" tespitiyle kadınlığın nasıl inşa edildiğini anlatırken erkekler tarafından kadının tanımlanmasının üzerinde durmuştur ki edebiyatın kadının öteki olarak tanımlanması ve erkeğin ötekisi olarak konumlandırılmasındaki rolü merkezidir.

1970'lere gelindiğinde ise Kate Millette *Cinsel Politika* kitabı ile edebiyat eleştirisi aracılığı ile ataerkilliği radikal bir şekilde adeta saldırarak sorgulamıştır. Millette edebiyat metinlerinde tecavüzün; ataerkillik içinde betimlenmesi ve erkeklerin kadınlara saldırdığı tecavüz korkusunun, kadının erkeklerce itaatkâr bir cinsel obje olarak kurgulanışında oynadığı rolü gösterir. Kapitalist toplumun ortaya çıkışıyla bu toplumun edebi türü olarak ortaya çıkan roman, Millette'nin gözünden bakıldığında aynı zamanda kadının ikincil pozisyonunu pekiştiren bir sanat türüdür. Sonuç olarak feminist edebiyat eleştirisi, dikkatini toplumsal ideoloji ve uygulamaların edebî metinleri nasıl şekillendirdiklerine ve edebî metinde nasıl şekillendiklerine yöneltir ve temel bir çözümleme kategorisi olarak cinsiyete odaklanır.

Showalter'e (1981) göre feminist edebiyat eleştirisinin iki amacı vardır. Birincisi feminist eleştiri ki burada erkek yazarların eserlerini kadın karakterleri nasıl gösterdikleri üzerinden analiz eder. İkincisi ise “gynocicism” yani jino-eleştirdir ve kadın yazarların eserlerindeki kadın karakterlerin analizi hedeflenir. Feminist edebiyat eleştirisinin diğer bir konusu da yaşarken hak ettiği değeri bulamamış, unutulmuş ya da yok yok sayılmış kadın yazarların hak ettikleri yeri vermektir (Shoewalter 1981). Bu aynı zamanda Humm'un (2002, 21-23) tespit ettiği feminist edebiyat eleştirisi yazılarının üç temel varsayımından biridir. Humm'a göre feminist edebiyat eleştirisinin birinci varsayımı, cinsiyetin dil yoluyla kurulduğudur ki bu varsayımdan hareketle feminist edebiyat eleştirisi iktidar ile toplumsal cinsiyet ilişkisini dil üzerinden analiz eder. İkinci varsayım ise cinsiyet temelli yazı stratejilerinin var olduğudur. Üçüncü varsayım ise Shoewalter'in dile getirdiği gibi, edebiyat eleştirisi geleneğinin kadın eserlerini dışarıda bırakması hak ettiği değeri vermediği varsayımdır. Yukarıda adı geçen edebiyat eleştirmenlerinin Suat Derviş'i yok sayarak Türk Edebiyatı üzerine kitaplar yazmaları bu varsayımının çarpıcı bir örneğidir.

Suat Derviş ve Behice Boran'ın roman eleştirilerini 1940'ların başında yazdıkları düşünülürse, ortaya çıkışı 1940'ların sonunu bulan feminist edebiyat eleştirisinin içinde yer almaları tarihsel olarak mümkün değildir. Her ne kadar Behice Boran kadın romancılarımızın yazdığı aşk romanlarına yazdığı roman eleştirisinde ya da Halide Edip'in kadın roman kahramanlarının analizinde feminist edebiyat eleştirisinin çok yakınlarına gelmiş olsa da roman eleştirilerinde temel bir çözümleme kategorisi olarak cinsiyete odaklanmamıştır. Halide Edip romanlarındaki kadın karakterleri ele alırken Behice Boran toplumsal cinsiyet ve ataerkil toplumun sosyal, ekonomik kültürel sahasıyla ilişkilendirmemiştir. Suat Derviş ise roman eleştirilerinde kadın konusu üzerinde durmamıştır. Sınıf eşitsizliklerinden bahsetmiş ancak en temel yapısal eşitsizliklerden olan kadın ve kadının ataerkil toplum içindeki konumuna değinmemiştir. Tarihsel olarak 40'ların sonlarında ancak ortaya çıkmaya başlamış feminist edebiyat eleştirisini yapmadılar diye ne Behice Boran ne de Suat Derviş elbette eleştirilemez. Suat Derviş, feminist edebiyat eleştirisinin varsaydığı kadın eserlerinin erkek egemen edebiyat eleştirisi alanında değersizleştirildiği gerçeğinin kanıtıdır. Behice Boran açısından bakıldığında ise edebiyata sosyolog gözüyle bakan ilk kadın olarak edebiyat eleştirileri yazması ve bunu da 1940'larda dergi çıkararak yapması, kadın ve edebiyat ilişkisi açısından son derece kıymetlidir.

Halide Edip romanlarının feminist eleştirel perspektiften okunması yakın bir tarihte yapılmaya başlamıştır. Halide Edip'in *Tatarcık* romanını feminist eleştiriye odağına alarak yapan Aytemiz (2001), *Tatarcık* romanında Halide Edip'in Lale'yi “oğlan gibi”, “erkek gibi”

benzetmeleri ile erkekleştirerek yücelttiğini ve böylece kadının erkekleştirilerek yüceltilmesi yoluyla kadınlığın içinin boşaltıldığını iddia eder. *Tatarcık* da kadın bedenleri aracılığı ile yozlaşma eleştirisi yapıldığını vurgulayan Aytemiz (2001), sade ve doğal güzelliği ile temsil edilen Lale'nin karşısına zengin koca peşinde koşan, makyajlı ve çıplak bedenini çekinmeden sergileyen kadın karakterlerin yerleştirildiğini tespit eder. Lale sade doğal köyü modernleştirmeye çalışan dost canlısı çalışkan ideal kadın olarak sunulurken karşısındaki yozlaşmış kadın karakter Zehra tek derdi zengin koca bulmak olan ve bu uğurda çıkar hesapları yapan süslü püslü çıplaklığını sergileyen kadındır. Bu da aslında Behice Boran'ın, Halide Edip'in diğer romanlarında tespit ettiği birbirine karşı iki kadın tipinin devamı niteliğindedir.

### Sonuç

Behice Boran, Halide Edip'in romanlarındaki kadın karakterleri derinlemesine analiz etmiştir ancak bu karakterleri ataerkil toplumsal cinsiyet düzeni açısından değerlendirmemiştir. Tanık oldukları derin toplumsal ve sınıfsal eşitsizlikler karşısında, her iki yazar da toplumda var olan tabakalaşma üzerinde durmuş ama toplumda var olan toplumsal cinsiyet temelli tabakalaşmaya dikkat çekmemişlerdir. Her iki yazarın da yaşamlarına bakıldığında batıda yaşamış eğitim almış hatta yaşamını Batı'da yazarak kazanmış ayrıcalıklı kadınlardır. İçinde yaşadıkları dönem itibarıyla bakıldığında da yeni kurulmuş genç bir cumhuriyetin vatandaşlarıdır. Bu bağlamda yeni inşa edilen cumhuriyetin ve toplumun keskin toplumsal çelişkilerine odaklanmaları kaçınılmazdır. Toplumsal cinsiyet temelli tabakalaşmaya dikkat çekmemeleri dünyada yaşanan süreçle de bağlantılıdır. Kadınların edebiyattaki varlığı ve feminist edebiyat eleştirisi tartışmaları 1940'ların sonunda yeni yeni ortaya çıkmıştır.

Suat Derviş ve Behice Boran'ın, roman eleştirileri yazdıkları 1940'lar göz önüne alınırsa, bu iki kadının dönemin kültürel sahasındaki varlıkları, Türkiye'de kadının kültürel sahasına etkisi ve bunun zaman içerisindeki değişim ve dönüşümü açısından yaşamsaldır. Kendi dergilerini çıkaran ve erkek egemen edebiyat ve edebiyat eleştirisi alanında yazmak, her iki kadının da kendilerini metne dolayısıyla tarihe ve dünyaya yazmaları açısından değerlidir. Türkiye'de kadın ve kadın hareketi üzerine yapılan çalışmalarda edebiyat ve edebiyat eleştirisi, edebiyatı çağının aynası olarak düşündüğümüzde son derece gereklidir. Karpat'ın edebiyat Türkiye'nin toplumsal değişimini anlamada kaçınılmaz olarak kullanılması gereken bir kaynaktır iddiası, Türkiye'de kadının toplumsal konumunun değişim ve dönüşümünü anlamak açısından da hala geçerliğini koruyan bir iddiadır.

### Kaynaklar

- Adak, N. (2017). Otobiyografik benliğin çok-karakterliliği: Halide Edib'in ilk romanlarında toplumsal cinsiyet. J. Parla ve S. Irzık (Ed). *Kadınlar dile düşünce*. İstanbul: İletişim.
- Aytemiz, B. U. (2001) *Halide Edip Adivar ve feminist yazın*. Master Tezi, Türk Edebiyatı Bölümü, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Baydar, M. (1960). *Edebiyatçılarımız ne diyorlar?* İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu.
- Behmoaras, L. (2008) *Suat Derviş: Efsane bir kadın ve dönemi*. İstanbul: Remzi.
- Berktaş, F. (2003) *Tarihin cinsiyeti*. İstanbul: Metis.



- Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa. *Signs*, 1(4), 875-893.
- Çelik, B. (2012) *Ateşe atılmış bir çiçek: Yazarlar, kitaplar, okuma notları*. İstanbul. Can Sanat.
- Derviş, S. (1936) Namık Kemal'i bir tarafa bırakalım iktidarınız varsa ilmi münakaşaya geçelim. K. Tahir, S. Derviş ve A. Cevat (Ed). *1936 modeli gençler ve zavallı Peyami Safa*. (20-25). İstanbul: Selamet.
- Dino, G. (2008 [1978]). *Türk romanının doğuşu*. İstanbul: Agora.
- Enginün, İ. (1978). *Halide Edip Adivar'ın eserlerinde doğu ve batı meselesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları. (1986). *Halide Edip Adivar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Humm, M.( 2002). *Feminist edebiyat eleştirisi*. İstanbul: Say.
- İleri, S. N. (1998) *Yeni edebiyat: sosyalist gerçekçilik*. İstanbul: Scala.
- Jusdanis, G. (2012). *Kurgu hedef tahtasında: edebiyatın savunusu*. İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Karadeniz, A. (2002). *Düşünce ve edebiyatımızda Yurt ve Dünya Dergisi*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı 2839.
- Karpat, K. (1962). *Türk Edebiyatında sosyal konular*. İstanbul: Varlık.
- Kaya, Ş. (2018). Suat Derviş'in romanlarında kadın karakterler. *Folklor/Edebiyat*, 96(4), 97-110.
- Moran, B. (1978). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İstanbul: Cem.
- Moran, B. (1983). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1 Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*. İstanbul: İletişim.
- Naci, F. (2007). *Yüz yılın yüz Türk romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Oktay, A. (2000 [1986]). *Toplumcu gerçekçiliğin kaynakları*, İstanbul: Tüm Zamanlar.
- Showalter, E. (1977) *A literature of their own: British women novelists from Bronte to Lessing*. Princeton. Princeton University.
- Showalter, E. (1981) Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*, 8(2), 179-205.
- Timur, T. (2002). *Osmanlı Türk romanında tarih toplum ve kimlik*. Ankara: İmge.
- Woolf, V. (1992 [1929]) *Kendine ait bir oda*. (çev. Suğra Öncü). İstanbul: İletişim.



DOI: 10.22559/folklor.912

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım

A Psychoanalytic Approach to Orhan Pamuk's *Yeni Hayat*

Seda İzmirli Karamanlı<sup>1</sup>

Öz

Yabancılaştırma etkisinin önemli rol oynadığı Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında, anlatıcı karakter Osman'ın, kurmacaya dönüştürülmek suretiyle anlam atfedilebilen hayatı söz konusu olmaktadır. Roman boyunca tekrar eden yolculuk döngüsü; anlatıcı karakterin bilinç dışında cereyan eden kısır yolculuklardan meydana gelmektedir. Söz konusu döngü; köksüzlüğün, özgürleşme arzusunun, özne olma isteğinin emarelerini taşımaktadır. Bu yolculuklar sırasında, bir kurtuluş yolu olarak sürekli beliren melek tasviri, masumiyetle ve çocuklukla ilişkilendirilen bir öteki tahayyülü üzerinden varoluşsal anlamını bulma ve tam olma arzularının emarelerini taşımaktadır. Bu melek imgesi, yitik cennete ve anneye dönüş arzusu ile suçtan ve günahtan arınma isteklerine işaret etmektedir. Nihayetinde bu kısır döngü; anlatıcı karakterin kendini gerçekleştirme, kendini tanıma, kendini görme ve bulma yolculuğudur. Bu yolculuklar sonrasında, Osman benlik kurulumunu tamamlayıp bir 'özne' haline gelmektedir. Bu çalışmada, Sigmund Freud'un ve Jacques Lacan'ın anksiyete, id-ego-süperego, yaratıcı yazarlar ve gündüz düşleri, psikonevrozlar kuramı ve ayna evresi üzerine psikanalitik bakış açılarının yardımıyla, yabancılaştırma estetiğinin önemli rol oynadığı Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanı üzerine psikanalitik bir yaklaşım sorgulanmıştır.

**Anahtar sözcükler:** *psikanaliz, anksiyete, id-ego-süperego, yaratıcı yazarlar, ayna evresi*

<sup>1</sup> Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü, Yüksek lisans mezunu. seda.izmirli93@gmail.com

**Abstract**

In Orhan Pamuk's *Yeni Hayat* where the estrangement effect plays a fundamental role, Osman, the main character, narrates his own life which can be considered as meaningful by being converted to a fiction. The cycle of journey occurs in the dark depths of Osman's subconscious. This cycle bears the signs of rootlessness, desire for liberation, and desire to become a 'subject'. The image of angel pursued during these journeys points to Osman's desire to find his existential meaning through an imagined 'other' associated with innocence and childhood, to build his identity and to be complete. During these journeys, the angelic image, which appears continuously as a way of salvation, refers to the desire to return to the paradise lost and mother figure; as well as the purification of sin. Eventually, this vicious cycle points to the process of Osman's self-realization, self-recognition and self-discovery. Thereafter, he completes his ego and become a 'subject'. In this article, a psychoanalytic approach to Orhan Pamuk's *Yeni Hayat* with the help of Sigmund Freud's and Jacques Lacan's theoretical perspectives on anxiety, id-ego-superego, creative writers and day-dreaming, psychoneurosis and mirror stage will be examined.

**Keywords:** *psychoanalysis, anxiety, id-ego-superego, creative writers, mirror stage*

**Giriş**

Yirminci yüzyıl sonrası roman estetiği dış dünyayı doğrudan yansıtmamakta, dış dünyadan alınmış gerçek parçacıklarıyla iç dünyayı birbirine harmanlayarak yeni bir dünya kurgulamaktadır. Buna göre, içinde yaşanan dünya yabancılaştırılarak tasvir edilmektedir. Yabancılaştırma estetiği, somut görüntüyü yabancılaştırarak yeniden kurgularken özde gerçeklikten uzaklaşmamakta; görünürde alışık olduğumuz, bize yabancı olmayan bir dünyanın özünde yatan kaotik çelişkileri, belirsizliği, anlaşılmazlığı gözler önüne sermektedir. Söz konusu yabancılaştırma estetiği, çağın insana yabancı gerçekliğiyle örtüşmektedir (Ecevit, 2001, s. 36-37). Sanatçının tam olarak kavrayamadığı ve bu nedenle doğrudan yansıtmamasının söz konusu olmayacağı bu yeni gerçeklik; iç monolog, montaj, çizgisel zamandan sapma ve soyut bir düzlemde konu bütünlüğünden yoksun ilerleyen bilinç akışı gibi tekniklerle kurulan yabancılaştırma estetiği vasıtasıyla anlatılmaktadır. Okur, metinde anlatılanları gerçek olarak algılamaması ve kendini anlatılanların bir parçası olarak duyumsamaması için metne yabancılaştırılır, bakışı duygusallıktan arındırılır ve bu sayede metnin anlamlandırılması konusunda etkin kılınır (Ecevit, 2004, s. 130). Bu sayede, anlaşılma duruma gelen yeni yüzyıl gerçekliğinin biçimsel düzlemde de vücut bulmasına hizmet edilmektedir. Bu makale, söz konusu yabancılaştırma estetiğinin, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanının temel dayanağını oluşturduğunu iddia etmektedir.

**1. Yeni Hayat romanının analizi**

*Yeni Hayat* romanında, Osman karakterinin yeni ve taze bir dünya, alternatif bir hayat tahayyülü söz konusu olmaktadır. Anlatıcı karakter, içinde yaşadığı dünyaya adeta meydan okuyup muhayyilesine sığınmak suretiyle yeni ve çocuksu bir bakışa, olanaklı dünyaların

imkânına inanma yoluna gitmektedir. Çünkü onun için dış gerçeklik, acı ve mutsuzluk verici olanla özdeşleşmektedir. Anlatıcı karakter; "... boktan herifin tekiydi, hep içerdi, annemi dö-verdi, bizi burada istemedi" (Pamuk, 2017, s. 14) dediği ölen babasını ve travmatik geçmişini hatırlatıcı; hüznü, ağlamaklı bir anne ile birlikte köşeye sıkıştığı evinde, oturduğu masa ve sandalyeden gövdesi kopup uzaklaşmak suretiyle insana, iletişime, muhtemel tehlikeye kapattığı bir hayal alemine sürüklenmektedir. "Kitabı iki elimin arasında tuttum ve çocuklu-ğumda resimli romanları okuyup bitirdiğim zamanlar yaptığım gibi sayfaları arasından çıkan kâğıt ve mürekkep kokusunu kokladım. Aynı kokuyla kokuyordum" (Pamuk, 2017, s. 10) de-mektedir. Annesi, bütün gün çalıştığı için ona aferin diyecek kadar da çocuksu bir karakterdir (Pamuk, 2017, s. 11). Çocuksuluğu, bu dünyaya tutunabilmesini daha da güçleştirip hayal aleminin sınırlarını genişletebilmektedir. Sisteme bütünüyle entegre olamamış, kirlenmemiş, alternatif gerçekliklere olabildiğince açık, yeni ve taze bir çocuk bakışına sahiptir. Güzel, na-zik, yumuşak ve anlayışlı şekilde betimlediği annesini sevmekte ve ilk etapta, kitabı okuyup ondan ayrı bir dünyaya girdiği için korku duymaktadır.

Bu noktada, bireyde anneden ilk ayrılma anında deneyimlenen anksiyete duygusu geçer-lilik arz etmektedir. Varlığı annenin varlığıyla devam eden bebeğin anneden ayrılma anksiyete-si, sevgi nesnesinin kaybindan dolayı korkmaya bağlı durumlar şeklinde ortaya çıkmaktadır. Anneye olan arzusunu, babanın otoritesiyle baskılamak zorunda kalan bebeğin, libidosunu bastırmasının bir sonucu olarak anksiyete duygusunun ortaya çıkması tehlikesi söz konusu-dur. Osman, çocukluktan gelen baskılanmış ya da bilinç dışına itilmiş arzuların gün yüzüne çıkarılması vasıtasıyla bu tehlikenin üstesinden gelme yoluna gitmektedir. Sigmund Freud'a göre id, ego ve süperegö şeklinde üçlü kavramsallaştırmada id bireyin doğuştan gelen dürtülerini ve arzularını teşkil ederken süperegö bu arzuları ve fantezileri ahlak, etik, din gibi faktörler yoluyla bastırmak suretiyle bireyi toplumsallaştırma ve sosyal bir birey haline getirmeye yöneliktir. Ego ise en temel dürtüler ile halihazırdaki gerçeklik arasında kurulma-ya yarayan dengeye işaret etmektedir. Oedipus Kompleksi'yle bu üçlü kavramsallaştırma arasındaki ilişkide ise; çocuksu akıl idin kaynağıdır. İd kökenli anne arzusunu yasaklayarak krize yol açan baba otoritesi ise süperegöyü oluşturmaktadır. İkisinin arasında dengeli, sabit bir egonun oluşabilmesi kompleksin aşılması anlamına gelmektedir (Köker, 2017).

Osman'ın uyuyan ve oluşumu sekteye uğramış olan egosu, bilinç dışı yolculuklarının da-yanağını oluşturmaktadır. Bu hayali yolculuklar, hoşnutsuzluk ve anksiyete düşlerinin istek doyurma dürtülerine işaret etmektedir. Osman'ın gittikçe arkasında bıraktığı maddi dünyaya ait ilgi ve merakı azalmakta ve yeni yol aldığı muhayyel dünyaya karşı büyük bir merak ve heyecan duymaya başlamaktadır. Kitabın açtığı fantazyanın kapıları onu özne kurulumunu engelleyen ve bilinç dışına itilmiş marazi bağlarından feragat ettirmekte, zincirlerini kopar-makta ve özgürleştirmektedir. Anlatıcı karakter, romanda bahsi geçen Rıfki Amca'nın çocuk hikayelerinden birindeki "Altın Ülke"nin peşine düşen cesur bir kahraman, özgür bir ruh gibi kurmacanın imkânında salınıp durmaktadır. Kitabın yarattığı 'aydınlanma'nın yalnızlaştırıcı-lığında, muhayyileye gittikçe daha güçlü sarılma ve onunla hemhal olma hali söz konusudur. Denebilir ki, çevredeki dünyanın yeni bir algıyla tamamen değiştiğini fark etme şoku yaşa-yan karakter (Pamuk, 2017, s. 7), bunu "Yeni Hayat" ismini taşıyan ve onu varlığının kaygı-larıyla "ruhunun derinliklerinde yıllarca" yatan ancak hiç gün yüzüne çıkmamış korkularıyla

karşılaştıran (Öcal, 2010, s. 317-318) yeni ve muhayyel bir kitapla tanışma süreci içine dahil etmektedir. Bir bakıma; şimdiye kadar fark etmediği olumsuzlukları bu ışık sayesinde fark etmektedir (Pamuk, 2017, s. 9). Olanaklı başka bir hayatın imkanına tutunması, ‘yeni’yi arayışı, var olan durumdan hoşnutsuzluğu da bünyesinde barındırmaktadır.

Dışarıdaki dünyaya gark oldukça; asfaltta yansıyan neon harflere, ağaçların hüznlerine tesadüf ettikçe, yani yaşadığı dünya hakkında giderek daha da ümitsizleştikçe, kitabın ona verilmiş bir sır olduğu konusuna hükmetmekte ve tereddütü gittikçe kaybolmaktadır (Pamuk, 2017, s. 12). Tesadüfler sonucu karşılaştığı kitabı kendine gönderilen gizli bir mesaj şeklinde algılaması; görülme, fark edilme, anlam atfedilme dürtülerine işaret etmekte ve onun parçalanmışlığının altını bir kere daha çizmektedir. Bu hükümle korkuya kapılıp birileriyle konuşma ihtiyacı da hissetse, dışarıdaki insanlarla konuşamamakta; ruhunu açacağı kişileri bu kitaptaki dünyada yaşayan gölgeler arasından seçmektedir (Pamuk, 2017, s. 12). İçine düştüğü bu yeni alemdeki yalnızlık duygusundan kurtulabilmek için kendisine benzeyen ötekileri bulması gerekiyordur (Pamuk, 2017, s. 17). Kaskatı bir yalnızlık, bölünmüşlük ve anlamsızlık hali; muhayyel ötekiler kurgulayacak denli onu köşeye sıkıştırmış durumdadır. Karakterlerin “gölgeler” şeklinde tasvir edilişi de ikincil ve üçüncül benliklere, parçalanmışlıklara işaret eder niteliktedir. Okuduğu bir kitabı roman boyunca tekrar tekrar yeniden yazar pozisyonuyla hayat hikayesinin yazarı konumuna geçecek ve kaderinin sonunu kendi belirleyecektir. İnsanlarla iletişimsizliği üzerine varlığını kanıtlamak ve bu dünyada bir ad bırakmak adına sözde bir yazma eylemine girişecektir.

## 2. Bir “yaratıcı yazar” olarak Osman karakteri

Anlatıcı karakter Osman için, Sigmund Freud’un “Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri”ndeki yaratıcı yazar imajı geçerlilik arz etmektedir. Buna göre, yetişkinlikteki gündüz düşlerine eş düşen fantezinin çocuksu kökenleri olduğu gibi yaratıcı yazarlık da çocukken oynanan oyunlara benzemektedir. Bu bağlamda, sanatsal etkinliğin ilk dışavurumları çocuklarda aranmalıdır. Oyun oynayan tüm çocuklar, yaşadığı dünyanın nesnelere kendi beğenisine uygun olarak kurduğu yeni bir düzen içine yerleştirmektedir. Böylece tıpkı bir sanatçı gibi davranıp gerçek dünyanın gözle görülüp elle tutulur somut nesnelere, hayallerinde yarattığı nesne ve durumlara dayanak yapmaktadırlar (Figueira, 2018, s. 9-10). Sigmund Freud, sanatı ve edebiyatı psişe için sağlıklı durumlar yaratmayan bastırma ve fantezi kurma olgularının yerine, özne için tatmin sağlayan olumlu bir konuma oturtmaktadır. Bu konum Aristoteles’in ortaya koyduğu sanatın *catharsis* işleviyle de paraleldir. Bu işlev, Osman’ın geçmişinde bıraktığı ve bilinç dışına ittiği travmatik yaşantısının izlerinden makul bir boşalım alanı olan yazma edimi aracılığıyla kurtulmasına, rahatlamasına ve arınmasına işaret etmektedir. Anlatıcı karakter, söz konusu kitabı sözde bir yeniden yazma silsilesi adı altında hayal dünyasını alevlendirmektedir. Bu şekilde, egosunun isteklerini yansıtan ve en gizli düşlerini hikâyeye sokan bir yaratıcı yazar konumuna geçmektedir. Osman’ın doyurulmamış istekleri, doyuma ve tamlığa ulaşamamışlık hali; ardı arkası kesilmeyen muhayyel bilinç dışı yolculukların itici güçlerini oluşturmaktadır. Kimlik kurulumunu ve ego oluşumunu gerçekleştiremeyen bireyin açmazları ve bu dünyaya tutunamama hali söz konusu olmaktadır. Bu anlamda anlatıcı karakterin kurduğu her düş, bu isteklere doyum sağlama çabası ve böyle bir doyumunu ondan esirgeyen gerçeği

değiştirme çabasıdır. Nasıl ki sanat da gündüz düşleri gibi çocuklukta kalmış oyunusal bir etkinliğin varlığını sürdürüyorsa, Osman da sanatı özne için tatmin sağlayan olumlu bir araç pozisyonuna sokmaktadır. Oyun oynayan bir çocuk gibi kendine bir hayal dünyası yaratarak ve bu dünyayı zengin bir duygu hazinesiyle donatarak gerçeklikten kesin sınırlarla ayırmaktadır.

Söz konusu “oyun” kavramı ve anlatıcı karakterin yeniden ve yeniden yazan pozisyonu, Roland Barthes’ın “okur” kavramına yönelik görüşleriyle de birlikte değerlendirilebilmektedir. Roland Barthes’a göre, okur pasif bir aracı değil, metnin yeniden üreticisidir (*the reagent of the text*) (Orr, 2003, s. 35). Buna göre, okur metnin etkisinin ortaya çıkarılması için bir aracıdır. Barthesian “okur” ve “oyun” kavramları arasındaki ilişkide “oyun”; yetişkinler dünyasının, otoritenin ve yazarı da içine alan ataerkil kurumlarının dışındadır. Bu oyunu ve onun yansımalarını düzenleyen herhangi bir otorite veya niyet olmadığı için de okur pozisyonundaki Osman karakteri; temsili düzenleyen, oyundan alınacak zevk ve mutluluğu sahneye koyan, metnin “yeniden üreticisi”, kendi kaderinin belirleyicisi konumuna geçmektedir.

Peter Brooks’un “Freud’s Masterplot” metninde altını çizdiğine göre; Sigmund Freud’un sonun başla olan ilgisini öngören araştırması, dinamik olay örgüsü modelinin oluşumuna katkı sağlamaktadır. Brooks’a göre “Beyond the Pleasure Principle” incelemesinden sonra açığa çıkan şey; hayatın baştan sona nasıl ilerlediğine ve hayatın kurmacalaştırılabilirliğine dair bir teoriden söz açılmasıdır (Brooks, 1977, s. 285). Sigmund Freud’un da aynı şekilde tekrarın tekensiz ve şeytani doğasını çağrıştırdığını belirtmesi, yalnızca çocukların oyununa değil, aynı zamanda onların hikâye anlatımında talep ettiği kesin tekrara de referans etmektedir. Tekrarda bir geri dönüş, geçmiş ikiye katlama ve ikiye katlama söz konusu olmaktadır. Bu belirsizlik alanındaki tekrarlar, geçici süreci askıya almakta veyahut onu tanımlanamayan bir gidip gelmeler silsilesine maruz bırakmaktadır. Osman’ın bilinç dışı yolculukları sırasında tekrar edilen yolculuk motifinin sebep olduğu kısır döngü gibi, baş ve son arasındaki bu ölenemez ara eve, son hakkında fikir vericidir. Kurmacadaki tekrar olgusu, okuru sona dair seçimlerle birlikte bir olay örgüsü yorumuna götürmektedir.

### 3. Osman’ın parçalanmış kişiliği: Nahit, Mehmet ve Osman

*Yeni Hayat* romanının 14. ve 149. sayfalarında belirtildiği üzere, anlatıcı karakterin “sakallı bir ihtiyar” (Pamuk, 2017, s. 14) ve “akıllı ve sakallı bir amca” (Pamuk, 2017, s. 149) ile diyalogları söz konusu olmaktadır. Buna göre; 14. sayfada durup dururken karşılaştığı “sakallı bir ihtiyar” a yine durup dururken: “Dün babam öldü. Bugün gömdük. Baktan herifin tekiydi, hep içerdi, annemi döverdi, bizi burada istemedi, ben yıllarca Viranbağ’da yaşadım.” (Pamuk, 2017, s. 14) demektedir, akabinde de bu Viranbağ da nereden çıktı diye kendi kendine sormaktadır. Yüz otuz beş sayfa sonra, kendini ilk defa ait hissettiğini açık ettiği yer olan Viranbağ’da (Pamuk, 2017, s. 146), kendisine niçin ağladığını soran “akıllı ve sakallı bir amca” ile olan benzer konuşmasında da; “Amca, dün babam öldü”. (...) Üvey babam bizi burada hiç istemedi.” (Pamuk, 2017, s. 149) cümlelerini tekrarlamaktadır. Hemen öncesinde de yine melek ile olan hayali konuşmasında: “... hüngür hüngür ağlamaya başladım, melek. Hani çocuklara sorarlar ya, niye ağlıyorsun yavrum diye; derin bir yara içinde bir yerde kanadığı için ağlar, ama soruyu soran amcaya der ya, mavi kalemtıraşımı kaybettim diye, işte öyle kederleniyorum ben de ...” (149) demektedir. Viranbağ, Osman’ın yolculukları boyunca

izini sürdüğü Mehmet karakterini arayıp bulduğu ve onu orada öldürdüğü mekân olması yönüyle önem arz etmektedir. Viranbağ'a vardığında anlatıcı karakter Osman; eski adıyla Nahit ve sonraki adıyla Mehmet karakterini, artık "Osman" ismini almış şekilde bulmaktadır.

Eski Nahit, sonra Mehmet ve nihayetindeki Osman sıfatıyla Viranbağ'da öldürülen kişi; anlatıcı karakterin parçalı kişiliğinin karanlık, umutsuz, geçmişte kalan karanlık tarafına işaret etmektedir. Mehmet de anlatıcı karakter gibi bahsi geçen kitabı okur okumaz hayatının tümünden değişeceğini anlamış ve anladığı şeyin de sonuna kadar gitmiştir (Pamuk, 2017, s. 62). "Yeni hayat," Mehmet için de bir trafik kazasıyla başlamıştır. Mehmet aynı zamanda, Dr. Narin'in otobüs kazasında yanarak ölen dördüncü çocuğu ve tek erkek evladı Nahit şeklinde zuhur etmektedir (Pamuk, 2017, s. 90). Mehmet'in "çocukluk," "gençlik" ve "Nahit'lik" (90) fotoğraflarına bakan anlatıcı karakter Osman da, odada kendi çocukluğunu bulmaktan ürkmektedir. Dahası, Dr. Narin anlatırken, Osman da tıpkı Nahit gibi, parlak niteliklerine rağmen, derin bir iç dünyası olan bir genç olduğunu hatırlamaktadır (Pamuk, 2017, s. 97). Nahit de bir kitap okuduğu için birden babasına karşı çıkmış; yepyeni biri olabilmek için bütün geçmişini terk etmesi gerektiğini anlamıştır. Babasıyla ve ailesiyle ilişkisini böyle kesmiştir. Fakat onlardan kolay kurtulamamış; asıl kurtuluşa, 'yeni hayat'a doğru ilk çıkışa, tıpkı anlatıcı karakter Osman'ın romanın sonunda deneyimleyeceği gibi trafik kazasıyla varmıştır.

Anlatıcı karakter, yıllardır Viranbağ'da yaşayan eski adıyla Nahit ve Mehmet'i, yeni adıyla Osman'ı, Viranbağ sinemasında "Sonsuz Geceler"i izlerken ayağı kalkıp sinema sahnesine sırtını döner pozisyonuyla bütün vücuduna vuran projeksiyon ışığıyla öldürdüğü kişinin yüzünü görmeden öldürmektedir. Bu görüntü, muhayyel yolculukları sırasında bir görünüp bir kaybolup ışık saçan melek imgesinin hatırlatıcısı niteliğindedir. Bu vaziyetteyken sinemanın ekranına vuran gölgesi ile; bandın olağan görüntüsünü sekteye uğratarak, başkaldırarak, yazgının akışını bozarak, yazılanı yeni baştan yazarak eski adıyla Nahit ve Mehmet'i, yeni adıyla da Osman'ı öldürmektedir. Onu, bütün bu kirli görüntüleri görmekten, bütün bu videolar ve harfler arasında susuzluktan boğulmaktan, bu nursuz ve ışısız dünyada kör olmaktan kurtararak; mola yerinin helasındaki çatlak aynada gördüğü kişiyi katilden çok maktule benzettiğini açık ederek öldürmektedir (Pamuk, 2017, s. 173). Anlatıcı karakter, bu karanlık ve "id"ini simgeleyen tarafını yok etmek için ardı arkası kesilmeyen hayali yolculuklar, uzun ve meşakkatli bir 'benlik kurulumu' sürecinden geçmektedir. Viranbağ, Osman'ın geçmişiyile alıp veremediği bir hesaplaşmanın izlerinden ve yükünden kurtulmak için; krizin üstesinden gelebilmek adına türlü oyunlar ve tekrar eden hayali yolculuklar sonrasında vardığı nihai mekândır.

#### 4. Muhayyel bir öteki: Canan

Mehmet'in kız arkadaşı şeklinde bahsi geçen fakat Mehmet ve Osman'ın da, anlatıcı karaktere referans etmesi açısından, karakterin tahayyülünde zuhur ettiğini iddia ettiği Canan isimli muhayyel melek de, yolculuklarda anlatıcı karaktere eşlik etmektedir. Bu noktada Osman'ın, dış dünyanın yabancılaştırıcılığından sıyrılıp öteki yerine koyduğu meleklerle bir olma ve varoluşsal anlamını onda bularak parçalanmış kişiliğini tamamlama arzusu başat rol oynamaktadır. Anlatıcı karaktere bir kurtuluş yolu olarak zaman zaman bir ışık halinde görünüp kaybolan melek tasviri, çocukluğun en neşeli karamelalarından beri var olup özlemi duyulan bir sembole dönüştürülmektedir. Canan, istisnasız bir biçimde, anlatıcı karakterin çocukluğundan bu yana

mutluluk verici addettiği lavanta kolonyası, mor renk, melek figürlü “yeni hayat karamelaları” gibi tüm çağrışımlarla birlikte işlenmekte; günahsızlığın ve çocuksuluğun muhayyel timsalini oluşturmaktadır. Öte yandan karakteri kitapla tanıştırması, ‘yeni hayat’ fikrini onun aklına sokması üzerinden de Canan’ın, karakterin varoluşsal olarak bütünlüklü bir anlama erişmesine katkı sağlayıcı vasfı geçerlilik arz etmektedir. Dış dünyanın kirleticiliğine ve karanlığına karşı, kitap ona bembeyaz bir hayal dünyası sunmaktadır. Ona kaçıp sığınmak ve orada yaşayarak deneyimlediği kimlik krizinin üstesinden gelmek istemektedir. Haftalardır hayalinde cennet sıcaklığında kıpırdanan sessiz ülkede, uykuda yürür gibi ama uyanık; yürür gibi ama sanki ayakları toprağa değmeden; uyumuş gövde ve bilinç halinde (Pamuk, 2017, s. 41) dolaşıp yitik cennetini aramaktadır. Melekle özdeşleştirdiği şey bir masumiyet ve öteki arayışıdır.

Melek kimliğine bürünmüş Canan tahayyülünün bir ‘öteki’ boşluğunu dolduran niteliği, anlatıcı karaktere göre sürekli olarak, hüznü ve ağlamaklı olan annesiyle özdeşleşmektedir. Suçtan ve günahattan arınmış olana tutkunluk; kaybedilen yitik cennete ulaşma arzusu; anne ve melek sıfatındaki Canan söz konusu olduğunda koşut ilerlemektedir. “Anne, anne, onunla öpüştüm ve ölümü gördüm demiştim ki kendi kendime, Canan’ın seslendiğini duydum.” (Pamuk, 2017, s. 67); Telefona koştu. “Anne, dedim, anne duyuyor musun, ben evleniyorum, bu akşam, az sonra, şimdi, hatta evlendik, yukarıda odada, merdivenlerden çıkılıyor, bir melekle, ağlama anne, yemin ediyorum eve döneceğim, ağlama anne, kolumda bir gün melekle.” (Pamuk, 2017, s. 76); “Sabah Karadeniz kıyısındaki Karadeniz Bakkaliesi’nden İstanbul’a anneme telefon ettim ve işlerimi halledip melek geliniyle eve dönmek üzere olduğumu söyledim. [Annem] ağlayacaksa, mutluluktan ağlamalı” (Pamuk, 2017, s. 150). Bu durum, özne kurulumu sekteye uğrayan karakterin, belirli bir aile kurumu oluşturma minvalinde şekillenen iktidar talebidir. Annesi karşısında, ölen babasının boşalttığı ‘otorite’, ‘aile reisliği’, belki de ‘baba’ figürünü doldurmaya yöneliktir ve hayal dünyasında da olsa ‘muktedirlik’ vasfına erişebilme özlemidir. Annesinin ölümünden sonra, Canan’a rastlayabileceği yeni bir hayat umuduyla değil Canan’ın eksikliğini bilgelikle, ağırbaşlılıkla ve efendi gibi karşılamak için [kitabı] okuyacak olması da (Pamuk, 2017, s. 177), anlatıcı karakterin annesi ve Canan karakteri arasındaki paralelliğin altını doldurur niteliktedir.

Anlatıcı karakter Osman bilinç dışı yolculuklarının son durağı olan Viranbağ kasabasındaki bir sirkte; annesinin giydiği kapalı bikiniden giyen ve boynunda yılan taşıyan melek kostümlü kadın figürüne rastlamaktadır:

“Demin şarkı söyleyen kadın gene belirdi, şimdi bir melek olmuştu. (...) Üzerinde annemin Süreyya Plajı’na giydiği o iyice kapalı bikinilerden biri vardı. Tuhaf bir elbise parçası, bir atkı ya da acayip bir şal sandığım şeyin de, boynuna dolayıp narin omuzlarının iki yanından sarktığı bir yılan olduğunu gördüm. Hiç görmediğim bir tuhaf ışık mı görüyordum, yoksa bu ışığı bekliyor muydum, öyle sanıyordum belki de. Orada, o çadırın içinde, melek ve yılanı ve öteki yirmi-yirmi beş kişiyle birlikte olmaktan öyle bir mutluluk duydum ki, gözlerimden yaşlar fişkıracak sandım. Daha sonra kadın yılanla konuşurken aklıma bir şey geldi. İnsan unutulup gitmiş uzak bir anıyı bazan ansızın hatırlar, bunu neden şimdi hatırladım diye kendine sorar ve akli iyice karışır ya, öyle bir şey hissettim, ama akıl karışıklığından çok bir huzur duydum. (...) Hiçbir şey, her şeyi unutabilmenin verdiği huzurdan değerli olamaz. Yılanla tatlı tatlı konuşan meleğe bakarak düşünüyordum bunları” (Pamuk, 2017, s. 153-154).



İlgili alıntıda görüldüğü gibi, karakter söz konusu kadınla karşılaştıktan sonra beklediği o “ışığı” gördüğünü, aradığını bulduğunu simgesel bir biçimde açık etmektedir. Akabinde de aynı sirkte, tekrarlanan hayali yolculukları boyunca aradığı Mehmet’i nihayet bulmaktadır. Mehmet’i gördüğü anda onu ilk olarak “Canan’ın sevgilisi, Dr. Narin’in ölü oğlu” şeklinde tanımlamaktadır (Pamuk, 2017 s. 154). Bu minvalde, Sigmund Freud’a göre bastırma altında tutulan istekler, kökünde bebedirler. Bir *düşte* temsil edilen bir isteğin bebedir bir istek olması gerekmektedir (Freud, 1996, s. 275). Psikonevrozlar kuramı, reddedilmez ve değişmez bir olgu olarak yalnızca gelişimsel çocukluk dönemi sırasında bastırmaya uğramış bebedirliğin istekli cinsel itkilerinin daha sonraki gelişimsel dönemlerde yeniden canlandığını ve böylece her türden psikonevrotik belirtinin oluşumu için itici gücü donatabildiğini öne sürmektedir (Freud, 1996, s. 322). Uzun süredir bastırılmış ve bilinç dışı olarak kalmış anılar ve onların türevleri dolambaçlı bir yoldan görünürde anlamsız resimler biçiminde bilince sızabilmektedir (Freud, 1996, s. 333). Viranbağ’daki sirkte görülen, Osman’ın annesinin “iyice kapalı” bikinisini giyen, melek kostümlü ve boynunda yılan taşıyan anlamsız kadın figürü de, Osman’ın yetişkinlik hayatı boyunca ego oluşumunu sekteye uğratan, annesine olan arzusunun zuhur ettiği, idi tarafından baskılanan fantezilerinin dışı vurum anıdır. Nitekim Osman, melek kostümlü kadının boynuna doladığı yılanla tatlı tatlı konuşurken, her şeyi unutulabilmenin verdiği huzurla dolmaktadır. Buradaki yılan imgesi, Sigmund Freud’un da söz açtığı şekilde erkek organının en belirleyici sembolüne işaret etmektedir (Freud, 1996, s. 88). Osman’ın bastırarak bilinç dışına ittiği anne arzusunu bilinç dışından çekip çıkardığı an ile “Canan’ın sevgilisi” sıfatındaki ve geçmişte kalan karanlık tarafı Mehmet’i bulduğu anın aynı olması da tesadüf değildir. Annesiyle özdeşleşen Canan karakterinin sevgilisi sıfatındaki Mehmet’in öldürülmesi, Osman’ın annesine karşı “id”in tetiklediği arzularını bastırmasına ve bilinç dışına ittiği marazi yanlarından kurtulmasına işaret etmektedir. Viranbağ bu yönüyle, Osman’ın içinde bir yerde kanayan derin yaranın çıkarılıp atıldığı, her şeyi unutulmuş olmanın verdiği mutluluğun mekânı olmaktadır. Geçmişin izlerinden ve “id”in tetiklediği bastırılmış arzu ve fantezilerden kaçarak sığındığı ve tüm bunları orada ters yüz ettiği bu ütöpik mekâna varışı, Osman’ın ego oluşumuna hazır olduğunun habercisi niteliğindedir.

##### **5. Jacques Lacan’ın “ayna evresi” uyarınca anlatıcı karakter Osman’ın özne kuru-lumu**

Anlatıcı karakterin, geçmişin ve bilinç dışının karanlık dehlizlerinde bıraktığı eski Nahit ve Mehmet kimliğini öldürmesi, annesinin ölümü sonrasında annesiyle özdeşleşen Canan’ın da hayal dünyasında ortadan kaldırılmasından sonra, geçmişle bağlarından tümünden feragat etmektedir. Tam da bu aşamadan sonra, evine tamamen geri dönmek için bindiği son otobüs kaza yaptığı sırada, otobüsün sağ ön camında, alacakaranlıkta, parlak ışığı yüzünden tamı tamına neye benzediğini göremediği ama bütün yolculukları boyunca bir görünüp bir kaybolan o meleği nihayet birebir görmektedir (Pamuk, 2017, s. 219-220). Bu noktada, Jacques Lacan’ın “ayna evresi”nin de analizime yardım edeceği şekilde, karakterin bir ‘özne’ durumuna geçişi söz konusu olmaktadır. Anlatıcı karakter, bilinç dışı yolculuklarının girdabı boyunca hayal dünyasındaki o muhayyel melek otobüsün ön camında yüz yüze gelmekte; akabinde, melek görüntüsüyle kendi görüntüsü üst üste binmektedir. Bu durum, özne-

de bir imgeyi benimsediği zaman meydana gelen dönüşüm, yani özdeşleşme olarak “ayna evresi”ne tekabül etmektedir. Bu evre öncesinde, karakterin bütün kısır yolculukları boyunca deneyimlediği gibi, ‘kendilik’ bir bütün olarak henüz var değildir ve bu evre aracılığıyla karakterin benlik kurulumu tamamlanmaktadır.

Benliğin kendisini inşa mücadelesinde “ayna evresi”, özdeşleşme süreci yoluyla egonun oluşumunu tanımlamaktadır. Arzulayan özne, kendisine bütünlük sağlayan bir ‘öteki’ çevresinde inşa olmaktadır. Bu, iç dünya ile dış dünya arasındaki bağlantının kurulması anıdır. Lacan’a göre bebek aynada kendisini ya da kendi aksini görünceye kadar annenin bir uzantısı ya da bir parçası olarak yaşamına devam etmektedir. Kendini besleyen ve koruyan annesi ile bir bütünlük duygusu yaşamaktadır (Tuzgöl, 2018, s. 44). Kişinin kendi görüntüsünü keşfettiğini sembolize eden ayna evresi, ‘ben’e karşı bir ‘öteki’ olan imajdaki öznenin yabancılaşması fikrini doğurmak suretiyle bir ‘özellik’ fikrini temellendirmektedir. “Ayna evresi”nin tamamlandığı yani yansıyan ‘özne ben’in ‘toplumsal özne ben’e dönüştüğü aşama, ‘özne ben’i artık toplumsal yönü daha belirgin durumlara bağlayan evreyi başlatmaktadır. Gerçekliğe ancak onun imgesi vasıtası ile ulaşılabilceği yönündeki Platon’un yaklaşımından etkilenerek oluşmuş olan bakış açısına göre, birincil narsisizmin dolayısıyla benliğin ilk unsurlarının ve ikincil özdeşleşmelerin oluşumu, ondan ona yansıtılan kendi imgesiyle olmaktadır (Parman, 2011). Çocukluğun en eski anılarının yaşamın ileri dönemlerine duyuşsal canlılık niteliği korunmuş olarak taşındığı bilinen bir gözlemdir. Sigmund Freud’a göre bebeksi yaşantılar ya da onlara dayanan düşlemler düş düşüncelerinde büyük bir rol oynamakta, onların parçaları düş içeriğinde sık olarak yeniden ortaya çıkmakta ve düş isteklerini onlardan türetmektedir. Düşlerde düşüncelerin görsel imgelere dönüşmesi, kısmen görsel biçimde gizlenen ve yeniden canlanmaya can atan anıların bilinçten koparılan ve ifade bulmaya çabalayan düşünceler üzerine uyguladığı çekim sonucudur. Bu açıdan bir düş, yeni bir yaşantıya aktarılmakla değiştirilmiş bebeksi bir sahnenin bir yerine geçendir diye tanımlanabilir. Bebeksi sahne kendi canlanışını ortaya getiremeyeceğinden bir düşe dönüşmeyle yitinek zorundadır (Freud, 1996, s. 268). Bu bağlamda, *Yeni Hayat* romanının sonunda bahsi geçen ölüm de gerçek bir ölüme tekabül etmemekte; eski hayatla bağların tamamen koparılıp ‘yeni hayat’ın başlangıcı şeklinde sembolleştirilebilmektedir. Söz konusu ‘yeni hayat’, geri dönüşsüz ölüm fikrinin vermesi gereken ‘her şeyin sonu geldi’ duygusunu değil, anlatıcı karakter için hayata yeni başlayan birinin heyecanını ve merakını barındırmaktadır. Prangalarından kurtulan özgürleşmiş bireyin özne kurulumuna işaret eder niteliktedir.

## Sonuç

Yabancılaştırma estetiğinin temel dayanağını oluşturduğu Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* romanı, Sigmund Freud’un ve Jacques Lacan’ın anksiyete, id-ego-süperego, yaratıcı yazarlar ve gündüz düşleri, psikonevrozlar kuramı ve ayna evresi üzerine psikanalitik görüşleri çerçevesinde analiz edildiği şekilde, bir benlik kurulumu ve kimlik inşası anlatısıdır. Anlatıcı karakter Osman, roman boyunca kimliğini kurabilme krizini deneyimlemektedir. Nihayetinde, bastırılarak bilinç dışına itilen travmatik geçmişinin izlerinden kurtulmak suretiyle özne kurulumunu gerçekleştirmektedir. Bunu da bilinç dışının girdaplarında cereyan eden muhayyel yolculukları aracılığıyla yapmaktadır. Çevredeki dünyanın yeni bir algıyla ve hayal gücünün

mümkün kıldığı olanaklı dünyalar ile tamamen değiştiğini fark etme şoku, Osman'ın kendisini bilinçli şekilde bir hayal alemine sürüklemesi yoluyla metinsel düzlemde de somutlanmaktadır. Anlatıcı karakterin iç dünyasında saklı kalmış hakikatlere ayrıntılarıyla ayna tutulması suretiyle, bilinç dışında nelerin bastırılmış olduğundan birebir haberdar olunabilmektedir. Bilinç dışının dehlizlerindeki bu kısır yolculuklar sonunda; eski hayatını geride bırakmakta, geçmişte kalan marazi yanlarından feragat etmekte ve bu sayede belirli bir ego oluşumunu deneyimleyerek 'yeni hayat' a adım atmaktadır. Bu çalışmadan elde edilecek sonuçların, *Yeni Hayat* romanının okurlarına, söz konusu eser üzerine literatürde halihazırda var olan diğer bakış açılarına ek olarak, yeni ve psikanalitik bir perspektif sağlaması açısından edebiyat çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

### Kaynaklar

- Brooks, P. (1977). Freud's masterplot. *Yale French Studies*. (55/56), 280-300.
- Ecevit, Y. (2004). *Orhan Pamuk'u okumak: Kafası karışmış okur ve modern roman*. İstanbul: İletişim.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim.
- Figueira, S. A. (2018). *On Freud's "Creative writers and day-dreaming."* Routledge.
- Freud, S. (1955). Beyond the pleasure principle (1920). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, ed. James Strachey*. London: Hogarth.
- Freud, S. (1996). *Düşlerin yorumu II*. Çev. Emre Kapkın. İstanbul: Payel.
- Lacan, J. (2014). The mirror stage as formative of the function of the i as revealed in psychoanalytic experience (1949). *Reading French psychoanalysis* (pp. 119-126). Routledge.
- Orr, M. (2003). Intertextuality. *Intertextuality debates and contexts*. USA: Wiley.
- Pamuk, O. (2017). *Yeni hayat*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Parman, T. (2011). Jacques Lacan (1901-1981), Çağdaş psikanalizin Avrupalı yorumcusu. Ed. A. A. Köşkdere. *Psikanalitik psikoterapiler*. Ankara: Türkiye Psikiyatri Derneği.

### Elektronik kaynaklar

- Köker, C. (2017). Oedipus ve Elektra kompleksi. 25 Ocak 2019 tarihinde <https://www.perspectivevergisi.com/single-post/2017/11/05/Oedipus-ve-Elektra-Kompleksi> adresinden erişildi.
- Öcal, O. (2010). Varoluşsal sorunlar, birey ve *Yeni Hayat*. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 28(28), 313-324.
- Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen psikanalitik kuram ve öznenin konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1 (1), 41-53. Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/bpd/issue/31051/372896>.



DOI: 10.22559/folklor.871

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# New Orleans'da Bir Don Quijote : A Confederacy of Dunces Romanı

A Don Quixote in New Orleans: A Confederacy of Dunces

Esra Öztarhan<sup>1</sup>

## Öz:

*Don Quijote* romanı dünya edebiyatında kendisinden sonra gelen birçok eseri çeşitli yönlerden etkilemiştir. Özellikle yarattığı kahraman prototipiyle birçok edebi esere ilham kaynağı olmuştur. Bu, kendi hayallerinin peşinde koşan, idealist ve içinde yaşadığı toplumla çelişen bir kahraman örneğidir. *Don Quijote*'dan yüzyıllar sonra, bambaşka bir coğrafyada basılan *A Confederacy of Dunces* romanı da birçok açıdan bu ilk örnek ile benzerlikler taşır. 1980 yılında New Orleans'ta geçen bu roman içinde barındırdığı pikaresk, karnavalesk ve grotetesik öğeler ile Cervantes'in romanının adeta yeniden yazılmış halidir. Özellikle yaratılan kahraman prototipiyle *Don Quijote*'yi anımsatır. Bu romanın baş kahramanı Ignatius da aynı Don Quijote gibi bir pikarodur. O da kendi ideal dünyasında yaşamaktadır ve çevresindeki herkesin, yani "alıkların" ona karşı olduğunu düşünür. Ayrıca her iki romanda da ikili karşıtlıklar romanların karnavalesk tarafını ortaya çıkarır. Hayal, gerçek, delilik, akıl... gibi zıt durumlar kahramanın başına gelen maceraların ana eksenini oluşturur. Böylelikle toplumda neyin normal neyin normal olmadığını eleştirisi yapılı. Son olarak her iki roman da birer grotesk realizm örneğidir. *A Confederacy of Dunces* romanında da kahraman birçok grotesk öge ile tarif edilir. Romanda topluma garip gelen dış görünümü, davranışları ve abartılı beden faaliyetleri ile

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü. esraoztarhan@yahoo.com

anlatılan kahraman da bir grotesk realism örneğidir. Aynı zamanda kahramanın başarısızlıklarla geçen maceraları da onu adeta yirminci yüzyılda, New Orleans’da yaşayan bir Don Quijote yapar.

**Anahtar sözcükler:** *Don Quijote, A Confederacy of Dunces, pikaresk, karnavalesk, grotesk*

**Abstract:**

Don Quixote had been a pioneering example in world literature to many literary works in different aspects. It had especially been an inspiration to other literary protagonists since its publication. This hero prototype is an idealist person who chases its dreams as opposed to the reactions from the society. He has difficulties in adapting to the world and society he lives in. Hundreds of years later, in a completely different geography, a modern novel resembles this hero prototype which was created by Cervantes. *A Confederacy of Dunces* is set in 1980s New Orleans. He is a picaro just like Don Quixote, thinking that the “dunces” are in a confederacy against him. In both novels there are many carnivalesque aspects like dualisms of madness versus insanity, reality versus illusion. This way both novels criticize what is normal or not in the society’s expectations. Lastly both novels are examples of grotesque realism. They have unfamiliar outer appearances, exaggerated bodily functions. Moreover they are depicted as looser dreamers in both novels. Therefore *A Confederacy of Dunces*’s hero can be regarded as a Don Quixote walking in the streets of New Orleans in twentieth century.

**Keywords:** *Don Quixote, A Confederacy of Dunces, picaresque, carnivalesque, grotesque*

John Kennedy Toole’un *A Confederacy of Dunces* romanı, yazarın 1969’daki intiharından çok sonra, 1980 yılında basılmış ve Pulitzer ödülünü kazanmıştır. Bu bir yazara *ölümünden sonra* verilen ilk Pulitzer ödülü olma özelliğini taşır. Kitabın başkahramanı olan Ignatius Reilly annesiyle New Orleans’da yaşayan, otuzlu yaşlarında ve işsiz güçsüz bir adamdır. Ignatius bütün gün evde oturup ortaçağ hakkında kitaplar okuyup, defterlere bu konu hakkında denemeler yazmaktadır. Bir gün sokakta annesini beklerken onun garip kıyafetinden şüphelenip kimliğini soran polis memuruyla olan kavgası, bu romanı oluşturacak olan maceraların başlamasına yol açar. Ignatius ve annesi polisten kaçarlar. Bourbon caddesinde biraz zaman geçirirler, ancak yolda giderken kaza yaparlar. İşte bundan sonra, arabanın maddi hasarını ödemek için paraya ihtiyaç duydukları için annesi ondan çalışmasını ister. Aylakça yaşadığı evinden ayrılmak zorunda kalmak, iş bulmakta yaşadığı zorluklar, yani kısaca dış dünyaya alışmaya çalışmak romanın ana eksenini oluşturur.

Walter Percy *A Confederacy of Dunces* romanını yazarın ölümünden sonra, yazarın annesinin ısrarları sonucu okumuş ve yayınlamaya karar vermiştir. Percy, kitabın önsözünde, bu roman kahramanının hiçbir edebiyatta öncüsü olmadığını öne sürer. Ona göre, Ignatius: “İnanılmayacak kadar kılıksız, çılgın bir Oliver Hardy, şişman bir Don Quijote, aksi huylu

bir Thomas Aquina karışımı”dır (Percy, 1980, s. vi). Aynı zamanda romanın kahramanı obur, tembel, bencil ve çocuksudur. Aslında bu karakter, dünya edebiyatındaki birçok kahramandan izler taşır. Hatta Percy’nin saydıkları yanında, biraz Gargantua biraz da Oblomov’dur. Bu makale, romanın kahramanı Ignatius’un, Cervantes’in *Don Quijote* eserindeki başkahramanı ile olan benzerliklerini analiz etmektedir. Toole bu romanında pikaresk, karnavalesk ve grotesk öğeler kullanarak yirminci yüzyılda, Amerika’da, New Orleans şehrinde yaşayan bir Don Quijote yaratmıştır.

Öncelikle, Toole’un romanı edebiyatta *Don Quijote* ile başlayan pikaro geleneğinin bir devamıdır. Bu, toplumla uyum sağlayamayan kahraman prototipidir. Bu tür kahramanların doğruları ve hayat görüşü çoğunlukla içinde yaşadığı çağ ve toplumla çakışır. Onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllardaki Amerikan edebiyatını incelediği *Quixotic Fictions of USA* adlı kitabında Sarah F. Wood pikaroyu şöyle tanımlar: Onların “hayat algısı ve idealleri yaşadığı gerçek deneyimlerle uyuşmaz” (Wood, 2005, s.vi). Roberto Echevarria’ya göre de pikaro geleneğindeki temel anlatı özelliği, kahramanın kendi yaşamını kendi arzularına göre belirlemesi ve buna hiçbir şeyin engel olmamasıdır. Ona göre pikaro edebiyatı “kişinin hayal ve arzularına biraz daha yakın olması için duyulan evrensel isteğin” bir yansımasıdır (Echevarria, 2005, s. 4).

Kendini topluma ait hissetmeyen bir edebiyat kahramanını olarak Pikaro, etrafındaki dünyayı farklı algılar ve ona göre davranır. Aynı Don Quijote gibi, Ignatius da kendine göre yel değirmenleriyle savaşmaktadır. Modern zamanlar ona göre değildir, bu yüzden etrafındaki her şey onu rahatsız eder. New Orleans sokaklarında iş aramak ve uyum sağlayamadığı bir dünyada var olmak da ona göre bir çeşit donkişotluktur. Ignatius’un pikaro yolculuğu, Don Quijote’ninkinin aksine, isteksiz bir yolculuktur. Ama bu yolculuktaki amaçları ve idealleri Don Quijote’ye benzer.

Şövalyelik dönemlerine hayran olan Don Quijote gibi, Ignatius da ortaçağ döneminin altın çağ olduğuna inanır. Artık geri gelmeyecek bu zamanlara olan hayranlığı, onu günümüzdeki her şeye karşı memnuniyetsiz kılar. En büyük uğraşı, büyük kağıtlara yazdığı içinde bulunduğu “yüzyıla karşı iddianame” dir. Orada şöyle yazar: “Ortaçağ sisteminin çökmesiyle, Kaos, Delilik ve Zevksizlik Tanrıları hüküm sürmeye başladı. ...Batı dünyasının gördüğü düzen, sakinlik, birlik günlerinden sonra gelen değişim rüzgârları kötü günler getirdi. Kader’in çarkları insanlığa karşı dönmeye başladı” (Toole, 2007, s. 25). Modern zamanlar ve modern yaşam tarzı ona göre değildir. Ignatius: “Ben bu yüzyıla uymayan biriyim. İnsanlar bunu anladıkları için benden hoşlanmıyorlar” diyerek kendini herkesten ayrı tutar (Toole, 2007, s. 52). Modern zamanların sağladığı her şey, örneğin yeni elbiseler almak gibi maddi harcamalar, ona göre “zevk ve ahlaka karşı” bir duruştur (Toole, 2007, s. 13). Aynı şekilde, işe gitmek de bir “sapkınlıktır”(Toole, 2007, s. 26).

Kahramanın sahip olduğu bir başka özellik, bütün dünyanın kendine karşı olduğu şeklindeki algısıdır. *A Confederacy of Dunces*’ın başındaki epigraf Jonathan Swift’in *Thoughts on Various Subjects, Moral and Diverting* adlı eserinden bir alıntıdır: “Dünyada gerçek bir dâhi varsa, bunu anlamak kolaydır, çünkü bütün alıklar ona karşı birlik oluşturlar”. Romanın adı bu alıntıdan gelmektedir. Buna göre, eğer bir kişi yetenekli ve akıllıysa, çevresindekiler tarafından takdir edilmemesi olağandır. Bu bakış açısı Ignatius’un hayatına egemendir. Ignatius, sahip olduğu vasıflar ve idealleri yüzünden herkesin bitmek bilmeyen saldırılarına

maruz kaldığına inanır. Bu da aynı Don Quijote'ye karşı devamlı tuzaklar kuran ve onun yaşadığı talihsiz olayların sorumluluğunu yüklediği büyücülere benzer. Don Quijote romanda birisiyle tartışırken Latince “stultorum infinitus est numerus” deyimini kullanır (Cervantes, 2008, s. 472). Bu “aptalların sayısı sonsuz” demektir. Don Quixote için de çıktığı idealist yolculukta onu anlamayanlar ve durdurmak isteyenler vardır. Toole'un romanındaki “alıklar birliği” dolayısıyla, adeta Don Quijote'tan bir alıntıdır.

Roman stil olarak da episodik anlatımıyla Don Quijote romanını anımsatır. Kahramanın diğer insanlarla birlikte başından geçen maceraları aynı zamanda romanın bölümlerini oluşturur. Don Quijote İspanya'da yola çıktığında nasıl birçok insana rastlıyorsa, Ignatius da New Orleans sokaklarında rastladığı çeşitli insanlarla olan ilişkileriyle var olmaya çalışır. New Orleans romanda sadece bir şehir değil aynı zamanda bir karakter gibi yer alır. Ignatius'a göre, şehir “medeni dünyanın ahlaksızlık başkenti” dir. Şehir: “kumarbazlar, fahişeler, teşhirciler, İsa-karşıtları, alkolikler, uyuşturucu bağımlıları, fetişistlerle...” doludur ve bunlar yolsuzlukla korunur (Toole, 2007, s. 3). Kendine göre Ignatius'un elitist bir tavrı vardır, kimseleri beğenmez. Aslında polisinden sinema salonu sahibine kadar herkesten nefret eder. Dolayısıyla evinden ayrılıp, sokaklarda iş aramaya çıkmak onun için bir düşüştür. Ignatius “aktif olarak eleştirdiğim sistemin içinde olmak çok ilginç bir ironi” der (Toole, 2007, s. 46). Don Quijote'nin şövalyelik uğruna bıraktığı evinin aksine, o evini sığınağını bırakıp bu bozuk düzenin içinde olmak istemez. Don Quijote nasıl şövalyelik dönemini bitmesiyle bozulduğuna inandığı dünyada yaşamak zorundaysa, Ignatius da insanlarla başa çıkmaya çalışır. Ona göre, annesi de herkes gibi ona karşıdır, onu çalışmaya zorlaması da bunun bir göstergesidir.

Pikaresk romanların bir başka özelliği ise kahramanlarının sahip olduğu abartılı idealizmdir. Bu bakış açısı çoğu zaman gerçeği de farklı algılamalarına yol açar. Montserrat Gines, *Southern Inheritors of Don Quixote* adlı kitabında Amerika'nın güney edebiyatını inceler. Mark Twain, Faulkner, Eudora Welty and Walker Percy gibi yazarlarda Mançalı adamın izlerini sürer. Bu yazarlara Toole romanını eklememiş olsa da, güneyli yazarlara ait birçok saptama adeta Ignatius'u anlatır. Kendini şövalye zanneden, İspanya'da güçsüzleri korumak için dolaşan Don Quijote gibi, Ignatius da kendini bu yüzyılda “teoloji ve geometri için savaştan bir haçlı” gibi görür (Toole, 2007, s. 200). Kendisinin bozulmuş modern dünyayı iyileştirmek gibi bir misyonu olduğunu söyler. Aynı Don Quijote gibi onun da gerçeği algılaması bozuktur. Bir ortaçağ kitabından öğrendiğini uygular: “Bu adil bir adamın adil olmayan toplumdaki durumudur” der (Toole, 2007, s. 166). O da bir çeşit şövalyelik peşindedir ve bu uyum sağlamadığı dünyada, çevresindekileri kurtarmak ister. Ignatius, çalıştığı fabrikada patronlara karşı sabotaj örgütler. Bütün ezilenlerin yanındadır. Hatta kendisinin Afrikalı Amerikalıları çok iyi anladığını, çünkü aynı onlar gibi Amerikan toplumu dışında olduğunu öne sürer (Toole, 2007, s. 105).

Gines, bu edebi prototipin gerçeği yanlış algılamasının aslında beğenmediği gerçeği değiştirme isteğinden kaynaklandığını söyler. Dolayısıyla kahramanlar da etraftan gelen tüm eleştiri ve karşı kuyuşlara rağmen kendi ideallerine sıkı sıkıya sarılırlar (Gines, 2000, s. 1). Gines'e göre bu tür bir idealizm hem hayali hem de çok güçlüdür. “Hayalidir çünkü, tanımı itibarıyla, fantezi dünyasına aittir ve tarihi gerçeklik içinde mümkün değildir. Yok edilemez, çünkü eleştirilerden etkilenmez ve özgünlüğünü sorgulayan her girişime karşı gelir” (Gines, 2000, s.1). Bu tür kahramanlar “hayal alanında yolculuk ederler” (Gines, 2000, s. 154).

Ignatius da aynı Don Quijote gibi gerçeği algılamakta direnir. Bu da onu aynı Cervantes'in kahramanı gibi, gerçek dünyada daha da bocalamaya iter. İki romanda da birçok macera ve komedi unsuru bu yanlış algılamayla ilgilidir. Her iki kahraman da çok fazla okudukları için gerçek dünya ile ilişkileri bozulmuştur. Don Quijote çok fazla şövalye romansı okumuş, Ignatius ise ortaçağ metinleri ile ilgilenmiştir. Onlara göre şövalyelik dönemi ve ortaçağlar altın çağlardır. Don Quijote'un misyonu belirlidir, şöyle der:

Tanrı beni bu demir çağında, altın çağı dediğimiz çağı geri getirmem için yarattı. Benim kaderim tehlikeler, büyük kahramanlıklar, yığıtlıktır... Yaşadığım bu çağda öyle büyük, akla sığmaz kahramanlıklar göstereceğim ki, geçmiş çağlarda yaşamış bütün o gezgin şövalyeler guruhunun yaptığı en parlak işler, gölgede kalacak (Cervantes, 2008, s. 160-61).

Aynı şekilde Ignatius da benzer cümleler kurar:

...yazma yeteneğimi geliştirmek için gençliğimi herkesten uzak, yapayalnız düşünerek, çalışarak geçirmemin sebebi şair Milton'a özenmemdi. Annemin aşırı ölçüsüzlüğü beni şövalyelere yarışır bir biçimde dünyaya zorla itekleyiverdiği günden beri... bu işçileri desteklemek için bir şeyler yapabileceğimden eminim. Toplumsal bir haksızlık karşısında korkakça davrananlara katlanamam. Günümüzün sorunları ancak gözü pek ve köktenci bir kararlıkla çözülebilir (Toole, 2007, s. 107-8).

Don Quijote gibi, Ignatius da ona göre yanlış olan toplumu değiştirmek için savaşmayı kendine görev edinir.

Her iki kahraman da etraflarındaki gerçek dünyaya direnirler, kendi yarattıkları dünyadan çıkmak istemezler. Don Quijote'nin devlerle savaştığını sandığı ünlü macerasında, aslında yel değirmenlerine saldırır. Bu roman “yel değirmenleriyle savaşmak”, yani sonunda kazanılmayacak savaşların ya da boş ideallerin peşinde koşmak anlamındaki deyimini neredeyse bütün dillere kazandırmıştır. Don Quijote, her macerada yaşadığı yanlış anlaşma ve hatayı bir şekilde kendine göre mantıklı bir açıklamayla destekler. Örneğin yel değirmenlerini ona böyle gösteren, onu yenmek isteyen büyücülerdir. Ignatius'a göre de bütün New Orleans şehri onu yok etmek için işbirliği içindedir. Ayrıca “Talih” de onun varlığı ve mutluluğunu yenmek için sürekli onunla savaş halindedir. Başına gelenleri hep kendi görmek istediği gibi yorumlar.

Her iki romanda da kahramanlar, kendi dünyalarında yaşarlar. Olayları yanlış algılar, insanları yanlış yargırlar ve kendilerini olduklarından farklı tanıtır. Onların dünyası yanılsamalardan oluşan bir ideal dünyadır. Bu dünyada başlarından tatsız olaylar geçse de, kahramanlar deli hayalciler olarak adlandırılrsa da, bu bitmeyen bir arayıştır onlar için. Echevarria'ya göre Don Quijote “bireyin seçme, algısına göre yaratma ve gerçeği hissetme özgürlüğüdür” (Echevarria, 2005, s. 20). Kahramanlar deliliğe ve idealizme sığınıp kendilerine dış dünyanın baskısından özgür bir var olma alanı yaratırlar.

Geleneksel Mardi Gras karnavalının şehri New Orleans'da geçen bu roman ayrıca sahip olduğu karnavalesk öğeleriyle de *Don Quijote*'ye benzer. Zaten şehrin kültürü de karnavalı ve maskeli baloları, kostüm değişiklikleriyle, normal hayat akışını değiştirir. Mikhael Bakhtin *Rebelias and His World* adlı eserinde karnavalı, gerçek yaşamın kurallarının askıya alın-



dığı, topluluğun eşit olabildiği ve herkesin gerçek kimliklerini gizleyerek özgür olabildiği bir durum olarak tanımlar (Bakhtin, 1984, s. 10). Karnaval var olan kuralları ve düzeni sarsmak için “üsttekinin altta, içtekinin dışta, öndekinin arkaya çıktığı” bir dünya yaratır (Bakhtin, 1984, s. 11). Bakhtin’e göre, karnavalın özgürleştirici etkisi en önemli özelliklerinden biridir. Bunu da ciddiyeti ve resmiyeti bozarak yapar. Edebiyatta anlatıya kahkahayı getirmek bir tür özgürleştirici etkidir (Bakhtin, 1984, s. 49).

Karnavaleskin olmazsa olmaz özelliklerinden biri var olan düzeni yıkmak için ikilikleri kullanmasıdır. Her iki romanda da hayal ve gerçeğin bir arada bulunması ve çarpışması buna en iyi örnektir. Don Quijote’deki ikilik, kahramanın hayal dünyası ile gerçek dünya arasındaki uyumsuzluktur. Roman boyunca, çevresindeki insanlar Don Quijote’ye gerçek dünyayı göstermeye ve onu bu fantezi dünyasından uzaklaştırmaya çalışırlar. Etrafındaki kimse onun idealizmini anlayamaz, daha da kötüsü takdir etmezler. Sadece Sancho, romanda materyal dünyanın temsilcisi olduğu halde ya efendisiyle çok vakit geçirdiğinden ya da onu mutlu etmek için zaman zaman onun hayal dünyasına girer. Jale Parla’ya göre bu materyalizm ve idealizmi diyalektiği romana egemen motiftir (Parla, 2000, s.10). Romanda bazen, Don Quijote’nin etrafındaki kişilerin de romanın kahraman gibi hayallere katıldığı görülür. Sırf onunla alay etmek için gerçeği onun gibi algıyormuş gibi yaparlar. Kendilerini soylu dük ve düşes kılığına sokarlar. Ancak bu hayal dünyası oyununa katıldıkları an kendileri de Don Quijote kadar “deli” olurlar. Örneğin dördüncü bölümde, Cervantes: “Bu sözleri duyan ve konuşan tuhaf adamı gören tüccarlar durdular. Hem görünüşünden, hem sözlerinden, deliliğini hemen fark ettiler ama belli etmediler” diye yazar (Cervantes, 2008, s. 68). Başka bir macerada, hanın sahibi Don Quijote’un hayal dünyasıyla alay etmek için onu şövalye ilan eder. Bu törende kutsal kitap yerine basit bir defter kullanır. Bu törende ona iki fahişe soylu kadınlar gibi yardım ederler. Butamamen onunla alay etmek için kurguladıkları bir parodidir: “Kadın büyük bir beceri ve ciddiyetle bu işi yaptı; törenin her anında gülmekten patlamamak için çok ciddi olmaları gerekiyordu” (Cervantes, 2008, s. 64). Ancak amaçları onu kandırmak olsa bile, kendileri de bu oyunun bir parçası olurlar. Bütün bu örneklerde görüldüğü gibi romanda, kimin gerçek dünyada kimin hayal dünyasında olduğu çoğu zaman karışır. Yani gerçek ve hayal yer değiştirirler.

*Confederacy of Dunces* romanında da kahramanın hayal dünyası çevresindekiler tarafından anlaşılmaz. Ignatius’u garip fikirleri, davranışları, tuhaf dış görünüşü, saplantıları ve hayat görüşü yüzünden aşağılayanlar, aslında kendileri daha da gariptir. Zaten Ignatius’a göre New Orleans şehri topluma aykırı insanlarla doludur (Toole, 2007, s. 4). Onu topluma uyumsuz gören herkesin, annesi de dâhil kendi kusurları ve uyumsuzlukları vardır. Alkolik, aşırı dalgın yaşlı iş arkadaşı, kostüm giymekten hoşlanan polis memuru... gibi karakterlerin hepsi en az Ignatius kadar kendine hastır. Roman böylelikle aynı Cervantes’in romanında olduğu gibi ideal olan kahramanla, olmayanı, normalle normal olmayan olarak addedilene ikili karşıtlıklarla sunar. Yazarlar tarafından kullanılan karnavalesk ikilik, gerçek ile hayali yer değiştirebilir ve altüst edilebilir kavramlar haline getirmek için kullanılmıştır. İnsanların algıları ve yargılarının nasıl da önyargılı ve taraflı olduğunu göstermek için yapılır.

Romandaki bir başka ikilik ise delilik ve akıllılık karşıtlığıdır. Bütün karnaval imgeleri de bu ikiliğin üzerine kurulmuştur: Doğum, ölüm, aptallık, bilgelik, kutsama, lanetleme... gibi.

Cervantes'in romanındaki temel sorun da zaten Don Quijote'un deli mi akıllı mı olduğudur. Çoğu zaman etrafındakiler nasıl olur da böyle akıllı ve okumuş birinin bu kadar çılgın olabileceğini merak ederler. Bunu doğrularcasına bazen Don Quijote Sancho Panza'ya öyle zekice tavsiyelerde bulunur ki herkes deliliğini unuttur, böyle davranarak rol yaptığına ikna olur. Aynı ikilem Ignatius için de geçerlidir. Hayli eğitilmiş ve ortaçağ tarihi hakkında donanımlı biri olarak, Ignatius'un saçma sapan konuşması ve irrasyonel davranması herkesi şaşırır. New Orleans'ta 1960 yılında, ortaçağ ile ilgili konuşması ve ideal olarak gördüğü bu dönemden başka hiçbir şeyi beğenmemesi herkesi şaşkına çevirir. Jonathan Simmons'a göre, "o gerçek bir dahidir, bu yüzden de alıklar onu anlayamazlar" epigrafındaki paradoksal anlamın romanı bir karnavalesk roman yapmaya yeterli olduğunu öne sürer (Simmons, 1989, s. 34-5). Simmons'a göre, normalde bir kişinin dahi olup olmaması yaptığı işler ya da söylediği sözler ile doğrulanır. Ancak kitaba da adını veren bu alıntıda, bir kişinin dahi olup olmaması, toplumun ona karşı olan tepkisiyle ölçülür denmektedir. Dahi ve alıklar, iki ayrı tarafı oluştururlar. Bu gönderme Ignatius'u karnavalesk bir figür yapar. Simmons'a göre, etrafında aşağıladığı her şeyin ve herkesin bir yansıması kendinde görülür (Simmons, 1989, s. 34-5). Bu saçma durum da karnavaleskin bir parçasıdır. Aynı zamanda da Toole'un yaptığı toplumsal hiciv gösterir.

Kahramana ait benzer bir bakış açısı *Don Quijote*'ta da görülür. Don Quijote hem etrafındakileri beğenmez hem de kendisinin bilinçli olarak bu sisteme karşı olmak için deli olduğunu kabul eder: "Benim tasarımın inceliği burada. Belli bir sebeple çıldıran gezgin şövalye, özel bir övgüyü hak etmez; mesele sebepsiz delirmek ve sevgilime, sebepsiz yere bunu yapıyorsam, sebebi olunca ne yapacağımı düşündürmek. ...Deliyim, deli olmak zorundayım" (Cervantes, 2008, s. 208). Ancak bu ince düşüncüyü aynı kimsenin, Ignatius'u anlamaması gibi, kimse anlamaz. Delilik rasyonel düşünceye karşı olmak, herkesin davrandığı ve düşündüğünden farklı davranmak da karnavalın bir başka özelliğidir. Bu da özgürleştirici bir durumdur.

Don Quijote'un deliliği, kendi içinde tutarlıdır, kurallarla belirlenmiştir. Onun için kitaplarda yazan şövalyelik kuralları ve geleneklerine uygun davranmak her şeyden önemlidir. Onun için şövalye kitapları nasıl yaşaması gerektiğinin kılavuzudur. Örneğin romanın başındaki gezgin şövalyeye dönüşürken, bu kitaplara göre kendini oluşturur. Her gezgin şövalyenin bir atı ve sevgilisi olmalıdır diyerek her şeyi kuralına göre uydurur. Başka bir yerde: "Ben sular tanrısı Neptün değilim; akıllı olmadığım halde kimsenin beni akıllı sanması için de uğraşmıyorum" diyerek yine bilinçli davrandığını belirtir (Cervantes, 2008, s. 458).

*Myths of Modern Individualism* kitabında da Ian Watts'ın belirttiği üzere, Cervantes'in roman kahramanı "delilik konusunda öz bilinçlidir" (Watts, 1996, s. 85).

Ignatius da işyerinde hiçbir kurala ve ondan beklenen davranışlara uymaz. Giydiği kıyafetlerle ve toplum içinde davranılmayacak şekilde davranmakla her zaman toplum dışı bir kahramandır. Onun kendi doğruları her zaman toplumsal baskıdan daha üstündür. *Don Quixote and the Poetics of the Novel* kitabında deliliğin "sonuçlarına katlanmak zorunda olmadan sahip olunan özgürlük ve saçmalık" olduğu belirtilir (Martinez- Bonati, 1992, s. 124-5). Her iki romanda da kahramanların delilik ve akıllılık arasında gidip gelmeleri onlara toplumsal kurallardan kurtulma ve özgürleşme imkânı yaratır. Bu karnavaleskin var olan kurallara karşı gelme özelliğidir. Bir gün için bile olsa, bütün karnavallar, toplumsal roller ve kuralları yıkmayı amaçlar.

Karnavalesk durumun yarattığı bir başka özellik ise grotesktir. Grotesk kabaca komik, tuhaf, doğal olmayan ve anormal anlamlarına gelir. Uyumu ve dengeyi bozan, toplumca beklenen norma karşı olan bütün sapmaları içerir. Ayrıca bedenın yemek, içmek, boşaltım yapmak, seks ve sindirim gibi bütün temel ihtiyaçlarının abartılı bir şekilde gösterilmesini de kapsar. Bu bedensel aktivitelerin kullanılması, anlatının ideal, ruhani ve soyut bölümünün alçaltılmasına yol açar. Bakhtin'e buna "yozlaşma" denir. Rabelais'ın kitabını incelediği eserinde, maddi bedenın bu şekilde sunulmasını "grotesk idealizm" diye adlandırır (Bakhtin, 1984, s. 18-9). Alt bedene ait organların ve ihtiyaçların kullanılmasının yanı sıra, grotesk anlatı aynı zamanda konu olarak delilik, anlatım türü olarak ironi ve hiciv, karakter seçimi olarak ise sıradan insanın temsil edilmesi gibi özellikler de taşır. Her iki romanda da bu özellikler gerçek, maddi, insani öğelerin nasıl ideal, soyut ve insan dışı özelliklere üstün geldiğini göstermek için yazarlar tarafından özellikle kullanılır. Romanlardaki kahramanlar, fiziksel dış görünüşleri, bedenleri ve bütün bedensel faaliyetleri ile kullanılarak yine özgürleştirici bir etki yaratılır. Bakhtin'e göre, *Don Quijote* romanında grotesk idealizmin bir edebi araç olarak kullanılma sebebi, ideal olanı yıkmaktır. Roman artık şövalyelik döneminin bittiğini, sadece ideal kahramanların değil, tüm insani özellikleri ile kaybedenlerin de kahraman olabileceğini ispatlamaktadır. Bakhtin ayrıca romandaki kaleler, fahişeler gibi birçok motifin ve karakterin de grotesk realizm özellikleri taşıdığını söyler (Bakhtin, 1984, s. 20-22).

Öncelikle, her iki romanda da görülen ilk grotesk özellik kahramanların dış görünüşleridir. *Don Quijote* romanın ilk sayfalarında vücudu neredeyse iskelet gibi zayıf ve sağlıksız tasvir edilir. Cervantes ayrıca, "bir beyni olsa sulandırmaya yeterdi" diyerek kahramanı iyice insan dışı yapar (Cervantes, 2008, s. 59). Kahramanın yüzü ile de birçok yerde alay edilir. Ona "mahzun yüzlü şövalye" derler (Cervantes, 2008, s. 158). İnsanların da onunla ilgili ilk izlenimleri hep onun "iğreti" kılığından dolayı olumsuz ve alay doludur (Cervantes, 2008, s. 57). *Don Quijote*'nin kendine uydurduğu kâğıttan miğferli, paslanmış zırhlı şövalye kıyafeti de buna örnek olarak gösterilebilir (Cervantes, 2008, s. 53). *Don Quijote*'nin yanı sıra *Sancho Panza* da şişman ve kısa olarak bedeniyle ve bitmez iştahıyla grotesk idealizm örneğidir. Zaten adı da kelime anlamı olarak "göbekten ayak" anlamına gelir (Cervantes, 2008, s. 94).

Kennedy Toole'un romanında da groteskin vücut bulmuş hali Ignatius'dur. Simmons'a göre, bu romanda dünya edebiyatındaki komik ve hiciv içeren birçok örneğin etkileri vardır. Ona göre bu kitabı *Rebelias*'ın, Cervantes'in, Shakespeare ve Swift'in eserleri gibi eserlerden bağımsız anlatmak çok zordur (Simmons, 1989, s. 33). Öncelikle Ignatius'un dış görünüşü aynı *Don Quijote* gibi hayli iğretidir. Kendi yaşında birinin kıyafet normlarına uymayan bir stili vardır. Özellikle romanda devamlı vurgulanan, kafasından hiç çıkarmadığı yeşil kasketi, aynı *Don Quijote*'nin miğferi gibidir. Romanın başında kahraman şöyle tasvir edilir:

Etili, balon bir kafanın tepesine sımsıkı geçirilmiş yeşil avcı kasketi. Kasketin iri kulakları, berber eli değmemiş saçlar, o kulaklardan fışkıran ince tüylerle dolu yeşil kulaklıkları, aynı anda iki yönü gösteren dönüş işaretleri gibi iki yanda havaya dikilmiş. Siyah, fırça gibi bıyığın altından dolgun, torba gibi büzülmüş dudakları dışarıya fırlıyor, ağzının iki yanında beğenmezlikle ve cips kırıntılarıyla dolu küçük kıvrımlarda son buluyor (Toole, 2007, s. 13).

Çoğu insan Ignatius'u ilk gördüklerinde, dış görünüşünden dolayı garip bulurlar. İlk bölümde, polis Mancuso onu şöyle tarif eder: “Çocuk değildi. Komik giyinmiş şişman bir adamdı. Çok şüpheli birine benziyordu... Gerçeği söylemek gerekirse, koca bir sapığa benziyordu... Hayatımda gördüğüm en büyüğüne hem de” (Toole, 2007, s. 14). Başka birisi, onu “koca bir deli”ye benzetir (Toole, 2007, s. 20). Başka bir seferde ise New Orleans sokaklarında korsan kostümüyle hotdog satarken gören biri ona “hazımsızlık çeken Bette Davis’e” benziyorsun der (Toole, 2007, s. 258). Daha sonra partiye katıldığı bölümde ise onunla “altın küpeli kız” diye seslenirler (Toole, 2007, s. 322). Onun dış görünüşüne yapılan bütün bu birbirinden uyumsuz ve tuhaf benzetmeler onun grotesk beden algısını daha da yapılandırır.

*A Confederacy of Dunces* romanında birçok yerde, Ignatius'un bedeninin büyüklüğüne de referanslar yapılır. Bir seferinde yazar ona “gargantua” gibi diyerek Rebelias'ın grotesk romanına gönderme yapar (Toole, 2007, s. 13). Başka bir yerde ise İncil'deki dev hayvana, yani Behemoth'a (büyüklüğü ve gücü ile karışıklık yaratan yaratık) gönderme yapılır:

Kapı açıldı içeriye Bay Gonzalez'in o güne kadar gördüğü en iri adam girdi. Adam yeşil kasketini çıkarınca, 1920li yıllardaki gibi briyantınle sıkıca kafatasına yapıştırılmış gür, siyah saçları görüldü. Yeşil palto çıkınca, Bay Gonzalez dar, beyaz gömleğin içine tıktırılmış, halka halka yağları ve bunları boylamasına kesen, iri çiçekli boyunbağını gördü. Bıyığa da briyantın sürülmüş olmalıydı ki ışıl ışıl parlıyordu. Bir de incecik pembemsi, damarlarla kaplı, akıl almaz, mavi sarıgözleri vardı (Toole, 2007, s. 74).

Onu ilk defa görenlerin tepkileri aynı Don Quijote'u görenlerinkine benzer. Ancak Don Quijote'nin bedeninin aksine Ignatius'un dev bedeni dikkat çeker. Her iki beden de grotesk bir biçimde, insan değilermiş gibi anlatılır. Ignatius fil gibi yürür, balina gibidir, bir su aygırına benzetilir. Bu imgeler de oldukça grotesktir. Hatta birkaç defa ellerinden bahsedilirken bir hayvanın pençesi benzetmesi kullanılır, elleri “kocaman pençesini şilteye indirdi” diye tarif edilir (Toole, 2007, s. 59).

Bu kahramanları grotesk yapan bir başka özellik ise yemek, kusmak, tuvalete gitmek gibi bedensel işlevlerin abartılı bir şekilde anlatılmasıdır. Bakhtin'e göre, maddi beden böyle kullanılması, kutsal, normal ve alışılagelmiş olanı değersizleştirir. Bu dünyevi ve maddi bedene olan vurgu soyut ve yüce olana karşı bir başkaldırıdır (Bakhtin, 1984, s.18-21). *Don Quijote*'de birçok yerde karakterler anlatıya hiçbir faydası olmadığı halde bedensel işlevleri ile anlatılır. Kahramanların yemek, içmek, cinsellik, tuvalet gibi bedensel ihtiyaçları birçok bölümde açıkça betimlenir. Sancho Panza sahip olduğu iştah ve oburlukla karnavalesk bedeninin bütün özelliklerini taşır. Örneğin, Don Quijote'nin yaptığı iksirin, şövalyelere iyi geldiğini öğrenince hemen kendisi de içer. Bunun sonucu olarak ise grotesk bir biçimde betimlenir: “Bu arada bileşim yapacağını yaptı ve zavallı silahtar, hem alttan hem üstten öyle bir çıkarmaya başladı ki, tekrar üzerine uzandığı sukamışından hasır ve üzerine örttüğü çaput işe yaramaz hale geldi” (Cervantes, 2008, s. 142). Bir başka bölümde de benzer anlatım devam eder. Don Quijote ve Sancho Panza birbirlerinin üzerine kusarlar. Cervantes bu sahneyi bütün groteskliği ve detayları ile anlatır:

Sancho o kadar yaklaştı ki, neredeyse gözleri ağzına girecekti. Tam o sırada balsam Don Quijote'nin midesini harekete geçirdi ve Sancho ağzına baktı-

ğı anda midesi, içinde ne varsa, tüfek şiddetiyle dışarı, merhametli silahtarın sakalının ortasına fırlattı... O kadar iğrendi ki, midesi altüst olup içini dışını efendisinin üstüne kustu; her ikisi de çiçek gibi oldular (Cervantes, 2008, s. 151).

Kahramanların bu trajik gülünç halleri bir mizah yaratsa da, bedene ait iğrenç sayılabilecek bu ayrıntıların eserde olması, Cervantes tarafından özellikle yapılmış bir kurgudur.

*Don Quijote*'de görülen bu grotesk anlatım Toole'un eserinde de yer alır. Her iki kahramanın bedensel özellikleri Ignatius'da birleşir. İştahı Sancho Panza'ya benzemektedir. Odası devamlı yediği ve odada unuttuğu yiyeceklerden kokmuş durumdadır. New Orleans sokaklarında sosisli satmaya başladığı zaman da sattığı sandviçlerden daha fazlasını kendisi yediği için patronu işine son verir. *Don Quijote*'deki cinsellik ve sindirimle ilgili birçok örnek Toole'un romanında da bilinçli olarak yer alır.

Pazen pijamasının üst kısmını sıyırıp şişmiş göbeğine baktı...karın boşluğundaki supap keyfince kapanarak karnını salıverilmemiş gazla dolduruyordu; kişiliği olan, yaşayan bu gaz bulunduğu yerden nefret ediyordu...Yan yatmış, aşağı yukarı olanca gücüyle hopleyan Ignatius gazın boğazına kadar yükseldiğini hissetti, umutla ağzını açtı, ama çıkarabildiği tek şey, küçük bir geçirti oldu (Toole, 2007, ss. 39-41).

Grotesk anlatının son özelliği de kahramanların kaçınılmaz birer kaybeden olarak anlatılmasıdır. Jale Parla karşılaştırmalı edebiyat incelemesinde Cervantes'in romanının bu özelliğinin özellikle altını çizer. *Don Quijote*'un her bölümünün kahramanın kör idealizmiyle başlayıp, fiziksel bir dayak yeme, başaramama ile ya da grotesk olaylarla bittiğini savunur (Parla, 2000, s. 61). Romanda kahramanın kendi üzerine vazife olmayan olaylara karışması, şövalyelik ideallerine göre herkesi korumak ve kurtarmak istemesi... gibi sebeplerle başlayan her macerası başarısız biter. Bu maceraların sonları da yine grotesk bir biçimde anlatılır. Örneğin kaldıkları hanın parasını vermeyince hancı tarafından iki kahraman da bir güzel dövülür: “Avluda Sancho'yu battaniyenin ortasına koyup havaya atmaya, karnaval köpeğiyle oynar gibi oynamaya başladılar. Zavalılık, hoplatılırken öyle çığlıklar atıyordu ki...” (Cervantes, 2008, s. 143).

*Don Quijote*'de birçok defa da yardım etmek adına yapılan hareketlerin sonucu felaketle biter. Örneğin dayak yemekte olan bir çocuğu kurtarmak için müdahale eden Don Quijote, onu kurtaracağına daha da çok dayak yemesine sebep olur. Ancak kendisine göre başarılıdır: “haksızlığı işte bu şekilde düzeltmişti; kendisi olanlardan pek memnundu” der (Cervantes, 2008, s. 68). İronik bir şekilde Cervantes de, kahramanının becerisizliklerinin farkında olarak bir serüvenin adını “cesur Don Quijote” koyar. Sancho da bugüne kadar, kazandığımız bir savaş olmadı, “Ondan sonra varsa yoksa sopa, varsa yoksa yumruk; bana fazladan bir de yedi okka düştü” diyerek bütün maceralarının sonucunu adeta özetler (Cervantes, 2008, s. 146). Dünyaya adaleti getirmek için yola çıkan kahramanları her bölümün sonunda dayak ya da küçük düşürülmek bekler. Don Quijote'nin hayal ettiği dünya artık var olmadığından, kahraman olarak amacına ulaşamaz ve kaybeder. Gines bu durumu, onun “ilk kendini kandıran modern kahraman” olmasıyla açıklar. Bu yüzden onun serüveni, yanlış anlaşılma, kaybetme, talihsizlik ve paradoksla doludur (Gines, 2000, s. 2).

Aynı şekilde Ignatius da prototipik bir kaybedendir. O kadar olanaksız planlar yapar ki, asla başarılı olamaz. Örneğin içinde bulunduğu yüzyılı eleştiren “büyük edebi eserini” yıllarca bitiremez. Romanda bu eseri yazma sürecini okuyunca, bunun imkânsızlığı da ortaya çıkar. Beş senedir üzerinde çalıştığı, dev kâğıtlara yazdığı bu eleştiri odasının her tarafını kaplamıştır. Ancak senede sadece beş paragraf yazarak bitirmesi de olanaksızdır. Aynı zamanda iş yerlerindeki çalışma koşullarını değiştirmek için öne sürdüğü hiçbir plan gerçekçi değildir ve yine başarısızlıkla sona erer. Bu ümitsiz çabası da kör idealizminin bir sonucudur. Zaten isminin anlamı da onun yok edici ve grotesk varlığının işaretidir. İngilizcede “ignite” kelimesi, yakmak anlamına gelir. *A Confederacy of Dunces*, romanında Ignatius Don Quixote gibi girdiği her maceradan bir sorunla çıkar. Aynı Don Quijote gibi dövülür, düşer, rezil olur. Bu tür komedi unsurları da her iki eserin grotesk atmosferine katkı sağlamak için kullanılır:

Denge duygusu hiçbir zaman fazla gelişmemiştir, üstelik o şişko çocukluğundan beri hep düşmeye, tökezlemeye, çarpmaya eğilimliydi. ... Ignatius iri kalçaları tabureye dokununcaya kadar yavaş yavaş çömeldi; dizleri neredeyse omuzlarına değiyordu. Sonunda tüneğine yerleşmeyi becerdiğinde, bir raptiyenin üzerinde durmaya çalışan bir patlıcana benzemiştir (Toole, 2007, s. 92).

Ignatius da gittiği her yerde sorun çıkarır. Özellikle de başka insanların işlerine karıştığı zaman sonuç o insanlar için hep felakettir. Annesi ile gittiği barda garsonla o kadar çok konuşur ki, kız neredeyse kovulacak hale gelir. Barda da “garip” görünüşlü “garip fikirli” adam olarak fark edilir (Toole, 2007, s. 29). Walker Percy romanın önsözünde Ignatius’un macerasını şöyle özetler: “Girdiği her işi kısa sürede çalınca bir serüvene, gerçek bir felakete dönüştürüyor; öte yandan bütün olup bitenlerin kendi içinde, tıpkı Don Quijote’de olduğu gibi uğursuz bir mantığı var” (Percy, 1980, s. vi). Ancak bu kahramanlar için kaybetmek ve başaramamak kafalarındaki ideal hayatı yaşamaları ve dünyayı değiştirmelerin engel değildir.

## Sonuç

*Don Quijote* dünya edebiyatında idealizmin sembolüdür. İçinde yaşadığı toplumla uyum sağlayamayan, kendi doğruları için yaşayan kahraman prototipinin ilk örneklerindedir. Şövalyelik kurallarının artık geçersiz olduğu bir dünyada yaşamak zorundadır ve bu yüzden düzene karşıdır. Onur ve saygının egemen olduğu bir dünya hayal eder. Hayatını bu arayış üzerine kurar. Ancak kahramanın içinde bulunduğu dünya ile hayal ettiği dünyanın çakışması, romanın ana sorunsalını oluşturur. Kahramanın kendi doğruları ile imkânsız bir hayalin peşinde koşmayı sürdürmesi ise, hiçbir zaman kazanamayacak olan bir idealizmi simgeler. *A Confederacy of Dunces* romanı Don Quijote ‘den yüzyıllar sonra, bambaşka bir coğrafyada geçse de, Don Quijote’deki pikaresk, karnavalesk ve grotesk gibi bir çok ögeyi barındırır.

Öncelikle, Toole’un kahramanı da yirminci yüzyılda ve New Orleans sokaklarında arayışını sürdürse de, bir pikarodur. Onun da Don Quijote gibi içinde yaşadığı çağa uyum sağlayamaz ve kendi idealleri doğrultusunda yaşamak ister. Yaşadığı yer ve zamana bir eleştiri olarak yazılan bu romandaki kahraman prototipi de bu durumu destekler. Ignatius kendi dünyasında, herkesin ona karşı olduğunu sandığı bir çağda yaşar. Aynı don Quijote gibi abartılı bir idealizm ile yel değirmenlerine karşı New Orleans’da savaşır.

İkinci donkişotvari özellik ise karnavalesktir. Bu da her iki romanda da kendini anlatım-daki ikili karşıtlıklarla gösterir. Kahramanların idealizmi ve hayal gücü karşısında gerçek dünyanın varlığı bu ikiliklerden biridir. Bir başka ikilik ise kahramanların deli mi akıllı mı oldukları üzerine tartışmadır. Bu özellik her iki romanda da kahramanlara özgürleştirici bir alan yaratır.

Son olarak hem *Don Quijote* hem de *A Confederacy of Dunces* romanları grotesk gerçekçilik örnekleriyle doludurlar. Dış görünüşlerindeki farklılıkları ve bedenleri ile abartılı bir şekilde tasvir edilmeleri yönlerinden bu özelliğe uyarlar. Bunun dışında beden işlevlerinin anlatılması da grotesk etki yaratan bir başka özelliktir. Son olarak her iki kahraman da kaybetmeye mahkûm insanlardır. Bütün bu grotesk özellikler de topluma eleştirel bir bakış açısı getirmenin, ideal olanı önemsizleştirmenin bir başka yoludur.

### Kaynaklar

- Bakhtin, M. (1984). *Rebelias and his world*. Bloomington: Indiana UP.
- Cervantes S. M. (2008). *La Mancha'lı yaratıcı asilzade Don Quijote*. (Roza Hakmen, çev.). 11. bas. İstanbul: Yapı Kredi.
- Echevarria, R. G. (2005). *Cervantes' Don Quixote: A casebook*. Oxford: Oxford UP.
- Gines, M (2000). *Southern inheritors of Don Quixote*. Louisiana: Louisiana State UP.
- Martinez- Bonat, F. (1992). *Don Quixote and the poetics of the novel*. Ithaca: Cornell UP.
- Toole, J. K. (1980). *A confederacy of dunces*. New York: Grove Weidenfeld.
- Toole, J. K. (2007). *Alıklar birliği*, (P. Özgören, çev.) İstanbul: Merkez Kitaplar.
- Parla, J. (2000). *Don Quijote'tan bugüne roman*. İstanbul: İletişim.
- Percy, W.(1980). Foreword. *A confederacy of dunces*. John Kennedy Toole. New York: Grove Weidenfeld.s v-vii.
- Simmons, J. (1989). Ignatius Reilly and the concept of grotesque in John Kennedy Toole's *A confederacy of dunces*. *Mississippi Quarterly*, 43.1, 33-43.
- Wood, S. (2005). *Quixotic fictions of USA: 1792- 1815*. New York: Oxford UP.
- Watts, I. (1996). *Myths of modern individualism*. Cambridge: Cambridge UP.



DOI: 10.22559/folklor.843

folklor/edebiyat, cilt:25, sayı:98, 2019/2

# **Cemal Reşit Rey'in "Bebek Efsanesi" Eserinin III. Bölümünün "Bebek Ninni" Türküsü ile Karşılaştırmalı Analizi**

Comparative Analysis of the III. Movement of Cemal Reşit Rey's Work "the Legend of Bebek" with Turkish Folk Song "Bebek Ninni"

**Önder Özkoç<sup>1</sup>**

## **Öz**

İlk kuşak modern Türk bestecilerinden olan ve eğitimini Avrupa'nın önemli müzik merkezlerinde aldıktan sonra Türkiye'ye dönerek öğretmenlik hayatına başlayan Cemal Reşit Rey'in halk türküleri ve folklorik öğelere önem atfettiği, bunlara müziklerinde sıklıkla yer verdiği ve bu eğiliminin Türkiye'de yayımlanan ilk türkülerden Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları'nın 3 ve 4. defterlerin başındaki yazılarında görülebildiği söylenebilir. Bu yazılarda Rey, o defterde yayımlanan türkülerin estetik ve teknik incelemelerini yaparak besteciler için türkülerin önemini vurgulayan ifadeler kullanmıştır. 1928 yılında bestelediği "Bebek Efsanesi" senfonik şiirini Türk Halk Kültürü'nde yer alan Bebek anlatısı üzerine kurgulayan Rey, bu yapıtta birçok halk türküsü kullanmakla birlikte, Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları'nın 7. defterinde yayımlanan "Bebek Ninni" türküsüne yapıtın son bölümünde yer vermiştir.

Bu çalışmada öncelikli olarak Rey'in "Bebek Ninni" türküsüne yaklaşımı ve tür-

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı. onozkoc@gmail.com



küyü kendi yapıtında kullanma biçimi üzerine odaklanılarak bu türkü ile Bebek Efsanesi karşılaştırmalı olarak incelenmeye çalışılmış ve bu bağlamda Rey'in Türk Halk Müziği'yle yakınlığı, Bebek Ninni ve Bebek Efsanesi'nin öykülerine de değinilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** *Cemal Reşit Rey, Bebek efsanesi, Bebek türküsü, Darülelhan, halk türküleri*

### Abstract

Cemal Reşit Rey, one of the first-generation composers of Turkey, started his career as a music teacher in Turkey after getting his training in one of Europe's important music centers. As a musician, Rey attached importance to Turkish folk songs/folkloric elements and used these elements in his music widely; this tendency can be seen on his introductory writings consisting of analysis of Turkish folk songs, which were published in 3 and 4. fascicules of Anatolian Folk Songs of Darülelhan Complete Works-one of the first collection of folk songs in Turkey. Rey has analyzed folk songs published on that volume and laid emphasis on these materials for composers. He composed "Bebek Efsanesi (Baby Legend)" symphonic poem in 1928 on baby narrative in Turkish Folk Culture and used many folk songs in this music. He used the folk song called "Bebek Ninni (Lullaby)" (which was published in the 7. fascicule of Anatolian Folk Songs of Darülelhan Complete Works) in the last movement of his work.

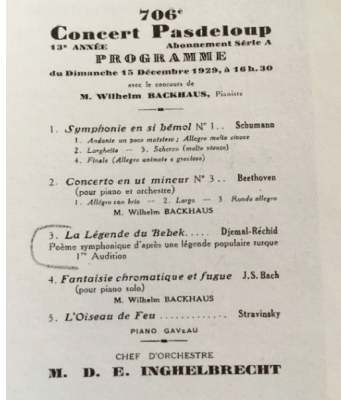
This study primarily focuses on Rey's approach to folk song "Bebek Ninni" through a comparative look at his way of integrating it in his work, "Bebek Legend". Furthermore, Rey's tendency to Turkish Folk Music, stories of "Bebek Ninni" and "Bebek Legend" are briefly mentioned in the study.

**Keywords:** *Cemal Reşit Rey, Bebek legend, Turkish folk song Bebek, Darülelhan, Turkish folk songs*

### Giriş

Cemal Reşit Rey'in (25 Ekim 1904, Kudüs – 7 Ekim 1985, İstanbul) 1928 yılında yazdığı ve ilk seslendirilmesi 15 Aralık 1929 D. E. Inghelbrecht yönetimindeki Padeloup Orkestrası ile Paris'te yapılan (Tura, 2003, s. 24; İlyasoğlu, 1997, s. 120-121)<sup>1</sup>, "Bebek Efsanesi" için konserin program notunda "Bir Türk Halk Efsanesi Üzerine/Esinli Senfonik Şiir" (*Poème Symphonique d'après une Légende Populaire Turque*) açıklaması yer almaktadır (bkz. Resim 1; İlyasoğlu, 1997, s. 121). Rey'in bu konserin program notu için kaleme aldığı yazının ise (İlyasoğlu, 1997, s. 120, 121, 122, 123) Bebek Efsanesi'nin Modern Türk Müziği tarihinde ilk programlı senfonik şiir türünde yapıt olduğunu gösterdiğini söyleyebiliriz.

Yalçın Tura, Bebek Efsanesi'ni incelediği yazısında 3 bölümden oluşan müziğin ilk iki bölümünde farklı yörelerden türkü ve halk oyunları kullanılırken III. bölümde yalnızca Bebek veya Bebek Ninni (Gazimihal, 2006, s. 154-155, 213) ismiyle bilinen Orta Anadolu'ya ait bir Avşar türküsünün işlendiğini belirtmiştir (Tura, 2003). Yapıtı ismini veren bu türkü III. bölümde solo viyola ve orkestranın diğer çalgı gruplarında duyulmaktadır.



Resim 1: Bekbek Efsanesi'nin ilk seslendiriliş programı

## 1. Cemal Reşit Rey ve Türk halk müziği

Ahmed Adnan Saygun'un hakkında, "bazı insanlar vardır ki Tanrı onları sanki belli bir görevi yerine getirsinler diye dünyaya göndermiştir. Cemil işte böyle insanlardan" (Saygun, 1985, s. 6) dediği, Mahmut Ragıp Gazimihal'in ise "Anadolu ezgisini asrın musiki fenni ile ilk özleştiren" (Gazimihal, 2006: s. 19) olarak nitelediği Rey, Paris ve Cenevre'deki piyano ve kompozisyon eğitimlerinin ardından 1923 yılında İstanbul'a dönerek Darüelhan'da piyano ve kompozisyon öğretmenliği yapmaya başlar (İlyasoğlu, 2007, s. 25).

Halil Bedii Yönetken 1925 yılında Rey ile yaptığı mülakatta ona, Türkiye'de geçireceği müzik hayatı için ne düşündüğü, halk motiflerini tema olarak kullanmayı ve derleme seyahatini ihtiyaç görüp görmediği sorularını yöneltmiş ve Rey şu cevapları vermiştir:

Memleket musikisine çalışmak, bir orijinalite meydana getirmek tabii ilk hedefimizdir. Ancak bu suretle diğer ekoller arasında bir hususiyetimiz olacaktır. Halk orijinalitesiyle temasta bulunmak ve dediğiniz gibi bir seyahate çok ihtiyaç vardır (Yönetken'den aktaran Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 44).

Yönetken 1963 tarihli diğer bir yazısında ise, Rey'in Türk Halk Müziği ile yakınlaşmasının başlangıcı üzerine şu satırları aktarır:

Bir gün Cemal Bey'e halk musikisi bahsini açmış, halk ezgilerinin armonizasyonu konusu üzerinde durmuştum. O, bu konuya büyük bir ilgi göstermiş ve derhal, benden bazı halk ezgilerinin notalarını istemişti. Ertesi hafta, kendisine, vaktiyle Osman Pehlivan'dan notaya aldığım Sarı Zeybek, Karşı be Karşı, Onikidir Efeler gibi üç zeybek notası getirip vermiştim. O bunları çok beğenmişti, daha sonraki hafta, ezgilere koyduğu piyano refakat müziği ile o türküleri bana çalıp söylediği zaman, tasvir edilemez bir zevk ve heyecan duymuştum. Tarihte ilk defadır ki bestecilik iktidarını bütün dünyaya tasdik ettirmiş bir Türk bestecisi otantik Türk halk müziğini çokseslendiriyordu (Yönetken, 1963, s. 15).

Rey, Evin İlyasoğlu'nun kendisiyle yaptığı mülakatta da Türk Halk Müziği'ne eğilmesine dair şunları anlatır:

Dar'ül-elhan'daki kütüphanede güzel bir piyano vardı... Ben de kütüphanede piyano üstünde bir şeyler kompoze ediyordum. Bir yandan yazıyorum, bir yandan çalıyorum. Bir gün kapı çaldı. İçeriye kütüphane memurumuz Fazıl girdi. 'Ey Avrupalı, yeter artık bu Avrupa müziğinden', dedi. Ne kadar manidar! Demek ben o zamana kadar Avrupa müziği yapıyordum. 'Yeter artık. Bizim de oyun havalarımız, türkülerimiz var. Onlar üstünde de bir parça uğraşsana', dedi. Zihnimde şimşekler çaktı. Aman yapmak isterim ama, elimde hiçbir malzeme yok ki, dedim. Beni yakalayıp Udi Sedat Bey (Öztoprak) rahmetlinin odasına götürdü. Sedat Bey bana saatlerce uduyla oyun havaları, türküler çaldı, kendi de söyledi. Onların hepsini not ettim". Rey bir hafta sonra Dar'ül-elhan'a derse gittiğinde piyano için düzenlemiş olduğu Sarı zeybek türküsünü Fazıl'a piyanoda çalar ve söyler. Rey, Fazıl'ın tepkisini şöyle anlatır: "Bunu çalar çalmaz, biter bitmez Fazıl o koca cüsesiyle beni yerden kaldırıp omuzuna oturttu (İlyasoğlu, 1997, s. 108-109).

Kendisi ve müziği hakkında "Eski Türk musikisinin hakiki hüviyetini ihya edebilecek sanatkarlarımız arasına girmek cüretini kendimde bulmak isterdim. Esasen kanaatimce yazdığım parçaların eski musikimizin sadece tabii bir neticesi olduğunu zannetmekteyim" (Rey, 1950, s. 22) sözlerini dile getiren Rey, 1920'li yıllarda halk türkülerini derleme fikrinin doğmasıyla Darülelhan'da oluşturulan, Yusuf Ziya (Demircioğlu) Bey, Dürrü (Turan), Ekrem Besim, Feruh (Arsunar), Mahmut Ragıp (Gazimihal), Muhiddin (Sadak), Rauf Yekta Bey, Abdülkadir (Töre) Bey ve Remzi Bey gibi isimlerin içerisinde bulunduğu heyet tarafından 1926-1929 yılları arasındaki düzenli saha çalışmalarında derlenen türkülerden "Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları" adıyla 12 defter olarak yayımlanan (Paçacı, 1999, s. 17-18; Şenel, 2014, s. 1002) serinin 4.defterinin başında yer alan "Halk Türkülerine Bir Nazar" başlıklı yazısında, bu defterde yayımlanan türkülerin estetik ve teknik incelemesini yaparken (Yönetken, 1963, s. 17), 3.defterinin girişinde bulunan "Takriz" başlıklı yazıda, Türk Halk Müziği'nin besteciler ve Türk Müziği açısından önemini şu sözlerle dile getirerek Bebek Türküsü'nü anar:

Her yaratılan sanat eseri, yurdumuzun toprağından yayılan hararetle canlanarak, bütün Türk ulusuna ait duyguların ebedi ifadesi olmalıdır... Eğer bu düşünce tarzı doğru ise, gelecek müziğimizin dayanağını halk türkülerinden başka nerede bulabiliriz?... Geleceğin bütün bestecilerinin, memleketimizin duygularını terennüm edebilmek için bu kaynaktan bol bol faydalanmaları yeter. Geleceğin bestecileri ses paletlerini folklorumuzun rengi, ritmi ve havasıyla zenginleştirdikleri anda, bu millete, bu halka özgü öyle kuvvetli müzik eserleri yaratabilirler ki, onların hayat dolu nefesi, en uzak ülkelere kadar yayılabilir ve her yerde estetik etkileri duyulabilir... Anadolu türküleri bir hazinedir (Vural, 2017, s. 95-96; Yönetken, 1963, s. 17-18).

...Bütün bu doğal çevre, köylünün yüreğinden gelen bu sade nağmelerde yatmaktadır. Ve o zaman, bize 'Bebek' ünvanlı türkü gibi, yürek parçalayıcı ve bununla birlikte ölünün ardından sessizce ağlamalar terennüm eder (Vural, 2017, s. 96; Tura, 2003, s. 16-17).

## 2. Bebek türküsü

Rey'in Takriz yazısında sözünü ettiği türkü, 1926 yılındaki Ziya Bey, Ekrem Bey, Rauf Yekta Bey ve Dürrü Bey'den oluşan Darülelhan Heyeti'nin ilk gezisinde derlenmiş (Demir-



Demirci'nin, birçok türkü sözleriyle bezediği ve Bebek Türküsü'nün etrafında şekillendirdiğini söyleyebileceğimiz Boş Beşik ve Akkuş (1932) romanında bebeğin annesi Yörük kızı Fadime, isteksizce evlendiği kocası Kıroba Beyi ve bebeğin adı ise Fadime'nin kendi köyünde evlenmek istediği kişinin adı olan Halil olarak geçer. Bebeğini kaybettikten sonra çılına dönen ve başından birçok olay geçen Fadime romanın sonunda Halil'e kavuşur ve çiftin çocukları olur (Demirci, 1932).

Demirci'nin aktarımına göre türkünün sözleri şöyledir:

1 2

*Devem var deveden yüce Havada kuşlar dönüşür  
Yük yükledim ben de gece Kuzgunlar üleş bölüşür  
Yurd yerine varmayınca Çadırda düşmanlar gülüşür  
Bilemedim bebek seni Bebek beni deli eyledi  
Bir kötüye kul eyledi*

3 4

*Gelin başım bağlamadım Elmalıdan çıkdım yayan  
Top zülfüm yağlamadım Dayan hey dizlerim dayan  
Kayın anamdan kayın atamdan hicap ettim Emmim atlı dayım yayan  
Bebek deye ağlamadım  
Bebek beni deli eyledi*

5 6

*Ala kilime sardığım Tabancamın ipek bağı  
Yüksek mayaya koyduğum Baban bir aşiret beyi  
Yedi yılda bir bulduğum Kanlı mı oldun çiçek dağı  
(Demirci, 1938, s. 359-360)*

Tura ise türkünün sözlerini şöyle vermektedir:

*Elmalıdan çıkdım yayan, Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!  
Dayan hey dizlerim dayan, Nenni, nenni, nenni bebek oy!  
Emmim atlı, dayım yayan, Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!  
Nakarat  
Bebek beni del(i) eyledi, Nenni, nenni, nenni bebek oy!  
Bir kötüye kul eyledi, Nenni, nenni, nenni bebek oy!  
Yakdı, yakdı, kül eyledi, Nenni, nenni, nenni bebek oy!*

*Havada kuzgunlar dolaşır, Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!  
Kargalar üleş bölüşür, Nenni, nenni, nenni bebek oy!  
Kara haberler dolaşır, Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!  
Nakarat  
(Tura, 2003, s. 19)*

Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 7. defterde türkünün derlenme yeri belirtilmemekle birlikte, Tura ile Gazimihal türkünün Binboğa Yörükleri arasında Avşar Ağıtı ya da Bebek Ağıtı olarak bilinmekte olduğunu (Tura, 2003, s. 20; Gazimihal, 2006, s. 154), Demirci ise türkünün Niğde'nin Ulukışla ilçesine göç eden Kaçar aşireti aracılığıyla duyulduğunu dile getirir (Demirci, 1938, s. 359).

Türkiye'de bebek konulu birçok türkünün bulunduğu, bu türkülerin bir dizi çeşitlenmesinin (varyant) var olduğu ve Bebek Türküsü gibi ağıt ya da ninni olarak da söylenebildiğinden söz edilebilir. Nitekim Adnan Ataman, Binali Salman'dan derlenmiş Bayburt yöresine ait "Bebeğin beşiği çamdan/Yuvarlandı düştü damdan" isimli ağıtın Erzurum, Elazığ, Tunceli ve Eğin'de çeşitlenmelerinin bulunduğunu belirtir (Ataman, 2009, s. 247); ve bu türkü, "Adalardan çıktım yayan" adıyla Erzurum/Pasinler (Güven, 2013, s. 150), Boş Beşik/Bebek Ağıtı adıyla Elazığ (Tanses, 2005, s. 110), "Bebeğin Beşiği Çamdan" adıyla da Erzincan/Kemaliye yöresinde söylenmektedir (Yalçın, 2003, s. 42). Türkünün halk arasında "boş beşik" olarak da bilindiği, tüm çeşitlenmelerinde olay örgüsünün Toroslarda bir aşirette geçtiği ve ortak motifin bebeğin bir kartal tarafından öldürülmesi/kaçırılması olduğu bilgilerini aktaran Akman, diğer çeşitlenmeleriyle karşılaştırıldığı takdirde Kastamonu'da söylenen "Taş Bebek" çeşitlenmesinin oldukça zengin olduğunu belirtir (Akman, 2007, s. 81).

Gazimihal, kendi ifadesiyle türkünün öyküsünü tahlile çalıştığı yazısında (Gazimihal, 2006, s. 154) Demirci'nin yukarıdaki anlatımıyla büyük oranda benzeşen ifadeler kullanırken aynı zamanda, türkünün Colombia Plak Firması tarafından 12711 numaralı plağa kaydedildiği bilgisini verir (2006, s. 188). Colombia Firması'nın 12007 plak numarasıyla başlayan 1941'de yayımlanan katalogunda (Columbia, 1941) yer almayan türkü, Gazimihal'in belirttiği 12711 plak numarasıyla, firmanın 1930-31(?) yıllarında yayımlanan ve 12001 plak numarasıyla başlayan katalogunda "Darülelhan Halk Şarkıları" içerisinde "30 santimlik menekşe etiketli plaklar" başlığı altında "Bebek birinci kısım ve Bebek ikinci kısım" açıklamasıyla yer almaktadır (Columbia, 1930-31, s. 11).

Bu bilgiler ışığında yaptığımız araştırmada türkünün, Darülelhan Külliyyatı'nda yer aldığı biçimiyle iki farklı kaydına ulaşabildik. Bunlardan ilki, Milli Kütüphane Taş Plak Koleksiyonu'nda 000484250 numarasıyla kayıtlı, Sahibinin Sesi Firması'na ait, "Bebek" ve "Turnalar" türkülerini içeren Münir Nurettin Selçuk'a ait taş plak kayıdır (Selçuk, 1900?). Bu plağın Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Ses Kayıtları Arşivi'nde yer alan nüshasının üzerinde ise "Sahibinin Sesi", "84-46" ve "Numunedir Satılmaz" ibareleri bulunmaktadır (Gazioğlu, 2013, s. 143). Bu plakta Turnalar Türküsü'nü Cemal Reşit Rey'in eşlik ettiği piyano ile okuyan Selçuk, Bebek Türküsü'nü Karl Mally'nin piyano eşliğiyle gazel üslubuyla seslendirmiştir. Ulaşabildiğimiz ikinci kayıt ise internet ortamında ses/video paylaşımı yapılan bir sitede bulunmakta ve burada türkü bayan bir solist tarafından tanbur eşliğiyle okunmaktadır<sup>3</sup>. Kaydı paylaşan kişi, onunla gerçekleştirdiğimiz mülakatta, bu kaydın taş plaktan siteye aktarıldığı, okunan Bebek Türküsü'nün Sivas yöresinden derlendiği, plaktaki icracıların Suphiye Hanım ile Tanburi Dürrü Turan olduğu ve bu plağı Dürrü Turan'ın torunu Şelale Turan'ın kendisiyle paylaştığını ifade etmiştir<sup>4</sup>. Bu iki bulgu Demirci'nin belirttiği ve türkünün kaynak kişisi Ali Bey tarafından okunan biçimini içeren Colombia Plak Firması'na ait 9197 ve 9192 numaralı plak olmamakla birlikte,

Gazimihal'in sözünü ettiği plak ile Suphiye Hanım'ın okuduğu kayıttın aynı olma ihtimalinin bulunduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Darülelhan'ın yapmış olduğu her türlü ses kaydının Columbia tarafından yayınlandığını belirten Ünlü, "ticarı" olarak nitelenen, sayıları altmış kadar olan ve iki taraflı kaydedilen bu plaklardaki eserlerin, köylüler tarafından değil stüdyoda konservatuvar mensuplarınca icra edildiğini (2004, s. 221-222) ve firmanın bu plakları şu sözlerle sunduğunu aktarır:

Darülelhan Halk Şarkıları yine Darülelhan Heyeti tarafından çalınan halk şarkıları temiz ve muntazam bir surette ilk defa ortaya çıkıyor. (2004, s. 270).

Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 7.defterde 4/4 ölçü birimiyle notaya alınmış ve la üzerinde Hüseyini makamında olduğunu söyleyebileceğimiz bu türküyü<sup>5</sup>, Suphiye Hanım kayıttı ölçüye bağlı kalmadan, ağıt/uzun hava üslubuyla re üzerinden ve sözlerini Tura'nın aktardığı biçimde 2 bent ve 2 nakarat şeklinde (Nota 1'de son dizekteki ezgi olmadan) okumuştur. Rey de Bebek Efsanesi'nde nakaratın son dize ezgisini kullanmamıştır.

Her dizesi 3 ölçülük ezgilerle okunan türkünün form yapısının, bent: a-a<sub>1</sub>-b/nakarat: a<sub>2</sub>-c-a<sub>3</sub> şeklinde olabileceğini; "a" harfine karşılık gelen dizelerdeki ezgilerin, bir çatı ezginin (a) motif bazında küçük farklılıklar içeren çeşitlemeleri (a<sub>1</sub>-a<sub>2</sub>-a<sub>3</sub>) olduğunu söyleyebiliriz. Başka bir açıdan, her mısranın sonunda "Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy" veya "Nenni, nenni, nenni bebek oy" sözleriyle ve hemen hemen aynı ezgi yapısıyla gelen kesit, ezgi nakarati olarak düşünüldüğü takdirde, türkünün form yapısının şu şekli alacağı söylenebilir; bent: a+nakarat(n)-a<sub>1</sub>+n-b+n/söz nakarati: a<sub>2</sub>+n-c+n-a<sub>3</sub>+n.

### 3. Bebek efsanesi

Rey'in, Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 3.defter için kaleme aldığı Takriz yazısından yaklaşık bir yıl sonra 1928'de bestelediği (Tura, 2003, s. 17), 29 Kasım 1929'da 352471 numarasıyla SACEM'e (Söz Yazarları, Besteciler ve Müzik Yayımcıları Birliği) kaydedilen Bebek Efsanesi'nin (2003, s. 17) bestelendikten hemen sonra 1929 yılında Paris'te ilk seslendirmesi yapılmış ve yapıt Türkiye'de birçok kez seslendirilmiştir (2003, s. 24).

Avrupa'da yaklaşık 19.yy'da belirmeye başlayan, bestecilerin fikirlerini daha serbest biçimde aktarma arayışlarının meyvelerinden olduğunu söyleyebileceğimiz, çoğunlukla bir hikaye, şiir veya tablonun betimlendiği senfonik şiir formunda Türkiye'deki ilk yapıt olan Bebek Efsanesi'nin (Tura, 2003, s. 26) ilk seslendirilişi için kaleme aldığı program notunda Rey, yapıttın III. bölümüne dair şunları dile getirir:

Bebeğin kayboluşunu ilk önce zavallı ana fark eder. Kimseye bir şey söylemez. Kuşkusuz kocasından korkmaktadır. Geriye döner, hayvanların izini takip ederek ormana dalar. Birden, akbaların çığlıklarıyla başını kaldırdığında parçalanmış bebeğini görür. Acıdan çılgına dönen ana kanlı bebeğini bağrına basar, ormanın kuytuluğunda yok olur ve kimsenin onu bulamayacağı derinliklerde gözden yiter, gider. Gece olmuş, ana aklını yitirmiş, acıklı bir yakarış mırıldanmakta, ağulu bir ağıt yakmaktadır. Bir daha uyanmayacak bebeğine ninni söylemektedir (Tura, 2003, s. 19).

Üç bölümden oluşan yapıtta birçok halk türküsünü kullanmakla beraber III. bölümde yalnızca Bebek Türküsü'nü kullanan Rey, müziği büyük orkestra için düşünmüş ve seslendirme

süresi yaklaşık 30'olan yapıtın ortalama 6'30" süren III. bölümünde diğer bölümlere nazaran daha az çalgı kadrosu kullanılmıştır: 2 Flüt, 1 Obua, 1 İngiliz Kornosu, 1 Si bemol Klarinet, 1 Si bemol Bas Klarinet, 2 Fagot, 1 Kontrafagot, 4 Fa Korno, 1 Arp ve Yaylılar (bkz. Nota 2; Rey, 1928, s. 83).

Complainte

Nota 2: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 83. sayfa

#### 4. Bebek Efsanesi'nin III. bölümünün Bebek türküsü ile karşılaştırmalı analizi

Rey, eserin diğer iki bölümüne başlık vermezken III. bölüm için, türkünün konusu, sözleri ve ezgi karakterini yansıttığını söyleyebileceğimiz “yakınma, feryat ve ağrı” anlamlarına gelen “Complainte” kelimesini başlık olarak yazmıştır. Bu bölümü, Bebek Türküsü'nün Darüelhan Külliyyatı'nda notaya alındığı 4/4 ölçü biriminde düşünülen Rey, bölümün başına “ağır ve acılı, ölçüde büyük bir esneklikle” anlamlarına gelen “Lent et douloureux, avec une grande souplesse dans la mesure” ifadesini yazmıştır. Rey'in hemen hemen aynı anlamlara gelen, bölüm başlığı olarak “Complainte”, genel karakter için “Lent et douloureux, avec une grande souplesse dans la mesure” ve Bebek Türküsü'nün geldiği solo viyola partisi için ifadeli/duygulu anlamlarına gelen “espressif” ifadelerini tercih etmesinin, yapıtın üzerine bestelendiği son derece duygu yüklü türkü ve öykü partisyona, orkestra şefine ve icracılara olabildiğince açık biçimde yansıtmayı istemiş olmasından kaynaklandığı düşünülebilir (bkz. Nota 2).

Rey, 68 ölçü uzunluğunda olan bölümü, ilk 25 ölçü A, ardından gelen 17 ölçü B ve son 26 ölçü ise A<sub>1</sub> bölmesini<sup>6</sup> oluşturacak biçimde A-B-A<sub>1</sub> formunda; bölümün büyük kısmını kaplayan A bölmelerinde Bebek Türküsü'nü kullanarak ve B bölmesinde ise Geleneksel Türk Müziği'ndeki “Meyan” kesitini çağrıştırdığını söyleyebileceğimiz, tiz perdelerde seyreden özgün bir müzikle bestelemiştir. Darüelhan Külliyyatı'nda la Hüseyini olarak notaya alınmış



(bkz. Nota 1) ve Suphiye Hanım'ın kayıttı re Hüseyini olarak okuduğu Bebek Türküsü'nü Rey, sol eksenli düşünmüş, komalı olan (Hüseyini makamında segah gibi) sesleri en yakınındaki (sol ekseninde la gibi) seslere göçürüp çoğunlukla orijinaline sadık kalarak kullanırken (bkz. Nota 3), türkünün son dizesine karşılık gelen kesitini kullanmamıştır.

A bölümünde Bebek Türküsü, Darülelhan Külliyyatı'ndaki biçiminden küçük farklarla solo viyolada uzun hava/ağıt diyebileceğimiz üslupla gelirken, 1.kemanlar, 2.kemanlar, viyolalar ve viyolonseller armonik çatısını sol-re-la seslerinin oluşturduğu beşli aralıklardan kurulu akor yapısıyla solo viyolaya eşlik eder. Bu akor yapısı yapıtın genelinde sıkça görülmektedir. Bölme boyunca viyolonseller (divisi/ikiye bölünmüş olarak) sol-re seslerini, 2.kemanlar da kimi yerde küçük süslemelerle gelen re sesini tutarken, 1.keman ve viyolalarda sürekli tekrar eden 3 ölçümlük bir yapı gelir (bkz. Nota 3). Bu yapının ilk iki notasındaki ritmik karakterin, Bebek Türküsü'nün ilk iki notasından çıkarılmış olabileceğini (bkz. Nota 1), uzayan sol-re sesleriyle beraber bu yapının, türkünün dizelerinin 3 ölçümlük ezgilerle söylenmesini çağrıştırdığını (bkz. Nota 3) ve bağlamanın dem tutma ögesini temsil etmiş olabileceğini söyleyebiliriz.

**Nota 3:** Rey, Bebek efsanesi, III. bölüm, 1-7.ölçüler

2.kemanların bölümün başından itibaren tuttuğu re sesi, solo viyolada türkünün “b” dizesine karşılık gelen ezginin geldiği 11.ölçüden bir ölçü öncesinde onaltılık do sesiyle (bkz. Nota 4) ve türkünün “a” dizesine karşılık gelen ezginin başladığı 16.ölçüde ise otuz ikilik do-mi sesleriyle çeşitlendirilmiş olarak gelir (bkz. Nota 5). Bu durum, adeta nabızsız biçimde ilerlediğini söyleyebileceğimiz belirgin bir ritmik ögenin bulunmadığı eşlik yapısının, ufak dokunuşlarla hareketlendirilerek tekrar farkına varmamızı sağlayan bir etmen olarak görülebilir.

**Nota 4:** Rey, Bebek efsanesi, III. bölüm, 8-14.ölçüler



**Nota 5:** Rey, Bebek efsanesi, III. bölüm, 15-21.ölçüler

İlk 25 ölçü boyunca 1.keman ve viyolalarda çoğunlukla aksatımlı (senkoplü) olarak, viyolonsellerde ise sol-re seslerinin kesintisiz biçimde uzamasıyla gelen eşlik yapısının zaman kavramını silen dingin bir atmosfer yarattığını, öyküde bebeğini kaybeden annenin gecenin karanlığında bir başına ağıt yakmasını ve çılına dönmezden evvelki derin hüznünü resmettiğini söyleyebiliriz. Rey, ilk seslendirme için kaleme aldığı program notunda bölümün bu kesitini “Gece olmuş, ana aklını yitirmiş, acıklı bir yakarış mırıldanmakta, ağulu bir ağıt yakmaktadır. Bir daha uyanmayacak bebeğine ninni söylemektedir. Acıklı bir viyola solosu, kollarında yavrusunun cesedini sallayan ananın yakarışını dile getirir” (Tura, 2003, s. 19) sözleriyle ifade eder.

26.ölçüden itibaren ritmik bir motif ile başlayan B bölmesinin kendi içerisinde, 26-33. ölçüler 1.dönem, 34-39.ölçüler 2.dönem ve 40-42.ölçüler 3.dönem olmak üzere 3 döneme ayrıldığını söyleyebiliriz. 26-33.ölçüler arasındaki 8 ölçülük ilk dönemin 4 ölçüden oluşan ilk cümlesinde 1.fagot ve arpın mi bekarın bulunduğu re merkezli ve 1.klarinette si bekarın bulunduğu la merkezli çizgilerin doğaçlama ögesini çağrıştıran üslupla eş zamanlı geldiği söylenebilir. Bu yapıdaki fagot ve arpın eşlik fonksiyonu üstlendiği düşünülürse klarinetle birlikte iki katmanın birbirini tamamlayan re eksensli doğaçlama çizgisi oluşturduğunu, katmanları yaylılarda süregelen sol-re-la akoru ile düşündüğümüz takdirde ise sol eksensinin 3 ve 6. derecelerinin yarım ses tizleştirilmiş olarak sürdüğünü söyleyebiliriz (bkz. Nota 6).

B bölmesinin, klarinetin la eksenindeki çizgisine devam ederken fagot ve arpın önce do, ardından fagotta si bekar ve si bemolün değişimli olarak gelmesiyle la eksenine gittiği ilk döneminin 30-33.ölçüler arasındaki 4 ölçüden oluşan ikinci cümlesinde fagot ve arpın do üzerinde uzun süre kalmasının, re eksensli dizide çizilen taksim atmosferi içerisinde 7.derecenin vurgulandığı meyan kesiti rengi verdiği söylenebilir (bkz. Nota 7).

Nota 6: Rey, Bebek efsanesi, III. bölüm, 22-28 ölçüler

Nota 7: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 29-33 ölçüler

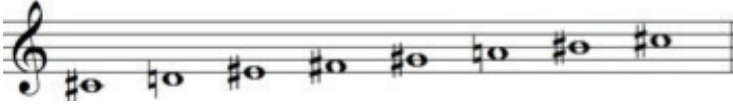
34.ölçüyle başlayan B bölümünün 6 ölçü uzunluğundaki ikinci döneminde doğaçlamayı anımsatan çizginin klarinette daha canlı ritmik öğelerle gelmesi, yaylı sazlardaki geçki ve yazı/örgü değişimiyle beraber müziğin tansiyonunun iyice yükseldiği söylenebilir (bkz. Nota 8).

**Nota 8:** Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 34-38.ölçüler

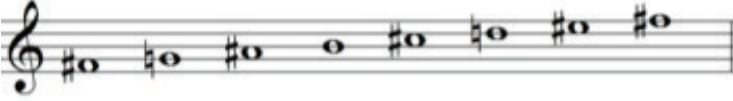
Burada klarinet do diyez, do bekar ve la sesleriyle re ekseninde ısrarlı kalıplar yaparken, yaylılarda si bekar-fa diyez-do diyez akoru gelir. Bu akorda 1.kemanlardaki do diyez ile klarinetteki re sesinin ve viyolalardaki do diyez ile 1.kornodaki re sesinin çarpışmasından doğan gerilim, bebeğini kaybeden annenin yakarması ve çığlıklarını resmetmekte gibidir (bkz. Nota 8). Nitekim Tura bu kesit ve öncesi için şunları dile getirir: “*Bu ezginin ardından (Bebek Türküsü) fagotla arpın birlikte seslendirdikleri bir motif üzerinde klarinetin taksim karakterindeki solosu ve onu izleyen orkestradaki gerilim, acıdan akılı başından giden ananın çaresizliğini yansıtmaktadır*” (Tura, 2003, s. 24).

Buradaki gerilimi artıran diğer etmenin, yaylılarda gelen makamsal yapıdaki dizinin<sup>7</sup> farklı eksenlerde (si, fa diyez ve do diyez) eş zamanlı tınlaması olduğunu söyleyebiliriz. Bu dizi do diyez eksensiz biçimiyle, 1.keman ve viyolalarda 2.derecesi (re) olmadan 7 sesli, 38.öl-

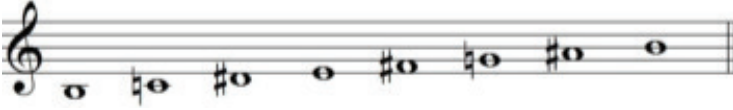
çüdeki (veya klarinet partisindeki yahut 1.kornodaki) re sesiyle birlikte düşünülduğünde ise 8 sesli olarak gelmekte, bu yapı paralel biçimde si ve fa diyez eksenlerinde de görülmektedir. Böylelikle bu kesitte, bir dizinin aynı anda üç farklı ses merkezi üzerinden geldiğini (bkz. Nota 9,10,11) ve “çok eksenli modal<sup>9</sup>” bir yapının oluştuğunu düşünebiliriz (bkz. Nota 8).



**Nota 9:** Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 34-38.ölçülerde 1.keman ve viyolalarda kullanılan dizi



**Nota 10:** Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 34-38.ölçülerde 2.keman ve viyolonsellerde (1.divisi/1.rahlelerde) kullanılan dizi



**Nota 11:** Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 34-38.ölçülerde viyolonsellerde (2.divisi/2.rahlelerde) kullanılan dizi

38.ölçünün sonunda giren obua ve İngiliz kornosu, klarinetle beraber ezgi çizgisini sol'e taşıırken, B bölmesinin ikinci döneminin son ölçüsü diyebileceğimiz 39.ölçüde yaylılarda mi bekar-si bekar-fa diyez akoru gelir (bkz. Nota 12).

3 ölçüden oluşan 40-42.ölçülerdeki B bölmesinin 3.döneminde 1.korno re sesini pedal olarak tutarken yaylılarda si bekar-fa diyez-do diyez akorunun ritmik bir karakterde duyulması, ardından gelen motifin yaylılarda si bemol-fa-do akor yapısı ve tahta nefeslilerde ise re bemol-sol ekseninde eş zamanlı tınlamasıyla birlikte müziğin tansiyonu iyice yükselir ve çığlık/yakınma karakteri zirve noktasına çıkar (bkz. Nota 12). 41.ölçünün 2 ve 3.zamanlarındaki motifin tahta nefesliler ve yaylılarda farklı eksenlerde gelmesiyle yine “çok eksenli modal” yapı oluştuğunu; bu motifin flütler ve obuada re bemol, 1.kemanlar ve 2.kemanların ikinci rahlelerinde do ekseninde eş zamanlı gelmesiyle oluşan küçük ikili paralel hareketin ise, Nota 13'teki indirgemede görülebileceği gibi, yırtıcı bir atmosfer doğurduğunu söyleyebiliriz (bkz. Nota 12-13).

**Nota 12:** Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 39-44.ölçüler

**Nota 13:** Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 41.ölçünün indirgenmiş biçimi

42.ölçünün 3.zamanında başlayan iki dönemden oluştuğunu söyleyebileceğimiz  $A_1$  bölümünün, tüm çalgıların katıldığı ve bölümün zirvesi diyebileceğimiz 43-56.ölçüler arasındaki ilk dönemde Bebek Türküsü, Rey'in “büyük büyük tuttu” (Tura, 2003, s. 19) olarak nitelendiği yüksek perdelerden yeniden duyulur. Bu kesitte türkünün yalnızca ilk bendi (a-a<sub>1</sub>-b) yaylılarda farklı eksen ve diziler üzerinde eş zamanlı biçimde kullanılırken orkestranın diğer

gruplarında türküye eşlik eden akor yapısı duyulur. 43-47.ölçüler arasında 1.keman ve viyolalarda sol eksenli olan türkü 2.kemanlarda mi bemol ekseninde gelirken, 47.ölçüde 2.kemanlarda fa-mi bemol sesleri ile gelmesi gereken motif mi bemol-re olarak farklılaşır (bkz. Nota 14).

**Nota 14:** Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 42-47.ölçüler / yaylı çalgılar kesiti

48-51.ölçüler arasındaki kesitte türkü, 1.kemanlarda sol ekseninde seyrederken, bölünmüş olan 2.kemanların 1.rahlelerinde re, 2.rahlelerinde si bemol ekseninde ve viyolalarda ise mi bemol eksenli lidyan (lydian) dizisi üzerinde gelmektedir. Böylelikle burada, ezginin sol, si bemol, mi bemol gibi 3 farklı eksen (çok eksenli/polytonal) ve mi bemol , sol gibi iki farklı dizi üzerinden (çok dizili/polymodal) aynı anda duyulmasıyla “çok eksenli ve çok dizili”<sup>9</sup> bir yapı oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu kesitin son ölçüsünde viyolalarda fa-mi bemol sesleriyle gelmesi gereken motif yine farklılaşarak mi bemol-re sesleriyle gelir (bkz. Nota 15).

**Nota 15:** Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 45-51.ölçüler/yaylı çalgılar kesiti

Zirvenin sonunu oluşturan 52-56.ölçüler arasında türkünün ilk bendindeki “b” ezgi-si farklı eksen ve diziler üzerinden “çok eksenli ve çok dizili” yapıda; 52 ile 53.ölçülerde 1.kemanlarda sol, bölünmüş şekilde 2.kemanların 1.rahlelerinde la, 2.rahlelerinde fa diyez eksenleri üzerinden gelirken viyolalarda mi bemol eksenli iyoniyin (ionian), 55 ve 56.ölçülerde ise 1.kemanlarda sol ve 2.kemanların 1.rahlelerinde la eksenli olarak, 2.rahlelerinde re firigyan (phrygian), viyolaların 1.rahlelerinde mi bemol lidyan (lydian) ve 2.rahlelerinde ise re firigyan (phrygian) dizisi üzerinden duyulur (bkz. Nota 16).

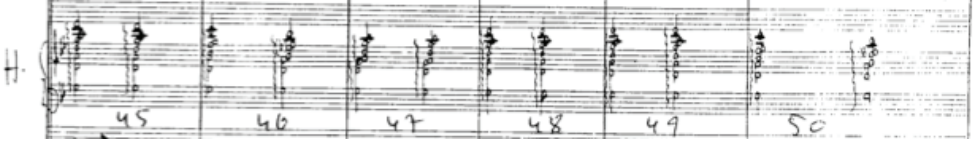
**Nota 16:** Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 51-56.ölçüler/yaylı çalgılar kesiti

A<sub>1</sub> bölümünde türkü yaylı sazlarda duyulurken orkestradaki diğer çalgılar uzayan seslerden oluşan akor yapısıyla türküye eşlik eder ve arp kırık akorlarla bu yapıya katılır. Buradaki eşlik yapısının üç katmandan oluştuğunu; birinci katmanı 2 flüt, obua, İngiliz kornosu, klarinet ve 4 kornonun, ikinci katmanı bas klarinet, 2 fagot, kontrafagot, viyolonsel ve kontrabassların, üçüncü katmanı ise arpanın oluşturduğunu düşünebiliriz. Türkünün yaylılarda tutti olarak başladığı 42.ölçünün zayıf zamanında giren, müziğin en kalın bölgesinde sol ve re seslerini dem olarak tutan 2.katman çalgılarının, zayıf zamana vurgu yapan örgülerini A<sub>1</sub> bölümü boyunca sürdürmelerinin türkü eşliğine farklı bir ritmik doku ve kontrpuan ögesi katmakta olduğu söylenebilir (bkz. Nota 17).

**Nota 17:** Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 39-44.ölçüler



Bu dönemde 3.katman çalgısı olarak nitelediğimiz arp, kuvvetli zamanlarda kırık yapı ile gelen 7 ve 8 sesli akorlarla eşlik etmektedir. Bu akor yapısının kalın bölgesi bölme boyunca değişmeden sol, re ve la seslerini içerirken, daha ince bölgesinin türkünün gezindiği seslerden kurgulanmış olabileceğini söyleyebiliriz (bkz. Nota 18).



**Nota 18:** Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 45-50.ölçüler/arp kesiti

Birinci katman çalgılarının ise kendi içerisinde iki hatta ayrıldığı, birinci hattı A<sub>1</sub> bölgesi boyunca uzayan sol-re-la akorunun geldiği 4 kormonun, ikinci hattı da arpta gelen akorların en tiz 5 sesini katlayan/yineleyen 2 flüt, obua, İngiliz kornosu, klarinetin oluşturduğu söylenebilir (bkz. Nota 19).

**Nota 19:** Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 45-50.ölçüler/tahta ve bakır nefesliler kesiti

Bölümün zirvesi diyebileceğimiz A<sub>1</sub> bölgesinde, türkü ile farklı ritmik yapılara sahip 3 katmanlı eşlik yapısının bütünleşik tınladığı ve annenin çalgına dönmesinden sonra haykırmasının sembolize edildiği söylenebilir.

Türkü orkestrada tutti olarak gelmesinin ardından B bölgesinde arp ve fagotta gelen ritmik motifle aralanır ve bu motifin işlendiği 3 ölçümlük köprüden sonra (bkz. Nota 20) solo viyolada bölüm başındaki karakterde duyulur. A<sub>1</sub> bölgesinin 2.dönemi diyebileceğimiz 59.ölçüden eserin sonuna değin devam eden eşlik yapısı, A bölgesindeki biçimiyle benzeşmekle birlikte ilk olarak 1.kornoda ardından 1.keman ve viyolalarda gelen dokunaklı bir motifle süslenir. Rey'in "yakarışı birkaç hıçkırıkla kesen" (Tura, 2003, s. 19), Tura'nın da "hıçkırık ve iç çekiş" (2003, s. 24) şeklinde nitelediği bu altılama motifinde gelen si bemol-si

bekar değişiminin, Hüseyini makamı seyrinde çeşni olarak beliren çıkarken evç, inerken ise acem perdesi kullanımını<sup>10</sup> (Aydemir, 2014, s. 128) ve Geleneksel Türk Müziği'nde kardeş perdelerin değişimli kullanımı ögesini anımsattığı; aynı zamanda A bölmesindeki eşlik yapısının yeniden duyulduğu bu kesiti taze kıldığı ve bölümün/eserin üzerine inşa edildiği Bebek Türküsü'nün duygusal atmosferindeki yitiş olgusunu yansıttığı belirtilebilir.

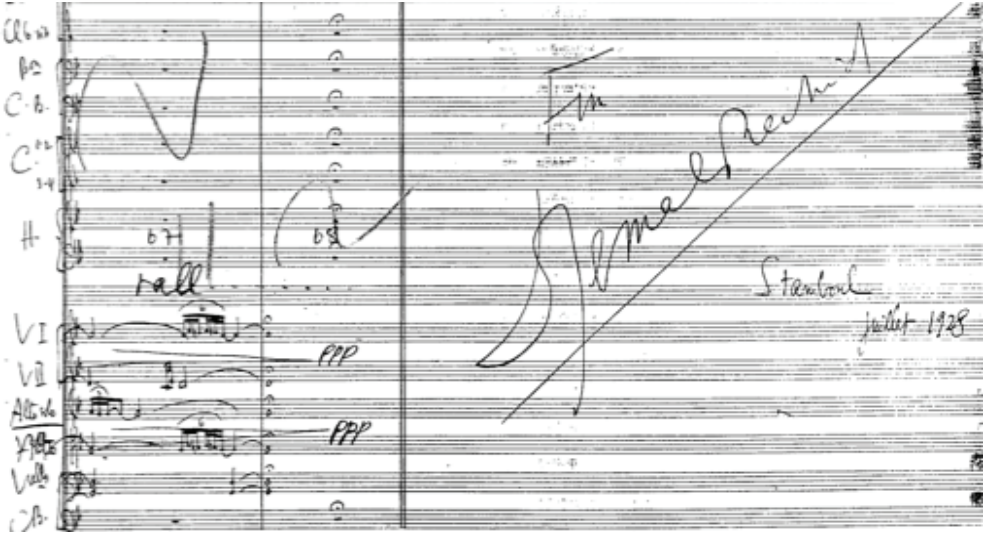
Türkünün solo viyolada son kez geldiği kesitte ise nakaratın ilk iki dizesi (a<sub>2</sub>-c) duyulur ve Rey'in ifadesiyle "yakarış suskun ve dilsiz bir umursamazlıkla" (Tura, 2003, s. 19) yaylılarda gelen sol-re-la akoru ile "yavaş yavaş söner, uzaklaşır ve biter" (2003, s. 24), (bkz. Nota 21-22).

Handwritten musical score for Nota 20, showing staves for various instruments including strings, woodwinds, and percussion, with measures 56-60 marked. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Alto (Alto), Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb.). The notation is in a traditional Turkish style with various rhythmic and melodic symbols.

Nota 20: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 56-60.ölçüler

Handwritten musical score for Nota 21, showing staves for various instruments including strings, woodwinds, and percussion, with measures 61-66 marked. The score includes parts for Violin (Vl.), Viola (Vla.), Alto (Alto), Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb.). The notation is in a traditional Turkish style with various rhythmic and melodic symbols.

Nota 21: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 61-66.ölçüler



Nota 22: Rey, Bebek Efsanesi, III. bölüm, 67-68.ölçüler

### Sonuç

Cemal Reşit Rey'in müzik eğitimi aldığı Paris'ten İstanbul'a döndükten sonra Türk ve Batı Müziği eğitimlerinin bir çatı altında verildiği, böylelikle Geleneksel Türk Müziği icracı, eğitmen, ustalarıyla ve Türkiye'deki ilk derleme faaliyetlerinden olan Darülelhan Heyeti'nin gezilerinde derlenen türkülerin kayıt ve notalarıyla temasta bulunabilme olanağının bulunduğu Darülelhan'da kompozisyon ve piyano öğretmenini olarak çalışmaya başlamasının, müzikal gelişimi üzerinde önemli açılım ve ivme sağladığı söylenebilir.

Rey'in, Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 3 ve 4.defterleri için kaleme aldığı yazılarda karşılaşılan Türk Halk Kültürü ve türkülerin önemi üzerine kullandığı içten ve açık yürekli ifadeler, yaşadığı toprakların kültürel değerleriyle samimi biçimde bağ kurduğunun dışı vurumu olarak görülebilir. Bu yazılarda o defterlerde yayımlanan türkülerin detaylı analizlerine de yer veren Rey, 3.defterin girişindeki yazıda, Darülelhan Heyeti'nin 1926'da çıktığı ilk gezide derlenen Bebek Türküsü (Demirci, 1938, s. 358; Gazimihal, 2006, s. 154) ve dokunaklı hikayesinden bahseder. Rey, daha sonra Külliyyat'ın 7.defterinin 1.sayfasında yayımlanan bu türküyü, 1928 yılında orkestra için bestelediği Bebek Efsanesi/Senfoni Şiir müziğine konu olarak seçmiş ve müziğinin III.bölümünde kullanmıştır.

Müziklerinde folklorik öğelere sıkça yer veren Rey, kimi zaman yaşadığı topraklardan bir görünüm veya hikayeyi kullanırken (Sultan Cem ve Köyde Bir Facia operaları, Enstantaneler/Orkestra için İzlenimler, Fatih/Senfoni Şiir) kimi zaman makamsal diyebileceğimiz yapıdaki öğeleri kendi deyişleriyle kullanmış (Senfoni No.1 ve 2, Piyano Sonatı), bazen türkülerin ses veya çalgılar için uyarlamalarını yapmış (Anadolu Halk Türküleri/Dört sesli koro için), bazen de Bebek Efsanesi ve Katibim/Piyano ve Orkestra için Çeşitlemeler yapıtlarında olduğu gibi türkülerini kendi diliyle yoğurarak müziğine dahil etmiş ve onları müziğinin çıkış noktası ve itici gücü kılmıştır.

Rey'in Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 3 ve 4.defterlerin girişlerindeki yazırlarına ve tüm yapıtlarına dayanarak, halk türkülerine bir ozan penceresinden bakmaya çalışıp onları yazdığı müziğin itici gücü, konusu, etrafında şekillendirildiği öz ve üzerinde ince çalışılarak istifade edilebilecek cevherler olarak gördüğü söylenebilir. Bebek Efsanesi'ni Bebek anlatısı üzerine senfonik şiir olarak kurgulayan Rey, yapıtın üç bölümünde de birçok türküyü kendi diline yedirerek özgün müzikal gereçlerle kullanmıştır. Bebek Türküsü, eserin III.bölümünde öyküsü ve ezgisinin dokunaklı yapısını yansıtmak üzere, yitirilen bebeğin ardından annenin yaktığı ağıtı seslendiren figür olarak solo viyolada gelirken zirve kesitinde, çılına dönen annenin haykırışlarını resmedercesine tüm orkestrada kuvvetli bir şekilde duyulur.

Rey'in, Tura'ya göre Türkiye'de bestelenmiş büyük ölçekli ilk senfonik eser ve ilk senfonik şiir olan (2003, s. 26) Bebek Efsanesi'nin III.bölümünde Bebek Türküsü'nü kullanmış olmasıyla beraber, özgün müziğini de yansıtarak kişisel fikirleriyle türküyü bağdaştırdığını ve Türkiye'de bu bağlamda yazılmış senfonik müziklere öncülük ettiğini söyleyebiliriz.

#### Notlar

- 1 İlyasoğlu, "Cemal Reşit Rey / Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler" isimli kitabının 121.sayfasında bu eserin ilk seslendirilmesinin 29 Aralık 1929 günü yapıldığını belirttikten sonra bu konser üzerine Paris'te yazılan eleştiri yazırlarından kimi örnekler verir. Bu eleştiri yazırlarının yayımlanma tarihlerinin çoğunun (16, 19, 20 Aralık gibi) ilk seslendirmeden önce olduğu görülmektedir. İlyasoğlu'nun aynı sayfada yer verdiği bu ilk seslendirilme konserinin program notunda ise 15 Aralık 1929 tarihi yazmaktadır (bkz. Şekil 1). Basım hatasından kaynaklanabileceğini düşündüğümüz farklı tarihlerden, bu yazıda konser afişinde yer alan ve Yağın Tura'nın "Cemal Reşit Rey ve Bebek Efsanesi"(2003) yazısında da belirttiği tarih referans olarak tercih edilmiştir.
- 2 Takriz: Bir kitabın başına konulan tanınmış bir kimseden istenen takdim ve takdir yazısı (Devellioğlu, 1970, s. 1229).
- 3 <https://www.youtube.com/watch?v=AqsbfeDjS6s&feature=share>. Paylaşan: Aygün Hasan Öztürk
- 4 Aygün Hasan Öztürk ile mülakat 09.10.2018 günü saat 09.00'da yapılmıştır.
- 5 Darülelhan Heyeti notaya aldığı eserlerde seğah perdesini dizinin esas sesi kabul ederek bu perde için notada özel bir işaret belirtmemiştir.
- 6 Analiz yapılırken yaklaşım üslubu olarak İ. Usmanbaş'ın "Müzikte Biçimler" kitabındaki şu açıklamalar temel alınmıştır: "En kısa müziksel parça tek SES'tir... Bir ya da birkaç sesin art arda gelişinden ezgi ÇİZGİ'si ortaya çıkar. Ezgi çizgileri cümle parçacıklarını, ÖRGEN'leri yazı diline benzetirsek sözcükleri doğurmuş olurlar. Parçacıkların, örgenlerin bağlanmasından CÜMLE'ler, cümlelerin bağlanmasından DÖNEM'ler meydana gelir" (1974, s. 5). "Cümlelerin birincisi Öncül, dönemin ikinci cümlesi Soncul adını alır" (1974, s. 17). "Bölme, iki, üç, dört tutarlı cümlelerin art arda gelmesinden oluşur" (1974, s. 30). Bu çalışmada Usmanbaş'ın açıkladığı kavramlardan cümle, dönem ve bölme kullanılırken örgen yerine "motif" kelimesi tercih edilmiştir. Müziğin doğaçlama/uzun hava karakteri üzerine kurulu olmasının, form yapısı çözümlenmeye çalışılırken kesin çizgiler belirlemede farklı görüşler doğurabileceği ihtimali barındırdığını düşünmekteyiz. Nitekim Usmanbaş'ın da belirttiği gibi "Bir cümle ezgisinin bölünüşlerini kesin olarak saptayan bir kural yoktur. Bu, tıpkı bir dil cümlesinin noktalanması gibi inceliğe bağlıdır"(1974, s.5).
- 7 Seyir, çeşni ve geçki gibi makam unsurlarının bu kesitte gelenekte yer aldığı biçimiyle ve belirgin hatlarla söz konusu olmadığını, bu sebeple burada kullanılan makamsal yapıdaki dizinin Zirgüleli Hicaz, Zirgüleli Suzinak, Hicazkar, Şedaraban, Şehnaz, Suzidil veya Evcara (Karadeniz, 1979; Aydemir, 2014) Makam Dizisi olabileceğini veya bu dizilerle benzeştiğini söyleyebiliriz.
- 8 Bu kavram, Persichetti'nin, bir modun/dizinin aynı anda iki veya daha fazla ses merkezi üzerinde tınladığı durumu ifade ederken kullandığı "polytonal and modal" (Persichetti, 1961, s. 39) terimi temel alınarak kullanılmıştır. Eş zamanlı gelen, belirgin çizgilerle ayrılmış iki veya daha fazla tonal kesitin akor veya dizi biçiminde çok eksenli (polymodal) biçimde algılanması için kesitler arasında ses bölgesi, tını ve çalgılama açısından fark edilebilir/yeterli mesafe bulunmasının (Benjamin, Horvit, Nelson, 2008, s. 210; Dallin, 1974, s. 133), kesitlerin diyatonik (diatonic) ve karmaşık olmayan bir yapı içermesinin (Kostka, Payne, 1995, s. 495) gerekliliği göz önünde bulundurulduğu takdirde Rey'in bu kesitte amaçladığının yatay ve bağımsız

duyulabilen çizgiler elde etmekten ziyade, dikey/bütünleşik/armonik bir yapı olduğu öngörülebilir; aynı zamanda çok eksensli kesitlerin ton ya da tını odaklı olmak üzere iki farklı şekilde teorik çözümlenmesinin yapılabileceği (Benjamin, Horvit, Nelson, 2008, s. 211) ve Rey'in bu kesitte tını odaklı bir yaklaşım sergilediği söylenebilir. Fakat müzikte yer alan birçok öge gibi çok eksenslilik de duyulmuş ile ilişkili olduğundan 20.yy'ın ilk çeyreğindeki dinleyici farklı eksenslere sahip birden çok tonun aynı anda duyulduğu bir kesiti çok eksensli olarak adlandırabilirken, günümüz dinleyicisi için ise bu kesit, basta yer alan ton veya akor ile daha tiz bölgelerde onun renklendirilmiş/çeşitlendirilmiş/süslenmiş biçimlerini de içeren bir tınısal ortam olarak görülebilir (Leeuw, 2005, s. 87). Bu türden kesitleri teorik olarak kavramlaştırarak çözümlenmenin farklı bakış açılarını, tanımları ve yönelimleri de beraberinde getiren göreceli bir duruma gebe olduğunu söyleyebiliriz: Nitekim Gazimihal, Manav ve Nemutlu "*polytonality*" için "çoktonluluk" karşılığını önerirken (Gazimihal, 1961, s. 208; Manav ve Nemutlu, 2012, s. 244), Roig-Francoli bu tür yapılar için "çokmerkezlilik (*polycentricity*)" (Roig-Francoli, 2007, s. 28), Dallin ise "*çift modluluk (dual modality)*" ifadelerinin kullanılabilirliğini (Dallin, 1974, s. 133), Leeuw de bu tür kesitlerin "*genişletilmiş tonalite (extended tonality)*", "*karma akorlar (composite chords)*", "*çokdeğerlilik (polyvalency)*" gibi kavramlarla farklı şekillerde açıklanabileceğini dile getirir (Leeuw, 2005, s. 88). Bartok ise kendi müziğini açıklarken, aynı eksens ile güçlüyü paylaşan farklı modların eş zamanlı duyulduğu yapılar için "*çokdizili renkserlik (polymodal chromatism)*" kavramını kullanmış; çok dizili (*polymodal*) yerleştirmede/yayılmada tüm bemol ve diyezlerin değiştirilmiş (*altered*) veya renkser (*chromatic*) sesler olmayıp kendi hatları içerisinde diyatonic gereçler olduğunu belirtmiştir (Bartok'tan akt. Martins, 2015, s. 275). Dallin de çok eksensli yapıların 20.yy. müziğinin yaygın öğelerinden olan uyumsuz (*dissonant*) armoni ve hat kullanımının doğal bir sonucu olabileceğini şu sözlerle ifade eder: "*Uyumsuz (dissonant) armoni ve kontrpuan sıklıkla "çok eksenslilik" içerir ve şunu belirtmek gerekir ki bu türden yapılar genellikle kulak değil göz için daha belirgindir* (Dallin, 1974, s. 133)".

- 9 Bu kavram, Persichetti'nin farklı modların/dizilerin aynı anda iki veya daha fazla ses merkezi üzerinde tınlanmasını ifade ederken kullandığı "*polymodal and polytonal*" (Persichetti, 1961, s. 39) terimi temel alınarak kullanılmıştır. Daha önce değinildiği gibi Rey'in bu türden "*çoklu (poly)*" yapılar kullanması yatay/çizgisel planda bağımsız parti hareketleri tercihinden ziyade dikey örgüde yeni tını arayışları biçiminde görülebilir.
- 10 Daha önce de belirtildiği gibi, burada seyir ve çeşni gibi makam unsurlarının yer almasından ziyade, si bekar-si bemol renkser (*chromatic*) kullanımının Hüseyini makamı seyirindeki evç-acem perdelerinin değişimiyle, her ne kadar burada dizinin 6 değil 3.derecesi üzerinde olsa da, etki olarak benzeştiği kastedilmektedir.

### Kaynaklar

- Akman, E. (2007). *Kastamonu ninnileri ve taş bebek efsanesi*. Ankara: Gazi.
- Ataman, S. (2009). *Bu toprağın sesi / Halk musikimiz*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Aydemir, M. (2014). *Türk Müziği makam rehberi*. İstanbul: Pan.
- Benjamin, T. & Horvit, M. & Nelson, R. (2008). *Techniques and materials of music*. Belmont: Thomson Schirmer.
- Columbia umumi katalog. (1930-31). İstanbul: Ahmet İhsan.
- Columbia Türkçe plakları katalogu. (1941). İstanbul: Numune.
- Dallin, L. (1974). *Techniques of twentieth century composition / a guide to the materials of modern music*. Iowa: Wm. C. Brown Company.
- Darülelhan külliyyatı Anadolu halk şarkıları (1928). *Fasikül 7*. İstanbul: İstanbul Evkaf-ı İslamiye.
- Demirci, Y. Z. (1932). *Boş beşik ve akkuş*. İstanbul: Milliyet.
- Demirci, Y. Z. (1938). *Köy halk türkülleri*. İstanbul: Burhaneddin.
- Devellioğlu, F. (1970). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Ankara: Doğu Ltd. Şti.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim.
- Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu türkülleri ve musiki istikbalimiz*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Gazioğlu, M. (2013). *Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü ses kayıtları arşivi'ndeki taşplaklar, mum plaklar, 33'lük plaklar ve grafson marka 45'liklere ilişkin durum saptaması*. (Yayımlanmamış Lisans Tezi) Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Ankara.

- Güven, M. (2013). Türkülerin varyantlaşması. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 50. 145-156. Erzurum.
- İlyasoğlu, E. (1997). *Cemal Reşit Rey / müzikten ibaret bir dünyada gezintiler*. İstanbul: Yapı Kredi.
- İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk bestecisi*. İstanbul: Pan.
- Karadeniz, E. (1979). *Türk Musikisinin nazariye ve esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Kostka, S. & Payne, D. (1995). *Tonal harmony / with an introduction to twentieth-century music*. McGraw-Hill, Inc.
- Leeuw, T. de (2005). *Music of the twentieth century / a study of its elements and structure*. Amsterdam: Amsterdam University.
- Manav, Ö. ve Nemutlu, M. (2012). *Müzikte alımlama*. İstanbul: Pan.
- Martins, J. O. (2015). Bartok's polymodality the dasian and other affinity spaces. *Journal of music theory*. 10. 273-320.
- Paçacı, G. (1999). Cumhuriyet'in sesli serüveni. *Cumhuriyet'in sesleri*. 10-29. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth century harmony*. New York: W. W. Norton.
- Rey, C. R. (1928). *La Légende du Bebek, poème symphonique pour orchestre*. El Yazısı Partisyon.
- Rey, C. R. (1950). Cemal Reşit Rey'le yapılmış bir görüşme. *Musiki mecmuası*. 28. 22-23. İstanbul.
- Roig-Francoli, M. A. (2007). *Understanding post-tonal music*. McGraw-Hill, Inc.
- Saygun, A. A. (1985). Kardeşim Cemil. *Orkestra dergisi*. 146. 6-7. İstanbul: Yenilik.
- Şenel, S. (1987). Darü'l-Elhan Heyeti tarafından "fonograf"la derlenen ilk türkü. *Türk folkloru belleten*. 1-2. 121-140.
- Şenel, S. (2014). Cumhuriyet dönemi Türk Halk Müziği çalışmalarının ana hatları (1922-1960/1960-1980). *Yeni Türkiye*. 10 (57). 1001-1022.
- Tanses, H. (2005). Öyküleriyle halk türküleri. İstanbul: Say.
- Tebiş, C. ve Kahraman, B. (2012). *Halil Bedi (Yönetken)'den seçme müzik makaleleri*. Ankara: Müzik Eğitimi.
- Tura, Y. (2003). Cemal Reşit Rey ve Bebek Efsanesi. *Orkestra dergisi*. 347. 11-27. İstanbul: Yenilik.
- Ünlü, C. (2004). *Git zaman gel zaman / fonograf-gramofon-taş plak*. İstanbul: Pan.
- Vural, K. (2017). Darülelhan Mecmuası Anadolu halk şarkıları 3 ve 4 nolu defterlerin incelenmesi. *Çevrimiçi müzik bilimleri dergisi*. 2(1) 87-116.
- Yalçın, S. (2003). *Unutulmaz türküler*. İstanbul: Geçit.
- Yönetken, H. B. (1963). Cemal Reşit Rey ve Türk Halk Müziği. *Orkestra dergisi*. 8. 12-20. İstanbul: Çeltüt.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim.

### Elektronik Kaynaklar

- Selçuk, M. N. (1900?). Turnalar, Bebek (ses kaydı). 78 devir. Sahibinin Sesi, İstanbul. *Ankara: Milli Kütüphane Taş Plak Koleksiyonu, 000484250*.
- Suphiye Hanım (2016). Bebek Ninni taş plak kaydı videosu. İzmir: *Aygün Hasan Öztürk / Mest-i musiki arşivi youtube kanalı*. <https://www.youtube.com/watch?v=AqsbfeDjS6s&feature=share>





## KİTAP TANITIMI

**Haldun Narmanlıoğlu (2018). Vatanını Seven Tıklaşın Sanal Cemaatte Ulusun Tahayyülü, İstanbul: Kalkedon Yayınları. ISBN: 6054979912, 224 sayfa.**

Haldun Narmanlıoğlu'nun 2018'de yayımlanan *Vatanını Seven Tıklaşın Sanal Cemaatte Ulusun Tahayyülü* başlıklı kitabı büyük ölçüde, yazarın 2013 yılında tamamlanan 'Sanal Cemaatte Ulus ve Ulusçuluk' adlı doktora tezinden oluşmaktadır. Kitap, sanal cemaatler konusunda Türkçe literatürdeki sınırlı sayıda kitaptan birisidir. 2013 yılı itibariyle de bu tez Türkiye'de bu konuda yazılmış ikinci tez olma özelliğini taşımaktadır. Bu konuda Türkiye'de yazılan dört tez bulunmaktadır<sup>1</sup>. Bunların ilki İbrahim Akkaş'ın (2012) 'Sanal Cemaatler' adlı doktora tezi, Haldun Narmanlıoğlu'nun (2013) 'Sanal Cemaatte Ulus ve Ulusçuluk' adlı doktora tezi ve Mehmet Ertuğrul Evyapar'ın (2018) 'Sanal Cemaatler ve Postmodern Kabilecilik: İmam Hatipler Kapatılısın Facebook Grubu Örneği' adlı yüksek lisans tezi. Dolayısıyla yazarın kitabı hem tezler açısından hem de Türkçe telif eserler açısından bu konudaki Türkçe literatürün temel kitaplarından birisi olma özelliğini taşımakta. Bu konuda Türkiye'deki literatür birçok çeviri kitap bölümü veya makale sunsa da, çalışma saha araştırması içermesi bakımından sınırlı sayıdaki eserden birisidir.

Genel olarak bakıldığında, kitapta üslup açısından sade, akıcı ve anlaşılır bir dil kullanılmıştır. Akademik olarak tek bir açıdan bakılmamış, bir tarafgirlik gütmekten kaçınarak, kendi çalışmasına dayanak oluşturabilecek her noktaya değinmektedir.

Çalışmanın giriş kısmında yazar 'kitle iletişim aygıtları' olarak anılan radyo, televizyon gibi aygıtları 'yığınsal iletim araçları olarak adlandırma yönünde bir tercih yapmıştır (Narmanlıoğlu, 2018: 13). Bu tercih, hem bu aygıtların tek yönlü iletim sürecini vurgularken

<sup>1</sup> Gül Dilek Türk'ün *Sanal Cemaatler ve Türkiye'de Siyasal Kutuplaşma* (2017) adlı yüksek lisans tezi YÖKSIS sisteminde bulunmaktadır, fakat erişime açık değildir.



hem de sonraki bölümlerde ‘yeni iletişim teknolojileri’ nin karşılıklı etkileşime dayandığı vurgusunu güçlendirmektedir. Yığınsal iletim araçlarının egemenliğindeki zamanlarda inşa edilmesi kolay olan Anderson’un (2007) kavramsallaştırmasıyla ‘hayali cemaatler’ i, yeni iletişim teknolojilerinin günyüzüne çıkmaya başladığı zamanlarda bir arada tutmak zorlaşmıştır ve yerine daha küçük cemaatler belirlemeye başlamıştır. Yazarın da belirttiği gibi, ‘hayal edilmiş bir cemaatin, yeni iletişim araçlarıyla kendisini nasıl yeniden tahayyül ettiği’ sorusu çalışmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır. (Narmanlıoğlu, 2018: 18). Bu noktada yazar meseleyi Howard Rheingold’un (1993) sosyal bilimlere kazandırdığı bir kavram olan ‘sanal cemaatler’ kavramıyla ele almaktadır. Yazar Tönnies’e atıfla (2005) önceden cemaat halinde sıkı bağlar içerisinde yaşayanların ulus devletle birlikte cemiyet haline gelişinden, fakat bu cemaatlerin farklılıklarının devletler tarafından yok sayılıp, homojen bir hayali cemaat tasavvur edilmesine değinmektedir. Ulus devletlerin zayıflamaya başlamalarından sonra ise bu heterojenliklerin görünür hale geldiğini, Stuart Hall’a (1994) referansla söylenirse ‘baskı altında tutulanların geri dönüşü’ noktasında da sanal cemaatlerin bu doğrultuda ortaya çıktığından söz etmektedir.

Yazar çalışmanın giriş kısmında son olarak, çalışmanın saha kısmının nasıl ortaya çıktığına değinmektedir. Çalışmanın saha kısmı Türkiye Gençlik Birliği (TGB) adlı oluşumun, Facebook sayfası üzerindeki sanal cemaat örgütlenmesini incelemektedir. Çalışma kapsamında bu sayfanın içerik yöneticisi olan üç kişi ile derinlemesine mülakat ve bu sayfayı sık sık kullanan üyeler arasından iki farklı grupla odak grup çalışmasının yapıldığı belirtilmektedir<sup>2</sup>.

Çalışmanın ilk bölümü olan ‘iletişim ve cemaat’ bölümünde, iletişim araçlarının gelişmesiyle cemâat kavramının değişimi incelenmektedir. Yazar burada iletişim literatürüyle sosyoloji literatürünü iyi bir şekilde harmanlayarak ilerlemekte. Kapitalizmin gelişimi ve ulus haline gelme sürecinde matbaa ve diğer ‘iletim’ araçlarının nasıl rol oynadığından bahsedilmekte. Özellikle matbaanın gelişimi ulusu inşa edecek dilin, kültürün, ortak inanç ve değerlerin yaygınlaşmasını kolaylaştırmıştır. Fakat bu ortak dilin ya değerlerin ve inançların halk içerisinde oluştuğundan ziyade, yukardan inşa edildiğini unutmamak gerekir. Yazarın McLuhan’a atıfla söylediği gibi “halkın kendisi olarak gördüğü şey, yönetici/seçkinin kendisi sanması için gösterdiği tahayyülden başka bir şey değildir” (Narmanlıoğlu, 2018: 23). Dolayısıyla yazarın Tönnies’in (2005) kavramlarını kullanarak cemaatten cemiyete geçiş dediği evre, insanların farklı kimlikler etrafında toplanmaları yerine bir ulusa aidiyetle tanımlanmalarıdır. Bunun da aslında tektipleştirici bir yanının olduğu, ulus devletin gücünü kaybetmeye başlamasıyla ise daha öncesinde ihmal edilen kimliklerin tekrar su yüzüne çıktığından bahsedilmektedir. Bu süreçte yeni cemaatleri oluştuğunu, bu yeni cemaatlerin ise önceki cemaat biçimlerinden farklı olduğu, doğuştan bir aidiyet ile değil, sonradan insanın kendi rızası ile içine girdiği cemaatler olduğunu söylemek mümkündür.

İkinci bölümde ise yazar, yeni medya ile birlikte bu yeni cemaatlerin temsil oranının arttığını, tek yönlü bir iletim yerine karşılıklı ve etkileşimli yeni medya araçlarında bu tarz cemaat oluşumlarının daha fazla temsil edilebileceği üzerinde durmakta. Yazar burada da tek bir bakış açısına takılı kalmadan yeni medya araçları ile ilgili farklı görüş ve düşünceleri

<sup>2</sup> Çalışmanın yöntem kısmı ve görüşme teknikleri aynı isimli doktora tezinde (Narmanlıoğlu, 2013) daha açık olarak belirtilmiş.

hem ‘siber liberal’ yaklaşımları hem de bu araçların ekonomi-politiğiyle ilgilenen, yeni bir özgürlük yaratmayacağını vurgulayan eleştirel düşünceleri bir arada vermektedir (Narmanlıoğlu, 2018: 77).

Bu yeni cemaatlerin çağı, Alain Minc’e göre (1995) ‘yeni ortaçağ’dır. Bu çağ, organize sistemlerin ortadan kalktığı, her türlü merkezin yok olduğu, kararsız dayanışmaların, bulanık bir ortamın egemen olduğu bir çağdır aynı zamanda (Minc, 1995: 8). Bauman da (2017) benzer şekilde günümüzde her şeyin belirsizliğinden, hızla değişebilirliğinden söz ederek, günümüz dünyasını ‘akışkan modernite’ olarak adlandırır. Her şeyin, hızlandığı, göreceleştigi, bireyselleştigi bu çağda yine de insanlar kendilerini güvende hissetmek için bir cemaat açlığı duymaktadırlar. Fakat bu cemaatler eski cemaatlere göre önemli farklılıklar az etmektedir. Bunları ayıran özellikler, en başta daha kırılğan daha geçici ve daha soyut olarak cereyan etmeleridir. Bunun yanında eski tarz cemaatlerin bireyselliği yok eden yapısının yerine, yeni cemaatler insanların kendilerini ifade etme amaçlı iradi katılıma dayanmaktadır. Başka bir fark ise sabit bir mekan yerine, sanal cemaatlerin internet sayesinde her an her yerde olabilmesidir. Bu da çok farklı toplumsal kesimden insanın bir araya gelebilmesini imkan tanımaktadır. Bu durum yeni iletişim teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte düşünüldüğünde, bu toplulukların bir anlamda dijital bir kamusal alan oluşumunda rol oynayabileceğini düşünmek olasıdır. “İnternetin mümkün kıldığı küresel irtibat, değişik öznel yurttaşlık tanımlamalarına tâbiyet zorunluluğu altındaki insanları farklı bir bağlamda yurttaş haline getirmektedir”. (Narmanlıoğlu, 2018: 98). Edilgen vatandaşlığın yerini, internet çağıyla birlikte demokratik katılımın, dijital yurttaşlığın alabileceğinden bahsedilmektedir. Fakat burada internetin, bir dijital kamusal alan olabilme potansiyelinde, internetin de gerçek hayatın, sosyal, toplumsal ve iktisadi ilişkilerin bir yansıması olduğunu unutmamak gerekir. İnternet çağına kadar süregelen bir kamusal alan yoksa bunun üzerine internetin bir kamusal alan oluşturabileceğini, demokratikleşme yaratabileceğini söylemek abestir. Yazar bu noktayı Habermas (2003) üzerinden “imtiyazlı özel çıkarların kamuyu istilası” anlamında, kamusal alanda tartışılan meselelerin gerçek bir kamusal alan oluşturmadığını belirtmektedir. Ayrıca Türkiye özelinde modernleşmenin yukardan otoriter ve pozitivist şekilde inşa edildiği bir cumhuriyette kamusal alan oluşabilmesinin zorluğunu vurgulamaktadır. (Narmanlıoğlu, 2018: 104).

Yazar böylelikle yeni medya araçlarının olumlu ve olumsuz niteliklerine değindikten sonra sanal cemaatler konusunu ele almaktadır. Sanal cemaatler “yeterli sayıda kişinin, siber mekânda kişisel ilişki ağları oluşturmak amacıyla yeterli insani hislerle yeterince uzun kamusal tartışmalar yapmasıyla nette ortaya çıkan sosyal toplanmalardır” (Rheingold, 2000 akt. Narmanlıoğlu, 2018: 111). Sanal cemaatleri bir araya getiren şey, ortak bir kimlik, ortak bir amaç olabileceği, bir mesele etrafında sadece vicdanen birleşmiş topluluklar da olabilir. Özellikle 1980 sonrasında kimliklerin görünür hale gelmesiyle de ilişkilidir bu durum. Sanal cemaatler kendi içerisinde aynı amaç etrafında birleşmiş birçok insan bulundursa da bunlar yaşı, cinsiyeti, sınıfı, kültürü açısından çok farklı insanlardan oluşabilmektedir. Sanal cemaatler, eski cemaat biçimlerinden farklı olarak çok çabuk bir araya gelebilirken, yine aynı hızla dağılılabirler. Bireyin kendi iradesine dayanmasından dolayı, birey tek bir cemaatin aksine birçok farklı cemaat içerisinde bulunabilmektedir. Sanal cemaatler eskinin aksine geçici olabilmektedirler. Fakat bu geçicilik sanal cemaatlerin ‘sanal’ olmasından değil Simmel’e

(2015) atıfla söylenecek olursa modern hayatın temposundan, ilişkilerin çok hızlı değişebilirliğinden kaynaklanmaktadır. Bauman ise (2017) sanal cemaatleri olmasa da, yeni cemaatleri insanlar için bir sığınak olarak görmektedir. Günümüzde insanlar o kadar bireyselleşmiştir ki artık kendilerini yalnız hissetmemek adına, bir aidiyet hissi yaratmak adına böylesi toplulukları kendileri için güvenli bir liman olarak görebilmektedirler.

Kitabın üçüncü bölümü ‘Sanal Cemaatte Ulusun Tahayyülü’ adlı, yazarın saha araştırmasından oluşmakta. Burada çalışma yapılan grubun neden seçildiği, Facebook gibi bir platformun neden tercih edildiği, görüşmelerin nasıl bir yöntemle yapıldığı gibi detaylar vurgulanmakta, görüşmelerin ne zaman yapıldığına dair tarihlere ise rastlanmamaktadır.<sup>3</sup> (Narmanlıoğlu, 2018: 153 vd.). Bu bölümde katılımcıların zihnindeki ulusal kimliğin tarihsel dayanaklarıyla, ulusal kimliğin inşası ile iletişim ortamları arasındaki bağlantıya ve iletişim ortamlarının değişmesiyle ulusal kimliğin internet ortamındaki sunumuna değinilmektedir (Narmanlıoğlu, 2013:133). Yazar çalışmanın saha kısmını sıklıkla ilk iki bölümdeki teorik girişine dayandırmakta ve tarafgirlik gütmekten kaçınarak argümanlara da yer vermesinin teorik çerçevesini genişletmesinin avantajını kullanmaktadır. Yazar bu teorik çerçevesine dayanarak, yaptığı görüşmelerde üyelerin zihin yapısını deşmeye uğraşmakta, yığımsal iletişim aygıtlarının bir ulus yaratmada nasıl işlev gördüğünü, ulusun üyelerinin zihnine ‘hâkikat’ı nasıl işleyebildiğini ve bunların sosyal medya ortamlarındaki tezâhürlerini göstermektedir. Yarım Kalan Bir Proje: Ulusal Modernlik başlığında da görüldüğü gibi sanal cemaat üyelerinin en çok şikayetçi oldukları konulardan birisi de, “modernleşmenin ve ulusallaşmanın yarım kalmasıdır” (Narmanlıoğlu, 2018: 169). Aslında burada yarım kalanın modernleşme sürecinin kendisinden çok kitleleri içine dahil edememesi söz konusudur. Bunun da internet ortamında görünümü en başta semboller üzerinden yürümektedir ve söz konusu kitleler ‘çağdaş’ olamamakla, gerçekleri görememekle ve cahil olmakla suçlanmaktadır.

Burada önemli bir nokta ise, bahsedilen sanal cemaatin çok çeşitli toplumsal kesimlerden oluşuyor olsa da, kendi içerisinde görüş farklılıklarına çok fazla tolerans göstermiyor olmasıdır. Tabii bu da internetin veya sanal cemaatlerin kendi içinde ne derece bir kamusal alan oluşumuna izin veriyor olmasıyla ilişkilidir. İnternette algoritmaların yarattığı yankı odaları misali (Binark, 2017) ilgili sanal cemaatin facebook grubununun içeriği “yöneticiler tarafından verili bir şekilde sunulmakta, cemaat üyelerinin katılımı söz konusu içeriği beğenme ve yorumlamayla sınırlı kalmaktadır” (Narmanlıoğlu, 2018). İnternetin de gerçek hayatın bir anlamda yansıması olduğu düşünüldüğünde, kendi içerisinde görüş farklılıklarına izin vermeyen oluşumlar için internetin iletimin tek yönlü akışını kırmış olduğunu söylemek mümkünse de, bu etkileşimin halen tartışılmasına izin verilen alanda, kırmızı çizgilerle çizilmiş olduğunu belirtmek gerekir. “Ulusal kültür aidiyetinin yerine sanal cemaatin yurttaşları olan nettaşlardan tıpkı ulusun yurttaşının toplumsal sözleşmeye bağlılığı gibi etik ve politik duruş içerisinde davranması beklenmektedir. (Timisi, 2016: 10). Hatta Mouffe’cu anlamda (2015) söylenirse, çoğulcu bir tartışma ve uzlaşma sürecine dayanan bir agonizm yaratmak yerine, düşman kamplara bölünmeyi, biz/onlar ikiliğine dayanan, antagonizmi besleyen, saf-ları sıklaştırmaya yarayan bir işlev gördüğünü, en azından bahsedilen sanal cemaat özelinde söylemek mümkündür.

<sup>3</sup> Yazarın tez çalışmasında ise (Narmanlıoğlu, 2013) görüşmelerin Şubat 2013’te gerçekleştirildiği bilgisi verilmekte.

Son olarak kitabın eksikliklerine değinmek gerekirse, ilk iki bölümde yazar zaman zaman meseleyi Türkiye özeline getirerek, örnekler vermekte fakat bunlar arası bir ilişki kurup kendi saha araştırmasında bir zemin olarak kullanmamaktadır. Çalışmada ara ara görünüp kaybolan Türkiye bağlamları mevcut. Bunların daha düzenli bir izlek takip etmesi, çalışma için yararlı olabilecek bir nokta gibi görünmektedir ki, Türkiye'nin modernleşme tarihi ilgili sanal cemaatin zihin yapısını çözümlmek için çok zengin bir malzeme sunmaktadır. Bir diğer nokta, özellikle ikinci bölümün sonuna doğru yazar çokça tekrara düştüğü söylenebilir. Başka bir eksiklik olarak ise yukarıda da belirtildiği gibi görüşme tarihlerinin belirtilmemesi bazı sorunlara neden olmaktadır. Zira görüşmecilerin ifadelerinin ülkenin politik ortamına göre değişebilirliği söz konusu olabilir. Görüşmelerin tarihinin verilmesi okuyucunun zihninde bu ifadelerin nasıl bir politik dönemde söylendiğiyle ilgili bir fikir verebilir.

### Kaynaklar

- Akkaş, İ. (2012). *Sanal cemaatler*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Anderson, B. (2007). *Hayali Cemaatler*. (İ. Savaşır, Çev.) İstanbul: Metis.
- Bauman Z (2017). *Akışkan Modernite*. (S O Çavuş, Çev.) İstanbul: Can.
- Binark M (2017). *Algoritmaların Yarattığı Yankı Odaları ve Siyasal Katılım Olanığı veya Olanaksızlığı*. Varlık Dergisi, s. 1317 s. (19-23)
- Evyapar, M. E. (2018). *Sanal cemaatler ve postmodern kabilecilik: İmam hatipler kapatılsın facebook grubu örneği*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Habermas J (2003), *Kamusalığın Yapısal Dönüşümü*, (çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar), İstanbul: İletişim.
- Hall, S (1994). Kültür, Medya ve İdeolojik Etki. (der) içinde: *Medya, İktidar, İdeoloji*. (Çev. M.Küçük.) Ankara: Ark.
- Marshall, M. (2007). *Gutenberg Galaksisi*. (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Minc A (1995). *Yeni Ortaçağ*. (M.A Ağaogulları, Çev.) Ankara: İmge.
- Mouffe C (2015). *Siyasal Üzerine*. (M. Ratip, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Narmanhoğlu, H (2013). *Sanal Cemaatte Ulus ve Ulusçuluk*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı
- Narmanhoğlu, H. (2018). *Vatanını Seven Tıklasın: Sanal Cemaatte Ulusun Tahayyülü*. İstanbul: Kal-kedon.
- Rheingold H (1993) *The Virtual Community: Finding Connection in a Computerised World*, New York: Perseus Books.
- Simmel, G. (2015). *Modern Kültürde Çatışma*. (U. Ö. Tanıl Bora, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Timisi, N. (2016) Önsöz, N Timisi (der) içinde, *Dijital Kavramlar; Olanaklar; Deneyimler* (s. 7-16)
- Tonnies, F. (2005). *Gemeinschaft e Gesellschaft*. A. A. (der) içinde, *Şehir ve Toplum* (s. 185-217). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Türk, G. D. (2017). *Sanal cemaatler ve Türkiye'de siyasal kutuplaşma*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.





ULUSLARARASI  
KIBRIS  
ÜNİVERSİTESİ  
CYPRUS  
INTERNATIONAL  
UNIVERSITY

LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11  
[www.ciu.edu.tr](http://www.ciu.edu.tr)