

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ
AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE
ISSN 2148-0370 / e-ISSN 2687-6361



YIL: 10-Sayı: 27 / Mayıs-Ağustos 2022
YEAR: 10-Number 27 / 27-May / August 2022

Baskı ve Cilt / Printing and Binding

HAT BASKI SANATLARI
Maltepe Mah. Litos Yolu Sok. Matbaacılar Sit. D: A Blok ZA5
Zeytinburnu / İSTANBUL

Adres / Address
Cami Mahallesi
Şehitler Caddesi, No:14 -TUZLA / İSTANBUL

Mustafa ÖZDEMİR (*Türkçe İletişim*)
Tel: +90 532 732 00 21

Doç Dr. Bilal GENÇ (*For English*)
Tel: +90 533 578 27 54

Prof. Dr. Ahmet KARA (*Pour le Français*)
Tel: +90 545 933 24 14



TUZLA BELEDİYESİ KÜLTÜR YAYINLARI
TUZLA MUNICIPALITY CULTURAL PUBLICATION

Uluslararası Hakemli Dergi, 2022 - Yıl: 10 / Sayı: 27
International Refereed Journal, 2022 - Year: 10 / Number: 27

**AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT
DERGİSİ**
AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE

ISSN 2148-0370 / e-ISSN 2687-6361



İmtiyaz Sahibi / Publisher
Dr. Şadi YAZICI

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Mustafa ÖZDEMİR

Editor Kurulu / Editorial Bord / Comité Editorial
Doç. Dr. Salim DURUKOĞLU
Dr. Serdar Deniz ÖZDEMİR
Kübra Onüşgün

Editör Yardımcıları / Co-editors / Co-éditeurs
Doç. Dr. Necdet TOZLU
Dr. Öğr. Üyesi Tahir Erdoğan ŞAHİN

e-mail: akrajournal@gmail.com
www.akrajournal.net

Sanat Danışmanları
Prof. Dr. Nakış KARAMAĞARALI
Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN
Cengiz BAŞŞİ

Genel Koordinatör
Selami GÜLIRMAK

YAYIN VE DANIŐMA KURULU

Prof. Dr. ESMA ŞİMŞEK

Fırat Üniversitesi

Prof. Dr. MUSTAFA ALICI

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Prof. Dr. ERDAL AKPINAR

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Prof. Dr. FUZULİ BAYAT

Millî Bilimler Akademisi Bakü – Azerbaycan

Prof. Dr. SAADETTİN YILDIZ

Lefke Avrupa Üniversitesi- Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

Prof. Dr. YELENA ÇEKUŐKİNA

Churagh Devlet Üniversitesi – Çuvaşistan

Prof. Dr. AHMET KARA

İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. BAKTYGUL KULZHANOVA

Al-Farabi Kazakh National Üniversitesi- Kazakistan

Doç. Dr. DOĞAN ARSLAN

Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. NECDET TOZLU

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Doç. Dr. OGUZ HACİYEY

Nahcivan Devlet Üniversitesi – Nahcivan

Doç. Dr. SALİM DURUKOĞLU

İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. BİLAL GENÇ

İnönü Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi TAHİR ERDOĞAN ŞAHİN

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi UĞUR BAŐBOĐAOĐLU

İnönü Üniversitesi

Dr. MARGARETA ARSLAN

Universitatea Babeş-Bolyai – Romanya

Dr. GÖKÇEN DURUKOĞLU

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Dr. LÜTFÜ ÖZŐAHİN

Dinler Tarihçisi ve Siyaset Felsefecisi

Dr. LÜTFÜ ŐEHSUVAROĐLU

Emekli Akademisyen

Dr. SALİH DİRİKLİK

Yönetmen-Senarist

ÜZEYİR GÜNDÜZ

Çocuk Edebiyatçısı

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIWER

Prof. Dr. Ahmet DOĞAN / Ahi Evran Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet İÇLİ / Batman Üniversitesi
Güney ÇEĞİN / Pamukkale Üniversitesi
Dr. Arş. Gör. Tarık Tuna GÖZÜTOK / Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
Prof. Dr. Ali YILDIRIM / Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Gülda ÇETİNDAG SÜME / Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan ŞENER / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. İsmail GÖRKEM / Erciyes Üniversitesi
Dr. Arş. Gör. Doğan ÇOLAK / Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Dr. İbrahim MANSUR / Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi M. Rami AWWAD / Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hilal NAYİR EKİNCİ / Mersin Üniversitesi
Doç. Dr. Funda ÖZŞENER / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Filiz KESKİN / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. İhsan SAFİ / Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Prof. Dr. Mahmut Abdullah ARSLAN / Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Eren YILDIRIM / T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı
Dr. Öğr. Üyesi Gamze Yuceturk KURTULMUŞ / Ardahan Üniversitesi
Prof. Dr. Eyyüp TANRIVERDİ / Dicle Üniversitesi
Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK / Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice İÇEL / Ömer Halisdemir Üniversitesi
Arş. Gör. Zeynep Gözde KOZLU / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Mustafa OKÇUL / Millî Eğitim Bakanlığı
Dr. Öğr. Üyesi Kevser TETİK / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi S. S. Şelale RAMAZANOVA / Ardahan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Öznur IŞIR / Balıkesir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe CANBOLAT / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gamze GÖRGÜNAY / Atatürk Üniversitesi
Doç. Nizam Orçun ÖNAL / Erciyes Üniversitesi
Doç. A. Sultan KARAOĞLU / Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Fatih KARAGÜL / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Serap ÜNAL / Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Gör. Burak YILDIRIM / Trakya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gülşen SAYIN / İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Harun ÇAĞLAYAN / Kırıkkale Üniversitesi
Prof. Dr. Kemal POLAT / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Selami TURAN / Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe YILMAZ / Karabük Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Nuri ÇINARCI / Yüzüncü Yıl Üniversitesi

İÇİNDEKİLER

ARAŞTIRMA

Prof. Dr. ALİ YILDIRIM

Nakış/Renk Geçmek ve Türevi

Deyimlerin Klasik Türk Şiirindeki Kullanımı7-22

Dr. MEHMET FURKAN ÖREN

Bilgi Sosyolojisi Bağlamında Komplo

Teorileri: Komplo Teorileri ve Sosyal Bağlam23-43

Dr. Öğr. Gör. ÇAĞDAŞ ALBAYRAK

Yûsuf Suresinin Nüzul Sebeplerinin

Yûsuf u Züleyhâ Anlatılarına Yansıması45-56

Prof. Dr. FUZULİ BAYAT

Kavramsal Bağlamda Şaman Teonimleri57-77

Doç. Dr. LALE BAYRAMOVA

Arap Edebiyatında Sîret Türünün Oluşum Geleneği79-94

Dr. Öğr. Üyesi ŞENAY TANRIVERMİŞ

The Use of Reality in Narratives

From The Truman Show to The Westworld95-106

ÇETİN ARSLAN

Bir Kapakta Beş Roman: Hakkı Özdemir'in

Alesta Gönül Romanı Üzerine Bir Değerlendirme..... 107-123

NURZHAN PARPİYEV/ Prof. Dr. SEVİM ÖZDEMİR

Lev Tolstoy'un Arap Kültürü İlgisi 125-140

HATİCE GÖKTÜRK

Karacaoğlan ve Dadaloğlu'nun

Şiirlerinde Duyarlılık ve Sevgi Değerleri 141-158

FATİH YILMAZ

Ozan Önal Şiirine Genel Bir Bakış 159-167

Doç. Dr. DUYGU ÖZAKIN

Rus Edebiyatının Gümüş Çağı'nda Gotik

Motiflerin Yükselişi: Zinaida Gippius'un "Akşam Hikâyesi" 169-194

Dr. MELİS BOYACI

Arzu Çağında Oyun ve İnteraktif Sanat İlişkisi 195-211

Dr. Öğr. Üyesi BAŞAK ÇORAKLI <i>Sfenks Figürünün Selçuklu Çini ve Seramiğindeki İkonografik Yolculuğu</i>	213-232
Prof. Dr. SIDIKA SİBEL SEVİM / ZEYNEP DELMAN <i>Andersen Masallarının Çağdaş Seramik Sanatına ve Endüstrisine Yansımaları</i>	233-252
İNCELEME	
Prof. Dr. MUSTAFA ALICI <i>Metafizik Kutsallıktan Sanal Gerçekliğe: Dijital Din</i>	253-278
BEGÜM KARATAŞ <i>Aziz Mahmud Hüdayî Divan "Bütün Şiirleri" Adlı Yayım Hakkında Bir Tanıtım Yazısı</i>	279-281
AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ YAYIN İLKELERİ	282-283

Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi
SOBIAD / İDEALONLINE / DRJI / A.R. INDEX / İSAM /
BASE / CİTE FACTOR / ERIH PLUS VE INDEX COPERNICUS
tarafından dizinlenmektedir.



CİLT: 10-SAYI: 27 – Mayıs-Ağustos 2022
VOLUME: 10-NUMBER: 27-May / August 2022

NAKIŞ/RENK GEÇMEK VE TÜREVİ DEYİMLERİN KLASİK TÜRK ŞİİRİNDEKİ KULLANIMI

Prof. Dr. Ali YILDIRIM*

Öz: Deyimler, meramın muhataba en etkili ve kısa yoldan anlatımı sağlayan dil yapılarıdır. Başta mecaz olmak üzere kinaye ve teşbih gibi edebî sanatlardan da yararlanılarak oluşturulan bu yapılar, günlük dilde oldukça yaygın kullanılmaktadır. Deyimler, aynı zamanda edebî metinlerimizde de sıklıkla kullanılmaktadır. Klasik şiirimizle ilgili ileri sürülen eleştirel hükümlerden birisi de onun toplumdan kopuk, elit bir kesimin şiiri olduğudur. Bu şiirimizin daha çok saray ve çevresinde söylenip icra edilmesi bir yere kadar doğru olmakla birlikte, kullandığı dil malzemeleri ve muhteviyatı itibarıyla toplumun bütün izlerini taşıdığı görülecektir. Klasik şairlerin divanlarında geçen atasözleri ve deyimlerle ilgili yapılan pek çok çalışmada bunun izleri görülmektedir.

Deyim ve atasözlerinin millî olmak gibi önemli bir tarafı vardır; ancak yakın kültür ve coğrafyanın toplumlarının benzer atasözleri ve deyimleri kullandığına da şahit olunmaktadır. Özellikle klasik şiir bağlamında da müştereklerimiz bulunan Arap ve Fars kültürleri ile olan ilişkimiz, birtakım benzer atasözü ve deyimlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bir ölçüde Fars şiirinde de benzer kullanımlarına tesadüf edilen “renk geçmek” ve “nakış geçmek” deyimlerinin klasik şiirimizde yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Renk ve nakış kelimelerinin mecazen aldatmak ve yanıltmak anlamlarına bağlı olarak oluşturulan bu deyimler, söz konusu yardımcı fiillerle kullanım alanına çıkmakla birlikte, bunun yanı sıra “nakış oynamak, nakış atmak, nakış etmek, nakış eylemek; renk etmek, renk eylemek, renk oynamak, rengine kapılmak, renk ile avlamak” gibi farklı yapılarla da karşımıza çıkmaktadır. Bu deyimlerin hemen hepsinin ortak yönü, feleğin ve sevgilinin âşığa ettiği oyunlar, aldatmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra az da olsa yine hile ve desise ile feleğin kişiyi alt etmesi, yenmesi, öldürmesi anlamlarında da kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: klasik şiir, deyim, renk geçmek, nakış geçmek, aldatmak.

THE USE OF EMBROIDERY/COLOR PASSING AND DERIVATION IDIOMS IN CLASSICAL TURKISH POETRY

Abstract: Idioms are language structures that provide the most effective and short way to express the meaning to the addressee. These structures, which were created by making use of literary arts such as metaphor and simile, are widely used in daily language. Idioms are also frequently used in our literary texts. One of the critical judgments put forward about our classical poetry is that it is the poetry of an elite group disconnected from society. Although

ORCID ID : 0000-0001-9228-6111

DOI : 10.31126/akrajournal.1083496

Geliş tarihi : 06 Mart 2022 / Kabul tarihi: 03 Nisan 2022

*Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

it is true to some extent that this poem is sung and performed in the palace and its surroundings, it will be seen that it carries all the traces of the society in terms of the language materials and content it uses. Traces of this can be seen in many studies on proverbs and idioms in the divans of classical poets.

Idioms and proverbs have an important side like being national; however, it is also witnessed that the societies of the close culture and geography use similar proverbs and idioms. Especially in the context of classical poetry, our relations with Arab and Persian cultures, which we have in common, have led to the emergence of some similar proverbs and idioms. It is seen that the idioms to pass color and to embroider, which have similar uses in Persian poetry to some extent, are widely used in our classical poetry. These idioms, which are formed depending on the metaphorical deception and mislead meanings of the words color and embroidery, come into use with the auxiliary verbs in question; It also appears with different structures such as color, color, color, color, color hunting. The common aspect of almost all of these idioms is the tricks and deceptions that fortune and lover make in love. In addition to this, it is also used in the sense of cheating and deceiving, but also in the sense of defeating, defeating and killing the person.

Key Words: classical poetry, idiom, passing color, passing embroidery, deception.

1. Giriş

Edebî bir tür olan şiir, her ne kadar evrensel bir özelliğe sahip olsa da özde ulusaldır ve onu meydana getiren kültürün izlerini de gizli yahut aşikâr her zaman için onda gözlemlemek mümkündür. T. S. Eliot'a göre şiir, en ulusal sanat dalıdır; çünkü bir ulusu başka uluslar gibi düşündürmek kolay olduğu hâlde, ona başka uluslar gibi hissetmeyi öğretmek olanaklı değildir (Eliot'tan aktaran Aksan, 1993: 7). Şiirler her ne kadar bütün insanlığın ortak terennümleri olsa da onu meydana getiren sanatkarın kendi coğrafyası ve toplumundan izler de taşımaktadır. Klasik şiir, 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzun bir müddet sürmüş önemli bir edebî dönemimizin en önemli tarafını oluşturmaktadır. Arap ve özellikle Fars şiirinin, adı geçen şiirimize etkisi gerek şekil ve gerekse muhteva olarak söz konusudur. Ancak bütün bu etkilere rağmen, klasik şiirin kendi kültür ve geleneklerimizle şekillendiği de yadsınmaz. Nihayetinde şair, doğduğu ve yoğrulduğu kültürel ortamdan mutlaka yararlanacaktır. Şüphesiz klasik şiir, bir gelenek şiiridir. Bu sebeple de onun şekil, muhteva, kurgu ve malzemelerinin bir sınırlılığı söz konusudur. Bütün bunların yanı sıra klasik şair, bu sınırlı daire içinde yeni ve orijinal söyleyişlere ulaşmak için bir çaba içinde olmuştur. İşte klasik şairlerimiz bu şartlarda şairlik yeteneklerini ve dili kullanabilme kapasitelerini zorlayarak orijinal, yeni ve farklı söyleyişlere imza atmıştır.

Şairler için ileri sürülen önemli bir yargı da onların öncelikle kendi toplumlarının sonra bütün insanlığın ortak sesleri olmalarıdır. Dolayısıyla bu sesleri inceleyip irdelerken beslendikleri damarları da dikkate almak gerekmektedir. Klasik şiirimizle ilgili ileri sürülen eleştirilerden en başta geleni belki de onun toplumdan kopuk, belirli bir zümrenin şiiri olduğu ve onlara hitap ettiğiidir. Oysaki klasik şiirin dünyasına girdiğimizde bunun hiç de böyle olmadığı sonu-

cuna ulaşırız. Dikkatli bir inceleme ile onu besleyen asıl damarın toplumun kendisi olduğu anlaşılacaktır. Zira diller nasıl ki onu oluşturan toplumların aynası ise aynı şeyi edebiyat ve özelde şiir için de söylemek mümkündür. “Osmanlı divan şiirinin, yaklaşık beş yüzyıl boyunca serpilip gelişmesine kaynaklık eden başlıca şey, bu şiirin geniş bir kitlenin ilgilendiği önemli konuları akıcı, anlamlı ve dolaysız bir biçimde dile getirmiş olmasıdır. ‘Gerçek’ hayatla hiçbir ilgisi olmamak şöyle dursun, çok büyük bir ihtimalle, kendisini üreten kültürün ve toplumun hayatıyla her türlü alışverişi vardır.” (Andrews, 2000: 32).

Nakış ve renk kelimeleri, temelde olumlu kavram alanına sahip kelimelerdir. Nitekim kültürümüzde, hayatın özellikle zevk yönüne hitap eden tarafı “renkli” kavramı ile anlatılmıştır. Yine hayatı iyimser tarafından görmek ise “tozpembe görmek” deyiimi ile ifade edilegelmiştir. Dolayısıyla renk ve buna bağlı olarak nakış kavramları genellikle olumlu algılanmıştır. Renklerin insan psikolojisi üzerinde de çoğunlukla olumlu etkilerinin olduğu tespit edilmiştir. Nesnelere tarif ve tavsif etmede şeklin yanı sıra renklerden de oldukça yararlanılmıştır. “Zaman içinde, sadece varlığı tanımada bir yardımcı gösterge olmanın ötesinde, renklerin insanların ruh dünyasıyla da ilgili olduğu anlaşılmıştır. Bugün modern bilim, insanın psikolojisi, kişiliği ve ruh dünyası ile renkler arasında kesin bağların olduğunu ortaya koymuştur. Bütün bunlara bağlı olarak renkler, insanların tedavisinde ve manen rahatlamasında da sıklıkla kullanılmıştır (Yıldırım, 2009: 130).

Dinde ve özellikle tasavvufta da renklerin sembolik değerleri oldukça fazladır. Allah’ın zatı ve sıfatları başta olmak üzere soyut somut varlık ve kavramların hemen tamamı renklerle sembolize edilmiştir. Hakk’ın zatı siyahla sembolize edilirken (Uludağ, 1995: 475) O’nun uluhiyyeti nura bağlı olarak beyazla, celal sıfatları ise kırmızı ile sembolize edilmiştir. Dünyanın rengârenk olması hasebiyle varlık âlemi envaitürlü nakışlara benzetilmiş, buna bağlı olarak Allah, “Nakkâş-ı ezel” olarak nitelendirilmiştir.

Nakkâş-ı ezel sûret-i nakşını yazaldan

Düşdi bu dil ayahdan u gitdi bu göz elden (G. 864/1) Kadı Burhaneddin

(Ezel nakkaşı olan Hak, senin nakşını yaptığından/yarattığından beri gönlüm ayağa düştü ve gözüm elden gitti.)

Nakış ve renk kelimeleri, dünyayı/varlığı nitelemeleri ve buna bağlı olarak varlık âleminin de geçiciliği bağlamında tasavvufta olumsuz anlamlar yüklenmiştir. Özellikle dünyanın albenili ve cazibeli hâli, nakış ve renklerle ifade edilmiştir. Dolayısıyla renk ve nakış kelimeleri bizzat hile, aldatma, yalan, asılsız olan gibi anlamları yüklenmiştir. İşte bütün bu albenili rengârenk unsurlar, kişiyi hakikat yolundan alıkoyan tuzaklar olarak addedilmiştir. Bu bağlamda

dünya hayatı ve dünyevi olan her şey, “suya yazı yazmak” olarak çevirebileceğimiz Farsça “nakş ber-âb” terkibi ile sık sık klasik şiirimizde karşımıza çıkmaktadır.

*Benzer o nevâziş sen emîn ol ki serâba
Tasvîr-i hakikat mı denir nakş ber-âba* (Hamâmizâde İhsân)
(İnan o iltifat, seraba benzer; suya yazılan yazıya hakikat denir mi?)

*Hüsünün nakş ber-âb olduğun anla cânâ
Levh-i rüyumda deme hatt-ı bekâ geldi bana* (G. 9/4) Şeyh Gâlib
(Ey sevgili! Güzelliğinin suya yazılmış bir yazı gibi geçici olduğunu anla; yüzümün sayfasına sonsuzluk yazısı benim için geldi, deme.)

Fars şiiri sözlüğündeki anlamlarına baktığımızda, “nakş ber-âb” tamlamasının klasik şiirimize hazır söz kalıbı olarak bu kültürden geçtiğini kabul etmek gerekir.

Nakş ber-âb: Kinâye ez kâr-ı nâ-pâydar u bî-sebât kerden, kâr-ı bî-hûde kerden (Afîfî, 1372: 2519)
Nakş-bâzî: Kinâye ez hilebâzî, nîrengbâzî (Afîfî 1372; 2519)
Nakş galat dîden: Kinâye ez der iştibâh bûden. Biniş ü basiret dürüst nedâş-ten (Afîfî 1372; 2523).

Dünyanın geçiciliği, kişiyi hakikat yolundan alıkoyan çeldiriciliği, birinden kurtulunca düşebileceğin onlarca tuzaklarla dolu olduğu gerçeği de yine renk ve nakış kavramları ile desteklenerek ifade edilmiştir.

*Aldanma reng-i rûyına dil virme nakşına
Şekl-i ‘abûs-ı zâl-i sipihre heves misin* (G. 232/5) Süheylî
(Şu ihtiyar felek karısının abus suratındaki renklere aldanarak gönül verme.)

*Kevn ü mekânın nakşını pâk eyle gönülden
Nakşâşa iriş gayrıya aldanmağıl zinhâr* (G. 54/6) Ümmî Sinân
(Şu varlık âleminin süsü ve nakşını gönlünden sil. Sen Nakkaş’a / Hakk’a eriş, gayrilere asla inanma.)

*Mâsivâ renginden aşlâ komamış nâm ü nişân
Vaḥdetin deryâsına gavvâş olan şâhâneler* (G. 39/2) Ümmî Sinân
(Birlik denizine dalan dalgıçlar/erenler, varlıklarında hiçbir iz ve işaret bırakmamışlardır.)

*Geh kurtulanuz bu reng ü bûdan
Geh gâhî esîr-i reng ü bûyuz*

Geh cimrî vü hezl-gûy u şakrak
Geh vâ'iz-i pend ü nush-gûyuz (Dede Ömer Rûşenî)

(Bazen bu renk ve kokudan kurtulan oluruz, bazen onların esiri oluruz. Bazen cimrilik ve boşboğazlık ederiz, bazen nasihat eden vaiziz.)

2. Klasik Türk Şiirinde Nakış Geçmek ve Renk Geçmek Deyimlerinin Kullanımı

Atasözleri ve deyimler, onu meydana getiren toplumların hayata bakışını, hayatı tanzim etme şeklini ve bizzat hayatın kendisini ortaya koyan dil yapılarıdır. Çünkü bunlar uzun tarihî süreçlerden süzülüp gelen tecrübe birikimlerinin yansımalarıdır. Klasik şiirde bu tür yapıların kullanımları ile ilgili pek çok çalışma yapılmıştır. Bunlar bazen bir şairin söz konusu yapıları nasıl kullandığı üzerine olmakla birlikte bazıları ise bu sözlerden bir kısmının klasik şairler tarafından nasıl kullanıldığı üzerinedir. Bu deyimlerden birisi “nakış geçmek” diğeri ise “renk geçmek” deyimidir. Nakış kelimesi Arapça kökenli olup Türkçe Sözlük'teki tanımı şu şekildedir: 1. Genellikle kumaş üzerine renkli iplikler veya sırma ve sim kullanılarak elle, makineyle yapılan işleme, el işi. 2. Özellikle duvar ve tavanları süslemek için yapılan resim 3. Müzikte beste ve semainin dört yerine iki haneli olanı. 4. Mec. Hile. Nakış kelimesi zihnimize işleme fiilinin yanı sıra pek çok rengin yoğunlaştığı nesne veya sanat eserini çağrıştırmaktadır. Renk kelimesi için ise aynı sözlükte şu ifadeleri bulmaktayız: 1. Cisimler tarafından yansılan ışığın gözde oluşturduğu duyum. 2. Mec. Nitelik. Bunun yanı sıra renk almak, renk gelmek, renk ver (me) mek, renk katmak, rengi kaçmak, rengi atmak, rengini belli etmemek, renkten renge girmek gibi deyim örnekleri verilmiştir.

Renklerin bir ortam veya kesitte çokça yoğunlaşmış olması, kişinin göz yansımalarının temel etkenlerinden biridir. Özellikle “renk cümbüşü” ifadesi ile anlatılan bu durum, ayrıntıda yer alanın hemen fark edilmesini engellemekte veya imkânsız kılmaktadır. Dolayısıyla birisini kandırma veya kafa karışıklığına sevk etmenin en etkili yolu budur. Çünkü insanların nesnelere algılama ve tarif etmedeki en kolay yolu, öncelikle şekil ise ikinci planda renk unsuru gelmektedir. Muhtemelen bu etkiler sonucundadır ki renk ve buna bağlı olarak nakış kelimeleri, mecazen aldatma ve hile anlamlarını yüklenmiş durumdadır.

Farsça renk kelimesinin yanı sıra dilimizde isim ve fiil kökü olarak “boya” kelimesi de kullanılmaktadır. Boya kelimesi genel olarak olumlu kavram alanına sahip olmakla birlikte, aynı zamanda hile ve aldatmayı ifade etmede de kullanılmaktadır. Bunun en somut biçimi “göz boyamak” deyimidir. Günlük dilde yaygın olarak kullanılan bu deyim, klasik şiirimizde pek fazla yer almamış gözükmektedir. Taradığımız divanlarda tespit edebildiğimiz sınırlı sayıdaki örnek beyitler şunlardır:

Güher-i fırsatı aldurma sakın devr-i felek
*Sîm ü zerle **gözünü boyamasun** nergisvâr* (K. 18/23) Bâkî

(Felek, nergis gibi gözünü altın ve gümüşle gözünü boyayarak fırsat cevherini elden kaçırmaya sebep olmasın, sakın!)

Gözceğizim boyamak ister benim
Al boyayup kan ile dudağını (G. 312/3) Şeyh Gâlib

(Dudağını kan ile al renge boyayarak benim gözümü boyamak ister.)

*Ben âlına inandum pancar gibi **boyandım***
Âşık olup kapıldum ol lebleri kirasa (G. CLXXXIII/2) İbrahim Tırsî

(Ben o dudakları kiraz gibi olana âşık olup onun hilelerine inanarak pancar gibi boyandım.)

Virmezdi nakd-i encümi dünyâyâ âsumân
*Âhir **boyandı göz gör a âhum duhânına*** (G. 427/2) Mostarlı Ziyâî

(Felek, yıldız parasını dünyaya boşuna vermez; sonunda gözüm ahımın dumanına boyandı.)

Ferheng-i Fârisî’de nakış ve renk kelimeleri birtakım fiillerle şu anlamlarda geçmektedir:

Reng borden ez rûy (رنگ بردن از روی): Korkmak’tan kinaye.

Reng-i rûy çu kâh şoden (رنگ روی چو کاه شدن): Korkmak’tan kinaye.

Reng rîhten (رنگ ریختن): Rengi kaçmak, çok korkmak’tan kinaye.

Reng gerdânîden (رنگ گردانیدن): Rengini ve hâlini değiştirmek’ten kinaye, korkmak (Afîfi, 1372: 1165-1169).

Nakş kelimesinin kinayeli anlamları ise şunlar:

Nakşbendî kerdan (نقشبندی کردن): Resim yapmak, süslemek.

Nakş-ı kesî tebâh kerdan (نقش کس تباه کردن): Birini yok etmek, ortadan kaldırmak.

Nakş giriften (نقش گرفتن): Şekillenmek (Afîfi, 1372: 2523)

Yukarıdaki örneklere bağlı olarak düşünürsek sadece “nakş” kelimesinin suya yazı yazmak anlamına gelen “nakş ber-âb” tamlamasına bağlı olarak geçici olma, gerçekliği olmama, hile gibi anlamlara geldiği görülmektedir. Bu durumda, klasik şairlerimizin “renk geçmek” ve “nakış geçmek” deyimlerine yüledikleri anlamların ve kullanım sıklıklarının hemen tamamen orijinallik arz

ettiğini söylemek mümkündür. Özellikle renk kelimesine bağlı olarak aldatma, hile gibi anlam yüklemelerinin Fars şiirinde görülmediği anlaşılmaktadır.

2.2. Nakış Geçmek ve Türevi Deyimler

2.2.1. Nakış Geçmek

Aldatma ve kandırma anlamıyla “nakış” kelimesinin kullanıldığı en yaygın fiil “geçmek”tir. Klasik şairlerimizin çoğunun şiirlerinde bu şekilde kullanıldığına şahit olunmaktadır. Dilimizde “geçmek” yardımcı fiili ile pek çok deyim yapıldığı gözlemlenmektedir. Ancak geçmek fiili, yalın hâlde de Türkiye Türkçesi ağızlarında, birisi ile ilgili olarak yalan yanlış bilgiler vermek, kandırmak anlamlarında da kullanılmaktadır. Geçmek fiilinin bu anlamının söz konusu nakış kelimesine yardımcı fiil olarak alınmasında etkisi olması mümkün gözükmemektedir. Günümüzde de dalga geçmek, alay geçmek, maytap geçmek gibi deyimlerin varlığı söz konusudur. Bazı şairlerin divanında hiç geçmemekle birlikte, Türki-i Basit’in en önemli temsilcisi kabul edilen Edirneli Nazmî’nin divanında 36 kez “nakış geçmek” deyimini kullanılmıştır. Bu da şairlerin kendilerine has birer üslup sahibi olduklarını göstermektedir. Klasik şiirde sevgiliden kaynaklanan pek çok şikâyet söz konusudur; ancak bunların içinde belki de en önde geleni sevgilinin sözünde durmamasıdır. Bu durum, tabii ki bir aldatma, oyun oynamadır. Söz konusu deyimlerin genellikle bunun üzerine kurgulandığı anlaşılmaktadır. İşin içinde renk ve nakış olduğu için de beyitlerde tenasüp, iham-ı tenasüp ve iham-ı tezat gibi sanatlar bağlamında renk ve nakışla ilgili kelimelerin geçtiği görülmektedir. Şüphesiz sevgilinin sıfatı da “nigâr” olmaktadır; zira nigâr resim, resim gibi güzel nakşedilmiş sevgili anlamlarına gelmektedir. Yine bu beyitlerde rengârenk nakışları ile bilinen Erjeng ve nakkaşı Mânî de kendilerine yer bulmaktadır.

Bir hayâl iğnesidür gamze-i dil-dûz-ı nigâr

*Gözi anunla dil-i ‘âşıkâ çok **nakış geçer** (G. 132/3) Emrî*

(Sevgilinin gönle saplanan yan bakışı bir hayal iğnesidir; o iğne ile göz âşığın gönlünde çokça nakış işler, onu aldatır.)

*Bana **geçdikleri nakış** işitse deng ola*

Erjeng bana virdikleri rengi niçe tasvîr ider Mânî (K. 29/58) Filibeli Vecdî

(Bana geçtikleri rengi/ettikleri hileleri Mânî Erjeng’de ne mümkün tasvir etsin; o bana geçtikleri renkleri işitse kendinden geçip aklını kaybeder.)

*Ol perî **nakış geçüp** la’l ile itdi teshîr*

Hazret-i Şâh Selîm İbn-i Süleymân Hâmî (G. 15/3) Filibeli Vecdî

(O peri, Süleyman Han’ın oğlu Selim’e lal taşına benzeyen dudakları ile hile yaparak onu büyüledi.)

*Ne nakş geçmede ruhsâr-ı yâra neş'e-i mey
Gehî karanfîl ü geh gül geh ergavân geçiyor (G. 81/7) Kâmî*

(Sevgilin yanağına ne karanfil ne de erguvan yetişir; ancak şarabın neşesi sevgilin yanağına renk geçirmede/aldatmada.)

*'Âşka nakş geçmedür kârı hep ol nigârumun
Âh o şîve-kârûmun
Görmemişem o resm-ile bir dahı ben nazîr ana
'Aşk ola ana 'aşk ola (Müs. 8/2) Nazmî*

(Ah o işveli sevgilimin işi gücü âşiğa nakış geçmek, hile etmektir. Bu resim/âdet ile ona benzer görmedim, ona aşk olsun, aşk olsun!)

*Bir nigârûn ki ola resmi nakş geçmek 'âşka
Olur anun kârı hep bâla belâ câna cefâ (G. 213/2) Nazmî*

(Bir güzelin âdeti âşiğa renk geçmek/hile olursa, onun işi cana cefa, gönle bela olur.)

*Bir sûret-ile nakş geçer aldayup beni
Vasl olmaga ki bana ider ol nigâr ahd (G. 1420/2) Nazmî*

(O sevgili bana kavuşma vaat ederek, bir şekilde beni aldatıp bana nakış geçer.)

2.2.2. Nakış Etmek

“Etmek” yardımcı fiili, “olmak” yardımcı fiili ile dilimizde en yaygın kullanımlardan ikisidir. Fiillerin hareket, ivme ve dinamizm yönlerinin olması bağlamında bunu en iyi karşılayan fiil “etmek”tir. Dolayısıyla olayı bir yargıya bağlamak noktasında en uygun yardımcı fiillerden birisi “etmek”tir. “Türkiye Türkçesinde kullanım sıklığı bakımından et- yardımcı fiili ikinci sırada gelmektedir. Et- yardımcı fiiliyle oluşturulan birleşik fiillerde asıl anlam önceki kelimededir. Bu fiil genellikle isim soylu kelimelerle birlikte kullanılmaktadır (Nazarov, 2005: 87). “Etmek” fiilinin daha çok muhataba yöneltilen bir etkenlik işlevi söz konusudur. “Nakış etmek” deyimini, beyitlerde kitaplardaki nakış ve resimler, kaplan postundaki nakışlar, tavla ve satranç oyunlarındaki nakış ve nigâr gibi kelimelerle bağlantılı olarak kurgulanmıştır.

*İdüp eyyâm-ı dü renk ile peleng-i çarh-ı kîn
Ana bir nakş itdiler teng oldı bu nat '-ı zemîn
'Ömr satrancından oldı mâf fi 'l-hâl şâh-ı dîn
Olmadı hayfâ amânsuz çarh-ı zulmetden emîn (9-I) Gelibolulu Sun'î*

(Kin feleğinin kaplanı şu siyah beyaz günlerle ona bir nakış etti de bu zemin yagsı boşaldı. O din şahı ömr satrancında hâliyle mat oldu, yazık ki şu amansız zalim felekten emin olamadı.)

*Bir perî-tasvîrdür dîvâne **nakş iden** beni
Bana **nakş**ı o melek yüzlü perî-zâd **eyledi** (G. 123/2) Âhî*

(Beni deli divane eden bir perinin suretidir; beni aldatan o melek yüzlü peri kızıdır)

*Ne **nakş ider** bizüm ile nigârı gördüñ mi
Ne fitneler koparur rûzgârı gördüñ mi (G. 125/1) Âhî*

(O güzel sevgili, gördün mü bizimle nasıl eğlenir. Devramı gördün mü, ne fitneler koparmaktadır.)

*Felek ne **nakş itdi** kim elümden çıhdı dîvânım
Ki câna heykel itmîşlerdi cümle ehl-i dil anı (G. 621/11) Ahmedî*

(Felek ne hile etti ki cümle gönül ehlinin canlarına heykel ettikleri divanımı kaybettim.)

*Yiridür inlese Rahmî felek feryâd u zârımdan
Beni nerrâd-ı dehr ayırdı **nakş idüp** nigârımdan (G. 163/5) Bursalı Rahmî*

(Ey Rahmî, o felek tavlacısı bir hile edip beni sevgilimden ayırdı; felek benim ağlayıp bağımalarımın inlese yeridir.)

2.2.3. Nakış Eylemek

“Eylemek” fiili, anlamı ve görevine göre “etmek” kelimesinin eş anlamlıdır. Divanlarda bu şekilde kullanımı da yaygın değildir. Aldatmak ve kandırmak anlamlarının yanı sıra, belki de yine hile ile yenmek, öldürmek anlamlarına da geldiği görülmektedir. Bu durum özellikle bütün olumsuzlukların kaynağı olarak görülen feleğin bir hile ile kişiyi alt etmesi kurgusu ile karşımıza çıkmaktadır.

*Etdi âmîhte-i şekker-i gaflet şî'ri
Kodu mehd-i kesele **nakş u nigâr eyleyerek** (Terkib-bend 4/XII-2) Esrâr Dede*

*Sâhib-kırân-ı keyf ile elleşme güççedür
Nakş eyler âdemi yire gürz-i girâni var (G. LXXV/4) Muvakkitzâde Pertev
(Şansları uygun olanlarla güreşmek zordur; onlar insanı ağır gürzleri ile yenerler.)*

2.2.4. Nakış Oynamak

Nakış kelimesi ile bir bütünlük sağlaması açısından en uygun yardımcı fiil “oynamak” gibi gözüküyor. Oyun kelimesinin kavram alanı içinde zaten aldatmak, kandırmak söz konusudur. Fakat bu özelliğine rağmen “nakış oynamak” klasik şairlerin çokça tercih ettiği bir yapı değildir. Yine bir beyitte tavla oyunundaki terim anlamıyla geçmektedir. Ayrıca nakışın giriftliği ve karmaşıklığı karşısında hem mecazen hem de gerçek yönüyle saflık, sadelik zıtlığı söz konusu edilmiştir.

*Ben sâde-dile reng ile nakş oynadı bir büt
Bu nakş u nigâra gözüm andan nigerândur (G. LXVII/7) Şeyhî*

(Putâ benzeyen bir güzel, ben gönlü safa renk ile bir nakış oynadı/hile etti; bu nakış ve renklere onun için gözüm kaymaktadır.)

*Tâs-ı belâ vü gamda sen derdmendi görgil
Nakş oynadı felek kem zâr atdı gâdir ü let (T.1/11) Gelibolulu Sun'î*

(Sen dertliyi gör ki, gam ve bela tasında felek hile ve zorla kötü bir zar attı da sana nakış oynadı/hile yaptı.)

2.2.5. Nakış Atmak

Türkçe sözlükte “atmak” fiilinin otuz üç farklı anlamının olduğu kaydedilmektedir. Ancak nakış kelimesine yardımcı fiil olarak geldiğinde hile ve aldatmanın yanı sıra yazmak, kaydetmek, tarih düşmek gibi ikincil anlamları çağrıştırdığı görülmektedir. Tespit edilen örneklerde ise bu fiilin faili olarak felek söz konusu edilmektedir. Feleğin arka yüzünün kader olduğunu söylersek, ezeli yazgı bağlamında kara yazıyı da hatırlamak gerekmektedir.

*Çü târîh erdi bin yüz ikiye bir nakş atıp gerdün
Süleymândan ayırdı dîvveş mühr-i Süleymânı (K. 29/14) Lebîb*

(Felek bir hile yaparak bin yüz iki tarihinde devin yaptığı gibi Süleyman'ı mühründen ayırdı.)

*Sayma erbâb-ı ma'ârifden beni ey çarh amân
Atdığıñ nakşı benimçün niyyet-i nâ-dâna at (G. 15/10) Lebîb*

(Ey felek aman ha, benim marifet ehlinde sayarak, cahiller niyetine yaptığın hileyi bana yapma.)

*Didüm bu arbede-âşûb dehre bir alâmetdür
Mukarrerdür felek bir nakş atar bu hâkdân üzre (K. 2/35) Hâmî-i Amîdî*

(Dünyanın kargaşasına bir işaret olarak, feleğin yeryüzüne renk atması/hilesi keşindir, dedim)

2.3. Renk Geçmek ve Türevi Deyimler

2.3. 1. Renk Geçmek

Renk geçmek deyiminin kullanıldığı beyitlerde yine tenasüp, ihâm-ı tenasüp, ihâm-ı tezat ve mecaz gibi sanatlarla desteklenen kurgularda feleğin hileleri ön plana çıkmaktadır. Renk denince en çok akla gelenin kırmızı olması hasebiyle, sevgilinin yanağı ve dudağı ile âşığın ciğeri ve kanı işin içine dâhil edilmektedir. Yine renk bağlamında âşığın sararmış yüzü, âşığın kararmış teni, feleğin (göğün) mavi rengi, lal taşı (dudak) tenasüp ve ihâm-ı tenasüp bağlamında beyitlerde yer almaktadır.

*Çehre-i zerdin Fuzûlî'nin tutuptur eşk-i âl
Gör ana ne rengler geçmiş sipihr-i nîl-gûn* (G. 232/9) Fuzûlî

(O gök renkli felek Fuzulî'ye renkler geçerek/hile ederek, onun sapsarı yüzünü kanlı gözyaşları ile kırmızıya boyadı.)

*Halk-ı cihâmı nakşına eyler firîfte
Nakkâş-ı rûzgâr 'aceb rengler geçer* (G. 134/5) Bâkî

(Feleğin nakışçısı, acaba ne hileler etti de insanları kendi nakşına/aldatmasına tutkun etti.)

*Yaşımı bir reng ile ol la'l hûnîn eylemiş
Reng geçmiş ana gerçi lîk rengîn eylemiş* (G. 225/1) Emrî

(O lal taşına benzeyen dudak bir renk ile gözyaşımı kanlı akıtmıştır; gerçi onu kandırarak renkli eylemiştir.)

*Yine bir rengîn yir itdi kûy-ı dilberde yaşım
Reng geçdi hâkine hûn-ı ciğerle kıldı âl* (G. 289/4)

(Sevgilinin mahallinde gözyaşım renkli bir yer etti; ciğer kanı ile al eyleyerek toprağına renk geçti.)

*Kara kara oldu cismüm şol kadar urdı ki seng
Kulle vü kühsâr 'aşkı üzre oldum ben peleng
Zâtîyâ 'uşşâka bir demde geçer bin dürlü reng
Arslan dirler o şems-i bî-nazîrîn adına* (Mr. 22/V) Zâtî

(Felek o kadar taş vurdu ki cismim kapkara oldu; dağlar zirveler aşkına bir kaplan oldum. Ey Zâtî, felek âşıklara bir anda binlerce hile eder, o benzersiz güneşin adına arslan demişler.)

2.3.2. Renk Etmek

En yaygın kullanımı “renk etmek” deyiminde gözlemlemekteyiz. Aldatma anlamındaki diğer benzer bir kelime olan “nîreng”in de kullanıldığı beyitlerin yanı sıra yine gül, yanak, kan, dudak gibi unsurlarla bir kırmızı renk çağrışımı ile özellikle sevgilinin âşığına oynadığı oyunlar daha çok söz konusu edilmiştir. İşin ilginç pazaradaki hilelere de bir beyitte gönderme vardır. Söz konusu beyitte, pazarcının yeşil sebzeleri renklendirerek halkı aldattığı anlatılmaktadır.

*Gönlin alup goncaveş âl ile dil-teng itdiler
Bülbül-i şürîdeye güller 'aceb reng itdiler* (G. 121/1) Bâkî

(Güller âşık bülbüle ne hile ettiler de onun gonca gibi gönlünü aldatıp üzdüler.)

*Kaysâsâ eylemiş şeydâ Beyânî 'aşığı
Ana Leylî-i zamâne korkarın bir reng eder* (G. 133/7) Beyânî

(Çılgın Beyani âşıkı Mecnun'a benzetmiş; korkarım zamane Leylası ona hile edecek.)

Fitne-cûlardur 'aceb nîreng ederler tâzeler

Dâyimâ erbâb-ı 'aşka reng ederler tâzeler (G. 144/1) Beyânî

(Taze, genç güzeller, şaşırtıcı büyü eden bozgunculardır; onlar âşıklara daima hile yapanlardır.)

Böyle ta'zîre rızâ virme dem-i lutfunda

Reng ider bâzû-yı nîrengi görürse ikdâr (K. 19/28) Lebîb

(Ey Efendim, lütfettiğinde böyle özörlere rıza verme; bunlar aldatmanın imkânını bulurlarsa sana hile ederler.)

Pazarda bağçevânlar halka reng itdüklerin gördüm

Biraz na'nâ biraz salluta var şeb-bûya bağlanmış (G. XCII/5) İbrahim Tırsî

(Bahçıvanların pazarda biraz nane, biraz şebboy bağlayarak halka ne renkler ettiğini/hileler yaptığını gördüm.)

Ne reng itdi bana gör duhter-i rez bâg-ı 'âlemde

Kökin kes kendiciğün tutmasın urgad n'eylersin (G. CXLV/3) İbrahim Tırsî

(Şu âlem bağında üzümün kızı bana ne renkler etti; ey kadın ne yapıyorsun, kökünü kes de soyun tutmasın.)

Gül-deste-i visâl olamaz rişte-bend-i dil

Her güne reng eder bize çün gül-izârımız (G. 183/5) Mâhir

(Gönül bağının ipi kavuşma destesini saramaz; zira o gül yüzlü sevgili bize her türlü renk eder/hile yapar.)

Bana reng itdi ruh u la'lün ki âl oldu bana

Sâkiyâ dîvânenem bilmem ne hâl oldu bana (G. 21/1) Mostarlı Ziyâî

(Ey saki, bana ne hâl oldu da senin deli divanen oldum; senin yanağın ve dudakların bana renk ederek beni kandırdı.)

Andı agyâra ne reng itdügümi yârânum

Gûrum üzre sanasın kıssa-i Behrâm okınur (G. 158/3) Mostarlı Ziyâî

(Dostlarım, rakiplere ne hileler ettiğimi andı; sanki de mezarımın üstünde Behram'ın kıssaları okunmakta.)

Mekr ider zülfün meger ey dil-ber-i Yûsuf-cemâl

Ehl-i şevke reng ider la'l-i ruh-ı rengînün al

Sâkî meşşâta mey-i gül-gündür gül-gûnesi

Sana bir reng olmasun meclisde ey sâhib-cemâl (G. 266/1-2) Mostarlı Ziyâî

(Ey Yusuf gibi güzel olan sevgili, sanki de saçların hile etmektedir; al renkli yaknaklarınla kırmızı dudakların âşıklarına renk geçer/onları aldatır. Saki, gelin başı

düzendir ve onun elindeki düzgün ise gül renkli şaraptır, ey güzellik sahibi sevgili mecliste sana bir renk/hile olmasın.)

2.3.3. Renk Eylemek

Renk eylemek deyimi, işlev olarak renk etmek deyimi ile aynı gözükmektedir. Bir beyitte sevgilinin aldatmasının aksine aldanmasından bahsedilmiştir. Yine âşığın benzi ve zayıflığı bağlamında sarı rengin (renksizlik) karşısında bütün renklerle bezenmiş sevgilinin aldatıcılığı söz konusu edilmiştir.

*Mâh-ı neve bir al ile **renk eylemek** ister*

Emrî o püser kim urur engüştine hunnâ (G. 27/5) Emrî

(Ey Emrî, o çocuk parmaklarına kına yakarak o yeni ay gibi sevgiliyi al/hile ile kandırmak ister.)

*Mey-i gül-reng ile **renk eyleyüp** sâkî leb-i yâra*

Dehân-ı teng-nâsında olan esrârî söyletsen (G. CCV/4) Muvakkizâde Pertev

(Ey saki, sevgilinin o küçücük ağzındaki sırları söyletmek için onun dudağına gül renkli şarapla bir renk eylesen.)

*Cezbe-yi ‘aşk u hevâ ‘âşıka çok **renk eyler***

Vechi var zerd ü nizâr olsa eger kâh-rübâ (G. 5/3) Sünbülzâde Vehbî

(Aşk ve sevdanın çekiciliği âşığa çok renk eyler/hileler eder; kehribarın sarı ve zayıf olmasının bir sebebi var.)

2.3.4. Rengine Kapılmak

Kapılmak, dilimizde edilgen işlevli bir fiildir. Kişinin iradesinin ortadan kalkması ile etken unsur onu istediği gibi sevk ve idare eder. Klasik şiirde de âşık, irade ve seçme yetisinin olmaması hasebiyle bir tutkun, bağımlıdır. İşin içine sevgilinin rengârenk albenisi de katıldığında âşığın kapılmaktan başka çaresi yoktur. Yaygın olarak kullanılmamış olduğu görülmektedir.

Gül gibi açıldım ammâ gülmedim

***Rengine kapıldım** ammâ gülmedim (G. 228/1) Şeyh Gâlib*

(Gül gibi açıldım; ama gülemedim. Rengine kapılarak aldandım ama gülemedim.)

2.3.5. Renge Uğramak

Türkiye Türkçesi ağızlarında psikolojik problemleri olanlar için “uğrak”, “uğrayık” gibi sıfatlar kullanılmaktadır. Özellikle görünmez kötücül güçlerin onlara musallat olması veya uğraması hasebiyle böyle bir yakıştırma yapılmaktadır. Nihayetinde bu fiilin de edilgen bir özelliği söz konusudur.

Yâr ile da’vi-yi hüsn eyler imiş şâhid-i gül

***Renge uğrar** eger eylerse tekeffül bülbül (G. 174/4) Sünbülzâde Vehbî*

(Gül güzeli, sevgili ile güzellik davası güdermiş, eğer bülbül kefil olursa renge uğrar/yanılır.)

2.3.6. Renk Oynamak

Oynamak fiili Türkçede mecazen aldatmak anlamına gelmektedir. Dolayısıyla renk kelimesine belki de en yakışan fiildir. Ancak klasik şiirimizde yaygın örneklerine rastlanmamaktadır.

‘*Aceb sizde bu mudur ahd [ü] peymân*

Bu mu mülk-i hasende resm-i sultân

Ne rengler oynadın bize nümâyân

Ne hercâyî ne zâlim bî-vefâsın (M. IV) Lazikîzâde Nâfîz

(Acaba sizde söz verme âdeti bu mudur, güzellik ülkesinde sultanın hükmü bu mudur? Ne hercai, ne zalim, ne vefasızın, bize açıkça ne hileler yaptın.)

2.3.7. Renk ile Avlamak

Avlanmak, edilgenlik ve çaresizliğin bir göstergesi olmakla birlikte, sevgili karşısındaki âşığın durumunu özetleyen bir kavramdır. Yaygın olarak kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

Gönlegin Âhî göge boyadı dūd-ı âhdan

Gör nice reng ile avlar ol levend oğlanını (G. 122/5) Âhî

(Ey Âhî, gömleğin ahının dumanıyla gökyüzünü boyladı; bu renk ile nice levent oğlanını avlar.)

Sonuç

Klasik şiirde pek çok deyim, atasözü, kelim-i kibar gibi söz kalıplarının kullanıldığı bilinmektedir. Zira bu sözler, uzun uzadıya anlatılacak meseleleri bir çırpıda kısa sürede ifade eden yapılardır. Bir edebî tür olan şiirin de benzer bir şekilde sınırlı sayıda kelimelerle ifade etme zarureti vardır. Bu itibarla şiirlerde söz konusu söz kalıplarının yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu deyimlerden benzer iki deyim, “renk geçmek” ve “nakış geçmek” deyimleridir. Söz konusu deyimlerin Fars kültür ve edebiyatı kaynaklı olduğu düşünülebilir; ancak yapılan incelemede nakış kelimesi ile ilgili “sonuç alınamayacak işler”, “boşuna çaba” gibi anlamlarda kullanıldığı anlaşılmakta olup dünyanın aldattıcılığı noktasından belki “hile” anlamını vermek mümkündür. Renk kelimesi de hile anlamında fazlaca yer bulmamaktadır. Klasik şiirde bu isimlere getirilen yardımcı fiillerin bir karşılığı da bulunmamaktadır. Dolayısıyla söz konusu deyimlerin Fars şiirinde hem kullanım olarak hem de şekil ve anlam olarak klasik şiirdeki gibi yaygın olmadığı anlaşılmaktadır.

“Renk geçmek” ve “nakış geçmek” deyimlerinde geçen “renk” ve “nakış” kelimeleri, aşağı yukarı aynı anlam ve işlevde karşımıza çıkmaktadır. Deyim-

ler her ne kadar “geçmek” yardımcı fiili ile verilmiş ise de bunun yanı sıra “etmek, eylemek, atmak, oynamak” gibi yardımcı fiiller ile de birleşik yapılar oluşturmuştur. Ayrıca renk kelimesi ek alarak “kapılmak, uğramak, avlamak” fiilleri ile birleşik yapılar oluşturmuştur. Bütün bu kullanımlarda ortak kavram, “aldatmak” olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca yine aldatmaya bağlı olarak “yenmek, âciz düşürmek, öldürmek” gibi anlamlarla da kullanımlar söz konusudur. Edirneli Nazmî’nin şiirlerinde “renk geçmek” deyiminin otuz dokuz kere geçmiş olması ise bazı şairlerin özellikle bu deyimleri tercih etmiş olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Affî, Rahim (1372); *Ferhengenâme-i Şi’ri I-III*, İntişârât-ı Suruş, Tahran.
 Aksan, Doğan (1993); *Şiir Dili ve Türkçe Şiir Dili*, BE-TA Basım Yayım, İstanbul.
 Akyüz, Kenan vd. (2000); *Fuzûlî Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
 Andrews, Walter G. (2000); *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* (çev. Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul.
 Ergin, Muharrem (1980); *Kadı Burhaneddin Dîvanı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
 Nazarov, Zafar (2005); “Türkiye Türkçesinde Yardımcı Fiillerin Leksik-Gramer Özellikleri”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 28 (Prof. Dr. M. Fahrettin Kırzioğlu Özel Sayısı) Erzurum, s. 83-89.
Türkçe Sözlük, (2005); Türk Dil Kurumu Yayınları.
 Uludağ, Süleyman (1995); *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Marifet Yayınları, İstanbul.
 Yıldırım, Ali (2006); “Renk Simgeçiliği ve Şeyh Galib’in Üç Rengi”, *Millî Folklor Dergisi*, 18/72, Ankara.
 Yıldırım, Ali (2009); *Kâmî Dîvânı*, MEB Yayınları, Ankara.

Elektronik Kaynaklar (<https://ekitap.ktb.gov.tr/>)

- Âhî Dîvânı* (haz. Mustafa S. Kaçalın)
Ahmedî Dîvânı (haz. Yaşar Akdoğan)
Bâkî Dîvânı (haz. Sabahattin Küçük)
Beyânî Dîvânı A/B (haz. Fatih Başpınar)
Bursalı Rahmî Dîvânı (haz. Mustafa Erdoğan)
Dede Ömer Rüşenî Dîvânı (haz. Orhan Kemal Tavukçu)
Diyarbakırlı Hâmî Ahmed Dîvânı (haz. Kadri Hüsnü Yılmaz)
Edirneli Nazmî Dîvânı (haz. Sibel Üst)
Emrî Dîvânı (haz. Mehmet A. Yekta Saraç)
Esrâr Dede Dîvânı (haz. Osman Horata)
Filibeli Vecdî Dîvânı (haz. Hasan Kavruk-Bahir Selçuk)
Gelibolulu Sun’î Dîvânı (haz. Halil İbrahim Yakar)
Hamâmîzâde İhsân Dîvânı (haz. Mustafa İsen-Rıdvan Canım)
İbrahim Tırsî Dîvânı (haz. Kadriye Yılmaz)
Lâzikîzâde Fezullah Nâfiz Dîvânı (haz. Hiclal Demir)
Lebîb Dîvânı (haz. Orhan Kurtoğlu)
Mostarlı Hasan Ziyâ’î Dîvânı (haz. Müberra Gürgendereli)
Muvakkit-zâde Muhammed Pertev Dîvânı (haz. Ekrem Bektaş)
Numân Mâhir Dîvânı (haz. Özlem Batğı)

Prof. Dr. ALİ YILDIRIM

Süheylî Dîvânı (haz. M. Esat Harmancı)
Sünbüzâde Vehbî Dîvânı (haz. Ahmet Yenikale)
Şeyh Gâlib Dîvânı (haz. Naci Okçu)
Şeyhî Dîvânı (haz. Halit Biltekin)
Ümmî Sinân Dîvânı (haz. A. Azmi Bilgin)
Zâtî Dîvânı (*Gazeller Dışındaki Şiirler*) (haz. Orhan Kurtoğlu)

BİLGİ SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA KOMPLO TEORİLERİ: KOMPLO TEORİLERİ VE SOSYAL BAĞLAM

Dr. Mehmet Furkan ÖREN*

Öz: Son zamanların dikkat çeken önemli konularından birisi de komplo teorileridir. Koronavirüsün ortaya çıkıp yayılması ve virüsle mücadele kapsamında üretilen aşı programları komploların da artmasıyla sonuçlanmaktadır. Güncel olarak farklı alanlarda farklı biçimleriyle üretilen komplo teorilerinin kamusal bir nitelik kazandığı söylenebilir. Komplo senaryolarını kuranlar tekil öznel gibi dursa da meselenin sosyal boyutları da vardır. Bu açıdan kurulan komploların mantığıyla dönemlerin sosyal bağlamı ve bilgi biçimleri arasında bağlantılar vardır. Bu bağlamda komplo teorilerinin içinden çıktıkları dönemlerin genel özellikleri dikkate alınarak analiz edilmesi alandaki tartışmalara katkı olacaktır. Bu yazı komplo teorileriyle toplumsal bağlam arasındaki ilişkiye odaklanmakta ve komplolarla hurafeleri bilgi sosyolojisi çerçevesinde değerlendirmektedir. Makale, komploların içinde yaşanan zamanın sosyal, siyasal ve kültürel yapıların farklılığından kaynaklandığı tezini gündeme getirmektedir. Teorik çerçevesini bilgi sosyolojisinin bilgi ve sosyal bağlam arasındaki ilişkiye vurgu yapan tezlerinin oluşturduğu çalışma, komploların sosyal bağlamla ilişkisel yönlerini inceleyen bir analiz denemesidir. Makalede komplolar ve bilgi sosyolojisi kapsamındaki analizler mevcut literatüre dayalı olarak yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: din sosyolojisi, bilgi sosyolojisi, modernite, gelenek, komplo teorileri.

CONSPIRACY THEORIES IN THE CONTEXT OF THE SOSOLOGY OF KNOWLEDGE: CONSPIRACY THEORIES AND SOCIAL CONTEXT

Abstract: Conspiracy theories are one of the most notable issues of recent times. The emergence and spread of the coronavirus and the vaccine program produced within the scope of combating the virus result in an increase in conspiracies. It can be said that conspiracy theories, produced in different forms in different fields, have gained a public character. Although those who set up the conspiracy scenarios seem like singular subjects, the issue also has social dimensions. In this respect, there are connections between the logic of conspiracies and the social context of the periods and forms of knowledge. In this context, the analysis of conspiracy theories taking into account the general characteristics of the periods they emerged from will contribute to the discussions in the field. This article focuses on the relationship between

ORCID ID : 0000-0002-7568-4166

DOI : 10.31126/akrajournal.1057585

Geliş tarihi : 14 Ocak 2022 / Kabul tarihi: 01 Şubat 2022

* T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Vala Gedik Özel Eğitim Meslek Okulu, Tuzla / İstanbul.

conspiracy theories and social context and evaluates conspiracies and superstitions within the framework of the socio logic of knowledge. The article brings up the thesis that the conspiracies is caused by the difference of social, political and cultural structures which time lived in the. The study, whose theoretical framework consists of the theses of the sociology of knowledge emphasizing the relationship between knowledge and social context, is an analysis attempt that examines the relational aspects of conspiracies with social context. In the article, analyzes within the scope of conspiracies and sociology of knowledge are made based on the available literature.

Key Words: sociology of religion, sociology of knowledge, modernity, tradition, conspiracy theories

1. Giriş

2019 yılında Çin'in Vuhan ketinde ortaya çıkıp dünyaya yayılan koronavirüs, bilimsel çalışma ve açıklamaların yanında farklı komplo teorilerinin kurulmasına da kaynaklık etmektedir. Pek çok kişiye göre Koronavirüs *gizli* ellerin kötü niyet ve amaçlarına ulaşmak için ürettiği bir virüstür.¹ Komplolar sadece Türkiye'de değil dünyanın değişik ülkelerinde de yaygın olarak görülmekte ve bir açıklama biçimi olarak kabul görmektedir. Örneğin bir araştırma-ya göre Amerikalıların çoğu koronavirüsün birtakım güçler tarafından laboratuvarından üretildiğine inanmaktadır.² Komplo içerikli kitapların çok satanlar (best-seller) listelerinde yer alması, komploların sosyolojik boyutuna işaret etmektedir. Sehrloc Holmes tarzı film ve dizilerin izleyici kitlesinin fazla olması komplo senaryolarının kitlesel kabul gördüğüne dair bir karine olarak okunabilir. Diğer bir ifadeyle bu kitap ve filmlerin, toplum tarafından kabul görmeleri komploların toplumsal boyutunu imler. Türkçede yaygın bir şekilde kullanılan "bit yeniği", "vardır bir kozinoğlu", "acem oyunu", "şeytan tüyü" gibi ifadeler komploların sosyolojik boyuttaki yansımalarının bir diğer örneğidir.

Komploların sosyolojik yönleri ve yaygınlığı bilgi sosyolojisinin tezlerini de önemli hâle getirmektedir. Genel bir tanımla bilgi sosyolojisi herhangi bir fenomenin, nesnenin, olgunun ve olayın anlamlandırma, epistemik çerçevesinin oluşturma sürecinde sosyal bağlamın rolüne dikkat çeker ve bilgi üreten öznenin ürettiği bilgiyle içinde bulunduğu sosyal bağlam arasındaki ilişkiyi deşifre etmeye çalışır.³ Bilgi sosyolojisi dikkate alındığında belli bir zaman ve zeminde ortaya atılan fikirlerin zaman ve zeminin özellikleriyle paralel olması beklenen bir durumdur.

Bilgi sosyolojisi çerçevesinde komploları inceleyen bu yazı, komploların

1. İlgili bir değerlendirme için bk. Aybars Yanık, "Başımıza Kim Sardı Bu Belayı: Komplo ve Koronavirüs", *Birikim Dergisi* 373 (Mayıs 2020), 60-70.

2. Veysel Bozkurt, "İnanıyorum, Öyleyse Gerçektir: Komplo Teorileri", *Scienceup*, (Nisan 2021), 48.

3. Ayrıntı için bk. Susan Hekman, *Bilgi sosyolojisi ve hermeneutik: Mannheim, Gadamer, Foucault ve Derrida.*, çev. Hüsümettin Arslan (İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999).

sosyal, kültürel, siyasi ve epistemik birtakım süreçlerden etkilenecek kurgulandığı, tarihin belli bir döneminin bilgi yapma biçimi, eğitim tarzı ve sosyal bağlamıyla ilgili olduğu tezini işlemektedir. Diğer bir ifadeyle yazının temel iddiası geleneksel toplumların hurafeci komplo anlayışlarının modern sürecin bilgi yapma biçimiyle paralel bir şekilde form değiştirmiş olduğudur. Dolayısıyla güncel anlamda kimi *stratejistlerin* olayların arakasında planlı bir akıl ve zekâ araması yine bunu akıl ve zekâyla çözmeye çalıştıklarını iddia etmeleri modernitenin genel karakterinden ve günümüz sosyal bağlamının bilgi yapısından bağımsız değildir. Neticede modernite yeni bir kurgu biçimidir. Bu kurgunun ana özelliği bilimsel düşünen insandır.⁴ Bilgi sosyolojisi açısından komploların da bu çerçeveye göre şekil alması doğaldır. Bu çerçevede akıl merkezli düşünce, eğitim, siyaset ve iktisat faaliyetlerinin yapıldığı bir sosyal bağlamda meydana gelen olayların arkasında belli bir aklın olması gerektiği düşüncelerinin yaygınlık kazanması modernitenin epistemik çerçevesi ve insanı kurgulama biçimiyle paraleldir.

Çalışma sosyal bağlam ve bilginin karakteri değiştikçe komploların da argümanlaştırılma ve oluşturulma biçimlerinin değiştiğini iddia etmektedir. Burada temel vurgu bir açıklamanın hurafe ya da komplo olarak tanımlamanın sosyal bağlamın epistemik perspektifiyle doğrudan ilgili olduğudur. Çalışma komploların değişim sürecini modernite ve geleneksel ayrımı yaparak incelemektedir. Bu kapsamda geleneksel sosyal bağlamda kriz durumlarına getirilen açıklamaların daha çok hurafeye, modern sosyal bağlamda kriz durumlarına getirilen açıklamalarınsa daha çok komploya işaret ettiği vurgulanmaktadır.

Komplo teorileri eski bir düşünme biçimi olsa da insanların neden komplolara ihtiyaç duyduklarıyla ilgili sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Akademik araştırmaların komplo teorilerine mesafeli olduğu söylenebilir. Komploların sosyal, siyasal, psikolojik yönlerinin ortaya konulduğu çalışmalar azdır. Komplolarla bilgi sosyolojisi arasındaki ilişkiye değinen çalışmalarına hemen hemen yoktur. Elbette ki alanda yeterli çalışmanın olmaması özelde bu çalışma için literatür bağlamında sınırlayıcı olmuştur; ancak bir yerden başlamanın da alanla ilgili farklı çalışmaların ortaya konmasına katkı sunacağı aşikârdır. Bu çerçevede çalışma meselenin bütününe analiz etmekten ziyade mevcut literatüre dayalı olarak komplo teorilerinin sosyal bağlamla diyalojik ilişkisine değinen bir giriş denemesi olduğu vurgulanmalıdır.

2. Makalenin Amacı ve Kapsamı

Bu çalışmanın amacı komplo teorilerinin sosyal bağlamla diyalojik ilişki-

4. Michel de Certeau, *Tarih ve Psikanaliz*, çev. Ayşegül Sönmezsay (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2017), 3.

sini analiz ederek alana katkı sunmaktır. Bu çerçevede komplolar iki temel kategori dikkate alınarak incelenmektedir. Modern komplolar ve geleneksel komplolar... Modern komplolar daha çok bilim ve teknolojik argümanlarla desteklenenler, geleneksel komplolar ise daha çok hurafeci bir çerçevede kurgulananlar olarak ele alınmaktadır. Yazının ana tezi sosyal bağlamın eğitim, bilgi ve kültürel kodlarıyla komplo teorilerinin kurgulanma biçiminin paralel olduğudur. Bu açıdan modern sosyal bağlam modern komplolara, geleneksel sosyal bağlamsa hurafeci komplolara işaret etmektedir. Bu duruma depremler örnek olarak verilebilir. Kavramsal çerçevesi epistemik perspektifi geleneksel kodlarla şekillenmiş bir birey depremi ineğin boynuzunu oynatmasına bağlar-ken,⁵ kavramsal çerçevesi modern bağlam tarafından oluşan bir birey depremin meydana gelişini ABD ya da başka bir güce bağlayacaktır. Geleneksel ve modern açıklama biçimlerini anlamamanın bir başka örneği güneş ya da ay tutulmasıdır. Geleneksel toplum perspektifinde ay ya da güneş tutulması kötülüğe yorulur, belaların başa gelişine ve uğursuzluğun ortaya çıkacağına inanılırdı. Oysa modern bilgi çerçevesi ve epistemik bağlam güneş ve ay tutulmasını uğursuz bir çerçeveden çıkarıp eğlenceli ve turistik bir forma sokmaktadır. Burada deprem ya da ay tutulması olaylarına gösterilen farklı yaklaşım biçimleri ve kurulan senaryoların farklılığı sosyal bağlamın farklılığıyla ilgilidir. Dolayısıyla komplo teorileri tahlil edilirken sosyal bağlamın bilgi yapma biçiminin dikkate alınması alandaki tartışmalara katkı olacaktır. Bu anlamda çalışmanın kavramsal çerçevesini bilgi sosyolojisi çerçevesinde gündeme gelen tezler oluşturmaktadır. Yazıda bilgi sosyolojisi bağlamında çeşitli tezler gündeme getiren Thomas Kuhn, Michel Foucault, Luckmann ve Berger gibi düşünürlerin analizlerine yer verilerek geleneksel ve modern bağlamların komployu dönüştürme biçimi tahlil edilmektedir.

3. Komplo Teorilerinin Çıkış Nedenleri ve Karakteristik Özellikleri

İlk etapta birbirinden uzak gibi dursa da komplolarla hurafeler arasında büyük benzerlikler vardır. Hurafeler de komplolar gibidir ispatlanamazlar. Her iki yaklaşımda adlandırma ve tanımlama ihtiyacından doğarlar. Denilebilir ki bu tür anlatılar belli dönemlerde ortaya çıkan kriz durumlarına getirilmiş bir tür açıklama biçimidir. İnsanlar kriz durumlarıyla karşılaştıklarında çeşitli tepkiler geliştirir, yaklaşımlar sergiler ve karşılaşılan olayı anlamlandırmaya çalı-

5. İneklerin deprem çıkardığı inancıyla ilgili bir değerlendirme için bk. Ebru Şenocak, “İnsanlık Tarihinde Deprem ile İlgili İnanışlar ve Marmara Depreminin Eş Zamanlılık Boyutu”, *I. Uluslararası Kocaeli ve Çevresi Kültür Sempozyumu Bildirileri* (Kocaeli: Kocaeli Belediyesi Yayınları, 2007), 1052; Bu durum bazen şairlerin gündeminde de olmuştur. bk. Mehmet Akif Ersoy, *Safahât*, ed. Ertuğrul Düzdağ (İstanbul: İz Yayınları, 2007), 390.

şır. İnsanın belirgin özelliklerinden birisi meselelere isim koyma, onu adlandırma, tanımlamaya çalışma ve kabul edilebilir bir çerçeveye sokmaktır. Bu durum çoğu açılardan rahatlatıcı bir faaliyettir. Komplo ve hurafelerin büyük oranda bu ihtiyaçtan çıktığı söylenebilir. Komplo teorileri vitrine edilmiş, ustaca tasarlanmış ancak alt metin olarak çeşitli sebeplere dayalı olan düşünce biçimleridir. Burada görünen olayların ötesine odaklanmak *büyük resmi* görmek ve olayın ardındaki mantığı çözümlenmek önemli bir başarı olarak görülür.

Teknik, teknoloji, bilgi ve bilim gelişse de hayat gizemlerle doludur. İnanç terminolojisi içerisinde yer alan tevafuk, kader, kısmet, nasip kavramları bir biçimiyle hayatın içerisine sinmiş gizemleri belli bir anlama sokmayla ilgilidir. Gizem, realize edilemeyen durumlar için söz konusudur. Bilgi sahibi olunmayan her şey, birey için gizemdir. Belirsiz olan, gizemli olan ve tanımlanmayan her durum belli ölçüde tedirgin edicidir. Belirsizlik, rahatsızlık verici bir durumdur. Eski bir gelenek olarak sihirlerin, büyülerin ve muskanın arttığı dönemler belirsizliklerin de arttığı dönemlerdir.⁶ Özelde din de belirsizliklere belli açıklamalar getirerek anlamlandırdığı için tercih edilmektedir. Din, ölüm öteki dünya, hayat ve kâinat gibi bilimsel anlamda açıklamaların yetersiz kaldığı durumlara belli bir açılım getirerek rahatlık sağlamaktadır. Tarihsel olarak insanların kurbanlar vermesi, adaklar adaması “*sadece işlerin yaver gitmesi için değil, düzensizlik ve belirsizliğin defedilmesi içindir de; ve sadece dışsal düzensizlik ve belirsizliklerin de değil, aynı zamanda kendi beyninin dünyaya getirdiği ontolojik belirsizlik ve düzensizliğin, olağanüstü güçlerin de defedilmesidir istenen.*”⁷ Komplolar da endişe, tehlike ve gerilimlerin arttığı dönemlerde ortaya çıkarlar.⁸ Bu süreçte olayların belli bir mantık örgüsü içerisinde işlenmesi, meydana gelen durumu nesnel bir sürece eklenmesi değil, bilakis belli bir sistem/düzen içerisinde aktarılması söz konusudur.⁹ Burada belirsizlik belli bir mantıksal düzene göre belirgin hâle getirilip, açıklanabilir bir forma sokulmaktadır.

Bu açıdan, ansızın meydana gelen bir deprem, patlayan volkanik bir dağ, ortaya çıkan sel ya da gündelik rutini bozan kimi olaylar karşısında dehşete kapılan insanlar bu olayları tanımak, tanımlamak ve rahatlatıcı bir formata sokmak için girişimlerde bulunmuşlardır. Bilim bir biçimiyle insanoğlunun doğa

6. Calvin Wells, *Sosyal Antropoloji Açısından İnsan ve Dünyası*, çev. Erzen Okur (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1972), 110.

7. Edgar Morin, *Yitik Paradigma: İnsan Doğası*, çev. Devrim Çetinkasap (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2019), 151.

8. Wells, *Sosyal Antropoloji Açısından İnsan ve Dünyası*, 110.

9. Claude Lévi-Strauss, *Yapısal Antropoloji*, çev. Adnan Kahiloğulları (Ankara: İmge Kitapevi, 2012), 257.

üstü olaylara egemenlik kurarak belirsizliği giderme amacına matuftur. İş hayatında devlet memurluğu gibi mesleklerin tercih edilmesi yarına ilişkin belirsizliklerin giderilme isteğiyle de ilgilidir. Serbest meslek belirsizliği imlediği, yarının ne olacağıyla ilgi kesin bir çıkarsama yapmayı zorlaştırdığı için tercih edilmemektedir. Sermayenin istikrarsız ve belirsiz durumlardan çekinmesi bu realiteyle ilgilidir. Karl Mannheim kaos durumlarının konfor bozucu olduğu için sevilmeyen durumlar olduğunu vurgulamaktadır.¹⁰ Çünkü kaos belirsizliktir. Komplolar bu belirsizliklerin bir sonucu olarak üretilen açıklama biçimleridir.

Bu anlamda ortaya çıkan krizle ilgili bir kurgu yapılır ve bu kurgunun gerçekliğine kitleler inandırılmaya çalışılır. Komplolar gerçek adına işe koşturlurlar. “Söylenmesi, inanılması ve yapılması gerekenleri gerçek adına azimle kabul ettirmeye dayanırlar.”¹¹ Certeau’nun ifadesiyle “Gerçek adına söz alan anlatı oldukça etkilidir. Gerçeği anlattığını iddia ederken gerçek üretir. Performansa dayanır. Söylediğin inanır hâle getirir ve nasıl gerekiyorsa o biçimde harekete geçilmesini sağlar.”¹² Böylece kitleler harekete geçer ve komploya neden olan kişileri cezalandırma yoluna gider. Bu senaryolara olan inanç kimi zaman toplu katliamlarla sonuçlanır. Hitler’in Almanların geri kalışını Yahudilere bağlayıp onlara yönelik dışlayıcı politikalar izlemesi, Orta Çağ’da kadınların cadılıkla ilişkilendirilip idam edilmesi tek gerçek olarak kodlanan bu teorilerin nelere yol açabileceğinin örneğidir.

3.1. Biz ve Ötekiler, İyiler ve Kötüler

Komplolar, benlik ve ötekilik şeklinde bilişsel bir süreci gerekli kılar. Doğası gereği komplo teorileri ben dışındaki ötekileri imler. Bir yerde komplo teorisinden söz ediliyorsa, bu komplolara özne olan ve merkezinde yer alan ötekilerden de söz ediliyordur. Komplo mantığına göre öteki ben’e zarar vermek için çeşitli planlar yapar, senaryolar üretir ve nihayet çeşitli faaliyetleri devreye sokar. Bu açıdan komplo teorilerinde sinik bir zenofobik olduğu söylenebilir. Aslında insan doğuştan belli oranda zenofobiktir. Bir çocuğun anne baba ya da tanıdıklarının dışındaki insanları yadırgaması, tanımadığı insanları gördüğünde uzaklaşması bunun bir göstergesi olarak okunabilir. Dolayısıyla gündelik hayatta test edilmeyen, tanınmayan bir şekilde bağ kurulmayan bireyler korku ve güvensizlik nedenidir. Dışarıdan bakıldığında bir yabancımanın tedirginlik yaratma durumu insanın biyolojik doğasıyla da paraleldir. İnsan bedeni tanınmayan bir nesneyle karşılaştığında reaksiyon gösterir, hücreler dev-

10. Karl Mannheim, *İdeoloji ve Ütopya*, çev. Mehmet Okyayuz (Ankara: Deki Yayınları, 2009), 30-31.

11. Certeau, *Tarih ve Psikanaliz*, 9.

12. Certeau, *Tarih ve Psikanaliz*, 10.

reye girer, tanımlanmayan nesne tanımlanacak hâle getirilir ya da vücuttan atılır. Gündelik faaliyetlerde örülen duvarlar, çekilen çitler, inşa edilen kaleler, para kasaları, cüzdanlar ve büyük bütçeler harcanarak inşa edilen güvenlik bürokrasisi bireylerin bir ötekine güvensizliği ile ilgilidir. Bu durumlar düşünüldüğünde komplo teorilerinin içerisinde şeytan, kötülük, cadı ve *yabancı* parmağının olması anlamlıdır.

Sonuç olarak ister modern anlamda komplo teorileri olsun, ister geleneksel bağlamda hurafeler olsun bu açıklamaların içerisinde biz ve ötekiler, iyiler ve kötüler vardır. Komplolar ötekinin kötü, şeytansı ve iyi niyetli olmayan planlarını deşifre ettiğini iddia ederek kurgulanırlar. Ötekilik bir çeşit dışsallıktır. Meseleleri kendi dışındaki süreçlerle ilişkilendirmek ve konumlandırmaktır. Sorunları bu şekilde dışsallaştırma psikolojik rahatlamaya da neden olabilmektedir. Bu rahatlama süreci psikoloji literatüründe yansıtma olarak tanımlanabilecek bir savunma mekanizmasıyla eş güdümlü ilerler. Yansıtma sorunları başka yerlerde ve nesnelere aramak demektir. Bireylerin kendisiyle ilgili olan herhangi bir sorunu kendi dışındaki durumlara transfer etmesi olarak tanımlanabilecek yansıtma sürecine, sinirlenen birisinin koltuğa tekme atması, başkasını suçlaması örnektir. Çoğunlukla bireysel bir durum gibi dursa da yansıtmanın sosyal ve toplumsal boyutları da vardır. Olağanüstü durumlarda toplum da refleks geliştirir ve açıklanmayan gizli durumu açığa çıkarmaya çalışarak olayı realize edene kadar tanımlar ve kabul edilebilir bir çerçevenin içine sokmaya çalışır. Burada meydana gelen olay “dış mihraklar”, “ötekiler”, “düşmanlar” ve kötüler şeklinde bir belirlemeyle çerçevelenir.

4. Bilgi Sosyolojisi ve Komplo Teorileri

Bilgi ile sosyal bağlam arasındaki ilişki sosyolojinin önemli problem alanlarından birisidir.¹³ Bu meseleye odaklanan bilgi sosyolojisi, bilginin farklı yapı biçimleri içerisindeki konumunu, bu yapı içindeki farklı bilgi türleri, toplumsal çerçeveye bakan yönleri, onun konsensüs ve yapılarla ilişkisi, değişik sosyal ve sınıfsal bağlamlar içerisindeki durumunu incelemektedir.¹⁴ Bilgi sosyolojisi bilginin oluşum sürecini etkileyen sosyal etkenleri incelemeyi hedeflemektedir.¹⁵ Bilgi sosyolojisi çerçevesinde inceleme yapan araştırmacılar bilgi ve herhangi bir düşüncenin sosyal bağlamdan bağımsız bir şekilde ele

13. Bilgi ve sosyal bağlam arasındaki ilişkiyi bilgi sosyolojisi çerçevesinde değerlendiren geniş bir gözlem için bk. Hekman, *Bilgi sosyolojisi ve hermeneutik*, 272 s. / 27-72.

14. Georges Gurvitch, *Sosyoloji ve Felsefe*, ed. Kadir Cangızbay (İstanbul: Değişim Yayınları, 1985), 226.

15. İbrahim Armağan, *Bilgi ve Toplum- I: Bilgi Sosyolojisine Giriş* (İstanbul: Otağ Matbaası, 1974), 122.

alınmayacağını vurgularlar.¹⁶ Bu düşünörlere göre meydana gelen olaylara yaklaşım biçimleri bireyin içinde bulunduğu sosyal bağlamla doğrudan ilgilidir. Dolayısıyla her olayın içinden çıktığı sosyal şartlara göre çözümlenmeleri olur. Berger'e göre fenomenler farklı sosyo-kültürel yapılarda farklı biçimlerde yorumlanır.¹⁷ Bu kapsamda Orta Çağ'da meselelere getirilen açılımlarla günümüzde meselelere getirilen açılımlar birbirinden farklıdır. Hatta aynı dönemlerde olsa bile kırdaki yaşayan birisinin meseleleri çözümlenme biçimiyle, kentte yaşayan birisinin olguları değerlendirme biçimi farklı olur. Bu çerçevede düşünüldüğünde kırdaki bir bireyin komplo mantığı ve komployu tasarlama şekli kırın sosyal, kültürel ve düşünsel faaliyetiyle paralel olacaktır. Nitekim kırdaki hurafe olarak adlandırılan ve meydana gelen olayların belli bir nesne, hayvan veya durumla ilişkilendirmesi sıklıkla yapılan bir şeydir.¹⁸ Çünkü köydeki sosyal bağlam farklıdır. Dolayısıyla buralarda yaşayan insanların olayların ardındaki sebebin kaynağını ortaya koyma ve argümanlaştırma biçimi de farklıdır. Köy/gelenek hurafeciliği modernite/şehir aklı temsil etmektedir.¹⁹ Bu açıdan başta İbn-i Haldun olmak üzere Durkheim, Tönnies gibi sosyal bilimciler sosyal çözümlenmelerini kır ve kent ayrımı üzerinde kurmuşlar ve kırsal bağlamla kentsel bağlamın bireyi şekillendirici etkisine vurgu yapmışlardır.²⁰

Sosyoloji geleneği içerisinde sosyal bağlama işaret eden Emile Durkheim'in meşhur sözü olan "toplumu şeyler gibi ele almak" tespiti, onun sosyal yapının bireyin şekillenmesindeki etkisine olan inancıyla ilgilidir.²¹ Durkheim'i önemli kılan husus, sosyolojik yapıyla insan davranışları arasında kurmuş olduğu diyalojik ilişkidir. Durkheim'in cevabını aradığı önemli sorulardan birisi sosyal konsensüsün mantığıdır.²² Bu mantığı mekanik ve organik biçimde ayıran Durkheim'in ana vurgusu, geleneksel bağlama sahip bir sosyal yapıda yaşayan insanla modern bağlama sahip bir sosyal yapıda yaşayan insanın sosyal bağlamlardan kaynaklı olarak farklı yaklaşım biçimleri geliştirdik-

16. Bir gözlem için bk. Hüsamettin Arslan, *Epistemik Cemaat: Bir Bilgi Sosyolojisi Denemesi* (İstanbul: Paradigma Y., 2007).

17. Peter L. Berger vd., *Modernleşme ve Bilinç*, çev. Cevdet Cerit (İstanbul: Pınar Yayınları, 1985), 24-25.

18. Köy ve hurafe arasındaki ilişki için bk. İbrahim Yasa, *Hasanoğlan Köyü'nün İctima-i İktisadi Yapısı* (Ankara: Doğuş Ktd Matbası, 1956), (özellikle) 262.

19. Köyle gelenek, şehirleşmeyle moderniteyi ilişkilendiren bir gözlem için bk. David Harvey, *Kent Deneyimi*, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: Sel Yayınları, 2015).

20. Detay için bk Martin Slattery, *Sosyolojide Temel Fikirler*, çev. Ümit Tatılcan - Gülhan Demiriz (Bursa: Sentez Y., 2007).

21. Emile Durkheim, *Sosyolojik Metodun Kuralları*, çev. Enver AYTEKİN (İstanbul: Sosyal Yayınları, 1994), 15.

22. Durkheim, *Sosyolojik Metodun Kuralları*, 19.

leridir.²³ Emile Durkheim'in tezleri çeşitli açılardan eleştirilse de, bilginin sosyal bağlamla ilişkisinin anlaşılmasına ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Durkheim'in tezini geliştiren kimi yazarlar davranışla birlikte, bilginin de içinde bulunan grubun karakterine göre değişebileceğine işaret etmektedirler. Bunun örneklerinden olan Berger ve Luckmann'ın kaleme aldıkları "Gerçekliğin Sosyal İnşası; Bir Bilgi Sosyolojisi Denemesi" adlı çalışma fikir vericidir.²⁴ Berger ve Luckmann bilginin sosyal bağlamdan bağımsız olmayacağını altını çizmektedirler.²⁵ Onların çözümlenmeleri komploların dayandırılma biçiminin mantığının anlaşılması açısından önemlidir.

Bireyin içinde bulunduğu sosyal bağlamı ve bilgisel çerçeveyi paradigma kavramıyla açıklayan Thomas Kuhn, belli dönemlerde belli bilgi, terminoloji, kavram, çerçeve ve bakış açılarının herhangi bir fenomenin ele alış biçimine yansıdığını altını çizmektedir.²⁶ Kuhn, sadece sosyal bilimler değil, aynı zamanda objektif olduğuna inanılan doğa bilimlerinin de zamanın ruhundan etkilediğine işaret etmektedir.²⁷ Kuhn'cu bir yaklaşımla komplo ele alındığında geleneksel sosyal bağlamın bilgi biçimleri daha çok irrasyonel bir çerçevede yapıldığı ve sihir, büyü, muska gibi faaliyetler merkezi olduğu için meydana gelen olaylar da hurafeci bir çerçevede açıklanacaktır. Oysa merkezini akıl, bilim, fizik ve rasyonel düşüncenin oluşturduğu modern bağlamda ise kompolar akılcı, planlı, sistematik ve rasyonel bir çerçevede kurgulanacaktır.

Sosyal bağlamı iktidar merkezli bir perspektifle analiz eden Michel Foucault'un tezleri sosyal bağlamla bilgi arasındaki diyalojik ilişkiye iktidar merkezli açılımlar getirmektedir. Foucault, *Bilginin Arkeolojisi* başlıklı çalışmasında eylem, söz, yazı, imge, sembol, gösterge gibi yapılandırılmış, ayrıştırılmış söylem grupları ve belli bir çerçeveye konmuş pratikler aracılığıyla toplumsal yaşamda meydana gelen anlam ve bilginin oluş mekanizmalarına yönelik önemli çözümlenmeler yapmaktadır. Foucault belli dönemlerde çeşitli metinlerin nasıl bir bilgi paradigması etrafında bir araya gelerek örgütlendiğini analiz ederek, bilginin örgütlenişini harekete geçiren unsurları tahlil etmektedir.²⁸ Foucault merkeze alındığında belli dönemlerde belli bilgi öbeklerinin

23. Alex Callinicos, *Toplum Kuramı: Tarihsel Bir Bakış*, çev. Yasemin Tezgiden (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 195-196.

24. Detay için bk. Peter Berger - Thomas Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası (Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi)*, çev. Vefa Saygın Öğütle (İstanbul: Paradigma Y., 2008).

25. Berger - Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası (Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi)*, 92.

26. Thomas Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyaş (İstanbul: Alan Y., 1995), 80.

27. Nigel Warburton, *Felsefenin Kısa Tarihi*, çev. Güçlü Ateşoğlu (İstanbul: Alfa Yayınları, 2018), 319.

28. Ayrıntı için bk. Michel Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, çev. Veli Urhan (İstanbul: Birey Yayınları, 1999).

oluşumu ve dolaşımı dönemsel iktidar özellikleri ve sosyal şartlarla doğrudan ilgilidir.

Bilgi sosyolojisinin bilgi perspektifi göz önüne alındığında insanlık tarihini inceleyen düşünürlerin kabaca geleneksel ve modern ayırım yapmaları anlamıdır.²⁹ Burada modern/sanayi toplumu daha çok akılcı, nesnel, bilimsel ve tarafsız düşünen, olayları ve olguları rasyonel bir şekilde değerlendiren bir çerçeveye sahip olarak kodlanırken, geleneksel/kırsal/tarım toplumu daha çok entelektüelize edilmemiş, gizemli, sihirli ve metafiziksel düşünceye sahip bir bağlamda ele alınmaktadır.³⁰ Klasik sosyolog Max Weber modern süreci büyü bozumu ve sihirsizleşme olarak tanımlarken, bu duruma işaret etmektedir.³¹ Bu sihirsizleşme tıbbın, matematiğin totalde rasyonel düşüncenin yaygınlaşması ve metafizik merkezli düşünme biçiminin daralmasını ifade etmektedir.³² Touraine'nin ifadesiyle "Modernlik yalnızca dünyanın büyüsunün bozulması değil, aynı zamanda da insanın yeniden" farklı boyutlarıyla büyülenmesidir.³³ Bilgi sosyolojisi çerçevesinde meseleye bakıldığında komplonun kurulma şeklinin ve dayandırılma biçiminin bu şartlara göre restore edilmesi kaçınılmaz olmaktadır. Bilgi sosyolojisinin bilgiyle sosyal bağlam arasındaki diyalojik ilişkisini vurgulayan tezler komplo mantığına uyarlandığında X şahsı eğer aşırı dindar bir yerde yaşıyorsa komplo Tanrı ya da doğüstü olayları merkeze alarak kurgulayacaktır. Modern, seküler bir toplumsal bağlamda yaşıyorsa uzaylı, ABD veya başka durumları merkeze alarak şekillendirecektir.

Öte yandan komploların kabul edilebilirliği bu düşüncelerin toplumsal bağlamla uyumlu olması ve bu bağlama uygun bir şekilde sunulmasıyla ilgilidir. Komplocunun kurgusu toplumsal beklenti, ihtiyaç ve kültürel özellikleriyle uyduğu ölçüde kabul edilebilir hâle gelir. Diğer bir ifadeyle bir ikna biçimi olan komploların ortaya çıkan durumlara kitlelerin inandırması, onun ustalıklı bir şekilde toplumsal bağlamla paralel bir şekilde teorize edilebilmesiyle müm-

29. Bununla beraber tarihi çeşitli kategorilere ayırmaya karşı çıkan tezler de vardır. Bir örnek için bk. Jacques Le Goff, *Tarihi Dönemlere Ayırmak Şart Mı?*, çev. Ali Bertay (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2016); Öte yandan dönemlerin genel terimlerle ifade edilmesinin ilgili dönemle ilgili pek çok ayrıntının gözden kaçırılmasına neden olduğuna yönelik gözlemler de bulunmaktadır. Örneğin sanayi dönemi denildiğinde dönemin tüm özellikleri tek bir çerçeveye indirgenmektedir. Bir gözlem için bk. Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. Işın Gürbüz (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), 51-54.

30. Ali Akdoğan, *Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Geçişte Dini Hayat* (İstanbul: Rağbet Yayınları, 2002), 33-53.

31. Immanuel Wallerstein, *Gulbenkiyan Komisyonu: Sosyal Bilimleri Açın*, çev. Şirin Tekeli (İstanbul: Metis Y., 2016), 72.

32. Callinicos, *Toplum Kuramı: Tarihsel Bir Bakış*, 255.

33. Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver (İstanbul: Yapı Kredi Y., 2014), 294.

künüdür. Kentleşmiş, eğitim seviyesi yükselmiş, bilim ve bilimsel teamüllerin revaçta olduğu günümüz sosyal yapısında komploların daha rasyonel argümanlarla şekillenmesi ve olgusal açıklamalarla bezenmesi kabul edilebilirliği artırıcı bir faktördür. Bu tür bir bağlamın içerisinde meydana gelen olayı *kara kediye* bağlamak gülünç olacaktır. Benzer şekilde bilginin hurafeci bir çerçevede yapılandığı bir sosyal bağlamda olayları akılcı bir argümanla izah edilmesi tepkiyle karşılanacaktır. Modern bir sosyal bağlamın içinde kurgulanan bir komplo onun felsefi anlayışıyla paralele olur. Geleneksel bir tahayyülün içerisinde kurgulanan komplo da benzer şekilde geleneksel sosyal bağlamla paralel olacaktır.

4.1. Geleneksel Sosyal Bağlamda Komplolar

Geleneksel kavramı daha çok sanayi öncesi toplumların inanç, pratik, üretim ve yaşam biçimini imlemek için kullanılmaktadır.³⁴ Kültürel değerlerin ve bilginin statik bir çizgide devam ettiği, sağlığın, eğitimin ve üretimin klasik tekniklerle yapıldığı, teknik ve teknolojinin kullanılmadığı/az kullanıldığı toplumlar geleneksel toplum olarak tanımlanır.³⁵ Bu açıdan geleneksel toplumla modern toplumu birbirinden ayıran bir süreç olarak sanayi devrimi milat olarak kabul edilir.³⁶ Makineleşmenin olmadığı, standartsız, programsız olan ve zamanın milimetrik ölçülerle belirlenmediği geleneksel toplumların ayrıştırıcı özelliği doğaüstü güçlerine olan inancın merkezi bir konumda olmasıdır. Siyaset, kültür, eğitim ve iktisat üzerinde belirleyici etkisi olan doğaüstü güçler geleneksel sosyal bağlamın merkezi bir düşünce biçimidir. Yağmurun yağmaması, sellerin ortaya çıkması, heyelan ve deprem gibi olaylar daha çok doğaüstü güçlere dayandırıldığından geleneksel sosyal bağlamda komplo teorileri daha çok hurafeci bir bağlamın içine oturmaktadır.

Geleneksel sosyal bağlamın ve bilgi süreçlerinin doğaüstü güçlerle ilişkili olması ve kutsal bir bağlama oturması bu toplumlarda istikrarın sağlanmasına da belli ölçüde işlevsel roller oynamıştır. *Vahyin ve geleneğin yanılmaz yetki-siyle sarmalanmış, bu istikrar biçiminde*³⁷ düzeni bozacak musibetler ihlal olarak telakki edilmiştir. Düzenlilik, hayatın istikrarı ve yaşamın devamı tanrısal güçlerin elinde olarak telakki edildiği için kültürel ritüeller de kutsal olarak görülmüştür. Morin'in yerinde tespitiyle "*Kültürün bu şekilde kutsallaştırılması, eski toplumun yeniden örgütlenmek zorunda bırakacak teknik, ideolo-*

34. Edward Shils, "Gelenek Nedir?", *Doğu Batı Düşünce Dergisi* 25 (2003), 105-115.

35. Mustafa Armağan, "Geleneksel Toplum", *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi* (İstanbul: Risale Yayınları, 1991), 2/15-16.

36. Ayrıntılı bir inceleme için bk. Raymond Aron, *Sanayi Toplumu*, çev. E. Gürsoy (İstanbul: Dergah Yayınları, 1978).

37. Morin, *Yitik Paradigma: İnsan Doğası*, 180.

jik ve sosyolojik ciddi sarsıntıları hemen her yerde engellemiştir."³⁸ Metafizik merkezli düşünce dikkate alındığında geleneksel toplum yapılanmalarında meydana gelen olayların doğaüstü varlıklarla ilişkilendirilmesi ve doğaüstüyle ilişkili olduğuna inanılan nesne, hayvan ya da insanın bir müdahalesi olarak görülmesi anlamlıdır.

Geleneksel sosyal bağlamda komplolar, yanlış insani davranışların tanrısal güçleri kızdırdıkları, şeytana davetiye çıkardıkları ve musibetlerin meydana gelmesine neden oldukları şeklinde bir çerçeveye sokulmaktaydı. Meselelerin kaynağı, planlayıcısı, uygulayıcısı olarak doğaüstü güçlerin görülmesi aynı zamanda onları kızdıracak davranışlardan uzak durulması ya da onları kızdıracak kesimlerin cezalandırılması şeklinde belirlemekteydi.³⁹ Taylor'un *Seküler Çağ* adlı çalışmasında vurguladığı gibi önceki toplumların düşünme biçimi metafizik merkezliydi.⁴⁰ Bu bağlamda komplo düşünceleri de daha çok olgusal olmayan bir çerçevede yürümekteydi. Burada dikkate değer olan şey modernite öncesinde afetlerin, büyük felaketlerin kaynağının ilişkilendirilme biçimidir. Bu felaketlerin, beklenmedik olayların, hesap edilmeyen meselelerin ortaya çıkışı insan iradesinin dışında kalan külli bir iradenin onayı ve isteğiyle meydana gelen bir şey olarak kodlanmaktaydı. Burada insanlar, bu iradenin nasıl tecelli edeceğine yön verebilirdi; ancak iradenin ortaya çıkıp çıkmayacağı her şeyin planlayıcısı olan Tanrı'nın eliyle olan bir durum olarak düşünülmekteydi. Makro planda olayların planlayıcısı olan Tanrı'nın rızası önemli olduğundan onun gazabını celbedecek durumlardan kaçınmak da gerekliydi. Bu açıdan kimi dönemlerde insanlar, ansızın ortaya çıkan olayların müsebbibi olarak gördükleri toplumda dışlanmış, günahkâr sayılan ve genel eğilime göre farklı davranan kesimleri cezalandırılma yoluna gitmiş ve Tanrı'nın *kızgınlığının* yumuşatılması için birtakım girişimlerde bulunmuşlardır. İnsanlar herhangi bir sorunu *gizli* bir elle ilişkilendiriyor ve bu eli de doğaüstü güçler olarak kodluyordu. Bu dönemlerde "*büyü, tören, mit, aşırı karmaşıklıkla yol açtığı kaygı verici belirsizliklere, buhranlı düzensizliklere, düşünsel varlıkların asalaklık ve aşırılığına karşı verilen temel cevaplardandı.*"⁴¹

Örneğin Sultan Barsbay vebadan ölümlerin arttığı bir dönemde kadıları toplar ve Tanrı'nın hangi durumlarda günah işlediklerinde veba cezası verdiğini sorar, zina ve kadınların süslenmesi şeklinde cevap aldığındaysa bunlara karşı

38. Morin, *Yitik Paradigma: İnsan Doğası*, 180.

39. Sihir, büyü ve mistizm aynı zamanda dinamik, toplumdan topluma değişen anlayışlardır. Bir analiz için bk. Mircea Eliade, *Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modlar*, çev. Cem Soydemir (Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2019).

40. Ayrıntı için bk. Charles Taylor, *Seküler Çağ*, çev. Dost Körpe (İstanbul: İş Bankası Y., 2007).

41. Morin, *Yitik Paradigma: İnsan Doğası*, 151.

önlemler alır.⁴² Burada olaylar ve afetler kimi açılardan Tanrı'nın laneti olarak okunmaktadır.⁴³ Bu açıdan meydana gelen olaylar uğursuzluk, tanrısal ceza ya da lanetli olduğuna inanılan kimi bitki ve hayvanlarla ilişkilendirilmekteydi. Burada komplo dinsel sosyal, kültürel ve iktisadi şartların da etkisiyle belli bir çerçevede yorumlanması olayı olarak belirlemektedir.

Geleneksel düşünme biçiminin komplo mantığı hurafedir. Teknik olarak akıl dışı olaylarla bezenmiş iyi bir hikâye şeklinde örüntülenmiş anlatı olarak tanımlanan hurafe kendi içerisinde belli bir olaya getirilmiş açıklama biçimidir. Hurafeler belli açılardan inanca işaret etmektedir. Bir yerde hurafe varsa orada bir şekilde inanç da vardır. Bu inanma biçiminde kutsiyet vardır. Bir ağaç, bir nesne, bir hayvan ya da başka bir eşya uğur getirebilir veya uğursuzluğa neden olabilir. Hurafelerin inançla diyalojik ilişkisi ve sınırlarının belirsiz oluşu hurafeyle din arasında ayırım yapmayı zorlaştıran bir süreç olarak öne çıkmaktadır. Bu çerçevede hurafelerin daha çok belli bir dinin kavramsal çerçevesi, epistemik şablonu, teolojik yapısı dikkate alınarak konumlandırılması gerektiğini belirtmek gerekir.⁴⁴ Muğlak bir yapıya sahip olmasına rağmen hurafenin genellikle gerçeğe ilgili olmayan anlatılar olduğu genel kabuldür.

Hurafeler tanımı itibarıyla sosyolojiktir. Belli sosyal bağlam, çerçeve, kültürel yapı ve epistemik çerçeveye sahip belli toplumlar farklı hurafe biçimlerine sahip olurlar. Kimi toplumlar için mantıklı olan bir nesne ya da olay başka toplumlar için hurafe olarak tanımlanabilir.⁴⁵ Bu açıdan geleneksel sosyal bağlamın hurafeci komplo özellikleri sosyolojinin düşünme biçimiyle doğrudan ilgilidir. Bu sosyal bağlam içerisinde üretilen hurafeci komplo yaklaşımları kimi zaman insanlara atfedilmeyecek birtakım özelliklerin yakıştırılmasıyla da sonuçlanmaktaydı. Olayların müsebbibi olarak görülen kesimlerle ilgili çeşitli hikâyeler uydurulur, yakıştırmalar yapılır, iblisle iş birlikleri vurgulanır ve kimi zaman bu kesimlere çeşitli cezalar kesilirdi. Bunun tipik örneği Avrupa'da meydana gelen cadılık inanışıdır. Lois Martin, cadılık inanışını şöyle izah etmektedir:

“...1000-1400 yılları arasında Avrupa'nın toplumsal ve politik çizgisinde büyük bir değişim yaşandı. İşgalci Müslüman orduların tehdidi, Doğu Ortodoks Kilisesi ile yaşanan ayırım, heretikliğin yükselişi ve Kara Ölüm'ün yıkıcı etkileri bir araya gelerek Avrupalı zihninde toplumsal, ruhsal ve politik hayatın pek çok yanında radikal değişikliklere neden olacak yeni bir kuşatılmışlık

42. Samira Kortantamer, “Memlûklar'da Lanet, Uğursuzluk ve Hakaret”, *Lânet Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2009), 71.

43. Kortantamer, “Memlûklar'da Lanet, Uğursuzluk ve Hakaret”, 71.

44. Ali Murat Yel, “Hurâfe”, *Türkiye Dinyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 1998), 18/381.

45. Yel, “Hurâfe”, 18/381-383.

hissi yarattı. Orta Çağ Avrupası kendini saldırı altında hissetti ve sonraki dönemler komplo teorileriyle dolup taşı. Yahudiler, cüzzamlılar, heretikler ve kâfirler Avrupa Hristiyanlığını bizzat Şeytan tarafından kurgulanan acımasız bir komployla yıkmaya çalışan yeni “iç düşmanlar” olarak görüldü. Zamanla cadı figürü topluma karşı çalışan bu gizli şeytanın nihai sembolü olarak yeşermeye başladı ve Orta Çağların paranoyası derinlere yerleşmiş bir şeytan korkusuyla erken modern döneme taşındı, korundu ve büyütüldü”⁴⁶

Sonuç olarak meydana gelen toplumsal olayların kimi azınlıkların şeytanla iş birliği yaptıkları, iyilere zarar verdikleri şeklinde çerçevelenmesi farklı biçimleriyle modern öncesi toplumlarda, geleneksel havzalarda mevcuttu. Burada altı çizilmesi gereken husus, bu kurgulama biçiminin dönemin sosyal bağlamıyla ilişkisidir. Öyle ki günümüzün olgusal bilim alanı olan tıp bile birtakım gizemlerden hareketle temellendirilmekte ve iyileştirici güç olarak çeşitli nesne ve büyülere başvurulmaktaydı.⁴⁷ Bu sosyal bağlam, ortaya çıkan kriz durumlarının açıklanma biçiminde de kendisini ele vermekte ve hurafeci açıklamaların ortaya atılmasına neden olmaktaydı.

4.2. Modern Bağlam: Komploların Restorasyonu

Modernitenin farklı bir bilgi, düşünce ve kültür meydana getirdiğiyle ilgili pek çok araştırma ve analiz bulunmaktadır.⁴⁸ Bu araştırmaların üzerinde durduğu nokta rasyonalite, sanayileşme, sekülerleşmedir. Modernite bilimsel icatların yapıldığı, eğitim olanaklarının arttığı, bandaj üretiminin merkezi bir yer teşkil ettiği sanayi sürecine işaret eder.⁴⁹ Standardizasyonun, programcılığın ve mekanikleşmenin bileşeni olan modernite herhangi bir olguyla ilgili bilgilerin yeniden organizasyonudur. Modernite baştan itibaren kendini “geleceğin” reddiyle anlamlandıran, ‘yeni’ye yaptığı vurguyla geçmişe ve geçmiş tecrübelerine ihtiyatlı bakmayı imleyen bir süreçtir.⁵⁰ Rasyonel, nesnel ve eleştirel akılçılık modernitenin temel duruşlarından birisidir.⁵¹ Modernite Newton’cu fizik kurallarının bilgi paradigmalarına yansımalarıdır.⁵² Bu bağlamda “İnsanların kendi akıllarını kullanmaya cüret etmeleri aydınlanmanın

46. Lois Martin, *Cadılığın Tarihi (Ortaçağ’da Bilge Kadının Katli)* (İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2009), 16.

47. Talal Asad, *Sekülerliğin Biçimleri: Hristiyanlık, İslamiyet ve Modernlik*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis Y., 2007), 62.

48. Bir örnek için bk. Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*.

49. Nilüfer Talu, “Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey”, *METU Journal of the Faculty of Architecture* 2/27 (2010), 142.

50. Abdurrahman Arslan, *Sabra Davet Eden Hakikat* (İstanbul: Pınar Yayınları, 2009), 89.

51. Arslan, *Sabra Davet Eden Hakikat*, 44.

52. Ahmet Çiğdem, *Aydınlanma Düşüncesi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 60-61.

ilk adımını oluşturmaktadır.”⁵³ Foucault’un perspektifiyle “bireyler aklın evrensel, hür ve kamusal kullanımlarını birbirlerine yüklediklerinde, aydınlanma gerçekleşmiş demektir.”⁵⁴ Habermas modernitenin yegâne doğrulayıcı olarak akli vurgular.⁵⁵ Yine olgusal bir çerçeve çizen Comte’un sosyolojiyi açıklarken biyolojiyi merkeze alması modernitenin bilimselci perspektifiyle ilgili öğretici fikirler vermektedir.⁵⁶

Aydınlanma düşüncesi üzerinde araştırma yapanlar bu düşünme biçiminin insan merkezli bir kurguyu esas aldığı vurgularlar.⁵⁷ Aydınlanma öncesinde meselelerin planlayıcısı olarak Tanrı ya da doğüstü güçler merkezi rol oynarken sonraki dönemlerde tanrısal kurgunun yerini insan merkezli kurgu almış geleneksel perspektif yerini modern perspektife bırakmıştır. Din, mit, rüya, sihir ve doğüstü anlatılar aydınlanmış akıl tarafından dışlanan söylemlerdir. Yeni bir paradigma olan bu süreç musibet, doğa olayları ve beklenmedik durumların açıklama biçimini de değiştirmiştir. Modernitenin farklı bir epistemolojik çerçeveye evrilmesi süreci ve sosyal bağlamın değişip dönüşmesi komploların mantığının da değişmesiyle sonuçlanmıştır. Modernite hurafeci bir çerçevede yürüyen kompo mantığının rasyonalize edilmesi, yeni bir biçim kazanmasıdır. Bir yorum biçimi olarak kompo teorilerinin tarihi eski olsa da modern anlamda arka planında stratejik aklın yattığı düşüncelerinin merkezi olduğu komploların dikkat çekmeye başlaması ve tartışılması 18. yüzyılda meydana gelen bir şeydir. Nitekim araştırmacılar komploların çıkışını modern dönemle başlatırlar.⁵⁸ Bu yüzyılda kompo denilen teorilerin kamusal bir alan kazanmaya başlaması büyük oranda aydınlanma düşüncesiyle ilgilidir. Bilgi paradigmaları değişen insanların ortaya çıkan durumları doğüstü olaylarla ilişkilendirmesi entelektüel kapasiteleri düşünüldüğünde zordur. Komploların modernitenin olgusal yönleri ve sosyal bağlamı, kültürel şartları, bilimsel yaklaşımları ve bilgi paradigmalarıyla paralel bir şekilde dönüşmesi bu açıdan anlamlıdır.

Dolayısıyla modernite kara kedi, cadı gibi açıklamaların yerini uzaylıların ve UFO’ların alışıdır. Modern kompo biçimlerinde sık sık UFO ve uzaylı vurgularının yapılması bunun bir örneğidir. Modern sosyal bağlamın bilgi süreç-

53. Çiğdem, *Aydınlanma Düşüncesi*, 90.

54. Akt. Çiğdem, *Aydınlanma Düşüncesi*, 91.

55. Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, trans. Frederick Lawrence (Cambridge: Cambridge, 1971), 42.

56. Callinicos, *Toplum Kuramı: Tarihsel Bir Bakış*, 107.

57. Ayrıntılı bilgi için bk Max Horkheimer - Theodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, çev. Oğuz Özügül (İstanbul: Kabalacı Yayınları, 1995).

58. bk. Haluk Hepkon, *Jön Türkler ve Kompo Teorileri* (İstanbul: Kırmızıkeçi Yayınları, 2012), 15-40.

leriyle paralel bir şekilde bu komplolarda bilim, bilimsellik ve teknolojik ifadelerin yoğunlukta olması dikkate değerdir. Örneğin bilimsel anlamda varlıkları belli olmadığı hâlde uzaylılar pek çok komploya konu olabilmektedir. Kimi komploculara göre “binlerce, belki de milyonlarca kişi düzenli olarak uzaylılar tarafından kaçırılıp uzay araçlarında üzerlerinde deney yapılmaktadır.”⁵⁹ Modern hurafe olarak tanımlanabilecek bu düşünce biçimlerinin bilimsellikten bezenmesi dikkate değerdir. Nihayetinde Hempel’in vurguladığı gibi bilimsel deney modern bilgi süreçlerinin ve bilimciliğinin önemli bir saçıdır.⁶⁰ Modern komploların içerisinde deney konularının geçmesi bu anlamda öğreticidir. Yine bu komplolarda teknik ve teknoloji sık sık kullanılmaktadır. Örneğin aya ilk ayak basmayı komplo çerçevesinde değerlendiren bir açıklamaya göre; “Tarihte bir dönüm noktası olarak görülen insanın aya ilk ayak basışı NASA’nın kurguladığı bir düzmedir. Bu düzmece Nevada’da bir stüdyoda çekilen fotoğraf ve video çekimleriyle oluşturulmuştur.”⁶¹ Küba’da ders kitaplarına bile geçen bu teoride⁶² kullanılan argümanlar bilimsel ve teknolojik temalarla desteklenmekte sonuç olarak ABD’nin teknolojik yeterliliğini göstermek için uydurulan bir hadise olarak çerçevelenmektedir.⁶³

Güncel komplolarda teknoloji, deney, değiştirme ve bunları insan ya da uzaylılarla ilişkilendirme belirginidir. Örneğin 1973-1976 yılları arasında ABD’nin orta bölgelerinde ineklerin telef olduğu bir olay yaşanır. Araştırmalar olayın yırtıcı hayvanlardan kaynaklandığını ortaya koyar ancak komplo teorileri meseleyi şu şekilde bir çerçeveye izah eder: “Büyük baş hayvanlar üzerinde yapılan bu katliamlar dünyadaki biyolojik malzemeleri kullanan uzaylıların yaptığı deneylerin bir sonucudur. Amaçları uzaylı-insan melezi, sayborg oluşturmaktır. Dünyadaki hükümetler de uzaylılarla iş birliği içerisinde olup bu yaratıklara araştırma üstleri sağlayarak bunları halktan gizliyorlar.”⁶⁴ Neredeyse hiçbir kanıtı dayanmayan bu söylem modern komploların mantığının anlaşılması açısından öğreticidir. Burada komplonun içerisinde *biyolojik malzemeler, uzaylı-insan melezi, sayborg oluşturma* gibi ifadeler bilim ve bilimselliğe göndermede bulunmaktadır. İnsan türünün genlerinin değiştirilmeye çalışıldığına inanılan bu teorilerde dünyalılarla uzaylılar iş birliği yapmaktadırlar. Buna göre “ABD hükümeti dünyaya hâkim olmak için insan-uzaylı me-

59. Joel Levy, “Komplo Teorileri”, ed. Cem Küçük (İstanbul: Profil Yayınları, 2009), 51.

60. Carl Hempel, *Doğa Bilimi Felsefesi*, çev. Cengiz İskender Özkan - Talip Kabadayı (Ankara: Nobel Yayınları, 2015), 19.

61. Levy, “Komplo Teorileri”, 39.

62. Levy, “Komplo Teorileri”, 39.

63. Levy, “Komplo Teorileri”, 39.

64. Levy, “Komplo Teorileri”, 54-55.

lezi oluşturmak için uzaylılarla gizlice iş birliği yapıyor.”⁶⁵ şeklinde bir çerçeve çizilmektedir.

Modern komploların rasyonel ve teknoloji merkezliliğine pek çok örnek verilebilir. Örneğin son zamanlarda koronavirüs çerçevesinde gündeme gelen aşı vasıtasıyla insanlara çiplerin takılacağı ve herkesin bu yöntemle takip edileceği ya da büyük firmaların ilaç satmak için aşı yoluyla hastalık yaydıkları şeklinde pek çok bilgi dolaşımında bulunmaktadır.⁶⁶

Burada dikkate değer durumlardan birisi komplo teorilerinin içerisinde insan aklının stratejik olarak kullanıldığı bir konseptte göre kurgulanmasıdır. Bu tür komploların iyi bir örneği ABD tarafından kurulan “High Frequency Active Auroral Research Program” HAARP’le ilgili komplolardır. Buna göre ABD tarafından oluşturulan bu program dünyanın çeşitli yerlerinde deprem çıkarmak, iklim değiştirmek ve düşman ülkelerin hava durumlarını ele geçirmek için kullanılmaktadır. Öyle ki komploculara göre “*ELF radyo dalgaları insan beyninin elektriksel faaliyetleriyle aynı frekansta çalıştığı için HAARP’ın ürettiği ELF sinyalleri çok yönlü bir zihin-kontrol aracı olarak da kullanılmaktadır.*”⁶⁷ Burada dikkate değer olan şey önceki dönemlerde daha çok doğaüstü güçlerle açıklanmaya çalışılan kriz durumlarının içkin bir çerçeveye alınarak dünyevi birtakım güçlere hamledilmesi ve teknolojiyle bezenmesidir. Bu da modernitenin sosyal bağlamıyla doğrudan ilgilidir.

Özetle sosyal bağlam öznenin bakış açısını, yaklaşım biçimini ve olayların değerlendirilme şeklini değiştirip dönüştürmektedir. Geleneksel toplumsal bağlamda kriz durumları çerçevesinde oluşturulan açıklamalar modern dönemle birlikte bilimsel bilginin gelişmesiyle birlikte farklı bir forma evrilmiştir. Geçmiş dönemlerde hatta kimi açılardan günümüzde göreceli olarak geleneksel kalmış toplumların kriz durumlarına getirdikleri açıklamalarla modernleşmiş ve *rasyonel* bilginin geçerli olduğu bir toplumda meselelere getirilen açıklama biçimleri farklıdır. Bu argümanlar, kara kedi, şeytan, cadı gibi mistik yapıların yerini uzaylılar, UFO ya da ABD gibi güçlerin almasıdır.

5. Sonuç

Kriz durumlarında insanlar meydana gelen olaya ilişkin çeşitli senaryolar kurarlar. Komplo teorileri olarak ifade edilen bu senaryolar insanların belli olayları açıklama ihtiyacından doğar. Ansızın meydana gelen kriz durumlarının ortaya çıkardığı belirsizlikler ve olayların neden çıktığına yönelik merak, çeşitli açıklama biçimlerinin ortaya atılmasına da neden olur. Ne var ki bu

65. Levy, “Komplo Teorileri”, 45.

66. Hüseyin Yadigaroglu, “Covid-19 ve Aşı Karşıtlığı”, *Karadeniz Teknik Üniversitesi Stratejik Araştırma Merkezi Dergisi* 1 (2021), 67.

67. Levy, “Komplo Teorileri”, 61.

açıklama biçimleri sosyal bağlamdan bağımsız değildir. İnsanlar içinde yaşadıkları dönemin sosyal, siyasal ve kültürel kodlarından etkilenerek açıklama üretirler. Nihayetinde bilgi üreten özneler içinde yaşadıkları zamanın ve mekânın bir parçasıdır. Doğası gereği içinde yaşadıkları sosyal bağlamın bilgi yapma süreçleri onları etkiler ve açıklama biçimlerini dönüştürür. Genel olarak bilgi ve sosyal bağlamla ilgilenen bilgi sosyolojisi bu durumun anlaşılması açısından fikir vericidir. Bilgi sosyolojisi bilginin sosyolojik boyutuna odaklanır ve sosyal bağlamın bilgi yapmadaki rolüne işaret eder. Bir açıklama biçimi olan komplolar sosyal bağlamın özellikleri, olayları argümanlaştırılma şekli ve onu örüntülendirilme biçiminden etkilenerek oluşurlar. Diğer bir ifadeyle komplolar içinde yaşanan dönemin sosyal, siyasal, kültürel, epistemik ve iktisadi şartlarından etkilenerek oluşurlar. Dönemlerin bilgi karakteri, meseleleri ele alma biçimleri ve sosyal bağlamı meydana gelen olayın temalandırılmasında önemli bir etkiye sahiptir.

Komplolarla hurafeler bu açıdan öğreticidir. Belli bir sosyal bağlamın içerisinde olaylara getirilen açıklama biçimleri hurafe olarak karakterize olurken, başka bir sosyal bağlamda profesyonel komplolara dönüşebilmektedir. Burada sosyal bağlam meselelere bilimsel, akılcı, stratejik açıklama getirme, ya da hurafeci, akıl üstü, teslimiyetçi veya metafiziksel açıklama getirilmesinde belirleyicidir. Bu yazı komploların sosyal bağlamla diyalojik ilişkisine vurgu yaparak sosyal, siyasal ve kültürel bağlamların bu kurgulama biçimini değiştirdiğine işaret etmektedir. Vurgulanmalıdır ki hem hurafeler hem de komploların ortak özelliği belli bir örüntü çerçevesinde senaryolaşmış olmaları ve ispatlanamazlıklarıdır.

Geleneksel sosyal bağlamın bilişsel şablonlarıyla modern sosyal bağlamın bilişsel şablonları açıklama biçimlerinin karakteristik özelliklerini değiştirirler. Modern sosyal bağlamın bilgi paradigması, insanı kurgulama biçimi, eğitim anlayışı, felsefi bakışıyla paralel olacak şekilde, komplolar da değişip dönüşmektedir. Bu açıdan güncel komplolar bir yönüyle hurafeci yaklaşımın sosyal bağlamla paralel bir şekilde form değiştirmiş biçimidir. Önceki toplumların olayları kara kedi, karga, cadı ve kimi zaman azınlıkta olan sosyal kesimlerle ilişkilendirme biçimi moderniteyle birlikte farklı bir forma evrilmiştir. Modern komploların ana çerçevesinin akılcılıkla eş güdümlü olacak şekilde bilim, bilimsellik ve teknoloji merkezli bir çerçeveye dayanması bu açıdan öğreticidir. Diğer bir ifadeyle pozitivist anlayışların yaygınlaşmaya başladığı modern dönemlerin insanı entelektüel ve bilişsel olarak meydana gelen olayları doğüstü güçlere atfetmeyecek durumdadır. Ne var ki olayları bir şekilde açıklama ihtiyacı, açıklamanın modern bilgi paradigmalarına göre şekillenmesiyle sonuçlanmaktadır. Bu açıdan kara kedi, cadı, iblis gibi hurafeci yaklaşım biçimleri, yerini akıl ve teknoloji merkezli birtakım senaryolara bırakmaktadır.

Vurgulanmalıdır ki modern epistemik yapının bir çeşit “açıklama” biçimi olan komploları restore ederek hurafeci bir karakterde temayüz olan akılcı ve olgusal birtakım açıklamaya tahvil etmesi komploların hurafeci bağlamını değiştirmemektedir. Komplolar daha ziyade modern dönemin sosyal bağlamının hurafeleridir. Pratikte olayları kara kediye bağlama, cadılarla ilişkilendirme, iblis veya şeytanla açıklamayla ABD, UFO ve uzaylı durumlarla açıklama arasında genel bir fark yoktur. Sadece açıklamaların karakteristik özelliği değişmiştir. Nihayetinde modern bilimin konuşulduğu bir bağlamda meseleleri cadılıkla ilişkilendirme yerine UFO’larla ilişkilendirme modern hurafecilere/komploculara daha reel gelmektedir.

Özetle teknik olarak ortaya çıkan bir krizi uğursuz bir hayvana bağlama, şeytan, cadı ya da başka bir nesneyle ilişkilendirmeye, krizi herhangi bir devlet veya istihbarat örgütüne veya uzaylı ve UFO’lara dayandırma arasında fark yoktur. İki biçim de spekülatiftir. İspatı zordur. Aslında bilgi sosyolojisi açısından bunun önemin de yoktur. Bilgi sosyolojisi açısından önemli olan şey, bu açıklama örüntülendirme, temalandırma ve hikâyeleştirme biçimlerinin farklı dönemlerde farklı karakterlere bürünmesidir. Bu karakterler de sosyal bağlama işaret etmektedir. Bir dönemin sosyal bağlamı açıklamalara hurafeci bir görünüm katarken, başka bir dönemin sosyal bağlamı teknoloji ve strateji merkezli komploların ortaya çıkmasına neden olabilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, Ali. *Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Geçişte Dini Hayat*, Rağbet Yayınları, İstanbul 2002.
- Armağan, İbrahim. *Bilgi ve Toplum- I: Bilgi Sosyolojisine Giriş*. Otağ Matbaası, İstanbul 1974.
- Armağan, Mustafa. “Geleneksel Toplum”. *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi*. C. 2. Risale Yayınları, İstanbul 1991.
- Aron, Raymond. *Sanayi Toplumu*. çev. E. Gürsoy, Dergah Yayınları, İstanbul 1978.
- Arslan, Abdurrahman. *Sabra Davet Eden Hakikat* Pınar Yayınları, İstanbul 2009.
- Arslan, Hüsamettin. *Epistemik Cemaat: Bir Bilgi Sosyolojisi Denemesi*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2007.
- Asad, Talal. *Sekülerliğin Biçimleri: Hristiyanlık, İslamiyet ve Modernlik*. çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2007.
- Berger, Peter - Luckmann, Thomas. *Gerçekliğin Sosyal İnşası (Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi)*, çev. Vefa Saygın Öğütle, Paradigma Yayınları, İstanbul 2008.
- Berger, Peter L. vd. *Modernleşme ve Bilinç*. çev. Cevdet Cerit, Pınar Yayınları, İstanbul 1985.
- Bozkurt, Veysel. “İnanıyorum, Öyleyse Gerçektir: Komplo Teorileri”. *Scienceup*, 47-51.
- Callinicos, Alex. *Toplum Kuramı: Tarihsel Bir Bakış*. çev. Yasemin Tezgiden, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.
- Certeau, Michel de. *Tarih ve Psikanaliz*. çev. Ayşegül Sönmezsay, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2017.
- Çiğdem, Ahmet. *Aydınlanma Düşüncesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

- Durkhem, Emile. *Sosyolojik Metodun Kuralları*. çev. Enver Aytekin Sosyal Yayınları, İstanbul 1994.
- Eliade, Mircea. *Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modlar*. çev. Cem Soydemir Doğu-Batı Yayınları, Ankara 2019.
- Ersoy, Mehmet Akif. *Safahât*. ed. Ertuğrul Düzdağ İz Yayınları, İstanbul 2007.
- Foucault, Michel. *Bilginin Arkeolojisi*. çev. Veli Urhan, Birey Yayınları, İstanbul 1999.
- Gurvitch, Georges. *Sosyoloji ve Felsefe*. ed. Kadir Cangızbay, Değişim Yayınları, İstanbul 1985.
- Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity*. çev. Frederick Lawrence. Cambridge: Cambridge, 1971.
- Harvey, David. *Kent Deneyimi*. çev. Esin Soğancılar Sel Yayınları, İstanbul 2015.
- Hekman, Susan. *Bilgi sosyolojisi ve hermeneutik : Mannheim, Gadamer, Foucault ve Derida*. çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999. <http://ktp.isam.org.tr/ktp/recordview.php?idno=19832&ele=%3D&wKitaplar=Bilgi+sosyolojisi>
- Hempel, Carl. *Doğa Bilimi Felsefesi*. çev. Cengiz İskender Özkan - Talip Kabadayı Nobel Yayınları, Ankara 2015.
- Hepkon, Haluk. *Jön Türkler ve Kompro Teorileri*, Kırmızıkeci Yayınları, İstanbul 2012.
- Horkheimer, Max - W. Adorno, Theodor. *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. çev. Oğuz Özügül, Kabalacı Yayınları, İstanbul 1995.
- Kortantamer, Samira. "Memlûklar'da Lanet, Uğursuzluk ve Hakaret". *Lânet Kitabı*. ed. Emine Gürsoy Naskali, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2009.
- Kuhn, Thomas. *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. çev. Nilüfer Kuyuş, Alan Y. 4., İstanbul 1995.
- Le Goff, Jacques. *Tarihi Dönemlere Ayırmak Şart Mı?* çev. Ali Berktaş, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2016.
- Lefebvre, Henri. *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. çev. Işın Gürbüz Metis Yayınları, İstanbul 1998.
- Lévi-Strauss, Claude. *Yapısal Antropoloji*. çev. Adnan Kahiloğulları İmge Kitabevi, Ankara 2012.
- Levy, Joel. "Kompro Teorileri". ed. Cem Küçük. 9-68, Profil Yayınları, İstanbul 2009.
- Mannheim, Karl. *İdeoloji ve Ütopya*. çev. Mehmet Okyayuz, Deki Yayınları, Ankara 2009.
- Martin, Lois. *Cadılığın Tarihi (Ortaçağ'da Bilge Kadının Katli)*, Kalkedon Yayınları, İstanbul 2009.
- Morin, Edgar. *Yitik Paradigma: İnsan Doğası*. çev. Devrim Çetinkasap, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2019.
- Shils, Edward. "Gelenek Nedir?" *Doğu Batı Düşünce Dergisi* 25 (2003), 105-141.
- Slattery, Martin. *Sosyolojide Temel Fikirler*. çev. Ümit Tatılcan - Gülhan Demiriz, Sentez Y., Bursa 2007.
- Şenocak, Ebru. "İnsanlık Tarihinde Deprem ile İlgili İnanışlar ve Marmara Depreminin Eş Zamanlılık Boyutu". *I. Uluslararası Kocaeli ve Çevresi Kültür Sempozyumu Bildirileri*. Kocaeli: Kocaeli Belediyesi Yayınları, 2007.
- Talu, Nilüfer. "Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey". *METU Journal of the Faculty of Architecture* 2/27 (2010), 141-171.
- Taylor, Charles. *Seküler Çağ*. çev. Dost Körpe, İş Bankası Y., İstanbul 2007.
- Touraine, Alain. *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Yapı Kredi Y., İstanbul 2014.
- Wallerstein, Immanuel. *Gulbenkiyan Komisyonu: Sosyal Bilimleri Açın*. çev. Şirin Tekeli, Metis Y., İstanbul 2016.
- Warburton, Nigel. *Felsefenin Kısa Tarihi*. çev. Güçlü Ateşoğlu, Alfa Yayınları, İstanbul 2018.

Wells, Calvin. *Sosyal Antropoloji Açısından İnsan ve Dünyası*. çev. Erzen Okur, Remzi Kitapevi, İstanbul 1972.

Yadigaroğlu, Hüseyin. “Covid-19 ve Aşı Karşıtlığı”. *Karadeniz Teknik Üniversitesi Stratejik Araştırma Merkezi Dergisi* 1 (2021), 61-70.

Yanık, Aybars. “Başımıza Kim Sardı Bu Belayı: Komplö ve Koronavirü”. *Birikim Dergisi* 373 (Mayıs 2020), 60-70.

Yasa, İbrahim. *Hasanoğlan Köyü'nün İctima-i İktisadi Yapısı*, Doğuş Ktd Matbası, Ankara 1956.

Yel, Ali Murat. “Hurâfe”. *Türkiye Dinyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 18/381-382, Dinyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1998.

YÛSUF SURESİNİN NÜZUL SEBEPLERİNİN YÛSUF U ZÜLEYHÂ ANLATILARINA YANSIMASI

Dr. Öğr. Gör. Çağdaş ALBAYRAK*

Öz: Kökeni kutsal metinlere (Tevrat, İncil, Kur'ân) dayanan Yûsuf Peygamber'in kıssası hem dinî-ahlaki boyutu ile hem de estetik bir ilgi ve beğeni sağlayarak insanların hoşça vakit geçirmesi gayesinde olan edip ve şairlerin elinde önemli birer edebî hüviyete bürünmüştür. Yûsuf Peygamber'in hikâyesi, Doğu-Batı olmak üzere hemen bütün dünya edebiyatları için önemli bir anlatı olagelmıştır. Türk edebiyatında da önemli bir yeri olan Hz. Yûsuf'un hikâyesinin manzum ve mensur olmak üzere kaleme alınmış birçok örneği bulunmaktadır. Bu çalışmadaki temel gaye Türk edebiyatında manzum olarak kaleme alınmış Yûsuf u Züleyhâ anlatılarının bir kısmında bazı şairler tarafından -mesnevi nazım şekli klasik tertibinin dışına çıkılarak bir müfessir edasıyla- Hz. Yûsuf'un semavi kitaplarda yer alan hikâyesinin esasına taalluk etmeyen Yûsuf suresinin nüzul sebeplerinin edebî bir manzume hâline getirilmiş örneklerinin tefsirler rehberliğinde hangi şairler tarafından tahkiye edildiğini tespit etmek olacaktır. Yine bu tespitten hareketle mesnevi şairlerinin dile getirdikleri Yûsuf suresinin nüzul sebeplerinin tefsirlerdeki bilgilerle örtüşüp örtüşmediği tevsik edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı, Yûsuf u Züleyhâ, mesnevi, esbâb-ı nüzûl, tefsir

REFLECTION OF THE REASONS FOR THE REVELATION OF THE SURAH YUSUF TO THE NARRATIVES OF JOSEPH AND ZULAIKHA

Abstract: The story of the prophet Yusuf, whose origin is based on the holy texts (Torah, Bible, Qur'an), has taken on an important literary identity in the hands of poets and writers who aim to ensure that people have a good time by providing both religious-moral dimension and aesthetic interest and appreciation. The story of the prophet Yusuf has been an important narrative for almost all world literature, including East-West. There are many examples of the story of Hazrat Yusuf, which has an important place in Turkish literature, both in verse and in prose. The main purpose of this study is to express that some of the Joseph and Zulaikha narratives written in verse in Turkish literature -by leaving the classical mathnawi verse form- were included in their works by the poets -as a classical commentator- and to determine which poets, under the guidance of tafsirs, narrated the examples of the causes of the revelation of the surah Yusuf, which did not relate to the essence of the story of Prophet Yusuf, which were turned into a literary poem. Again, based on this determination, it will be tried to verify whether the reasons for the revelation of the surah Yusuf expressed by the mathnawi poets overlap with the information in the tafsir.

Key Words: Classical Turkish literature, Joseph and Zulaikha, mathnawi, reason for descent, tafsir

ORCID ID : 0000-0002-4097-3371

DOI : 10.31126/akrajournal.1079551

Geliş tarihi : 26 Şubat 2022 / Kabul tarihi: 21 Mart 2022

* Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

1. Giriş

Klasik Türk edebiyatının önemli manzum ve mensur ürünlerinden olan Yûsuf u Züleyhâ anlatıları, bir yönüyle Yûsuf Peygamber'in hayatını ihtiva etmesi diğer yönüyle Züleyhâ'nın, Yûsuf Peygamber'e olan ifrat derecesindeki aşkı tahkiye etmesi bakımından Türk edebiyatındaki şair ve edip birçok sanatkar tarafından eserlerine mevzubahis edilmiş önemli bir anlatıdır.

Klasik Türk edebiyatı adı da verilen geleneğin, temel rükünleri içerisinde yer alan *Kur'ân*, *Hadis* gibi kaynaklardan yoğun bir şekilde beslenmiş olduğu, bu beslenmenin de şairler tarafından ekseriyetle *teşbihler*, *iktibaslar* ve *telmihler* vasıtasıyla gerçekleştirildiği bilinmektedir. Yine bu dönemin edebî geleneğinde Kur'ân'daki peygamber kıssalarının bazı türlerin oluşmasında büyük katkıları olduğu ve böylelikle *Süleymânnâme*, *Halîlnâme*, *İskendernâme* gibi müstakil tarzdaki mesnevilerin kaleme alındığı görülmektedir. Bu örneklerden biri de Yûsuf u Züleyhâ anlatılarıdır.

Kur'ân-ı Kerîm'de yer alan sureler içerisinde müstakil bir şekilde başından sonuna kadar anlatılan yalnızca Yûsuf suresidir. Yine Kur'ân-ı Kerîm'in *ahsenü'l-kasas*¹ olarak tavsif ettiği bu sure, Klasik Türk edebiyatının hem umum kaynakları için hem de müstakil olarak Yûsuf u Züleyhâ anlatıları için önemli ve temel kaynaklardan biri olma niteliği taşımaktadır.

Kur'ân-ı Kerîm'de ibretâmiz bir anlatı olarak dikkat çeken Hz. Yûsuf'un hikâyesinin, manzum bir anlatı olan mesnevilerde ise hikâyenin kutsal kaynaklardaki tahkiyesine bağlı kalınarak etrafında teşekkül eden tali hadiselerle tamamlanan edebî bir yapıya büründüğü görülür.

Hz. Yûsuf'un hikâyesinin esasen kutsal metinlere dayanması ve yine bu bağlamdan hareketle kutsal metinlerdeki bu hikâyenin tabii olarak hemen herkesçe bilinmesinin,² şairlere bu çeşit bir hikâyeyi yorumlarken/yeniden yazarken azami derecede dikkat edilmesi gereken edebî bir kurgu oluşturmak zorunda oldukları ikazını yaptığı söylenebilir.

Yukarıdaki bağlamdan hareketle Türk edebiyatında manzum olarak kaleme alınmış bazı Yûsuf u Züleyhâ anlatılarında şairler tarafından klasik mesnevi nazım şekli tertibinin dışına çıkılarak hikâyenin esas kaynaklarından olan Kur'ân-ı Kerîm'deki Yûsuf suresinin nüzul sebebi ile ilgili müfessirler tarafından dile getirilmiş birtakım rivayetlerin şairane bir üslupla nazmedilerek eserlerine dâhil edildiği görülmektedir.

Klasik düzende tertip edilmiş bir mesnevideki konular (dinî-tasavvufî, didaktik-ahlakî, kahramanlık, aşk) her ne kadar birbirinden farklı da olsa bir

1. Kıssaların en güzeli; bu tavsif, Kur'ân-ı Kerîm'de Yûsuf suresinin 3. ayetinde yer almaktadır.

2. Müşterek dinî bir anlatı olan Hz. Yûsuf'un hikâyesinin, ilahi kaynaklar Tevrat, İncil ve Kur'ân'da yer almasının, kıssanın tanınırlığına önemli bir kıstas olduğu söylenebilir.

mesnevi ekseriyetle dibace, tevhit, münacat, naat, miraciye, methiye, sebeb-i telif, âgâz-ı dâsitân, esas konu ve hâtıme kısımlarından oluşmaktadır. Yine kaba bir tarifile mesnevilerin planlarını;

- a. Giriş bölümü
- b. Konunun işlendiği bölüm
- c. Bitiş bölümü

şeklinde tasnif etmek mümkündür (Ünver, 1986: 432). Giriş bölümüne genellikle İslami geleneğe uygun olarak *Besmele* ile başlanır ve akabinde *Tevhîd* (Allah'ın varlığını ve birliğini dile getiren manzume), sonra sırasıyla Allah'a yakarış manasındaki *Münâcât*, Hz. Muhammed'i tebci etmek üzere yazılan *Na't*, yine Hz. Muhammed'in Allah'ın huzuruna yükselmesini anlatan *Mirâciyye*, Hz. Muhammed'in mucizelerini tahkiye eden *Mu'cizât*, *Medh-i Çehâr-yâr* başlığı altında Hz. Muhammed'in dört halifesi (Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali) için övgü, Padişah ve devlet büyükleri için övgü ve son olarak şairlerin eserlerini hangi gaye ile kaleme aldıklarını belirten *Sebeb-i Te'lif/Sebeb-i Terceme* gibi kısımlara yer verilir.

Yukarıda bahsi geçen tasniften farklı olarak manzum bazı Yûsuf u Züleyhâ anlatılarının giriş bölümünde kimi şairlerin hikâyenin esasına geçmeden anlatının temel kaynaklarından olan Yûsuf suresinin nüzul sebeplerini klasik bir müfessir edasıyla manzum bir şekilde tahkiye ettikleri görülür. Kur'ân-ı Kerîm'deki bazı sure ve ayetlerin *iniş sebepleri* olarak tarif edilebilecek olan *esbâb-ı nüzûllerin* yalnızca İslami rivayetler yoluyla günümüze ulaşmış olması ve Yûsuf u Züleyhâ anlatılarını kaleme alan bazı şairlerin eserlerini tanzim ederken bu çeşit rivayetleri ve nakilleri eserlerine dâhil etmesi gibi hususlardan, bu alışılmadık durumun esasen şairlerin eserlerini tanzim ederken İslami anlatılardaki tahkiyeyi temel metin olarak kabul ettikleri şeklinde bir çıkarım yapılmasını mümkün kılmaktadır.

2. Yûsuf Suresinin Nüzul Sebeplerini

Anlatan Yûsuf u Züleyhâ Mesnevilerinin Tanıtımı

Türk edebiyatında manzum olarak kaleme alınmış Yûsuf u Züleyhâ anlatılarından günümüze metni ulaşan 21 adet anlatı bulunmaktadır (Albayrak, 2021: iii). Bu anlatılardan yalnızca Ali (13. yy.), Darîr (14. yy.), Süle Fakîh (14. yy.), Garîb (14. yy.), Şerîf (16. yy.), Ahmedî-i Âmidî (18. yy.), Oflu Bilâl Efendi (18. yy.) olmak üzere yedisinde Yûsuf suresinin nüzülü ile ilgili manzum parçalara yer verildiği görülür.

2.1. Ali (Kıssa-i Yûsuf)

13. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen “Harezmlî Ali”, “Kul Ali”, “Kul Galî” adlarıyla da bilinen şairin aynı yüzyılın ilk yarısında (H. 630/M. 1232) yılında

Kıssa-i Yûsuf adıyla kaleme aldığı eser, Türk edebiyatının bilinen en eski Yûsuf u Züleyhâ anlatısı olarak kabul edilmektedir.

Ali, eserini hece ölçüsünün 12'li kalıbıyla ve dörtlüklerle yazmış olsa da eser manzum hikâye karakteri taşıyan ilk Yûsuf u Züleyhâ anlatısı olduğu için çalışmamıza dâhil edilmiştir.

2.2. Süle Fakîh (Yûsuf ve Zelihâ)

Hayatı hakkında fazlaca malumat bulunmayan şairin kimi araştırmacılara göre 13. yüzyıl kimilerine göre 14. yüzyıl şairlerinden kabul edildiği anlaşılmaktadır (Mazıoğlu, 1999: 169; Tezcan, 1994: 78; Ünver, 2001: 15-16). 13. yüzyıl sonları, 14. yüzyıl başlarında kaleme alındığı düşünülen eserdeki toplam beyit sayısı 4800'dür. Şairin bilinen tek eseri de olan *Yûsuf ve Zelihâ*'sı aruzun remel bahrinin "Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün" kalıbıyla kaleme alınmıştır.

2.3. Darîr (Kıssa-i Yûsuf)

Erzurumlu Mustafa Darîr olarak da bilinen şairin 14. yüzyılda yaşadığı bilinmektedir. Leyla Karahan tarafından üzerine bir doktora tezi de hazırlanan metnin 2126 beyit tutarında olduğu görülmektedir. Eski Anadolu Türkçesi eserlerindeki dil özelliklerini bünyesinde taşıyan metin, aruzun remel bahrinin "Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün" kalıbıyla kaleme alınmıştır.

2.4. Garîb (Yûsuf u Züleyhâ)

Hayatı ve kim olduğu hususunda kaynaklarda pek fazla bilgi bulunmayan şairin 14. yüzyılda yaşadığı düşünülmektedir. Eserdeki dil özelliklerinin Eski Anadolu Türkçesi özellikleri ile örtüştüğü anlaşılmaktadır (Karakaya, 2012: 46). Eser üzerine tenkitli bir yüksek lisans çalışması da olan Burcu Karakaya'nın çalışmasında eserin 2926 beyit tutarında olduğu görülmektedir.

2.5. Şerîf (Kıssa-i Yûsuf)

Kaynaklarda hakkında fazlaca malumat bulunmadığı görülen şairin *Kıssa-i Yûsuf* adlı eserinden hareketle isminin Şerîf ya da Seyyid olduğu kabul edilmektedir. Bazı kısımlarında gazel nazım şekliyle söylenmiş manzumelerin de bulunduğu eserin toplam 1916 beyit tutarında ve aruzun "Mefâ'ilün/Mefâ'ilün/Fe'ülün" kalıbıyla kaleme alındığı görülmektedir (Ay, 2015: 50).

2.6. Ahmedî-i Âmidî (Yûsuf u Züleyhâ)

Kaynaklarda isminin Ahmed Mürşidî şeklinde de kayıtlı olduğu ifade edilen şairin 1688 yılında Diyarbakır'da doğduğu bilinmektedir. Şairin *Yûsuf u Züleyhâ* adlı 2660 beyit tutarındaki eserini aruzun Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün kalıbıyla kaleme aldığı görülmektedir (Doğan, 2005: 20).

2.7. Oflu Bilâl (Kıssa-i Yûsuf u Zelihâ)

Hayatı hakkında kaynaklarda tafsilatlı bilgilerin bulunmadığı Oflu Bilâl'in

Kıssa-i Yûsuf u Zelîhâ adlı eserinde yer alan bilgilerden Trabzon'un Of ilçesine bağlı Bâcân/Paçan köyünden olduğu anlaşılmaktadır (Göre, 2009: 95; Kuzubaş, 2010: 25). 1753 tarihinde kaleme alınan eserin Zehra Göre'nin yaptığı tenkitli çalışmada 1660, Muhammet Kuzubaş'ın yaptığı çalışmada ise 1636 beyit tutarında olduğu görülmektedir.

3. Tefsirler ve Yûsuf u Züleyhâ

Mesnevilerinde Yûsuf Suresinin Nüzul Sebeplerinin Anlatımı

Bazı Yûsuf u Züleyhâ mesnevilerinde Yûsuf suresinin nüzülü ile ilgili tefsirlerde yer verilen sebeplerin/hadiselerin edebî bir forma dönüştürülüp anlatıldığı görülmektedir. Şairlerin bu hususta Kur'ân tefsirlerinde¹ olduğu gibi anlatımın esasına geçmeden surenin nüzul sebeplerini manzum bir şekilde dile getirdikleri ve böylelikle müfessirler tarafından uygulanan bu yöntemin bazı mesnevi şairleri tarafından da kabul gördüğü müşahede edilmektedir. Bu surenin nüzülü ile ilgili tefsirlerde yer alan rivayetler şöyledir:

Fahreddîn er-Râzî'nin *Tefsîr-i Kebîr*'inde ifade edildiğine göre bazı Yahudi âlimlerin, Hz. Muhammed'e Hz. Yakup'un ailesinin Şam'dan Mısır'a gidiş sebepleri ve Yûsuf kıssası hakkında sorular sormaları için müşriklerin ileri gelenlerinden talepte buldukları ve bunun üzerine Allah tarafından Yûsuf suresinin indirildiği belirtilir (Râzî, 2002: 156).

Fahreddîn er-Râzî'nin dile getirdiği nüzul sebebinin bir benzerinin İsmail Hakkı Bursevî tarafından da ifade edildiği görülür. Buna göre *Rûhü'l-Beyân*'da Yûsuf suresinin nüzülü ile ilgili dile getirilen rivayette de bir kısım Yahudi âliminin, Hz. Yakup ve oğullarının Şam'ı terk edip Mısır'a yerleşmelerine sebep olan hususun ne olduğu şeklindeki soruyu Hz. Muhammed'e sormalarını salık verdikleri ve bu sorunun üzerine Yûsuf suresinin inzal buyurulduğu şeklindeki bir tahkiyeye yer verilir (Bursevî, 2012: 196).

Süyûtî'nin *ed-Dürrü'l-Mensûr*'unda bu surenin nüzul sebebiyle ilgili naklettiği rivayetin Fahreddîn er-Râzî ve İsmail Hakkı Bursevî'nin tefsirlerindeki rivayetten farklı olduğu görülür. Eserde, İbn Cerîr kanalıyla nakledilen rivayette Allah'ın, Hz. Muhammed'e peygamberlik vazifesini vermesinin akabinde kavminin ona kötü davranmaya ve kıskanmaya başladığı, bu durumun Hz. Muhammed'i müteessir ettiği dile getirilirken Allah'ın, bu sureyi Hz. Muhammed'e örnek teşkil edip teessürünü hafifletmesi için inzal buyurduğu be-

3. Çalışmamızda Yûsuf suresinin nüzul sebepleri ile ilgili kullanacağımız tefsirler sırasıyla şunlardır: Fahrüddîn Er-Râzî, *Tefsîr-i Kebîr Mefââtihu'l-Gayb*, C.13, (Ter. Suat Yıldırım vd.), Huzur Yayinevi, İstanbul 2002.; Süyûtî, *Hadislerle Kur'ân Tefsiri ed-Dürrü'l-Mensûr fi't-Tefsîr bi'l-Me'sûr*, (Ter. Zekeriya Yıldız), Ocak Yayıncılık, C. 8, İstanbul, 2012.; İsmail Hakkı Bursevî, *Muhtasar Rûhu'l-Beyân Tefsiri*, C. 4, (İhtisar eden: Muhammed Ali Sabûnî), Damla Yayinevi, İstanbul 2012.; Giritli Sırrı Paşa, *Ahsenü'l-Kasas Tefsiri-i Süre-i Yûsuf Aleyhisselâm*, C.1, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul 1309.

lirtilir (Süyûtfî, 2012: 190).

Giritli Sırrı Paşa'nın *Ahsenü'l-Kasas*'ında ise Yûsuf suresinin nüzülü hakkında ikisi birbirini teyit eder nitelikte toplam üç rivayete yer verildiği görülürken bunlardan İbn Abbâs kanalıyla nakledilen ilk rivayetin Fahreddîn er-Râzî ve İsmail Hakkı Bursevî'nin dile getirdiği rivayeti havi olacak şekilde ortak olduğu görülür:

“*Sebeb-i nüzülü hakkında Hazret-i İbn Abbâs'tan 'Radıyallâhu anhüma' menkül bir rivâyet vardır ki, evâ'il-i bi'set-i nebeviyyede sanâdîd-i Kureyş, Medîne-i münevverede bulunan 'ulemâ-i Yehûd nezdine beş adam gönderip, 'Bizim içimizde zuhûr ile da'vâ-yı nübüvvet eden Hazret-i Muhammed hakkında siz ne dersiniz?' diye sordular. Onlar da siyer-i seniyye-i cenâb-ı risâlet-penâhîyi ba'de'l-istikâ 'Şu evsâf ile muttasıf bir nebiyy-i 'ârîfin geleceğini bize (Tevrat) haber veriyor, onun zamân-ı hurûc u zuhûru da bu zamandır, Lâkin tecrübe için ona şu üç suali irâd ediniz, eğer ikisine cevap verir de üçüncüsünden sükût ederse, muhakkak bilmiş olunuz ki peygamber-i âhirü'z-zamân odur. Hemân ona ittibâ ediniz. Evvelâ: Ashab-ı Kehf'in kıssasını, sâniyen: âli-i Yakûb'un Ken'ân ilinden Mısır'a intikâli sebebini, sâlisen: rûhtan su'âl ediniz, eğer rûha dâ'ir az çok ma'lûmât verirse, hemân da'vâsının butlân ü kizbine hükmediniz.' dediler. Mebûsân-ı Kureyş, şu ta'lîmât ile Mekke-i mükerrmeye 'avdet edip es'ile-i selâse-i mezkûreyi Hazret-i A'lemü'l-enbiyâ sal-lallâhu aleyhi ve sellem Efendimize serd etmeleriyle sûre-i Kehf, sûre-i Yûsuf, bir de 'Ve yes'elûneke ani'r-rûhu kul irrûhu min emri rabbî ve mâ ûtûtum mine'l-'ilmi illâ kalîlâ(kalîlen)⁴ âyet-i celîlesi nâzil oldu.*” (Sırrî-i Girîdî, 1309: 8-9).

Yukarıdaki tahkiyeden Yahudi âlimlerin, peygamberliğinin sıhhatini sınamak maksadıyla Hz. Muhammed'e üç farklı soru yönelttiğini bunlardan ilkinde *Kehf* suresinin inzalı, ikincisine Yûsuf suresinin inzalı ile cevap verildiği görülürken *rûh* hakkındaki sorunun ise *İsrâ* suresi 85. ayeti inzal buyurularak bu hususun Allah'a mahsus olduğu belirtilip Hz. Muhammed tarafından cevaplanmasına müsaade edilmediği anlaşılmaktadır.

Aynı eserde Giritli Sırrı Paşa'nın dile getirdiği ikinci rivayetin ise Süyûtfî'de belirtilen rivayetle ortak olduğu görülmektedir. Buna göre Mekke ahalisinin büyük bir çoğunluğunun Hz. Muhammed'in akrabası/hısmı olmasına rağmen Hz. Muhammed'in peygamberliğini kabul etmeyerek ona şiddetli bir şekilde karşı çıktıkları, bunun üzerine örnek teşkil etmesi ve Hz. Peygamber'in teselli bulması amacıyla Hz. Yûsuf'a kardeşleri tarafından yapılan kötü muamelelere rağmen nihayetinde Hz. Yûsuf'un sabrın zaferiyle neticelenen kıssasının Allah tarafından inzal buyrulduğu şeklindeki bilgi verilir:

4. *İsrâ/85: "Sana ruh hakkında soru sorarlar. De ki: Ruh, Rabbinin emrindedir. Size ancak az bir bilgi verilmiştir."*

“... Ehl-i Mekke'nin ekseri, Resûlullâh aleyhissalâtu vesselâm efendimizin ekârîbi idiler, mâhâzâ nübüvvet ü risâlet-i seniyyelerini inkâr, mücerred sâ'ika-i hasedle hakk-ı sa'âdetlerinde 'adâvet-i şedîde izhâr ederlerdi. O sebeble Allâh Teâlâ hazretleri şu kıssa-i ibret-âmizi Kur'ân-ı Hakîm'de zikr buyurdu, tâ ki Resûl-i Müctebâ, sallalâhu aleyhi ve sellem hâsîdleri anlasınlar ki, Hazret-i Yûsuf'un birâderleri de böyle sâ'ika-i gıpta ile îzâ-i cenâb-ı Yûsuf'ta ileri varmışlar idi, Lâkin o yoldaki sa'yleri hep boşa gitti, Hâfız-ı Hakîkî Yûsuf aleyhisselâmi mekârihten esirgedi, gerçi ibtidâları bâzı hikmet ü maslahata mebnî ol masûm-ı pâke biraz zahmet çekti ise de âkâbet kendini nâ'il-i kuvvet ü iktidâr, vaktiyle pençe-i kahrlarında zebûn olduğu kimseleri ona fermân-berdâr eyledi.” (Sırrî-i Girîdî, 1309: 113-114).

Giritli Sırrı Paşa'nın eserinde Yûsuf suresinin nüzul sebebi ile ilgili dile getirilen son rivayetin de yukarıdaki pasajda tahkiye edilen sebeplerle birbirini tamamlar nitelikte olduğu ve Hz. Muhammed'in çektiği sıkıntıların hafifletilmesi için örnek olarak kendisinden önce gelmiş peygamberlerin tecrübe ettikleri sıkıntıların dile getirilmesi maksadıyla inzal buyurulduğu ifade edilir:

“... Bu sûre-i celîlede de Yûsuf aleyhisselâmın kardeşlerinden gördüğü cevr ü ceza beyân ü hikâye buyrulmuştur. Ta ki Peygamber-i Ekber efendimiz hazretleri, enbiyâ-i sâlipe hazerâtının ecânib ü ekârîbden mukâsât buyurdıkları ezâyı bilsinler de müte-sellî olsunlar.” (Sırrî-i Girîdî, 1309: 9).

13. yüzyılda kaleme alınmış Ali'nin manzum Yûsuf u Züleyhâ anlatısında Yûsuf suresinin nüzülü ile ilgili tahkiye edilen hadisenin Fahreddîn er-Râzî, İsmail Hakkı Bursevî ve Giritli Sırrı Paşa'nın tefsirlerinde dile getirdikleri ayrıntılarla örtüştüğü görülmektedir. Buna göre Yahudi bir topluluk, içlerinde büyük âlimlerinden olan Abdullah bin Selâm olduğu hâlde Hz. Muhammed'i peygamberliğinin sıhhati hususunda sınamak isterler ve Hz. Peygamber'e Yûsuf kıssası hakkında sorular sorarlar:

“bir kün cümle cühûdlar mecmû'
selâm oğlı 'abdullâh beyle keldi
kamuları muştâfîye selâm kıldı
telim dürlü mes'eleler sorarlar êmdi

oldı eger sen kertü resûl olur iseñ
risâlet da 'vîsin kıtur iseñ
yûsuf sawçı kışşasın bilür iseñ
neteligin bize a'lem kılgül êmdi

resûl aydur yâ cühûdlar oturuñlar
cühûdluğu köñlünizden çıkaruñlar
faşîh dilin şahîh îmân ketürünler
şoñra ahvâl neteligin aytur êmdi

pes ol şoranlara haber açdı
işitüp cühûdlaruñ 'aklı şışdı
muştâfîniñ melîh sözün 'acebleşdı
bizden yigrek bu ayıttı dërler êmdi

muştâfîye haqdan tevfiķ 'ayân oldı

le kad kâne kaşşahüm dep beyân oldı

cühûdlaruñ 'akılları muķır keldi

ahmaķları 'acebler duymaz êmdi” (Cin, 2004: 482-483).

Yukarıdaki manzumeden Yahudi topluluğunun sorduğu sorunun akabinde Allah'ın, Yûsuf suresini inzal buyurarak Hz. Muhammed'in, Yahudi topluluğuna Yûsuf'un hikâyesini tafsilatlı bir şekilde anlatabildiği anlaşılmaktadır.

14. yüzyılda kaleme alınan Darîr'in anlatısında Yûsuf suresinin nüzul sebebi ile ilgili iki farklı rivayetin nakledildiği görülür. Bu rivayetlerden ilkinde Yahudilerden oluşan bir topluluğun Hz. Ömer'le münakaşaya girdikleri, Hz. Ömer'in Yahudi topluluğunu ilmiyle yenmesinin ardından aynı güruhun kendi kutsal kitaplarını överek Yûsuf kıssası gibi bir kıssanın Müslümanlarda olmadığını dile getirdiği ve bu durumun böylelikle Hz. Ömer'i derin bir üzüntüye sevk ettiği belirtilir:

<i>“nāgehānī bir cemā‘at geldiler ‘ömer ile bahs-ı gavgā kıldılar</i>	<i>‘ilmile yindi kavī oldı ‘ömer mülzem oldılar kamu hōr u hakīr</i>
<i>ara yirde bir yehūdī söyledi nükte kıldı ‘ömere gör ne didi</i>	<i>eytdi bizim yek kitābumuz tamām ne diliyle didiñ sen di imām</i>
<i>eytdi bizüm defterimüzde haber kıldı yūsuf kıssasın (ol) mu ‘teber</i>	<i>ol sizüñ kitābuñuzda var mı bil anı size virmedi rabbü ‘l-celīl</i>
<i>anı işitdi ‘ömer gönli melūl geldi seyyide didi ol pür-usūl</i>	<i>mustafāya söyledi bu dāsītān mustafā oldı melūl iy dōstān</i>
<i>mustafā ol dem münācāt eyledi tañrı dergāhına hācāt diledi geldi</i>	<i>cebrā‘ıl getürdi bir haber kıssa-i yūsuf resüle mu ‘teber”</i>

(Karahān, 1985: 276-277).

Görüldüğü üzere Hz. Ömer'in iletlediği haberin sonrasında Hz. Peygamber'in de bu duruma üzüldüğü ve Allah'a yakarmasının akabinde de Allah tarafından Yûsuf suresinin indirildiği ifade edilir.

Aynı eserde surenin nüzul sebebi ile ilgili ikinci rivayette ise Hz. Peygamber'in hicretinde ona yoldaşlık eden ashaptan bir kişinin, üzerlerindeki mahzun havayı dağıtmak için Hz. Peygamber'den kendilerine hoşça vakit geçirmek maksadıyla bir hikâye anlatmasını talep ettiği ve bunun üzerine Yûsuf suresinin nazil olduğu dile getirilir:

<i>“ol zamān kim hicrete geldi resul mekkeden medīneye kıldı nüzul</i>	<i>mekkeden yöneldiler çünkim berī evlerinüñ terki urdı her biri</i>
<i>tañrı yolına fidā kıldı bular āhuret yolını muhkem tutdılar</i>	<i>eytdiler kim bize olsa bir beyan kim anuñla egleneydük bir zamān</i>
<i>bir ‘acāyib kıssa olsa söyleyüñ anuñla göñlümüzi eyleyüñ</i>	<i>geldi cebrā‘ıl getürdi bir beyān hem kelām ‘ullāh kısas kıldı ‘ıyān”</i>

(Karahān, 1985: 277-278).

Aynı yüzyılın bir diğer Yûsuf u Züleyhâ anlatısı sahibi Süle Fakîh'in eserinde, surenin nüzul sebebi üç farklı rivayetle tahkiye edilir. Bu rivayetlerden ilkinin Darîr'in anlatısında da yer alan Yahudilerden oluşan bir topluluğun Hz. Ömer'le münakaşaya girmesi, Hz. Ömer'in ilimde Yahudi topluluğuna galip gelmesi üzerine Hz. Ömer'e kendi kitaplarında yer alan Yûsuf'un hikâyesi gibi bir hikâyenin Müslümanlarda olmadığını belirtmesi, Hz. Ömer'in bu durumu Hz. Peygamber'e iletmesinin ardından da Yûsuf suresinin nazil olması şeklinde cereyan eden anlatı olduğu görülür (Köktekin, 1994: 74-76).

Süle Fakîh'teki ikinci rivayetin de Darîr'in anlatısındaki ikinci rivayetle aynı olduğu anlaşılmaktadır. Buna göre hicret zamanında sahabeden bir kimse, Hz. Peygamber'den gönüllerini açacak, kendilerini neşelendirecek bir hikâye anlatmasını talep eder. Bu talep neticesinde Yûsuf suresi nazil olur (Köktekin, 1994: 76-77).

Eserdeki son rivayette ise bir gün Hz. Ayşe'nin hoşça vakit geçirmek için Hz. Peygamber'den bir hikâye anlatmasını istemesi üzerine Yûsuf suresinin indirildiği bilgisi verilir:

“*‘Āyişe bir gün oturmuşdı meger Egleneydük dir eyā fahr-i cihān*
Mustafādan dilek eyler bir haber Anuñla egleneydik bir zamān

Diledi Hakdan resūlü'l-mürselīn

Süre-i Yûsuf viribidi mu‘īn” Köktekin, 1994: 76-77).

14. yüzyıldaki bir diğer Yûsuf u Züleyhâ anlatısı sahibi Garîb'te surenin nüzul sebebiyle ilgili dile getirilen rivayetin Darîr ve Süle Fakîh'in anlatılarında yer alan Hz. Ömer ile Yahudilerden oluşan bir topluluğun çekişmesi sonucunda Hz. Peygamber ve ashabının melûl oldukları, akabinde Allah'ın Yûsuf suresini indirip Hz. Peygamber'i ve ashabını mesrur ettiği şeklindeki rivayetle aynı olduğu görülmektedir:

“*Yahūdiler nizā‘ itdi ‘Ömer’le Kitābumuzda var ol sizde yokdur*
Didiler kıssa-i Yûsuf’dur evlā Melûl oldı işit ashāb-ı evlā
Melāletün giderdi anlaruñ Hak Habībini çü şādān itdi Allāh
Pes inzāl itdi budur kavlı-i akva Anuñ hükmindedür hep cümle eşya”

(Karakaya, 2012: 252-253).

16. yüzyıl mesnevilerinden Şerîf'in eserinde surenin nüzulünün Hz. Peygamber'in ashabının Hz. Peygamber'den kendilerine güzel vakit geçirecekleri bir hikâye anlatmasını istemeleri üzerine gerçekleştiği bilgisi verilir:

“*Bir gün ol sulţân-ı kevneyn-i cihān Oturdu halvetinde gönli şād*
Ol Rasūlu’llāh habīb-i pāk-i cân Vardılar yanına aşhāb u ‘ibād

Didiler yâ rahmeten li'l-‘âlemîn *Anuñ-ile göñlümüz egleyedik*
Bize eglence olsa yâ Emîn *Vakt-ile bir okuna diñleyedik*

Didi añlara Muḥammed Muştafâ *İndi ol demde hemân-dem Cebraîl*
Ḥaḡ viribiye olavüz pür şafâ *Ḳışşa-yı Yûsuf getürdi bellü bil*

İbn-i ‘Abbasdan rivâyet böyledür
Ḥaḡ kelâmında ḡaşaşda böyledür” (Ay, 2015: 125)

18. yüzyılda kaleme alınmış Ahmedî-i Âmidî'nin mesnevisinde surenin nüzul sebebiyle ilgili dile getirilen ayrıntıların, 14. yüzyıl anlatılarından Süle Fakîh ve Darîr'de yer alan rivayetlerden bir tanesi ile örtüştüğü anlaşılmaktadır. Bu eserde de hicret hadisesinin meşakkatinden dolayı gönülleri daralmış olan ashabın, Hz. Muhammed'den kendilerini ferahlatacak bir sure anlatmalarını istedikleri ve bunun üzerine Yûsuf suresinin indirildiği şeklindeki bilgiye yer verilir:

“Medîne şehrine érdi muzaffer *Muhâcir erleri bir bir çözüldü*
Medîne oldı anuñla münevver *Medîne râhına anlar düzüldü*

‘İyâl evṡânı atup gitdi anlar *‘İyâl evlâdlarından oldılar dür*
Varup sulṡân etegin tutdu anlar *Ohur göñülleri maḡzûn u mehcür*

Rasûle dédiler yâ Rehber-i nâs *Bu ḡüzünlü ḡalbimize bir feraḡ*
Ḥaḡ ta ‘âlâdan éderiz iltimâs *Vére göñlümüz ḡamın éde teraḡ*

Göndere bir sûre Ḳur‘ânı beyân *Bildiler anda ser-encâm-ı ḡaşaş*
Emri nehıyı ḡılmaya éde ‘iyân *Ḳalbimiz tâ kim ḡıla şabra heves*

Çünkü bunlar Ḥaḡḡa râzın söyledi
Sûre-i Yûsufi inzâl eyledi” (Doğan, 2005: 118-119).

Yine bu yüzyılda kaleme alınmış Oflu Bilâl'in eserinde surenin nüzul sebebi olarak iki farklı rivayetin tahkiye edildiği görülür. Bu rivayetlerden ilki; Darîr, Süle Fakîh ve Garîb'in de eserlerinde yer verdiği Hz. Ömer'in Yahudi bir guruhla münakaşa etmesi, yine aynı topluluğun kendi kutsal kitaplarında Hz. Yûsuf'un kıssasının bulunmasına rağmen Müslümanların kitabında böyle bir kıssanın yer almamasından hareketle Hz. Ömer'i küçük düşürmeye çalışmaları ve akabinde Yûsuf suresinin indirilmesi ile son bulan rivayettir.

“Rivâyetdür gelür tefsir-i şâh içre meḡer birgün
‘Ömer katına gelmiş bir cemâ‘at cümle aḡyârdan

Didiler bizlere oldı bil ‘ayân ḡışşa-i Yûsuf
‘Acebdür size gelmedi nişân-ı noḡta aradan

*‘Ömer gam çekdi kim bunlar haber-dâr oldı Tevrâtdan
‘Aceb ya bizlere olmaz mı bir dîvân-ı Furķândan*

*Hemân naĥnû neķuşşu âyeti(y)le geldi Cebrâ’îl
Ĥaber-dâr oldular cümle ahup remzi bu ma ‘nâdan*

*Didiler ba’zı râvîler Resûlullâh idüp hicret
Muhâcirlerle hem çekdi elini mâsivâ’llâhdan*

*Medînede garîb bunlar dururken ‘Âişe eydür
N’olaydı yâ Resûlullâh bize bir kışşa evladan*

*Pes andan geldi Cebrâ’îl didi kim yâ Resûlullâh
Ulü’l-elbâba ‘ibretçün getürdüm anı Mevlâdan”*

(Kuzubaş, 2010: 63-64).

Yûsuf suresinin nüzul sebebiyle ilgili ikinci rivayetin yukarıdaki manzumedeki görüldüğü üzere Süle Fakîh’in eserinde Hz. Ayşe’nin, Hz. Peygamber’den bir kıssa anlatmasını talep edip Hz. Peygamber’i ve ashabını mesrur ettiği şeklinde tahkiye edilen rivayetle aynı olduğu görülmektedir.

4. Sonuç

Yûsuf u Züleyhâ mesnevilerinin, beşerî tarafıyla bir aşk hikâyesi hüviyeti taşımasının yanı sıra ilahi olarak cihânşümûl mahiyette çeşitli semavi kitaplarda yer verilen Yûsuf Peygamber’in hayat hikâyesini esas alan anlatılar olmasından hareketle edebî anlatılarda hikâyeye temel teşkil eden unsurların semavi kitaplar çerçevesinde tanzim edildiği anlaşılmaktadır. Bu şekildeki bir kurgunun ekseriyetle hikâyenin esasına müteallik hususlarda olduğu bilinirken bir kısım şairin bu çeşit bir alakayı hikâyenin esasının dışına çıkararak Yûsuf suresinin nüzul sebeplerini bir müfessir edasıyla edebî-tezyinî forma sokup eserlerine dâhil ettikleri görülmektedir.

Türk edebiyatında kaleme alınmış manzum Yûsuf u Züleyhâ anlatılarının yedisinde tefsirlerde Yûsuf suresinin nüzul sebepleri ile ilgili tahkiye edilen rivayetlere, ağırlıklı olarak ilk dönem (13.-14. yüzyıl) anlatılarında (Ali, Darîr, Süle Fakîh, Garîb) olmak üzere yer verildiği diğer yüzyıllarda ise (16. yüzyıl) anlatılarından birinde (Şerîf) ve (18. yüzyıl) anlatılarından ikisinde (Ahmedî-i Âmidî, Oflu Bilâl) yer verildiği tespit edilmiştir.

Türk edebiyatında kaleme alınmış bütün manzum Yûsuf u Züleyhâ anlatılarında Yûsuf suresinin nüzul sebepleri ile ilgili tahkiyelere yer verilmemiş olsa da bu çeşit bir usulün bazı şairler tarafından benimsendiği ve farklı yüzyıllarda kaleme alınmış anlatılara dâhil edildiği anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Albayrak, Çağdaş (2021); *Türk Edebiyatında Yûsuf u Züleyhâlar ve Giritli Sırrı Paşa'nın Ahsenü'l-Kasas'ı (Mukayeseli İnceleme)*, (Basılmamış Doktora Tezi) Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Edirne.

Ay, Halil (2015); *Şerif'in Kıssa-i Yûsuf Mesnevisi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kütahta.

Cin, Ali (2004); *Ali, Kıssa-i Yûsuf (H.630/M.1233) (İnceleme-Metin-Dizin)*, (Basılmamış doktora tezi) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Dili) Ana Bilim Dalı, Ankara.

Doğan, Ramadan (2005); *Ahmedi-i Âmidî'nin Yûsuf u Züleyhâ'sı (Metin ve İnceleme)*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul.

Fahruddin Er-Râzî (2002); *Tefsîr-i Kebîr Mefâtihu'l-Gayb*, C. 13, Tercüme: Suat Yıldırım, Lütfullah Cebeci, Sadık Kılıç, C. Sadık Doğru, Huzur Yayınevi, İstanbul.

Göre, Zehra (2009); *Bilâl Kıssa-i Yûsuf (İnceleme-Metin)*, Öncü Kitap, Ankara.

İsmail Hakkı Bursevî (2012); *Muhtasar Rûhu'l-Beyân Tefsîri*, C. 4, İhtisar eden: Muhammed Ali Sabûnî, Damla Yayınevi, İstanbul.

Karahan, Leyla (1985); *Erzurumlu Mustafa Darîr Kıssa-i Yûsuf (Yûsuf u Züleyhâ)*, (Basılmamış doktora tezi) Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara.

Karakaya, Burcu (2012); *Garîb'in Yûsuf u Züleyhâ'sı (İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin)*, (Basılmamış yüksek lisans tezi) Ahi Evran Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kırşehir.

Köktekin, Kâzım (1994); *Süle Fakih'in Hz. Yûsuf ve Zeliha'sı (İnceleme-Metin-Dizin)*, C. 1, (Basılmamış doktora tezi) Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.

Kuzubaş, Muhammet (2010); *Kıssa-i Yûsuf u Zelihâ*, Karadeniz Dergisi Yayınları, İstanbul.

Mazıoğlu, Hasibe (1999); "Yûsuf u Züleyhâ Yazarı Sulî Fakih'in Adı Sorunu", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, C. 1-2, S. 42, s.169-176.

Sırrî-i Girîdî (1309); *Ahsenü'l-Kasas Tefsîr-i Süre-i Yûsuf Aleyhisselâm*, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, C. 1-2-3, İstanbul.

Süyûtî (2012); *Hadislerle Kur'an Tefsiri ed-Dürrü'l-Mensûr fi't-Tefsîr bi'l-Me'sûr*, Tercüme: Zekeriya Yıldız, Ocak Yayıncılık, C. 8, İstanbul.

Tezcan, Semih (1994); "Anadolu Türk Yazınının Başlangıç Döneminde Bir Yazar ve Çarhname'nin Tarihlendirilmesi Üzerine", *Türk Dilleri Araştırmaları*, C. 4, s. 75-88.

Ünver, İsmail (1986); "Mesnevî", *Türk Dili Dergisi-Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, s. 430-463.

Ünver, İsmail (2001); "Sulî, Sulî, Sula, Sule, Süle ve Süli Fakih Rivayetleri Üzerine", *Türkojî Dergisi*, C. 14, S. 1, s. 15-20.

KAVRAMSAL BAĞLAMDA ŞAMAN TEONİMLERİ

Prof. Dr. Fuzuli BAYAT

Öz: Türk mitolojisinin başlıca özelliği onun şaman edisyonunda takdimidir. Şamanlar, Türk dinî-mitolojik sistemini mistik yapılı ilahlar dünyası ile yeniden oluşturdular. Onlar Türk kozmogonisini yenilemekle birlikte ona birçok ilaveler de getirdiler. Özellikle evrenin yaratılması, kozmik düzen, yüksek dereceli ruhlara, onların faaliyetlerine, bu ruhların sosyal yapılarına, karşılıklı yardımlaşmalarına veya mücadelelerine ait konulara önem veren şamanlar örnek olarak gösterilebilir. Mit, insanlığın ortak bilincinin bir yansıması olduğundan evrensel niteliğe sahiptir. Mitleri diğer anlatı türlerinden ayıran en önemli özellik mit metninin kutsallığı ve inançsal işlevidir. Bu özellik farklı biçimlerde çeşitlene de özde değişmez olarak kalır.

Bu bakımdan mitler her kavmin, her çağın özelliklerini, sosyal ve kültürel yapısını, inanç dünyasını ortaya koymaktadır. Etik özellik ve coğrafi koşullar hiçbir koşulda göz ardı edilemez. Bu bağlamda Türk mitolojisi; Yunan, Mısır, Sümer, Kızılderili mitolojilerinden farklılık gösterdiği gibi, komşuları olan Çin, Moğol, Kore vb. mitolojilerden de ayrılır. Şamanların nesnelleştirdikleri ve adına iye dedikleri doğa olayları insanları bir harmoni içine almakla yaşamı düzenlemekte; nesnelere, varlıklar arasında denge kurmaktadır. Şaman mitolojisi genel olarak metin bağlamında folklorik özellik taşımaktadır. Yapılan tüm şiirsel dualar, sözlü veriler ruhlara odaklanmıştır. Bu ruhlar şamanın yardımcıları, ordusu, koruyucuları veya şamanın baş vurduğu doğa iyeleridir. Bu yazıda Şamanik kültür taşıyıcılarının uzun yıllar deforme edilmiş, ancak temel öğelerini koruyabildikleri mitolojik teonimleri araştırma konusu olacaktır.

Anahtar Kelimeler: mitoloji, şaman teonimleri, ruhlar dünyası, koruyucu varlıklar, doğa iyeleri.

SHAMAN THEONIMS IN CONCEPTUAL CONTEXT

Abstract: The main feature of Turkish mythology is its presentation in the shaman edition. Shamans reconstituted the Turkish religious-mythological system with the mystical world of theonims. By renewing the Turkish cosmogony, they brought many additions to it. Particular attention was paid to the creation of the universe, the cosmic order, the higher spirits, their activities, the social structures of these spirits, their mutual aid or struggle. Since myth is a reflection of the collective consciousness of humanity, it has a universal character. The most important feature that distinguishes myths from other narrative types is the sanctity of the myth text and its religious function. Although this feature may vary in different forms, it is essentially unchanging.

ORCID ID : 0000-0002-0811-5852

DOI : 10.31126/akrajournal.1072096

Geliş tarihi : 11 Şubat 2022 / Kabul tarihi: 03 Nisan 2022

*Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü Bölüm Başkanı.

In that respect, myths reveal the characteristics, social and cultural structure, world of belief of every tribe, every age. In any case, ethnic characteristics and geographical conditions cannot be ignored. In this context, Turkish mythology differs from Greek, Egyptian, Sumerian, and Native American mythologies, as well as its neighbors China, Mongol, Korea, etc. it also differs from mythologies.

The natural events that the shamans objectify and call "possessions" organize life by bringing people into harmony and establishing a balance between objects and beings. Shaman mythology is generally folkloric in the context of the text. All the poetic prayers, verbal data are focused on the spirits. These spirits are the shaman's helpers, army, protectors, or nature possessors to whom the shaman appeals.

This article will be the subject of researching the mythological theonims of shamanic culture carriers, which have been deformed for many years but preserved their basic elements.

Key Words: mythology, shamanic theonims, spirit world, guardian beings, nature possessors.

Giriş

Araştırılmasına geç başlanılsa da Türk mitolojisiyle ilgili özellikle son dönemlerde kayda değer birçok kitap ve makale yazılmıştır. Buna rağmen şaman teonimleri¹ bağlamında mitin ve mitologemlerin rolü, mit sonsuzluğunda ihtimaller, mitik ideolojide tersine çevirmeler, niyete göre yeniden düzenlemeler vb. çok az öğrenilmiş konulardandır. Durum hem geçmiş Sovyetler Birliği'nde hem de Türkiye'de aynıdır. Örneğin Sovyet rejiminin Türk halklarının tarihini, edebiyatını, sözlü kültürünü derinlemesine araştırmayı yasaklayan özel bir kararı olmasa da bazı destanların (Dede Korkut Kitabı, İdigeş Destanı, bazı Yakut ve Sayan-Altay Türkleri destanları), millî bilinci yükseltecek ve Türkleri birleştirecek her türlü siyasi-ideoloji ve kitlevi uygulamaların yasaklanması, millî kadroların imha edilmesi vs. gibi olumsuz şartlar mitolojik çalışmaların da 70-80 yıl geç başlamasına neden olmuştur. İskitleri, dillerini, mitolojilerini İran kaynaklı addetmek, Cengiz Han (Şato Türklerindedir) ve devletini tamamen Moğollaştırmak, Türk mitolojik verilerini Moğollara mal etmek problemin görünen taraflarıdır. Sadece Ruslar ve Sovyet ideolojisi değil, Batılı bilim adamlarının da çoğunluğu Türk mitolojisi terimi yerine Asya veya Moğol mitolojisi, en iyi hâlde Türk-Moğol mitolojisi terimini kullanmayı tercih etmektedirler.

Şamanlar, Türk dinî-mitolojik sisteminin içini boşaltarak mistik yapılı teonimler dünyası oluşturmakla mitolojiyi, dolayısıyla kutsal alanı yeni bir düzene koydular. Onlar Türk kozmogonisini yenilemekle birlikte ona birçok ilaveler de getirdiler. Özellikle evrenin yaratılması, kozmik düzen, yüksek de-

1. Teonim/Theonym (Yunanca θεός – “Tanrı” + ὄνομα – “ad; isim” kelimelerinden türemiştir), bir tanrının özel adı anlamına gelen bir tür mitonimdir. Teonim, onomastiğin bölümlerinden biri olarak, teonimlerin ortaya çıkışı, gelişimi ve varlığının incelenmesi ile ilgilenir. Bu terimden türeyen teonimiya teonimler hakkındaki ilime denilir.

receli ruhlara, onların faaliyetlerine, bu ruhların sosyal yapılarına, karşılıklı yardımlaşmalarına veya mücadelelerine ait konulara önem verilmiştir. Şamanik bir inançla yaşayan halk da bu mitolojik olguları sözlü kültür ortamına getirmekle Türk mitolojisini oluşturmuştur.

İnsanlığın ortak bilincinin bir yansıması olan mitler evrensel niteliğe sahiptir. “Genel mit iki aşamada işlemektedir; önce insan morfolojilerindeki farklılık onaylanmakta, egzotik olanlar aşılmakta, türlerin sonsuz çeşitliliği, vücudun derileri, kafatasları ve kullanım çeşitliliği tezahür ettirilmekte, bunlardan zevkle konuşulmakta, nihayetinde dünyanın imajı canlandırılmaktadır. Sonra, bu çoğulculuktan sihirli bir şekilde bir birlik oluşturulmaktadır; insan doğar, çalışır, güler ve her yerde aynı şekilde ölür; eğer bu fiillerde bir miktar etnik özellik hâlâ mevcutsa, en azından bunların her birinin altında özdeş bir ‘doğa’ olduğunu, çeşitliliğin sadece biçimsel olduğunu ve insan türüyle çelişmediğini anlamaya izin vermektedir. Bu ise ortak bir matrisin varlığını inkâr etmemektedir. Başka bir ifadeyle bu açıkça bir insan esasını (özünü) varsaymak anlamına gelmektedir. İşte Tanrı, sergimize yeniden katılmıştır; insanların çeşitlilik gücünü, zenginliğini, jestlerinin birliğini, iradesini göstermektedir.” (Barthes, 1957: 162).

Doğal olarak tüm dünya mitlerinde ortak temaların işlenmesi kaçınılmazdır. J. Campbell’e göre mitlerin en önemli işlevi, hem de ortak teması bireyin bir bütünlük içinde kendi yerini bulmasını sağlamaktır (Campbell, 2004: 17). Ancak her toplumun sosyo-ekonomik şartlarına bağlı olarak bazı farklılıklar da söz konusudur. İlk olarak mitleri diğer anlatı türlerinden ayıran en önemli özellik mit metninin kutsallığı ve inançsal işlevidir. Bu özellik farklı biçimler olsa da temelde değişmezliğiyle önem arz eder. Bu bakımdan mitler her kavmin, her çağın özelliklerini, sosyal ve kültürel yapısını, inanç dünyasını ortaya koyan bir ayrıcalığa sahiptir. İkincisi, nesnel olmayanları nesnelleştirmek görevini üstlenen mitler, genel bilgi bakımından bireyle tanrısal varlıklar arasında bir bağ kurmaya çalışmaktadır. Şamanların nesnelleştirdikleri ve adına iye dedikleri doğa olayları insanları bir harmoni içine almakla yaşamı düzenlemekte, nesnel ve varlıklar arasında dengeyi sağlamaktadır.

Mit, sonsuz sayıda tanımı olan bir kavram olduğundan bilimsel anlamda XVIII. yüzyıldan günümüze kadar onun öğrenilmesi ile ilgili çeşitli teoriler ortaya çıkmıştır (Bk. Hendy, 2002). Mitsel düşünce tarihinin gelişimi hakkındaki en kapsamlı tasnifi hiç kuşkusuz L. Honko yapmıştır. L. Honko’ya göre mit, aslında duygusal imalar taşır, belki de en kolay şekilde dua, ayin, ritüel drama, büyü gibi terimler bağlamında bunların hepsinin farklı dinî türler için kullanıldığı görülür. O mitleri tarihsel, psikolojik, sosyolojik ve yapısal perspektifler olmak üzere dört alt gruba ayırır (Honko, 1972: 12-14).

Theodor Gaster'in belirttiği gibi, mitlerin en önemli özelliği, hem ebedî hem de aşkın, geçici ve dolaysız olanı içermeye yetenekleridir (Gaster, 1984: 113). Elbette mitsel bilincin mantıksal olarak ilişkili kavramlar yerine kültürlerde ortak olan sembolizmden üretilen metaforlar ve imgeler şeklinde çalıştığını belirtmek gerekir. Başka bir deyişle, dinî-mitolojik semboller, insanın ve toplumun yapısını ifade eden diğer disiplinlerden farklı olarak, hakikati anlatan bir imge ve metaforlar ağı oluşturur (Cassirer, 1953: 103-105; Ricoeur, 1976: 54-55; Siikala, 2002: 53-56). Mitolojik anlatım, bir yandan temel sembolizmin sürekliliği ve uzun tarihiyle, diğer yandan da gücünü bu sembollerin gizli anlamından alan sürekli hareket eden imgeler kaleydoskopuyla karakterize edilir (Siikala, 2012: 19). Bu açıdan bakıldığında her mit hem bir anlatı hem de ilk zamanların düşünce tarzıdır.

Mit kavramı, dünya ve farklı kültürlerdeki insanların dünya deneyimlerini nasıl yapılandırdıkları hakkında Batılı düşünce için temel bir referans çerçevesi olarak ortaya çıkmıştır. Mitler, giderek artan dijital çağımızda bile insanları büyülemekte ve onlara ilham vermektedir. Zamanla mite karşı olan ilgi, inişli yokuşlu bir yol katetse de, mitin modası asla tamamen geçmemiş gibi görünmekte ve özellikle son on yılda popüler ilgi yeniden ivme kazanmaktadır (Frog, 2018: 1). Mitler, genelden özele birçok işlevi yerine getirmektedir. Ortak işlevler, sağladıkları psikolojik destekte de olabilmektedir. Mitler "Amacımız nedir?" ya da "Neden ölürüz?" gibi soruları yanıtlayabilmektedir. Ayrıca daha spesifik işlevler, örneğin sosyal olarak kabul edilebilir bir yaşam tarzı modelinin getirilmesini işaretlemektedir." (Tarzia, 2011: 322).

Şamanın bazı ilavelerine ve "düzeltmelerine" maruz kalan mitler veya şaman mitolojisi, ritüel uygulamalarla yakından ilgili olduğundan ve büyük ölçüde kamlık zamanı topluma iletiğinden mitolojinin odak noktasının merkezinde şamanın kendi figürü ortaya çıkar. Şaman mitolojisi genel olarak metin bağlamında sözlü-şiiresel, kısacası folklorik bir karaktere sahiptir. Bu nedenle yapılan tüm şiiresel dualar, sözlü veriler ruhlara odaklanmıştır. Bu ruhlar şamanın yardımcıları, ordusu, koruyucuları veya şamanın baş vurduğu doğa iyeleridir. Aynı zamanda kartal, balık, ayı, geyik, insan vb. şekillerde görülen bu ruhlar, evrenin çeşitli kavramlarını da sembolleştirir.

Tüm bunlar mitin, ilmî bir değere mi sahip olduğu sorusunu akla getirir. Asıl olan mitin ilmî bir gerçekliği yansıtması değil, ilkel insanın ilk ilmî düşüncelerinin izlerini mitlerde bulmaktır. Ancak mit, ilmî gerçekliği metaforik bir dille, alegorik bir yorumla bizlere sunar. Doğa olaylarını antropomorflaştırarak insanoğlunu eğitir, mikrokozmosla, makrokozmos hakkında bilgi verir. Teonimlerle tanrıların sırrını, doğanın gizemini kodlaştırır. Özetle mit, insanlara metaforik bir dille tarihten önceki tarih, modern ilimden önceki sivilizasyon, modern kültürden önceki ahlak hakkında bilgi vermektedir.

1. Türk Mitolojisinin Nomina Sacrası

Bu çalışmanın esas amacı şaman teonimleri ve teonimik kahramanlar hakkında var olan bilgilerin zamanla unutulmakta olduğunu dikkate alarak onları yeniden değerlendirmekle topluma kazandırmaktır. Nitekim XXI. yüzyılda artık pratikten çıkmakta olan, unutilan, değişim ve dönüşümün sonucunda deforme olan Türk Şamanlığını ve şaman mitolojisini kayıt altına alarak gelecek kuşaklara aktarmakla geleneksel Türk kültürünün varlığını korumak başlıca görev hâline gelmiştir. Şamanlığın esas uygulayıcıları olan Sayan-Altay ve Yakut Türklerinde 1990'lı yıllardan başlayarak yaygınlaşmaya başlayan çok sayıdaki dinî örgütlerin ve inanç merkezlerinin arasında zengin şaman mitolojisini öğrenen herhangi bir kurum yer almamaktadır. Durum böyleyken şaman mitolojisi, sözlü geleneği ve en başlıcası da şaman teonimleri olarak adlandırdığımız demiurglar, yüksek dereceli ruhlar, tanrısallaşmış ecdatlar ve kahramanlar hakkındaki hikâyeler artık tarihe karışmaktadır. Hatta bugün neo-şamanların da, pratikte isimlerini anmadıkları onlarca (belki de yüzlerce) teonimler ve bu teonimlerin işlevleri, kültürel rolleri hakkındaki bilgiler yok olup gitmektedir. En azından küresel dünya ölçeğinde yeri olmayan bir dizi inanç, gelenek, örf ve âdetlerin, folklorik ve etnografik verilerin korunma muhtaç olduğu bir gerçektir.

Nomina sacra² olarak bilinen teonimler genellikle “tanrıların özel isimleri” olarak yorumlanır. Kural olarak özel isimler, herhangi bir şeyin adı veya sınıfı ile ilişkilerinin şekillendirdiği bir anlam işlevi görmektedir. Tanrı teonimi, tek tanrılı dinlerde sadece ilahın doğrudan doğruya adı olmayıp aynı zamanda çok tanrıcılıkta dünya bütünüünün bir parçası, üzerinde yüce güce sahip olan doğüstü varlıkların bir sınıfını belirtmek için kullanılan kavramdır. Adlandırma, tanrıların ve ruhların çeşitli sınıfları hakkındaki fikirlerin tümüyle açıklanması anlamına gelir: Perun, Mokoş ve Hors tekilik kriterine uygun özel isimlerdir. Deniz kızları, kıyı şeridi, doğum kadınları “onların kavramları ile doğada kolektif olanın” canlı sınıflarıdır ve bu nedenle teonimler ortak isimlerdir (Zubov, 1994: 106).

Nomina sacra, birbaşa anlam değildir, dolayısıyla teonimin başlangıç noktası olarak sözcüksel anlamını kullanarak, “tanrının uygun adı”nda kendini gösterir. Bu bakımdan çeşitli sözcüksel anlamların nasıl temsil edildiğine karar verilmelidir: 1. Anlam 2. Yapısal 3. Duygusal 4. Sözlük anlamı. Kuşkusuz, tüm kuramların, sözcüksel birimin belirlenen nesne ile olan ilişkisini - bu durumda - bir nesnenin veya yaratığın görüntüsünü karakterize eden denotatif

2. Hristiyan yazı pratiğinde, nomina sacra (tekil: Latince nomen sakrum), özellikle Yunanca el yazmaları içinde yer alan kutsal yazılarda sık sık meydana gelen ilahi isimlerin veya başlıkların kısaltmasıdır.

(sözlük anlamı) bir değeri vardır. Özel isimler “hipertrofik olarak nominatif-tir” (Reformatskiy, 1996: 60) ve bu nedenle dilsel faktörlerin kendileri, işleyişlerinde, dışsalıcı olanlardan daha az rol oynamazlar.

Bu bağlamda, metinde teonimiyanın çeşitli anlamları gerçekleştirilebilir. Bunlar anonim birimin “dengeyel yönelimi”ne bağlı olarak birincil, esas, başlıca, ikincil, özel ve bağlamsal olabilir. Sözelimi;

1. Eski mitolojideki ve bazı Doğu dinlerindeki “tanrıça” kelimesiyle dışıl bir varlık kastedilir. (Bu bağlamda, birincil, temel anlam aktive edilir).

2. “Tanrıçalarım! Sen nesin! Neredesin!” Burada ikincil anlam aktüelleşerek başka bir anlamın duygusallık yaratan işlevine çevrilir. Mesela, tanrıça kavramı, sevgili bir kadın üzerine aktarılır.

Sözlük anlamı (denotat) sadece somut, maddi olarak temsil edilen bir nesne değil, genel olarak bir kelime tarafından çağrılan herhangi bir “dil-dışı gerçeklik nesnesi”dir. Denotat (Latince Denotatus – belirlenmiş) referent ile aynıdır; nesnenin adının konu tanımı (Türkiye’nin başkenti Ankara şehridir); anlamın açıklanması, bir ismin nesnel anlamı (işaret); bu adla adlandırılan şey, dışsal gerçekliktir (nesne, kalite, fenomen, durum, soyut kavram vb.dir). Teonimler sözlük anlamı taşıdığı gibi bu anlamın üzerinde yapılan bir de konnotatif (ilave anlam) bağlama sahiptir. Dolayısıyla ilave edilen anlamlar teonimlerin ortaya çıkmasında mühim rol üstlenmiş olur.

Teonimler, sadece onomastiğin (özel isimler) bir alanı değil, aynı zamanda sözlüksel alanın da kendine özgü bir sektörüdür. Kendisinin özel bir çalışma konusu vardır, sadece tematik özellikler (özel bir tematik grup olarak kuramlar) ile değil, aynı zamanda yapısal-anlamsal özellikler bakımından da belirler. Tüm bunlar ad bilimi (onomastiği) oluşturur.

Teonimlerin tamamı, tanrı sınıfları için uygun ve ortak isimler, insan kaynaklı yarı ilahi karakterler, Türk kültüründe tanrıoğulları, iyeler, ilk atalar, şaman ruhları, tanrısal nitelikli kahramanlar, şeytani karakterler; alt düzey yaratıkları, yani damdabaca ev bahçe koruyucularının isimleri, kötü ruhlar, deforme olmuş soyut kavramlar, deforme olmayan antropomorfik nesnelere, nitelikler ve semboller, kozmik elementlerin isimleri vs.’den ibarettir. Bir sözle Türk mitolojisinde teonimlerin anlamı sadece doğrudan doğruya tanrı isimleri olmayıp tanrısal varlıkların, ilahi soyut kavramların da bir dökümüdür. Bu nedenle şaman teonimleri kendi iç dünyasının zenginliğiyle seçilir.

Teonimler veya tanrıların özel adları mitonimlerin bir alt yapısı olup özel mitolojik kahramanların, demonik varlıkların, efsanevi yerlerin vb. isimlerin toplamıdır. Teonimiya dil ve kültürün esas kısmı, toplumun dinî tasavvurlarının aktüelleştirilmesidir. Teonimiya genelde daha çok tarihî ve etnografik bakımdan araştırma objesi olmuştur (Katanov, 1907; Anohin, 1924; Karunovskaya, 1935: 160–183; Sagalaye, 1984; Funk, 1995: 180–206; Funk, 2005;

Yamayeva, 2007; Alekseev, 2008: 215–400; Muytuyeva, 2004). Bu terimin kapsam sahasına tanrı, tanrıçalar, kültürel kahraman anlamındaki tanrıoğulları, Yeraltı Dünyası ruhları ile hamî ruhlar girmektedir. Buraya kahramanlıkları ile kutsanmış veya hayranlık oluşturan tarihî kahramanlar, ilk atalar, devlet kuran mitikleşmiş hükümdarlar dâhil değildir.

Yukarıda da değinildiği gibi şaman mitolojisinin ilah adlarını araştırmanın nedeni onların zamanla unutulmakta olmasıdır. Çünkü şaman teonimlerinin, yani şaman panteonunun hâlen var olduğu Sayan-Altay’da tek tanrıcılık temayülleri kendisini XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında göstermeye başlamıştır. Nitekim Sovyetler Birliği’nin dağılmasından sonra, özellikle son dönemlerde Altay-Kuday (yerli halkın tasavurunda Altay-Tanrı tüm dinî temsilleri birleştirir), Altay-Eesi (Altay’ın Sahibi), Ak-Burhan (Beyaz Burhan) tüm Altay kavimlerinin tek tanrısı hâline gelmiştir. Aşama aşama, şaman panteonundaki tanrıların isimleri, özellikle Ülgen, Karşit, Abakan, Kırgıs Kan, Çaptıgan, Tootoy vb. gibi şaman töşleri olan teonimlerin, ayrıca Yeraltı Dünyası’nın hakimi olan Erlik’in isimleri yavaş yavaş değer kaybetmekte ve nadiren kullanılmaktadır. Burhanizm’in yayılma sürecinin başlamasıyla Tanrı Burhan imajı kökleşmeye yüz tutmaktadır. Bu yargıyı oluşturacak birçok kanıt ayrı ayrı araştırmacıların eserlerinde belirtilmiştir (Butanaev, 2003; Homuşku, 2005; Burhanizm, 1994; Oynotkinova, 2019: 200-212; Popov, 2016; Karaşev, 2017; Hvastunova, 2018). Bu kavramların ortaya çıkmasıyla şaman panteonundaki tanrı isimlerinin yerine XX. yüzyılın ortalarına doğru Üç-Kurbustan, yahut onun anologu olan Burhan ve Bay-Altay gibi yeni baş tanrılar geçmeğe başlar.

Şaman geleneğiyle sanatlarını icra etmeyen ve yaşamlarını bu geleneğe bağlı kılmayan bazı epik söyleyiciler de şaman teonimlerinin yerine Burhanizm’in tanrılarını getirmeğe başlar. Şöyle ki Üç-Kurbustan’ın istikrarlı durumu epik geleneğe kısmi aktarımı ile belirli bir aşamada desteklenir. V. Kleşev’in de belirttiği gibi Altay Burhanistlerinin şaman tanrılarına karşı olumsuz tutumu, kötülüğün taşıyıcısı Erlik’e karşı olan iyilik tanrısı Ülgen’in öneminde bir azalmaya yol açır. Buna ek olarak, Ülgen’in kabile karakterli saygı duyulan bir teonim olması, eski bir Tanrı olan Kurbustan’ın önem kazanmasına neden olur (Homoşku, 2005, Kleşev, 2006). Ayrıca Altay’da hızla yayılan Burhanizm’in, ilke olarak “kara güçlere” hizmet etme ihtiyacını reddetmesinin bir sonucu olarak Kurbustan’ın Altaylıların en büyük tanrısı hâline gelmesine de yol açmış olur. Buraya kadar anlatılanları özetlemek gerekirse; Dağlık Altay’daki Şamanizmin tamamen yok olmanın eşiğinde olduğu ve Burhanizm kavramlarının bulanık ve istikrarsız olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca arkaik dinî inançların ve genetik olarak heterojen dinî bileşenlerin Altaylı kavimlerin hayatında önemli rol oynadığı da vurgulanmalıdır. Çünkü geleneksel ritüeller,

mitik anlatılar Altay halk dininin temelini oluşturmaktadır. Tüm bunlar heterojen bir yapıya sahip değildir, hatta bazen birbiriyle çelişir, ancak birleştirildiğinde, Altaylıların geleneksel dünya görüşüne bir bütün olarak uyan eklektik bir yapı oluştururlar (Kleşev, 2006: 31).

Genelde teonimlerin, somut olarak da ana mitolojik karakterlerin incelenmesi, bu isimlerin her birinin farklı lehçe ve etnik bölgelerde uygun ve ortak adları ve durumları bağlamında değerlendirilmektedir. Ayrıca teonim ve antroponim ilişkisi; teonimler ve antroponimler arasındaki işlevsel farklılıklar da araştırma objesine dâhildir. Teonimler, antroponimi, toponimi, dil ve diyalektoloji tarihi, mitoloji, folklor, etnografi, din, tarih ve arkeoloji bilimleri ile ilişkilidir. M. Malsagova, dilsel materyalin genel soyutlama temelinde teonim kavramının anlam dairesini genişleterek 12 grup tespit etmiştir:

- 1) Çeşitli düzeylerdeki tanrıların genel isimleri (Tanrı, Tanrıça);
- 2) En yüksek seviyedeki tanrıların isimleri (Zeus, Lord, Yaratıcı);
- 3) Daha düşük seviyedeki tanrıların isimleri (Amur, Venus, Melpomene, Morpheus, Thalia, Terpsichore, Fortuna vb.);
- 4) Tanrı sınıflarının isimleri (melekler, müzler (ilham peroleri), periler, deniz kızları vb.);
- 5) İnsan kökenli yarı ilahi karakterler (Âdem, Havva, Tanrı'dan türeyenler vb.);
- 6) Şeytani karakterler veya dünyevi sınırsız güce sahip bir dizi karakter (demon, cin, iblis vb.);
- 7) Yaratıkların ve alt düzey yaratıkların sınıflarının, kötü ruhların (dönergeler, vampir, ev-eşik koruyucuları) isimleri;
- 8) Tanrılaştırılmış soyut kavramlar (ruh, günah, can, lütuf);
- 9) Tanrılaştırılmış antropomorfik olmayan nesnelere:
 - a) Hayvanlar (ayı);
 - b) Bitkiler (defne, tütsü, meşe, çınar, çam vb.);
 - c) Peyzaj unsurları (Olympus, vb.);
- 10) Özellikler ve semboller (defne, dikenli taç, haç, lira, organ vb.);
- 11) Evren, evren elementlerinin (gökyüzü, su, hava, toprak vb.) isimleri;
- 12) Cenaze törenleri, düğünler vb. özellikleriyle, ibadetle ilgili sözcük dağarcığı (tapınak, kilise, manastır, rahip, başpiskopos, ikon, ibadet) vb. (Malsagova, 2011: 85).

Şaman teonimleri de bir dizi kategorilere ayrılır ki bunları genelde *aru töşler* (ezelden var olanlar) ve *neme töşler* (sonradan yaratılanlar) olarak iki kısma ayırmak mümkündür. Bu töşler şamanların Tanrı, koruyucu ruhlar, demonolojik varlıklar olarak algıladıkları gök, yer ve Yeraltı Dünyası varlıklarıdır. Şaman teonimleri homojen bir yapıya sahip değildir. Şöyle ki Sayan-Altay, Yakut Türklerinin teonimleri hem denotatif (sözcük anlamı) hem de konnotatif

(ilave anlam) bakımdan farklılık gösterdiği gibi, Orta Asya, Bolgaboyu Türklerinin de teonimler sistemi çeşitlilik arz eder. Buraya bir de geleneksel şamanlığın 200 yıldan fazla süren yok edilme siyaseti sonucunda zayıflayan ve yok olma eşiğine gelen mitolojilerini de eklemek gerekmektedir.

Şu anda, yerli Altay nüfusu, ruhsal alanda giderek yoğunlaşan etnik özgürlüğün canlanması ve korunması süreçlerinden geçmektedir. Hristiyanlığın etkisi altında kalan Şamanistik fikirlerin uzun süren dönüşümü ve Rus nüfusu ile sürekli yakın temas nedeniyle Gornıy (Dağlık) Altay'ın (Turoçak, Çoy, Maysinskiy, Çemalsk ilçeleri ve Gorno-Altaysk şehrinde) kuzey bölgelerinde yaşayan Kumandinler, Tubalar, Çelkanlar (1990'ların başlarında Rusya'nın azınlıkta olan yerli halkları listesine dâhil edildi) önceki dinî inançların, özellikle genç kuşaklar arasında oldukça zayıfladığı görülmektedir. Burada etnik kimlik dinî bağlılığa göre daha baskındır. Altay Cumhuriyeti'nin güneydoğu eteklerinde yaşayan Telengitler, Hakaslar Hristiyanlığın ve Burhanizm'in yayılması sonucunda geleneksel halk inançlarının kültürel dönüşümü sürecine girmişlerdir. Bir tarafta Hristiyanlık bir tarafta Lamaizm bir tarafta yeniden canlanan Burhanizm ve akın akın gelen yeni dinî kurumlar şaman teonimlerinin büyük ölçüde unutulmasına neden olmuştur.

Türk şamanlarının ana aracı, belirli bir türü olan psişik etkidir. Şamanın yeteneği, iletişimde olduğu insanların sosyo-psikolojik, kişisel ve her şeyden önce arketipsel düzeyine yöneliktir ve bunları iyi bilmesi zaruridir. Yani şaman, toplumsal kültürün arketipsel yönlerini bilmekle beraber damdabaca (ev sahibi) ruhların temel özellikleri, Şamanik panteonun tanrıları hakkında geniş bilgiye de sahip olmalıdır. Bu Şamanlık için zorunlu bir görevdir. Yaratıcılık, ritüeller, mitler, peri masalları, rüyalar, kompleksler vb. ancak kültürel fenomenlerdeki tezahürlerini, öncelikle mitolojide, başka bir deyişle Şamanik mitlerde gösterir. Bu bakımdan XIX. yüzyıl boyunca ve XX. yüzyılın başlarındaki Şamanlık konusuyla ilgili yapılan araştırmalar, bizim için oldukça önemlidir. Bu araştırmalar, gözlemler, sözlü kültürden derlemeler olmasaydı bu gün sadece Türk Şamanlığı değil, aynı zamanda Türk mitolojisi hakkındaki bilgiler de çok kısıtlı olurdu. XVIII-XIX. yüzyıllar geleneksel Şamanlığın kısmen de olsa canlı olduğu dönemdir ve bu devirde yazılan her bir eser, tutulan her bir kayıt, gezi notu oldukça kıymetlidir. Çünkü XX. yüzyılın 30. yıllarından Sovyet rejiminin baskısı, terörü sonunda geleneksel Şamanlık o kadar zayıfladı ki günümüzde o zamanlardan yalnız hatıralar kalmıştır. Neo-Şamanlığın başladığı Yeni Çağ'da, şaman sözlü kültürü, şaman mitolojisi neredeyse silinip gitmiştir.

Altay Dağlarındaki dinî durumun analizi, bir veya daha fazla geleneksel olmayan dinî yönün halk tarafından kabul edilmesinde ve çeşili alanlarda önemli ölçüde ayrıcalık gösteren geleneksel halk inançlarının istikrar derece-

sinde bir fark olduğunu göstermektedir. Altay Türklerinin çağdaş dinî inançları bir çöküş yaşamaktadır. Nitekim Şamanlığın etkisi ile eski geleneksel inanç türü olan tanrıçılığın untulması, daha sonra XVIII. yüzyılda Moğolların ve XIX. yüzyılda Rusların Şamanlığa karşı açtıkları savaş, XX. yüzyılda Sovyetlerin kitlesel dinsizlik propagandası ile yok olan geleneksel Şamanlık XXI. yüzyılda yeni bir sürece girmiş bulunmaktadır. Altay halkı yeni oluşturdukları kendi dinlerine “beyaz inanç”, “Altay tanrısı”, “Altay’a inanç” veya “Altayımıza dua ediniz” anlamına gelen “ak jam”, “Altay Kuday” veya “Altayına mürgüp jat” adlarını vermektedirler.

Durum Hakaslarda, Şorlarda, Tuvalarda (Tıvalarda) ve Yakutlarda da aynıdır ve geleneksel Şamanlık artık mevcut olmadığından, şaman panteonu, şamanların teonimler şeması, onların karşılıklı ilişkileri, teonimlerin evrenin üçlü yapısındaki yeri, rolleri ve işlevleri yalnız XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında yazıya alınan bilgilerle sınırlıdır. Oysa geleneksel şamanlık XIX. yüzyılın başlarında hızlı bir dejenere süreci yaşamaktaydı. Rus Ortodoks kilisesinin ve bölgeye yerleştirilen kalabalık Rus, Ukraynalı nüfusun etkisi, demografik yapının Hristiyan inançlı halkların lehine güçlü bir biçimde değiştirilmesi Şamanlık inancını köşeye sıkıştırmış, zayıflamasına, daha sonra da yok olmasına sebep olmuştur. Durum Yakutistan’da (Saha Cumhuriyeti) da aynıdır. Nitekim XVIII. yüzyılda başlayan Hristiyanlaştırma beraberinde bölgeye Rusların yerleştirilmesiyle paralel şekilde gerçekleştirildi. Yerli halk olan Sibirya Türklerinin de Hristiyanlaştırılarak Ruslaştırılmaya çalışılması, 1990’lara kadar sürmüştür. 1991-1992’lerden sonra din ve inanç özgürlüğü ile ilgili verilen fermanlar sonunda, geleneksel kültürün canlanma süreci başlamıştır. Neo-şamanlar bu sürecin başını çekmekte, eski dinî inançları ihya etmektedirler. Ancak bu defa da sahneye Tanrıçılık dinini ihya etmeye, Burhanizm’i canlandırmağa çalışanlarla beraber Hristiyan ve Hint dinî tarikatlarının yayılmasına önayak olanların çabaları sonucunda manzara daha da çözümler hâle gelmiştir.

Şamanın dünyası anlattığı mitik hikâyelerde, folklorik materyallerde saklanmıştır. Şaman folklorunda kozmosun tasavvuru ve tasviri her zaman arkaiktir. Nitekim şamanın amacı ait olduğu toplumsal değerleri insanlara iletmektir. Şaman insanlara ilettikleriyle hiç de kozmik mite dayanan herhangi bir hikâye anlatmayı amaçlamaz, onun maksadı ezoterik bilgiyi sembolik bir biçimde iletmektir. Diğer taraftan şaman, ataların ve ruhların bölgesi ile sınırlı faaliyet içindedir. Sayan-Altay ve Yakutistan bölgesi, Türk şamanları için ata ruhlarının barındığı yerdir. Genel olarak folklorik anlatıların merkezinde şamanın kendisini görmek mümkündür. Bir anlatıcı olan şaman, metnin merkezine halkın beklentilerine cevap verebilecek kahramanları getirir. Bu anlatılar ruhlar ve mitolojik kahramanlar formunda kendini gösterir.

Sonuç olarak teonim kavramı dinî bir nitelik arz etse de aslında bu kavramın mitonimlerin bir alt yapısında inancı ifade eden özel isimler olduğu unutulmamalıdır. Mitolojiyle din aynı ilahi bilgi kaynaklı olduğundan şaman teonimleri terimi konuyu daha da detaylaştırır. Nitekim bu yazıda Türk mitolojisinin teonimik bağlamı çerçevesinde şaman dünya görüşünün üç katmanlı evren kategorisine giren teonimik varlıkları üzerinde durulmuştur; simgeler, tanrısal sıfatlar, kutsal sayı, renk kavramları vs. bu araştırmanın konusu değildir.

2. Şaman Teonimleri Bağlamında Mitolojik Dünya Tasarımı

Tek tanrılı Türk mitolojik sisteminde deus otiosus³ konumunda olan Gök Tengri, Tek Tengri, Kögö Mönkö Tengri gibi değişik adlarla bilinen, her şeyin yaratıcısı olan Tanrı kavramı, Şamanlığın suretle yayılması sonucunda arka planda kalmıştır. Şamanist Türklerin belleklerinde Ülgen, Üç-Kurbustan, Kuday, Payana, Kayrakan adları ile bilinen sema ruhları, Yer-Su adı altında toplanan yüzlerce Orta Dünya ruhları, Erlik başkanlığındaki yeraltı ruhları, Umay, Yayık, Suyla, Ayısıt gibi insanlarla ilgilenen tanrıçalar kalmıştır. Bu kadar karmaşık ve çok sayılı tanrı ve tanrıçaların mevcut olduğu şaman panteonunda, Türk dinî-mitolojik sistemi şekillenmiştir. Herhâlde şaman mitolojisinin etkisi Göktürk Yazıtlarında da görülmektedir ki Gök Tengri, Yer-Su, Umay'la beraber Erlik'in, Bürt'ün de adı zikredilir. Ayrıca Göktürk Yazıtlarında Ay Tengri, Yaşın Tengri, Kün Tengri, Guncuy Tengri, Yel Tengri, Öy Tengri, Gut Tengri teonimleri de kaydedilmiştir. Ne yazık ki Türklerin kendilerinin yazılı kaynakları, taş kitabelerde adları kayıtlı teonimlerin netleşmiş fonksiyonu, rolü, varsa hiyerarşisi hakkında bilgi sunmamıştır. Çin salnamecilerinin, Bizans kaynaklarının, Fars kroniklerinin, sonradan Arap coğrafyacıları ve seyyahlarının bilgileri de kısıtlı, çelişkili, karmaşıktır ve biri diğerini tutmaz. Örneğin Tanrı kavramı (her büyük nesneye Tanrı denilmesi gibi), ruhlar hakkındaki bilgiler (dağ, orman, su, pınar ruhlarının her birinin tanrı adlandırılması gibi) vb. XVIII. yüzyıl Avrupa seyyahlarını, XIX. yüzyıl Rus misyoner ve bilim adamlarının verdikleri bilgiler de tam anlamıyla güvenilir değildir. Örneğin Ötüken, Umay, Erlik teonimlerinin Moğollara ait edilmesi vb.

Genel olarak Batı dünyası mitlerinin özellikleri, tasnifi ve mit teorileri hakkında birçok araştırmanın (Hooke, 1993: 10-15; Malinowski, 1998; Honko, 1972: 10-12; Alles, 2005: 4110; Gardner 1981: 118; Siikala, 2012: 17-39; Frog, 2018: 1-39; Armstrong, 2017) yanı sıra Türk mitlerinin kategoriyel ve tasnif özellikleri de inceleme konusu olmuştur (Bayat, 2010: 15-16; Bayat,

3. Boş tanrı, emekli tanrı anlamında bir terim. İşlevlerini demiurglara (kültürel kahramanlara veya ruhlara) devr etmiş ve aktif alandan çıkmış tanrılar kastedilmiştir.

2007: 24-26). Ancak hâlen de araştırılması gereken konular, incelenmesi önem arz eden mitolojik-tarihî veriler, hâll edilmesi beklenen problemler vardır.

Mitoloji, belli bir zamanın ideolojisi, dünya görüşü, bilgi sistemidir. Mitolojik zamandan sonraki tarihî düz hatlı zaman, devletlerin kurulması ve Orta Çağ'ın gelmesiyle başladı ve mit dünyası yerini tarihî olayların yaşandığı gerçek dünyaya bırakmıştır. Mit dünyasının insanı ile gerçek dünyanın insanı birbirini anlamak için bir dizi mitologemlerden, simgelerden, metaforik kavramlardan yararlınsalar da yaşanan dünyanın yapısal özelliği farklı olduğundan, artık mit çağından veya arkaik mîten bahsetmek mümkün değildir. Orta Çağ dünyasının insanları kutsal bilgiyi inisiyasyon, ergenlik ritüelleriyle değil, epik destanlarla, masallarla, rivâyetlerle dışa vurmaktaydı. Epik dünyanın kurallarının geçerli olduğu bir ortamda çevremizi mitolojik arketiplerin varyantlaşmasıyla anlama, anlamlandırma sürecine girmiş oldu. Özetle, dünyayı kavramsallaştırmamız mitin, mitolojik zamanın, mitolojik düşüncenin kendisiyle değil, görüntüleşmiş, metaforikleşmiş, tek kelimeyle mecazlaşmış biçimiyle gerçekleşme sürecine girmiştir.

Bu nedenle, eldeki mitolojik, epik, sembolik, ezoterik bilgilere dayanarak iki farklı mitolojik gelenek mevcuttur kanısına varılabilir: Destansı ve Şamanistik. Birinci geleneğe göre kozmogonik, antroponimik, eskatolojik, etnolojik, etiolojik vs. mitler epik kural dâhilinde mitologeme dönüşmüşler. Bu dönemi mitologem kavramıyla anlamak mümkündür.

Şaman geleneğinde bütün mitolojik kategorilere dâhil olan anlatılar kut-saldır, kapalı-gizli karakterlidir, dünya görüşünün, evrensel ve dünyevi kuralları anlamının kendisidir. Ancak tek tanrılı dinî-mitolojik meyillere bakmayarak şaman mitolojisinin ternar, yani dünyanın üçlü bölümü veya üç katmanlı olması varlığını korumaktadır. Nitekim Altaylı Türkler için insanların yaşadığı Orta Dünya birçok ruhla doludur. Her vadinin, dağın veya derenin, orman veya ağacın kendi ruhu veya sahibinin olduğuna inanılır (Potanin, 1883: 123).

Altaylılar kökenlerini koruyucu iyenin (eezi) yaşadığı köyün yanında bulunan “atalarından kalma dağ”a kadar takip ederler. Bu nedenle Altaylılar atalardan kalma bu dağlara bolluk ve bereket getirmeleri için her yıl kurbanlar sunarlar. Orta Dünya ruhları sadece koruyucu iyelerden (Altayca “eezi”) ibaret değil, Orta Dünya’da yaşayan tüm ruhlar, koruyucu ruhlara ve insanlara zarar vermek isteyen kötü ruhlara bölünür. Ayrıca Orta Dünya’da doğayı korumakla yükümlü olan tanrısal varlıklarla ruhlar, ateş iyesi, rüzgâr iyesi, hastalık ve ölen kamların ruhları da yaşar. Altaylıları koruyan ve savunan güçler - ölen akrabalarının ruhları, eski şamanların veya klanın yetkili üyelerinin ruhlarının yanı sıra Yüce Tanrı’ydı. Bazı mitlerde Erlik bile bir koruyuculuk görevi görebilir ve oğullarını, insan ailelerinin yaşadığı yurtları kötü

ruhlardan korumak için gönderebilirdi. Erlik'in krallığının, insanların dünyevi günahlarından dolayı acı çektikleri bir yer olarak görülmesine rağmen, bu ruhlar ve tanrılar insan davranışının ahlaki ve etik normlarını ortadan kaldırmadı. Normların ihlali derhal cezalandırılır - herhangi bir talihsizlik, hastalık, çiftlik hayvanlarının ölümü veya hasatın olmaması, kutsal alanda yatan herhangi bir nedenden ötürü olduğu fikrini aramayı gerektirir (Potapov, 1991: 95).

Altay halkına göre, hastalıklar, maddi ve manevi kayıplar ruhların müdahalesi nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Altaylılar hasta bir kişi hakkında şunları söylerler: "Kötü ruh onu yer" ve vücutta beliren yaralar için de "kör-mös ısırıkları" derler (Anohin, 1924: 17). Hatta insana yakın olan, dostane yaklaşım sergileyen koruyucu ruhlar bile, onlara zamanında verilmeyen kanlı ve kansız kurbanlara veya gereken saygıda kusur edildiği için hastalık gönderir, zarar verebilirler. Çeşitli ruhlar çeşitli hastalıklara neden olurlar, ya bir kişinin ruhunu alır ya da vücudun bir kısmına girebilirler (Lvova vb., 1990: 08). Tek tanrılı dinî örgütlenmeye doğru gidilmesine, şaman teonimlerini mitolojik alandan çıkarılma çabalarına rağmen Sayan-Altay Türkleri zarara uğradıklarında veya hastalık durumunda şamana baş vururlar. Bu durumda şamanın görevi hastalığın nedenini belirlemektir. Şaman ya insan vücudunda saklanan ruhları oradan çıkarır ya da hastanın kaybettiği ruhunu, daha doğru bir ifadeyle "ikilisi"ni aramaya başlar ve kaybını ona geri verir. Şaman bunu, yardımcı ruhlarının aracılığıyla yerine getirmekte, geri getirdiği ruhu hastanın sağ kulağına üfleterek veya yerleştirerek yapmaktadır (Potapov, 1991: 30).

Şamanlar, daha ilk baştan Türk mit dünyası üzerinde kurulan kozmik modeli değiştirmeye özen göstermiş oldular. Bunun sonucunda ortaya şaman teonimleri, bu teonimleri kısmen de olsa bir düzene sokmaya çalışan hiyerarşi olgusu şekillenmeye başladı. Ancak şamanlar da bütün ruhlardan üstte ve hatta Tanrı olarak adlandırdıkları Ülgen'i de yaratan Kögö Mönkö Tengri adlı yaratıcı bir gücün olduğuna inanır ve deus otiosus konumunda olan bu Tanrı için üç yılda bir defa kabile büyüklerinin yönetiminde kanlı kurban sunmakla, tek sitayiş kültürünün varlığını bilmekteydiler. Bildikleri içindir ki Tanrı'ya sunulan kurban törenine katılmaz, onun için kamlık yapmazlardı. "Etnografik literatürde Tanrı'ya sunulan kurban merasimi bütün yönleri ile tasvir edilmiştir. Gök Tanrı'ya verilen kurban ritüeli hakkındaki ilk bilgilere XIX. yüzyıl sonlarında N. Katanov ve E. Yakovlev'in eserlerinde rastlarız. Bu tasvirin klasik şekline S. Maynagaşev'in 1913-1914 yıllarında Beltir Türklerinin Tanrı'ya kurban sunma ritüeli ile ilgili saha araştırmalarının sonucunun yer aldığı makalesinde ve L. Potapov'un 1930'larda yapmış olduğu alan araştırmalarında Kaçın Türklerinin kurban merasiminin geniş tasvirinin yer aldığı Altay şamanlığı kitabında rastlarız. Bu dört bilim adamının verdikleri bilgi birbiri ile genel hatlarıyla örtüşmektedir." (Bayat, 2007: 236). Ayrıca Çin yıllıklarında da

Türklerin Tanrı'ya sundukları kurbanın tasvirine rastlamaktayız. Konu Tanrı'ya sunulan kurban merasimi olmadığından burada bu genel bilgiyle yetinilecektir.

Şamanların, kabilenin Tanrı ve ata-baba ruhları ile ilgili ritüellere katılması veya katılıma tabu konulması, arka planda Şamanlığın genel hatlarıyla, kara güçlere kamlık yapması ile izah edilmelidir. Burada ak şamanların rolüne değinmeden şunu belirtmek gerekir ki Türk kültüründe Şamanlık denildiğinde Kara şaman inancı kastedilir. Ak şamanların varlığı hakkında Türkler bazı bilgilere sahip olsalar da gündelik pratiklerinde ona başvurmazlar ve bu nedenle de ak şamanlık enstitüsü gelişimden dışarıda kalmıştır. Bazı neo-şamanlar Ak şaman kurumunu idealleştirmeye çalışsalar da genel itibarıyla Kara şaman inancı her zaman yönlendirici olmuştur.

Hem eski Türklerin hem de şimdiki Sibiry Türklerinin geleneğinde, görünmez olan ruhlar dünyasının temsilcilerinin panteonu geniştir. Bu kategori Üst, Orta ve Alt Dünyaların sakinlerini içerir. Üst Dünya'da dokuz çayan (yaratıcı) adlandırılan Tanrı vardır. Orta Dünya, insanın kendini bulduğu, gerçekleştirdiği dünyadır. Bu dünyada insanlar ruhların etkisi altındadırlar.

Üst ve Alt dünyaların yanı sıra doğal olay ve nesnelere iye ruhları ve her türlü demonik varlıklar vardır. Erlik Han, oğulları, kızları ve ölü insanlarla birlikte Aşağı Dünya'da yaşar. Geleneğe göre, Göksel ve Alt Dünya temsilcileri nadiren Orta Dünya'yı ziyaret eder. Görünüşe göre, bu ruhların "uzaklığı" insanların onların hakkındaki mitolojik tasavvurlarını şekillendirmiştir. Hatta Orta Dünya varlıkları da gözle görülmez olduklarından "uzak" varlıklardır. Doğal olarak hem Şamanistik hem de geleneksel inançta insanlar Üst ve Alt Dünyalar hakkında söylenemeyen ve netleşmeyen dinî ve mitolojik görüşlere nazaran Orta Dünya hakkında daha fazla bilgiye sahiptirler. Bu uzaklık ve bilinmemezlik her şeyden önce, Yukarı ve Aşağı dünya sakinlerine yapılan kamlıkla ifade edilir, oysa insanların doğal fenomenlerin (dağların, suyun, ateşin vb.) ruhlarına daha samimi şekilde hitap ettiği bilinen bir gerçektir.

Türklerin (hem Sayan-Altay kavimleri hem de Yakutlar) şaman mitolojisinde evren üç dünyadan oluşmaktadır: Gök, Yer ve Yeraltı Dünyası. Bu dünyaların her birinde çok sayıda mitolojik karakterli teonimler (tanrılar, tanrıçalar, yüksek dereceli ruhlar vs.) yaşar, hem de dünyaların her biri katmanlardan, yaruslardan müteşekkildir.

Kısaca da olsa evrenin üçlü modeli bağlamında her dünyada meskun olan teonimler (Tanrıçılık inancına göre iyi ve kötü ruhlar) hakkında bilgi vermek gerekir:

Üst (Gök) Dünya: Kuday, Ülgen, Üç-Kurbustan, Burhan, Ak-Ene, Kayra-kan, Karşıt, Umay, Ot-Ene ve hizmetçilerden Mangdışire, Maydere, Dayaçı, Türün-Muzıkay, Koçokan'ın olduğu mekândır. Göksel alanda insana karşı

yardımsız tanrılar ve ruhlar vardır ki bunların başında, yerine göre değişen teonimlerden Üç-Kurbustan'ı, Ülgen'i, Burhan'ı, Kuday'ı göstermek mümkündür. Onlar çeşitli dinî ve mitolojik gelenekler dünyasının en büyük göksel demiurgu, yaratıcıları olarak kabul edilirler.

Aşağı (Yeraltı) Dünya: Erlik, Karaş, Kagır-kaan, Purgul-kaan, Sınzay-kaan vb. meskun olduğu yer. İnsana düşman olan ruhlar Yeraltı Dünyası'nda meskunlaşmıştır. Yeraltı Dünyası'nın efendisi Ülgen'in, Kuday'ın veya Kayrakan'ın kardeşi (bazı varyantlarda oğlu) olarak bilinen Erlik Han'dır.

Orta Dünya: Yer tanrıları ve ruhları – doğa nesnelерinin hamileri (eezi/ezi, iye) yerde insanlarla beraber yaşamaktadır. Orta Dünya'da çok sayıda Yer-Su tanrı ve ruhları, doğanın çeşitli nesnelерinin hamileri; ateş, rüzgâr, su, dağlar, ormanlar, ev ruhları vs. yaşar. Orada Altay eesi (Altay'ın koruyucu ruhu), Derdin eesi (yerin koruyucu ruhu), tuunun, kırdın eesi (dağların koruyucu ruhu), Deer-Suu (yer-su), Suu eezi (suyun koruyucu ruhu), arcan, kutuk (şifalı suyun koruyucu ruhu), Sarı-emeen, Kuu-emeen (rüzgârın, kasırganın koruyucu ruhu), Tyalıkan-eezi/Dyalkın-eezi (yıldırımın koruyucu ruhu) vardır.

Ancak varlığını uzun yıllar boyu sözlü olarak sürdürdüğü içindir ki, şaman mitolojisi karmaşık bir hâl almıştır. Şamanın etnogonik geleneğinde ve etnolojik literatürde şimdiye kadar evreni kimin yarattığı hakkında mutabık bir fikir yoktur. Çünkü dil gibi mitlerin de canlı olduğu, değiştiği, dönüştüğü unutulmamalıdır. Tıpkı dilde lehçeler olduğu gibi, mitlerde de yerli halkların kabilelerine ve ikamet yerlerine bağlı olarak var olan bazı tutarsızlıklar ve varyasyonlar mevcuttur. Altay Türklerinin çoğu, Ülgen'i sema, Üst Dünya tanrılarının başı olarak kabul ederler. Buna rağmen İrkit, Soyon kabileleri onu tanımazlar, ayrıca Tangdı, Modor, Aara, Terbet (Törböt) kabileleri de onu baş ve yaratıcı Tanrı addetmezler.

Şamanların evren telakkisinde sonsuzluğa benzer bir kavramla karşılaşırız. Nitekim Altay Türklerinin inancına göre insanların yaşadığı, güneşle ayın olduğu dünyanın dışında 99 dünya daha vardır. Bu dünyaların kendi yeri, göğü, cehennemi hatta güneş ve ayı da vardır. Her dünyanın kendi hâkimi ve bu hakimlerin yönetiminde olan insanları vardır. Bu dünyaların en büyüğü ve esas olanı Kan-Kurbustan-Tengere olarak adlandırılır. Ancak onun hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır. Bu dünyanın hâkimi Ülgen'in tayin ettiği Mangızın-Matmas-Burhan'dır. İnsanoğlunun yaşadığı dünya en küçüğüdür ve Kara-Tengere ismiyle anılır. Onun hâkimi Maydere'dir. İnsanlığın yaşadığı dünyanın göğü 33 daireden veya katmandan oluşup bu katmanlar birbirinin üzerinde yerleşmiştir. İnsanoğlunun yaşadığı dünyanın cehennemi Tiyantankara-Teş olarak isimlendirilir. Bu cehennemin yöneticisi Kerey Han'dır (Verbitskiy, 1893: 112-113). En küçük dünya olarak bilinen insanların dünyasının 33 kattan oluştuğunu varsayarsak o zaman evrenin eski Türklerce sonu olmayan bir tasarım

gibi tasavvur edildiğini görmek mümkündür. Ayrıca ezoterik bilgilerde 99, 33, 17 vs. rakamları sınırsızlık anlamlarını içermektedir. Bu veriler mitolojik bilgilerin sembolik şekilde kozmosun yapısını gelecek kuşaklara aktardığını onaylar.

Sayan-Altay Türklerinin geleneksel dinî düşüncesinde, Orta Dünya, bilinen, anlaşılabilir ve erişilebilendir. Şamanist geleneğe, gerçek dünyanın bir yaşam biçimi ve bir üretim yöntemi ile tamamen görünür sınırlara daralması belirlenmiştir. Bu dünyaların her biri bir mikrokozmos olarak anlaşılır. İnsanın kendisi, hem tüm kozmosun yapısında hem de Orta Dünya’da merkezi bir pozisyon işgal eder. Eski Türklerin dinî ve mitolojik tasavvurları ve ritüelleri, doğrudan doğruya onların yaşam koşulları, ekolojik çevre ile bağlı düşünceleriyle ilişkilidir.

Kabile ruhlarını kategorize etmek için Altaylılar aşağıdaki terimleri kullanırlar;

- a. Tösler - kabilenin asıl tanrıları ve ilk ataları.
- b. Çalu - kabilenin koruyucu ruhu (şamanlar davulun koluna da çalu derler).
- d. Bayana - zor zamanlarda kurtarıcı olabilecek kabile ongonları.
- d. Yayacı - tapınılan ağaçlar (ilk ataların doğumunun ağaçla ilgili olduğuna inanılmaktadır).
- e. Körmösler - yaşayanlara zarar verebilecek kabilenin ölen üyelerinin ruhları.
- f. Tangma - belirgin işaretlere sahip hayvanların damgası.

Tüm bu ayrıntılardan, Altaylıların animistik fikirleri, “yaratıcı” olarak tercüme edilen yayacı kavramına açıkça yansıtılır. Çoğu Altaylı, bu terimi geçmişte atalarının kökeniyle ilişkili olan ağaçları ifade etmek için kullanır ve hâlen de insanların kaderiyle ilişkili olduğunu düşünülür. Genelde Altaylıların ekseriyeti için saygı duyulan ağaç kayın ağacıdır. Altay köyündeki her düğün, kayın ağacı olmadan tamamlanmış sayılmaz (Kleşev, 2006: 17).

İnsanların dünyası ile her türlü ruhların mekânını kendinde tecessüm ettiren doğa dünyası arasındaki sınırlar asla katı bir şekilde belirlenmez, çünkü mitolojik kozmos sürekli hareket, dolaşım, yenilenme durumundadır. Bu yüzden insanların dünyasının ruhlar dünyasına mutlak bir muhalefeti yoktur. Bu sonuncusu, yabancılaşma ve bazı kopmalarına rağmen, insanların dünyevi varlığının sosyo-ekonomik örgütlenmesini takiben düzenlenmiştir.

Dağ iyesi, dağ kültü ve onlara adanmış ayinler, sosyal ilişkileri, etnik izolasyonu, halkın etnik özelliklerinin genel düzenlenmesini, etnik grupların ekonomik ilişkilerini yansıtmaktadır.

Sibirya Türklerinin geleneksel dinî ve mitolojik sistemindeki en önemli yerlerden biri, Su eezi kültü ile ilişkilidir. Su eezinin tasavvuru, tasviri karmaşık bir anlamsal yük taşımaktadır. Nitekim su ruhunun iki katlı bir varlık olduğu hem kozmogonik hem de demonik mitlerde görülmektedir. Su, bir yan-

dan, başlangıç, doğurganlık, arınma ve koruma fikrini yansıtmaktadır ki bunun en parlak örneği hiçbir şeyin olmadığı bir zamanda suda yaşayan Ak Ene teonimidir. Öte yandan, su ötekiliği, kaosu, düzensizlik ve biçimsizliği temsil etmektedir ve kontrol edilemeyen bir unsur olarak, insanların yaşamı için potansiyel bir tehlike arz etmektedir. Su basmalar, dünya tufanı vb. buna örnektir.

Yer-Su veya Orta Dünya varlıklarının özelliklerinden biri de Sibiryaya Türklerinin yaşamındaki hayati unsur olan ateştir. Ateş Tanrısı göklerde yaşasa da onun bütün işlevleri yerle, insanlarla bağlıdır. Geleneksel Şamanist inanca göre ateş ruhu canlı bir varlıktır ve çoğu durumda bir kadın olarak düşünülür. Ancak karmaşık bir hâle gelen ateş iyesi fikri, yavaş yavaş fonksiyonel özellikleriyle ocağın hamisi figürüne dönüşür. Ocak iyesi giderek klan, kabile ateşinin mitolojik hamisi ve atası olarak hareket eder.

Sema âleminin ruhları (şaman mitolojisine göre tanrıları) güçlerine, işlevlerine göre çeşitli katmanlarda yerleştirmiştir. Geleneksel Şamanlıkta bu Ülgen'dir, Kayrakan'dır. Daha sonraki dönemde Ülgen'in bir kabile tanrısı olmasından dolayı onun yerini Burhanizm'in de tesiri sonucunda Üç-Kurbustan veya Burhan almıştır.

Sayan-Altay ve Yakut Türkleri üçlü (ternar) bölünmenin en alt kısmına "aldığı yer" derler. Bu Yeraltı Dünyası Türk dillerinin hemen hemen hepsinde "tamug/tamu" (cehennem) kelimesiyle gösterilir. Üç katmanlı bir dünyanın alt katmanında yer alan bu hayali dünya karanlık bir yer, insan ruhunu yargılama ve cezalandırma yeridir. O nedenle de Türkler ona tamu demişlerdir. Tabulaştırılmış tamu kelimesi Şamanist Türklerin "karaçki yir" (karanlık yer), "yan yir" (büyük yer), "yargı yir" (hesap yeri), "paşka yir" (başka yer) kelimeleriyle ifade edilir.

Yeraltı Dünyası'nın hâkimi Erlik Han ve oğulları karanlık âlemin daimî varlıklarıdır. Mecazi anlamda "demir başlı kara yiğitler" adlandırılan Erlik'in oğulları ve yardımcıları Altay Türklerinin şaman panteonu tanrıalarının en güçlüleri olup isimleri şunlardır: Temir-kaan, Kömür-kaan, Köö-kaan, Kerey-kaan, Padiş-Kerey, Piy Maatır (Bay Maatır) vb. Yeraltı Dünyası ruhları Türk mitolojisinin en az öğrenilmiş alanıdır.

Temir-kaan (Demir Han), Kömür-kaan (Kömür Han) veya Köö-kaan (Kül Han) teonimlerinin dâhili biçimi Yeraltı Dünyası'nın paradigmatik işaretlerini kendinde barındırır. Şöyle ki bu kahramanların adları "karanlık, kara", "güçlü, demir" anlamlaşması sonucunda kendini gösterir. Bu teonimler açık bir dâhili yapıya maliktir ve nispi şekilde bir özendirme ilişkisi içindedir. Tanrıların bu formda isimlendirilmesini ileri sürmenin bu prensibi arkaik mitlerin yansımalarının ve çeşitli aletler ve savaş tekniklerinin hazırlandığı metal, demiri kendinde barındırır. Altay Türklerinin Şamanist metinlerinde Yeraltı Dünyası tanrıalarının simgelerine farklı halkların destan ve mitolojisinde paralellikler

bulmak mümkündür, özellikle de demir, çelik veya taştan bir kahramanın doğumu motifine sık sık rastlanır. Bazı teonimlerin şekillenmesi aynı zamanda Türk halklarının tarihinde önemli rol oynamış tarihî şahısların, hanların, kahramanların tanrılaştırılması prensibine dayanır. Böylelikle, Kerey-kaan, Temir-kaan, Piy Maatır gibi teonimlerin transonimizasyon, yani özel isimler kategorisinden teonimler kategorisine geçit yaptığı ortaya çıkmıştır.

Diğer taraftan birçok şaman teonimlerinin semantiği, işlevleri yerel halk için o kadar da anlaşılır değildir. Bunun başlıca sebebi Sovyet döneminde eski komünist rejiminin şamanlara açtığı dava sonucunda yok edilen klasik şamanlarla daha sonraki şamanların selef-hâlef ilişkisinin kopmasıdır. Özellikle bugün, Altay'da, Yakutistan'da şamanların sayıca çok olmaları onların şaman geleneğini, şaman mitolojisini ve nihayet, şaman yeteneğine ilişkili olan ritüelleri tam şekilde bildikleri anlamına gelmez. Şu bir gerçektir ki şaman pratiğinin devamlılığı belli bir zamanda kesintiye uğramış, yalnız Sibirya'nın ücra köşelerinde kalan bir-iki şaman bu geleneği yaşatabilmiştir.

N. Oynotkinova'nın da değindiği gibi şaman panteonu, kamlık ve dinî-sembolik metinler, şaman atributları - giyimi, davulu vs. gibi kültürel olgular yok olup gitmiştir. Güney Sibirya'da yeniden canlanan neo-şamanizm XX. yüzyılda çevrilmiş, değişmiş ve dönüşmüş biçimde sunulan Şamanlıktır. Modern çağın şamanları, otacıları, medyumları geçmişte mevcut olan şaman sözlü-poetik geleneğini hemen hemen kullanmamaktadırlar (Oynotkinova, 2019: 201-202).

Şaman mitolojisi ve teonimleri geçen yüzyıllarda Sibirya Türkleri arasından derlenmiştir ki genelde bunlar Altaylılar (Altay-kiji), Tuvalılar, Hakaslar, Şorlar ve onların alt grupları olan Kaçınlar, Sagaylar, Beltirler, Teleütler, Telengitler, Soyonlar, Koybollar, Kumandinler vb.'dir. Ayrıca şaman mitolojisi ve folklorunun zenginliğiyle seçilen Kuzey Türkleri olan Yakutlardan (Saha Türkleri) delenmiş şaman teonimleri de analitik araştırma bakımından büyük öneme sahiptir.

Ayrıca unutmamak lazımdır ki şaman teonimleri hakkındaki bilgileri ilk aktaranlar yetenekli bir söyleyici olan şamanların kendileri olmuş, bilim adamları da bunları yazıya aktarmıştır.

Sonuç

Şaman düzeltmesine maruz kalan mitler veya şaman mitolojisi, ritüel uygulamalarla yakından ilgili olduğundan ve büyük ölçüde kamlık zamanı topluma iletiğinden mitolojinin odak noktasının merkezinde şamanın kendi figürü vardır. Şaman mitolojisi genel olarak metin bağlamında sözlü-şiiresel, kısacası folklorik özelliklidir. Bu nedenle de yapılan tüm şiiresel dualar, sözlü veriler ruhlarla odaklanmıştır. Bu ruhlar, şamanın yardımcıları, ordusu, koruyucuları

veya şamanın başvurduğu doğa iyeleridir. Aynı zamanda kartal, balık, ayı, ge-yik, insan vb. şekillerde görülen bu ruhlar, evrenin çeşitli kavramlarını da sem-bolleştirir. Çünkü her mit, davranış kalıpları üzerinde etkisi olan temel, varoluşsal insan sorunlarına adanmış yaratıcı anlatı olarak tanımlanabilir. Bu kalıplar, kendini mitlerin sözel türünde ve özellikle de ritüellerde gösterir.

Çok işlevli mit kavramı aslında kendine özgü kuralları olan, nesnelle özneli, reel olanlarla hayalî olanı, doğa ile toplumu, sıradanlıkla fevkaladeliği ayırmayan, pratik mantıkla çözülmeyen, kutsallık atfedilen bir yapıya sahiptir. Yüzlerce mit tanımlaması içinde (mitin ilkel insanın doğa olaylarını basit bir şekilde izah etmesi, hayalî, uydurma olması, bir zamanlar yaşanılmış gerçekleri ve kutsal bilgiyi aktarması, eski insanların dinî görüşleri olduğu, tarihî bilgileri aktardığı vb.) onun doğasını, yapısını, felsefesini kapsayacak, kabul edilebilir birisi yoktur ve bu nedenle de bilim dünyasında çeşitli mitolojik teoriler ortaya çıkmıştır. Bu teorilerin her biri mitin belirli yönlerini öne çıkarttığından, mitin bütüncül olarak anlaşılması teorilerin toplamında mevcuttur. Şamanın birçok “düzeltmelerine” maruz kalan Türk mitolojisi teonimler hakkında bir anlatı koleksiyonu niteliğindedir. Türk mitolojisinin anlaşılması doğal olarak şaman dünya görüşünü bilmekten, şaman teonimlerini öğrenmekten, şaman söylemlerini bir araya getirmekten ve tüm bunları yazılı kaynaklarla, folklorik verilerle kıyaslayarak bütünün inşasını sağlamaktan geçer.

KAYNAKÇA

- Alekseev, Nikolay Alekseyeviç (2008). “Traditionne Religiozne Verovaniya Tyurko-yazıcnıh Narodov Sibiri”, *Etnografiya i Folklor Narodov Sibiri*. Nauka, s. 215-400. Nobosibirsk.
- Alles, Gregory D. (2005). “Homo religious”, *Encyclopedia of Religion. Second Edition, Lindsay Jones Editor in Chief. Vol. 6*. Thomson Gale, s. 4110-4111. New York.
- Anohin, Andrey Viktoroviç (1924). *Materialı po Şamanstvu u Altaytsev*. İzdatelstvo RAN. Leningrad.
- Armstrong, Karen (2017). *Mitlerin Kısa Tarihi*. çev. D. Şendil, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Barthes, Roland (1957). *Mythologies*. Éditions du Seuil. Paris.
- Bayat, Fuzuli (2007). *Türk Mitolojik Sistemi. Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*, C. 1. Ötüken Yayınevi. İstanbul.
- Bayat, Fuzuli (2010). *Mitolojiye Giriş*. 3. bs. Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- Burhanizm. Dokumentı i Materialı (1994). Sost. N. A. Maydurova. çev. 1-2. Gorno- Gorno-Altayskiy Gosudarstvennyy Universitet. Altaysk.
- Butanaev, Viktor Yakovleviç (2003). *Burhanizm Tyurkov Sayano-Altaya*. İzd-vo Haskaskogo Gosudarstvennogo Universiteta im. N. F. Katanova. Abakan.
- Campbell, Joseph (2004). *Yaratıcı Mitoloji. Tanrının Maskeleri IV*. çev. K. Emiroğlu. Işık Yayınları, İstanbul.
- Cassirer, Ernst (1953). *Language and Myth*. Translated. S. K. Langer. Dover Publications Inc, New York.
- Frog (2018). “Myth”, *Humanities, Vol. 7, No 14*, s. 1-39.

- Funk, Dmitriy Anatolyevič (1995). "Materialı A. V. Anohina po Şorskomu Şamanizmu", *Şamanizm i Rannie Religioznie Predstavleniya. K 90-letniyu d-ra İst. Nauk. Prof. L. P. Potapova: Sbornik Statey. Otv. Red. D. A. Funk*. Moskova: İEA RAN, s. 180–206.
- Funk, Dmitriy Anatolyevič (2005). *Miri Şamanov i Skaziteley*. Moskova: İEA RAN Nauka.
- Gardner, Ernest A. (1981). "Mythology", *Encyclopaedia of Religion and Ethics, Vol. IX, Ed. James Hastings*, New York: The Scolar Press Ilkley, s. 117-121.
- Gaster, Theodor H. (1984). "Myth and Story", *Sacred Narrative, Readings in the Theory of Myth. Ed. Alan Dundes*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, s. 110–136.
- Hendy, Andrew Von (2002). *Modern Construction of Myth*. Bloomington: Indiana University Press.
- Homuşku, Olga Matpaevna (2005). *Religiya v Kulture Harodov Sayano-Altaya*. Moskova: İsd-vo RAGS.
- Honko, Lauri (1972). "The Problem of Defining of Myth", *Haralds Biezais ed. The Myth of the State, Scripta Instituti Donneriani Aboensis. No.6*, Stockholm, s. 7-19.
- Hooke, Samuel Henry (1993). *Ortadogu Mitolojisi. Mezopotamya Mısır Filistin Hitit Musevi Hristiyan Mitosları*. Çeviren A. Şenel. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Hvastunova Yuliya Viktorovna (2018). "Sovremennoe Tengrianstvo (Na Primere Versii Tengrianstva V. A. Sata v Respublike Altay)", *Colloquium Heptaploremes, № 5*.
- Karaşev A. (2017). "Rıtsar Tengri. Kakova Tsena Svobodı Pod Nebesvodom? Ç. 1", *Novie Litsa Gazeta, № 28, 20 Oktyabrya*.
- Karunovskaya, Lidiya Eduardovna (1935). "Predstavleniya Altaytsev o Vselennyı: Materialı k Altayskomu Şamanstvu", *Sovetskaya Etnografiya, № 4–5*. s. 160–183.
- Katanov, Nikolay Fyodroviç (1907). "Nareçiya Uryanhaytsev (Soyotov), Abakanskih Tatar i Karagasov. Teksti, Sobrannie i Perevedyonnie N. F. Katanovım", *Obraztsı Narodnoy Literaturı, İzdannıe V. V. Radlovım. Ç. 9*. SPb.
- Kleşev, Vyacheslav Aydinoviç (2006). *Sovremennaya Narodnaya Religiya Altay-Kiji*. Avtoreferat Kandidatskoy Dissertatsii. Tomsk, <https://www.Dissercat.Com/Content/Sovremennaya-Narodnaya-Religiya-Altai-Kizhi>
- Lvova, Eleonora Lvovna; Oktyabrskaya, İrina Vyacheslavovna; Sagalayev, Andrey Markoviç (1990). *Traditsionnoye Mirovozreniye Tyurkov Yujnoy Cibiri. Znak i Ritual*. Novosibirsk: Nauka.
- Malinowski, Bronislaw (1998). *İlkel Toplum*. Çeviren H. Portakal. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Malsagova, Madina İzrailovna (2011). *Teonimiçeskiye Leksika kak Sistema (Na Materiale Hudojestvennih Tekstov)*. Nazran: OOO Piligrim.
- Muytuyeva, Valentina Aleksandrovna (2004). *Traditsionnaya Religiozno-Mifologičeskiye Kartina Mira Altaytsev*. Gorno-Altaysk: RİO GAGU.
- Oynotkinova, Nadejda Romanovna (2019). "O Proishojdenii Nekotorih Teonimov Şamanskogo Panteona Altaytsev", *Voprosı Onomastiki. T. 16. 2019, № 1*, s. 201-202.
- Popov, İgor N. (2016). "Tyurko-Mongolskie Religii (Tengrianstvo)", *Spravoçnik Vseh Religioznh Teçeniy i Obyedineniy v Rosii*. Moskova.
- Potanin, Grigoriy Nikolayevič (1883). *Oçerki Sever-Zapadnoy Mongolii. Vip. IV. Materialı Etnografiçeskie*. SPb: Tipografiya V. Kirşbauma, v d. M-va Finansov, na Dvortsovoy Ploşadi.
- Potapov, Leonid Pavloviç (1991). *Altayskiy Şamanizm*. Leningrad: Nauka.
- Reformatskiy, Aleksandr Aleksandrovviç (1996). *Vvedenie v Yazıkovedenie*. Moskova: Aspent Press.
- Ricoeur, Paul (1976). *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*. Fox Worth: Texas Christian University Press.

Siikala, Anna-Leena (2002). *Mythic Images and Shamanism. A Perspective on Kalevala Poetry*. FF Communications 280. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Siikala, Anna-Leena (2012). “Myths as Multivalent Poetry. Three Complementary Approaches”, *Mythic Discourses. Studies in Uralic Traditions*. Edited by Frog, Anna-Leena Siikala and Eila Stepanova. Helsinki: Finnish Literature Society, s. 17-39.

Sagalayev, Andrey Markoviç (1984). *Mifologiya i Verovaniya Altaytsev. Tsentralno-Aziatskie Vliyaniya*. Novosibirsk: Nauka.

Tarzia, Wade (2011). “Mythology”, *Storytelling an Encyclopedia of Mythology and Folklore. Volume 1-3*. Edited by Josepha Sherman. New York: M. E. Sharpe, Inc.

Verbitskiy, Vasiliy İvanoviç (1893). *Altayskie İnarodtsı: Sbornik Etnografiçeskih Statey I İssledovaniy Altayskogo Missionera, Protoieriya V. İ. Verbitskogo*. Moskova: T-vo Skoropeçatni A. A. Levenson.

Ymayeva, Elizaveta Erkinovna (2007). *Ukazatel Personajey Altayskoy Mifologii*. Gorno-Altaysk: RİO GAGU.

Zubov, N. U. (1994). “Teonimiya Drevnerusskaya”, *Russkaya Onomastika i Onomastika Rossii: Slovar*. Moskova: Şkola-Press.

ARAP EDEBİYATINDA SİRET TÜRÜNÜN OLUŞUM GELENEĞİ

Doç. Dr. Lale BAYRAMOVA*

Öz: Koca Doğu'ya açılan kapı sayılan Arap dünyasının her taşı ve duvarı bir kültür merkezi ve edebiyat yuvasıdır. Siret türünün Arap edebiyatı tarihinde çok özel bir yeri vardır. Edebiyat temelini folklordan almıştır. Sözlü edebiyat Arap edebiyatının gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Her milletin geçmişi eski folklor örneklerine dayandığı gibi, Arap halkının geçmişi, gelenekleri ve millî düşüncesi de folklorun temellerine dayanmaktadır. Arap edebî mirasının derin köklerine sahip folklor örnekleri, Arap dünyasını, Arap zekasını dünyaya haykırarak "Binbir Gece" masalları, "Arapların Günleri", "Antara", "Az-Zir Selim", "Ebu Saif bin Ziyezen", "Ali Zibek", "Hamza el-Pehlivan", "Banu Hilal", "Az-Zahir Beybars" gibi edebî eserlerin vatanıdır.

Siret, herhangi bir efsanevi kahraman ve cengâver hakkında, Arap destan mirasının kahramanca eylemleriyle yüceltilmiş halk masallarıdır. Destan, folklor türlerinin en büyüğüdür. Halkın tarihi, kültürel değerleri, gelecekle ilgili ümitleri, arzu ve duygularından bahseden Arap halk destanları, halk edebiyatı içinde büyük öneme sahiptir. Bu özellik halk içinde tanınmış gerçek kahramanların destansı görüntülerinin ortaya çıkması nedeniyledir. Dünya halkları arasında en fazla popüler olan Arap halk siretleri araştırmamızın esas konusudur. Temel amacımız, Arap edebiyatındaki siret türünün oluşma geleneğini üç dönem hâlinde incelemektir.

Halkın medeni ve tarihî olaylarında önemli yer alan ünlü kahramanlarının bir kısmı yüceltilerek ön plana çıkarılır ve bunun sonucunda halk siretleri doğar.

Arap edebiyatında siret türünün oluşum geleneğini ortaya çıkarmak için onun hakkında temel bilgi verilmektedir. İkinci dönemde siretlere yeni kahramanlar ve olaylar eklenerek, bölgeden bölgeye, kuşaktan kuşağa geçerek ait olduğu halk arasında hangi koşullar altında yayıldığından bahsedilmektedir. Bu amaca ulaşmak için edebî pazarların ve meşhur antolojilerin siretlerin yayılmasındaki rolü anlatılmaktadır. Üçüncü dönemde sözlü geleneği bilenler tarafından nesre ve nazma çevrilerek yazıya geçişi, suretlerin yazılı olarak oluşumu konusuna değinilmektedir.

Bu amaçla Araplar tarafından şekillenen ve geliştirilen siretlerin, Arap edebiyatının tarihsel dönemleri ve edebî ortamı incelenmektedir.

Bu çalışma, Arap edebiyatında önemli bir yer tutan siret türünün araştırılmasının halka yansımaları biçimlerinden örnekler vererek farklı bir bakış açısı getirmeyi amaçlamaktadır. Kısacası, hem tipolojik hem de kronolojik ve renkli sanatsal malzeme içeren, karmaşık bir yapıya ve kompozisyona sahip olan siret türünün anlamı, kökeni ve oluşumu, evrimi ve günümüzdeki geçerliliğini gerektiren ana nedenler araştırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: siret, folklor, destan, tür, epik şiir.

ORCID ID : 0000-0002-3853-3676

DOI : 10.31126/akrajournal.928706

Geliş tarihi : 27 Nisan 2021 / Kabul tarihi: 12 Şubat 2022

*AMİA Şarkiyat Enstitüsü, Arap Filoloji bölümü, Eğitim Şube Müdürü, Bakü/Azərbaycan.

THE GREATION TRADITION OF THE JENRE SIRA IN THE ARAB LITERATURE

Abstract: Every stone and wall in the Arab world, considered the gateway to the ancient East, is a cultural center and a nest of literature. The Sira genre has an important place in the history of Arabic literature. Literature was based on folklore. Oral literature has contributed greatly to the development of Arabic literary.

Just as the past of each nation is rooted in ancient folklore, so the past, customs and national thinking of the Arab people are based on folklore. Examples of folklore with deep roots of the Arab literary heritage, the Arab world, the Arab genius, "Antara", "Abu Saif", "Ali Zibek", "Hamza al Pahlavan", "Thousand and one nights" tales, "Banu Hilal", "Az Zahir Baibars" is the homeland of literary monuments

Sira - folk tales about any legendary hero and knight, glorified by the heroic deeds of the Arab epic heritage. The saga is the largest of the folklore genres. The history of the people, their cultural values, their hopes for the future, their desires and feelings are of great importance in the folk literature of the Arab peoples. This feature is due to the incarnation of epic images of real historical heroes, which are well-known among the people. The most popular of the people of the world, the Arabian folk siras is the main subject of our research. Our main aim is to examine the formation tradition of the sira genre in Arabic literature in three periods.

In order to reveal the origins of the genre in Arabic literature, it has been talked as basic information since the creation of the genre. In the second period, after the creation of the siras, new events are added to the characters and their characters are passed from region to region and from zone to zone, and in what conditions they are spread among the people. In order to achieve the role of literary markets and obscure intologies in the spread of mysteries is discussed. In the third period, from those who know the verbal tradition, to the writing of poems and prose, the issues of the formation of siras in writing are read.

For a specific purpose, the historical periods and literary environment of Arabic literature, formed and evolved by the Arabs, are being studied. This study aims to bring a different perspective by providing examples from the forms of ring reflection of the study of the sira genre, which occupies an important place in Arabic literature. In short, the meaning, origin and genesis, formation and evolution of this genre, which has a complex structure and composition, containing both typological and chronological and colorful artistic material, are being studied, as well as the main reasons for its relevance today.

Key Words: sira, folklore, epic, jenre, epos

Giriş

Her milletin, kendi ulusunun adını dünya çapında tanıtan bir kültürü vardır. Halkın kültürünü ve tarihini yüceltecek yaratıcı miras, her milletin kadim edebî anıtlarıdır. Dünya kültür hazinesine giren ve metinlerinde tarihin derin köklerini çeşitlendiren edebî anıtlar unvanını alan yeterince destansı eser var.

"İlyada ve Odysseia" Yunanlıların, "Gilgamiş"(Bilgamiş) Sümerler, Asurlular ve Babillilerin, "Ramayana" ve "Mahabharata" Hintlilerin, "Şahname" İranlıların, "Şinto" Japonların, "Roland hakkında şarkı" Fransızların, "Nibelunga hakkında şarkı" Almanların, "Kalevala" Finlilerin, "Narti" - Osetliler, Abazalar, Adıgiler ve Güney Kafkasya halklarının, "Amirani" Gürcülerin, "Maaday Kara" Altay halklarının, "Kablendi Batır" Kazakların, "Eyyamul-Arab" mecmusu, "Binbir Gece" masalları, "Antara", "Abu Saif bin Ziyazen",

"Ali Zibek", "Az-Zir Selim", "Al-Zahir Beybars", "Banu Hilal", "Hamza el-Pehlivan" siretleri ise Arap yaratıcılığında epik türünün örnekleridir.

Dünya halklarının edebî mirasına bakıldığında Doğu halklarının büyük bir edebî mirasa sahip olduğunu görmemek imkânsızdır. Orta Çağ kültürünü kendi suretinde canlandıran ünlü Arap halk destanları sirelerden bahsediyoruz. Arap edebiyatında sired türünde yazılan eserler folklor örnekleri olarak kabul edilir, yani bu tür eserler halk romanı, halk destanı, "siret" olarak adlandırılır ve bu adlarla günümüze kadar dünya edebiyatında tanınmaktadır.

Tüm Doğu halklarında olduğu gibi, Arap halkının da folkloru zengin bir sanatsal mirasa sahiptir. Her milletin folklorunun kendine özgü millî bir şekli ve yaratıcı özellikleri olduğu gibi, Arap folkloru da doğu halkının özellikleriyle, millî gelenekleriyle, yaşamıyla ve karakteriyle ifade edilir ve kahramanlık, hümanizm gibi millî-manevi ve ahlaki niteliklerle zenginleştirilir. Arap halkının hayatında, halk siretleri de dâhil olmak üzere, sözlü yaratıcılık örneklerine sanatsal yansıması olmayan hiçbir önemli olay yoktur. Arap halk siretleri, insanların günlük yaşamı ve isteklerini, psikolojilerini, kahramanca mücadelelerini ve yenilmezliklerini şiirsel imgeler şeklinde yansıtan güzel sanat incileri arasındadır.

Arap edebiyatında önemli bir yere sahip olan sired türünün oluşum geleneği, oluştuğu ve geliştiği dönemin tarihsel evreleri ile sosyal ve edebî-kültürel çevresi ile ilgilidir.

Destanların "kaynaklara" dayanarak genellikle doğumu, yayılması, yazıya geçirilmesi gibi üç dönemde oluştuğunu söyleyebiliriz.

Sired türünün oluşumunun üç dönemi, Arabistlerden G. B. Bahşaliyeva (1990, 1994), Mahmudov (2001), Hulusi Kılıç (Hulusi Kılıç: 1994), Fahuri (1959), Filştinski'nin (1985, 1991) vb. derlemeleri kullanılarak, bu araştırmaya kaynak olabilecek daha zengin bir örnek oluşturulmaya çalışılacaktır.

1.1. Arap Edebiyatında Sired Türünün Doğumu

Arap edebiyat tarihinin özel bir türü sayılan "sired" gibi rengârenk sanatsal materyaller içeren, karmaşık yapıya ve kompozisyona sahip bir tür tartışıldığında, bu türün yaratıldığı, yayıldığı, yazıya geçirildiği tarihsel aşamalar ve oluştuğu bilim ve edebî ortam, etimolojik anlamı ve ait olduğu edebiyat türü insanın ilgisini çekmektedir.

Sired türünün doğumu, Arap edebiyatının ilk aşaması olan Cahiliye Dönemi'ne rastlamaktadır. Dünya kültürünün ayrılmaz bir parçası olan Arap edebiyatının kökleri çok eskilere dayanmaktadır. günümüze kadar ulaşmış efsanelerden biri bu fikri doğrulamaktadır: "İnsanın yeryüzündeki atası Abeldem'in oğlu Habil'in ölümü üzerine ilk şiirini okumuştur." (Araviyskaya starina, 1984: 3). Bu efsane gerçeklikten uzak olsa da Arap edebiyatının köklerinin

kadimliğinin bir göstergesidir.

Tanınmış Arap bilim adamları Hanna al-Fahuri Arap millî edebiyatının gelişimini beş aşamaya ayırıyorlar: 1. İslamdan öncesi dönemi (475-622); 2. Emevî dönemi (622-750); 3. Abbâsî dönemi (750-1258); 4. Türk egemenliği dönemi (1258-1798); 5. Modern dönem (XVII. sonu – XX. yüzyıl başı) (Fahuri, 1959: 1- 6).

Arap edebiyatı, edebî kaynaklarda birbirini takip eden farklı tarihsel dönemlere bölünmüş olsa da (Mahmudov, 2001; Fahuri, 1959; Filştinski, 1985, 1991), Arap edebiyatının genel resmi esas olarak iki ana kola ayrılmıştır: 1. Cahiliye Dönemi veya İslam öncesi dönem; 2. İslam'ın ortaya çıkışından sonraki dönem.

Arap edebiyatının tarihî dönemi gibi, siretler konusuna göre iki dönemi (İslam öncesi ve İslam sonrası) kapsamaktadır. Çünkü siretler "Antara", "Az-Zir Selim", "Banu Hilal" gibi siretler Cahiliye Dönemi'nin, "Ebu Saif bin Ziyezen", "Ali Zibek", "Az-Zahir Beybars", "Hamza el-Pehlivan" ve diğerleri ise İslam'ın ortaya çıkışından sonraki dönemin aynasıdır. Şöyle ki, Antare Destanı'nda şair Antare'nin, Banu Hilal destanında hilal yiğitlerinden olan Ebu Zeyd'in, Az-Zir Selim siretinde ise Zir-Selim şahsında bizleri Cahiliye Dönemi'nin yaşam biçimini, ilmî-edebî, sosyo-kültürel ortamı ve gerçek tarihî olayları ile tanıştırır. İslam sonrası döneme gelince, Hz. Muhammed (sas)'ın amcası Hamza'ya ithaf edilen Hamza el-Pehlivan, XIII. yüzyılda Beybars'a ithaf edilen "Az-Zahir Beybars" ve Himyar'ın son hü-kümdarı Saif ibn Ziyezen'e ithaf edilen " Ebu Saif bin Ziyezen" siretlerinde tarihî gerçeklere dayalı bilgiler almak mümkündür. Arap edebiyatının kadim köklere bağlılığı, ünlü Arap bilim adamı Hanna al-Fahuri'nin Arap edebiyatının gelişimini böldüğü beş aşamadan birine - İslam öncesi dönem (475-622), yani Cahiliye Dönemi'ne dayanmaktadır. İslam öncesi ya da Cahiliye Dönemi olarak adlandırılan ilk aşamadaki edebî eserlerin çoğu şiir içermesine rağmen, sözlü sanatları cahil insanlar arasında yaşananlar, kabileler arası sosyo-politik olaylarla kendi tohumunu yaratmış ve o zamandan beri şiirle birlikte folklor örnekleri, özellikle destanlar halkın dilinden çıkmaya başlamıştır.

Siretin önemli özelliklerinden biri de, kişilikleri ve olayları açısından Orta Çağ klasik Arap edebiyatı ve folkloru arasındaki uyumdur. Biz siret de, Arap edebiyatının tarihî ve efsanevi şahsiyetlerinin folklor kökenli olaylarda folklor karakteri konumunda yer aldıklarını görmekteyiz. Folklor, sözlü halk edebiyatının, kendine has özellikleri ile halkın sanatsal bir eseridir. Paşa Efendiyev, "folkloru" sentetik bir sanat olarak adlandırmış ve bir dizi halk edebiyatı türünün epik, lirik, dramatik unsurlarını birleştirdiğini belirtmiştir. Örneğin, destanlardaki epik ve lirik şiir, bir dizi masallarda, nağmelerde, tören şarkıları ve mukaddemelerde dramatik unsurlar kendini belli etmektedir. Bazı

bilmeceler, atasözleri şeklinde oluşuyor ve büyük unsurlar içermektedir (Efendiye, 198:10).

Yazılı edebiyatta olduğu gibi halk edebiyatında da edeb türler ve janrlar vardır. Folklor üç gruba ayrılır: epik, lirik ve dramatik (Efendiye,1981:14); (Hacıye, 1958: 9).

Janr, cins veya tür anlamına gelen Fransızca bir kelimedir. Edebiyat teorisinde, janr bir edebî eser türü olarak değerlendirilmektedir (Hacıye, 1958: 135).

Edebî eserlerinin türleri, anlatılan yaşam gerçekliğinin niteliğine ve eserin hacmine göre birbirinden farklıdır. Örneğin roman, hikâye, öykü epik anlatı türüne dâhil edilmektedir. Ancak roman, boyutu ve hayatın gerçeklerinin daha geniş bir tanımı açısından onlardan farklıdır. Araştırma konumuz olan Arap edebiyatının ünlü türü - "Sira" - epik türe aittir.

Araştırmalar, hikâye anlatma sanatının Arapların hayatına Eski Çağlardan, İslam öncesi sayılan Cahiliye Dönemi'nden girdiğini göstermektedir. Bedeviler, yorucu bir yürüyüş, yağma, avlanma veya otlakta geçen bir günün ardından akşamları ateş başında, genellikle büyük kabileler arası savaşlar hakkında cesaretleri, cömertlikleri, sadakatleri, zekâları ve askerî kurnazlıkları ile ün kazanmış kahramanlar hakkında hikâyeler dinleyerek eğlenirlerdi. Göçebelerin komşu İran, Suriye ve Yahudi halklarından duydukları efsaneler bu hikâyelerle iç içe olduğu için Bedevi masalları eski Arap kahramanları İmrulgeys, Antara, Hatem et-Tai, Makedon İskender, Sasani şahları, Bizans imparatorları ve İncil'de geçen peygamberlerin isimlerini içerir (Fahuri, 1979: 5). Siretlerin metinlerinde sadece tarihî figürlerin adlarına değil, destansı imgelere de tanık olunuyor.

Doğu'da da ilk olarak şiir ve paralel olarak epik eserler ortaya çıkmış ve yüzyıllar içinde gelişmiştir. Epik eserlerin içeriği gerçek hayattan alınmadır. Bu tür eserlerde yazarın yarattığı imaj, plaket, yaşam olayları, çevreyi, varlığı, tarihsel olayı anlamak için insan karakterini okuyucunun dikkatine sunmaya hizmet etmektedir (Mikayılov, 1988: 65).

Tanınmış Rus oryantalist İ. M. Filiştinski, dünyanın en zengin ve en eski edebiyatlarından biri olan Arap edebiyatında sözlü sanat örneklerinin yaklaşık iki bin yıllık olduğunu belirtmektedir. Arapça yazılı edebiyatın ilk mükemmel örnekleri V-VI. yüzyıllarda ortaya çıkmıştır. Artık bu yüzyıllarda Arap şiiri içerik ve biçim olarak şekillenmiş, ölçekleri, kafiye sistemi, sanatsal anlatım araçları, konular oluşmuştur. İslam'dan önce oluşan bu sanat eserlerine Cahiliye Dönemi edebiyatı denmektedir (Filiştinski, 1985: 8).

Siret, Arap epik mirasının kahramanlık eylemleriyle yüceltiildiği herhangi bir efsanevi kahraman ve cengâver hakkındaki okunaklı hikâyelerden ibaret bir örnektir. Cahiliye Dönemi'ne tesadüf eden siretlerin ana teması Bedevilerin

hayatları ile ilgilidir. Sözlü halk edebiyatı örneklerinin dilinin saflığı ve berekliliği, o dönemin insanların saflığı ve cehaleti ile birleşmiş, yıllarca zorluklardan geçmiş ve birçok değişikliğe uğrayarak günümüze kadar gelmiştir. Günümüzde "Antara", "Ebu Saif", "Ali Zibak", "Ez-Zahir Beybars", "Ez-Zir Selim", "Banu Hilal", "Hamza el-Pehlivan" gibi halk siretleri dünya halk edebiyatında bilinmektedir. Birçoğu halk edebiyatı araştırmacılarının araştırma konusu hâline gelmiştir. Arap halkı, dünyanın diğer halklarına kıyasla destansı eserlerinin millî özelliklerini korumak şartı ile, siretlerin dünya halklarının epik eserleriyle harmanlanmasına müsaade etmişlerdir. Şu veya bu türlerin doğuşunu incelersek, onların yeryüzünde halk edebiyatının gelişimine verdiği desteğin şahidi oluyoruz. Her kahramanlık destanı, sıradan insanların hayatını aydınlatan mitlerden, efsane ve hikâyelerden, tatlı masallardan oluşan epik bir eserdir. Yani siretlerde anlatılan konuyu çevreleyen olaylar metnin içine yerleştirilmiş ve epik türün tüm işlevlerini kapsamıştır.

1.2. Siret Teriminin Etimolojisi

Arap edebiyatında sira türünde yazılan eserler, yazarı olmayan halk edebiyatı örnekleri olarak kabul edilir, yani, bu tür eserler hem halk romanı hem de siret olarak adlandırılmış ve bu iki isim hâlâ dünya edebiyatında bilinmektedir. Arap edebiyatı tarihinde peygamberlere, halifelere ve tarihî şahsiyetlere adanmış birçok siretler vardır. Ancak siret türü, Arap edebiyat tarihinde ilk kez halk arasında doğmuş ve siret terimini doğurmuştur.

Siret sözcüğü, hayatın tanımı anlamına gelen Arapça bir kelimedir (Abbas İhsan, 1952: 3). Son yıllarda hem Doğu'da hem de Batı'da Arap halk edebiyatının siret türüne özel bir ilgi duyulmuş ve bu türde yaratılan eserler her ülkede farklı isimlendirilmiştir. Orta Asya'da bu tarzda yazılmış eserler "destan", Çin'de "pinhua", Japonya'da "gunki", Rusya'da "halk romanı", Türk halklarında "destan", "epik", Arapça "siret" veya "halk romanı" olarak adlandırılır. Araştırmamıza dayanarak, "siret" halk romanının Azerbaycan halkının destanına çok benzediğini belirtmek isteriz.

Azerbaycan halk edebiyatına adanmış eserlere bakarsak siret terimine rastlamayacağız, sadece dilimizde yazılmış olan epik eserler, özellikle destanlar, Arap halk edebiyatının bir türü olarak kabul edilen siret türünün gereksinimlerini karşılıyor ve bu uygunluk, siretin bizim dilimizde bir "destan" olduğunu kanıtlamaktadır.

Birçok epik eser bu türe dâhil edilebilir. Epos kelimesi edebiyatta iki anlamda kullanılmaktadır. Edebiyat tarihi açısından halk destanları anlamında ve edebiyat kuramı açısından tür anlamında kullanılmaktadır. Epos, konuşmak, söylemek, hikâye anlatmak anlamına gelen Yunanca bir kelimedir (Mikayılov, 1988: 65). Bir başka kaynakta destanın sözlü halk edebiyatında hacim açısın-

dan en büyük eser olduğunu okuyoruz. Uluslararası terim sayılan eposun karşılığıdır. Farsça destan kelimesinden gelmektedir. Türk folklor terminolojisinde "epos"un karşılığı "epope" dir (Hacıyev, 1058: 87). Geniş, ayrıntılı bir olay öyküsü anlamına gelen epopeya -epos kelimesinden türemiştir ve epik janrının en karmaşık türüdür (Mikayılov, 1988: 71).

Epopeyanın edebî türü romana yakın olmasına rağmen, tüm romanların (örneğin, araştırma konumuz olan halk romanları hariç) epopeya olarak adlandırılmayacağını düşünüyoruz. Romanda anlatılan olaylar birkaç karakterle bağlantılıysa, epopeyada halkın hayatından bahsedilmektedir.

Dolayısıyla "siret", yaşamın bir tasviridir ve epopeyanın önemli bir görevi olarak halkın yaşamını anlatmaktadır. Siretlerde de ana karakterler, milletin temsiline ve halkın hayatının tasviri üzerine odaklanmaktadır. Epopeyanın tanımı, yani kazandığı anlam, siret türünün bizim dilimizde epopeya olduğunu somut bir şekilde kanıtlamaktadır.

2. Arap Edebiyatında Siret Türünün Yazıya Geçişi

İlk dönemi sözlü folklorla bağlantılı olan İslam öncesi Arap edebiyatının ancak belirli bir kısmı günümüze kadar ulaşmıştır. Bu döneme ait edebiyat örnekleri, ancak VIII-X. yüzyıllarda yazı yaratıldıktan sonra kağıda geçirilmeye başlanmıştır. İslam öncesi Arap tarihinin öğrenilmesinde, Cahiliye Dönemi'nden sözlü kaynaklar güvenilir bir kaynak olarak kabul edilir. İlk günlerde sözlü olarak gelişen Arap halk siretleri, İslam'ın ve Arap halifeliğinin ortaya çıkmasından sonra şekillenmeye başlamış ve yazılı gelişim yoluna girmiştir. İslam'ın ortaya çıkışı ve komşu ülkelerde yayılması, Arap edebiyatının gelişmesi için geniş imkânlar yaratmıştır. Özellikle Müslümanların kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim ile birlikte Arap edebiyatının yeni örnekleri ortaya çıkmıştır.

Tanınmış oryantalist Malik Mahmudov şöyle yazıyor: "İslam, cahillerin fikrini tamamen değiştiriyor, alışkanlıklarını, ahlaki ilkelerini, yaşam biçimlerini ve psikolojik dünyasını tamamen yeni bir tarafa yönlendiriyor. Bu, edebiyatın, şiirsel düşüncenin ve edebî araştırmanın yenilenmesine, başka bir yöne gitmesine teşvik ediyor. İslam kültürü denilen büyük bir kültürün ortaya çıkmasının önünü açıyor. İslami dönem Arap edebiyatı da farklı zamanlarda kendine özgü özellikleri bakımından ayırt edilir. Bu bağlamda, o dönemin edebiyatı birkaç aşamaya bölünmüştür. Cehalet Dönemi'nden sonraki dönemin edebiyatına İslam'ın yaranması ve er-Reşid halifeliği edebiyatı denir. Bu yaklaşık 620-660 senelerini kapsar (Mahmudov, 1972: 7).

Emeviler dönemi 661'de başlayıp 749'a kadar sürmüştür. Yaklaşık 90 yıl süren bu dönemde Araplar, Atlantik Okyanusu'ndan Hint Yarımadası'na kadar imparatorluklar kurdular ve bölgedeki hâkim din İslam olmuştur. Emeviler

döneminde Arapların sosyo-politik ve kültürel hayatında bazı değişiklikler yaşanmıştır. Emeviler, Arap dilini ve kültürünü korumaya çalıştılar ve hanedanın hükümdarları, Arap anlatıcıları, şairleri ve hatipleri saraya davet ettiler, onlara baktılar, emeklerini ödüllendirdiler ve Arapça sözlü folklor ve şiir örneklerine sahip çıkmışlardır. VII. yüzyılda Arap halifeliğinin kurulmasının ardından şehir hayatının gelişmesiyle birlikte musamarat denilen akşam sohbetleri büyük şehirlerde de yayılmaya başladı. Nihayet, musamarat halifenin de sarayına gelmiş ve hükümdarlar ilginç hikâyelere ve anlatıcılara özel ilgi göstermişlerdir. Hikâyelerin konuları, Arap Yarımadası'nın doğu ve batısındaki geniş alanları kapsayan Arap işgalinin yeni izlenimleri nedeniyle genişliyordu. Edebiyat konu, tür ve biçim açısından daha dolgun, daha zengin hâle gelir ve siret gibi yeni bir türün oluşmasını teşvik eder.

Arap edebiyatının en uzun ömürlü ve en etkili dönemlerinden biri Abbasi-ler dönemidir. Yaklaşık beş yüz yıl hüküm süren Abbasi hanedanlığı döneminde (750-1258) Arap edebiyatı çok önemli bir gelişme göstermiştir. Çünkü bu dönemin edebiyatı her zaman aynı düzeyde durmaz, aynı estetik ilkelere dayanmaz, sanat ve fikir açısından son derece mükemmelleştirilir. Sonuç olarak, VIII. yüzyılın ortalarında, Arap fetihlerinin sona ermesinin ardından, Arap edebiyatı Müslüman âleminin edebiyatı hâline gelmiş ve dünya seviyesine yükselmiştir.

Abbasi-ler dönemi edebiyatı üç döneme ayrılmıştır:

I. aşama, yaklaşık 70 yıllık bir yenilenme dönemiydi. Bu dönemde şairler eski geleneklerden, muhafazakâr üsluptan, standart sanatsal ifade ve betimleme araçlarından uzaklaşarak şiir dilinde ve üslupta sadelik yaratmaya çalışmışlardır.

II. dönem, yaklaşık bir yüzyıl süren geleneğe dönüş dönemi olarak adlandırılmaktadır. 820'den başlayarak şiir, edebiyatta muhafazakâr akım yeniden saldırır ve şairlerden, yazarlardan yenilenme hareketinin bir dizi ilkesini terk etmesini talep ediyor.

III. döneme edebî sentez dönemi denir. Geri dönüş dönemi, X. yüzyılın il yarısından itibaren başka bir edebî tarza yol açmak zorunda kalmıştır. Edebiyatta edebî sentez dönemi başlar ... Abbasi egemenliğinin sonuna kadar sürdüğü bu aşamada Arap şiirinin ve nesrinin en değerli örnekleri ortaya çıkmıştır (Mahmudov, 2001: 8-9).

Arap edebiyatı tarihinde şöyle okuyoruz:

“VIII-IX. yüzyıllarda, eski destanların yazımı, Kur'an incelemesi, Süryani, Orta Farsça ve Yunancadan Arapçaya çeviriler Arap nesrinin gelişimi için zemin hazırlamıştır. O zamanlar, yeni oluşan tarihî edebiyat, efsanelerin, rivayetlerin ve tarihsel bölümlerin canlı tasvirlerinde ve ayrıca tüccarların ve gezginlerin uzak diyarlarla ilgili hikâyelerini içeren coğrafya ve edebiyatta da

edebî unsurlara sahipti. Edebî nesir, epistolar ve retorik tarzlarla da zenginleştirilirdi. Bu süre zarfında bazı yazarlar iş yazışmalarında, hitaplarda ve vaazlarda büyük bir ifade ve beceri kazanmışlardır." (Filstinski, 1991: 9).

Dünya arenasına giren Araplar, fethedilen topraklarda yaşayan halkların yanı sıra halifelğe katılan komşularının kültürel başarılarını İslam kültürüne dâhil ediyorlardı. Bu yüzyıllarda Helenik ve Hint-İran kültürel etkileri İslam kültürüyle birleşiyordu. Çeviriye geniş yer veren Halife Harun er-Raşid (786–809) ve oğlu Halife el-Memun (813-833), uzmanlar tarafından Yunanca ve Farsça yazılan önmeli eserleri Arapçaya tercüme ettirdiler.

Çevirilere ek olarak, yerli Arap mirasını toplama ve kaydetme işi de artıyordu. Filologlar, sözlü geleneğin taşıyıcıları olan Bedevileri ziyaret ederek ünlü şairlerin şiirlerini, halkın kadim efsanelerini, rivayetlerini, kahramanlık sırlarını ve bilgelerin sözlerini onların ağızlarından yazdılar.

Arap edebiyatında dünyaca ünlü birçok eser bu şekilde ortaya çıkmıştır. Örneğin, kökeni Pañçatantra (Beş Kitap) adlı öykü içinde öykü, masallar ve temsillerden oluşan bir derlemeye giren "Kalila ve Dimna" kitabı, Hint-Farsça Sindibadname'ye dayanan "Yedi Vezir Hakkında Hikâye", Firdovsi, "Şahname" sinin ana kaynaklarından biri olan "Hudayname" ile "Tacname" ve "Ainame" vb. o dönemde çevrilen çok eski Asur-Babil kökenli Hikar'ın Hikmeti (En Bilge Akir Hakkında Hikâye) eserinin tercümesi de bu listeye dâhil edilebilir. Bu eserler, Arap edebiyat tarihine büyük katkılar sağlayan İbnü'l-Mukaffâ tarafından çevrilmiş ve İran'daki Sasani hükümdarlarının, özellikle de Hüsrev Anuşirava'nın (531-579) devrinde zengin tarihî ve sanatsal mirasını Arap ortamına aktarmıştır.

Ayrıca sonradan "Binbir Gece" masallarında edebî bir biçim olarak gördüğümüz öykü içinde bir öykü anlatma geleneğinin kökeni Arap edebiyatına Hint klasiklerinin tercümesinden gelir. "Binbir Gece" nin Pehleviceden Arapçaya çevrilmesi ve yeni nitelikler kazanacak şekilde geliştirilmesi alışılmadık bir durum değildi. Al-Masudi (ö. 956), biçim olarak mükemmel olan tarihî ve coğrafi eserler yaratmıştır. "Binbir Gece" masallarının prototipi olan Farsça "Bin Masal" adlı mecmuanın (Hezar Efsane) Arapçaya çevirisi ortaya çıkmıştır. Kadim sac (kafiyeli nesir) dünya edebiyatında yaygınlaşmaktadır (Bayramova, 2009:13-15).

XV. yüzyıldan itibaren şehirlerin gelişmesi sonucu orta sınıf kısmen de soylular arasında alışılmadık derecede popüler hâle gelen halk edebiyatı örnekleri, özellikle de siretler pazarlarda, kervansaraylarda, dükkânlarda ve kahvehanelerde söylenmeye başladı. Arap halk siretleri üzerine kapsamlı araştırmalar yapan tanınmış Özbek araştırmacı Nematulla İbrahimov, bu aşama hakkın "Siretler çarşılarında, kervansaraylarda, dükkânlarda ve kahvehanelerde da şunları yazıyor:

“ Siretler çarşılarda, kervansaraylarda, dükkânlarda ve kahvehanelerde okunurdu. Bu performans, profesyonel bir hikâye anlatıcısının hatırası, oyunculuk becerileri, hitap gücü sayesinde özgünlük kazanıyordu. Dinleyiciler özel bir önem taşıyordu ve tam da onların sayesinde halk edebiyatı eserleri yeniden yaratılır ve böylelikle kolektif yaratıcılık aşamasının bir ürünü olarak ortaya çıkıyordu.” (İbrahimov, 1984:18).

Arap siretleri, Doğu ülkelerinde, özellikle de Arap ülkelerinin kentsel nüfusunun büyük bir kısmı arasında satıcıdan üst düzey insanlara kadar geniş bir popülerlik kazanmıştır. O devirde Arap dünyasının hemen her yerinde - Mısır, Suriye, Irak, Suudi Arabistan ve Yemen'de bu aşamayı gözlemleyen ünlü Avusturyalı oryantalist Y. Hammer-Purgştal (1774-1856) yazıyor: “Öğlenin kavurucu sıcağı ya da şehirdeki bazı faaliyetler yolcuyu seyahatini durdurmaya zorladığında, karavan veya pazar kalabalığı bir ağacın altında ya da bir kahvehanede anlatıcının başının etrafında toplanır ve onu dikkatle dinlerlerdi.” (Araviyskaya starina, 1984: 5).

Hammer'ın sözleri, halk edebiyatının evriminde özel bir katman oluşturan profesyonel hikâye anlatıcılarının yanı sıra diğer iki grubun, toplayıcı ve kâtiplerin rolünü ortaya koyuyor. Halk edebiyatı örnekleri, kâtiplerin beğenilerine göre metne müdahaleleri sonucunda ortaya çıkmıştır.

Kısaca belirtmek gerekirse VI. yüzyılda sözlü olarak oluşturulmaya çalışılan ve Cahiliye Dönemi'ne dayanan Arap halk siret örnekleri, sözlü olarak biçimlenmeye başlamıştır. Diğer yandan Arap kültür ortamına giren sözlü siret anlatıları, ikinci bir yaşama ortamı bulmuş ve VIII. yüzyılda kayıt altına alınmaya çalışılmıştır. Bir yandan siretler içerik ve biçim açısından geliştirilmiş, ilaveler ve şiirsel süslemelerle zenginleştirilmiş, diğer yandan da aynı şekilde yeni kurgular oluşturulmuş ve mevcut tarihî ve kültürel koşulların gerçeklerini yansıtan yeni anlatılar eklenmiştir.

3. Arap Edebiyatında Siret Türünün Yayılışı

3.1. Arap Edebiyatında Siret

Türünün Yayılmasında Edebî Pazarların Rolü

Cahiliye Dönemi'nde Arap Yarımadası'nda özel pazarlar kurulurdu. Arap Yarımadası'nın kurak bölgesi olan Hicaz tarım ve hayvancılık için uygun değildi. Hicaz'ın ticaret yolları üzerinde olması nedeniyle nüfus alışverişine uğraşıyordu. Özellikle ticaret ve kültür merkezleri olan Mekke ve Medine kentlerinde pazarlar düzenlenirdi. Ünlü Arap yazar Corci Zeydan bu konuda şöyle yazıyor: “Cahiliye Dönemi'nde Araplar bazı aylarda farklı yerlerde pazarlar kurarlardı. Pazar dönemi bir yerde sona erdiğinde başka bir yerde pazar kurulur, yakından ve uzaklardan gelen Araplar bu pazarlarda alışveriş ederlerdi. Böylece bir pazar kapanır diğeri açılırdı.” (Zeydan III. c, 1958: 37).

Arap Yarımadası'nda yaşayan tüm Arap kabileleri, yılın belirli aylarında Mekke'deki kutsal Kâbe'yi ziyaret ederdi. Ziyarete gelen Araplar aynı zamanda ticaretle de uğraşırlardı. Kâbe, burada yaşayan Arapların tek geçim kaynağıydı. Mekke'nin varlığı tamamen Kâbe ile bağlantılıydı. Mekke, Kureyş tarafından yönetiliyordu. Ticaretin ana kaynakları ise hac mevsiminde Mekke'ye gelen hacılardı. Hac ziyaretini kolaylaştırmak ve insanların hacca gelmesini sağlamak kendi menfaatleri içindi. Kabilelerin buraya gelmelerinin nedenlerinden biri de her kabilenin Kâbe'de kendi putunun olması ve mevsim zamanı onları ziyaret edip kurbanlar kesmeleri idi. Kâbe'de irili ufaklı bazıları insan, hayvan veya bitki şeklinde üç yüzdenden fazla put vardı (Victor Davis: 2014).

Cahiliye Dönemi'nde ortaya çıkan bu pazarlar, İslam sonrası dönemde de yarımadanın çeşitli kentlerinde faaliyet göstermeye devam etmiştir. Bu pazarlar esas olarak ticari amaçlarla oluşturulmuş ve kervan yolları üzerine inşa edilmiştir.

Ticaret amaçlı açılan pazarlar, ticari öneme sahip olduğu kadar, tarihî ve edebî öneme de sahiplerdi. Zilkade, Zilhicce, Muharrem ve Receb olmak üzere yılda dört ay “haram aylar” (mukaddes) boyunca düzenlenirdi. Cahiliye Dönemi'nde Zilkade, Zilhicce, Muharrem ve Receb ayları "kutsal aylar" olarak kabul edilirdi. Kutsal sayılan bu aylarda savaşmak, cinayet işlemek ve hırsızlık amacıyla kervanlara saldırmak yasaktı.” (Klimoviç, 1988: 18).

Hac ibadeti, insanların can ve mal güvenliğinin güvence altına alındığı Zilkade, Zilhicce ve Muharrem ayları yapılırdı. Hacı adayları, Zilhicce'nin dokuzuncu günü Arafat'a çıkarlar ve hac ibadeti bu ayın on üçüne kadar sürer. Bu aylardan başka Recep ayı da var. Böylece haram ayı sayısı dörde ulaşır.

Kur'an-ı Kerim'in Tevbe suresinin otuz üçüncü ayetinde şöyle buyruluyor:

إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِنْدَ اللَّهِ اثْنَا عَشَرَ شَهْرًا فِي كِتَابِ اللَّهِ يَوْمَ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِنْهَا أَرْبَعَةٌ حُرْمٌ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ فَلَا تَظْلِمُوا فِيهِنَّ أَنْفُسَكُمْ وَقَاتِلُوا الْمُشْرِكِينَ كَافَّةً كَمَا يُقَاتِلُونَكُمْ كَافَّةً وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ مَعَ الْمُتَّقِينَ

“Şüphesiz Allahın gökleri ve yeri yarattığı günkü yazısında, Allah katında ayların sayısı on ikidir. Bunlardan dördü haram aylardır. İşte bu Allah'ın dosdoğru kanunudur. Öyleyse o aylarda kendinize zulmetmeyin. Fakat Allah'a ortak koşanlar sizinle nasıl topyekûn savaşıyorlarsa, siz de onlarla topyekûn savaşın. Bilinki Allah, kendine karşı gelmekten sakınanlarla beraberdir.” (Kur'an-ı Kerim, Tevbe, 9/36: 191-192).

Arap kültürü haram aylarda kurulan meşhur pazarlar sayesinde oluşmuştur. Cahiliye Dönemi'nde Arap kabilelerindeki söz ustalarının kendilerini halka tanıtmaya fırsatları yoktu. Bu sadece kabileler arası savaşlarda veya edebî piyasalarda mümkündü. Ticari pazarda alışveriş yaparken halkın ilgisini çekmek için edebî yarışmalar düzenlenirdi. Edebiyat pazarları tarafından Arap

edebiyatına armağan edilen tanınmış şair ve hatipler bu pazarda meşhurlaşmışlardı.

Corci Zeydan bu konuda şöyle yazıyor:

“Örneğin, Necd şehrinin yukarı kısmında Havmetül Cündel denilen yerde Rebiülevvel ayının ilk günlerinden itibaren ticaret için pazarlar kurulurdu. Bu pazar kapandıktan sonra bir ay süren Hacer Çarşısı'na doğru yola koyulurlar. Oradan ise pazar kurmak için Amman'a gittip alışveriş yaparlardı. Sonra Hadramut'a oradan da Aden'e giderlerdi. Bazıları da Sana'da "haram" aylarında kurulan Ukaz Pazarı'na alışverişe giderdi. Ayrıca Arapların Sahhar, Şecer, Mucenne, Habāşe, Meşger adında pazarları da vardı.”(Zeydan III. c, 1958: 37).

Siretlerin kökeni sayılan "Ayyamul-Arab" derlemesinde pazarlarla ilgili en değerli bilgileri okuyoruz: “Ukaz, Zulmecaz ve Mecenne, Arapların her mevsim bir araya geldiği pazarlardı. Mevsim sonuna kadar mallarını birbirlerine emanet ederlerdi. Mecenne pazarı Zahran'da bulunuyordu. Ukaz ise Nehle ile Taif arasındaydı. Zulmecaz pazarı Movkif'teydi.” (Ayyamul-arab, 2001: 71-75).

Zul-mecaz, Arafat Dağı'ndan bir fersah (6 km) mesafede olan Zul-Mecaz denilen yerde kurulan pazarın adıydı. Zilhicce ayının ilk sekiz günü bu pazar işlemeye devam ederdi. Hacılar Mecenne pazarının ardından bu pazarda sekiz gün kaldıktan sonra, terviye günü (su toplama) hacılar, Arafat'ta özel ameller gerçekleştirmek için su ihtiyaçlarını karşıarlardı. O gün Tarbiye olarak adlandırılır çünkü Arafat çölünde su yoktu. Bu nedenle hacılar Mekke' den su getirirlerdi. Bu yüzden bu güne su yetiştirme günü denilirdi. Bugün Arafa Günü'nün başlangıcıdır. Bu ad İbrahim (as.) ve İsmail (as.) tarafından hatıra olarak kalmaktadır. Yine bu gün Peygamberimiz (sav.)'in kervanı son hac için Mekke'den ayrılarak Mina üzerinden Arafat'a gitmek için buradan ayrılırdı (Çağatay, 1957: 101).

Yarımada'nın her tarafından, hatta İran ve Bizans'tan bile Mecenne pazarına gelir, mallarını satar ve ihtiyaç duydukları şeyleri satın alırlardı. Buradan 20 Zilkadede Mecenne pazarına gelirlerdi. Pazar on gün boyunca 20 Zilkade'den 30 Zilkade'ye kadar sürerdi. Mecenne pazarı bittikten sonra Zülmecaz pazarına gidilir, Zilhicce ayının ilk gününden onuncu gününe kadar burada kalırlar ve on Zilhicce için Mekke'de toplanırlardı. Kâbe tavaf edilir ve hac kuralları yerine getirilirdi. Pazarların en ünlüsü Ukaz Pazarı'ydı. Şöhretinin ana nedenlerinden biri din, ticaret ve kültür merkezi olan Mekke yakınlarındaki konumuydu. Kutsal ay boyunca dünyanın her yerinden hacca gelen Arapların yiyecek, içecek ve alışverişe ihtiyaçları vardı. Ukaz Pazarı bu şekilde oluşmuş ve Zilkade ayını başında kurulur ve yirmi gün sürerdi. Daha önce de belirttiğimiz gibi, edebî yaratıcılık bu günlerde geniş bir şekilde yer verilirdi. Burada cahiliye edebî hayatında ünlü söz ustalarının yetki ve deneti-

minde sözlü toplantılar yapılır, şairlerin okudukları belagatlı şiirler dinlenir ve değerlendirilirdi.

Ukaz Pazarı hakkında:

“İnsanlar her sene “haram” aylarda Taif yakınlarındaki ünlü Ukaz Pazarı’nda toplanırlardı. Araplar her taraftan Ukaz Pazarı’na akın ederdi. Kureyşliler onları bir araya getirmek için girişimlerde bulunurlardı çünkü pazar şiir ve edebiyat alanına dönüşürdü. Kabileler, konuşma sanatı olan şiir ve hitabette becerilerini gösterir, kelime yarışları düzenler ve hakimler tarafından değerlendirilirdi. kölesi olanlar kölelerini kurtarmaya çalışırdı. Pazardaki anlaşmazlıkları çözmek ve olayları kontrol etmek için bir hâkim seçilirdi. Bu yönetici genellikle Bani Tamim kabilesinden seçilirdi. Ukaz Pazarı’nın sona ermesinin ardından Araplar Arfa’ya toplanarak Mekke’ye gelirdi. Mekke’de hac yaptıktan sonra memleketlerine dönerlerdi.” (Corci Zeydan 1.c, 964 : 29).

Bu pazarlar ve fuarlar İslam'dan sonra kurulmaya devam etti. İlk terk edilen Ukaz Pazarı oldu. Yabancılar zamanında (H.129'da) kurulamamış ve bundan sonra tamamen terk edilmiştir (İbrahim Canan, 1988: 3/288-289).

Böylece ticari amaçlarla ve daha sonra edebî yaratıma da geniş yer veren bu tür pazarlar, kelime sanatının, özellikle siretlerin gelişmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Bu kalabalık pazarlara katılan söz ustaları, o dönemde tüm Arap Yarımadası'nda sanki o zamanın bir tür radyo ve televizyonuymuş gibi bugünkü kitle iletişim araçlarının rolünü oynuyorlardı.

3.2. Arap Edebiyatında Siret

Türünün Yayılmasında Benzer Anıtların Rolü

Farklı yazarların seçilmiş eserlerinden şiir veya nesir koleksiyonu adı verilen antoloji incelendiğinde antolojinin anlamı ve içeriğiyle ilgili sözlüğe bakıldığında Yunancada birleşik bir kelime olan "anthologia" - "anthos" çiçek ve "lego" toplama anlamına gelmektedir (Dal, 1958: 18).

İlk antoloji, eski Yunan şairi Meleagr (MÖ, 60) tarafından derlenmiştir. Onun "Çelenk" antolojisinde eserlerinin yanı sıra 46 şairin şiirleri de yer almıştır. Derlemenin tarihine bakıldığında, araştırmalar, Arap sözlü halk edebiyatının siret örneklerinin hikâye ve bölümlerine, Orta Çağ yazarlarının eserlerinde Abulfarac al-İsfahani'nin Kitab al-Ağani, İbn Abd Rabbihî'nin İkd al-Farid, Et-Tanuhi'nin Nişvar al-Muhazire, İbn al-Cevzi'nin Kitab al-Ahbar al-Azkiya' sında ve es-Sarrac'ın Masari al-Uşşag gibi kitaplarında tesadüf edilmektedir. İlginçtir ki, yazılı eserlerde yer alan hikâye ve bölümlerin metinleri, halk edebiyatındaki benzer olay örgülerine çok yakındır ve hatta onlarla tamamen örtüşmektedir.

Orta Çağ antolojilerine baktığımızda ünlü antologların eserlerinde ve eserleri üzerine yapılan yorumlarda siretlerdeki olay örgülerine rastlıyoruz.

Abul-Farac al-İsfahani'nin "Şarkılar Kitabı" sadece Arapça şarkıların metni değildir. Eserde bu şarkıların geniş bilgisiyle beraber poetik bir dille önde gelen şairlerin biyografilerinin, onlar hakkındaki sayısız rivayetlerin, özellikle siret örneklerinde yer alan rivayetlerin bulunduğunu görüyoruz. Ebü'l-Ferrec el-İsfahani'nin yaşamının 50 yılını adadığı 24 ciltlik muhteşem eseri "Kitab al-Aghani"yi derinlemesine inceleyen Azerbaycanlı oryantalist, Ord. Prof. Dr. Gövher Bahşahaliyeva bu konuda şöyle yazıyor: "Kitab al-Ağani'nin başlığı, içeriğini tam olarak yansıtmamaktadır. Bu büyük ölçekli eser sadece Arapça şarkıların metnini yansıtmamaktadır. Eserde bu şarkıların geniş bir şiirsel bağlamda yansıtıldığını ve birçok rivayetlerin onlara eşlik ettiğini görüyoruz." (Başşahaliyeva, 1994: 3-4).

Marzolph, Kitab al-Ağani'yi ansiklopedik bir kültür portresi olarak adlandırmaktadır. (Marzolph, 2013: 35). Pek çok şiirin ortaya çıkış nedenlerini açıklanırken, Arapların tarihine, kabileler arası savaşa, farklı hanedanların güç mücadelelerine, Müslüman dünyasında hüküm süren geleneklere ve zihniyetle ilgili meselelere de atıfta bulunuluyor. Dolayısıyla hem bilgi veren hem de okuyucuyu eğlendiren bu antoloji, edebî bir antoloji özelliğine sahiptir. İbn Haldun'un Kitab al-Ağani'yi "Arap yaşamı ansiklopedisi" olarak adlandırması tesadüf değildir (Fâhurî, 1959: 205).

Sözlü halk edebiyatı ve Orta Çağ Arap edebî eserlerinin korunması için en önemli kaynaklardan biri Endülüslü şair İbn Abd Rabbihi'nin (ö. 940) "el-ikdu-l-ferid" eseridir. Ahmet Subhi, Furat İbn Abd Rabbihi'nin Endülüs edebiyatının en önemli temsilcilerinden biri olduğunu belirtiyor (Ahmet Subhi Furat, 1996: 6).

İspanya'da yaşayan Arapları V. ve X. yüzyıllarda Arap edebiyatı ve kültürü ile tanıştırmak için yazılmış, her biri bir inci gibi âdetâ inci kolye oluşturacak 25 kitaplık bu ansiklopedik eser, Arap edebiyatının ve kültürünün incisi gibi siret türü dâhil olmak üzere her türe ve konusuna değinmiştir. Arapların eski tarihi, kabileler arası savaşları ve Arapların günleri 25 kitapta ayrı ayrı anlatılmaktadır (Filştinski, 1991: 248).

Orta Çağ'da Arap edebiyatında "Hemase" vb. isimlerle antolojiler oluşturuldu. "Hemase"(Ar: cesaret, yiğitlik) VI-IX. yüzyıllarda klasik Arap şiiri antolojilerinin adıdır. İsmi, Arap savaşçılarının cesaretini konu alan antolojinin ilk bölümünün başlığından alınmıştır. Arap savaşçıların cesaretinden bahseden "Antara" siretinin ana karakteri, Cahiliye Dönemi'nin tanınmış şairlerinden Antara, "Az-Zir Salim" siretinin ana karakteri Cahiliye Dönemi'nin ünlü şairlerinden Muhallil bin Rabia İbn el-Haris'tir. Aynı zamanda ünlü Cahiliye Dönemi şairi ve meşhur rivayetçilerin öncülerinden İmrul-Kays'ın dayısıdır.

Antolojiler, klasik şiirin hem kahramanlıkları hem de yaşamları ve çalışmaları hakkındaki siretleri yaymada önemli bir rol oynamıştır.

Hammad ar-Ravi'nin Muallagat, el-Barudi'nin Muhtarat al-Barudi ve al-Mufaddal ad-Dabi'nin Al-Mufaddaliyyat eserleri, Arap edebiyatındaki en güzel müntehebat örnekleridir. İki Hemase, Abu Tammam ve Buhturi'nin hemaseleri daha ünlüdür. Azerbaycanlı bilgin Hatib Tabrizi, Hemase divanına yorum yazmıştır.

X. yüzyıla kadar antolojilerde şiir baskınken, o yüzyıldan itibaren düz yazıya daha çok önem verilmiştir. Bu, her şeyden önce Ebu Mansur Es-Sealibi'nin "Yetimet el-dahr" çalışmasına yansımaktadır. X. yüzyılın Orta Çağ Arap antolojileri arasında el-Baharzi'nin "Dumeytu-l-qasr" eserini etkileme açısından Ebu Mansur Es-Sealibi'nin (1038) "Yetimet el-dahr" eseri özel bir öneme sahiptir.

Böylece, antolojilerde şiir örneklerinin toplanması ve ara sıra biyografik materyallerin eklenmesi, siret türünün yayılmasında büyük bir rol oynamıştır. Antolojilerin değeri, halk siretleri gibi eski Arap edebî mirasını toplayıp muhafaza etme ve gelecek nesillere aktarma becerisi ile belirlenmektedir.

Sonuç

Yapılan bu çalışmada, Arap edebiyatındaki destan (siret) geleneği üzerine derlemeler temel alınarak makale bağlamında değerlendirilmiştir. Bunu yaparken destan örnekleri ortaya konulmuştur. Söz sanatının büyük bir kolu olan halk edebiyatı, yüzyıllardır halkın kolektif emeğinin ürünü olan zengin sanatsal incilerin hazinesidir. Doğu halklarının farklı zamanlarda yarattıkları masallar, efsaneler, destanlar, tarihî eserler, lirik şarkılar, atasözleri, deyimler, bilmeceler ve fıkralar, özellikle "siretler" (halk romanları) ve bunların eski zamanlardaki örnekleri nesilden nesile aktararak günümüze kadar ulaşmıştır. Buradan, halk sanatına dâhil olan tüm halk romanı örneklerinin, yazılı edebiyatın henüz olmadığı çok eski zamanlarda yaratıldığı sonucuna varılmaz. Bu örnekler bilim ve teknolojinin, kültürün gelişmesine bağlı olarak güncelleşmiş ve yazılı literatüre paralel olarak inkişaf etmiştir.

Edebî türler tarihin tüm dönemleri için aynı düzeyde ve biçimde kalmamış, o dönemin olaylarıyla bağlantılı olarak farklı yüzyıllarda belli türler yaratılmış ve popüler olmuş, bir kısmı ise eskiyerek unutulmuştur.

Böylesine sert koşullar altında, "siret" türü doğmuş ama ortadan kaybolmayarak bugümüze kadar popülerliğini korumuştur.

Araştırmamıza dayanarak, "siret" türünün doğduğu edebî ve kültürel çevrenin, Arap tarihindeki Cahiliye Dönemi'nin, Emeviler ve Abbasiler dönemleriyle doğrudan ilişkili olduğu sonucuna varıldı. Cahiliye Dönemi'nde oluşan siret örnekleri VIII. yüzyılda kayıt altına alınmış ve ikinci hayatına başlamıştır. Koleksiyonlarda yer alan etkinlikler bir yandan içerik ve biçim açısından iyileştirilmiş, eklemeler ve şiirsel süslemelerle zenginleştirilmiş, diğer yandan

da aynı şekilde yeni kurgular oluşturulmuş ve mevcut tarihî ve kültürel koşulların gerçeklerini yansıtan yeni anlatılar eklenmiştir. X. ve XV. yüzyıllarda kent nüfusu arasında ticaret ve zanaat alanında olağanüstü bir ün kazanmış ve o zamandan itibaren Arap nesrine ve Doğu epik şiirini etkilemeye başlamıştır. Son olarak, XVIII. üzyıldan itibaren Avrupalı araştırmacılar tarafından incelenerek dünya arenasına tanıtılmıştır. Gerçek halk sanatının bir örneği olan Arap halk romanı örnekleri, sadece ait oldukları kültürün taşıyıcılarının değil, diğer kültürel alanların da ahlaki ve estetik gereksinimlerini karşılama yeteneğini yüzyıllardır kanıtlamaktadır.

Arap halk romanı örneklerinin sanatsal niteliklerini ortaya koyan önemli gerçeklerden biri, Doğu ve Avrupa ülkelerinde sadece sözlü ve yazılı edebiyat için değil, müzik, resim, uygulamalı sanatlar, sinema ve hatta çizgi film gibi diğer sanat dallarına da ilham kaynağı olmuş, bu alanlarda sayısız eserin yaratılmasını teşvik etmiştir. Bu anlamda "siret" türü bugün de Arap edebiyatının popüler bir türü olarak geliştirilmektedir.

KAYNAKÇA

Araviyskaya starina. İz drevney arabskoy poezii i prozi/pod red. B. Y. Şidfar. Moskva: Nauka, 1983.

Baxşəliyeva G.B. "Nəğmələr kitabı", Əbülfərəc İsfahani.Ərəb dilindən tərcümə və şərhlər. Bakı: Elm, 1994.

Bayramova L.M. "Min bir gecə" ümumşərq ədəbiyyatının mədəni-tarixi abidəsi kimi". Bakı: MBM, 2009.

Corci Z. İslam Medeniyeti Tarihi. I. C. Ankara, 1964.

Corci Z. Tarihi Təməddunil İslam, əl-cuzi-l-avval, əl-qahirət: dəru-l-hiləl, 1956.

Corci Z. Tarihi Təməddunil İslam, əl-cuzi-l-səlis, əl-qahirət: dəru-l-hiləl, 1958.

Dal V. Talkoviy slovar jivovo Velikorussskovo yazıka. Moskva: c.I, 1955.

Çağatay N. İslam'dan Önce Arap Tarihi ve Cahiliyyə Çağı. Ankara: 1957.

Filştinskiy İ.M. İstoriya arabskoy literaturı X-XVIII v: Moskva: Nauka, 1991.

el-Fähûrî, Hanna; Târihu'l-ədəbi'l-‘Arabî, Beyrut.

Hacıyev C. X. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı: Azərənşr Yayınevi, 1958.

Hulusi K. "Arap Edebiyatında Destan", 1994.

İbrahim C. Kütübul Sitte Muhtasari Tercüme ve Şerhi. (II-XVIII c) Ankara: 1988.

İbraqimov N. Arabskiy narodniy roman. Moskva: Nauka, 1984.

Klimoviç L.İ. Kniqa o Korane, eqo proisxojenii i mifaloqii. Moskva: Politizdat, 1988.

Nicholsan R.A. Literary history of the arabs. Cambridge: 1976.

Mahmudov M.R. Klassik ərəb ədəbiyyatı. Bakı: 2001.

Marzolph U. Coining the Essentials. Arabic Encyclopedias and Antologies of Pre-Modern Period. Leiden: Brill, 2013.

Mikayılov Ş.A. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı: Maarif, 1988.

Şidfar B.Y. Qenezis i vaprosı stilya atabskovo narodnovo romana (sırı). Qenezis romana v literaturax Azii i Afriki. Moskva: 1980.

<https://www.scribd.com/doc/245852268/Ukaz-bazar%C4%B1-doc>

<https://kuran-ikerim.org/kuran-i-kerim-pdf>

<https://islamansiklopedisi.org.tr/destan#3-arap-edebiyatinda-destan>

THE USE OF REALITY IN NARRATIVES FROM THE *TRUMAN SHOW* TO THE *WESTWORLD*

Dr. Öğr. Üyesi Şenay TANRIVERMİŞ*

Abstract: The *Truman Show*, as a 1998 film, set a touchstone in the world of cinema by telling the desperate situation of an individual who was lost in the reality built by the media and his realization of this, which led him to try to push the boundaries of fiction. Nowadays, narratives are challenging ways and limits of producing alternative reality instead of seeking and questioning reality itself. Making the preferred world more real by producing the desired reality in new media such as virtual-hyper-simulation-simulacra has become the main goal. Interactive video games, digital theater performances, virtual reality generating tools and equipment have become integral elements of this new reality. In the *Truman Show*, the disappointment of the hero who realizes that he is a puppet of a fictionalized world has been replaced by heroes who demand a new and more perfect reality that is fictional. What is needed is not “reality” but more “virtual reality.” Instead of seeing this as a denial of reality, they perceive it as a preference for their own story since the world is already fictionalized. In today's TV series like *Westworld*, characters that have no hope of reality and prefer virtual reality are becoming widespread. In this study, the concepts of simulation and simulacra that construct virtual and augmented reality will be examined in company with theoretical and conceptual literature with the help of the film *Truman Show* and TV series *Westworld*.

Key Words: reality, virtual reality, simulation, *Truman Show*, TV series.

TRUMAN SHOW'DAN GÜNÜMÜZE ANLATILARDA GERÇEKLİĞİN KULLANIMI

Öz: 1998 yapımı bir film olan *Truman Show*, medyanın inşa ettiği gerçeklikte kaybolan bir bireyin çaresiz durumunu anlatarak sinema dünyasında bir mihenk taşı oluşturdu ve bunu fark etmesi onu kurgunun sınırlarını zorlamaya itti. Günümüzde anlatılar, gerçekliğin kendisini aramak ve sorgulamak yerine alternatif gerçeklik üretmenin yollarını ve sınırlarını zorlamaktadır. Sanal-hiper-simülasyon-simulakra gibi yeni ortamlarda istenilen gerçekliği üreterek tercih edilen dünyayı daha gerçek hâle getirmek ana hedef hâline geldi. Etkileşimli video oyunları, dijital tiyatro performansları, sanal gerçeklik üreten araçlar ve ekipmanlar bu yeni gerçekliğin ayrılmaz unsurları oldular. *Truman Show*'da, kurgulanmış bir dünyanın kuklası olduğunu anlayan kahramanın hayal kırıklığı yerini yeni ve daha mükemmel bir kurgusal gerçeklik talep eden kahramanlar aldı. İhtiyaç duyulan şey “gerçeklik” değil, daha çok “sanal gerçeklik”tir. Bunu gerçeğin bir inkârı olarak görmek yerine, dünyayı zaten kurgulanmış olarak gördükleri için bu durumu

ORCID ID : 0000-0003-1311-9767

DOI : 10.31126/akrajournal.1019691

Geliş tarihi : 05 Kasım 2021 / Kabul tarihi: 30 Nisan 2022

*Nişantaşı Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü.

kendi hikâyeleri için bir tercih olarak algılamaktadırlar. Dolayısıyla *Westworld* gibi günümüz dizilerinde gerçeklik ümidi olmayan ve sanal gerçekliği tercih eden karakterler yaygınlaşmaktadır. Bu çalışmada amaç sanal gerçekliği oluşturan simülasyon, simulakra ve arttırılmış gerçeklik kavramları, bu diziler yardımıyla teorik ve kavramsal literatür eşliğinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: gerçeklik, sanal gerçeklik, simülasyon, *Truman Show*, TV dizileri.

Introduction

In this study, which was prepared based on the question of what reality is, it is aimed to discuss how virtual reality, which has become more questionable with the *Truman Show*, has transformed today with TV series *Westworld*. Especially in these days, when we are increasingly involved in digital life, in which reality we feel comfortable ourselves is a matter of debate. Based on such questions, this study aims to question the concepts of reality and hyper-reality, which were discussed in the “*Truman Show*”, and to examine individuals’ changing perceptions of reality with “*Westworld*”, which are frequently mentioned in recent years. Thus, how the change of understanding reality is represented in visual culture will be examined.

“To speak of things that one wants to connote as real, these things must seem real. The ‘completely real’ becomes identified with the ‘completely fake’.” (Eco, 1986) At this juncture, the film “*Truman Show*” is a 1998 American psychological comedy-drama film which was directed by Peter Weir and written by Niccol was basically very different when it is compared today’s dramas because the perspective and motivation of the characters changed completely. Basically, *Truman Show* was about a character who realized his ordinary life was a television show, so he was disappointed and tried to escape from this reality show. The film stars Jim Carrey as Truman Burbank whose life is ruled by an invisible media team and who lives in a virtual world without his knowledge and being ruled without consent turns into a tragedy. Although he is a real human being with body, mind and soul, he is someone who lives not the destiny, but the script written for him. Louis Althusser has grouped the media with the family, the church and the education system under the heading of ‘ideological state apparatuses.’¹ Truman as a fiction character which is used as an apparatus of media to reproduce its own meanings. As a virtual character setting of the film refers to hyper-real fantasylands like ‘Disneyland’, ‘Las Vegas’ and ‘Museums’ which are full of reproductions, video records, movies instead of original, authentic and unique ones. On the other hand, the new television series *Westworld*, fictional reality is especially preferred by the characters.

1. Culture, Society and The Media. Edited by Gurevitch, Benett, Curran and Woollacott. Routledge. 1995. P:31

Truman Show questions the limits of a real character's freedom in a virtual world whereas *Westworld* is a variety of themed parks that promises to fulfill the guests' every desire, including violent and sexual ends virtually and guarantee to not harm the guests by indistinguishable androids. *Westworld* questions the harms of not being capable of using technology better in every aspect of life rather than controlling life because the virtual world is considered as a part of the new person's life. Therefore, it is clearly seen that the point of view has changed a lot since this movie. While virtual reality was perceived as a threat in the past, nowadays the best, and powerful and various versions of virtual reality are sought, wanted and needed. For example, in *Truman Show* the character goes crazy and looks for ways of rebellion because he feels as if he becomes a "product" replacement; everything in the television screen is on sale, not for its use-value but for its exchange value. Truman judges the value of his life in the world of simulacra, however; the new television series ask for more value with the help of unlimited simulation and simulacra.

In the last few decades, it is irrefragable that society and reality on the one side and its reflections, representations, derivatives on the other side are amalgamated. Is it questionable if art imitates reality or virtuality and which one takes more time and place in people's life? Furthermore, does "reality" or "virtual reality" lead people's daily life more? Or what kind of reality do people favor in fiction or in daily ritual?

1. The Need for Perfect Reality, Not Just Reality

The virtual characters are becoming more part of life and prevalent in daily life with the extent use of technological devices; digital actors in films, advertisements, computer games, mobile-phones, video arts and cinema productions. In truth, the difficulty is not limited to media studies because even actors and actresses become porter of their "star image" which is totally artificial. They become their own representation; they must carry their image values on their own shoulders. Even the founder modern linguistics, Saussure, "posits a duality between the world of signification and that of 'reality'- duality kept alive by Saussure's distinction between the sign and referent." (Bennett, Curran, Gurevitch, & Wollacott, 1995) First there should be "reality" and media, and its definers, indicators, reporters. But what happens if media becomes the creator of reality? Everything becomes more colorful, shiny, and lively just like "Truman". The physical environment and surroundings exist as real-world processes. He also interacts with the objects and other characters in his virtual environment and by this way he does not become just believable and realistic, he becomes more. Baudrillard's key ideas suit with Truman completely: "simulation" and "the hyper real." Hyper-real is "more real than real": something

false and closer to be further exceptional of the real than realism itself. Models may be like high style or fashion (which is more attractive than attraction), the reports ("sound bites" set conclusions of political challenges). A "simulation" is a copy or replication that replaces reality or the original (Wallis, 1984). So, it is possible to say that Truman now exists as supposed in a television program and there is a discussion program also for analyzing his attitudes.

The city where he lives is a beautiful place with its perfect buildings, well-dressed society and gorgeous nature. The sun shines more than sun, the full moon appears when they want, and Truman has his childhood memories with the photos and videos! He has secret desires and even daydreams during the work. In Freud's terms, daydreams are concentration, by which mind images are inclined to combine with one another, and dislocation, by which they lean to substitute and signify one another; these procedures disregard opposites and the sorts of space and time and are related to wishes hoping to be fulfilled (Rycroft, 1975). Imagination, perception, dreaming, daydreaming are all parts of reality. Was Truman happier, before he realized that he is living in virtuality? "Imagine once more, I said such as one coming suddenly out of the sun to be replaced in his old situation; would he not be certain to have his eyes full of darkness." (Karofsky & Litch, 2010) So, is the need of reality or virtual reality a priority for people? Which is indispensable or do they just mean perception? The term "virtual reality" has a popular usage in last decades and it is mostly associated with technological systems, developments.

The Truman Show offers a perfect metaphor for 1990's culture. Even the name of the film and character can be an argument for the situation. Barthes' semiotic works can be the key to account for analyzing the names, because names can encode and articulate social meanings. In the phrase "*Truman Show*", the first word is combination of "true" and "man" and Truman is the star of a reality television show; he does not know he is a star, beside as a fake character his name means a "real, true, fact human being". This virtual character that lives in a "show", named "true man" creates dilemmas, binary contrasts, ironies, metaphors and rich inspirations. Show means to exhibit, to express something and connotatively it recalls overplaying. The way of concatenating these two words can refer to intermix real and virtual worlds. It creates both effective and evocative meanings. The syntax of two words provides and inspires the audience by relating the life of a certain individual to question his own reality. Therefore, this film is about the human being who turns into the toy of the media between reality, virtual and fiction. However, in today's narrative, it is seen that fiction is preferred by making more use of the media instead of reality. Postmodern theory argues that there is no reality, reality just comes out of media. At this point, Truman becomes more real than anyone

because he is a product of media twice, once in the film and once in the TV show. Furthermore, TV reality show participants, competitors are also more real than anyone. The film itself as a virtual narrative creates a fiction and non-fiction character that questions its reality. From Truman's perspective, the show is absolutely "real" until he recognizes his own situation, and it is "fiction" from the actors' point of the view who acts roles. The actors who know they are actors are duplicitous, since they act their roles, but Truman has only one identity in the film, and he is a replica of virtual reality that manages the society. Under these circumstances, Benjamin says "the film industry has an overriding interest in stimulating the involvement of the masses through illusionary displays and ambiguous speculations." (Eiland & Jennings, 2006). The disappointment of the character born into the media shows that he believes there is a reality outside. However, in recent years, the effort to build and find the perfect truth has come to the fore instead of the belief and the need for the truth. For example, the characters of *Westworld* pay a lot of money to achieve the desired reality with more fiction. Today, the main goal is not to reach the reality, but to reach the desired flawless reality. According to Bernauer, the human reality and technology of human development offers a new understanding of reality and truth. This means a truth that comes to a power and a power that markets itself as a truth. (Bernauer, 2006). The marketed new reality made people forget the simple reality with different simulation alternatives. The combination of real, show, fiction, nonfiction, cinema, TV creates paradoxical hybrid narrative to trace and to involve. Now that faith in reality is lost, there are no heroes who seek the truth or reality such as Truman because hyper-reality offers easy happiness. The *Westworld* characters differ from Truman with big differences; characters no longer want unprocessed, unstudied raw truth. As Eco mentions, the characters look for satisfaction and "[e]verything looks real, and therefore it is real; in any case the fact that it seems real is real, and the thing is real even if, like Alice in Wonderland, it never existed". (Eco, 16)

2. The Collapse of Faith in Reality and the Ideal Reality of Westworld

In today's television series, the search for reality has gained differences with changing technological developments. HBO's TV series *Westworld* begins with a clear and interesting question: "Have you ever questioned the nature of your reality?". This question primarily announces that the subject of this text is to examine the structure of reality and show alternative options of how it is structured. When it is believed that reality is a designed fiction, it is an understandable result that characters who seek the most ideal reality for themselves. The plot of *Westworld* revolves around the stories of: Dolores

Abernathy, a young woman (host) living on a ranch; Maeve Millay who is programmed to act as the madam of a brothel; the Man in Black (guest) who is searching for hidden meaning in the park's themes; Arnold Weber, one of the creators of the hosts and the park; and finally, Robert Ford, the mastermind behind the narratives, and creator of "Westworld".² A plot was created with artificial characters and their derivatives by creating a place for the purpose of a theme park to satisfy the alternative reality needs of these characters and audience. Theme parks can be seen as the areas that offer physical satisfaction for 'gamers' who play games on the internet as one of their daily rituals among audiences. Whereas gamers enjoy playing as a kind of passive escapist activity, theme parks participants choose a purposeful pleasure which is a similar kind of escapist activity with active, dynamic and performative satisfaction. The scientific journal *Cyber psychology, Behavior, and Social Networking* reported in 2009 that 61 percent of surveyed CEOs, CFOs, and other senior executives say that they take daily game breaks at work.³ Therefore, the audience who is accustomed to the consumption of social media, which has become the ordinary habits of daily life and watches Westworld does not find strange when watching the characters who experience the hyperreality through theme parks in the series. In terms of content, opportunity to match VR/AR technology with Theme Park attractions, is enough to identify and arouse curiosity for audiences. After all, belief in reality has already changed, and what is needed is not reality, but a new and ideal reality where computer games, theme parks and applications that spice up everyday life constantly promise better. Especially performative and participatory nature of Westworld's reality provides happiness which characters and audience desire. Dr. Eleazar Eusebio points out how social media users who satisfy their inner nature tend towards paranoia, narcissism, manic behaviors, depression, or even melodramatic behaviors, Eusebio says these things unconsciously manifest themselves, rather publicly, in an online setting.⁴ It is familiar to the audience to watch heroes like themselves in a television series who are satisfied in the virtual world, and the advanced virtual possibilities that the heroes experience in a theme park are undoubtedly very attractive. As Eusebio says virtual reality offers satisfaction with social media, people can really dive into people's lives. The audience, accustomed to relaxing with social media variations, would rather watch a

2. http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS3_2017_Lacko.pdf

3. Reinecke, Leonard. 'Games at Work', *The Recreational Use of Computer Games During Work Hours*. 'Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking' (formerly Cyberpsychology&Behavior), August 2009, 12(4); 461-65 DOI:10.1089/cpb.2009.0010

4. <https://www.thechicagoschool.edu/insight/from-the-magazine/a-virtual-life/>

theme park that offers them perfect possibilities for relief of tension and boredom. The Westworld is a text that makes the spectator forget all their defeats and is ecstatic with the promise that they can do heroic acts as they wish in a such theme park. Therefore, instead of a thirst for truth and reality as in the Truman Show, the desire with more simulation that tranquilizes for social anxiety is the new hunger. Since the scale of change as how people work, communicate, shop, teach, learn, watch and so on undeniably changed and became real, the entertainment style and content also changed to satisfy consumers compulsorily. That is why TV series like Westworld provides fantasy experiences with the promise of amalgamation of augmented reality, virtual reality, simulation, hyper-reality and so on because the new reality basically relies on digital transformation that always offers multiple potential paths, easier solutions and more opportunities with perfect alternatives. As Westworld is a product of the digital age, it is actually a necessity for its characters to offer more fiction and to build a more perfect reality for its audience. Transformation of digital media improves virtual technologies and continuously improve itself to offer various styles of reality in an all-encompassing form or formats.

Looking at Westworld from Truman, it is clearly seen that not only the definition of reality, fiction, robot and human are mixed together, but also other realities are constructed purposefully with the awareness. While Truman is a hero escaping from fictional reality, Westworld has heroes who voluntarily pay the price for more fictionalized reality. While Truman rebels against the producer, director, or creator who framed his life, in Westworld, the theme park's creator is revered as the god of that universe. On the other hand, the audience of Westworld who choose to watch the series enjoy the new reality presented with the pleasure of knowing that the creator of the theme park also has a creator as the characters. After all, the characters in the series also aspire to another role as per their assigned role. There is a practice similar to the voluntary participation of gamers in the subject and content of the game in another universe. So instead of Truman's anger and rebellion against his creator, Westworld has a cynical and playful obedience because it is conscious. After all, just like when a player gets sad when their character dies in the game, even death turns into fun with the awareness that there is no real death.

The mastermind Robert Ford creates Westworld and its narratives like a destined God. It is in the nature of the operation that the character who makes the theme, plot and meaning construction of the park functions as a kind of holy creator. Those who come to the park voluntarily take off their clothes, give up their identities, and experience an extraordinary reality for a time and this type of reality is not easy to define. However, it is clear that it also contains

augmented reality elements in its content. Augmented reality (AR) is an enhanced version of the real physical world that is achieved through the use of digital visual elements, sound, or other sensory stimuli delivered via technology.⁵ The AR experience is not only used in the content it is also created for the audiences for the fans who want to learn more and engage in the Westworld universe. The interesting thing here is the characters who go to the theme parks voluntarily and the audience who want to enter the world of these characters, contrary to the shock when Truman learns that he is in a studio. Westworld summarizes the changing and needed understanding of reality both with its content and with the reaction of the audience outside.

Whereas Truman was struggling to get out of the fiction he was in because he believed that there was a real world out there, Westworld characters were satisfied with the hedonistic pleasures of reaching the desired reality by making use of the flexible nature of reality. Because it has become a common understanding that reality and truth are fiction, and it is possible and natural to ask for a better one. Visual reality simulators used in theme parks include a motion base, a set scene, lighting and they promise targeted internal and external satisfaction by offering special effects and sounds. Theme Park is so perfect that, it is impossible to distinguish reality from a simulation of reality consciously. Exactly as Eco says, 'you realize they are robots, but you are astonished by their sincerity'.⁶ In this park, which invites the characters to adventure in safe conditions, there are all kinds of equipment that will make them forget that they are in a virtual world. "*Westworld*"'s set is a huge isolated theme park and human-like 'hosts' satisfies guests carnal pleasures, including sexual and violent desires and hosts trust, enjoy and want hyper reality more than reality. Westworld is a park away from any moral values and judgments, so characters can choose to be 'good' or 'bad'. Since there was no ethical concern in the park, all kinds of activities could be practiced as much as they are requested and since there is no situation that requires being realistic, freedom for fantasies is endless. Moreover, since every detail in the world of the fantastic theme park is much more perfect than the real, it does not create the feeling of being fake, on the contrary, it makes the reality more realistic by filing the disappointing aspects of the reality whereas fictionalized forms of reality eliminate unexpected flaws and setbacks. Disappointing elements of reality are left outside the park and the perfect reality is experienced inside.

5. <https://www.investopedia.com/terms/a/augmented-reality.asp>

6. Eco, U. (1986) *Travels in Hyperreality*; San Diego, New York, London; Harcourt Brave Javonovich Publislrs. P:45

According to Eco just like Baudrillard, hyper-reality means more than real, more than perfect, and more than original. "...into hyper-reality, in search of instances where the American imagination demands the real thing and, to attain it, must fabricate the absolute fake; where the boundaries between game and illusion are blurred..." (Eco, 1986). The amusement park of the Westworld fabricates the absolute fake where the boundaries between game and illusion are blurred very desirably and clearly as Eco asserts long ago. The images, actions, characters like hosts etc. are obviously replace reality with hyperreality where the truth lost its meaning and value. On the other hand, Truman is used like an aerial advertising in the sky of the virtual world, which other characters and audiences know there was another world and sky outside simultaneously. Do the fake and the real sky blend while filmmakers shoot the film? So which part of the sky can be called as studio or just sky? There is no doubt; the same questions apply much more to *Westworld's* theme parks, however; Westworld announces itself as hyperreal and this declaration creates different meanings and values from the Truman Show's production date 1998 to Westworld's production date 2016.

Today, the digital world announces in different ways that people can reach the virtual, hyperreal, augmented, stimulated, spectacular and always more perfect reality that society desires. Truman as a character conveys how this reality should be and he believes reality is vitally essential and it is necessary to be aware of how problematically the perfection of the hyper reality that surrounds him is transmitted to the audience. With this film, the transformation of reality and how real the reality desired by individuals is attempted to be discussed. In that period when the boundaries of virtual and reality are gradually blurring, individuals questioning reality and being aware of change is thought to be quite remarkable. Whereas with HBO's production Westworld's theme park is seen as part of a collective entertainment and there is no need to search reality, on the contrary, the reality beyond the reality should be reached in the most entertaining way.

Truman is a multilayered and intertextual protagonist just like Westworld's character, however; in the beginning he does not acknowledge that he lives beyond the reality and when he realizes that he is in the studio he suffers a lot, feeling deceived by everyone and that everything is a lie. However, since the hyperreality produced abundantly in daily life of societies in the last 10 years has already replaced the truth and reality and the masses use it, the characters who prefer hyperreality in a fictional text are understandable.

Truman's voice is an echo of the 1990's multimedia technology because he is the hero of the cinema and the television at the same time in the narrative.

He appears on the screen and also the screen itself seems in his virtual life. Consequently, he is reflective of the complexity of the postmodern logic in contemporary culture and life. Interpenetration of simulation in the character is seen clearly. Truman is a hero for the audiences in TV, Truman is a hero for audiences in the cinema and Jim Carrey is a star who acts Truman. That is why like a nested simulation, one inside the other, three of them are telescoped to each other. Jim Carrey is real as far as all world know, Truman is a simulation character in TV and while audience watch him on the cinema screen, he becomes simulacra of himself. Or is it like that: Truman is a simulation and while audience watch the film, they see the simulation, but before he realizes the system, they focus on the 'existence' or the 'non-existence' of Truman in simulacra. After he realizes his 'being' the simulacra transforms to simulation again. Is it possible to make a clear distinction with simulation and simulacra for Truman or is it a greasy area which do not have an original reference? According to Jean Baudrillard, simulation 'is the main plan in the current "code-governed phase" that is characterized in the simulacra, which is acquired from a model without a unique reality. In the days of "digital technology", the perform of simulation is one in which there is no one reference to reality, instead what we have is a simulation that is produced without reference to a bit of reality, but somewhat to a code or replica.'⁷ At this point, in response to Badrillard, while the Truman Show has the search and need for reality, in Westworld it is a right to escape within the range of possibilities offered by technology and be happy with the better. It doesn't matter whether the emotions they experience in a theme park are through simulation, simulacra, augmented reality or hyper-reality, even these characters are considered lucky since the park is especially preferred. As soon as hyper-reality became easy and possible to produce and it is better than always flawed, incomplete, bad and ugly reality, identification of audiences to watch these lucky characters is understandable because hyper-reality makes reality deficient, obnoxious, unsettling. When in fact, in the Truman Show, the hero feels victimized by virtual reality. Therefore, the audience feels sorry for the hero who does not have a chance to reach the reality.

CONCLUSION

According to many social theorists the media is not a 'mirror to reality' anymore, it has the position of industry, which is producer, inventor, ruler and as a result, creator of real. Walter Benjamin, as early as 1936, argued that 'the presence

7. Baudrillard, Jean (1994a [1981]) *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila, Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.

of the original is the prerequisite to the concept of authenticity', as he argues authenticity is missing from a world of mass-produced commodities.⁸ Instead of Truman, who realizes that he has become a commodity, the great difference between the kinds of reality presented in Westworld and those who transform it into a commodity exemplifies today's belief and need for truth.

Truman's setting is like 'Disneyland' which is a perfect city made for him to live and that is why it becomes a simulation. Truman is completely circulated in a world of simulation: his family, friends, traffic, lover, even weather. While he becomes unpredictable, he is still acting as he is 'unpredictable'. As Baudrillard argues in his theory, in Truman's life there is no such thing as reality. Truman's life is a false assumption or display until he recognizes his situation and at this moment, he transforms the simulation to simulacra because he becomes a representation of some deity, person, or thing, more stable image than simulation. It is very difficult to make exact distinction between these terms because the reality itself is limited according to human being's interpretation and still it does not have a definite definition. In the age of reproduction, it seems even if reality exists it has some degrees. There is no pure truth, fact, reality, virtuality, hyper-reality or all of them melt in each other. At the end of the film, while Truman asks 'was nothing real?' to Christof who is the TV producer and God of the film, he answers him 'You were real. That's what made you so good to watch...' Maybe the need of believing in the truth and reality of something is a basic instinct and skepticism of the meaning goes parallel to that idea. In Westworld, only privileged people can enjoy alternative reality by stepping beyond what is imposed on them. The belief that the reality outside the theme park is also a fiction is full, so it is normal to consider a park that makes other realities possible as a privilege. No one seeks for pure truth, reality in the age of 'gamers' or questions the nature of reality. Westworld characters desire to be analogous to "gamers" in the series and forget about outside world—satisfying the extreme desires of violence and pleasure is the main goal the game of their chosen narratives. As a result, although there are some differences between these two series, there is a great similarity in the field of virtual reality, such as Truman and all the characters in Westworld being stuck in "Disneyland", where they live all their lives. In fact, these two worlds are illusions and centers where creators realize their fantasies. The Westworld series features a thematic amusement park and characterizes another example, like Baudrillard's Disneyland theory, where reality disappears

8. Benjamin, Walter, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', *UCLA School of Theater, Film and Television*, trans. by Harry Zohn, ed. by Hannah Arendt (New York: Schocken/Random House, 2005) Sourced [accessed 24 March 2018]

and hyperreality, and simulacra, emerge. The elements and characters in the series are actually a part of this hyperreality. The creator uses backups of the characters' virtual consciousness to start the characters from the same point over and over again, which goes against the nature of reality.

REFERENCES

- Bennett, T., Curran, J., Gurevitch, M., & Wollacott, J. (1995). *Culture, Society and the Media*. New York: Routledge.
- Bernauer, J. W. (2006). *Foucault'nun Özgürlük Serüveni*. (İ. Türkmen, Trans.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (1986). *Travels in Hyper Reality*. Wilmington: Mariner Books.
- Eiland, H., & Jennings, M. W. (2006). *Walter Benjamin: Selected Writings 4: 1938–1940*. London: Harvard University Press.
- Karofsky, A., & Litch, M. M. (2010). *Philosophy through Film*. New York: Routledge.
- Rycroft, C. (1975). *Freud and the Imagination*. New York: Norton.
- Wallis, B. (1984). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston: David R. Godine.

BİR KAPAKTA BEŞ ROMAN: HAKKI ÖZDEMİR'İN ALESTA GÖNÜL ROMANI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Çetin ARSLAN*

Öz: Hakkı Özdemir, çeşitli dergilerde hem yazarlık hem editörlük yapmaktadır. İlk romanı *Mutsuzluk Fotoğrafları* 2010 yılında yayımlanır. Bir yıl sonra roman türü hakkında kaleme aldığı yazılar *İkiz Hayaletler Roman ve Şürekâsı* (2011) adıyla Dergâh Yayınları tarafından basılır. Aşk romanlarını incelediği çalışması *Yeni İnsan ve Ulus Oluşumunda Roman Aşkı* (2013), ikinci romanı *Alesta Gönül* (2018) ve son olarak *Hız Çağında Oyalanmak* (2021) adlı denemesi çıkar. İlk romanı *Mutsuzluk Fotoğrafları*'nda kelimelerle oynayan, iç konuşma ve bilinç akışı yöntemini uygulayan Özdemir, ikinci romanı *Alesta Gönül*'de her kahramanın yazar olduğu künstler roman tarzını ve postmodern romanın unsurlarını kullanır. Romanda iç içe birçok sanatsal hususu postmodernizmin verdiği imkânlar sayesinde başarıyla uygular. Her bölüm ayrı bir kahramana dairdir. Polisiye romanın parodisinden, maceraya, aşk hikâyesinden, mekânın söylediklerine kadar birçok husus romanda vardır. Ayrıca romanın sonunda *Kalender Dergi*'de gerçek yazar olarak "Parabasis" kavramını açıklayan bir makale yazar. Bu makalede romanın yazılma amacı açıklanır. Parabasis kavramı Yunan trajedilerinde maskeyle sahneye çıkan oyuncuların oyun esnasında maskelerini çıkarıp kıssadan hisse babında açıklamalar yapmasından türetilmiştir. Özdemir bu yazıyla romanının kitaplar dünyasından katarılan bir kurgu olduğunu ortaya koyar. Bu yönüyle *Alesta Gönül* romanı edebiyatımıza bir yenilik getirir. Postmodern romanlarda sıklıkla görülen yazarın gerçek bir şahıs olarak romana dâhil olması yanında bütün romanların şifresini kıran bir yazı olan "Parabasis"te yazar maskesini çıkarmış ama kavramın esası olan kıssadan hisseyi söylememiştir. Bu hissenin çıkarılması okura bırakılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Parabasis, parodi, pastiş, künstler roman, üst kurmaca.

FİVE NOVELS ON A COVER: AN EVALUATION BASED ON ALESTA GÖNÜL BY HAKKI ÖZDEMİR

Abstract: Hakkı Özdemir is both a writer and an editor for various magazines. His first novel, *Photos of Unhappiness* was published in 2010. A year later, his essays about the novel is published by Dergâh Press with the name of *Twin Ghosts Novel And Partners* (2011). His Works on romance novels, *Novel Love In The Formation Of New People And Nation* (2013), his second novel *Alesta Heart* (2018) and finally his essay called *Lingering In The Age Of Speed* (2021) is published. In this first novel *Photos Of Happiness* Özdemir, who tries to apply inner speech method and play with the words, uses postmodern novel factors and künstler novel style in which each character is a writer at his second novel *Alesta Heart*. Each section is about different characters. Many features are included in the novel from the parody of the detective novel to the adventure, from the love story to what the place tells. Also at the end of the novel, there is an

ORCID ID : 0000-0001-7988-7692

DOI : 10.31126/akrajournal.1058842

Geliş tarihi : 17 Ocak 2022 / Kabul tarihi: 03 Nisan 2022

*MEB Giresun Anadolu Kız İmam Hatip Lisesi Edebiyat Öğretmeni.

article in the *Calender Magazine* explaining the concept of parabasis as a real tutor. In this article, the purpose of writing is explained. The concept of parabasis is derived from the explanations that made as a moral that the actors who appeared on the stage with masks in Greek tragedies take off their masks at the end of the play. With this article, Özdemir reveals that the novel is a fiction made from the world of boks. In this aspect, *Alesta Heart* novel brings a reform to Turkish literature. In addition to the fact that the author, who is often seen in a postmodern novels, is included in the novel as a real person, he took out the authors mask in parabasis, on article that broked the code of all novels, bu didn't tell the true story which is the essence of the concept. The issuance of this moral left to the reader.

Key Words: Parabasis, parody, pastiche, kunstler novel, metafiction.

Giriş

İnsanoğlunu diğer canlılardan ayıran en önemli özellik kendini ifade etme arzusudur. Bu arzusunu genellikle sözle veya yazıyla tatmin eder. İnsan yüzünde görülmeye başladığı andan itibaren kendini ifade edebilmek için birçok yöntem denemiştir. Kendini ifade etme arzusu sadece gerçek olanların aktarımı şeklinde değildir. Aynı zamanda insanın tasarımları ve kurguları şeklinde de gerçekleşir. Edebiyat dediğimiz sanat dalının içinde kurmaca (fiction) denilen bu durum, kendini daha çok öykü ve onun büyük örneği romanlarda açıkça gösterir.

İnsanı yazmaya iten sebepler çok çeşitlidir ve bu sebeplerin tam olarak tespitini yapmak kolay değildir. Bu konuda araştırma yapan Rollo May, yaratmanın bir cesaret işi olduğunu iddia eder. Cesur olan sanatçılar özgün eserler verme konusunda başarılıdırlar (May, 2019: 49). Bir sanatçı olan romancı da bu cesarete sahiptir. Geçmişte sanatçılar Tanrı'dan esin alan aydınlatıcı olarak düşünülürdü. Çağımızda ise bireysel çabasıyla yaratılar ortaya koyan özne olarak kabul edilmektedir. Bazı yazarlar eserlerini çalışarak üretirler. Buna Orhan Pamuk örneği verilebilir. Bazıları da eserlerini üretirken haz alırlar (Emre, 2006: 121).

Kurmaca türler açısından roman türü yazma arzusuna sahip insanın yukarıda değinilen bütün arzularını tatmin edebilecek bir türdür. Ancak roman diğer sanat dalları arasında gerçeği dolaylı bir şekilde ifade eder (Stevick, 2010: 33). Nitekim roman türü ortaya çıktığında bilgi vermeyi, eğlendirerek öğretmeyi, duygusal rahatlamayı ve yeni bir dünya kurmayı mümkün kılmıştır. Bu nedenle yazma arzusunda olan bireyler Türk edebiyatında Tanzimat'tan beri roman türünde eserler vererek bu arzularını tatmin etmeye çalışmıştır. 1972 yılında yayımlanan Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanına kadar roman türü gerçek hayatın yansıtılması olarak kabul edilir. *Tutunamayanlar* Türk edebiyatında alışlagelmiş roman anlayışını değiştirmiş, onu bir oyun olarak tasarlamış, Atay romanında mizah, hiciv ve ironiyi kullanmıştır (Apaydın, 2007: 45). Bu yönüyle o, Türk edebiyatında bir dönüm noktasıdır.

Atay'dan sonra postmodern roman Türk edebiyatının en çok tercih edilen türü hâline gelir. Çünkü romanın sınırları özellikle postmodern edebiyatın Batı'da yasallaşmasıyla epeyce genişlemiştir. Postmodern edebiyatın ortaya çıkmasıyla birlikte romanın bir yamalı bohça hâline dönüştüğü görülür. İç içe birçok olayın anlatılması, metinler arası sıçramalar, parodi, pastiş, ironi, üst kurmaca gibi unsurların etkilenmeyi meşrulaştırması buna neden olur. Postmodern anlayışla birlikte romanda meydana gelen değişimi, "okura bilinç kazandırılması ve yol gösterilmesi yerine okurda sanatsal bir yaşantı oluşturulmasının tercih edilmesi olarak değerlendirmek mümkündür" (Tatar Kırılmış, 2020: 270).

Yaratma eyleminin bir oyun hâline döndüğü yukarıda verilmişti. Bunda insanın oyun oynama arzusunun etkisi yadsınamaz. Aklın ilahlaştırıldığı pozitivist anlayışın neticesi olarak ortaya çıkan natüralizm ve realizm akımlarının etkisiyle kaleme alınan eserlerde, olanın olduğu gibi anlatılmasına karşılık, postmodern eserler hayal, oyun, düş, kurgu gibi gerçeküstü unsurlarla gerçeğin iç içe geçtiği bir ortamı sunar.¹ Cumhuriyet Dönemi Türk romanında postmodern anlayış ivme kazanmıştır. Bu anlayışla roman yukarıda da değinildiği gibi Oğuz Atay ve Hüseyin Nihal Atsız'la başlamış, onlara Nobelli yazar Orhan Pamuk, Pınar Kür, Bilge Karasu ve İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Hasan Yurtoğlu gibi yazarlar eklenmiştir. Çağdaş yazarlardan biri olan Hakkı Özdemir de *Alesta Gönül* (2018) adlı romanıyla bu kervana katılır.

1. *Alesta Gönül*

Hakkı Özdemir, çeşitli dergilerde hem yazarlık hem editörlük yapmaktadır. İlk romanı *Mutsuzluk Fotoğrafları* 2010 yılında yayımlanır. Bir yıl sonra roman türü hakkında kaleme aldığı yazılar *İkiz Hayaletler Roman ve Şürekâsı* (2011) adıyla Dergâh Yayınları tarafından basılır. Aşk romanlarını incelediği çalışması *Yeni İnsan ve Ulus Oluşumunda Roman Aşkı* (2013), ikinci romanı *Alesta Gönül* (2018) ve son olarak *Hız Çağında Oyalanmak* (2021) adlı denemesi çıkar. İlk romanı *Mutsuzluk Fotoğrafları*'nda daha çok kelime oyunlarına, iç konuşma ve bilinç akışı tekniğine yoğunlaşan Özdemir, son romanı *Alesta Gönül*'le postmodern romanı dener.

Alesta Gönül romanı postmodernizmin unsurlarının harmanlandığı bir eserdir. Parodi, pastiş, metinler arasılık, üst kurmaca gibi unsurların beş bölümden

1. Postmodern edebiyatla/romanla ilgili bkz. Linda Hutcheon (2020). *Postmodernizmin Poetikası Tarih, Teori, Kurgu*. çev. Yunus Balcı. Ankara: Hece Yayınları, 472 s.; Niall Lucy (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş*. çev. Aslıhan Aksoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 351 s.; Eliuz, Ülkü (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları, 184 s.; Yıldız Ecevit (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 240 s.

oluşan romanda harmanlandığı görülür. İç içe geçmiş aynı kapak altında beş ayrı roman oluşturabilecek bir roman kaleme alan Özdemir, postmodern romanın başarılı bir örneğini sunar. Romanın öne çıkan bir karakteri yoktur. Asıl kahraman romanın bir oyundan ibaret olduğunu gösteren ve Gregory Jusdanis'in *Kurgu Hedef Tahtası*'nda (2012) adlı eserinden mülhem "parabasis" kavramıdır. Bu yazıda romanın genel bir değerlendirmesi yapılacak, eserin Türk edebiyatına neler kattığı gösterilecektir.

Kitabın adı olan "alesta" İtalyancadan (allesta) gelen bir kavramdır. "Hazır durumda, tetikte, müheyyâ" (MEB, 1995: 93) anlamlarında kullanılan kelime, aynı zamanda bir denizcilik terimidir. Denizcilikte "Hazır olunmasını isteyen kumanda sözü" anlamına gelir ve maceranın başladığını ifade eder. Alesta hem gerçek anlamıyla bir macerayı hem de mecaz anlamda gönül macerasını imler. Özdemir'in *Yeni İnsan ve Ulus Oluşumunda Roman Aşkı* (2013) adlı çalışması *Alesta Gönül* romanında yankısını uygulama alanı olarak bulur. Özdemir, incelediği romanlardan kotardığı maceraları burada açıkça dile getirir. Ayrıca yazarın yetiştiği ve yaşadığı coğrafya ile deniz arasında sıkı bir ilişki vardır. Karadeniz sahilinde bulunan Giresun önemli bir deniz şehridir. Deniz burada günlük hayatın ayrılmaz bir parçasıdır.

2. Alesta Gönül Romanının Bölümleri

Roman beş bölümden oluşur. Bu bölümler "Nihavent Longa'nın İntikamı", "Necdet'in Seyir Defterinden", "Meral'in Bir Günü", "Her Gözün Alargası" ve "Kalender Dergi'den Seçmeler" şeklindedir. Beş bölümden oluşan roman yüz elli sayfadır. Bu durum Milan Kundera'nın "eksilti sanatı" dediği duruma benzer. Kundera'ya, *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*² adlı romanının yedi bölümünün de ayrı bir roman olacak kapasiteye sahip olduğu ancak niçin "eksiltili" yazdığı sorulur. O, "eksilti sanatı"nın bir mecburiyet olduğunu söyler. Çünkü "Bu sanat, hep şeylerin özüne, ta kalbine gitmeyi talep ediyor" diye cevap verir. Kundera, sözlerini şöyle bitirir:

"Roman da "teknikle, yazarın yerine çalışan kurallarla şişirilmişdir: Bir karakter sergilemek, bir çevreyi tasvir etmek, olayı tarihî bir durumun içine yerleştirmek, karakterlerin hayatlarını gereksiz epizotlarla doldurmak; her dekor değişikliği, yeni yeni teşhirler, tasvirler, açıklamalar gerektirir. Benim düstürüm "Janacek üslubu"dur: romanı roman tekniğinin otomatizminden, romana özgü söz kalabalığından kurtarmak, onu yoğun kılmak." (Kundera, 2019: 75).

2.1. Nihavent Longanın İntikamı

Birinci bölüm olan "Nihavent Longa'nın İntikamı" parodik bir hususiyet taşır. Parodi kavramı genel olarak "alaycı dönüştürme" kelime grubu ile karşı-

2. Kitap Türkçeye çevrilmiştir. Milan Kundera (2019). *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*. çev. Erhan Bener. İstanbul: Can Yayınları, 264 s.

lanır. Bir edebî ürünün komik bir şekilde “zekice ve doğal bir espri çerçevesinde taklit” (Karataş, 2019: 265) edilmesi olarak açıklanan parodi, yazarın zekice alayıyla öne çıkar. “Nihavent Longa’nın İntikamı”nı polisiye romanın parodisi olarak okumak mümkündür. Nihavent Longa, kemani Kevser Hanım’ın eseridir. Klasik Türk müziğinde beste şekillerinin çalgıyla çalınan ve sözlü olanlarından Peşrev, Saz Semaisi, Sirto ve Longa (Tohumcu, 2015: 712) tarzının nihavent besteyle çalınan bu formu, romanda müptezel bir hayat yaşayan Hamit Görmüş’ün vazgeçilmezlerinden olan eğlencede onun “hayatının trajik bitişine işaret eder. Nihavent Longa’ya eklenen intikam sözcüğünün eski eş Meral’in muhayyilesinden verilmesi rızasız bitirilmiş bir evliliği dolaylı yoldan anlatır.” (Tatar Kırılmış, 2020: 273).

Ciddi polisiye romanlarda içinden çıkılmaz cinayet gizemlerinin alaya dönüştürümü romanda şöyle yapılır: Hamit Görmüş, çırlıçılak soyulup boğazı kesilmiş, keşiğin üstüne yarayı örten bir kravat bağlanmıştır. Kravat kırmızıdır ve maktulün kıyafetleri ortada yoktur. Hamit Görmüş meşhur bir köşe yazarıdır. Evliliği, kadın düşkünlüğü, “medya ziyafetinin en lezzetli aşısı”dır (Özdemir, 2018: 11). Bu noktada Özdemir’in, insanın yaptığı işten ziyade yaşadığı hayata odaklanılmasına değindiği görülür. Başarılı bir gazetecinin/yazarın/şairin, işinden önce yaşadığı müptezel hayata bakılıp onun sanatına bakılmadığı dünyamızda sıkça karşılaştığımız bir durumdur.

Özdemir, cinayetin ardından olayın karmaşıklığını artırmak için Meral’in zihninde sorular sorup durur. Bu düşünceler katilin, okuduğu polisiye romanlara özenmiş olabileceğini, Hamit Görmüş’e benzeme arzusunda bulunabileceğini düşündürür. Bu, okurun kafasının iyice karışmasına sebep olur. Böylece yazar, sadece polisiye romanlarla değil, aynı zamanda polisiye roman okuyan okurlarla da alay eder. Ama cinayetin işlenişine dair ipuçlarını da bu soruların bir yerine yerleştirir. Dikkatli okurun çözebileceği bir şekilde: “Böyle yaparak Hamit’in kimliğine bürünüyordu. Belki cinayeti Hamit’in yerini almak, Hamit olmak için işlemişti. Çünkü Hamit gibi serazat yaşamının hayalini kuruyordu” (Özdemir, 2018: 22) der. Hamit Görmüş’ün elbiselerinin çalınması ve birinci bölümün sonunda katilin Hamit’in mavi elbisesi ile yakalanması da bunu imler.

Kemani Kevser Hanım’ın Nihavent Longa’sı eşliğinde Hamit sevgilisi Cavidan’ın kırmızı ağzından öper. Yazar cinayet ihtimalleri sunmaya devam eder. Meyhanede Cavidan’ın sevgilisi olan genç, Hamit’i öldürmenin planlarını yapmış olabileceğini belirtir ve şöyle bir açıklama yapar:

“Fakat Hamit’in hesaba katmadığı şey şuydu ki meyhane gizli melanetlerin de yuvası olabilirdi ve onlar da kan ile tasdik olunurdu. İki gün sonra soğukkanlılıkla Hamit’in boğazını kesecek olan henüz kendisi de bu yeteneğini

keşfetmemiş bir umutsuz âşık, oradaki masalardan birinde rakısını yudumluyordu ve kendini başrole koyup Hamit'i rakipleştiriyordu.” (Özdemir, 2018: 28).

Bu noktada Cavidan'ın birkaç kez Hamit'i gördüğünü iddia etmesi katilin, rakip olarak gördüğü Hamit'in elbiselerini giymesi ile ilgilidir. Polisler bir tertip kurarak katili yakalar. Cavidan, Hamit'in elbiseleri ile gezen katile “Hamit” diye seslenir. Katil dönüp bakınca polisler onu yakalar. Cinayetin nasıl gerçekleştiği ve nasıl aydınlatılabileceğine dair Meral'in çok düşündüğü görülür. O, eski sevgilisinin acısını yaşamak yerine bir polis gibi cinayeti çözmeye çalışır, çünkü “zihninin dedektif hikâyelerini taklit etmesine” (Özdemir, 2018: 36) şaşmamak gerekir.

Cinayet veya dedektif romanlarında amaç heyecanı yükseltmek ve üretilen gizemler onu sürekli diri tutmaktır. Okura esrar çözmeye zevki aşlamak arzusu vardır ve Ahmet Mithat Efendi'nin *Esrâr-ı Cinayat* (1894) romanına verdiği gibi ismiyle müsemmadır. Burada yazarın amacı cinayet romanının tutarsızlığını göstermektir. Çünkü suçlu cinayeti işledikten sonra ortadan kaybolmak yerine kendini yakalatmak için saplantısının etrafında dönüp dolaşır. Sonuçta polis onu yakalar ve hapse atar (Sağlık, 2010: 136-139). Bu tür romanların ortak yönü onu aydınlatmaya çalışan dedektifin zekâsı ve aklın gücüdür. Ancak *Alesta Gönül*'de dedektiften ziyade bu rolü Meral üstlenir. Yani cinayetin esrarını çözmeye çalışan kişi olarak Meral'i görürüz. Nitekim cinayet olayı Meral'in okuduğu bir roman olabilir. Meral cinayet romanı okurken iç konuşmalarıyla bizi de kurgu dünyasına çeker. Bu noktada Özdemir, polisliyenin tekdüzeliğini Meral'in zihin dünyasında okuru geziye çıkararak kırar. Böylece bir roman içinde birden çok romanı konumlandırarak oyun içinde oyun kurmayı başarır.

2.1.1. Roman Kişisi Olarak Hakkı Özdemir

Kurguya dair yapılan oyunlardan birisi yazarın kendini roman kişisi olarak esere dâhil etmesidir. Ahmet Mithat Efendi'den beri uygulanan bu yöntem, Peride Celâl'in *Dar Yol* (1948) ve Kerime Nadir'in *Son Hıçkırık* (1971) romanlarında da uygulanmıştır (Özdemir, 2013: 111-117). Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* (2008) romanında da mevcuttur. Aynı yöntemi Hakkı Özdemir *Alesta Gönül* romanında da uygular.

Özdemir, *Yeni İnsan ve Ulus Oluşumunda Roman Aşkı* (2013) adlı kitabında aşk romanlarının küçümsenmesinin doğru olmayacağını iddia eder ve bunu şöyle açıklar: “Açığa çıkan son gerçek, tek lüzumsuz gerçek olsa da romantik aşk, romanın ciddiye aldığı bir fantezi olarak hem âşığın ölmesiyle kendine güç devşirir hem de sosyal eleştiri için iyi bir paravan hâlini alır.” (Özdemir, 2013: 136). Yazara göre aşk romanları bir yönüyle toplumsal hayatın bir yansımalarını verirken diğer yandan arzulanan hayatın hayalini kurgular. Nite-

kim Moretti de “kitle edebiyatı” dediği türlerin “Nice sürprizlere gebe” (2018: 25) olduğunu söyler. Özdemir, romanın giriş bölümünde aşk romanlarıyla ilgili fikirlerini gerçek kişi olarak anlatır. Burada üst kurmaca devreye girer. Üst kurmaca romanın içinde roman sanatıyla ilgili bazı meseleleri açıklar. “Bu bağlamda türün teorik özellikleri, kurmaca-gerçek ilişkisi, yazma eylemi gibi genel kapsamlı reel meselelerin gündeme” (Sazyek 2015: 309) taşınması üst kurmaca yöntemiyle mümkün hâle gelir.

Kerime Nadir’in *Gümüüşselvi* (1976) romanı, Semih Lütfi Kitabevi, İnkılap ve Aka baskılarına değinilen sayfada Meral, *Gümüüşselvi* romanında kahraman olarak Necdet’le kendini düşünür. Kitabı karıştırırken aşk romanlarını arayan kişilerin artık kalmadığını biraz üzüntüyle hatırlar. Sonra iki sene evvel Kerime Nadir’in hatıralarını, Peride Celâl’in ilk dönem yazdıklarını, Güzide Sabri’yi, Muazzez Tahsin Berkant’ı, Mebrure Sami ve Mükerrerem Kâmil’i arayan bir kişiden bahseder. Bu kişi romanın bizzat yazarı olan Hakkı Özdemir’dir. Onun bu romanları arayışına Meral şaşırmıştır. Aynı ortamda Turgut’un da olduğunu hatırlayan Meral, Özdemir’in fikirlerinin sunucusu olarak açıklamada bulunur: “Aşk romancılarından övgüyle bahsetmişti. Onların da Halide Edip gibi saygıyı hak ettiklerini, lâkin yaşarken de öldükten sonra da bu saygının onlardan esirgendiğini söylemişti. Konuşkandı. Aradıklarını bulmanın mutluluğuyla konuşuyordu, özellikle Kerime Nadir’in hatıratını bulmanın mutluluğuyla.” (Özdemir, 2018: 19).

Aşk romancılarına Halide Edip’e gösterilen saygı gibi saygı gösterilmesini isteyen yazar, aynı saygıyı polisiye romanlar için göstermez. Çünkü ona göre polisiye romanların saçmalığa varan bir kurgulanışı vardır. Bu tür romanlar ne sosyal olaylara bir atfı ne de muhayyel bir hayatı anlatır. Polisiye romanın yaptığı şey, sadece esrar ve bu esrarın çözümü yanında okuru “yaşadığı reel ortamdaki kaçırma[ktır]” (Şimşek, 2002: 511). Aşk romanları aşkın; polisiye roman ise aklın kesin zaferidir. Çoğu polisiye romanda dedektif, burada Meral ve yazar, “karanlığı aydınlığa dönüş[türür]” (Kracauer, 2019: 119). Onun cazibesini burada aramak gerekir. Diğer yandan bütün dedektif romanları “karakterin nasıl gelişip özerklik kazandığının ya da baştaki durumun nasıl değiştiğinin gösterilmesi” olarak değil, bireyin ölmesi sayesinde başlar (Moretti, 2018: 168). Bu da onun neden roman olarak görülemeyeceğini açıklar.

2.2. Necdet’in Seyir Defteri

Romanın ikinci bölümü “Necdet’in Seyir Defteri” başlığını taşır. Necdet bir gemicidir ve üniversiteden Meral’in arkadaşıdır. Bu bölümdeki vakalar genel olarak Necdet’in tuttuğu notlardan oluşur. “Nihavent Longa”da polisiye romanın parodisini yapan Özdemir, burada macera romanına dair bir parça sunar. Macera/serüven romanlarında esas olan hareket, heyecan, gerilim, kavg,

kaçış, kıyı ve kısıpıcılıktır (Özdemir, 1994: 265). Necdet'in serüvenleri macera romanının aradığı hususları barındırır. Bunun yanında ideoloji, dil, şiir de bu defterde ihmal edilmez. Diğer yandan aşk romanlarının vazgeçilmezleri arasında olduğu bilinen ve kahramanın iç dünyasını tüm çıplaklığıyla anlatan günlük türünün kullanılması manidardır. Bu da yazarın roman aşkı konusunda yazdığı esere yaptığı gönderme şeklinde okunabilir. Mesela Güzide Sabri Aygün'ün 1905 yılında kaleme aldığı *Ölmüş Bir Kadının Evrâk-ı Metrûkesi*, Peride Celâl'in *Dar Yol* (1948), *Evli Bir Kadının Günlüğünden* (1971) romanları günlük ve hatıra tarzında kaleme alınan romanlardır ve özellikle ilk dönem Türk romanında örneklerine sıkça rastlanır.³

Necdet'in günlüklerindeki dil oldukça sadedir. Bu durum kahramanın pozisyonuyla uyumludur. Çünkü Necdet komünist bir ideolojiye mensuptur. Ancak gezip gördüğü komünist ülkeler onda hayal kırıklığı yaratmıştır. Burada ideoloji kelimesinin türediği "ideal" kavramının hayali yönü vurgulanır. Necdet, bir nevi idealleştirdiği komünizmin gerçekliğini görür. Bu, masallardan öğrenilen dünyayla gerçek dünya arasındaki çelişkiye benzer. Bir nevi hayal hakikat çatışması. Buradaki çatışma Türk edebiyatının ilk künstler romanı (sanatçı romanı) olan (Parla, 2012: 19) *Mai ve Siyah*'ta (1897) Ahmet Cemil'in yaşadığı çatışmaya benzer. Örneğin Hindistan'la ilgili intibalarında tam bir hayal kırıklığı vardır. Oraları denizcilikten önce bir doğal cennet sayarken gördükten sonra "hayal kırıklığı" (Özdemir, 2018: 54) yaşar. Necdet, masalın reklam vasıtası olarak kullanılmasını eleştirir. Necdet'in masala girme arzusu var ama masallardaki Hindistan onun için tam bir hayal kırıklığıdır. Necdet, Attila İlhan şiirlerini sevmektedir. Özellikle "Eski Sinemalar" şiiri. Bu şiirle Necdet'in yaşadığı maceralar arasında bir ilişki vardır.

"Eski Sinemalar" şiiri ile romanda sinema tekniği arasında bağlantı kurmak mümkündür. Sinema tekniği, "bağlantı tekniği, bir plandan ötekine geçiş, ekleme, kaynaştırma, bir zaman ve uzamdan ötekine geçiş, kişiler, nesnelere arasında bağlantı kurma, yavaş yavaş silikleşme ya da kararma, kesim, kurgu, kısalma, kesme (eksilti), özetleme (hızlandırma), anlatıcının aradan çekilmesi" gibi tekniklerde görülür (Aykın, 1983: 491). *Alesta Gönül*'de "bağlantı tekniği, bir plandan ötekine geçiş, ekleme, farklı zaman ve uzamlar" gibi teknikler kullanılmıştır. Özdemir'in, *İkiz Hayaletler Roman ve Şürekâsı* (2011) adlı çalışmasındaki yazılarında sinema bilgisi dikkati çeker.

Necdet, tıpkı Meral gibi yazarın başkalaşıma uğramış hâlidir. Kelimelere çok önem verir. Kültürel ve dilsel analizler yapar. Mesela, Çin'de "pirincin

3. Mektup konusuyla ilgili bir araştırma için bkz. Emel Kefeli (2002), *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 176 s.

nasıl?” ifadesini “kültürün dildeki karşılığı” (Özdemir, 2018: 59) diye yorumlar. Çünkü pirinç iyiye ekonomi de iyidir. Bu, Karadeniz’de “findığın veya çayın nasıl” sorusuna benzer bir sorudur. Necdet’in “Seyir Hâlinde Kaside” şiiri imgeli bir şiirdir. Ayrıca “Deniz” adlı bir şiiri de vardır:

“Çılgıllıklarına konarken martular

Yüzümü buruşturup denize attım

Deniz ki

Gemiler metruk akşamlara demir alır

İskelede yanılğalar yanaşır

Deniz ki

Sırtım dönüp yürüsen

Sokaklar ayaklarına dolaşır

Çılgıllıklarına konarken martular

Gırtlığıma yeni bir düğüm atılır 24 Aralık 1997” (Özdemir, 2018: 77).

Şiir orijinal imgelerle doludur ve Necdet’in hayatını işaret eder. Bir seyyah olarak Necdet dünyanın birçok ülkesine gider. Afrika’dan Amerika’ya, oradan Avustralya’ya kadar. Gemide yaşadıkları maceralar oldukça ilgi çekici. Ayrıca karaya çıktıkları yerde başından geçen aşk hikâyeleri de şahsi maceralara örnektir. Necdet, okuma ve yazma zevkiyle yazarın başkalaşıma uğramış yönüdür. Yazarın maceracı ruhunu burada görmek mümkündür. Necdet’in aşkını kalbine gömüp tura çıkması, hayatta beklediklerini bulamamasıyla ilgilidir. Bu bir nevi kaçış temasıdır. Ancak bu kaçış *Kalender Dergi*’nin çıkarılmasıyla son bulur. Meral’le Necdet’in buluşma yeri bu dergidir.

2.3. Meral’in Bir Günü

Romanın üçüncü bölümü “Meral’in Bir Günü” başlığıyla verilir. Meral, babası Servet Bey’den kalma sahaflık mesleğini yapar. O da tıpkı Necdet gibi edebiyata meraklıdır ve roman yazma çalışması da var. Nitekim Meral’in birinci bölümde roman yazdığı tasvir edilmişti. Bu tasvirin asıl sebebi Hamit Görmüş’ün cinayeti vakasının onun muhayyilesinin ürünü olduğudur. Çünkü:

“Her şeyden evvel gazetecilik tahsili vardı. Romancılık için önemsiz görülemeyecek bir vasıftı bu. Çünkü gazete romana akrabaydı. Gazetecilikten yetmiş yazarların varlığı cesaret vericiydi. Lâkin herhangi bir meslek pratiği yoktu. Olsun. Meşhur köşe yazarı Hamit Görmüş ile sekiz yıl evli kalmak, pekâlâ yeterli bir tecrübe sayılabilirdi.” (Özdemir, 2018: 87).

Meral’le Hamit Görmüş’ün tanışmaları Meral’in mezuniyetinden iki yıl sonra fakültede bir konferans vesilesi ile olur. Hamit’in cazibesine kapılan Meral, arkadaşı Özge’ye, “Sekiz sene Abdülhak Hamit’le evli kaldım” (Özdemir, 2018: 88) der. Bu noktada Meral’in, okuduğu Abdülhak Hamit Tarhan

şairlerinin etkisiyle onu kendisine hayali bir koca olarak seçtiği düşünülür. Bir sahaf olması ve roman yazarlığı vasfı da buna işaret eder. Ayrıca Hamit Görmüş'ün kadınlara aşırı ilgisi ve meşhur bir edebiyatçı olması bunu gösterir. Meral'e göre "sahaflık türbedarlıktı. Her sahaf aslında hâmûşânda" (Özdemir, 2018: 88). Sahaf olan Meral hayatı boyunca "hâmûşânda" yani "sessizlerle" yaşamış, mezar taşları arasında ikamet etmiştir. Çünkü kitaplar kapalıyken şairinin veya yazarının mezar taşları gibidir.

"Hızla değişen ve değişimi dayatan hayat, geçmişini neredeyse nostaljik bir masal diyarına çeviriyordu" (Özdemir, 2018: 92) diye düşünen Meral ona özlem duyar. Bir sahaf dükkânı işletmesi de geçmişe bakışını imler. Şu satırlar onun bu konudaki hassasiyetine dairdir:

"Şeyh Galip'in beyiti Meral'in düşüncelerine yön tayin etti. Onu tekrar ısrarın önemine döndürdü: "Akam, yine akşam, yine akşam..." Klâsik edebiyat güzellik anlayışında ısrar etmenin verimiydi. Bâkî, Nailî hep o ısrar ve sabır çınarının dallarıydı. O şiir, Yunus'un yaktığı ateşle üç asır pişmiş, olmuş, meydana gelmişti. O ulu çınar da ısrarla, sabırla büyümüş, dal budak salmış, göğe yükselmişti. Derken efendim, gel zaman git zaman bu çınar yaşlanmış, hep göğe açık duran kollarında derman kalmamış, artık taşıyamadığı iri gövdesinde toprağın çağrısından başka ses yankılanamaz olmuştu. Yine de âhir ömründe son gücüyle birkaç fırtına savuşturdu. Lâkin sonunda kolları düştü, boynu büküldü, yaşlı gövdesi bir iki sallandı, çatırdadı, sonunda asırlardır kök saldırdığı toprağın üstüne seriliverdi."

Bu masalın sonu yok. Mutluluk çoktan saltanatını sürmüş, Kafdağı'nın ardına çekilmişti." (Özdemir, 2018: 93-94).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, Meral değişimi bir salgın olarak görür ve ondan tiksindir. Zihninde divan şairlerinin beyitleri dolaşmaktadır. Bu beyitlerden biri Şeyh Galip'in "Gencînen olsam vîrân edersin/Âyinen olsam hayrân edersin" beytidir ve bu beyit onun sahibesi olduğu sahaf dükkânını çağrıştırır. Mısralardaki ifadeler yazarın ruhsal durumunu ve birikimini de gösterir. Meral, klasik edebiyatın sanat anlayışına hayrandır. Alıntıda da görüldüğü gibi, şu ifadeler, "Klasik edebiyat bir güzellik anlayışında ısrar etmenin verimiydi. Bâkî, Nailî hep o ısrar ve sabır çınarının dallarıydı", hem Meral'in hem Hakkı Özdemir'in divan edebiyatına dair hislerine tercüman olur. Divan şiiri bir çınar olarak tanımlanır. O kadar büyümüş bir şiirdir ki bu, kolları artık vücut ağırlığını taşıyamaz olur. İşte Şeyh Galip onun son büyük sesidir. Çınarın filizlenip büyüdüğü toprağa dönüşü, ölümü ifade ettiği kadar başka bir formda yeniden doğuşunu da ifade eder.

Masalların mutluluğu Kafdağı'nın ardındadır ve mazi Meral için bir masal diyarıdır. Bu diyarın önemli figürlerinden biri onun dedesi Fevzi Bey'dir. Onun mektupları o diyardan haberler getirir. Meral, romanında dedesinin

anneannesine yazdığı mektupları kullanıp kullanmama tereddüdü yaşar. Bu mektuplar geçmişin aşk anlayışını deşifre eder. Böylece, geçmiş zaman aşklarıyla çağın aşk algısının karşılaştırılması yapılır. Geçmiş zaman insanı için aşk, romanlarda ve filmlerde anlatılanlardan başka bir şeydir. Meral'in anneanesi Sedef Hanım, geçmişin mümessilidir. Onun için, "Aşk, kocasının düşüncelerinde müstesna bir yer işgal ettiğini bilip sükûnetle her zamanki işlerini sürdürmek, sabırla beklemek, yoğrulduğu müşterek hayatın zevkiyle gönlünü doyurmaya çalışmak ve hepsinden önemlisi kızlarının yetişmesiyle ilgilenmekti" (Özdemir, 2018: 98). Burada yapılan alıntı bir Tanpınar pastişidir. Pastiche, post-modern edebiyatın unsurlarından biridir. Kelime anlamı "öykünme" ifadesiyle karşılanmıştır. Bir taklit olmasına karşın sadece "metnin temel üslûbuyla sınırlı kalır." (Sazyek, 2015: 276). Romanda özellikle mekân ve insan tanımlamalarının yapıldığı bölümlerde bu pastiş hissedilir.

Meral'in dedesinin mektuplarında yaşanan çağ için uzak olduğu düşünülen bir terbiye mevcuttur. Mektup, âdeta aile fertlerinin kontrolünden geçirilip "görüldü" mühründen sonra asıl sahibine ulaştırılır. Çünkü onlar için aşk, günlük hayat meşgalelerinde yaşanır. Fevzi Bey'in mektupta kullandığı üslup, duygularının imgesel ifadeleri gibidir ve bu durum romanda şöyle ifade edilir:

"Kullandığı üslûpla Fevzi Bey, hem karısının merak ettiklerini bazı mecazlar yoluyla da olsa cevaplıyor, hem onun hislerine aynı terbiyeyle karşılık veriyordu. Hiçbir mektupta, ancak bir salon züppesinin diline yakışacak ikiyüzlü iltifatlar ya da ezberlenmiş romantik aşk sözlerinin donukluğu yoktu. Fevzi Bey, büyük sepetten hayal aşımamış, başka surete bürünmemişti. (...) Gerçekten Fevzi Bey'in kaleminde aşk; hayata, günlük işlere, samimiyete sarılıp büyütülen bir bebekten farksızdı. Buna rağmen bazen üçüncü kişilere, sevilen şairlere müracaat etmişti. Bir mektubunda karısına, evine, İstanbul'a hasretini dile getirmek için Yahya Kemal'in;

Bir hıyabandır ki hasret kûy-ı cânandan geçer

Mısraını kullanmıştı. Bu, onun doğrudan hislerini ifade için başvurduğu nadir alıntılardan biriydi." (Özdemir, 2018: 100).

Fevzi Bey'in anlayışına göre sevgilinin yanında olmak, hatta oradan geçmek bile aşktır. Bunu Fuzuli'nin şu beyti ifade eder: "Edemem terk Fuzûlî serî kûy-ı yârin/Vatanımdır vatanımdır vatanımdır vatanım". Fevzi Bey, eski terbiyenin mücessem şeklidir. Onun şahsında geçmiş zaman âşıklarının hayat telakkisi vurgulanmıştır ve Meral'in maziye sevgisinin asıl membaı odur. Diğer taraftan onun mektuplarında, "salon züppesinin diline yakışacak ikiyüzlü iltifatlar ya da ezberlenmiş romantik aşk sözlerinin" bulunmaması dikkati çeker. Çünkü tüketim çağında aşk da tüketilen ve gösterişe kurban edilen bir duygudur ve her şey gibi o da belli klişelerin ardına gizlenmiştir.

Romanın asıl kahramanı gibi görünen Meral, başkalaşıma uğramış yazarın kendisidir (Parla, 2012: 15). Bir sahaf olması, “hâmuşân” dediği sessizler dünyasında yaşaması, eski zamana duyduğu özlem, en önemlisi de roman yazması bunu gösterir. Ayrıca Meral, Özdemir’in kaleme aldığı *Yeni İnsan ve Ulus Oluşumunda Roman Aşkı* (2103) kitabına konu olan aşk romanlarının kadın yazarlarından biridir. Meral’in roman yazma çabasının anlatıldığı bölümde teknik, vaka ve kahraman yaratma hususundaki mücadelesi anlatılır. “Romanlardan hatırdan kalan hep kahramanlar değil miydi? Anna Karenina, Madam Bovary, Feride, Nuran, Zülâl.” (Özdemir, 2018: 90). Zülâl, Kerime Nadir’in *Samanyolu* (1959) romanının âşığına çektiren karakteridir ve Meral’in okuyup etkilendiği eserler arasındadır. Kerime Nadir’in bir seri olarak yayınlanan romanlarındaki kadın kahramanlar dikkat çekicidir. *Hıçkırık* (1953) romanında Nalan, *Samanyolu*’nda Zülâl, *Pervane* (1981) romanında Fügen, femme fatale (öldürücü kadın) tipinin etkili örnekleridir. Bu etki edebiyatla ilgilenen herkesin bildiği bir unsur olmasa da iyi okurlar tarafından fark edilir. Özdemir, kaleme aldığı *Yeni İnsan ve Ulus Oluşumunda Roman Aşkı* adlı çalışmasında bu konuyla ilgili tespitlerde bulunur. Bunlardan birisi Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* (2008) ile *Pervane* romanı arasındaki benzerliktir. Özdemir, olay kurgulanışının ve karakterlerin şekillendirilmesinin çok büyük bir benzerlik gösterdiğini eserinde ortaya koyar. Her iki romanda da zengin olan erkek kahramanlar âşık oldukları kızların peşinde sürüklenip dururlar. *Pervane*’de İzzet ile Fügen arasındaki ilişki, *Masumiyet Müzesi*’nde Kemal Bey ile Füsün arasında vardır. Diğer yandan Meral’in yaşadığı ve iş yerinin olduğu mekânın Suadiye ve civarı olması Peride Celâl’in *Dar Yol* (1948) romanından mülhemdir. Tanpınar cümlelerini andıran bir girişle başlayan bölüm, Suadiye’nin tasviri ile başlar:

“Mevsim, etrafa yeni saltanatının sınırlarını çekmiş; Suadiye, dinlediği ve okuduğu tasvirlerden arta kalan bir geçmiş zaman peyzajına bürünüvermişti. Sanki her ağaç bir binayı örtüp bulunduğu bölgeyi küçük bir bostana çevirmiş, bahçe duvarlarının üstünden sarmaşık gülleri sarkmış, kapı önlerinden geçen daracık kaldırımlar sahile uzanan patikalara, asfalt zemin; tozlu, toprak yollara dönüşmüştü.” (Özdemir, 2018: 85).

Burada yapılan tasvir, *Dar Yol* romanının mekânı Suadiye ve çevresini andırır. Suadiye, İstanbul’da Kadıköy’ün bir mahallesidir ve sahile doğru inen bir yokuştadır. *Dar Yol* romanının kahramanı Cenan bu sahile yakın bir noktada oturur, en büyük zevki yüzmek ve denize doğru yokuş aşağı yürümektir. Bağdat Caddesi, Bostancı, Erenköy, Cenan’ın yaşadığı ve dolaştığı diğer mekânlardır. *Dar Yol* romanı ile *Alesta Gönül* romanındaki mekânlar bu etki-leşimi gösterir.

2.4. Her Gözün Alargası

Romanın dördüncü bölümü “Her Gözün Alargası” başlığını taşır. Romanın bu bölümünde Turgut adlı bir kahraman vardır ve hastadır. Bu Turgut, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* (1972) romanının kahramanı olan Turgut Özben’dir. Zamanın tik takları Turgut’un en büyük sorunudur. Çünkü zaman, hasta için en büyük problemdir. Üsküdar, camlarında yangın çıkar. İstanbul’un renkleri, Haşim’den Cahit Sıtkı’ya, Abdülhak Şinasi’ye kadar birçok yazar ve şairin dikkatini çekmiştir. Şair renkleri seslerde gören mahlûktur. Turgut da öyledir. “Şairin vehmi, şiirin şehri”dir (Özdemir, 2018: 110). Şiirin şehri İstanbul’dur. Turgut’un yaşadığı sancı onu kımlıdayamaz yapar. Varoluşun dayanılmaz sancılarını hisseder.

Turgut’un sancıları o derece dayanılmazdır ki renkler gözünde kararır. Necdet’le Turgut’un tanışmaları bu sancı vesilesiyle ve tesadüfen gerçekleşir. Turgut’un kızı Elif, düşme tehlikesi geçirirken Turgut çektiği acı nedeniyle kızına uzanamaz. Tam bu sırada Necdet kızı kurtarır. Turgut tarih öğretmenidir. Necdet’e şiir kitabını hediye eder ve hemen her şairin dramından bahseder. “İlk şiir kitabım yayımlandığında herkes onu okuyor, benden bahsediyor vehmine kapılmıştım.” (Özdemir, 2018: 114). Eser ortaya koyan her şair/yazar eserinin büyük ses getireceğini, herkesin onu okuyacağını düşünür. Daha doğrusu buna inanır. Ama gerçek çoğu zaman bunun tam zıddıdır. Beş on kişi okur onları. Ama buna rağmen şairi veya romancıyı durduramaz yazma arzusu. Çünkü onun varoluşu buna bağlıdır. Yazmasa boğulacaktır. Bu açıklamalar Hakkı Özdemir’in yazdığı eserin göreceği/göremeyeceği rağbetin farkında olduğunu belirtir. Ortaya konan orijinal bir eser bile karşılığını bulmak için ya zamanını ya da güçlü bir yayınevini bekler.

Bir diğer yazar da Selim Bey’dir. O da ülkücü bir romandan esinlenilmiştir. Çünkü Selim, geçmişe dönüp orada huzura kavuşulacağını düşünür. Türkçü olan Selim, Atsız’ın *Ruh Adam* romanındaki Selim Pusat’ıdır. “İsimler üzerinden başka şeylerin hayata etkisini izlemek mümkün. Bir roman kahramanının, artistin, futbolcunun ismi bizim şimdi üstünde düşündüğümüz, kıymet atfettiğimiz pek çok şeyden daha müessir; tarihi simalar, dinî aidiyet kadar, belki artık onlardan ilerde...” (Özdemir, 2018: 118). Selim, soyadı kanununun balarını öldürdüğü fikrindedir. Onun için Türkçülük son oyuncaktır.

Burada ve bir önceki bölümde metinler arasılık dikkati çeker. Metinler arasılık, yazarın daha önce yaşamış yazarlardan “alay etmek ya da ona saygısını dile getirmek, onu izlemek ya da ondan ayrıldığını bildirmek amacıyla” yaptığı bir uygulamadır. Bu uygulamada, “alıntılar, anıştırmalar ve çeşitli anımsamaların, yazarın bir işi olarak değil, tümüyle metnin yazınsallığının bir ölçütü olan metinler arasına bağlı olduğu düşüncesi benimsenir.” (Aktulum, 2000: 8). Dolayısıyla eser, bir metin ırmağından istediği oranda faydalanabilir. Neticede

çalınan şey miri malıdır. Şeyh Galip *Hüsn ü Aşk* (1304) adlı mesnevisinde bu postmodern durumu şöyle özetler: “Esrârımı Mesnevî’den aldım/ Çaldım veli mîri malı çaldım/ Fehmetmeğe sen de himmet eyle/ Ol gevheri bul da sirkat eyle” (1992: 348). Postmodern edebiyatta buna metinler arasılık denir.

Alesta Gönül’de Türk edebiyatının büyük eserlerinden esinlenmeler, alın-tılar, anıştırmalar ve parodi dikkati çeker. Birinci bölümde parodi, ikinci bölümdede serüven romanlarına anıştırma, üçüncü bölümde aşk romanlarının kahramanlarından esinlenme, dördüncü bölümde Oğuz Atay, Hüseyin Nihal Atsız vardır. Ayrıca bu bölümde Özdemir, gerçek kişiliğiyle ortada görünür. Turgut, Hakkı Özdemir’in sahafa uğradığından bahseder. Gerçek hayatta da öğretmen olan Özdemir, burada da öyle nitelenir. Kendi kitabına yani *Yeni İnsan ve Ulus Oluşumunda Roman Aşk* kitabına atıf yapar. Meral, Hakkı Özdemir’den dergi için yazı alır. Bu noktada yazarın postmodern edebiyatın imkânını başarılı bir şekilde kullandığı görülür. Nasıl ki Tanpınar, Mümtaz’ı bedestende dolaştırırsa dergi de burada planlanır. Derginin çıkışı Meral ve Necdet’i buluşturur.

2.5. Kalender Dergi’den Seçmeler

Romanın son bölümü “Kalender Dergi’den Seçmeler” başlığını taşır. Bu dergide Turgut Sırrıbey’in “Rübailer” şiiri, Necdet Kartal’ın “Tuz” şiiri, Engin Yılmaz’ın “Sayıklama” adlı yazısı vardır. “Sayıklama” daha önce *Ulysses* (1920) ve *Tutunamayanlar*’da örneğini gördüğümüz noktasız bir yazıdır. Diğer romanlarda genellikle kadınların kelimeleri peş peşe soluksuz anlatımını göstermek için kurgulanan bu teknik, burada bir sorgulama, bir iç hesaplaşma şeklinde tezahür eder. Meral Zengin’in “Uyanma Yanılgısı” adlı yazısı rüya ile ilgili. Hamit Görmüş’ün “Şehnaz Yolculuklar” adlı şiiri nitelikli bir şiirdir ve Yahya Kemal formatındadır. Selim Burgulu’nun “Kahramanın Düşüşü” adlı yazısı Rus edebiyatının büyük romancılarıyla ilgili nitelikli bir yazı. “Roman hiçbir zaman aradığını bulanın edebiyatı olmamıştır, varlığını arayış içinde çabalayanın edebiyatı olmasına borçludur (...) derbeder ve letafetten yoksun bir hasta ruhlar galerisine döner” (Özdemir, 2018: 142-143) cümleleri Selim Pusat’ı hatırlatır.

Alesta Gönül romanında yukarıda da değindiğimiz gibi kahramanların hemen tamamı yazarlardan ve şairlerden oluşur. Kahramanların şair ve yazar oluşları onu Batı’da “Kunstler roman” diye bilinen sanatçı romanı yapar. Sanatçı romanının asıl sorunu sanattır (Parla, 2012: 9). Nitekim postmodern edebiyatla birlikte romanın sadece bir eğitim aracı olmadığı, esas nüvesinin oyun olduğu ortaya konmuştur. Postmodernizmin bütün imkânlarını kullanan *Alesta Gönül* kunstler roman olma unvanına da sahip olur. Bu durum yazarın, asıl meselesinin sadece sanat olduğunu gösterir. Ancak bu sanat, kendi kültürel kodlarına uygun, geleneği, dini, tarihi, yaşanan hayatı, edebiyatı içine alan bir

yelpazede gölgelenir. 20. yüzyılın son çeyreğinde sanatçıların eser verme dürtülerini araştıran ve düşüncelerini ortaya koyan Rollo May, sanatçının eser verme dürtüsünü “yaratma cesareti” olarak tanımlar. May, sanatçıların içinde yaşadıkları toplumun kültürel ve ruhsal değerlerinin anlamını dışa vurduklarını iddia eder (May, 2019: 49). May’ın çalışmada belirttiği gibi Batılı aydın yaratmayı Tanrı’ya başkaldırı veya onunla mücadelede bir cesaret işi olduğunu, bunun gerçekleştirilmesinin “Tanrıların kıskançlığını kamçıla[dığını]” (May, 2019: 53) öne sürer. Bu noktada medeniyet mülahasasının yaratıcılık işine bakış tarzındaki farklılık ortaya çıkar.

Bu dergide Hakkı Özdemir’in, romanın sırrını ifşa eden, onun bir anlatı ortamı olduğunu ve kurallarına göre oynanan bir oyun olduğunu gösteren “Parabasis” adlı yazısı da vardır. Yazıda parabasis örnek olarak Sadri Alışık’ın oynadığı “Ah Güzel İstanbul” filminde kahramanın kendini tanıtarak sahneye girmesini verir. Sadri Alışık’ın canlandırdığı Haşmet İbriktaoğlu “kurgudan olguya ya da perdeden seyirciye bakarak kendini, filmin hayalle gerçek arasındaki ikili yapısının ortasında konumlandırmıştır ve ne gerçeği ne hayali umursar görünmektedir.” (Özdemir, 2018: 145). Bu ifadeler filmin kendisini hayatın kopyası olarak konumlandırmasıdır. Parabasis kavramı ilk defa Aristofanes komedyelerinde kullanılmıştır. Oyunun içinde oyuncular maskelerini çıkartıp seyirciye seslenirler. Buna parabasis denir. Nitekim “maske bürünülen rolün; maskeyi çıkarmaksa rolden, yani hayalden/kurgudan çıkıp gerçeğe geçmenin ifadesidir.” (Özdemir, 2018: 146). Hakkı Özdemir’in sahafta bir araştırmacı olarak görünmesi ve yazdığı bir eserin ismiyle anılması onun kurgudan çıkıp yani maskesini çıkarıp kendini göstermesidir. Böylece yaratıcı yazma gücü belirgin hâle gelecektir. Trajedilerde uygulanan parabasis bir ders verme, uyarı yapma esastır. *Alesta Gönül*’de ise yazar sadece maskeyi çıkarır ve oyunu deşifre eder.

Jusdanis, edebiyatın özerkliğini çit örneğiyle açıklar. Çitin ayırım noktası olduğu kadar birleşim noktası olduğunu belirtir. “Edebiyatın özerkliği dış dünyadan yalıtılmışlık değil, ona olan bağımlılığını ama farklılığını da gösterir” (Jusdanis, 2012: 87). Yani yazar, yaptığı işin bir oyun olduğunu, metinler arası dünyada bir yolculuğa çıktığını okura gösterecektir. Zaten *Alesta Gönül* romanında bütün kahramanların yazar olması da onun kitaplar dünyasında çıktığı dağılmış seyrin göstergesidir. Gemicilikten öğretmenliğe, sahaflığa, askerliğe kadar birçok alanı kapsayan yazar taifesi yazarın yaptığı geniş okumaları gösterir.

Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik* (2018) adlı kitabıyla tanınır. Hakkı Özdemir onun *Kurgu Hedef Tahtası*’nda adlı kitabından hareketle parabasis kavramını açıklar. Yukarıda da değinildiği gibi bu kavram eserin şifresini verir. Çünkü “sanat, parabatik işleviyle içinden çıktığı olguyu aydınlatarak

muhabatına geri verir.” (Özdemir, 2018: 148). Bu durum romanın, hayatın değişik taraflarına dair gerçekleştirdiği fırça darbelerini, dönüştürdüğü hayatın gerçek değilse de olması istenen olduğunu imler. Nitekim Yahya Kemal gerçeğin onun zihnindeki dönüşümünü “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” şiirinde bunu “Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi” mısraıyla açıklar.

Diğer taraftan romanda hayatın çok boyutlu bir yapıya sahip olduğu da vurgulanır. Tanpınar’ın *Beş Şehir*’de (1946) şehirleri anlatırken onların ruhlarına değinişi gibi, Turgut’un Üsküdar’ı, Meral’in İstanbul’u tanımlayışları buna benzer. Selim’in geçmiş hayata duyduğu özlem de bu boyutu gösterir. Onlar kitapların dünyasında yaşamaktan son derece zevk almaktadırlar. Oradaki dünyaları büyüdür. Çünkü onlar “dünyanın sahne mi, yoksa sahnenin dünya mı olduğundan emin” (Özdemir, 2018: 152) olmuşlardır. Roman kahramanlarına göre kurgunun büyüdüğü dünyası, “puslu kıtalardan daha” caziptir.

3. Sonuç

Roman türü edebiyatın en kapsamlı türüdür. Çünkü ona birçok şey sığdırmak mümkündür. Romanda insanı, tarihi, hayatı, siyaseti, bilgiyi, kurguyu ve oyunu bir arada harmanlama imkânı vardır. Ancak bütün bunların ötesinde romanın bir kurmaca sanatı yani bir oyun olduğu unutulmamalıdır. Postmodernizmle birlikte bir hakikatin habercisi olma işlevinden sıyrılan ve parodi, pastiş, metinler arasılık, üst kurmaca gibi unsurlar romanın hareket alanını genişletir.

Alesta Gönül romanı beş ayrı bölümde beş ayrı roman olabilecek tarzda oluşturulmuşsa da roman yüz elli iki sayfa ile sınırlandırılmıştır. Bu durum romanı Kundera’nın dediği “eksilti sanatı” kavramına dâhil eder. Roman tarihten bugüne edebiyat dünyamızda ses bırakan yazarların resmigeçidi gibidir. Bu resmigeçitte Şeyh Galip, Fuzuli gibi divan şairleri yanında, Tanpınar, Yahya Kemal, Attila İlhan, Ahmet Haşim, Oğuz Atay, Hüseyin Nihal Atsız vs. gibi şairler ve yazarlar vardır. Ayrıca bazı roman kahramanlarının romanın önüne geçtiği bilinir. Özdemir, roman dünyamızdan böyle kahramanları ya aynı isimlerle ya da ufak dönüştürmelerle kullanmıştır. Meral, aşk romanları yazan kadın yazarlarımızdan esinlenilmiştir. Necdet aşk ve macera romanlarının erkek kahramanlarından. Selim, *Ruh Adam* romanından gelir. Turgut, *Tutunamayanlar*’ı hatırlatır. Hamit Görmüş, Abdülhak Hamit Tarhan’dır.

Hakkı Özdemir, Gregory Jusdanis’in *Kurgu Hedef Tahtası*’nda romanında kullandığı ve terimleştirdiği parabasis kavramına değinerek edebiyatın gerçek hayatın sınırında ama ondan farklı yapısını sorgular. Bu sorgulayıta romanın bir oyun olsa da hayattan koparılamayan bir sanat olduğu vurgulanır. *Alesta Gönül* postmodern roman olmakla birlikte künstler roman yani sanatçı romanı grubuna da dâhil edilmelidir. Son bölümde kahramanların bulunduğu merkez olarak bir derginin seçilmesi ve bu dergide romanın çoğu kahramanının yazılarının bulunması bunu gösterir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Apaydın, Mustafa, “Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* Adlı Romanında Mizah ve Hiciv Öğeleri”, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C. 16, S.1, 2007, 45-68.
- Aykın, Cemal, “Batı Toplumunda Roman ve Sinema İlişkileri 1”, Türk Dili, Ekim 1983, S. 382.
- Celâl, Peride (2019). *Dar Yol*. h2o Yayınları, İstanbul.
- Ecevit, Yıldız (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eliuz, Ülkü (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. Kesit Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attila (2005), *Böyle Bir Sevmek*. (On birinci baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Jusdanis, Gregory (2012). *Kurgu Hedef Tahtasında-Edebiyatın Savunusu*, çev. Çiçek Öztekin, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Hutcheon, Linda (2020). *Postmodernizmin Poetikası Tarih, Teori, Kurgu*. çev. Yunus Balcı. Hece Yayınları, Ankara.
- Karataş, Turan (2019). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. (5. bs.). İstanbul: İz Yayıncılık. İstanbul.
- Kefeli, Emel (2002). *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*. Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Kraucauer, Siegfried (2019). *Polisiye Roman-Felsefi Bir İnceleme*. çev. Dilman Muradoğlu. Metis Yayınları, İstanbul.
- Kundera, Milan (2019). *Roman Sanatı*. (8. Baskı) çev. Aysel Bora. Can Yayınları. İstanbul.
- Kundera, Milan (2019). *Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*. çev. Erhan Bener. Can Yayınları. İstanbul.
- Lucy, Niall (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş*. çev. Aslıhan Aksoy. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- May, Rollo (2019). *Yaratma Cesareti*. (5. Baskı) çev. Alper Oysal. Metis Yayınları, İstanbul.
- Moretti, Franco (2018). *Mucizevi Göstergeler Edebî Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*. (2. Baskı) çev. Zeynep Altok. Metis Yayınları, İstanbul.
- Örnekleriyle Türkçe Sözlük (1995). C. 1. MEB Yayınları, Ankara.
- Özdemir, Emin (1994). *Yazınsal Türler*. Ümit Yayıncılık, Ankara.
- Özdemir, Hakkı (2011). *İkiz Hayaletler-Roman ve Şürekâsı*, Dergâh Yayınları. İstanbul.
- Özdemir, Hakkı (2013). *Yeni İnsan ve Ulus Oluşumunda Roman Aşkı*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Özdemir, Hakkı (2018). *Alesta Gönül*. İz Yayıncılık, İstanbul.
- Pamuk, Orhan (2008). *Masumiyet Müzesi*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, Jale (2012). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, 2. bs. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sağlık, Şaban (2010). *Popüler Roman-Estetik Roman*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sazyek, Hakan (2015). *Roman Terimleri Sözlüğü*. (2. Baskı), Hece Yayınları, Ankara.
- Stevick, Philip (2010). *Roman Teorisi*. (3. Baskı) çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Şimşek, Tacettin (2002). “Romandaki Hafiyeye ya da Polisiye Roman”. Türk Romanı Özel Sayısı. Hece Yayınları, Ankara.
- Tatar Kırılmış, İlknur (2020). “Parabasis Roman Yahut Alesta Gönül”. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2020, C. XLIV, S. 2, 269-278.

LEV TOLSTOY'UN ARAP KÜLTÜRÜ İLGİSİ

Nurzhan PARPIYEV*/ Prof. Dr. Sevim ÖZDEMİR**

Öz: Çağdaş edebiyat derlenmesinin güncel görevlerinden biri, iki veya daha fazla kültürün etkileşimi sonucunda ortaya çıkan kültürler arası edebî sürecin incelenmesidir. Kültürel çalışmalarda, özellikle önemli olan kültürler arası iletişim, çeşitli kültürel geleneklerin olası etkileşimleridir. Yani yabancı bir kültürün, toplumla etkileşimi sonucunda doğal olarak ortaya çıkan ve yabancı olarak gördüğümüz bir kültürü zamanla kendimizin bir parçası olarak algılamaya başladığımız bir gelişimdir. Aynı zamanda, karşılaştırmalı ve genel uluslararası edebî ilişkiler, bunların düzenliliklerini analiz eden karşılaştırmalı edebiyat eleştirisinin temelini oluşturur.

Bunun gibi karşılaştırmalı edebî bağlantıları Rus Edebiyatı ve Doğu Edebiyatında görebiliriz. Rus ve Doğu Arap da dâhil olmak üzere farklı halkların literatürünü karşılaştırmak, kültürün kendine özgü ulusal farklılaşması ilkesini karakteristik benzersiz özellikleri ile ortaya koymaktır.

Rus yazar A.S. Puşkin'in eserlerinde Doğu, İslam kültürü bağlamında ortaya çıkar. Doğu, şair tarafından kültürel değeri olan, kendinden değerli, farklı bir dünya olarak algılanmaktadır.

Bu çalışmamızda Rus yazarların, özellikle Rusya'nın ünlü yazarı Lev Tolstoy'un edebiyat ve felsefi, dini ve etik eserlerinin Doğu Arap edebiyatı ve kamu düşüncesindeki etkilerini açıklayacağız.

Anahtar Kelimeler: Doğu, Arap edebiyatı, kültür, L. Tolstoy, Doğu ve Batı edebiyatı.

LEV TOLSTOY'S INTEREST IN ARAB CULTURE

Abstract: One of the current tasks of the contemporary literature review is the study of the intercultural literary process that occurs as a result of the interaction of two or more cultures. In cultural studies, intercultural communication is particularly important, possible interactions of various cultural traditions. In other words, it is a development that emerges naturally as a result of the interaction of a foreign culture with the society, that is, we begin to perceive a culture that we see as foreign over time as a part of ourselves.

At the same time, comparative and general international literary relations form the basis of comparative literary criticism, which analyzes their regularities.

We can see such comparative literary connections in Russian and Eastern Literature. Comparing the literature of different peoples, including Russian and Eastern Arab, reveals the principle of national differentiation of culture with its characteristic unique features.

In Russian writer A.S. Pushkin's works, the East appears in the context of Islamic culture. The East is perceived by the poet as a different world with cultural value, self-worth. In this study, we try to explain the effects of the literary and philosophical, religious and

ORCID ID : 0000-0001-9651-2809*/ 0000-0002-7856-1401**

DOI : 10.31126/akrajournal.1078513

Geliş tarihi : 24 Şubat 2022 / Kabul tarihi: 21 Nisan 2022

* Süleyman Demirel Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Anabilim Dalı-Temel İslam Bilimleri.

**Süleyman Demirel Üniversitesi Eğitim Fakültesi Arap Dili Eğitimi Anabilim Dalı.

ethical works of Russian writers, especially Russia's great writer Lev Tolstoy, on Eastern Arab literature and public thought.

Key Words: East, Arabic literature, culture, L. Tolstoy, Eastern and Western literature.

Giriş

Karşılaştırmalı yöntem özellikle çok kültürlü dünya koşullarıyla ilgili, çeşitli kültürel sistemlerin Doğu ve Batı arasındaki diyalogun ilk aşaması, yeni modellerin oluşturulması, insanların farklı bir zihniyete, farklı bir tarihsel yapıya sahip olmalarıdır. Karşılaştırmalı metodoloji çerçevesinde, farklı ulusal kültürlerin kimliklerini tanımlamak, aralarındaki ortaklığı ve farklılıkları bulmak, benzersiz ve farklı türleri ayırt etmek için bir süreç yürütülmektedir. Bir bütün olarak kültürün bir parçası olan edebiyat, bir araştırmacının ifadesinde şöyle geçer: “Belirli bir enstrümanın rolü orkestranın sesine aittir.” (Halizev, 2004:126). Böyle bir konum, kültürlerarası diyalogun rolünü vurgular. Bununla birlikte, karşılaştırmalı-tarihsel yöntemin özgüllüğü, tarihsel ve edebi olaylarda genel ve özel olanı karşılaştırıp ortaya koyar ve ulusal edebiyatın yabancı kültürdeki rolünün analizine temel oluşturur.

Batı ve Doğu, Hristiyanlık ve İslam, İncil ve Kuran’ın bir arada bulunduğu Rus medeniyetinin özellikleri, Rus yazar ve şairlerinin eserlerine, Rus edebiyatı ve kültürü tarihine yansır. İslam dinine inanan halkların sosyal yapıları ve yaşam tarzlarının incelenmesi, Rusya’nın doğu komşularına olan ilgisinin tarihî bir sonucu olmuştur. G. D. Gaçev bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Doğu, Türk-göçebe halkıyla ve sonra İslam’la ilişkide olan Rus ruhunun kendi kaderini tanımasına yer açtı.” (Gachev, 1981: 75).

Doğu hakkındaki bilginin gelişmesinde büyük rolü olan Tver tüccarı Afanasi Nikitin’in 1466-1472 yılında seyahatinde yazdığı ünlü “Üç Deniz Üzerinde Yürümek” adlı eserinin de etkisi vardır. Afanasi Nikitin’in bu eserindeki “Hoca Yusuf Horasanî”nin hikâyesi, o dönemin sıradan Rus halkının zihninde ve dünya görüşünün oluşumunda İslam geleneğinin önemini bir kez daha teyit eden çağın eşsiz bir anıtını temsil etmektedir (Nikitin, 1950: 72).

Klasik Rus anıtlarında “Doğu” unsuru ya zayıf bir şekilde ya da hiç temsil edilmemiştir. Bu durum D. S. Lihaçev tarafından şöyle anlatılır: “Asya ile edebî bağların eksikliği eski Rus edebiyatının çarpıcı bir özelliğidir. Diğer tüm Avrupa edebiyatları arasında, Klasik Rus edebiyatının Doğu ile en az bağlantıya sahip olduğunu iddia ediyorum. İspanya, İtalya, Fransa ve tabii ki Yunanistan’ın Doğu ile olan bağları, güney ve batı Slavları arasındakinden önemli ölçüde daha azdır. Oryantal temalar, motifler ve tarzlar Rus edebiyatında sadece XVIII. yüzyılda ortaya çıkıyor. Onlar, önceki yedi yüzyılın Rus edebiyatının gelişmesinden de daha derin ve boldur.” (Lihachev, 1971: 13).

XVIII. yüzyılın ortalarında M. V. Lomonosov, Rusya’nın Doğu ile iletişimini, halklarıyla kültürel ve ekonomik bağlarını savunmuş ve Rusya’da St.

Petersburg Üniversitesi'nde bir "Doğu Akademisi" ve Doğu Dilleri bölümünü açmayı planlamıştır. Rusya tarihindeki İslam ile ilişkilerini, ileri Rus düşünce-sinin oluşum ve gelişimi üzerindeki önemli etkisini N. M. Karamzin "Rus Devleti'nin Tarihi" adlı çok ciltli eserinde ifade etmiştir. Tarihçi, Tatar unsurunun Moskova devletinin sosyal evrimindeki önemini takdir etmiş ve Rus tarihinin Altın Orda Dönemi hakkında önemli keşifler yapmıştır. Tarihçiye göre, Altın Orda dönemi, Rusya'da mutlak konumlara sahip olan Ortodoks Hristiyanlığın barışçıl bir şekilde bir arada yaşadığı ve hâkim olan Altın Orda'nın dini olan İslam'ın ifade ettiği Hristiyan-İslam diyalogunun başlangıcını karakterize etmektedir. Karamzin bu durumu şöyle eder: "Tatar'ın Rusya üzerindeki hâkimiyetinin unutulmaz sonuçlarından biri, din adamlarımızın yükselmesi, keşişlerin ve kilise şubelerinin çoğalmasındı. Ölüm cezası altında olan Hanlar bile kendi halkına manastırları soymayı ve rahatsız etmeyi yasakladılar. Kilise çalışanları, Altın Orda ve soyluların vergilerinden muaftı." (Karamzin, 1988: 429).

M. Y. Lermontov'un eserlerinde doğu teması önemli bir rol oynar. Kafkas (Müslüman) halklarının folkloru ve oryantal şiirlerin motifleri, çalışmalarında yer almaktadır. Örneğin, "Üç Palmiye", "Filistin Dalı" adlı şiirlerini, "Doğu hikâyesi" olarak adlandırdığı "Azrail" şiirinin bir taslağı ve diğerlerini sayabiliriz. Şair, A. A. Kraevskii ile görüşmesinde şunları söylemiştir: "Asyalılardan çok şey öğrendim ve başlangıçları Asyalılar için hâlâ iyi anlaşılmayan Asya dünya görüşünün gizemine girmek istedim. Ama inanın bana, Doğu, zengin vahiylerin saklandığı yerdir." (Lermontov, 1984: 595).

M. Y. Lermontov'un yazdığı mektuplarından, Tatar dilini öğrendiği bilinmektedir: "Burada ve genel olarak Asya'da kullanılan Tatar dilini öğrenmeye başladım, Avrupa'da Fransızca'ya ihtiyaç olduğu kadar önemlidir" sözleriyle bu durumu ifade etmektedir (Lermontov, 1984:113). Şair, Peçorin (kahramanı da Tatarca konuşmayı öğrenir) ve "Zamanımızın Kahramanı" romanındaki Maksim Maksimoviç için konuşmasında Türkçe kelimeler kullanır. Rus edebiyatında Doğu algısı, Rus romantizminin birçok eserinde önemli bir yer tutar ve XX. yüzyılın ilk on yılındaki edebiyatta önemini korur.

XIX. yüzyılın 40'lı yıllarından başlayarak, Doğu teması Rus basının sayfalarında güçlü bir şekilde yer alır. Rusya'nın keskin bir şekilde özetlenen serflik krizi ile bağlantılı olarak toplumdan önce ortaya çıkan diğer yollarını seçme sorunu, Rus gazeteciliğinde Doğu ve Batı'nın gelişim yollarına yansımalarıyla giderek daha fazla bağlantılı hâle gelir. Batı ve Doğu oranı, Slovyanofil (slovyanlar taraftarı) ve Batılılar arasında tartışmalara konu olmuştur. Sorun öncelikle Doğu'nun Avrupa medeniyetindeki yeri ile ilgiliydi. Slovyanofilizmin önderi A. S. Khomyakov, "Halife Yaşamının Özellikleri" adlı makalesinde İslam'ın kısmen gerçek ilkelere dayandığını ve Hristiyanlıkla ortak kaynaklara

sahip olduğunu şu şekilde yazmıştır: “Mohammedanizm (Hz. Muhamed), Musa'nın yasasının geldiği kökten geldi. İbrahim'in İsmail'in torunları Arabistan'a yerleşti ve aynı geleneği korudu.” (Homyakov,1994: 483).

Ayrıca doğu, devrimci demokratların gazeteciliğinde de büyük bir yer alır, onlar Herzen, Belinskii, Çernyševskii ve Dobrolyubov gibidirler. Rusya'nın toplumsal dönüşümünün sırası, Batı halklarının devrimci mücadelesinin deneyiminin gelişmesi için, eşzamanlı olarak Doğu'nun insan kültürünün beşiği olduğu görüşünü desteklemektedir. Bazı sosyo-tarihsel, politik, ideolojik faktörler nedeniyle belirli bir dönüşüm geçiren, iletişime açıklığı ve anlama arzusu, Tolstoy'un iç dünyasını özümseme yeteneği Arap edebiyatında ortaya çıkmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi benzer bir koşulluluk, karşılaştırmalı düzeyde "Doğu-Batı" temasında incelenmiştir.

Metinler arası karşılaştırma yöntemlerinin biri olan “Ötekini anlama” fikrî, tarihsel-felsefi süreçte "farklılıkların" tanımlanması ve orijinalin karşılıklı etki mekanizmasına dayanır (Pektyshev, 2003:16-21). G. D. Gachev, “Edebiyatı bir elek olarak adlandırabiliriz, yani eleme mekanizması, her görüntünün renklendirilmesini ve felsefi anlamlarla tüketilen ayrıntıların anlamlarını, günlük yaşamın ve dilin eser öğelerini yorumlamanızı sağlar” demiştir (Gachev, 1998: 44). Başka bir araştırmacı ifadesinde: “Metinler arası sonuçta yazarlığın bireyselliğini olumsuz etkiler, küreselleşme kültürünün bireyselliğini reddeder. "Sahip olunan" herhangi bir şeyin kendisini "yabancı" olarak sunabileceğinden şüphelenir, yani Tolstoy'un fikirlerini Arap kültürü üzerinden algılama sürecinde, onların ulusal zihniyetine benzer şekilde "bizim", “kendimizin” olarak girdiklerini görüyoruz, der (Shaitanov, 2005: 35). Bizim için, sadece Arap yazarların, Tolstoy'un fikirlerini aynen kabul etmesini değil, aynı zamanda, yabancı kültürel alan edebiyatında ulusal işlemini incelemek de önemlidir. Kültür özgüllük, karşılaştırma, tanım ilkesine dayanır. Bu kültür tanımı hakkında V. N. Toporov: “Kültür sadece “anlamların doğduğu” yeri değil, aynı zamanda değiştikleri, yaptıkları ve bir kültür dilinden diğerine çevrilmeye çalıştıkları alanı da görmektir.” diye ifade eder (Toporov,1989: 7).

L. Tolstoy yetenekli ve amacı olan birisi olarak, büyük bir coşkuyla Rusya ve Doğu kültürü arasında dostane ilişkiler geliştirdi. O, diğer Rus kültürel figürlerine göre daha çok kendi ülkesi ve Doğu arasındaki dostluk düğümleriyle bağlıydı. L. Tolstoy, Rusya topraklarında yaşayan Tatarların, Başkurtların ve diğer Müslüman halklarının yaşamlarını, sanatlarını, ahlâkî ve dinî geleneklerini çok iyi araştırıp eser yazan (“Hacı-Murat”, “Kafkas Tutsağı”, “İlyas” ve diğerleri) bir yazardır. O, çalışmalarında İslam'a büyük önem vermiş ve insanlığın ahlâkî gelişimi ile ilgili konuları mânevî arayışlar açısından anlamıştır.

L. Tolstoy'un eşsiz, karmaşık ve çelişkili bir dünya görüşü vardı. Modern uygarlığı, zenginlerin "kültürünü" reddederek keskin bir şekilde eleştirmiş,

sıklıkla eski halklardan ilham kaynakları aramış, onlarda insanlığın hayatının yenilenmesi için gerekli olan güçleri görmüştür. Araştırmacılarından biri L. Tolstoy'un, Doğu halklarının günlük, geleneksel sevgi dolu ve çalışkan yaşamlarında, kültürel miraslarında bol miktarda bu tür güçleri gördüğünü vurgulamaktadır. Bu nedenle, Asya ve Afrika ülkelerinin eski felsefesine, destanlarına, edebiyatlarına, sanatlarına, folklorlarına, "Doğu Bilgeliği"ne büyük bir saygıyla ilgi göstermektedir (Shifman, 1971: 57).

L. Tolstoy'a göre, diğer ataerkil yaşam biçimlerini koruyan halklar, aslında uzun bir kültürün taşıyıcıları olabilirler, bu durum doğunun değişmezliği, binlerce yıldır geleneklere bağlılığı ve değerli niteliklere sahip olmasının sonucudur. L. Tolstoy doğu halklarına ataerkil antik çağını korumak, eski dinlerinin ve etik öğretilerinin ilkelerini gözlemlemek için kendilerini Batı medeniyetinden izole etmelerini söyler. O, "Doğu halkları özellikle mutlu şartlardadır. Toprağı terk etmeden, henüz bir askerî, anayasal ve endüstriyel hayata dönüşmeden ve Cennetin ya da Tanrı'nın en yüksek yasaasının yükümlülüğüne olan inancını kaybetmeden kendilerini koruyorlar, ama yine de bir dönüşüm yolunda, yani, Avrupa halklarının uzun zamandır saptığı yanlış yolda, insan gücünden kurtulmanın özellikle zor olduğu bu yolda duruyorlar" ifadelerini kullanır (Tolstoi, 1936: 298).

L. Tolstoy, büyük bir hevesle çalıştığı eski Arap kültürüne, edebiyatına ve folkloruna büyük bir saygı duyuyordu. Hindistan, Çin veya Japon yazarlarına göre Arap yazarlarıyla sıkı bağlantı kurdu. Arap ülkelerinde, kendilerinden uzakta Yasnaya Polyana'da yaşayan L. Tolstoy'dan yardım isteyen, tavsiyesini soran ve her zaman onun tarafından dostça cevap alan insanlar bulunurdu (Shifman, 1971:165).

Araplar, ancak XIX. yüzyılın sonu, XX. yüzyılların başında Rus edebiyatı ile tanışmaya başlamıştır. Arap eleştirmenler ve yazarlar Tolstoy'u her şeyden önce, manevî, adil bir yaşam görüntüsünü, saflık ve yüksek ahlâkî ideallerle nasıl birleştireceğini bilen ve içinde yüksek sanatsal cesaret örneği gören bir düşünür ve sanatçı olarak algıladılar. O dönemlerde Arapların çoğu yoksul, ezilmiş köylülerdi ve XX. yüzyılın başlarında okuma yazmayı bilmeyenlerin sayısı oldukça çoktu. Arap köylülerin hayat şartları Rus köylülerin hayat şartlarına benzerdi, bu nedenle L. Tolstoy'un öğretileri ve fikirleri Arap ülkelerinde değer kazandı. Böylelikle L. Tolstoy'un kitaplarının Arap dünyasındaki dağılımını, fikirlerinin XX. yüzyılın başındaki Arap ülkelerinin tarihsel gelişim aşamasına karşılık gelmesi ile açıklamak mümkündür. Arap yazarların dünya edebiyatına daha yoğun ilgi göstermesi olgusu bu ilgiyi daha kuşatıcı bir zemine oturtur.

Tolstoy ve Doğu Hakkında Yapılan Araştırmalar

"Tolstoy ve Doğu" konusundaki çalışmalara ilgi, büyük yazar hayatta iken gündeme gelmiştir. 1905 yılında V. G. Çertkov, "Tolstoy ve Japonlar" adlı makalesini "Svobodnoe Slovo (Serbest Konuşma)" (No. 6) dergisinde yayınlamıştır. L. Tolstoy'un Japon kültürünün temsilcileri ile yazışması bu makalede ilk kez sunulmuştur (Bernyakovich, 2012: 93). L. Tolstoy'un ölümünden kısa bir süre sonra, benzer bir iki ciltlik derlemeleri ortaya çıkmıştır ve bu derlemelerde, Rus kültür figürlerinin makaleleri ve anıları ile birlikte Tolstoy'un Doğu ülkelerindeki figürleri tarafından açıklamalar yapılmıştır. İçindeki makalelere ek olarak, Doğu ülkelerinin temsilcilerinin L. Tolstoy ile ilgili anılarına da yer verilmiştir. 1924 yılında arkadaşı olan P. I. Birryukov, "Doğu" (No. 6) dergisinde daha sonra L. Tolstoy'un biyografisi haline gelen, "Tolstoy ve Doğu" derlemesinin yaklaşık içeriğini anlatan makalesini yayına hazırlamıştır. Derleme bir yıl sonra Almanca yayınlanmıştır. Kitap İtalyancaya da çevrilir. Derlemesinde, özellikle yazarın Asya kıtasının temsilcileri ile yazışmaları sunulmuştur. Yazarın Çin, Japonya, Hindistan, Türkiye, İran, Mısır, Cezayir ve Asya ve Afrika'nın diğer bölgelerinden bu ülkelerin halklarının yaşamlarının tanımlarını içeren mektupları vardı. Derleme ayrıca Doğu'nun tarihi ve kültürüyle ilgilenen Avrupa'nın halk figürleri ile yazar arasındaki bir yazışmayı da içermektedir (Rustamzoda, 2013: 175-178).

Sonra A. I. Şifman, 1971'de "Lev Tolstoy ve Doğu" başlığı altında bahsettiğimiz kitabı yayınlamıştır. Bu kitap L. Tolstoy'un Hindistan, Japonya, Çin, İran, Türkiye ve Doğu Arap insanlarıyla ilişkileri üzerine yeni materyalleri içeriyordu (Shifman, 1971: 409). Doğudaki L. Tolstoy'un eserlerinin tercümelemleri ve yayınları hakkında değerli bilgiler B.A. Gordelevskii, I. Yu. Krachkovskii, N. I. Konrad, H. T. Fedorenko, L.D. Pozdneev gibi oryantalistlerin eserlerinde tutulmuştur.

1957 yılında T. L. Motyleva'nın "LN Tolstoy'un dünyadaki önemi üzerine" isimli geniş monografi yayınlanmış ve burada L. Tolstoy'un küresel önemi ile ilgili bir dizi soruları incelenmiştir. Monograf, Batılı yazarların makaleleri ve ifadeleri ile birlikte, Doğu'nun birçok figürünün Rus yazar hakkındaki konuşmalarını içerir (Davron, 2016: 5). A. P. Barannikova'nın kitabında Doğu yazarları hakkında da değerli bilgiler vermiştir. A. P. Barannikov, L. Tolstoy'un Hindistan'daki eserlerinin bazı çevirilerini, Rusya ile Hindistan arasındaki kültürel ilişkileri incelemiştir (Shifman, 1971: 288).

L.Tolstoy'un doğumunun 100. yılında, 1928'de Romen Rollan: "Tolstoy'un Asya üzerindeki etkisi, Avrupa üzerindeki etkisinden önemli ölçüde daha büyüktür. Tolstoy eski kıtaların tüm üyelerini Batı'dan Doğu'ya bağlayan bir tür semboldür." diye ifade eden "Asya'nın Tolstoy'a Yanıtı" başlıklı makalesini yayınlamıştır (Rolland, 1956: 328-329). Sovyet araştırmacısı K. N.

Lomunov yukarıdaki Romen Rollan'ın ifadesine şu şekilde bir yorum yapmıştır: “Romen Rollan, “Asya'nın Tolstoy'a Yanıtı” adlı çalışmasında ilk kez uluslararası edebiyatta Tolstoy hakkında, onun hak ettiği gibi “Tolstoy ve Doğu” adlı büyük ölçekli konuyu ortaya koymuştur. Romen Rollan'ın bu çalışmasındaki eksikliği, konu içeriğinde kendi övgülerinin verilmesidir. Bu dönemlerde Rollan Hinduizmle, özellikle Gandhi'nin kişiliği ve öğretileriyle ilgilenmekteydi ve onun hakkında 1942 yılında kitap yazmıştı.” (Lomunov, 1975: 391).

L. Tolstoy'un doğu ile bağlantıları üzerine yapılan çalışmalar sonraki yıllarda da devam etmiştir. P. A. Sergeenko 1939'da Gandhi ve Tolstoy arasında yapılan eksik bir yazışmayı yayınlamıştır. L. Tolstoy'un Doğu hakkındaki tüm eserleri yayınlanmak üzere seçilmiştir. Ünlü bilim adamları P. S. Popov, N.N. Gusev ve N. K. Gudzii tarafından onun tüm eserleri derlenmiştir. Yazar ve Tolstoy'un müze araştırmacısı A. I. Larionov, yazarın Doğu'nun dinî aktivistleriyle olan bağlantılarını incelemiş, ancak ölümünün işini tamamlamasını engellemiştir. A. D. Litman, D. Yu. Kvitko, B.F. Ammus oybirliğiyle Tolstoy'un Doğu'nun felsefi öğretileri ve dinî kültürlerine olan ilgisini yazmışlardır. L. Tolstoy'un çalışmalarında Doğu folklor konusuyla ilgili E. E. Zaydensnur'un bir dizi makalesi ve yayını vardır (Davron, 2016: 6). İ. Yu. Krachkovskii, L. Tolstoy'un çalışmalarının Doğu Arap ülkelerinin edebiyatı üzerindeki etkisini inceleyen ilk oryantalistti. 1908-1910 yıllarında Doğu Arap gezisi Arap akademisyen olarak İ. Yu. Krachkovskii'nin oluşumunda daha büyük bir rol oynamış, Arap akademisyenleri hakkında, Batı bilginlerinin yüksek bir değerlendirmesini konu alan ve onu büyük bir barışla güçlendiren bir dizi eser yayınlamıştır. İ. Yu. Krachkovskii'nin Arap edebiyatı üzerindeki çalışmaları sayesinde bilimsel temel haline gelmiştir (Krachkovskii, 2007: 16).

1910 yılında, L. Tolstoy'un ölümü hakkında yayınlanan “Arap Edebiyatındaki Rus Yazarı” adlı makale İ. Yu. Krachkovskii'ye aittir.

Makale, Rus yazarın eserlerinin Arap dilinde çevirilerini analiz etmekte ve çevirmenler hakkında bazı bilgiler içermektedir. Sovyet Rus Arap oryantalisti, edebiyat eleştirmeni, çevirmen, bilim doktoru A. A. Dolinina 1960 yılında Doğu konusunda birçok çalışma yayınlamıştır (Krachkovskii, 1956: 466) ve sonra Mihail Nuayme'nin “Babalar ve Çocuklar” adlı dramasının ve L.N. Tolstoy'un “Kreutzer Sonata” eserinin (Kahire-1904) Arapça çevirisini incelemiştir (Dolinina, 2010: 443). Bu eserin 1903 yılında Kahire'de Selim Kubeyin tarafından Rusça'dan Arapça'ya çevrildiğini belirtmek gerekir.

Yetmişli ve seksenli yıllarda, Anna Arkadevna “Arap edebiyatı” konusunda başarılı çalışmalar yapmıştır. Onun, 1973 yılında Mısır ve Suriye edebiyatı hakkında bir kitabı, (Dolinina, 1973: 272) “XIX-XX. yüzyılların Arap Romanik Düzyazısı” adlı kitabının “Önsözü” (Dolinina, 1981: 6), Emin er-Reyha-

ni'nin kitabı hakkında "Tanıtıcı makalesi" (Dolinina, 1988: 3-23), Mısır, Suriye edebiyatları hakkında çalışmaları yayınlandı (Dolinina, 1989: 691- 693).

V. Volosatov'un Rusya'daki yayınında Cibran Halil Cibran'ın eserlerine giriş makalesi değerli bilgiler içermektedir (Cibran, 1962: 3-13). Bu çalışmalarda "L. Tolstoy'un Arap Edebiyatına Etkisi" konulu çalışmalarımızda bize yardımcı olan zengin materyaller bulduk. Ayrıca, N. N. Gusev (Gusev, 1936:70) ve B. M. Eihenbaum (Eihenbaum, 1969: 185)' da çalışmaları önemli bir yer aldı. Akademisyen M. B. Hravchenko'nun çalışmaları da önemliydi, onlar Tolstoy'un eserlerinin birçoğunu analiz ederek yazarın tarzının özelliklerini ortaya koymaktadır (Hrapchenko, 1963: 666). Tolstoy'nun sanatsal yönlerini ve psikolojik ustalığını anlamada A. P. Skaftymov ve I. V. Çuprin'in çalışmaları bizim için çok önemlidir (Chuprina, 1961:191). En saygın Amerikalı Slavistlerden (slovyan) biri olan E. Vasiolak, Tolstoy ve eserlerini şöyle ifade eder: "Tolstoy'u araştırma tarihi tükenmez, çünkü Tolstoy tükenmez. Bu kişi ve eserleri o kadar zor ve kapsamlı ki, ne kadar çok çalışırsak çalışalım, bizi daima yeni keşifler bekliyor." (Vinogradov, 1981: 64).

Bu çalışmamız, L. Tolstoy ve fikirleriyle ilgili bir şekilde bağı olan Arap yazarlarının çalışmalarını anlamak için gereklidir. Burada yer alan analitik yaklaşımlar ve sonuçlar, çalışmamızın oluşturulmasında önemli bir rol oynamıştır. Biyografisi, dinî ve siyasi görüşleri ile L. Tolstoy da dâhil olmak üzere Rus edebiyatı ve kültürü ile ilgili çalışmalar ve kitaplar, XX. yüzyılın başından itibaren Arap ülkelerinde ortaya çıkmıştır.

Yazarın öldüğü yıl, Arap yazar Ahmet Lütfi es-Seyyid, Lev Tolstoy'un hayatını anlatan "Bir Adam Öldü" adlı bir makale yayınlamıştır (es-Seyyid, 1937: 192). 1911 yılında Arap araştırmacısı Mahmud el-Muşayraki, L. Tolstoy'un hayatı ve eserleri hakkında "Tolstoy, Yaşamı ve Felsefî Görüşleri" başlıklı bir kitap yazmıştır ve bu kitap XX. yüzyılın başlarında yazar hakkında Arapça olarak ortaya çıkan en önemli eserlerden biridir (el-Lavi, 1999: 36). Şairlerin Emir'i olarak tanınan, ünlü Mısırlı şair Ahmed Şevkî 1914 yılında "Lev Tolstoy'un Ölümüne" adlı bir öykü yazmıştır. O öyküsünde Tolstoy'a "bilge insan" unvanını yakıştırmıştır (Tolstoi, 2014: 26). Çağdaş şair Hafız İbrahim, L. Tolstoy'un ölümünden sonra şiirlerinde Rus yazarın toplumdaki çabalarını, baskıya karşı olduğunu hatırlatmıştır (İbrahim, 1969: 478-481). Başka bir Iraklı şair Cemil Sudki ez-Zuhavi, Tolstoy'un sadece bir yazar değil, aynı zamanda bir bilim adamı ve filozof olduğunu söyler. ez-Zuhavi şiirlerinde L. Tolstoy'un sosyal adaletsizlik ve zalim otoriteye karşı kararlı bir şekilde karşı çıktığını anlatır (ez-Zuhavi, 1924: 158-159). Daha sonra Kahire'de Mahmud Teymur'un "Çekiç ile Örs Arasında" adlı kitabı, tarihsiz olarak yayınlanmıştır. Bu kitabın «Fikirler ve Diyalog» bölümünde yazar sadece Tolstoy hakkında görüşlerini dile getirmiştir (Teymur, 1969: 25). Yeni Arap nesrinin kurucusu,

nesirde ihtişamlı eserler veren Iraklı yazar Mahmud Ahmed es-Said (1901-1937), Tolstoy'un, Arapçaya tamamı tercüme edilmemiş «Diriliş» romanını, 1927 yılında Mısır'ın meşhur haftalık gazetesi «es-Siyase»te ilk olarak yayınlayan kişi olmuştur. Arap yazar Tolstoy'u Rus yazarların en yeteneklisi olarak niteler (Tahir, 1968: 4).

1945 yılında ünlü Arap yazar Saad Hûrî, Tolstoy'un Yasnaya Polyana'daki pedagojik faaliyetine özel önem veren "Lev Tolstoy" başlıklı bir makalesini "el-Muktataf" dergisinde yayınlamıştır. O Tolstoy'u, savaşı kazanan çağdaş Rusya'ya benzetir (el-Lavi, 1999: 66-67). Büyük Arap yazarı ve düşünürü Abbas Mahmud el-Akkad, 1945'te, «er-Risale» dergisinde yayınlayan, (eş-Şecaatu'l-edebiyye) adlı makalesinde, barışa çağıran ve şiddete karşı çağrı yapan yazarları Tolstoy'a benzetmiştir (el-Akkad, 1945: 7). Ayrıntılı çalışmalardan biri, Hasan Mahmud'un 1947 yılında Kahire'de "Dâru'l-Ma'ârif" yayınevi tarafından yayınlanan popüler dizisi "İkra" ("Oku") çalışmasıdır. Bu çalışma ile okuyucu L. Tolstoy'un "Savaş ve Barış", "Anna Karenina", "İtiraf" eserleri hakkında ayrıntılı bilgi almıştır. Yazarın hayatı ve felsefi görüşleri, o dönemde Rusya'da meydana gelen olaylarla bağlantılı olarak bu eserde incelenmiştir (el-Lavi, 1999: 72). Böyle bir tarih yazımı, Lev Tolstoy'un biyografisinin ve çalışmalarının metodolojik olarak özümsemesinde önemli bir aşamadır. "Savaş ve Barış" kitabının yazarının biyografisinin ayrıntılı bir anlatımını içeren bir dizi makale, 1947 yılında "er-Risale" (Mektup) dergisinin 12.sayısında Dr. Mahmud el-Hafif tarafından yayınlanmıştır. el-Hafif, bir yıl sonra, bu makaleleri 1948 yılında yeniden basılan bir kitapta derlemiştir (el-Lavi, 1999: 73). 1948 yılında Dr. Ali Ahmed, es-Sekâfe (Kültür) dergisinde "Gandi ve Tolstoy Arasında" adlı bir makale, aynı yılın Mart ayında Hasan Lütfi de "Gandi, Tolstoy ve Raskin'in Öğrencisidir" başlıklı bir makale yayınlamıştır. Makalelerde L. Tolstoy'un Mahatma Gandhi üzerindeki etkisi ve Rus yazarın kişiliğinin ve felsefesinin Hintli düşünür üzerindeki tesiri vurgulanmıştır. H.K. Muminov, Lev Tolstoy'un çalışmasının Doğu Arap bireysel yazarları, özellikle Mihail Nuayme üzerindeki etkisinden bahsetmektedir (Bilyk, 1984: 13).

1970 yılında, Hayat Şarara, Tolstoy hakkında (Tolstoy Fennan) isimli çok beğenilen bir kitap yazmıştır: Yazarın çalışmasının entelektüel ve sanatsal yönünün özelliği, çok yönlü aydınlatma ve derinlemesine nüfuz etmesiyle ayırt edilir (Sharara, 2011: 9). Yazar, edebiyatçı ve eleştirmen Corc Selim 1970 yılında (Dirasatun fil Edeb) adlı bir kitap yazmıştır ve bu kitabın «Tolstoy ve Ölüm Meselesi» bölümü önemlidir. Bu bölümde yazar, Arap şairleri Ebu'l-Atahiye, el-Mütenebbî gibi bir dizi yazar ve aydınların ölüm fikrini araştırmıştır (Sâlim, 1970: 222). Dr. Ziya Nafia, "Tolstoy Tiyatrosu Üzerine Düşünceler" başlıklı makalesini yayınlamış ve yazarın dramının Arap okuyucusu için yeni bir konu olmadığını söyler. 1989'da Tolstoy'un oyunlarının çoğu Arapça-

ya çevrilmiştir. Seyyah el-Cuheym tarafından Fransızcadan Arapçaya çevrilen Tolstoy'un tiyatro oyunları Kuveyt'te gösterilmiştir. L. Tolstoy "Karanlığın Gücü" ve "Aydınlanmanın Meyveleri" oyunları "Karanlıklar Gücü", "Karanlığın Saltanatı", "Karanlığın Güçleri", "Eğitimin Meyveleri", "Medeniyetin Meyveleri", "Bilginin Meyveleri" gibi farklı adlarla çevrilmiştir. Sadece "Yaşayan Ceset" oyununun başlığı çeviri varyasyonlarına tabi tutulmamıştır (Nafii, 2020: 8).

XX. yüzyılın seksenlerinde, Rus edebiyatı hakkında çok ciddi eserler ortaya çıkmıştır. Örneğin, 1985 yılında Bağdat'taki "Afak Arabiya" Yayınevi tarafından yayınlanan Dr. Muhammed Yunus'un "Rus Klasik Yazarları ve Arap Edebiyatı" adlı kitabı bunlardan biridir. Dr. Muhammed Yunus, XX. yüzyılın ilk yarısında Lev Tolstoy hakkında Arapça olarak yazılanların çoğunun genel olarak onun biyografisini ve eserlerini anlatan eserler olduğunu, asıl Lev Tolstoy'un edebî mirasının, felsefi ve sosyal görüşlerinin bilimsel gelişimini XX. yüzyılın ikinci yarısında yazmaya başladığını ve Arapları tanımaya başlayan bu Rus yazarın büyüklüğünü, modern edebiyat ve felsefe için önemini desteklemek, diğer durumlarda açıklığa kavuşturmak için hâlâ yapılması gerekenler var olduğunu ifade etmektedir. (Yunus, 2013: 2). Stefan Zweig'in Muhammed Cedîd tarafından çevrilen, "Dünyanın İnşaatçıları: Dickens-Tolstoy-Stendhal-Kleist" adlı eseri ün kazanmıştır. Bu eserinde yazar, karşılaştırdığı dört yazarın yeteneğinin doğasına girmeye çalışmaktadır (Zweij, 2003: 410).

1980-1990 yıllarında Arap dünyasında Tolstoy'un eserlerine olan ilgi daha da artmıştır. Buna Prof. Dr. Makarim el-Gumri'nin iki kitabını örnek olarak verebiliriz. Bunlar yazarın 1981 yılında yazdığı «XIX. yüzyıl Rus Romanı» ve 1991 yılında yazdığı «Rus Edebiyatında Arap ve İslam Etkileri» adlı kitaplarıdır. Dolayısıyla, Lev Tolstoy'un Arap yazarlar üzerindeki etkisi sorununa teorik bir çözüm, Rus yazarın Arap yazarların ve edebiyat eleştirmenlerinin yaratıcı arayışları ile ilişkisini incelemekten imkansızdır. Rus edebiyatında görebileceğimiz gibi Lev Tolstoy'un Arap edebiyatı ile ilişkisini incelemek için çok fazla çalışma yoktur. Ayrıca Lev Tolstoy'un eserlerinin bir bütün olarak Arap edebiyatıyla sistematik ve karşılaştırmalı analizi üzerine çok az eser vardır.

I. Yu. Kraçkovskii ve A. İ. Şifman'ın Tolstoy-Arap ilişkileri hakkındaki temel çalışmaları esas olarak XX. yüzyılın ortalarında meydana getirildi. Modern edebiyat eleştirisinde "Tolstoy ve Doğu" nun incelenmesine büyük bir ilgi vardır ve bu yüzden bu konu güncel bir mesele olmaya devam etmektedir.

Bu çalışmamızda Arap dünyasında, Modern Rus edebiyatı çalışmalarının, özellikle L. Tolstoy'un biyografisinin, sanatının ve eserlerinin Modern Arap edebiyatı ve ulusal edebiyatın ifade edilmesinde etkili olduğunu, aynı zamanda kültürlerarası iş birliği ve Rusya ile Arap dünyası arasında güçlü bağ sağladı-

ğını ifade etmeye çalıştık. Araştırmada, “L. Tolstoy ve Arap Doğu” temalarının ilk kez analizinin Arap dilinde geniş bir edebi kaynak çemberi oluşturduğu ve Arap ülkelerinde “Tolstoyizm” gibi ünlü bir yazarın incelenmesine devam ettiği gerçeği görülür. Makale konusu çerçevesinde, daha önce bilinmeyen Arap edebiyatı, felsefesi ve toplumsal düşüncenin eserleri de ayrıntılı olarak incelenmektedir. L. Tolstoy’un çalışmalarında din ve felsefenin uyumlu kombinasyonu, kendi içinde insan varlığının gerçek anlamını derinlemesine araştıran evrensel bir dinî ve ahlâkî öğretinin orijinal bir örneği olarak kabul edilir. Kendini geliştirme, kendini arıtma üzerine yapılan çalışmaları L. Tolstoy’un dinî ve felsefî fikirlerinin edebî yaratımına yansması tesadüfî değildir, manevî araştırmaları L. Tolstoy’un dünya görüşüne yakın olan Arapların genel düşüncesi üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Büyük Rus yazar Tolstoy Doğu ülkelerinin kültürünü ve edebiyatını da derinlemesine incelemiş ve büyük bir heyecanla, muazzam sunum yeteneği ile bu edebiyatları Rusya’ya tanıtmıştır.

L. Tolstoy kendi ülkesi ile Doğu ülkeleri arasındaki kültürel dostluk bağlarını Rus kültür adamlarından daha iyi bir düzeyde kurmayı başarmıştır. Rusya farklı etnik gruplar ve mezhepleri, İslam kültürünü yaşatan ve geleneksel olarak «*oryantal*» olarak adlandırılan halkların hepsini kendi içinde barındırır. Viyaçislav Vasili İvanov kendi ifadesinde şöyle der: “Çağdaş anlamda oluşturduğu deneyimde, Rus edebiyatı, Rus şiiri yaşayan bir tarih bileşeni olarak Doğu’yu da içerir.” (Ivanov, 1985: 424-469). Rus medeniyetinin özelliklerinden biri de Batı ve Doğu’yu kendi potası içinde birleştirmesidir. Tarihsel olarak Rus Edebiyatı genelde Doğuyla farklı ve zor ilişkiler içinde olmuştur, aynı zamanda Tolstoy’un sanatsal dünyasında bu ilişkilerin yansımaları göze çarpmaktadır. Lev Tostoy, Müslüman halklarının millî ve dinî geleneklerini ayrıntılı bir şekilde bilen, Müslümanların hayatına çok önem veren ve onlar hakkında eserler yazan bir yazardır. Ahlâkî sorunların çözümleri insanın içinden gelen manevî arayış düşüncesinden gelişir. Tolstoy, kendi yaratıcı deneyimini kazanma ve yaşamın önemini inceleyip kavrama arayışında Doğu ve Batı medeniyetini birbirine bağlamıştı. Buradan onun kendini güncelleme ve özgün bakış açısını, millî özgünlüğünü ve gerçekçilik yönteminin derin analitik karakterini görebiliriz.

Tüm Dünya kültürleri ile bağlantısı olan Tolstoy, özellikle Doğu’ya çok önem verirdi. Bu durum, her şeyden önce, L. Tolstoy’un dünyanın kaderi ve aynı zamanda karmaşık ve çelişkili dünya görüşünün özgünlüğü ile tutkulu bir alakası olduğunu açıklar. O dünyanın modern uygarlığına karşı sert bir eleştiri ile zengin ve tok olan “kültürü” bırakıp, aklında hep eski halk medeniyetini canlandırır ve oradan yeni nesil için faydalı bir şeyler almaya çalışırdı. L. Tolstoy, eski toplum yaşamında, Rus köylülerinin yaşam biçimini, onların dürüstlük ve maneviyatını bulmuştu. Aynı güçleri, Doğu halklarının yaşama-

rında, ortak dünya sevgisinde ve çalışmayı sevmelerinde, zengin kültürel miraslarında görmüştü. Bu sebeplerle, Antik felsefe, doğu halklarının edebiyatı, sanatı, folkloru ve “Doğu bilgeliği” adını verdiği her şey onun ilgisini çekmiştir (Shifman, 1971: 3). Sonraki çalışma yazarın, sözlü folklor, efsaneler, masallar, destanlar, törenler ve genel olarak eskiye olan ilgisi hakkındaki sözlerini doğrulamaktadır (Grodeskaya, 2000: 215).

Antik çağlardaki insanların sadece yaşam koşulları değil, içsel insan bilinciyle yakın ilgisi olan tanrı ve felsefe düşünceleri de yazarın ilgisini çekti. Büyük yazar, yüz yıllık hikmetten, birçok neslin fikirlerinin ve duygularının biriktirildiği, insan ırkının iyilik ve adalet hakkındaki bin yıllık yargılarını kişileştiren bilgelikte, insanların yeni yaşam tarzına uygun çözüm aramaya çalıştı. Bu nedenle, eski Doğu felsefecilerinin yazılarını ve öğretilerini coşkuyla teşvik etti. L. Tolstoy, Doğu kültüründe insanlığı zenginleştiren manevî değerleri bulmuştu. Ahlâkî sorunların Doğu halklarının hayatında, günlük yaşamlarında ve bilinçlerinde, eski öğretilerinde, Batıdan çok daha büyük bir şekilde yer aldığı konusunda yazar doğru söylemiştir (Tolstoi, 1936:298). L.Tolstoy’un Arap edebiyatına olan ilgisi, “Yasnaya Poliyana” dergisinde ek olarak çıkarılan «Ali Baba ve Kırk Haramiler» (Dunyaşa ve Kırk Haramiler) başlığı altında ve «Bağdat Tüccarı Ali Hoca Masalı» ve “Haksız Yargılama” başlığı altında iki Arap masalını yayınlamasıyla devam etmiştir (Shifman, 1971: 386). L. Tolstoy, özellikle Mısır medeniyeti ile antik uygarlıkları çocuklara tanıtmakla ilgilenmiştir: “Çocuk okullarında onlara kendim öğrettim” diyordu (Tolstoi, 1936: 92). Yazarın düşüncesine göre tarihi meşhur yapmak için olağanüstü sanata gerek yoktur, tek tarihî olayı kişileştirmek gerekir, bunu bazen gelenekler, bazen hayatın kendisi, bazen büyük düşünürler ve sanatçılar yapar. Tarih bazen sadece sanatsal gelişimin malzemesi olarak hizmet eder, ancak tarihsel ilgiyi geliştirmez, tarih olamaz.

Tolstoy “Hâlâ uygarlık büyüyle efsunlanmayan Doğu, uygarlık önünde kendini kurtaramayan Batı halkı için normal yaşam ve kurtarıcı bir evdir” demiştir. Medeniyetin rolü ve insanın yaşamındaki doğal vahşiliğin yeri hakkındaki görüşüne göre, L. Tolstoy Jean Jacques Rousseau’ya yaklaşmaktadır. Tolstoy’un kendisi Jean Jacques Rousseau ile olan yakınlığı hakkında “Onun bazı sayfaları beni çok endişelendiriyor, ben yazıyormuşum gibi görünüyor” diyordu (Rolland, 1956: 354). Arap masallarının zengin bir kaynağı haline gelen Arap folklorunun şiirsel yapıtlarla sıkı ilişkisi L. Tolstoy’u cezbeder. Folklor milletin kültürel mirasıdır, bir ayna gibi milletin geleneklerini, törelerini ve yaşamlarını, en önemlisi tarihini yansıtır. Arap halk masalları ve müzik, şiirler, masallar, şarkılar içeren her türlü kültürel aktiviteler halkın temsilcileridir. Yazar, küçük çocukluk döneminde bile “Bin Bir Gece”, özellikle “Kırk Haramiler” ve “Şahzaman” masallarından çok etkilendiğini hatırlamaktadır. “Birçok

Arap masalını büyükannemin odasında, masalların pek çoğunu bilen, kör hikâ-yeci Lev Stepanoviç ‘ten dinlemiştim’ der (Shifman, 1971: 386).

Arap destanları ve folkloru Tolstoy’u çok etkiler. Onun, “Kreuzer Sonata” adlı öyküsündeki başkahramanın, Pozdnyşev’in kıskançlıktan duyduğu acıları, “Bin Bir Gece” masalındaki “Padişah Şehriyar ve Kardeşi Hakkındaki Hikâyeyi” hatırlatır. “Bin Bir Gece” masalının yine bir bölümü olan “Denizci Sinbad” karakterini “Zamanımızın Köleliği” adlı eserinde görebiliriz. 1870 yılında yayımlayan, Tolstoy’un “Azbuca” (Alfabe) ve “Okuma Ders Kitabı” adlı okul kitaplarında, Arap folklorunun ünlü masalı "Derviş ve Karga Yavrusu" adlı eserinden esinlenen "Parmak Kız" adlı masalına, "Vezir Abdul", "Katı Ceza", "İki Erkek Kardeş", "Padişah ve Gömlek" ve başka masallarına da rastlarız (Shifman, 1971: 287).

Sonuç

L. Tolstoy'un eserlerinin hem dünya hem de Doğu Arap edebiyatı tarafından kabul görmesi, onun eserlerinin toplumdaki önemini gösterir. Bu, Doğu Arap yazarlarının "Savaş ve Barış" yazarının kişiliğine, bir yandan eserine ve evrensel ahlâkî değerlerin özü olarak Rus klasik edebiyatına olan ilgilerinin sonucuydu. Öte yandan, belirli sosyal, tarihsel, politik, ideolojik faktörler nedeniyle Arap bilinci ile bağlantılı olarak kabul edilen Tolstoy'un iç dünyasında edebi-felsefi, estetik, dinî-ahlâkî fikirlerin keşfiydi. Bu durum çalışmamızda dikkate alınan yenilikçi Arap yazarları ve düşünürleri Farah Antun, Emin er-Reyhânî, Mihail Nuayme, Cibrân Halîl Cibrân'ın eserlerinin mirasıyla kanıtlanmaktadır. Her şeyden önce, Rus köylülüğüne ve yaşam tarzındaki ataerkilliğin özelliklerine sempati duyan L. Tolstoy'un sosyal arayışlarının Arap ulusal zihniyetiyle ilişkili olduğu ortaya çıkmıştır. Batı kültürünün en iyi yönlerini benimseyen L. Tolstoy gibi Doğu Arap yazarları, aynı zamanda çağdaş burjuva demokrasisinin sonuçları hakkında şüpheliydiler, halkları için sosyal düzenleme yolları ve araçları bulmaya çalışıyorlardı. Amerika'ya göç ettiler ve orada, genel olarak Arap edebiyatının, felsefesinin ve kültürünün tüm gelişim sürecini etkileyen sözde "Suriye-Amerikan Okulu"nu kurdular. Bu edebiyat derneğinin en parlak temsilcileri olan ve sıradan insanların kaderiyle ilgilenenler Farah Antun, Emin er-Reyhânî, Mihail Nuayme, Cibrân Halîl Cibrân, L. Tolstoy'u ruhanî akıl hocaları olarak adlandırdılar. Bu yazarlar, araştırmacıya, büyük Rus yazarın biyografisini ve eserini alma sürecini izleme fırsatı sunmaktadırlar. L. Tolstoy, toplumsal sorunların çözümünü devletin devrimci, şiddet yanlısı örgütlenmesinde değil, bir bütün olarak insan ve toplumun ahlâkî gelişiminde görmüştür. L. N. Tolstoy'un dinî ve felsefi inançlar algısı, önemli bir araştırma katmanıydı. Arap yazarları yerel din adamları ile halkın çıkarları arasındaki çelişkileri derinleştirme sürecini gözlemlerken, sevgi ve kendini

geliştirme ilkelerine dayalı gerçek dinden uzaklaşmakla meşgul olan resmi kilisenin tavizsiz eleştirisinin bir örneğini L. Tolstoy'un dinî fikirlerinde bulmuşlardır. L. Tolstoy'un "Kimin içinde sevgi doluysa, o Tanrının sevgilisidir ve Tanrı ondadır, çünkü Tanrı sevgidir" ifadesini, Rus yazarın "gerçek din" hakkındaki öğretilerini paylaşan hemen hemen Arap yazarlar bir şekilde alıntı yapmışlar ve yeniden anlatmışlardır.

Mihail Nuayme'nin "Mirdad'ın Kitabı"nda bu temanın gelişimi büyük bir ustalıkla işlenmiştir. Arap ahlâk kavramı, dinî ve felsefî temelde, L. Tolstoy tarafından algılanan şiddet yoluyla kötülüğe direneme doktrini özellikleriyle büyümüştür. Farah Antun'un "Din, Bilim ve Sermaye ya da Üç Şehir", "Canavar! Canavar! Canavar!" ve "Yeni Kudüs" romanlarında belirttiği gibi kötülüğe karşı mücadelede uysallık ve hoşgörü araç olmalıdır. Emin er-Reyhânî, Lev Tolstoy'un yaptığı gibi, düzyazı şiirlerinde hakikat ve adalet, sevgi ve herkesi affetme gibi yeni bir din ilan eder. Tolstoy'un başkalarına karşı sorumluluk ilkesi, dünyanın iyi bir başlangıcına inanan ve bir kişinin mutlu olmasını engelleyen her şeyle uzlaşmaz olan Cibrân Halil Cibrân'ın (en-Nebi) kitabında açıkça görülmektedir.

L. Tolstoy'un eserlerinin Arap Doğu edebiyatı tarafından karşılanması, Arap yazarların eserlerinin sanatsal biçimini de etkilemiştir. "Savaş ve Barış" romanının etkisiyle, Arap tarihi, roman türü oluşmuştur. Bu tür benzetmelere, F. Antun'un "Yeni Kudüs" adlı romanında rastlayabiliriz ve M. Nuayme'nin kısa öykülerinin tür yapısı L. Tolstoy'un halk öykülerine yakındır. Yazarların L. Tolstoy'un kahramanlarının doğasını ve psikolojik durumlarını tasvir etme becerisine yaklaşma girişimleri de dikkat çekicidir (Cibrân Halil Cibrân'ın "Tarlada Haykırmak" adlı kısa öyküsünde olduğu gibi). Bununla birlikte, Arap yazarları Rus ustanın, ağır şartlarda doğa ve insan arasındaki diyalektik ilişkiyi kahraman için tasvir etme yeteneğini yakalayamamıştır. Yine de manzara eskizlerindeki beceriyi Cibrân Halil Cibrân ve diğer Arap yazarlarda da görebiliriz.

Arap sanatçıların ve düşünürlerin çalışmalarının bir dereceye kadar büyük Rus yazar L. Tolstoy'un fikirlerinin ve sanat dünyasının bir yansıması olduğu görülür. Arap ülkelerinde çok çeşitli edebî kaynakların incelenmesine katılmak, Arap ülkelerinde "Tolstoyizm" gibi bir olgunun doğasını anlamaya yardımcı olur. Zaman zaman, L. Tolstoy'un fikirlerinin yorumlanması basit bir şekilde gerçekleşmiştir, neredeyse arabuluculuk olmadan L. Tolstoy'un görüşlerinin devrimci kurtuluş hareketiyle yakınlığı vardır. Ayrıca L. Tolstoy'un aşırı idealleştirildiği bilinen durumlar da vardır. Örneğin L. Tolstoy'un kişiliğinin "Çocukluk", "Ergenlik", "Gençlik" üçlemesindeki kahramanıyla özdeşleştirilmesi yer alır. Ancak bu aşırılıklar, Rus yazar ve düşünürün eserlerinin algısını belirlememiştir. Genel olarak, L. Tolstoy'un fikirlerinin Arap edebiyatı

üzerindeki olumlu etkisine dair bir farkındalık vardır. "Tolstoy'un sonraki çalışmalarından destek alın". Bu sözler Nuayme'nin Rus Arap Tanıtıcısı I. Yu. Kraçkovsy'e yazdığı mektubundan alınan sözlerdir ve Arap yazarların Lev Tolstoy'un çalışmalarının, arzularında birleştiğinin ve aktarma yaparken ulusal kimliğini koruyarak, XX. yüzyılın Arap sanat aydınlarının edebi bilincinin oluşumu ve gelişimini gösteren bir delildir.

KAYNAKÇA

- A. Mahmud el-Akkad. (1945), "eş-Şecaatu'l-edebiyye" Macallatu'r-Risala. №605, 05, 02. Ali Cevad Tahir. (1968), *Makalatun "Mahmud Ahmed es-Seyyid"* el-adab.com/sites/..aladab_1968_v16_10_0036_0040.pdf. 1968.10.16
- A. Lutfi es-Seyyid. (1937), *el-Muntahabat*. I-C. I-II.C Dar'ul-Nashri'l Hadisi. Kahire. Biblioteka H. Davrona. *Konsepsiya Vostoka v Mirovozzrenii Tolstogo*. www.greylib.align.ru 05.02.2016
- Bernykovich T.V. (2012) *Chernyavin Y.A. Buddizm i İmpersonalisticheskaya Konzeptiya lichnosti L. Tolstogo*. Udk 129. Vestnik ChitGU №4(83)
- Cemil Sudki ez-Zuhavi. (1924), *Divan ez-Zehâvi*. Matbaatu'l -Mısri'l-Arabi, Mısır.
- Cibran Halil Cibran. (1962), *Slomannye krilya*: izbr.proiz.izd.Hud.literatura, Moskva.
- Corc Selim. (1970), *Dirasatun fi'l-Edebi*. Dâru'l-İttihadi'l-Kitabi'l-Arabi, Haleb.
- Chuprina İ.V. (1961), *Trilogiya L. Tolstogo "Detstvo", "Otrochestvo" i "Yunost"*. İzd.Saratov univer, Saratov.
- Dolinina A. A. (1973) *Ocherki istorii arabskoi literatury novogo vremeni*. Egiptet i Siriya: prosvetitel'skii roman, 1870-1914 g. izd. Nauka, Moskva
- Dolinina A. A. (2010), *Arabeski: izbr.naush.st*. izd. Nestor-İstoriya, Sankt-Peterburg.
- Dolinina A. A. (1981), *Predisloviya // Arabskaya romanticheskaya proza 19-20 vekov*. İzd.Hud.lit. Leningrad.
- Dolinina A. A. (1989), *Egipetskaya i Siriskaya literatura// İstoriya vsemirnoi literatury*. V 9 tomah. T-6. İzd. Nauka, Moskva.
- Eihenbaum B. M. (1969) *O Proze*. izd.Hud.lit, Leningrad
- Grodeskaya. A. G. (2000) *Otvety Predaniya; jitiya svyatyh v duhovnom poiske L. Tolstogo*. İzd.Nauka. Moskva
- Gachev G. D. (1981) *Obraz v Russkoi Kul'ture/ Gachev. G.D. izd. İskusstvo.Moskva*
- Gachev G. D. (1998) *Nazional'nye Obrazy Mira; kurs lekzii*. İzd.zentr "Akademiya", Moskva
- Gusev. N. N. (1936) *Letopis Jizni i Tvorchestvo L. N. Tolstogo*.izd. Academia. Moskva-Leningrad
- Hrapchenko M. B. (1963) *Lev Tolstoy kak hudojnik*. izd. Sovetskii pisatel, Moskva
- Halizev V. E. (2004) *Teoriya Literatury; uchebnik-4-e izd.ispr.i dop*. İzd. Vysshyi. shkola, Moskva
- Homyakov A. S. (1994) *Sochineniya*. V 2 tomah, T-2. İzd. Mos. Fil.Fond; Medium. Moskva
- Hafiz İbrahim. (1969) *Divan Hafiz*. II. I-II. Dâru'l-Auda. Beyrut
- Hayat Şarara . (2004) *Tolstoy-fânman*. Dâru'l-Mâdaa. Dimaşk
- İvanov. V. V. (1985) *Temy i stili Vostoka v Poezii Zapada / İvanov.V.V.// Vostochnye motivy. Stihotvorenie i poemy*. İzd.Nauka, Moskva
- Karamzin N. M. (1988) *Predaniya Vekov: Skazaniya, Legendy, Rasskazy iz İstorii Gosudarstva Rossiiskogo*. izd. Pravda. Moskva
- Krachkovskii İ. Yu. (1956) *İzbrannye Sochineniya*.V 6 tomah. T.3. izd. A. N. SSSR, Moskva- Leningrad

- Konrad N. İ. (1966) *Zapad i Vostok: statii*. İzd.Nauka. Moskva
- Lihachev D. S. (1984) *Zametki o Russkom* / Lihachev.D.S. – 2-e izd. Sov. Rossiya. Moskva
- Lermontov M. Y. (1984) *Sobranie Sochinenii*. V 4 tomah. T-4. İzd.Hud. lit. Moskva
- Lomunov K. (1975) *Lev Tolstoi v sovremennom mire*. İzd. Sovremennik, Moskva
- M. Ebu el-Lavi.(1969) *Tolstoi fi 'l –Edebi'l-Arabi* . Dâru'l-İttihadi'l Kitabi'l Arabi. Dimaşk
- Mahmud Teymur. (1969) *el-Mitrakatu ve'l-Sindan. Dâru 'l-Kitabi 'l-Arabi*. Kahire
- Muhammad Yunus ve'l-Edebu 'l-Rusi fi 'l-Iraki. el-Macallatu 'l-Elektroniya/Kitabatu'l-Adadi*, 23.06.2013
- Nikitin A. (1950) *Hojdenie za Tri Morya/ Nikitin. A.* - izd. Goslitzdat. Moskva
- Novikova N. V. *Skaftymov A.P.: "Chehov i Tolstoy"* Vestnik St-Peterburgskogo univer, serya-9. 2008. Vip.3.Ch.II
- Pektyashev N. İ. (2003) *Komparativistika kak Osnova intertekstual'nosti?* izd. Web-kafedra fil.antropologii. S-Peterburg
- Romen Rolland. (1956) *Sobranie sochinenii*. V 14-tomah. T-14. İzd.Vremya. Leningrad
- Rustamzoda Gulandom. (2013) *K Voprosu İzucheniya Problemy Svyazi Tolstogo s Vostokom*. Jurnal. Filologicheskie Nauki. Voprosy Teorii i Praktiki. № 6 (24): V 2-x ch. Ch. I. ISSN 1997-2911. izd. Gramota. Tambov
- Stefan Zweic. (2003) *Bunatu 'l-A'lami: Dickens - Tolstoi - Stendhal – Kleist*. Mütercim: Muhammed Cedit. Dâru'l-Mâdaa, Dimaşk
- Shifman. A. İ. (1971) *Lev Tolstoi i Vostok*. İzd.Nauka, Moskva
- Shaitanov İ.O. (2005) *Triada Sovremennoi Komparativistiki; globalizaziya-intertekst-dialog kul'tur // vopr.literatury*. Moskva № 6
- Toporov V. N. (1989) *Prostranstvo Kul'tury i Vstrechi v nem // Vostok – Zapad; issledovaniya perevody, publikatzii*. İzd.Nauka. Moskva
- Tolstoi L. N. (1936) *Polnoe Sobranoe Sochinenie*. V 90 tomah. T-36. İzd.Goslitzdat. Moskva-Leningrad
- Tolstoi L. N. (2014) *Hikam Nâbi Muhammed*. Tarcamatu Selim Kubeyin. Müessesetu Hendei. Kahire
- Vinogradov İ. İ. (981) *Kriticheskii analiz religiozno-filosovskih vzglyadov L. N. Tolstogo*. izd. Znaniya. Moskva

KARACAOĞLAN VE DADALOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE DUYARLILIK VE SEVGİ DEĞERLERİ

Hatice GÖKTÜRK*

Öz: Değer; bireylerin ve toplumların ortak paydada yaşantı oluşturmalarında etkili olan sosyal, duyuşsal ve eğitsel referanslardır. Değerler, bireylerin ve dolayısıyla toplumların öz benliklerinin oluşmasında etkin rol oynamaktadır. Günümüzde teknolojinin hızla gelişmesi toplumsal ve bireysel bazı problemleri de beraberinde getirmiştir. Değerler eğitimi bu noktada toplum üyelerine bütünsel gelişim aşamalarının sağlam temeller üzerine inşa edilmesi süreçlerinde alternatifler sunarak öz benliklerinin korunmasını sağlamaktadır. Millî ve kültürel varlığın oluşmasında ve gelecek nesillere aktarılma süreçlerine katkı sunan bireylerin yetişmesinde değerler eğitiminin önemi büyüktür.

Bu çalışmada Karacaoğlan ve Dadaloğlu'na ait şiirler sevgi ve duyarlılık değerleri bağlamında incelenmiştir. Şiir örnekleri; âşıklardaki sevgi ve duyarlılık bilincinin yansımaları literatüre dayalı kaynak tarama yöntemiyle ele alınmıştır. Âşıkların eserlerindeki değerler bireysel ve toplumsal birlikteliğe zemin hazırlamaktadır. Âşık tarzı Türk şiiri geleneği, Türk toplumunun millî ve kültürel zenginliğinin hem oluşma aşamasında hem de aktarımında güçlü bir etkiye sahiptir. Çalışmanın hedefi; âşıklık geleneğinin değerlerin oluşmasında, yaşatılmasında ve aktarılmasındaki payının büyüklüğüne dikkat çekmektir. Böylelikle halk biliminin; toplumların millî kimliğinin oluşmasında, kültürel zenginliğin yaşatılmasında ve değerlerin nesilden nesile ulaştırılmasındaki katkısının önemi vurgulanmak istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Âşık edebiyatı, Karacaoğlan, Dadaloğlu, değerler, duyarlılık, sevgi

SENSITIVITY AND LOVE VALUES IN KARACAOĞLAN AND DADALOĞLU'S POEMS

Abstract: The Value is social, affective and educational references that are effective in creating experiences on a common ground of individuals and societies. Values play an active role in the formation of the self-identities of individuals and therefore societies. Today, the rapid development of technology has brought some social and individual problems. At this point, values education provides the members of the society with alternatives in the processes of building their holistic developmental stages on solid foundations, thus ensuring the protection of their own selves. Values education is of great importance in the formation of national and cultural assets and in the upbringing of individuals who contribute to the process of transferring them to future generations.

In this study, the poems of Karacaoğlan and Dadaloğlu were examined in the context of love and sensitivity values. Their poems give examples of the reflections of the consciousness of love and sensitivity in the minstrels are discussed with the literature-based literature review

ORCID ID : 0000-0001-6603-6581

DOI : 1031126/akrajournal.1097613

Geliş tarihi : 02 Nisan 2022 / Kabul tarihi: 30 Nisan 2022

*Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

method. The values in the works of the minstrels lay the groundwork for individual and social unity. The minstrel style Turkish poetry tradition has a strong influence on both the formation and transmission of the national and cultural richness of the Turkish society. The aim of the study is to draw attention to the share of the minstrel tradition in the formation, survival and transmission of values. It is also aimed to emphasize the importance of the contribution of societies in the formation of national identity, the preservation of cultural richness and the transmission of values from generation to generation.

Key Words: Like Literature, Karacaoğlan, Dadaloğlu, values, sensitivity, love

Giriş

Değer; kişiler arası ilişkileri düzenleyen, bireyi ait olduğu toplumla uyumlu kılan ve ortak yaşantıların oluşmasına zemin hazırlayan ilkeler bütünüdür. Değerler; bireysel ve toplumsal gelişmeler karşısında kişinin erdemli tercihte bulunmasına zemin hazırlar. Toplumdaki huzurun ve samimiyyetin oluşmasında benimsenen değerlerin önemi büyüktür.

Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan Türkçe Sözlük'te değer kavramı şu anlamlara gelmektedir: "1. Bir şeyin önemini belirlemeye yarayan soyut ölçü, bir şeyin değdiği karşılık, kıymet. 2. Bir şeyin para ile ölçülebilen karşılığı, paha. 3. Yüksek ve yararlı nitelik. 4. sf. Üstün, yararlı nitelikleri olan (kimse). 5. fel. Kişinin isteyen, gereksinim duyan bir varlık olarak nesne ile bağlantısında beliren şey." (Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, 2005: 483). "Değer, bireylerin herhangi bir kişi, varlık, olay, durum vb. karşısında ortaya koyduğu duyarlılıklarıdır." (Yaman, 2014: 17). Değer kavramını tek bir tanımla sınırlandırmak mümkün değildir. Her farklı bakış açısı değer kavramının önemini ortaya koyma adına önemlidir.

Değer; insanoğlunun sosyal, bilişsel, davranışsal, duyuşsal donanımlarının niteliğini sağlamaştıran ölçütlerdir. Toplumun üyeleri ortak kabullere önem verirler. Değer kavramında kıymet verme vardır. Birey öncelikle kendisini anlamlandırarak özünü içselleştirmektedir. Böylelikle yaşam becerisinin ilk adımını sağlam atmış olmaktadır. İnsanın doğuştan getirdiği donanımlarının farkına varması bireye farklı bakış açıları sunma konusunda yardımcı olmaktadır. Hayatın içerisinde tek renk yoktur. Farklılıkları görebilmek ve oradaki ahengi yakalamak kişinin karakter yönetimi yetisi açısından önemlidir. Toplumların prensiplerinin muhtevasında iyi insan yetiştirebilme ideali vardır. İyi insan kendini bilendir. Davranışlarını düzenleyebilen ve duygularını kontrol edebildir.

Değer kavramının bünyesinde ortaklık, paylaşma ve iyiliği ortaya çıkarabilme enerjisi vardır. "Değerler, eylemleri içinde var edebilmek, yaşam yolunda ustalaşmanın önemli göstergesidir." (Çağlayan, 20013: 99). Yaşam yolunda ustalaşma ve becerilerin istenilen seviyeye gelmesinde değer kavramının kazanımlarının anlaşılmasının önemi büyüktür. "Millî ahlâk terbiyesinin başlıca gayesi, insanlarda kendi milletlerine karşı kuvvetli bir sevgi uyandır-

maktır. Çocuklara verilen aile terbiyesinde her şeyden önce çocuğun aile fertlerini sevmesi öğretilirse bu sevginin kuvvetlenmesi için fırsatlar yaratılır.” (Güngör, 1995: 168). Eylemlerin amaçların özünde sevginin olması önemli bir erdemliliklerdir. Öncelikle birey duyarlı bir bakış açısıyla varlığını ve bütün yaratılmışları ön yargısız anlama çabası içerisinde olduğunda millî ahlâk toplumda temellendirilir. Millî ahlâk ailede başlar ve sosyal çevreyle gelişimini devam ettirir.

“Millî birlik, soy, vatan, menfaat, din, dil ve kültür gibi milleti kuran maddî ve manevî unsurların birleşiminin millet fertlerinde yarattığı duygunun içinde yaşar. Bu duygu, millet sevgisidir. Samimi ve içten yaşanıldığı kadar, dıştan çözümlenmeye dayanmayan bu duygu, özgeci duyguların çoğunu kapsadığı hâlde, onların da ötesine geçerek, insanı ideal duyguların dünyasına yükseltir. Millet ve vatan için, gerektiği yerde, hiçbir hesaba başvurmadan ölmeyi de severiz.” (Topçu, 2017: 207).

Milletler tarih boyunca varoluş mücadelesinde kendi tabiatlarına uygun kriterler oluşturmuşlardır. Ortak motifler toplum yaşamını kolaylaştırmaktadır. Kültürel ve sosyal birikimler bireyde aidiyet duygusunu artırmakta ve kişinin motivasyonunu güçlü tutmaktadır. Sevgi, saygı, duyarlılık, sorumluluk gibi birçok değer bireyin kendisini ve çevresine anlamlandırmasında etkili olmaktadır. Kişinin kendisine ve çevresine olan farkındalığının artmasında değerler eğitimi önemlidir. İnsanoğlu soyut bir varlık değildir. Tabiatı itibarıyla özünde çevresiyle iletişime geçme vardır. Duyarlılık değeri bireyin sosyal bilincini geliştirmesinde etkili olmaktadır. Doğaya, topluma duyarlı birey, içinde yaşadığı toplumdaki kendisini bağımsız düşünemez. Duyarlılık değerini içselleştiren kişilerin etrafında gelişen olayları anlama ve tahlil etme yeterliliklerinin güçlü olduğu görülmektedir. Duyarlılık bilinci kişinin muhakeme gücünü genişletir ve birey çıkarımlarda bulunarak ait olduğu toplumun gelişimine katkı sağlama imkânı bulur. Emek verilen, sevgiyle bağlanılan toplumla millî, kültürel ve sosyal bağ güçlü olur. Sevgi bağı güçlü olan kişiler eylemlerinin sonucunun bireysel ve toplumsal sorumluluğunun farkındadır. Sevgi değeri; kişiyi güzelliklere yönlendiren enerjiyi içinde barındırmaktadır. Sevgi değerinde; güvenme, saygı, kabul görme gibi mezziyetler vardır. Özendirilen ve onay gören davranışlar toplumda daha çabuk yer edinir. Değerler eğitiminde teşvik etme ve rol model önemlidir.

“Bir toplumun geleceği, iyi yetişmiş ve sağlam, üstün karakterli kişilerin varlığına bağlıdır. İyi bir ahlaki karakter kendiliğinden ortaya çıkmaz. İyi karakter ahlaki değerleri anlama, onları içselleştirme ve onlar doğrultusunda davranmayı kapsar. Bunun için de çocuk ve gençlerin öğrenmeye, rehberliğe, yönlendirmeye ve uygun rol modelleri ile karşı karşıya kalmaya ihtiyaçları vardır.” (Hökekleli, 2013: 288).

Değerler eğitimi değerleri kazandırma sürecinin kendisidir. Günümüzde teknolojinin hızlı gelişmesi kültürel ve sosyal yapıda birçok değişikliği de beraberinde getirmiştir. Teknolojinin birçok olumlu getirisinin yanı sıra istenilmeyen sonuçları da olmuştur. Küresel gelişmeler tek tip bir kültürün oluşmasına doğru bir yönelimin sinyalinin vermektedir. Millî ve manevi değerler milletlerin özünü oluşturan kuvvetlerdir. Değerlerin anlaşılmasında, yaşatılmasında ve aktarılmasında sözün tesiri büyüktür. Âşık tarzı Türk şiir geleneği Türk toplumunun kültürel hazinesidir. Gelenek içerisinde yetişen âşıkların şiirleri değerlerin özümsemesi ve nesilden nesile aktarılmasında önemlidir. Âşıklar, var oldukları toplumun zihniyetinin inşacılarıdır. Tek tip kültür yönelişinden uzaklaşmak için değerlere, kültürel mirasa sahip çıkma gereksinimi günden güne artmaktadır. Karacaoğlan ve Dadaloğlu'nun Türk toplumunun millî ve manevi değerlerini eserlerinde harmanladıkları görülmektedir. Literatür taraması yapıldığında âşık tarzı Türk şiirinin değerlerin yaşatılmasında ve aktarılmasında kaynak niteliğinde olduğu görülmektedir. Karacaoğlan ve Dadaloğlu şiirleri duyarlılık, sevgi gibi değerlerin farklı alanlarda yansımalarını örneklendirmektedir. Âşıkların şiirlerinde millete, vatana, doğaya bakışlarında duyarlılık, sevgi gibi değerlerin ön planda olduğu görülmektedir.

1. Değerler Eğitimi ve Önemi

Eğitim; amaçlanan bilgi ve becerilerin kazanma süreçlerinin bütünüdür. Eğitimde tek boyutluluk yoktur. Bireyin; sosyal, psikolojik, davranışsal, duyuşsal gibi birçok alanını geliştirir. En önemli özelliği de disiplinler arası kazanımları harmanlayarak verme olanağının olmasıdır. Bu noktada “Değerler Eğitimi” eğitim kurumlarının amaçlarına ulaşmasında fırsatlar yaratmaktadır. Değerler eğitiminin bünyesi disiplinler arası yoğunlaşmaya uygundur. Değerler eğitiminin yaşam boyu öğrenme paradigmasına dayanması da diğer bilim dallarıyla olan ilişkisini artırmaktadır. Eğitim dallarının hedefi iyi insan yetiştirmektir. İyi insanın en takdire şayan davranışı düşünme eylemidir. Düşünme egzersizi kişinin yaratıcılığını ve iletişim becerilerini artırmaktadır. Bu bağlamda insanı diğer varlıklardan farklı kılan özelliği olan aklının ve iradesinin hakkını da vermiş olur. Düşünme, konuşma, yordama, saygı, sevgi gibi faziletler ailede başlar ve eğitimle mükemmelliğe ulaşır.

Değerler eğitimi, süreç içerisinde bireyden arzulanan davranışların içselleştirilmesinde etkin rol oynamaktadır. “İnsani Değerler Eğitim Programı (İDEP), bir çocuktaki en iyi tarafı ortaya çıkarmayı ve onun kişiliğini bütünüyle geliştirerek insani mükemmelliğe erişmesini sağlamayı amaçlar.” (Dilmaç, 2012: 5). Değerler eğitiminin amacına ulaşmasında toplumun kültürel kodlarını içselleştiren âşıkların, şiirlerinin toplum üyeleri tarafından anlaşılması ve gelecek kuşaklara aktarılması önem arz etmektedir. Karacaoğlan ve Dadaloğlu şiirle-

rinin duyarlılık ve sevgi değerleri kapsamında ele alındığında değerlerin okuyucunun millî ve manevi hissiyatını etkilediği görülmektedir. Günümüz dünyasında küreselleşmeyle birlikte toplumların kendi benliklerinden uzaklaştığı ve toplumsal duyarsızlığın fazlaştığı görülmektedir. Millî Eğitim Bakanlığı 2003 yılından itibaren değerlere öğretim programlarında sistemli bir şekilde yer vermeye başlamıştır. “Millî Eğitim Bakanlığının 2003 yılından itibaren başladığı program yenileme çalışmaları ile birlikte öğrencinin duyuğu, ahlak ve değer konusundaki bireysel ve sosyal gelişimini kapsayan duyuşsal eğitim farklı isimlerle yeni ilköğretim programlarında yer bulmuştur.” (Kaymakcan ve Meydan, 2016: 216).

Yaşanmışlığın süzgecinden geçen ortak sosyal ve kültürel dokularda millî bir güç olduğu görülmektedir. Özümüzden yola çıkarak çevreye olan farkındalığımızı artırdığımızda deneyimlerimiz zenginleşmektedir. Her deneyimde bir yaşanmışlık vardır. Yaşanmışlıklar hayatın bizlere sunduğu birer rehberdir. Toplumların yaşanmışlıklarıyla varlığını devam ettire geldikleri görülmektedir. Hareket, emek, adım atmak aslında milletlerin millî kimliklerinin oluşma zeminlerini oluşturmaktadır. Değerler eğitimi kişilerin ahlaki, bilişsel ve sosyal gelişimlerini destekleyerek öz benliğin sağlanmasında etkili olmaktadır. Öz denetim gücüne sahip bireylerden oluşan toplumlar değişimlerde ve gelişimlerde millî kimliğini kaybetmeden varlığını ortaya koyabilmektedir.

“İnsanın bir toplum üyesi olarak varlık kazanması, ancak bir kültürü benimsemesi, özümsemesi ile mümkündür. Kültür de bireyin doğuştan getirdiği bir öge değil, sonradan öğrenerek kazandığı davranış biçimlerinin bütünüdür. Eğer kültürel öğeler bir kuşaktan diğerine geçiyorsa, diğer bir deyişle sürekli ise onun her kültürde ortak nedenleri ve sonuçları vardır. Toplumlar birikmiş bilgi, davranış biçimi, beceri ve deneyimlerini kuşaktan kuşağa aktardığı için belli bir tarihe sahip devingen yapılarıdır.” (Artun, 2018: 40).

Türk halk edebiyatı, toplumun deneyimlerinin hazinesidir. Ortak yaşanmışlığın özünü oluşturan şiirler, masallar, destanlar, halk inanışları, türküler, deyişler, gibi eserler değerler noktasında zengin bir dokuya sahiptir. Halk kültür ürünlerinin özünde sevgi, saygı, duyarlılık gibi değerler vardır. Kültürel öğeler değerlerin kişiler tarafından içselleştirilmesini kolaylaştırmaktadır. Üyelerini ortak paydada buluşturan toplumlar tarihin sayfalarında iz bırakmışlardır. Türk toplumu kendini topyekûn anlamlandırma farkındalığında vatan ve millet sevgisinin duyu yoğunluğunun ayrıcalığını görmektedir.

2. Âşıklık Geleneği

Âşıklar, toplumun ortak kabullerini bilen, yaşanmışlığına şahit olan, toplumsal değerlerin benimsenmesinde ve aktarılmasında rol model olan, sosyal duyarlılık bilinci gelişmiş kişilerdir. Âşık, sevgisini ait olduğu toplumla götü

bağı kuran kültürel bellek konumundaki değerdir. Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan Türkçe Sözlük'te âşık şöyle tarif edilmektedir:

“1. Bir kimse veya bir şeye karşı aşırı sevgi ve bağlılık duyan, vurgun, tutkun (kimse): “Âşık, âlemi kör, dört yanını duvar sanır.” –Atasözü. 2. is. Sevişen bir çiftten kadına oranla genellikle erkeğe verilen ad. 3. is. Halk ozanı: “Dinleyin âşıklar benim sözümü / Felek yaktı kül eyledi özümü.” –Halk türküsü.” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 136).

Âşıklar; âşıklık geleneği içerisinde yetişen ve toplumun büyük kısmı tarafından benimsenen değerlerdir. Âşıklık geleneği; toplumun sosyal, kültürel, psikolojik sağlamlığının temelini oluşturmaktadır. Geleneğin özünde hoşça vakit geçirme olmakla beraber toplumsal ve kişisel gelişime katkı sunma, kültürel ve sosyal değerlerin aktarımı ve yaşatılması gibi amaçlara hizmet etme de vardır. Âşık tarzı Türk şiir geleneği kendine özgü kuralları olan ve âşıkların yetişmesinde etkili olan bütünsel kaidelerden oluşmaktadır. Mahlas alma, rüya sonrası âşık olma, usta-çırak ilişkisi gibi çeşitli geleneklere sahiptir. Usta-çırak ilişkisi geleneğin devamında önemli güce sahiptir. Usta olan âşık çırağının yetişmesinde her türlü özveriyi göstermektedir. Âşıklık geleneğinin köklü bir geçmişi vardır. İslamiyet öncesi ozan-baksı geleneğine dayanmaktadır. Ozan-baksı geleneği 15. yüzyıldan itibaren Anadolu'da Âşık tarzı Türk şiir geleneği adıyla hafızalarda yer edinmeye başlamıştır.

“Yüzyıllar boyu, sık sık yurt değiştirerek geniş bir coğrafi alana yayılan pek çok kültürle iç içe kalma zorunluluğunda kalan milletimiz, gerek çeşitli zamanlarda kabullendikleri dinler, gerekse konargöçer hayatları nedeniyle Orta Asya'dan Anadolu'ya giderek günümüze kadar değişikliklere uğrayarak gelişen bir edebiyat oluşturmuşlardır. Bu edebiyatın baş mimarları ise ozanlardır.” (Yardımcı, 2002: 128).

Âşıklık geleneğinde 16. yüzyılda yerleşik hayatın etkisi görülmeyle beraber ozan-baksı geleneğinin de etkisi nispeten devam etmiştir. Âşıklar tarafından aşk, sevgi, tabiat gibi konuların yanı sıra yerleşik hayata dair de konular da işlenmeye başlanmıştır. 17. yüzyılda âşıklık geleneği büyük gelişme göstermiştir. Divan şiirinin etkisi âşıklarda görülmeye başlanılmıştır. 18. yüzyılda güçlü âşıklar yetişmemiştir. Klasik şiirin etkisinden kalan âşıklar aruz ölçüsünü kullanmışlardır.

“XVIII. yüzyılda çok sayıda şair yetişmesine rağmen, âşık tarzını bir önceki ve bir sonraki asırlarda yetişen sanatkarlar kadar güçlü bir şekilde sürdüren temsilcilere rastlamıyoruz. XVII. yüzyılda başlayan klasik edebiyata özenme hareketi, XVIII. yüzyılda daha ileri bir düzeye ulaşmıştır. Şairlerin büyük bir kısmının ortaya koyduğu bu eğilim, asıl kendi tarzlarından uzaklaşmayı da beraberinde getirmiştir.” (Düzgün, 2016: 297).

19. yüzyıl âşık tarzı Türk şiirinin önem kazandığı dönemlerdendir. Hece ölçüsünü benimseyen âşıklarla birlikte aruz ölçüsünü de deneyen âşıklar da yetişmiştir.

“Bu yüzyıl da, 17. yüzyıl gibi Türk saz şiirinin zirve heyecanını yaşadığı dönemlerden biridir. Kaynakların artması, bazı âşıkların şiirlerinin basılma şansını yakalaması elbette yüzyılın gelişmesinde etkili olmuştur.” (Alptekin ve Sakaoğlu, 2006: 96).

19. yüzyılda Batılılaşma eğilimi başlamıştır. Bu eğilimle birlikte insanı ve hayatı algılayışlarda da değişiklikler olmuştur. 20. yüzyılda toplumu etkileyen önemli gelişmeler olmuştur. Özellikle ilk yıllarda yaşanan olaylar Anadolu insanını farklı şekillerde etkilemiştir. Devlet yönetiminin zayıflaması ve savaşlar âşıklık geleneğini olumsuz etkilemiştir. Âşıkların ordudaki görevlerine son verilmesi âşıklık geleneğinin gerilemesine neden olmuştur. “Âşık tarzı şiir geleneğinin 1930’dan sonra Cumhuriyetin ilkeleri ışığında yeniden canlanmağa ve Âşık Veysel’le toplumdaki yerini almağa başladığını görüyoruz.” (Artun, 1996: 24). Günümüzde de Âşık tarzı Türk şiir geleneği kitle iletişim araçlarıyla varlığını devam ettirme çabası içindedir.

3. Karacaoğlan ve Dadaloğlu Şiirlerinde Duyarlılık Değeri

Duyarlılık değeri; düşünebilme ve irade niteliklerinin insana verdiği farkında olma güzelliğidir. Farkındalık kişinin bakış açısını zenginleştirir ve etrafındaki olayların temel problemini anlamaya çalışır. Bireyin anlama çalışması onu içinde var olduğu toplumla ve çevresiyle hassasiyetini artırır. Dengelleyici ve barışçıl bir yaşam perspektifinde olan kişiler toplum tarafından benimsenir ve yüceltilir. Nitekim Âşıklar da sazlarıyla, sözleriyle var oldukları toplumlar tarafından kabul görmüşlerdir. Âşıkların eserleri yaşamışlığın ürünüdür. Dadaloğlu ve Karacaoğlan’ın şiirlerindeki değerlerin hitap ettikleri kişiler üzerindeki etkisi önemlidir.

*Yaz günün suyu böyle mi çağlar
Eşinden ayrılan ah çeker ağlar
Katar katar olmuş yüzünde benler
Dizilmiş kaşının aralarına* (Öztelli, 2005: 125-15).

Karacaoğlan, bu dörtlüğünde eşinden ayrılan kişinin durumunu eserinde kendine özgü üslubuyla anlatmaktadır. Yazın suların bu kadar çok akmasına âşık şaşırmakta ve bunu eşinden ayrılan kişinin ağlamasına benzetmektedir. Benlerin çoğalması da dertlerin artmasına isnat edilmektedir. Âşık, ait olduğu toplumun ve bireylerinin hüznüne, sevincine kayıtsız kalmamaktadır. Karacaoğlan’ın doğaya ve aile birliğine toplumsal duyarlılıkla yaklaştığı görülmektedir.

*Karacaoğlan der ki, darda kalmayın
Azdırıp yolumu, karda kalmayım
Yitirip namusumu, arda kalmayım
Sazınan, sözünen boş eyle beni* (Öztelli, 2005: 102-74).

Âşıklar; sazlarıyla, sözleriyle toplumsal etki gücüne sahiptirler. Öz değerlendirmeye Karacaoğlan bu dizelerde kendi davranışlarına olan duyarlılığını göstermektedir. Kendinden yola çıkarak ait olduğu toplumun üyelerine de zor durumda kalmamaları adına öğütler vermektedir. İffet ve namus kavramlarının anlam derinliğine dikkat çekmektedir. Darda ve zor durumlarda kalmamak için toplum kurallarına dikkat edilmesi gerektiği mesajı verilmektedir.

*Ağlamışsın göz yaşını sileyim
Söyle derdin neyse ben de bileyim
Eğer yalnızsan yoldaş olayım
Daha çok irak mı iliniz, ördek* (Öztelli, 2005: 112-90).

Duyarlılık değeri, evrendeki tüm canlıları fark etme ve anlama yolculuğudur. Karacaoğlan tabiatın her bir ögesine kendine özgü lirizm bakış açısıyla bakmaktadır. Bu bölümde ördekle konuşarak onu anlamaya ve yardımcı olmaya çalışmaktadır. Hayvanlarla yoldaş olma, arkadaşlık kurabilme önemli erdemlerdendir. Bu dörtlükte çevresindeki canlılara olan duyarlılığı hissedilmektedir.

*Karacaoğlan der ki, güzeli öğmeli
El bağlayıp divanına durmalı
Kaşları kara da, gözü sürmeli
Ala gözü söbü olur güzelin* (Öztelli, 2005: 192-206).

Karacaoğlan burada güzellerin kıymetinin bilinmesi ve övülmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Âşığın, insanın sevdiğine değer vermesi ve saygı duyması bağlamında okuyucusuna mesajlar verdiği dizelerde duyarlılık değerinin yansımaları vardır. Fiziksel özelliklerini betimleyerek ve yücelterek sevdiğine olan hayranlığını dile getirdiği görülmektedir.

*Medet Allah'ı seversen
Gel imdi dilber, gel imdi
Hasretinden çiğerciğim
Delindi dilber, delindi* (Öztelli, 2005: 290-345).

Karacaoğlan bu dörtlükte sevdiğinden medet dilemektedir. Dilberinden kendisine karşı duyarlı olmasını ve kendisini anlamasını istemektedir. Duyarsızlığın âşığı hüznülendirdiği durumlar anlatılarak ilgi ve emeğin önemine dikkat çekilmektedir. İlginin ve sabrın sevgide önemli olduğu anlaşılmaktadır.

*Bülbül ne yatarsın bahar erişti
Eski derdim yenisine karıştı
Sıla da bir bir hatırıma düştü
Yol ver dağlar, ben sılama gideyim* (Öztelli, 2005: 360-437).

Karacaoğlan'ın sadece kendisinin doğaya, güzellere, topluma duyarlı olmadığı etrafındakileri de duyarlı olmaya davet ettiği görülmektedir. Burada da bülbülü uyararak herkesin baharın gelmesinden heyecan duymasını arzulamaktadır. Dağlar kişileştirilerek onlardan kendisine engel olmamalarını ve yol vermelerini istemektedir.

Âşık tarzı Türk şiir geleneğindeki âşıkların çevresine karşı duyarlı oldukları görülmektedir. Nitekim 17. yüzyıl âşıklarından Karacaoğlan ile 19. yüzyıl âşıklarından Dadaloğlu'nun eserlerinde de bu farkındalık görülmektedir.

*Kabaktepe asıl yurdum
Nadir Şah'tan gelir soyum
Koca Nallı büyük dayım
Avşarlıktan çıktı m'ola* (Görkem, 2006: 63).

Bu dörtlükten Dadaloğlu'nun Avşar boyuna olan aidiyet duygusunun yoğun olduğu anlaşılmaktadır. Avşar boyu konar-göçer Türkmen boylarındandır. Âşık, toplumsal baskıdan dolayı aslının Avşar olduğunu söylemeyenlere nasihatlerde bulunmaktadır. Yaşanılan olayların etkisiyle aşiretteki bazı kişilerin aslını söylemekten çekinmesine Dadaloğlu'nun duyarsız kalmadığı görülmektedir. Aşiretine olan sevgi ve bağlılığın hassasiyetiyle Dadaloğlu değerlendirmelerde bulunmuştur. Toplumsal tahliller o toplumun geleceğine yön verir. Âşığın da var olduğu toplumdaki olaylara dair bakış açısını şiirleriyle belirtmektedir. Bu bağlamda Dadaloğlu şiirlerinin duyarlılık değerinin kazanımlarıyla örtüştüğü görülmektedir. Duyarlılık değerinde yaşantılardan uzak durmak yeğlenmez.

*Dadalı'm sıladan haber
Gözümde dağların tüter
Koç Dağı'nda kekik biter
Burcu burcu koktu m'ola* (Görkem, 2006: 66).

Duyarlılık değeri kişide doğa, hayvan ve toplum gibi farklı alanlarda tezahür edebilir. Dadaloğlu bu dörtlükte birçok alana ait duyarlı bakış açısını harmanlandığı görülmektedir. Âşık memleketinin toprağını, dağını sevmekte ve özlemektedir. Konar-göçer Türkmenler'in sürgüne gönderilmesi gibi toplumsal boyutu geniş olan duruma da âşığın kayıtsız kalmadığı görülmektedir. Dadaloğlu şiirleriyle yerleşik hayata geçmede direniş gösteren konar-göçer Türkmenler'e tercüman olmuştur. Âşığın şiirlerinin ilham kaynağının özünde yaşam alanını oluşturan doğa, ait olduğu aşireti ve hayata bakış açısı vardır. Göçmen topluluklarının yaşam alanı yaylalar, dağlar, kırlar gibi geniş ortamlardır. Doğayla iç içe yaşam konar-göçer Türkmen boylarının özgürlük anlayışının kendisidir. Dadaloğlu ve aşiretinin özgürlüğünün devlet tarafından alınması

onları derinden etkilemiştir. Bu etkinin izlerinin Dadaloğlu şiirlerinde duyarlılık değeri hassasiyetiyle işlendiği görülmektedir.

*Aşağıdan iskân evi geliyor
Kötüler de koç yiğide gülüyor
Kitab'ın dediği günler oluyor
Yoksa devir döndü âhir zaman mı* (Görkem, 2006: 98).

Dadaloğlu'nun bu dizelerinde toplumsal duyarlılığın yoğun olduğu görülmektedir. Dadaloğlu epik bir anlatımla toplumsal olayı bizlere sunmaktadır. Eserde iskâna zorlanan Türkmenlerin direnişinin betimlenmesi anlatılmaktadır. Âşıklar içinde yaşadıkları toplumu anlayan kişilerdir. Göçebe yaşam tarzını benimseyen Dadaloğlu da Toroslar'ın toplumsal yapısına kalpten gelen sevgi duyarlılığıyla yaklaşmıştır. Dadaloğlu'nun ait olduğu geleneğin ve toprakların kültürünü şiirlerinde harmanladığı görülmektedir. Kötü kişilerin yiğitleri küçümsemesini âşık kabullenemiyor. Nitekim Dadaloğlu'nun savunmasında, mücadelesinde aşiretinin ve kendisinin alışmış oldukları düzenin bozulmasını getirdiği kargaşa vardır. Toplumun nabzını en iyi tutan âşıkların toplumu derinden etkileyen olaylara kayıtsız kalmadıkları görülmektedir. “Âşıkların, diğer şairlerden farkı, ait olduğu toplumun gözü, kulağı, yüreği kısacası sözcüsü olmaları; onların acılarını, dertlerini, sevinçlerini, umutlarını ve beklentilerini, sazlarıyla, sözleriyle dile getirmeleridir.” (Şimşek, 2016:118). Bu noktada âşıkların toplumsal zihniyete ve toplumsal gelişmelere duyarlı oldukları anlaşılmaktadır.

*Fırsatı ganimet bildiler kötüler
Böyle kalmaz padişahın çağları
Eninize boyunuza eğlenin
Sizin olsun Binboğa'nın dağları* (Görkem, 2006: 110).

Avşarların farklı illere sürgün edilmesi ve aşiretinin zor durumunu dile getiren Dadaloğlu'nun bu dörtlüğünde toplumsal duyarlılık değeri görülmektedir. Dağlar, Dadaloğlu için önemli bir tabiat ögesidir. Her şeyden önce aidiyet duygusunu, memleket sevgisini, özgürlüğünü, yaşanmışlığını sembolize etmektedir. Konar-göçer Türkmenler doğanın her bir parçasıyla gönülden duygusal bir bağ kurarak yaşamlarını devam ettirirler. Dadaloğlu'nun şiirlerinde yer isimlerinin önemli yer tutmasının nedeni ondaki aidiyet duygusunun yoğun olmasıdır. Burada âşığın kırgın ve üzgün olduğu hissedilmektedir.

*Çalınmıyor davulları sazları
Avlanmıyor şahinleri bazları
Oynamıyor gelinleri kızları
Duydum karsalanmış gülü Avşar'ın* (Görkem, 2006: 209).

Dadaloğlu'nun bu eserinde Avşarların gurbetteki perişan ruh hâlleri anlatılmaktadır. İskân edilmeye çalışılan aşiretine âşık duyarsız kalmamıştır. Nitekim onların sözlü savunucusu olmuştur. Şiirde “davulların çalınmaması” ifadesinden de anlaşılacağı gibi aşiret üyeleri sürgünden, ayrılıktan mutlu değildir. Avşar'ın çiçeklerinin örselenmesi hüznü, kederi çağrıştırmaktadır.

Evvel yaz ayları gelende

Selleri gördüm de bulandım bugün

Lâlesi bitmiş de sümbülü taze

Gülleri gördüm de bulandım bugün (Görkem, 2006: 238).

Dadaloğlu bu dörtlüğünde tabiat unsurlarını betimleyerek yurdunun ruh hâlini anlatmaktadır. Âşığın tabiata ve sosyal hayata olan duyarlılığı eserde bütünsel bir ahenk içinde sunulmaktadır. Yaz günleri, göçebe yaşam süren topluluk için ayrı bir önem taşımaktadır. Yaz ayları yaylaklara gidilen, suların coştuğu, tabiatın yeniden dirilişe geçtiği mevsimdir. Dadaloğlu yaz mevsiminin getirdiği güzellikleri anmakta ve hüzünlenmektedir. Çünkü andığı ve gördüğü şeyleri eskisi gibi güzel duygularla bağdaştıramamaktadır. Düzenlerinin bozulmasının âşığın ve aşiretinin bakış açılarını olumsuz etkilemesi durumu vardır.

İskân emri oldu aşiret yasta

Kız gelin kalmadı hepsi hasta

Dadaloğlu'm hapis derler Payas'ta

Kanat takıp sur duvarın aştı mı (Görkem, 2006: 394).

Dadaloğlu, bu mısralarla aşiretinin sürgün edilmesinden kaynaklı hüznünü anlatmaktadır. Duyarlılık değeri bireyin hissiyatını derinleştirmektedir. Çukurova halkının bakış açısını özümsemiş olan âşığın kendisinin de Payas'ta sürgünde olduğu anlaşılmalıdır. Sürgün edilmek alışkanlıklardan uzaklaşmaktır. Bu uzaklık göçebe Türkmen aşiretleri için istenilen bir durum değildir.

Karacaoğlu ve Dadaloğlu'na ait eserler incelendiğinde duyarlılık değerinin yansımaları şiirlerde görülmektedir. Duyarlılık değerinde yaşamı farkında olarak yaşama önemlidir. Karacaoğlu ve Dadaloğlu'nun dizelerinde yaşamın kendisi vardır. Her iki âşığında sanatçı kişiliklerinde yaşadıkları çevrenin etkisi büyüktür. Ait oldukları toplumun göçebe yaşam şekilleri, yaylaları, obaları, dağları, çiçekleri, güzelleri, pınarları âşıkların eserlerinde görülmektedir. Karacaoğlu'da duyarlılığın yansımaları daha çok güzellere ve tabiat öğelerine olduğu anlaşılmalıdır. Bu bakış açısıyla eserlerini oluşturan Karacaoğlu'da lirizm duygular yoğunudur. Bu yönelişe rağmen Karacaoğlu'nun eserlerinin muhtevası tamamen sosyal olaylardan uzaktır denilemez. Tabi ki Karacaoğlu da yaşadığı toplumun zihniyetinden etkilenmiş ve sosyal olaylara duyarlı olmuştur. Ancak Dadaloğlu'nun eserlerindeki toplumsal gelişmeler daha ağır

basılmaktadır. Dadaloğlu, 19. yüzyılda yaşayan bir âşık olarak Türkmen aşiretlerinin savunucusu hüviyetindedir. İskânı istemeyen aşiretinin bu zor durumlarında her zaman onların destekleyicisi olmuştur. Dadaloğlu'nun mücadeleci yapısı eserlerinin söyleyişini de etkilemiştir. Âşığın şiirlerindeki yiğitçe söyleyişle toplumsal duyarlılık daha yoğun hissedilmektedir.

4. Karacaoğlan ve Dadaloğlu Şiirlerinde Sevgi Değeri

Sevgi; kişinin kendisine ve başkalarına karşı gösterdiği sevme duygusudur. Emek verilen ve heyecan uyandıran güzelliklerin kaynağı sevgidir. Sevgi değerinde yönelme ve talep etme vardır. Talep edilenlerle uzlaşma sağlandığında memnuniyet ortaya çıkar. Doğaya, insanlara, hayvanlara, bitkilere kısacası evrendeki tüm canlılara karşı davranışlar tutarlı olduğu müddetçe huzurlu ortama kavuşma kolaylaşır. Tutarlı davranışların sergilenmesi sevgi değerinin özümsemesiyle oluşur. Sevgi değeri, bireyin davranışlarını düzenler. Düzenli ve ölçülü davranan kişiler de çevresi tarafından itibar görür.

“Sevgi, sevilen şeye değer ve önem katar. Bir insan bir başkasına sevgi ile yaklaşıyorsa ona değer veriyor ve onu önemsiyor demektir. İnsan değer verdiği bir şeyi ya da kimseyi kolayca gözden çıkarmaz; onun ufak tefek bazı kusur ve hatalarını görmezden gelir. Onu dostu ve yakını olarak kabul eder. Sevgi yokluğu, korku ve nefreti harekete geçirir.” (Hökelekli, 2013: 85).

Sevginin olmadığı yerde hüznün, burukluk ve kargaşa vardır. Sevgi insanın yaşamını renklendirir. İnsanoğlu, yaşamında içindeki sevgiyi çeşitli şekilde yansıtmaktadır. Allah sevgisi, tabiat sevgisi, hayvan sevgisi, ağaç sevgisi gibi farklı yönelişlerde ortaya çıkabilir. Sevgi değeri; saygı, duyarlılık, güven ve inanma gibi faziletlerin sentezidir. Âşıklar da içinde yetiştiği toplumun deneyimlerinin ortak şahitleridir. Deneyimlerin özünde sevgi ve paylaşım vardır. Dadaloğlu ve Karacaoğlan gibi âşık tarzı Türk şiir geleneğinin yetiştirdiği âşıkların eserleri sevgi değerinin içselleştirildiği ürünlerdir.

*Karacaoğlan der ki, işim zâr m'ola
Aşk kemendi boynumuza dar m'ola
Acap yârim gibi güzel var m'ola
Hakk'ın yarattığı kullar içinde (Özelli, 2005: 68-25).*

Yaşamı bütün ahengiyle duyumsayan âşık bu dörtlüğünde sevdiğine olan hayranlığını ve sevgisini dile getirmektedir. Aşkın verdiği yoğun duygu hâli içerisinde sevdiğine olan değer şiirde görülmektedir. Hayat bütünsel olarak varlığını devam ettirmektedir. İnsanoğlunun, yaşamın bütünselliğini algılamasında değerler eğitimi yol göstericidir. Değerlerin özümsemesi; kişiye ölçülü olma ve alternatifler sunma noktasında önemlidir. Sevgi değerinin bireyin varlığını ortaya koyabilme heyecanının farklı alanlarda dirilmesinde etkisi olduğu görülmektedir.

*Yiğit olan yiğit kurt gibi bakar
Düşmanı görünce ayağa kalkar
Kapar mızrağını meydana çıkar
Yiğidin ardında duran olmalı (Öztelli, 2005: 78-40).*

Yiğitlik, kahramanlık Türk toplumlarının özünü oluşturan erdemlerdir. Âşık burada yiğitlere olan sevgisini dile getirmektedir. Yiğidin yiğitliğini yaparak düşmanla mücadele ettiğini belirtir. Çevresindekilerin de yiğide güvenmesinin ve onu desteklemesinin önemi vurgulanmaktadır. Değerler eğitimi bağlamında da sevgi değerinde güvenme, yardımlaşma, birlik ve beraberliğin önemi büyüktür. Bu bağlamda Karacaoğlan; şiirlerinde sevgi değerine, yardımlaşmaya, güven duymaya kişinin ihtiyaç duyduğunu topluma anlatmaktadır.

*Omuz verip arkasında götüren
Meme verip ağız yukarı yatıran
Adam edip meclislere yetiren
Derdimin ortağı anam da geldi (Öztelli, 2005: 88-54).*

Karacaoğlan, bu dizelerinde anne sevgisini vurgulamaktadır. Anneye, babaya, büyüklere saygı ve onların dualarını almak önemli bir meziyettir. Bireyin sosyal hayatında kendisiyle barışık ve öz güvenli yetişmesinde aile ortamının etkisi yadsınamaz. Değerlerin içselleştirilme süreci ailede başlar. Aile içinde anne çocukların eğitiminde aktiftir. Karacaoğlan hitap ettiği kitleye anne sevgisi hissiyatının büyüklüğünü şiirleriyle anlatmaktadır. Anne sevgisi, büyüklere olan saygı, kişinin hayattaki temel yaşam hassasiyetidir.

*Çukurova bayramlığını giyerken
Çıplaklığın üzerinden soyarken
Şubat ayı kış yelini kovarken
Cennet dense sana yakışır dağlar (Öztelli, 2005: 210-234).*

Karacaoğlan'ın bu dörtlüğünde dağlardan yola çıkarak tabiata olan sevgisini ve beğenisini dile getirdiği görülmektedir. Dağlar kişileştirilerek daha içten ve imgesel bir anlam kazanmıştır. Bayramlık giymek mutluluk ve heyecan vericidir. Âşık burada baharın gelişini yeni umutların dirilişi gibi düşünmektedir. İrticali güçlü bir âşık olan Karacaoğlan'ın içindeki tabiat sevgisini lirik tarzda ifade etmektedir. Günümüzde de tabiata olan sevginin ve farkındalığın artması adına ilgili şiirlerin etkileyici gücünden yararlanmak gerekmektedir. Tabiatın varlığını devam ettirmesinde ve değerinin anlaşılması noktasında ihtiyacın büyük olduğu görülmektedir.

*İncecikten bir kar yağar
Tozar Elif Elif diye*

*Deli gönül abdal olmuş
Gezer Elif Elif diye* (Öztelli, 2005: 349-421).

Karacaoğlan'ın bu eserinde Elif'e olan sevgisi ve tabiata olan hayranlığı vardır. Karın yağması betimlemesinde âşığın Elif'e olan sevgisinin yoğunluğu hâkimdir. Karacaoğlan lirazmin etkisiyle tabiat ögeleri ve edebî sanatlardan yararlanarak kendine has imgeler yaratmıştır. İmgesel çağrışımların merkezinde ise tabiata ve sevdiğine olan sevgi vardır. Âşığın içinde var olan sevginin farklı alanlarda birbirini destekleyerek ortaya çıktığı görülmektedir.

Sevgi değeri bağlamında Karacaoğlan'ın eserleri incelendiğinde evrendeki tüm canlılara karşı âşığın içten sevgisi hissedilmektedir. Yaşadığı coğrafyanın doğal güzellikleri, yiğitleri, güzelleri âşığın samimi sevgisi karşısında yeniden anlam kazanmıştır. Dadaloğlu'nun şiirlerinde de yaşanan bölgeye duyulan hayranlık ve sevgi etkileyici bir biçimde anlatılmaktadır.

*Binboğa ırmakların çağlayıp akıyor
Cümle güzellerin seyrana çıkmış bakıyor
Elvan çiçeğin de bir hoş hava kokuyor
İlden ile gider ünün Binboğa* (Görkem, 2006: 54).

Göçebe bir âşık olan Dadaloğlu'nun şiirlerinde tabiat unsurlarını nakış gibi işlediği görülmektedir. Âşık, bu dörtlüğünde "Binboğa'ya olan sevgisini dile getirmektedir. Dadaloğlu'nun şiirlerindeki dağ imgesi ve yer adları yurt sevgisinin yansımalarıdır. Çiçeklerin kokusunu duyumsaması, ırmakların çağlamasındaki güzelliği görmesi Dadaloğlu'nun doğaya olan gönül bağına göstermektedir.

*Bizim yaylamız kayalı
Pınarları süt mayalı
Kilerinde kar dayalı
Kızlar gelir yaylamıza* (Görkem, 2006: 71).

Dadaloğlu'nun bu dörtlüğünde tabiat sevgisinin ön planda olduğu görülmektedir. Doğa; âşık için eserinin hem ilham kaynağı hem de anlatımının kendine özgü olmasını sağlayan yelpazedir. Âşığın anlatımına zenginlik katan, sözlerinin imge alanını genişleten, şiirin öz mayası ve yaşamsal çevresi tabiattır. Dadaloğlu yaşamını devam ettirdiği yaylalara ve pınarlara olan sevgisini eserinde kendine özgü imgelerle işlemektedir.

*Şu yalan dünyaya geldim geleli
Serim ata kurban canım güzele
Değip on beşine kendim bileli
Serim ata kurban canım güzele* (Görkem, 2006: 76).

Sevgi değerinin kapsamında var olan her şeye karşı güzel duygular barındırabilme bulunmaktadır. Kişiyi iyi gelen, davranışlarını düzenleyen, onu güzelliklere ve muvaffakiyetlere ulaştıran her güzellikte sevgi değeri vardır. Dadaloğlu'nun bu mısralarında kendisinin yol arkadaşı atına olan sevgisi görülmektedir. Dadaloğlu'nun ata olan sevgisi ilgili mısralarda yoğun duygularla verilmektedir. Âşığın, eserinde lirik ve epik duygularının ortaya çıkmasında atına olan sevgisinin etkili olduğu anlaşılmaktadır. At sevgisi; kişinin güç, empati, hassasiyet, özgürlük ve güven duygularını güçlendirmektedir. Sevgi değerinin özünde var olan güven duygusu kişinin yaşam becerisinin güçlü olmasını sağlamaktadır. Nitekim Dadaloğlu'nun da sevgi değerini içselleştirdiği ve hitap ettiği kesime de rol model olduğu anlaşılmaktadır.

Çıkarım Bozok Dağına

Avşar eli görünür mü

Mevlâ'm bir de işi iki

Gittim amma gelinir mi (Görkem, 2006: 149).

Dadaloğlu'nun Avşar illerini özlediğini bu dizelerde dile getirdiği görülmektedir. Avşar aşiretinin Bozok Yaylası'na sürgün edildikleri anlaşılmaktadır. Bu durum Dadaloğlu'nu ve aşiretini üzmektedir. Dadaloğlu'nun burada aşiretine ve Avşarların yaşadığı illere olan sevgisi görülmektedir. Memleket sevgisi Dadaloğlu'nun varlığının bir parçasıdır. Sürgün olma âşığı ve aşiretini derinden üzmektedir.

Ey ağalar sizden bir haber sorayım

İman selâmeti nerde olur

Arıt sıdkını yalvar Allah'a

Dile dileğini mutlaka verir (Görkem, 2006: 291).

Dadaloğlu bu dörtlükte Allah'a olan inancını ve sevgisini dile getirmektedir. İsteklerinin mutlaka gerçekleşeceğine olan inancı kendisinin Allah'a olan sevgisinden kaynaklanmaktadır. Umudunu yitirmemesi sevgi değerinin özümsemiş olmasındandır. Dadaloğlu isteklerin gerçekleşmesine olan inanma duygusuna çevresindekilerin de sahip olmasını istemektedir. Âşık, kendisinde var olan bütün güzellikleriyle çevresine pozitif enerji vermektedir. Yaşam enerjisi kişinin perspektifinde olumlu gelişmelere kapı aralar. Değerler eğitiminin temelinde de tek boyutluluk yoktur. Çıkarımda bulunma, farklı bakış açılarının kişiyi üretken duruma getirmesi vardır. Âşıklar ait olduğu toplum üyelerinin ilham kaynakları olma hüviyetindedirler.

Sonuç

Türk halk bilimi eserlerinin tarihi süreç içerisinde güçlü bir millî ve kültürel zeminde şekillendiği gözlenmiştir. Türk halk biliminin güçlü bir alanı olan âşık

tarzı Türk şiir geleneği; millî, sosyal ve duyuşsal duyguların toplum üyeleri tarafından samimi bir şekilde hissedilmesinde işlevsel etkiye sahiptir. Âşık edebiyatına ait eserler zengin kültürel benlik hazinesine sahiptir. Her milletin tarihsel ve kültürel zenginliği coğrafyasına, ekonomisine, sosyal ilişkisine göre değişiklik gösterebilmektedir. Bu bağlamda Türk milletinin farklı ve geniş coğrafyalarda kültürel faaliyetlerde bulunma fırsatını elde ettikleri anlaşılmalıdır. Sosyal, kültürel, bilişsel ve millî yaşantıları oluşturmak kadar bu gelişmişliği, zenginliği korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak da önemlidir. Türk halk bilimi Türk toplumunun kimliğinin oluşmasında ve korunmasında önemli bir yere sahiptir.

Âşık tarzı Türk şiir geleneğindeki ortak dokuların kültürel zenginliğin sağlanmasında önemli bir paya sahip olduğu gözlenmektedir. Âşıklar Türk toplumu için önemli değerlerdir. Âşık tarzı Türk şiir geleneğinin içinde yetişen âşıklar Türk toplumunun geçmiş ve geleceğinde köprü vazifesi konumundadırlar. Kültürel kaynaklar süreçseldir. Millî ve tarihsel süreçler yaşantılar silsilesinden oluşmaktadır. İletişimlerin sağlıklı, değerlerle örtüşen ve kabul edilebilir olmasında kültürel ve sosyal paylaşımların katkısı büyüktür. Âşıklar ait oldukları gelenek içerisinde kültürel ve sosyal etkileşimde bulunma fırsatını yakalamışlardır. Etkileşim ve paylaşımlar tek taraflı değildir. Âşıklık geleneğinin en önemli özelliği etkileşimli iletişime dayanmasıdır. Değerlerin anlaşılmasında, benimsenmesinde ve karakter haline gelmesinde âşıkların şiirlerindeki iletileri önemlidir. Toplum olarak; teknolojinin ve çeşitli küresel gelişmelerin olumsuz sonuçlarından korunmak, öz benliğini ve değerlerini kaybetmemiş nesiller yetiştirebilmek için âşıkların şiirlerinin anlaşılması ve sevdirilmesi gerekmektedir. Nitekim günümüz çağında toplumlar tek tip sosyal ve kültürel gelişmelere yöneltilmeye çalışılmaktadır. Bu bağlamda değerler eğitiminin kazanımlarının özümsetilmesinde âşıkların eserlerine, halk kültürüne yönelişin gerekliliği daha da önem kazandığı görülmektedir. Âşıkların şiirlerinin etki gücünün değerleri topluma kazandırma sürecindeki katkısı anlamsal boyutta ve rol model olma ekseninde önemlidir. Karacaoğlan ve Dadaloğlu şiirleri incelendiğinde eserlerin değerler bakımından zengin olduğu görüşüne ulaşılmaktadır. Âşıkların şiirleri anlamsal yapı içinde incelendiğinde şiirlerdeki iletilerin değerler eğitiminin kazanımlarıyla uyum sağladığı gözlenmiştir. Âşıklar; millî beraberlik, sosyal sorumluluk, duyarlılık bilincinin gelişmesi, sevgi, saygı gibi değerlerin aktarılmasında ve içselleştirilmesinde önemli etkiye sahiptir.

Duyarlılığın ve sevginin temsili olan âşıklar değerlerin oluşmasında, yaşatılmasında ve aktarımında toplumsal güce sahiptirler. Karacaoğlan ve Dadaloğlu'nda duyarlılık tabiata, yaşadığı bölge halkına, evrendeki tüm canlılara karşı olduğu görülmüştür. Hem Karacaoğlan'da hem de Dadaloğlu'nda tek bir alana yönelik farkındalık yoktur. Yaşamı bütünsel perspektiften algılayan âşık-

ların şiirlerinde hayattan yansımalar vardır. Değerler eğitimi bağlamında da istenilen durum âşıkların eserlerinde olduğu gibi bütünsel duyarlılığa sahip olmaktır. Karacaoğlan ve Dadaloğlu yaşadıkları coğrafya halkından kendilerini ayrı bir yerde görmemişlerdir. Dadaloğlu'nun eserlerinde yaşadığı dönemdeki sosyal olayları görmek mümkündür. İskân emrinin çıkması Türkmen aşiretlerini derinden etkilemiştir. Dadaloğlu'na ait şiirlerdeki toplumsal olayların yansımaları Karacaoğlan'ın eserlerindeki sosyal olayların izlerine göre daha fazladır. Mücadeleci bir yaşamın etkisiyle Dadaloğlu'nun anlatımı daha keskin ve epiktir. Dadaloğlu, toplumu olumsuz etkileyen olayları betimleyerek eserlerinde anlatmıştır. Halkın savunucusu olan âşıklar millete içten sevgiyle bağlanmışlardır. Sevgi değeri âşıkların eserlerinde farklı şekillerde yansıdığı tespit edilmiştir. Karacaoğlan ve Dadaloğlu'nun şiirlerinde sevgi tabiat sevgisi, anne sevgisi, at sevgisi, Allah sevgisi güzellere olan sevgi yiğitlere duyulan sevgi gibi duygularla varlığını göstermektedir. Karacaoğlan'da sevgi daha çok beşerî aşk ve tabiat öğeleri etrafındadır. Karacaoğlan ve Dadaloğlu'ndaki duyarlılık ve sevgi değerleri Türk toplumunun geleceği için önemlidir. Toplumsal dikkatin detaylı planlanmayla ortak değerler üzerinde yoğunlaşmasına yönelik çalışmalar teşvik edilerek millî ve kültürel değerlerin dirilişi sağlanmalıdır. Millî var oluş, iyi bir nesil, umut dolu gelecek için değerlerin yaşatılması, aktarılması ve içselleştirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda âşıkların toplumsal zihniyetin süzgecinden geçen, değerlerle donatılmış, tematik ve söyleyiş zenginliğine sahip eserlerinin gücünden yararlanılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Alptekin, Ali Berat- Saim Sakaoğlu (2006); *Saz Şiiri Antolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Artun, Erman (1996); *Günümüzde Adana Aşıklık Geleneği (1966-1996) ve Aşık Feymani*. Adana: İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Artun, Erman (2018); *Türk Halkbilimi*. Karahan Kitabevi, Adana.
- Çağlayan, Ahmet (2013); *Ahlâk Pusulası Ahlâk ve Değerler Eğitimi*. Dem Yayınları, İstanbul.
- Dilmaç, Bülent (2012); *İnsanca Değerler Eğitim*. Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Düzgün, Dilaver (2016); "Âşık Edebiyatı" *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Oğuz M. Öcal. (Ed.) Grafiker Yayınları, s. 287-344, Ankara.
- Görkem, İsmail. (2006); *Yeni Bilgiler Işığında Dadaloğlu Bütün Şiirleri*E Yayınları, İstanbul.
- Güngör, Erol (1995); *Ahlâk Psikolojisi ve Sosyal Ahlâk*. Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Hökekleli, Hayati (2013); *Ailede, Okulda, Toplumda Değerler Psikolojisi ve Eğitimi*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Kaymakcan, Recep-Meydan, Hasan (2016); *Ahlak Değerler ve Eğitimi*. 2. bs. Ensar Neşriyat, İstanbul.
- Öztelli, Cahit (2005); *Karacaoğlan Bütün Şiirleri*. Özgür Yayınları, İstanbul.
- Şimşek, Esmâ (2016); "Âşık Veysel'in Âşıklık Geleneği İçerisindeki Yeri Üzerine Bir Değerlendirme", *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, S. 9, İstanbul.
- Topçu, Nurettin (2017); *Ahlâk*. Dergâh Yayınları, İstanbul.

Türkçe Sözlük. (2005). 10.bs. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
Yaman, Ertuğrul (2014); *Değerler Eğitimi Eğitimde Yeni Ufuklar*. Akçağ Yayınları, Ankara.
Yardımcı, Mehmet (2002); *Başlangıcından Günümüze Halk Şiiri Âşık Şiiri Tekke Şiiri*, Ürün Yayınları, Ankara.

OZAN ÖNAL ŞİİRİNE GENEL BİR BAKIŞ

Fatih YILMAZ*

Öz: Ozan Önal, günümüzde eser vermekte olan bir Türk şairidir. Şiirlerinde genel olarak hasret, vatan, keder, emek, ayrılık, kahramanlık, aşk, çile gibi izlekleri işlediği görülür. Şair oluşturduğu şiir atmosferi ile halk şiirinin sesini çağdaş şiire taşımış, geçmişten süregelen kültürel hassasiyetleri modern bir biçimle anlatma yoluna gitmiştir. Milliyetçi düşüncenin ağır bastığı yapıtlarında, Hüseyin Nihal Atsız, Ziya Gökalp, Namık Kemal, Cengiz Aytmatov ve Yahya Kemal gibi birçok şair ve yazarın tesiri görülür. Eserlerinden yola çıkılarak Türk ve İslam kültürünü, sözlü ve yazılı edebiyatı yakından takip ettiği görülen şairin, duygu ve tarihi harmanlayarak kaleme aldığı şiirlerinde kökünü beslediği kaynaklardan alan mistik bir derinlik de bulunur. Bu çalışmada, şairin eserleri iki temel izlek çerçevesinde ele alınmış ve anlam kapsamını genişleten metinlerle ilişkisi açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: milliyetçilik, Atsız, Ozan Önal, şiir, gelenek.

AN OVERVIEW OF OZAN ÖNAL'S POETRY

Abstract: Ozan Önal, "is a Turk who works. In his poems, themes such as longing, homeland, grief, labor, heroism, love, ordeal are seen in general. The poet carried the poetry of his people to the old poetry, and the ongoing deficiencies of the narrative are told in a modern way. in his solemn works, performances and audiences such as Hüseyin Nihal Atsız, Ziya Gökalp, Namık Kemal, Cengiz Aytmatov and Yahya Kemal can be seen. Due to the Turkish and Islamic composition of his works, he has a mystical origin that is rooted in his reading poems about the oral and drawn path and written with history. In this study, two basic themes will be discussed and will tend to expand with texts that expand the scope of meaning.

Key Words: nationalism, Atsız, Ozan Önal, poetry, tradition

1. Giriş

Şiir, dilin anlam, ses ve ritim öğelerini belli düzen içinde kullanarak bir olayı, ya da bir duygusal ve düşünsel deneyimi yoğunlaşmış ve sıradanlıktan uzaklaşmış bir biçimde ifade etme sanatıdır. Bir başka deyişle duygu, çağrışım ve izlenimlerin dizeler hâlinde dile getirildiği söz sanatıdır. Bütün sanat eserleri gibi şiir de bir sanatçının ürünüdür. Her eserle onun yaratıcısı arasında az ya da çok bir ilişki olabileceğini farz edersek, bir şairin kültürel birikiminin, sanat zevkinin, dünya görüşünün, mizacının, tecrübelerinin herhangi bir şekil-

ORCID ID : 0000-0002-9703-6653

DOI : 10.31126/akrajournal.977633

Geliş tarihi : 02 Ağustos 2021 / Kabul tarihi: 09 Mart 2022

*Kastamonu Üniversitesi'nde Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları bölümü.

de onun şiirine de yansıyabileceğini söyleyebiliriz.

Genelde edebiyat, özelde şiir bir tarafıyla düşünce üzerine kurulur. Bu düşünce, günlük sıradan düşünceden felsefi düşünceye kadar genişleyebilir. Bununla birlikte edebiyat, bütün bir sistematik düşüncenin veya felsefi sistemin ifade aracı olmaktan uzaktır. Sistematik düşünceyle de temasa geldiğinde bakışını onun çeşitli alanlarına yöneltmekle yetinir. Diğer sanat dallarında olduğu gibi şiir de hayatın derinlerinde yatan aslı gerçekliklere ve düşüncelere ışık tutar (Gariper, 2010). Dolayısıyla şiirde, şairin gerçekleriyle, hayatın gerçekleri birleşir. Şair içinde bulunduğu ruh hali, durum ve arzuladığı hal arasında hayaller ve istekler aracılığıyla bir bağ kurar. Bu bağ da şairle şiirini birbirinden ayırt edilemez bir bütünlüğe kavuşturur. Bu çalışmada, günümüzde eser veren şairlerden biri olan Ozan Önal ve şiirleri de bu anlayışla ele alınmıştır. Şairin eserlerinde genel hatlarıyla göze çarpan iki izlek bulunmaktadır. Bunlar, “yol/yolculuk: arayış” ve “gelenek ve milliyetçilik: Atsız’a uymak” olarak ifade edilebilir.

2. İzlekler

2.1. Yol/Yolculuk: Arayış

Yol ve yolculuk kavramları geçmişten bugüne insanoğlunun ana temalarından biri olmuştur. Yolculuk, zaman ve mekân içinde her ne kadar sıradan bir yer değiştirme anlamı taşısa da mistik anlamda, insanın mevcut varlığını bir tarafa bırakıp metafizik bir tecrübe yaşamasıdır. Bu ana tema tarihten bu yana hep konuşulan ve üzerine tartışılan önemli meseleler arasına girmiştir.

Böylelikle birçok din ve felsefi öğretilerde insanın hakikat arayışı veya ruhun asıl vatanına doğru manevî yolculuğu anlamında evrensel birer metafor olarak kullanılmıştır (Meçin, 2020: 334). Bu da yol ve yolculuk kavramlarının hem beşerî manada hem de ruhani manada geniş bir anlam çerçevesine sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle “yol metaforu” mitolojiden efsaneye, destandan hikâyeye, dini kıssalardan şiire kadar pek çok alanda kullanılan önemli bir tema haline gelmiştir.

Bu bakımdan bütün kültürlerde yol ve yolculuk bireyin dünyadaki kazanımlarını ve kişiliklerini çevreleyen, duyarlılıklarının ortaya çıkmasını sağlayan bir sembol olarak düşünülebilir (Şimşek, 2019: 120). Pek çok şairin ve yazarın çalışmalarında yol ve yolculuk metaforunu görmek mümkündür.

Yola çıkmak; sembolik anlamda başkalaşmayı, artık eskisi gibi olmamayı, bir keşmekeşin içine girmeyi ama bireyin ihtiyaç duyduğu yenilenmeyi de sağlayan bir olgudur. Yolculuk, yitip gitme, sayısız fiziksel, psikolojik ya da psişik tehlikelerle yüzleşme, insanı olmak istediği biçime sokacağı bir tekâmül sürecidir (Çobanoğlu, 2015: 58). Örneğin Ahmet Haşim, Yahya Kemal Beyatlı, Nazım Hikmet ve İlhan Berk gibi yazar/şairler bu metaforu şiirlerinde

sıkça kullanmışlardır. Günümüz çağdaş şairlerinin de bu metaforları kullandıklarını görülür. Bunlardan biri Ozan Önel'dir. Önel'in "Atsız'a uymak", "Sancılı yol" ve "Seyahat" şiirlerinde yol ve yolculukla ilgili sembolleri görmek mümkündür. Bu şiirler, farklı çağrışımla okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Bu çağrışımlardan genellikle "hayat, gaye, ömür ve ölüm" ön plandadır.

*Bulutlar yeri kapatmış bir çarşaf gibi,
Ay, gökyüzünde mücadelesini yitirmiş.
Yol sanki ucu görünmeyen bir kuyu dibi,
Tüm nesnelere sanki bu siyaha yenilmiş.*

Yürüyorum; yolum uzun!
*Her yanda fırtınanın şarkıları.
Etrafımda dört dolanıyor,
Siyahın o ukalâ arkadaşları (Sancılı Yol)*

*Ben burada kalan son yolcu,
Ve birazdan gelecek son tren,
Bu yolun görünmüyor ucu,
Ne zaman çalacak acaba siren? (Atsız'a Uymak)*

*Düştiyse bedenime sır
Ahirette buluşuruz...
Bir gece vakti, son trenle geleceğim.
Yol uzun, ömür kısa... (Geleceğim)*

Önal'ın "Sancılı yol" şiirinde *yürüyorum; yolum uzun!* dizesi, "Atsız'a uymak" şiirinde *yolun görünmüyor ucu* dizesi ve "Geleceğim" şiirinde de *yol uzun, ömür kısa* dizesi anlam itibarıyla birbirine benzemektedir. Her üç şiirde de yol ve yolculuk kavramı, istenilen veya amaçlanan şeyin gerçekleşmemesini konu edinmektedir. Ayrıca "Atsız'a uymak" ve "Geleceğim" şiirinin yuvarıkta zikredilen dizelerinde görülen "tren" ve hatta "son tren" tekrarlanan motif olarak okuyucunun dikkatini çekmektedir. Zira yolculuk varsa bunun bir de uygulama yolu olmalıdır. Yayan gidilen yol ve yolculuk, araçla gidilen yol ve yolculuk veya tren ile gidilen yol ve yolculuk da diğer "yolculuk vasıtaları" gibi dikkat gerektirmektedir. Cumhuriyetin ilk on yılında yurdun baştan başa "demir ağ"larla örülmesi, ülkede her yere ulaşımın mümkün olduğu gösterirken burada Ozan Önal'ın gelişini son trene bırakması manidardır. Bu bakımdan şiirde karamsar bir havanın hâkim olduğu söylenebilir. Buradan Ozan Önal'ın şiirleri Hüseyin Nihal Atsız, Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşim'in şiirlerine benzediği veya benzemeye çalıştığı söylenebilir. Ahmet Haşim'in yollar şiirinde de karamsar hava hâkimdir.

*Yollar
Ki gider kimsesiz, boş, sonsuz
Yollar
Hep birer sessizlik çizgisi oldu
Akşamın tozlu göğsünde.¹*

Yahya Kemal Beyatlı'nın "Sessiz gemi" şiirinde yol-yolcu-yolculuk ile ilgili şu dizeler dikkat çeker;

*Artık demir almak günü gelmişse zamandan
Meçhule giden bir gemi kalkar bu limandan.
Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol.²*

Atsız da yol metaforu ile ilgili bir şiirinde yolun sonsuzluğunu şu şekilde ifade etmiştir:

*İster düşün... Kendini ister hayale kaptır...
Uzar uzar, çünkü hiç sonu yoktur yolların.
Bakarsın aldanmışsın, gördüğün bir seraptır
Sevimli bir hayale açılırken kolların.³*

Şairin, anlamlar semtine varmak, sanatta, düşüncede ve şiirde güzele ulaşmak için ruh ve hayal âleminde bir yolculuğa çıktığını ve bu yolda bazı şairlerden etkilendiği söylenebilir. Fakat bu yol hem uzun hem meşakkatli hem de tehlikelerle doludur. Bunun yanında bu yola rehbersiz çıkmak da mümkün değildir. Bu sebeple şair bunun zorluğunu "Bu yolun görünmüyor ucu" ve "yol uzun, ömür kısa" dizeleriyle ifade etmiştir.

Konuyla ilgili olarak Alman filozof ve psikiyatrist Karl Jaspers'in ifade ettiği gibi "yolda olmak" kavramı, hakikatin peşinde olmak ve hakikati bilmek için çabalayarak, arayarak yolda olmak yahut anın kemâl ve huzurunu bulmaktır (Jaspers, 1997: 31). Bu bilgilerden hareketle Ozan Önal'ın şiirlerinde karşılaşılan yol ve yolcu, hüznü yürüyüşte sıkça karşılaşılan imgelerdir. Yol ve yolda olmak Önal için bir kaçıştır ve bu yolda herhangi bir çıkış söz konusu da değildir. Şair bu süreçte bir amaca varmak istese de duygular buna izin vermemektedir. Dolayısıyla Önal'ın şiirlerinde yol ve yolculuk şairin yazgısıdır denilebilir. Şair bu şiirleriyle hem yolculuğun yalnızlığını hem de

1. <https://www.antoloji.com/yollar-330-siiri/> 15.06.2021

2. <https://www.antoloji.com/sessiz-gemi-yahya-kemal-beyatli-yorum-aysun-asar-siiri/> 15.06.2021

3. <https://www.antoloji.com/yollarin-sonu-siiri/> 16.06.2021

yolculuğun zorunlu oluşunu anlatmak istemektedir; zira çıktığı yol, şairi ideale götürecektir. Bu da engellerle doludur.

2.2. Gelenek ve Milliyetçilik: Atsız'a Uymak

Geçmişten bugüne kaleme alınan ulus, millet, milliyetçilik gibi mefhumlar hakkındaki yazılardan kapsamlı bir literatürün meydana geldiği söylenebilir. Esasında milliyetçilik, politik bir yönelim ve fikir eğilimi olarak 19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın başlarında dünya politikası içinde etkin bir konuma yükselmiştir (Bölükbaşı, 2018: 46). Latince doğum (doğmak) manasını veren *nascare* ile dünyaya gelinen yer, kökünün bir yere bağlı olması anlamındaki *natio* sözcüğünün birleşimi, Hint-Avrupa dillerinde *ulus* yahut *millet* kavramının karşılığı olarak bilinen “nation” kelimesini doğurmuştur. Bu sözcük, modern çağ öncesinde ise dünyaya gelinen yer açısından ortak bir yazgıyı paylaşan insan toplulukları için kullanılmıştır. Aynı zamanda “nation” kelimesi, bu devirlerde Batı dünyasında boylardan küçük, ailelerden büyük ve yaradılış itibarıyla bazı ortak özellikler barındıran insan topluluklarına da karşılık gelmektedir (Çancı, 2008: 106-107). Özellikle Fransız İhtilali sonrası, millî bilinç, ulusal bağ, milliyetçilik gibi kavramlar, genişleyen “bağımsızlık” atmosferiyle birlikte büyük bir güç kazanmış ve ulus devletlerin oluşmasındaki fikri altyapıyı oluşturmuştur.

Bu bağlamda Türk milliyetçiliği de kozmopolit bir toplum yapısına sahip Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde filizlenerek, özellikle cumhuriyetin ilk yıllarında edebi, siyasi ve sosyal çevrenin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Yusuf Akçura, Ziya Gökalp gibi isimlerin ideolojik temelini oluşturduğu bu anlayış, imparatorluktan ulus devlete geçiş döneminde, 1911 ve 1923 yılları arasında edebiyatta da “Millî Edebiyat Devri” olarak anılan “ulusçuluk” dönemini doğurmuştur. Bu dönemde bilhassa; Ömer Seyfettin, Halide Edip, Yakup Kadri, Ali Canip Yöntem gibi isimler *Genç Kalemler* bünyesindeki yazılarıyla dikkat çekmiştir (Aslan, 2016: 11-13).

Akabindeki süreçte, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sırasında dünyada oluşan siyasi atmosfer, millî yönelimlerin artmasına neden olmuş ve “Türkçü – Turancı” akımların oluşmasına imkân sağlamıştır. 1930 ile 1945 yılları arasında öncülüğünü yaptığı *Atsız Mecmua* ve *Orhun* dergileriyle Hüseyin Nihal Atsız bu dönemin en radikal Türkçü – Turancı şahsiyetlerinden birisi olmuştur (Aslan, 2016: 27-35). Etkin yıllarından bugüne değin birçok insanın milliyetçi düşüncelerinin şekillenmesinde Atsız'ın önemli bir yeri olmuştur. Bu onun hem akademik hem politik hem de edebî yönünün kuvvetli olmasının bir sonucudur. Atsız, faal olarak milliyetçi düşüncelerini savunurken, bir yandan da tarihi ve geleneği kurgu yoluyla romanlarına ve şiirlerine taşımış, düşüncelerine edebî ve ebedi bir ruh kazandırmıştır. Dolayısıyla kendisinden sonra gelen

onunla aynı görüşteki şair ve yazarlar onun eserlerini okumuş ve onun gıyabi tedrisatından geçmiştir.

Günümüzde kendini “vatan-millet aşığı bir Türk milliyetçisi” olarak tanımlayan şair Ozan Önal da Atsız’ın açtığı bu manevi yolun takipçisidir. Henüz küçük yaşlarda memleket sevdalısı, millet aşığı şair, yazar ve düşünürlerin eserleriyle tanışan şair, duvarlarına Türk bayrağı asılı kütüphanesinde zihnine şiirlerinde de değindiği gibi Atsız’ın söylediklerini işlemiştir.

*Bu istasyon bomboş, ruhum bir hoş,
İtler bakıp gülüyor gözlerime.
Kimsesiz buralar, ışığın rengi çok loş,
Sanki Atsız, ispat etti sözlerini beynime.*

Kafiyelerin alt alta sıralanışındaki sihirle büyülenerek yazmaya başlayan şair, eli kalem tutmaya başladığı ilk yıllardan beri, okuduğu tarih kitaplarından, Türk örf ve âdetlerine temas eden yazar ve şairlerin eserlerinden beslenerek yeni sanatsal üretimler ortaya koymaya çalışmıştır. Kendi tabiriyle “kimsesiz, bomboş, loş ışıklarla dolu” bir istasyondadır ve o ıssızlıktan ve karanlıktan Atsız, Zeki Velidi Togan, Ziya Gökalp, Cengiz Aytmatov gibi yazar ve bilgelerin aydınlık düşünceleriyle sıyrılmıştır. Çok genç yaşlardan itibaren dünya tarihi ve edebiyatını da yakından takip etmeye başlayan şair, farklı coğrafyalardan ve farklı düşüncelerden pek çok yazarın kitaplarını okumuş ve güncel edebî, tarihî, sosyal gelişmeleri takip ederek eserlerine konu etmiştir. Böylelikle dünya edebiyatındaki manzum ve mensur eserleri Türk edebiyatındaki benzerleriyle karşılaştırma imkânını da bulmuş, bu mukayese edebilme olanağı sanatsal kişiliğini de beslemiştir. Örneğin, şair bu mukayeseler sonucu Türk yazarların kaleminden çıkan eserlerde diğer milletlerin yazarlarına oranla daha çok millî hassasiyet bulunduğunu tespit etmiş, Türk milletinin “vatan” kavramına yüklediği kutsiyetten etkilenecek, gurur duymuş ve millî kültürle ilgili kaynaklara daha ehemmiyetle eğilmiştir.

Şairin etkilendiği Nihal Atsız’ın da “vatan” ve “millet” kavramları üzerinde özellikle durduğu görülür. Atsız’a göre dünyada “millet” tanımına karşılık gelebilecek sadece Türk milleti bulunduğundan, bu kavramla ilgili umumi bir tarif yapmak gereksizdir. Çünkü Türk’ün tanımının yapılmasının “millet” sözcüğünü de açıklayacağını düşünmüştür. Ona göre Türklük kanla, dille ve ülküsü Türklük olmakla ilgilidir (Atsız, 1934: 12). Ancak Atsız bunların yanında Türklüğü yalnızca kan bağı içine hapsedemeyerek ulus olmanın gerekliliklerini “millî bağlılık” ekseninde ele alır. Zira bahsi geçen bu millî bağlılık, kişinin yalnızca biyolojik veya dilsel nitelikleriyle ilgili kalmayıp bununla beraber öz benliğini tarif etme şekliyle de alakalıdır. Bu yönüyle de Mustafa Kemal’in aynı topraklar üzerinde yaşayan, ortak tarihi, kültürü paylaşan ve kendini bu

ortak mirasın taşıyıcısı konumundaki Türk ulusunun ve Türk devletinin bir parçası olarak gören milliyetçilik anlayışıyla da benzerlik gösterir. Şair de bu anlayışı benimseyerek, ideoloji ayırt etmeden Anadolu topraklarında yaşamış “vatanını, milletini seven” bütün şair ve yazarların eserlerini ortak bir miras olarak görmüş ve bu geniş mirastan faydalanmıştır. Bir şiirinde şöyle seslenmektedir:

*Geri dönmem doğru olmaz,
Mutlaka bu trene bineceğim.
Yine Atsız'ın sözüne uyup,
Saldırıp geri dönmeyeceğim.*

Şairin bu dizelerinin Nihal Atsız'ın “Kahramanlık” adlı şiirine bir gönderme olduğu görülür.

*Kahramanlık ne yalnız bir yükseliş demektir,
Ne de yıldızlar gibi parlayıp sönmektir.
Ölmezliği düşünmek boşuna bir emektir;
Kahramanlık; saldırıp bir daha dönmemektir.*

İki şiirde de “fedakârlık”, “kararlılık” ve inandığı mefkûreden “emin olma” hali söz konusudur. Şairin yalnızca epik değil lirik konulu şiirlerinde de Atsız etkisiyle örtüşebilecek “sonunu düşünmeme”, “geri gelmeme”, “dönmeme” anlayışı hâkimdir. Bu Türk geleneğinde, özellikle de Anadolu kültüründe görülen mertlik, gururlu olma, sözünün eri olma tavrıyla da açıklanabilir. Nitekim bu kararlılığı yansıtan bir başka şiirinde yine Atsız'ın dizelerine yapılmış göndermeler görülür:

*Sevilmek için, yanardöner olamam
Zamanı gelince hak vereceksin
Tekrarlıyorum işte Atsız'ın sözünü,
Bir gün beni mutlak seveceksin* (Ozan Önal, Atsız'a Uymak)

*Ram ol bana, ruhun yeni bir aleme girsin
Yazılmış kaderin: Aşkına ömrünce esirsin!
Aklınla, şuurunla, hayalinle bilirsin.
Mutlak seveceksin beni, bundan kaçamazsın...⁴*
(Hüseyin Nihal Atsız, Mutlak Seveceksin)

3. Sonuç

Platon'un yansıtma kuramına göre sanatçı, çevresinde gördüklerini yahut onların benzerlerini ortaya koyar ya da sanat eseri vasıtasıyla asıllarına öykü-

4. <https://www.antoloji.com/mutlak-seveceksin-siiri/> 22.05.2021

nerek yeni biçimlerini oluşturur. Bu döngü sanatın bir dalı olan şiirin kendi içinde de benzer bir minvalde ilerler. Yazmaya yeni başlayan şair veya romancılar genellikle kendinden önceki yazar ve şairlerin eserlerini okuyarak, onlara öykünür ve kendilerine gerek üslup gerekse karakter olarak rol model alırlar. Bu belli bir birikimin üzerine yeni taşlar koymaya olanak sağlarken bir yandan da birikimin gelecek kuşaklara aktarılmasında manevi açıdan önemli bir rol oynar.

Günümüz şairlerinden Ozan Önal'ın şiirlerinde de Türk şiir geleneğinin izleri görülür. Şair Türk şiirinde yüksek etki uyandırmış ve kendilerinden sonraki dönemlere tesir etmiş Yahya Kemal, Hüseyin Nihal Atsız, Necip Fazıl Kısakürek, Namık Kemal gibi usta şairleri yakından takip etmiş, eserlerine nazireler yapmıştır. Örneğin, "Son gemi" isimli şiirinde Yahya Kemal'in "Sessiz gemi" şiirinin izleri görülür. "Atsız'a uymak" şiirinde ise bizzat Atsız'ı konu alırken, şiirlerinin genelinde de Atsız'ın şiir üslubunun etkileri sezilir. Keza "Yılgınlığa inat" şiirinde de "bin fersahtan gelip konaklamak istesen de / gönül odalarım da sana küçücük bir yer kalmadı" dizeleri Necip Fazıl'ın "Otel odaları", "Ölünün odası" gibi şiirlerinde kullandığı "oda" ifadesini akla getirir. Önal'ın şiirleri genellikle bu örneklerde de olduğu gibi okuduğu, benimsediği şairlerin şiirlerinden parçalar taşır.

Şairin muhteva yönünden olduğu kadar biçimsel açıdan da Türk şiir geleneğinin özelliklerini eserlerinde kullandığı görülür. Tamamı ölçülü, kafiyeli olan şiirlerinde genellikle Türklerin şiirdeki millî ölçüsü olan "hece ölçüsü" kullanılmıştır.

Önal'ın eserlerinde dikkat çeken bir diğer nokta ise "Ay" (hilal) ve "Yıldız" sözcüklerinin sık kullanılmasıdır. Şairin milliyetçi bir çizgide hayat görüşüne sahip olması, Ay simgesiyle hilali vurgulamak istediğini düşündürebilir. Hilal kelimesi Arapçada sevinmek, çılgık atmak, parlamak, belirlemek manalarını veren "hell" kökünden türemiştir. Bu ifade ayın tekrar görülmeye başladığı dönemdeki heyecanı ifade eder. Dolayısıyla hilalin bir anlamı da "yeni bir hayat" ve doğum" olarak ifade edilebilir (Gök ve Kutlu 2005: 275-283). Önal'ın, umumi olarak yoğun bir arayışın hâkim olduğu dizelerinde ay ve yıldız sembollerini defaten kullanması, şairin içinde bulunduğu arayışı yeni bir doğum, değişim ve dönüşümle sonuçlandırma arzusu taşıdığı bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Öte yandan hilal ve yıldız (ay-yıldız) hem tek başlarına hem de beraber kullanıldıklarında Türk ve İslam medeniyetinde ideolojik bir simge, bir sancak ve Müslümanların diğer topluluklar arasında ayırt edilmesini sağlayan bir semboldür.⁵ Dolayısıyla Türk ve İslam kültürünü benimsemiş şairin,

5. Türk edebiyatının önemli yazarlarından Sevinç Çokum'un *Hilal Görününce* (İstanbul: Cök Yayınları, 1984) romanında "hilal" ve onun "görünmesi" ile alakalı önemli göndermeler

şairlerinde bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde bu simgeleri işleme yoluna gittiği de düşünülebilir.

Önal'ın şiirlerinde genel olarak dikkat çeken temalar yol, yolculuk, vatan, millet sevgisi ve yalnızlıktır. Şair yolu hem mefkûre hem de seyahat anlamıyla kullanmış, kelimenin iki manasına da değinmiştir. Şiirlerdeki yol, yola çıkma, geri dönmeme gibi ifadeler, şairin içinde bulunduğu durum ile arzuladığı durum arasındaki uçurumları ortaya koyarken, bir yandan da mefkûresine ulaşmak adına sergilediği kararlı tutumu da yansıtır. Şair ıssızlık, yalnızlık, köz, gece gibi söylemlerle içinde bulunduğu karamsar durumu ifade ederken, bir yandan da “yol”, “yolculuk” gibi şiirlerinde gösterdiği kararlılıkla, karanlıktan aydınlığa gitme arzusu taşıyan ümit verici bir duruş sergiler.

vardır. Roman, 1853-1856 arasında Kırım'ın Ruslar tarafından işgali ve Osmanlı'nın bu işgale son vermek amacıyla asker göndermesi fikri üzerine kurgulanmıştır. Kırım halkını temsilen, gelenek ve göreneklerin, Osmanlıya bağlılığın timsali olan Nizam dede, Osmanlı askeri gelene-kadar halkın bilinçlendirilmesi, hazırlıkların yapılması için uğraşır. Bir taraftan da torunlarını destanlarla büyüterek onların birer “kahraman” olarak yetişmesine çalışır. Kırım'ın şanlı Giray Hanları döneminde “hilal görüldüğü” zaman düşman üzerine sefere çıkılması âdettedir. Bu yüzden “hilal” kavram olarak büyük önem kazanır. Nitekim Osmanlı bayrağı da “üç hilal” olarak şekillenmiştir.

KAYNAKÇA

- Meçin, Mahmut (2020). “Felsefe ve Tasavvufta Sefer Metaforu: Aklî ve Manevî Yolculuk”, *İlahiyat Tetkikleri Dergisi*, C. 2, S. 54: 329-353.
- Şimşek, Yaşar (2018). “Yol ve Yolculuk Bağlamında Nalan Barbarosoğlu'nun Yol Işıkları Eseri”, *Erdem Dergisi*, S. 34, s. 117-138.
- Gariper, Cafer (2010). “Şiirde Duygu-Düşünce Diyalektiği ve Bahtiyar Vahapzade'nin Şiiri”, *Erdem Dergisi*, Sayı: 57, s. 87-100.
- Jaspers, Karl (1997). *Felsefe Nedir*. (Çev. İsmet Zeki Eyüpoğlu). Say Yayınları, İstanbul.
- Çobanoğlu, Mehmet (2015). “Yol, Yolcu ve Yolculuk Bağlamında Hilmi Yavuz'un Yolculuk Şiirlerini Anlamak”. (Bitirme Tezi). Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum.
- Atsız, Hüseyin Nihal (1934). “Türk Irkı: Türk Milleti”, *Orkun*, Sayı: 9, s. 9-12.
- Gök, N. ve Kutlu, M. (2005). “Hilal ve Ay-Yıldız Motifi Sembol ve İdeolojik Kullanım”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S. 31, s. 267-287.
- Bölükbaşı, Yusuf Ziya (2018). Türkçü-Turancı Milliyetçiliğin Düşünsel Temelleri Üzerine Bir İnceleme”. *Akademik Hassasiyetler*, C. 5, S. 10, s. 45-60.
- Aslan, B. (2016). “Hüseyin Nihal Atsız'ın Romanlarında Millî Romantik Duyuş Tarzı”. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ardahan.
- Çancı, H. (2008). “Değişmeyen Boyutları Bağlamında Milliyetçiliğe Teorik ve Kavramsal Bir Bakış”. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, C. 13, S. 2, s. 105-116.

RUS EDEBİYATININ GÜMÜŞ ÇAĞI'NDA GOTİK MOTİFLERİN YÜKSELİŞİ: ZINAIDA GİPPIUS'UN “AKŞAM HİKÂYESİ”

Doç. Dr. Duygu ÖZAKIN*

Öz: Batı dillerinde “yüzyılın sonu”na işaret eden Fransızca kökenli *Fin de Siècle* teriminden hareketle yaygınlaşan “yüzyıl dönümü” kavramı, Rus edebiyat teorisinde, yine “yüzyılın sonu” anlamına gelen *konets veka* [конец века] terimiyle karşılanır. Kavram, Rus edebiyatının Gümüş Çağı olarak adlandırılan ve farklı araştırmacılarca değişken yıllara tarihlendirilmekle beraber, yaklaşık olarak 19. yüzyılın son on yılından 20. yüzyılın ilk çeyreğine dek sürdüğü kabul edilen sanatsal ve düşünsel yaratı sürecinin de genel ilkelerini belirler. Bu çalışmada, Gümüş Çağ edebiyatının önemli temsilcilerinden Zinaida Nikolayevna Gippius’un *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi* [Вьмысел: Вечерний рассказ] adlı eseri incelenir. Çalışmada, yazarın yüzyıl dönümü Rus edebiyatında sıklıkla tartışılan “özgür irade” sorununa yönelik türler ve metinler arası yaklaşımının, çağın karamsar ruhuna uygun düştüğü gözlemlenen Gotik perspektif yardımıyla değerlendirilmesi amaçlanır. İ. A. Pankeyev’in 2009 yılında yayımlanan *Gümüş Çağ Gotik Nesri* [Готическая проза Серебряного века] adlı derlemesinde kendine yer bulan eser, adını Gotik edebiyatta sıklıkla başvurulan bir öyküleme yöntemi olan “akşam/gece hikâyesi” anlatma geleceğinden alır. *Binbir Gece Masalları*’ndan Batı edebiyatına ve romantizm üzerinden Rus edebiyatına sirayet eden bu gelenek, Gümüş Çağ’da benimsenen karanlık imgelemin yansıtılmasına elverişli bir zemin hazırlar. Gecenin ilerleyen saatlerine dek birbirlerine gizemli rivayetler anlatan kurmaca karakterlerin bir araya geldiği akşam toplantılarına hâkim olan tekinsizlik duygusu, metinlere Gotik bir atmosfer bahşeder. Bu çalışmada, Gippius’un “akşam hikâyelerine” getirdiği yorum motif merkezli inceleme yöntemiyle okunur ve Gümüş Çağ nesrinin, literatüre son dönemde kazandırılan *Yüzyıl Dönümü Gotiği* [Fin de Siècle Gothic] ile alacakaranlık bir motifler dünyası paylaştığı ortaya konulur. Nitekim yüzyıl dönümünde bilimsel gelişmeler yaşamı kolaylaştırırken; teknolojik yeniliklerin ayak uydurulması zor ve kaygı verici bir süratle ilerlemesi, halkların savaşlar silsilesi altında sömürülmesi ve hızlı kentleşmenin yabancılaşma duygusunu harekete geçirmesi, toplumları belirsizliğe sürükler. Çalışmada, Gümüş Çağ nesrinin söz konusu zorlayıcı koşulların yarattığı müphem atmosferden beslenerek serpiildiği ve bu gelişimin *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi*’nde Gotik motifler yoluyla işlendiği sonucuna erişilir.

Anahtar Kelimeler: Zinaida Gippius, Gümüş Çağ, Fin de Siècle, Gotik, motif.

THE RISE OF THE GOTHIC MOTIFS IN THE SILVER AGE OF RUSSIAN LITERATURE: ZINAIDA GIPPIUS’ “EVENING TALE”

Abstract: The concept of “turn of the century” in Western languages borrowed from French *Fin de Siècle* literally refers to “the end of the century”. The term corresponds with *konets veka*

ORCID ID : 0000-0003-0927-1926

DOI : 10.31126/akrajournal.1069439

Geliş tarihi : 07 Şubat 2022 / Kabul tarihi: 09 Mart 2022

*Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü.

[конец века], which means “the end of the century” as well in Russian literary theory. The concept also determines the general principles of the artistic and intellectual creative process, which is called the Silver Age and dated to variable years by different researchers. The Silver Age is considered to have lasted approximately from the last decade of the 19th century to the first quarter of the 20th century. In this study, one of the important representatives of the Silver Age literature Zinaida Nikolayevna Gippius’ *Fiction: An Evening Story* [Вьмысел: Вечерний рассказ] is analyzed. It is aimed to evaluate the author’s approach to the problem of “free will”, which is frequently discussed in turn of the century Russian literature through the Gothic perspective that suits the pessimistic spirit of the age. The story appeared in I. A. Pankeyev’s *Silver Age Gothic Prose* [Готическая проза Серебряного века] published in 2009 as a Gothic text. The story takes its name from the tradition of “evening/night stories”, which is a narrative method frequently used in Gothic literature. This tradition is spread to Western literature by *The Arabian Nights (One Thousand and One Nights)* and to Russian literature through romanticism. It prepares a suitable ground for the reflection of the dark imagination embraced in the Silver Age. The sense of uncanny dominates these evening meetings, where fictional characters come together to tell each other mysterious stories until the late hours of the night and it provides the texts a Gothic atmosphere. In this study, Gippius’ interpretation of “evening stories” is read from a motif-centered perspective and the world of twilighty motifs that Silver Age prose shares with the *Turn of the Century Gothic* [Fin de Siècle Gothic], which has recently been introduced to the literary theory is analyzed. It is concluded that at the turn of the century, while scientific developments made life easier, the rapid progress of technological innovations, which is difficult to keep up with, the exploitation of people under a series of wars and rapid urbanization awaking the sense of alienation lead to uncertainty in society. Therefore, Silver Age literature is flourished on the axis of a dualist reception, fed by the ambiguous atmosphere created by challenging conditions typical of that period and this development is reflected through Gothic motifs in *Fiction: An Evening Story*.

Key Words: Zinaida Gippius, Silver Age, Fin de Siècle, Gothic, motif.

1. Giriş

Bir asır, tarihsel ilerleyişin kategorilere ayrılmasında ve paradigma değişimlerine yol açan dönüm noktalarının belirlenmesinde sınır çizgisi olarak kullanılır. Her yüzyılın kendine özgü bir “ruhu”; karakteristiği, toplumsal ve politik kodları olduğu düşüncesinden hareket eden edebiyat bilimciler de edebiyat tarihi yazımında akımları ve zihniyetleri sınıflandırırken yüzyıl kıstasına sıklıkla başvururlar. Öte yandan yüzyıl geçişleri, toplumların anlam inşa etme alışkanlıklarındaki farklılaşmanın yarattığı gerilimden beslenen sanatsal yeniliklerin yaşanmasına vesile olur.

Yüzyıl geçişleri, toplumsal açıdan hem bir takım beklentilerin, hem de korkuların gün yüzüne çıktığı değişken süreçlerdir. Bu değişimin en bariz yaşandığı dönemlerden birini, 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyılın başları teşkil eder. Zira önceki yüzyıl geçişlerinden farklı olarak, teknolojik gelişmelerin hızlı ilerleyişi, toplumda değişim duygusunun daha derinden hissedilmesine yol açar; yaşamın kolaylaşacağına yönelik umut ve daha çetin koşullar getireceğine yönelik karamsarlık, eş zamanlı olarak ortaya çıkar. 20. yüzyıl boyunca taktikleri daha acımasız bir kimliğe bürünen dünya savaşları, iç savaşlar,

devrimler, Hiroşima ve Nagasaki bombardımanları ve toplama kamplarının kurulması, sosyal yaşamı rasyonel aklın yıkıcı eğilimler gösterdiği bir çatışma alanına dönüştürür ve yüzyıl geçişindeki toplumsal korkuları haklı çıkararak “yüzyılın sonu” anlayışından kaynaklanan kötücül öngörülerini gerçekleştirir. 20. yüzyıl, dünya tarihinde bir savaşlar yüzyılı olarak; İtalya, Almanya, İspanya ve SSCB gibi devletler açısından ise bir diktatörlükler yüzyılı olarak kayda geçer. Bu bakımdan, gerek Rusya İmparatorluğu’ndan Sovyet Rusya’ya doğru uzanan tarihsel ve politik dönüşümün; gerekse bu dönüşümün bir yansıması olarak vücut bulan edebî yenileşmenin şekillendirdiği 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarındaki süreç, Rus edebiyatının çözümlenmesinde önemli bir dönemeç olarak görülür ve Gümüş Çağ olarak adlandırılır.

Bir dönüm noktasında bulunma duygusu, Gümüş Çağ sanatı üzerinde güçlü izler bırakır ve dönemin sanatçılarının bireyin iç dünyasına yönelik son derece hassas bir algıya sahip olmasını sağlar. Ayrıca tarihî konumu dolayısıyla Gümüş Çağ bir tür “gün batımı hissi” [ощущение заката] ya da Valeri Bryusov’un aynı adlı sonesine ithafen bir tür “sonbahar duygusu” [осеннее чувство] yayar (Demçenko, 2011: 4). Sona ulaşma ve güzel günleri geride bırakmış olma düşüncelerinden beslenen bu karamsar duygu durumu, Gotik gibi alt türlere özgü karanlık öğelerin edebiyat dünyasında yeniden ve şevkle işlenmesine yol açar. Gerçekçi ve toplumcu gerçekçi arayışların baskın eğilimler hâline geldiği yıllar arasında konumlanan bir geçiş dönemi olması dolayısıyla Gümüş Çağ, her iki akım tarafından yadsınan mistik motifler etrafında örülen özgün bir edebiyat geleneğinin yaratılmasına vesile olur.

Bu makalede, söz konusu geleneğin etkin temsilcilerinden şair, yazar, oyun yazarı ve düşünür Zinaida Nikolayevna Gippius tarafından kaleme alınan *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi* [Вымысел: Вечерний рассказ] adlı eser incelenecektir. Bu eser, ilk kez Rus gazeteci, yazar, şair ve akademisyen İ. A. Pankeyev’in hazırladığı *Gümüş Çağ Gotik Nesri* [Готическая проза Серебряного века] başlığını taşıyan derlemede, türün örneklerinden biri olarak yer almıştır (2009: 212). Eserdeki motifleri Gotik edebiyat kuramları doğrultusunda çözümlerken döneme özgü *çöküş* duygusunu yansıtan karanlık imgelemi ortaya koymayı amaçlayan makalede, öncelikle Gümüş Çağ kavramının içeriğinden ve Rus edebiyat tarihindeki öneminden söz edilecektir.

2. Gümüş Çağ Kavramının Kapsamı ve Ortaya Çıkışı

Geçmiş yüzyıllara bölerek inceleme pratiği, tarih biliminde olduğu gibi edebiyat tarihi yazımında da başvurulan bir yöntemdir. Bununla birlikte yüzyıl dönümlerinin neden olduğu karmaşık duygu durumunun, toplumların edebî mirası üzerinde benzer etkiler bıraktığı düşünüldüğünden, ilgili dönemlerin ikili karakterini tanımlayacak özgün bir terminoloji geliştirilir. Batı dillerinde,

“yüzyılın sonu”nu ifade eden Fransızca kökenli *Fin de Siècle* teriminden hareketle yaygınlaşan “yüzyıl dönümü” kavramı, Rus edebiyat teorisinde, yine “yüzyılın sonu” anlamına gelen *konets veka* [конец века] terimi ile karşılanır. Terim, 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında verilen eserlere, tematik bütünlük gösteren tür ve akımlara işaret eder ve Rus kültürüne özgü *Fin de Siècle* ruhu, Gümüş Çağ adıyla anılır. A. S. Puşkin’in (1799-1837) yaşadığı ve eserler verdiği dönem olan Altın Çağ’ı takip etmesi nedeniyle, 1890’lardan 1925’e dek yaşanan kültürel süreç, Rusya’da Gümüş Çağ olarak bilinir. Zira Altın Çağ, Rus şiirinin ilk kez yaratıcılığın, felsefi derinliğin ve estetik değer in doruklarına ulaştığı dönem olarak kabul edilir (Forrester - Kelly, 2015: xl).

Bilindiği gibi Gümüş Çağ, başka bir ifadeyle yüzyıl dönümü edebiyatı, bir “geçiş dönemi” edebiyatıdır (Çernoivanenko, 2011: 1). Ancak bu geçiş döneminin farklı kaynaklarda, değişken yıllara tarihlendiğini görmek mümkündür. Bunun temelinde, edebiyat tarihinin devirlere ayrılması konusunda belirlenen kıstasların, araştırmacının perspektifine göre değişkenlik göstermesi yatar. Karaca, “20. Yüzyıl Rus Edebiyatını Karakterize Eden Süreçler” başlıklı yazısında Rus yazar, şair ve gazeteci Dmitri Bıkov’a göre Gümüş Çağ’ın 1894-1929 yılları arasında yaşandığını; ancak özünde bu çağın 19. yüzyılın son yıllarında başlayarak 20. yüzyılın ilk yirmi yılı boyunca sürdüğünü ifade eder (2017). *Rus Edebiyatı* adlı çalışmasının “Yüzyılın Sonu ve Gümüş Çağ” başlıklı bölümünde Jean Bonamour ise yüzyıl sonundan 1917 devrimine kadar Rus edebiyatında bir gelişme görüldüğünü ve bu gelişmeye Puşkin’in Altın Çağı’na gönderme yapılarak Gümüş Çağ adı verildiğini belirtir (2006: 71).

Araştırmacıların işaret ettikleri tarih aralıkları kendi yorumlamaları doğrultusunda çeşitlilik gösterse de Gümüş Çağ boyunca Avrupa’nın sanatsal ve edebî hareketlerine ait öğelerin, Rus topraklarına özgü ince ayrımlarla işlenmeye devam ettiği ve bizzat dönemin yaratıcı karakteristiğini belirlediği ortak bir kanaat hâline gelir. Zira bu süreçte Rus sanat dünyası hem disiplinler arası hem de uluslararası etkileşimlere ve iş birliklerine sahne olur. “*Siyasal bunalmaların da eksik olmadığı bir ekonomik gelişme ve sosyal dinamik bağlamında, Rusya, öteki kültürlerle ve Avrupa edebiyat ve sanat akımlarına her zamankinden daha fazla açılır.*” (Bonamour, 2006: 71). Gümüş Çağ kültürel olgusunun bütünlüğü yalnızca “dönemin ruhu” sayesinde değil; aynı zamanda yazarlar, şairler, ressam, oyuncular, filozoflar ve müzisyenler arasındaki çok yönlü ve zengin bağlantılar aracılığıyla sağlanır (Azizyan, 2001: 6). Ayrıca Gümüş Çağ kültürünün çeşitli sanat türleri, uluslar ve dönemler arasında yaşanan etkileşimden doğan bir sentez olduğu düşünülür. 1800’lerin son yıllarından 1917 Ekim Devrimi’ni takip eden kabaca ilk on yıllık sürecin sonuna dek, nispeten kısa soluklu ancak yoğun bir sanatsal deneysellik ve özgürlük

dönemi yaşanır; Rus edebiyat dünyası ilerici ve dahası radikal kimlikli akımların doğuşuna sahne olur:

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş dönemi, Rus kültür tarihinde Avrupa'daki fin de siècle dönemine tarih ve öz açısından benzer biçimde yaşanmıştır. Bununla birlikte gümüş çağ, geleneklerin yanı sıra materyalist ve idealist dünya görüşlerine başkaldıran yeni sanat anlayışını yansıtan şiirleriyle edebiyatta modernleşmenin öncüsü ve savunucusu oldukları iddiasıyla kendini tüm dekadın akım ve oluşumların üzerinde gören ve bu döneme her biri ayrı ayrı damga vuran sembolizm, fütürizm, akmeizmin ardı sıra OBERİU gibi, avangart sanat iddiasını paylaşan gruplarla Rus edebiyatında altın çağın sonrasında yenilikçi, modern, renkli, hareketli, bir o kadar da karmaşık bir dönemi anlatmaktadır (Parer, 2013: 532).

Edebî dönemleri adlandırma işi, doğası itibarıyla, teorisyenin ya da araştırmacının bakışını bugünden geçmişe doğru yönelten bir eylemdir. Yüzyıl dönümü Rus edebiyatının Altın Çağ ile kıyaslanan bir isim alması da dönemin başlangıcına tekabül eden 1800'lerin sonları yerine ancak 1920'lerde mümkün olur. Gümüş Çağ teriminin ilk kez kim tarafından kullanıldığı hakkında çeşitli görüşler ortaya atılır. Terimin ilk kullanımı, pek çok kaynakta şair, çevirmen ve eleştirmen Nikolay Otsup'a atfedilir. Zira onun *Rus Şirinin Gümüş Çağı* [Серебряный век русской поэзии] başlığını taşıyan makalesi, dönemin D. S. Merejkovski, Z. N. Gippius, A. Ahmatova, M. İ. Tsvetayeva, N. S. Gumilyov, V. V. Mayakovski, A. A. Blok gibi tanınmış temsilcileri üzerine bir inceleme niteliği taşır ve yazar, kendi deyişiyle “*modernist Rus edebiyatının karakteristiği*”ni tanımlamak adına bu adlandırmayı önerir (Otsup, 1933: 174). Bir diğer görüş de filozof Nikolay Berdyayev'in ilgili dönemi Gümüş Çağ olarak adlandırmış olduğudur. Bu düşünce, şair ve eleştirmen Sergey Makovski'nin, 1962 yılında yayımlanan *Gümüş Çağ'ın Parnassus'u Üzerine* [На Парнасе Серебряного века] adlı eserinde, terimin yaratıcısı olarak düşünüre atıfta bulunması dolayısıyla yaygınlık kazanır (1986: 10).

Dönemin başat akımlarını ve şairlerini inceleyen Tetik, Gümüş Çağ ifadesinin çok daha erken bir dönemde, 1920'li yıllarda R. V. İvanov-Razumnik ve ilerleyen süreçte de V. A. Pyast tarafından kullanıldığını anımsatır (2012: 112). Bu ifadeyi 1925 yılında kullanan yazar, felsefeci ve edebiyat eleştirmeni R. V. İvanov-Razumnik, özünde çağdaş edebiyatı Altın Çağ ile kıyaslamak adına kıymetli metaller arasında sembolik bakımdan inşa edilmiş olan hiyerarşiye başvurur. Yazar, giderek zayıfladığı gözlemlenen ulusal edebiyatın mevcut durumundan şu sözlerle yakınlık: “*Rus edebiyatının sonu mu geldi? Önümüzde umutsuz bir gece mi var, gümüşten bir krallık mı? Ve sonra bakırdan, sonra demirden?*” (Ronen, 2000: 109). 1929 yılına gelindiğinde ise Vladimir Pyast, adını kullanan şair ve eleştirmen V. A. Pestovski *Karşılaşmalar* [Встречи] adlı

eserinde Gümüş Çağ terimini ilk kullananlar arasında yer almakla kalmaz; onu doğrudan Rus modernizmi ile ilişkilendirir (1997: 21-22).

Berdnikova, “*Rus kültürünün eşsiz bir olgusu*” olarak nitelendirdiği Gümüş Çağ’ın yaklaşık otuz senelik bir süreci kapsadığını ve ilgili dönemin 1892 yılından başlayarak 1921 yılına dek sürdüğünü kabul eder. Ayrıca Gümüş Çağ’ın, şiir, resim, müzik, tiyatro, felsefe akımları, kuramları, stilleri ve fikirlerinin zenginliği ve çeşitliliği bakımından tam anlamıyla bir devir kimliğinde ortaya çıkışından söz eder. Berdnikova’ya göre Gümüş Çağ, artık bir metafor-dan ziyade bilimsel terim olarak algılanmakta ve bu nedenle terimin yazımında tırnak işaretine ihtiyaç duyulmamaktadır. Rus edebiyatının Altın ve Gümüş çağlarını kıyaslarken ortaya konulan analogide “gümüş” sıfatı, altından daha niteliksiz, daha düşük, daha az değerli anlamlarına gelmemektedir. Nitekim bu dönemin pek çok eseri 20. yüzyıl edebiyatının klasiklerine dönüşmüştür (2005: 3).

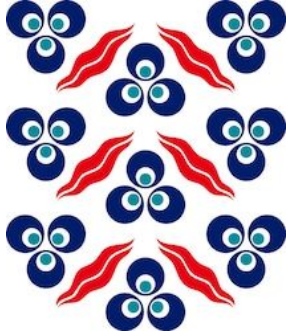
Gümüş Çağ adı verilen geçiş döneminin kimliğini belirleyen edebî ekol, *Rus dekadansı* olarak anılır. Avrupa sembolizminin Rus tarzında bir yorumu olan dekadans anlayış, söz konusu dönemi inşa eden zihinsel birikime, alımlama ve yorumlama tarzına işaret eder. Bununla birlikte, Gümüş Çağ edebiyatının ikili karşıtlıklara; başka bir deyişle “dikotomilere” dayandırılan ve bunlar arasından aydınlık-karanlık ikiliğinin ön plana çıkarıldığı sembolik imgelemi, 20. yüzyıl başlarında yeniden canlanan Rus Gotik edebiyatının da beslendiği en verimli tematik çerçevelerden birini teşkil eder. Hem Gotik edebiyatın temel tartışması olarak öne çıkan aydınlık ve karanlık mücadelesine odaklanmaları hem de sembolistlerin izini takip etmeleri nedeniyle bu yıllara ait yapıtlar, Gotik araştırmalarında *Yüzyıl Dönümü Gotiği* [Fin de Siècle Gothic] olarak tabir edilen kategoriye uygun bir karakter sergiler.

Yüzyıl Dönümü Gotiği, bir çağ kapanırken ortaya çıkan istikrarsızlık ve huzursuzluk duygusunun hâkimiyetinde kalan metinlere atıf yaparken son ve süreklilik, kaygı ve iyimserlik, ilerleme ve gerileme, yenilik ve tepki gibi karşıt çiftleri bir araya getiren anlatılarla karakterize edilir. Bu kültürel ortam, Gotik yapıtlara ilham verirken edebî ve sanatsal hareketler de türün yeniden canlanmasını sağlar. Kavramın tanımında karşılaşılan ve bu çalışma açısından dikkat çekici olan noktalardan biri de *Yüzyıl Dönümü Gotiği* ile Rus sembolizmi arasında kurulan paralelliktir. *Gotik Ansiklopedisi*’ne [The Encyclopedia of the Gothic] göre Rusya’da sembolizmin gelişimi, bazı yazarları Gotiğe yönlendiren yüzyıl sonu atmosferine katkıda bulunmuştur (Alder, 2016: 248-250). Gotik incelemeleri literatürüne son dönemde kazandırılan bu kavram, yüzyıl dönümlerinde yükselişe geçen toplumsal kaygıların (bunların sanat dünyasındaki yansımalarının ve sancılı dönüşüm süreçlerinin doğal bir sonucu olarak) Gotik

bir tonda aktarıldığını ileri sürer. Bu karamsar tonun yaratılmasındaki en etkin anlatı araçları ise yinelenme özelliğiyle öne çıkan bir öge olan motiflerdir.

3. Edebiyat Biliminde Motif Ögesi ve Gotik Motifler

Motif terimi, sanat eleştirisinden edebiyat bilimine, mimariden halk bilimine dek çeşitli disiplinlerce benimsenen ve pek az farkla birbirinden ayrılan yaratıcı ögelere işaret eder. Motifin en belirgin niteliği, onun tekrarlara dayanan varlığında yattığından söz konusu kavramın işlevi, çeşitli disiplinler arasında benzerlikler gösterir. Söz gelimi, bir edebiyat okuru, motif teriminin ifade ettiği “aynı formda yinelenme” özelliğini, tezhip sanatında kullanılan motifler yoluyla zihninde daha net canlandırabilir. Geleneksel bir süsleme sanatı olan tezhipte kullanılan hatayi, rumi, çintemani gibi motifler kendi aralarında tekrara dayalı bir grup ve ahenk oluştururlar. Bununla birlikte, söz konusu motiflerin farklı dönemlere ait yapıt, gündelik eşya ya da logolarda kullanımı, onların sembolik anlamları doğrultusunda bir gönderge kimliği edinmelerini ve geçmişle bugün arasında köprü kuran bir değer izlenimi yaratmalarını sağlar (Resim 1, 2 ve 3). Edebî eserlerde de benzer imge ya da yapıların yinelenmesiyle oluşan uyum duygusu, eserin iç bütünlüğünü ve metnin ritmik yapısını temin ettiği gibi; aynı zamanda bir yapıtın kendinden öncekilerle, çağdaşlarıyla ve hatta kendinden sonra üretilecek yapıtlarla bir grup oluşturarak onlarla bağ kurmasına vesile olur.



Resim 1: Çintemani “İç içe birbirlerine aynı noktada teğet olarak değen üç daireden oluşan ve bu biçimde üç ögenin bir üçgenin köşelerini merkez alacak konumda yerleştirilmesiyle oluşan bezeme örgesi” (Sözen - Tanyeli, 2005: 61) olarak tanımlanır. (URL 1).



Resim 2: Yerli bir porselen firmasına ait kahve fincanı setinde kullanılan çintemani baskısı, motifi gündelik yaşama taşıyor. (URL 2).



Resim 3: “Geçmiş gelecekle buluşuyor sloganıyla uluslararası ölçekte faaliyet gösteren bir dekorasyon firmasının logosu, çintemani motifinin geleneksel olanı çağrıştıran simgeselliğinden faydalanıyor. (URL 3).

İndeksi'ne [Motif-Index of Folk-Literature] sıklıkla başvurulur. Zira motif, her şeyden önce “*halk edebiyatında yinelenen küçük bir anlatı birimidir.*” (Garry - El-Shamy, 2005: xv) ve kültürler arasında benzerlik ve süreklilik gösterebilir. Freedman da motifi “*edebiyatta ya da folklorlarda yinelenen bir tema, karakter ya da söz kalıbı*” olarak tanımlar (2009: 61).

Rus edebiyat tarihçisi ve kuramcısı A. N. Veselovski ise motifi hem sözlü hem de yazılı edebiyat bağlamında inceler. Kuramlarıyla karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarına zemin hazırladığı kabul edilen Veselovski, motif kavramıyla ilkel zihnin ya da günlük gözlemin çeşitli taleplerini mecazen karşılayan en basit anlatı birimini kasteder. Bu tür motiflerin, insan gelişiminin ilk aşamalarındaki maddi ve psikolojik koşulların benzerliği veya birliği ile bağımsız olarak yaratılabileceğine ve aynı zamanda benzer özellikleri temsil edebileceğine dikkat çeker (1939: xvii). Motifin sadece çağdaş metinlerle değil folklorla bağlantısına da vurgu yapan bu tanımlamalar doğrultusunda, Gotik edebiyatın halk bilimi ürünlerinden miras aldığı doğaüstü, gizemli, simgesel, tılsımlı ve sürekli yinelenen imgeler dünyasının, motif odaklı incelemeleri mümkün kıldığını söylemek mümkündür.

Motifin tekrarlanma özelliği, anlatım gücünü mübalağalı [hyperbolic] imge, sahne ve temaların yinelenmesine borçlu olan Gotik edebiyat kalıplarının inşasını sağlar; bunların farklı kültürler arasında dolaşıma girmesini ve metinler arası ilişkilerin tesis edilmesini de kolaylaştırır. Bir anlatı elemanının motif olarak nitelendirilebilmesi için onun hem yapıt boyunca dikkat çekici biçimde yinelenmesi hem de bağlı bulunduğu akımın başat bir özelliğinden

kaynaklı olarak tekrar edilmesi gerekir. Böylece motif, metinler arası ilişkilerin saptanması açısından işlevsel bir öge hâline gelir.

Gotik motifler genellikle eylem ya da durumların tekrarından ibaretmiş gibi algılansa da karanlık ve ağır bir atmosfer yaratmaya dönük imgelerin yinelenmesi de bazı araştırmacılar tarafından motif kullanımı kapsamında değerlendirilir. Bu araştırmacılarından biri olan Rapatzikou'ya göre, bir edebî metnin Gotik niteliği, bedensel çürüme, klostrofobik iç mekânlar, parçalanma ve bozulmaya ilişkin çeşitli görsel motiflerle vurgulanır (2004: xiv).¹ Yinelenen karanlık imgeler dizisi, aynı zamanda edebî esere sızmış görsel motifleri temsil eder ve Gotik metnin kendisi de bezemenin yapıldığı zemin hâline getirilir. Bu nedenle yazarın karamsar imgelemi, Gotik edebiyatın okura çarpıcı ve gizemli gelen koyu atmosferinin yaratım sürecinde, eserin olay örgüsünün özgünlüğünden çok daha güçlü bir rol oynar ve bir anlamda okurun bilincini karamsar bir sarmalın içine çeker.

18. yüzyılın ikinci yarısında doğan Gotik roman türü, edebiyatı yeni olay örgüleri ve imgelerle zenginleştirir ve Avrupa edebiyatının tür (janr) sistemi üzerinde hissedilir ölçüde etki yaratır (Kolıganova, 2011: 203). Söz konusu dönemde Gotik edebiyat, Avrupa edebiyatının çok okunması ve çevrilmesi dolayısıyla Rus topraklarında da yayılmaya başlar. Tarihçi ve yazar Nikolay Karamzin'in *Bornholm Adası* [Остров Борнгольм] adlı eserinin 1793 yılında yapılan ilk basımıyla birlikte Gotik motifler, kimi zaman Avrupa kültürünün taklit edilmesi kimi zaman da bu unsurlara Rus kültürüne özgü sembollerin ya da özellikle halk inanışlarından alınarak çağdaş edebiyata uyarlanan imgelerin dâhil edilmesiyle zenginleşir. Bilhassa 19. yüzyılın ilk çeyreğinde, romantizmin etkisi altında serpilen bu motifler, yüzyılın ikinci yarısında geri planda kalır. Zira gerçekçi edebiyata yönelmek, sadece eleştirmenlerce teşvik edilmez; aynı zamanda bizzat yazarlar tarafından, içinde yaşadıkları toplumun sorunlarını yansıtmak adına yüce bir vazife gibi algılanır.

19. yüzyıl ortalarında yerini realist metinlere terk eden; SSCB genelinde resmî sanat politikalarının uygulamaya konulmasından sonra ise toplumcu gerçekçi kanonun dışında bırakılan mistik anlatılar, ancak Gümüş Çağ adı verilen geçiş yıllarında varlığını koruyabilir. Zira 1934 yılında düzenlenen Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde toplumcu gerçekçilik, devrin gerekliliklerine ve proleter bilince hizmet edecek işlevsel bir anlayış olarak kabul edilir ve ilerleyen yıllarda Gotik edebiyat öğeleri yalnız örtülü biçimlere bürünerek hayatta kalabilir. Bu nedenlerle, edebiyat ürünleri bütünüyle siyasetin güdümüne girmeden evvel yaşanan ve Gümüş Çağ adını alan serbest dönemin, bir anlamda

1. Rapatzikou'nun söz konusu yorumu, Amerikalı bilimkurgu yazarı William Gibson'a ait Gotik metinlerin analizi kapsamında geliştirilmiştir.

Gotiğin yeniden doğuşuna ve karanlık motiflerin yeniden rağbet görmesine aracılık ettiği söylenebilir.

4. Zinaida Gippius'un *Kurmaca*:

Bir Akşam Hikâyesi Adlı Eserinde Gotik Motifler

Alman kökenli bir ailenin kızı olarak dünyaya gelen Zinaida Nikolayevna Gippius (1869-1945) şair, yazar ve oyun yazarı kimliğinin yanı sıra yüzyıl dönümü din felsefesine duyduğu derin ilgi ve katkılarla tanınır. Din meselesi, Gippius'un değerler sisteminde özel bir yer teşkil eder. Yüzyılın başında, Rus dinî Rönesans'ında önemli bir rol oynayan meşhur Dinî-Felsefi Buluşmalar (1901-1903) fikrini ortaya atan Gippius olur. Aydınlar ve kilise temsilcileri, Gippius'un devamlı katıldığı bu toplantılarda bir araya gelerek inanç üzerine tartışmalar yürütürler (Bikkulova, 2016: 120). Yazarın dinî kavrayışını yansıtan düşünceler, onun kurmaca yapıtlarını da etkisi altına alır. Daha ziyade şiir sanatıyla tanınan Gippius'un 1890'lardan itibaren öne çıkan nesir türündeki eserlerinde “yaklaşmakta olan sosyo-kültürel değişimin üstesinden gelecek mistik-dinî fikirler (dekadanlığa dair) derinden hissedilir” (Tan-Metreş, 2021: 877).

Gippius, eşi Dmitri Sergeyeviç Merejkovski (1865-1941) ile birlikte Rus sembolizminin kurucuları arasında anılır. Devrimin ayak seslerini umut verici bir dönüşüm aşaması olarak anlamlandırmalarına karşın zamanla beklentilere yanıt bulamayan ve ortaya çıkan baskı ve terör atmosferinden rahatsızlık duyan çift, Ekim Devrimi'nin ardından Avrupa'ya göç ederek edebî faaliyetlerine yurt dışında devam etmek durumunda kalır. Gippius ve Merejkovski çiftinin “yeni din” anlayışında normatif inanç ve dinî dogmalar reddedilir; dindarlığın yeni bir çeşitlemesi inşa edilirken V. S. Solovyov, N. O. Losski, A. F. Losef, S. N. Bulgakov gibi düşünürlerin ortaya koyduğu ve akademinin de onayladığı “Rus din felsefesi”nce benimsenen şema izlenir (Krebel, 2010: 481-482). İlk bakışta imkânsız bir rüya gibi görüldüğünü kabul etse de Gippius, kilise ve kültür meselelerinin özgürce tartışılması adına din ve felsefe insanlarından oluşan açık, resmî bir topluluk kurulması gerektiğini savunur (2002: 263).

Hetherington'a göre Gippius, 20. yüzyıl öncesinde çağdaşı olan erkek yazarlar kadar tanınan tek kadın edebiyatçıdır ve ismi, Gümüş Çağ olarak bilinen, genellikle 1890'dan 1917'ye dek tarihlendirilen kültürel Rönesans döneminde öne çıkar (2006: 1). Yazarın bu dönemde, 1906 yılında yayımlanan ve *Bir Akşam Hikâyesi* [Вечерний рассказ] alt başlığını taşıyan *Kurmaca* [Вымысел] adlı öyküsünde “çerçeve öykü” tekniğine; başka bir deyişle “kurgu içinde kurgu” metoduna başvurulur. İç içe geçen anlatılardan oluşan eserin kompozisyon özelliğini, onun “matruşkavâri” [матрешечный] bir yapıya sahip olma-

sı belirler (Soboleva, 2001: 308). Bilinen geçmiş zaman kipi kullanan Lyadski adlı anlatıcının hâkimiyeti, önce öykü kahramanlarından Politov tarafından devralınır; sonrasında gelişen olaylar, Politov’un anılarında yer edinen Kontes Yvonne de Suzor adlı Fransız ressamın perspektifinden nakledilir. Böylece şimdiki zamandan geçmiş zamana doğru geriye gidildikçe anlatıcı, sözü bir başka kahramana devreder. Bu kompozisyon formu, Politov adlı kahramanın gençliğinde yaşanan olayla şimdiki zaman arasında geçici bir mesafe yaratır (Barkovskaya, 2019: 39). Gotik edebiyat tarihinde Mary Shelley’nin *Frankenstein* romanının yaratım aşamalarını okurlarıyla paylaşırken söz ettiği bu teknik, Rus edebiyatının Gotik eğilimli eserlerinde karşılaşılan “akşam hikâyesi” geleneğine romantik edebiyat üzerinden sirayet eder.

Meşçerskaya, Gippius’un söz konusu eserinin Rus edebiyatına özgü “akşamlar” ya da “geceler” ruhuyla yazılmış olduğuna dikkat çeker ve bu tür eserlerde yazar ile okurun bir tür seçilmişlik ve bir sırrı paylaşma duygusuyla birbirlerine bağlı olduklarından söz eder (2011: 286). Rusçada akşam vaktini ifade eden *veçer* [вечер] sözcüğü toplantı, suare, parti ve gece (edebiyat gecesi gibi) anlamlarında da kullanılır ve aynı zamanda Rus edebiyatında başvurulan bir anlatı tarzına işaret eder. N. V. Gogol’ün *Dikanka Yakınlarında Bir Çiftlikte Akşam Toplantıları* [Вечера на хуторе близ Диканьки]; V. F. Odoyevski’nin *Rus Geceleri* [Русские ночи]; A. Pogorelski’nin *İkiz ya da Küçük Rusya Gecelerim* [Двойник, или Мои вечера в Малороссии] adlı öykü derlemelerine hâkim olan bu tarz, A. K. Tolstoy’un *Vampir* [Упырь] ve *Vurdalak Ailesi* [Семья вурдалака] gibi başlığında akşam/gece hikâyelerine doğrudan gönderme yapmayan Gotik öykülerinde de benimsenir. Cornwell’e göre “geceler geleneğinin” [nights tradition] dünya edebiyatındaki ilk örneği *Bin Bir Gece Masalları*, Avrupa edebiyatındaki ilk örneği ise Bocaccio’nun *Decameron*’udur. Bu gelenek, Rus edebiyatına Odoyevski gibi Batı yazınına hâkim yazarlarca taşınmıştır (2001: 6). *Frankenstein*’ın giriş yazısında ise Gotik yazına ilham veren akşam toplantılarının atmosferi, şu sözlerle betimlenmiştir:

1816 yazını Cenevre civarında geçirdim. Hava soğuk ve yağmurluydu, bizler ise akşamları alev alev yanan şöminenin etrafında toplaşarak elimize geçirdiğimiz birkaç Alman hayalet öyküsüyle kendimizi eğliyorduk. Bu öyküler bizde, keyifli bir taklit arzusu uyandırdı. Bunun üzerine iki arkadaşımla birlikte doğaüstü bir olayı temel alan birer hikâye yazmaya karar verdik (Shelley, 2012: 20).

Zinaida Gippius’un *Bir Akşam Hikâyesi*, Gotik yapıtlardan *Frankenstein*’ın esin kaynakları arasında yer alan bir sahne olan şömine başındaki akşam toplantılarından biriyle başlar. Böylelikle öykünün ilk Gotik motifleri olan “akşam hikâyesi” anlatma geleneği ve şömine etrafında gerçekleşen sohbetler, eserin Rus ve dünya edebiyatlarının benzer metinleriyle diyalog kurmasına

olanak sağlar. Akşamın hayli ilerleyen saatlerinde beş eski arkadaş, ateşi zayıflamakta olan şöminenin başına toplanıp hikâyeler anlatırlar. İkinci cümleden itibaren okuyucu algısını yönlendirmeye başlayan anlatıcı, bu tür toplantıların 18. yüzyıl başlarında nadiren, ortalarında ise sıklıkla yapıldığını; ancak şimdilerde -çağdaş yazarların okuru sıkma endişesi neticesinde- akşam toplantılarına dayanan öykülerle pek karşılaşmadığını hatırlatır. Bununla birlikte, şömine başında gerçekleşen akşam toplantılarının bugün nadiren de olsa düzenlendiğini ve bu geceki toplantının da onlardan biri olduğunu dile getirir.

Beş arkadaş, Lyadski adlı, kırklı yaşlarını sürmekte olan kahramanın evindedirler. Öyküler anlattıkları şömineli oda, Gotik bir atmosfere sahiptir; duvar kâğıtlarına, perdelere, halılara ve mobilyalara koyu renkler hâkimdir. Ortam bir yandan abajurdan sızan loş ışıkla, diğer yandan şöminedeki kıpkırmızı közlerin üzerinde hareketlenen mavi alevlerin ışığıyla hafifçe aydınlanmaktadır. Öykünün bu bölümünde, mekân betimlemeleri ve renkler yoluyla yaratılan Gotik atmosfer, bunların ilerleyen pasajlarda, iç içe geçen hikâyelerde birer motif olarak yinelenmesiyle pekişir. Freedman'a göre motifi oluşturan göndermeler ailesinin üyeleri, yalnızca birer tesadüf ya da zorunluluk neticesinde değil; yazarın maksadını göstermeye yetecek ölçüde sık ortaya çıkmalı ve bilinçaltı bir duyumsamayı temin edecek ölçüde atmosfere hâkim olmalıdır (2009: 63). Bu bağlamda, hikâyenin Gotik atmosferini oluşturan tipik mekân planının vaat ettiği gizem duygusunun, sohbet konusunun irrasyonel kavramlar etrafında şekillenmesiyle güçlendirildiği görülür.

Lyadski ve konukları kaderin karanlığı, onun öngörülemez doğası, insanların bu karanlığa nüfuz edebilme arzusu, önseziler ve kehanetler hakkında koyu bir sohbe dalarlar. Lyadski, kaderciliğin kadim bir inanış olduğundan söz etmekte; ancak burç yorumcularına, kâhinlere, falcılara başvurmanın geçmişte kalmasından ve yerini özgür irade anlayışına bırakmasından yakınmaktadır. Zira bugün, insanların geleceği öngörebilme yetisine ihtiyaç duydukları bir zaman diliminden geçildiğine inanmaktadır. Uzun zamandır sessizlik içerisinde sohbeti dinleyen Politov adlı konuğu ise onun tezine karşı çıkmak üzere, seneler önce başından geçen tuhaf bir hikâyeyi anlatmaya koyulur. Batıl inanışlar ve metafizik deneyimler, iç içe geçen anlatılar boyunca her bir kahraman tarafından benimsenip yinelenir; bir motif ne kadar sık ortaya çıkarsa, okuyucu üzerinde bıraktığı etki de büyük olasılıkla o denli derin olacağından (Freedman, 2009: 63), söz konusu tecrübeler belirgin birer motif kimliği kazanır.

Kahraman-anlatıcı Politov, Paris'te diplomat olarak görevlendirildiği yıllarda sanat çevreleriyle yakınlaşır ve bir akşam sanat dünyasını buluşturan görkemli bir davete katılır. Birbirine benzeyen onlarca yüz arasında, yirmi beş, otuz yaşlarında bir kadın, her zamanki gibi sessizce etrafını gözlemlemeyi yeğleyen kahramanın dikkatini çeker. Kurumakta olan solgun bir gül demeti ka-

dını perdelerken Politov ancak başını biraz eğerek onu görmeyi başarır. İlk karşılaşmanın yaşandığı bu sahnede tek bir cümle aracılığıyla uyandırılan perspektif etkisi, gizemli konuğu solgun güllerin arasından belli belirsiz görünen bir kadın imgesine, sepya bir fotoğrafa dönüştürür ve öykünün Gotik atmosferinin okurun imgelemine harekete geçirerek güçlendirileceğine ilişkin bir ileti gönderir. Zira solmakta olan çiçeklerin, özellikle de güllerin arasına yerleştirilmiş tekinsiz kadın suretleri, Gotik bir görsel klişe ve metinler arası bir motif olarak günümüze dek gelmeyi başarmıştır.

Güller ve kadın suretlerini bir araya getiren bu imgenin ortaya çıkışına ve benimsenmesine katkıda bulunan birkaç unsurdan söz edilebilir. Gül motifinin Gotik edebiyat açısından simgelediği değerlerin kökleri, güzel sanatların çeşitli dallarına uzanır. Adını hem oluşturulduğu girift çiçek formundan hem de eş seslilikten alan *gül pencere* [rose windows], katedral mimarisinin sembolik elemanlarından biridir ve klasik Gotik edebiyatın kendine katedralleri sıklıkla mekân edinmesi, gül formunun Gotik metinlerle ilişkilendirilmesine yol açan etkenlerden biri hâline gelir. Gül pencerelerin, adını Kutsal Bakire'nin mahlaslarından biri olan Gizemli Gül'den aldığı düşünülür.

Gotik mimari yapıları mekân edinen edebî eserlerde de bu ilişki üzerinde durulur. Söz gelimi, Amerikalı romancı Willa Cather'ın eserlerinde Gotik katedral ikonografisini inceleyen Kephart, yazarın vitray imgesini tanrıya duyulan sevgiyi temsil etmek için kullandığını ve ana karakterin, sadece Kutsal Bakire'yle değil aynı zamanda gül pencerelerle ilişkilendirildiğini ifade eder (Moseley, 2013: 91-92). Dişil figürlerle bağdaştırılan gül imgesi, kadın doğasını bilinmez ve çift karakterli olarak yansıtmaya eğilimli bir sembolik düzlemde kullanılır. Bu nedenle kadın bedeni ve bitkiler arasında kurulan ilişki tekinsiz tiplmelerin çiçeklerle bezeli bir zeminde betimlendiği kompozisyonların, Gotik edebiyatın dünyaya yayılma döneminde altın çağını yaşayan illüstrasyon sanatında da benimsenmesini sağlar. *Kadın Cinselliğinin Metaforu Olarak Çiçek Sembolizmi* [Flower Symbolism as Female Sexual Metaphor] adlı çalışmasında Amerikalı ressam Andrea Frownfelter, Bakire Meryem ritüellerinde gülün, “*iffet, bekâret ve tüm cinsel ilişkilerden arınmış bir aşk*” anlamına geldiğini ifade eder. Öte yandan bitki sembolizminde beyaz güller masumiyet ve saflığın sembolü olarak kullanılırken kırmızı güllerin cinsel anlamlarla yüklü olduğu kabul edilir (2010: 26).

Gotik bir motif olarak gülün yaratımı ve yayılımına etki eden bir diğer kaynak da ilk kez 15. yüzyılda ortaya çıkıp 1600'lerde yaygınlaşan ve *Vanitas* olarak adlandırılan kompozisyonlarda çiçeklerle birlikte betimlenen kafataslarının yarattığı rahatsız edici ve bir o kadar da ilgi çekici izlenimdir. Bu kompozisyonlarda kendine sıklıkla yer bulan güller, kafataslarının etrafını sararak



Resim 3: Jan Davidsz de Heem, *A Vanitas Still-Life with a Skull, a Book and Roses*, 1630. (URL 4).



Resim 4: İngiliz sanatçı Norma Walton'ın, "gençliğin ve güzelliğin geçiciliğini betimleyen geleneksel bir tema" olarak tanımladığı *Vanitas* serisinden 2011 yılına ait bir çalışma. (URL 5).

gençlikle yaşlılık, yaşamla ölüm arasındaki tezatlığı vurgular (Resim 3 ve 4). Eserin ilgili sahnesinde de güller, gözleri yaşlı bir kadınınkine ait olan ancak bedeni ile gözleri arasındaki zıtlık anlatıcıda korku uyandıran ve âdeta yaşayan bir ölü izlenimi bırakan gizemli Kontes'in yüzünü hafifçe kapatır. Figürün arka plandaki tekinsiz yüzü, buketin arasından solgun bir biçimde seçilir ve ölü bir bedenle gülleri buluşturan tipik Gotik imgeyi kurmaca zemininde tekrar ederek ona metinler arası bir motif kimliği kazandırır. Kadının gözleri "*ve yaşlı, ölü, yine de genç ve canlı gözlerdi*" [и старые. Мертвые. И все-таки это были молодые и живые глаза] sıfatlarıyla bir karşıtlıklar dizisi oluşturacak biçimde betimlenir (Gippius, 2001: 223).

Çoğunlukla sembolik bir yanı bulunan ve kişiler, duygular, ahlaki ya da bilişsel içerik bakımından karakteristik bir şeylerin temsilcisi olan motif, "*hem bir betimleme nesnesi hem de daha sıklıkla anlatıcının hayal gücü ve betimleyici söz dağarcığının bir parçası olarak sunulur*" (Freedman, 2009: 64). Motifin bu özelliği bakımından Politov'un geçmişi naklettiği gizemli üslup, sadece tanıklık ettiği olaylar zincirinin gerçeğe aykırılığında beslenmez. Söz konusu gizem, kurmaca dinleyici grubu ve okurun gerçeklik algısına düşen gölgeden de kaynaklanmaz. Aksine anlatıcının, bizzat seçtiği, yinelediği, bu yolla vurguladığı ve bir amaca hizmet edecek sıklık ve yapıda bir araya getirdiği sözcük öbekleriyle, yani motiflerle, tekinsiz bir atmosfer yarattığı fark edilir. Bu bağlamda, *Vanitas* öğelerine yapılan gönderme, zorunluluk ya da rastlantı eseri kullanılmamış; yazarın niyetlerini ve farkındalıklarını temsil eden bir ses olan Politov'un betimleyici semboller dünyasının bir parçası olarak ve bir motif kimliğiyle metne yerleştirilmiştir.

Metne hâkim kılınan Gotik motiflerinden bir diğeri de şeylerin *yüceliğidir*. Gotik edebiyatın üzerinde temellendiği bir kavram olan *yüce* [sublime] nesnelere, kişiler ve doğa olayları karşısında korkuyla karışık bir coşku ve teslimiyet duygusu beslenmesiyle ortaya çıkar ve *yücelik* atfedilen şey, güzel olmadığı hâlde enginlik, devasalık, belirsizlik gibi nitelikler taşıdığından haz uyandırır (Özakin, 2021: 26). Eserde ise anlatıcının henüz otuzunda bile olmadığını tahmin ettiği tuhaf kadın, siyah bir elbise içinde sessizce oturur ve anlatıcıda beğeni ya da hoşnutluktan ziyade korku uyandırır. Tanıdık korku hissinden farklı duygularla dolu olan Politov, Gotik edebiyata özgü *yücelik* motifinden kaynaklanan karmaşık kaygı durumunu şu sözlerle dile getirir:

Ne hayranlık, ne keyif, ne de nefret... Ruhumda uyandırdığı tek duygu, korkuydu. Kimsenin açıklayamadığı, kötücül, kara bir korku. Hepimizin en azından çocuklukta, geceleyin, bir başına, karanlıkta tecrübe ettiği... Bu korku, ötekilere benzemiyordu. Yarım yamalaktı ve ikinci yarısı coşkudan ibaretti; tıpkı başka korkularla kıyas götürmeyen o korku kadar kötücül, kara ve kıyaslanamaz coşkudan (Gippius, 2001: 223).

Не восхищение, не удовольствие и не отвращение она подняла в моей душе, а ужас. Тот ужас - необъясненный никем, злостный, черный страх, который все мы испытали... хотя бы в детстве, ночью, одни, в темноте. Этот страх отличен от всех других уже тем, что он - половинчатый, и вторая половина его - восторг, точно такой же злостный, черный и несравнимый ни с каким восторгом, как и ужас с другими ужасами.

Kontes karşısında çelişkili hisler içinde kalan anlatıcı, onu korkutucu kılan özelliğın köklerine inmeye çalışır. Onun, hem yirmili yaşlarının sonlarında hem de yaşlı bir kadın izlenimi bırakması kahramanın zihnini karıştırır. Kadının, Kont de Suzor'un kızı Kontes Yvonne de Suzor olduğunu öğrendiği sırada gizemli Kontes başını kaldırır ve anlatıcı onun solgun, saydam ve âdeta yaşlı bir insana ait gibi görünen tuhaf gözleriyle karşılaşır. Bu gözler hem canlıdır hem de ölü; hem gençtir hem de ihtiyar. Eserin bu bölümünde, Gümüş Çağ edebiyatına özgü ikili motiflere ya da motif çifti olarak adlandırılacak öğelere başvurulur. Bu motifler, döneme özgü düalist kavrayışı ifade eden, "ikili/çift dünya" anlamına gelen *dvoyemiriye* [двоемирие] ilkesi uyarınca, insani tecrübelerin ikili karşıtlıklardan ibaret birer yanılısama olarak betimlenmesini sağlar. Buna göre somut gerçeklik, ancak örtük ve gizemli kalan hakiki dünyanın silik bir aksi olabilir. "Gümüş Çağ Nazım ve Nesrinde Mistik Motifler" [Mystic Motifs in Silver Age Poetry and Prose] başlıklı yazısında Shamina, bu düalist yaklaşımı, pozitivizm ve materyalizmin reddedildiği yüzyıl dönümünde artık rasyonel düşünceye güven kalmamasıyla; gerçekliğin müphem ve kasvetli, geleceğın ise belirsiz görünmesiyle açıklar (2016: 161).

Gümüş Çağ kahramanlarına uygun bir ruh hâline bürünerek somut gerçeklikler karşısında sürekli ikilemde kaldığını hisseden Politov, kadının belki de bin yaşında olabileceği düşüncesine kapılır. Konuklardan, aynı zamanda bir ressam olan Kontes'in "itici" bakışlarına rağmen özgün bir tarza sahip olduğunu, tablolarının sadece "Re." imzasını taşıdığını, eserlerinin sanatseverler üzerinde "ağır bir izlenim" bıraktığını öğrenir. Rahatsız edici düşünceler sadece zihnine değil tüm varlığına sızmaya başlar. Kontes'in *Şenlik Ateşi* adını taşıyan çalışmasını hatırlar; karanlığın ortasında yanan ateşin ve esrime hâlindeki tuhaf, yarı çıplak yaşlı kadın figürlerinin yer aldığı bu tablonun, ruhunu ne kadar da kararttığını anımsar. Anlatıcının anılar dizgesinde Kontes'e ilişkin ayrıntılar, karamsar bir imgeler öbeği oluşturacak biçimde aktarılır. Tablonun anlatıcı üzerinde bıraktığı izlenimin yazar tarafından vurgulanması, kahraman gibi okurun da bilinçaltı ve sezgileri arasında bir köprü kurmak isteyen ve bu nedenle motif ögesine başvuran yazarın amacına hizmet eder. Zira motiflerin, kendilerini bilinçaltı yoluyla hatırlatmak ve tekrar sıklığı neticesinde tesadüfi olarak değil de bir amaca hizmet edecek biçimde bir araya getirildiklerini okura hissettirmek gibi önemli işlevleri bulunur (Freedman, 2009: 64).

Anlatıcının arkadaşı Lebrun'dan öğrendikleri, kadının bugünkü yaşantısıyla sınırlı kalmaz. Kontes'in on yedi yaşına dek babası tarafından reddedildiğini, yarı deli annesiyle bir başına yaşam mücadelesi verdiğini, sonra ansızın yazgısının yön değiştirdiğini ve babanın, kızının kollarında yaşama veda ettiğini öğrenir. Şimdilerde Kontes, saray yavrusunda bir başına, münzevi hayatı sürdürmektedir. Lebrun, bu kadını "*Tuhaf birisi. Sanki canı çekilmiş gibi*" [Etrange figure.² В ней точно нет жизни] (Gippius, 2001: 226) sözleriyle tarif eder. Kontes hakkında sarf edilen her söz, dönüp dolaşıp onun neredeyse merhumların durgunluğuyla kıyaslanan sessiz yaşantısına ve garip tabiatına gelir. Dolayısıyla Kontes'in dış görünümüne, sanat anlayışına, yaşam tarzına ve sosyal ilişkilerine sirayet eden tekinsizlik, bu karakteri karanlık bir göndermeler ağının merkezine yerleştirmeyi amaçlayan yazarın bilinçli olarak kurguladığı çağrışım zincirinde ortaya çıkar. Zira çağrışım yoluyla etkili olan motifin kümülatif gücü, onun belirli bir kavram ya da nesne sınıfına doğrudan ya da dolaylı göndermeler yapan bir bağlantılar öbeği/ailesi olduğundan kaynaklanır (Freedman, 2009: 64).

2. Bu bölümdeki diyalog Paris'te sanatseverleri buluşturan bir davette geçer. Bununla birlikte yazarın Fransız dilinin yoğun kullanımına bir gönderme yapmak üzere özgün ifadeyi muhafaza ettiği gözlenir. Zira Petro reformlarıyla birlikte Fransa, Rusya İmparatorluğu'nun sıkı kültürel bağlar kurduğu Avrupa ülkeleri arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olmuş, Fransızca ise yüksek sosyetenin iletişim aracına hâline gelmiştir (İvanskaya, 2006: 43). Bu nedenle iç içe geçen hikâyelerden oluşan bu metinde sadece "vaka zamanı"nda değil; "anlatma zamanı"nda da Fransızca ifadelerle başvurulur.

Anlatıcı Politov'un Kontes'e ilişkin ilk izlenimleri, bu bağlantılar öbeğinin bir uzantısı biçiminde ortaya çıkar. Bedeni yirmili, gözleri ise seksenli yaşlarını sürmekte gibi görünen Kontes'le tanıştığında Politov'un ilk düşüncesi, diğerleri gibi, onun "çok tuhaf" görüldüğü yönündedir. Anlatıcının ruhu karma-karışık, tarifi imkânsız hislerle doludur. Kontes onda açıklanamayan, "hem coşku hem de korku" [и восторг - и ужас] dolu hisler uyandırır. Kontes, Politov'un kaygılarını anlayışla karşılar; zira kendi deyimiyle hem yirmi altı yaşındadır hem de seksen. Genç bir insanın bedeni ile yaşlı birinin gözlerini taşıyan Kontes, Politov'u kendisine hayran bırakır ve aynı zamanda onu dehşete düşürür. İlk karşılaşmalarının ardından Kontes ve Politov düzenli aralıklarla görüşmeyi sürdürürler. Zamanla Politov, bu görüşmeler neticesinde korku duygusunun egemenliği altına girmeye başladığını fark eder:

Ama onunla daha sık görüştüğümce (her hafta, sonraları haftada iki kez ziyaret etmeye başlamıştım onu), daha fazla sohbet edip onu seyrettikçe, içimde daha da büyüleyici bir korku, korkutucu bir zevk palazlanıyordu. Ve ben, üzerimde kurduğu hâkimiyete karşı koyamıyor, koymak da istemiyordum (Gippius, 2001: 227).

Но чем чаще я ее видел (а я стал бывать у нее каждую неделю, потом и два раза в неделю), чем больше говорил я с ней и смотрел на нее тем больше рос во мне пленительный ужас, пугающий восторг, и я уже не мог и не хотел бороться с его властью надо мной.

Yalnız yaşayan Kontes, konuklarını isteksizce ağırlar zira yaşamın öngörülemezliğini geride bırakan, geleceğe dair kayıtsızlaşan insanlar gibi, o da toplumla etkileşime geçmekten pek hoşlanmaz ve sadece Politov'la görüşmeyi yeğler. Ancak günler geçtikçe Politov'un ona olan bağlılığı tuhaf, tatsız bir esaret hâlini alır. Kontes'in Politov'da uyandırdığı "gizemli, itici korku", kadının büyük bir aşkla sevilmesini engeller. Politov'un nazarında Kontes, "korkunç bir kadın"dır, buna rağmen onun zincirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Anlatıcıya göre bu zincirler ne kadınsıdır ne de insani. Onun anlatıcı üzerindeki tesiri, bir tür efendi-köle ilişkisi olarak yansıtılır. Anlatıcı açısından rahatsız edici duyguların uyanmasında şüphesiz, iki kahramanın bulunduğu mekânın atmosferi de etkili olur. Bu bölümdeki betimlemeler, anlatıcının akşam sohbetine katıldığı mekân ile nakledilen hikâyenin geçtiği, anılarda kalan mekânı kıyaslayan, benzeştiren ve birbirine bağlayan görsel motiflerle yüklüdür. Politov, Kontes'le buluşmalarının gerçekleştiği odayı şu sözlerle betimler:

[O]da neredeyse buradakiler kadar koyu, ağır mobilyalarla döşenmişti ve şöminedeki kömürler de aynı böyle, bir parlayıp bir sönüyordu. Kaldığı yer sahiden de kasvetli bir saraya benziyordu [...]. Kontes beni her zaman sevecen, durgun, güzel ve her defasında, sanki sonsuz bir yas kuşanıyormuşçasına uzun, siyah bir elbiseyle karşılıyordu (Gippius, 2001: 228).

[Т]ам была почти такая же темная, тяжелая мебель, как вот здесь; и так же угли порою рдели в камине. Отель ее, действительно, был похож на угрюмый дворец [...]. Графиня встречала меня всегда ласково, всегда ровная, всегда красивая, всегда в длинном черном платье, точно вечный траур она носила.

Kontes, anlatıcının korku ve coşkunun bileşiminden kaynaklanan duygularla boğuştuğunu fark eder. Yine de buluşmaları bir kış boyu devam eder ve nihayet bahar gelir. Kontes'in üzerinde bıraktığı karanlık tesire ve zaman zaman yaşadığı duygusal karmaşaya karşın Politov, kendini zincire vurulmuş gibi hissettiren bu gizemli kadından kopmayı bir türlü başaramaz. Onu betimlerken hem fiziksel hem de ruhsal bakımdan birbiriyle çelişen sıfatlar kullanmasının altında da bu saplantı yatar. İki kahraman, Kontes'ten gelen davet üzerine yeniden buluşurlar. Bu buluşma, Kontes'in gizemli geçmişinin sır perdesini aralayacağı akşam gerçekleşir. Issız salonlardan oluşan bir zinciri aşip her zaman sohbet ettikleri odaya geçerler. Gotik eserlerde olayın gerçekleştiği mekâna, genellikle geniş ve izbe evlerin ya da malikânelerin art arda dizili koridor ve odalarından geçilerek erişilir. Ayrıca, motifin simgeleştirme gücünü örneklerken Freedman'ın da ifade ettiği gibi "*kapılar, parmaklıklar, geçitler ve benzeri tekrarlayan göndermeler [...] fiziksel ve ruhsal tecridin sembolik temsilleri*" olarak kullanılır (2009: 64). Bu bakımdan, Gotik edebiyatın mekânsal klişelerine başvuru bölümdeki betimleyici motiflerin, türün klasikleriyle metinler arası ilişkiler kurulmasına yardımcı olduğu ve yazarın da Kontes'in fiziksel ve ruhsal tecridini bu motifler vasıtasıyla öne çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

Anlatıcının ağırlandığı odada, şöminede yanan kömürlerin ışığı tavanı aydınlatırken duvarları karanlıkta bırakır. Betimleyici yöntemin hâkimiyetindeki bu sahnede, Gotik türün başlıca çıkarımlarından biri olan aydınlık ve karanlık motifleri arasındaki eş zamanlılık ve ebedî çatışma, mekâna akseder. Şöminenin yanında bir iskemlede oturan Kontes'in mağrur, genç ve korkutucu yüzüne kızıl bir parıltı yansır. O gece Kontes, gizemli geçmişinin kapılarını Politov için aralar. Kontes'in çocukluk ve ilk gençlik yılları, Gotik edebiyatta sıklıkla işlenen "zalim baba" ve "delilik" motiflerini bir araya getirir. Bu iki motif, hem ana karakterin intikam arzusunu gerekçelendiren çocukluk travmalarının hem de onun dengesiz ve karanlık mizacının gerisinde yatan sağlıklı psikolojik deneyimlerinin simgeleri olarak okunabilir.

On yedi yaşına dek babası tarafından kabul görmeyen Kontes, yarı deli anesiyle birlikte yoksul bir hayat sürdürür. Ancak üstün yeteneği sayesinde Paris'te güzel sanatlar eğitimi almaya devam eder. Onları terk ettiği ve başarılı bir ressam olmasını engellediği için babasına karşı tarifsiz bir öfke besler. Bir gün, yaşamının yükünü hafifletmek arzusuyla bir falcıya gitmeye karar verir.

O günlerde Paris'te rağbet gören, Mısır ve Hindistan gibi Doğu ülkelerinde bulunduğu söylenen ve danışanlarından ücret dahi talep etmeyen bir kâhinin methini işitir. Bir gece yarısı Yvonne, büyük olasılıkla bir şarlatan olduğuna inandığı ancak yine de onunla görüşme isteğine karşı koyamadığı falcının evine yollanır. Yaşlı adam, genç kızın avuç içlerinden yazgısını okur ve her falcının yaptığı gibi sağlık, aşk, maddi refah gibi konularda genel geçer öngörülerde bulunur. Ancak genç kadının duydukları, kendi yazgısına ilişkin merakını gidermeye yetmez.

Tanışmalarının ardından kâhin, öfkeli genç kadının kendisine gönderilen “seçilmiş kişi” olduğunu anlar. Son nefesini verinceye dek tüm yaşamını bilme yetisini bahşetmek istediği yegâne kişi, kapısına gelmiştir. Ancak genç kadına düşünmesi için bir gece daha beklemesini, şayet fikrini değiştirmezse ritüeli ancak o zaman gerçekleştirebileceğini bildirir. Bu yetinin tüm mutluluğunu elinden alacağını bilincinde olmayan genç Yvonne, sabırsızlıkla ertesi günü beklemeye koyulur. İnsanların elde etmek uğruna ruhunu şeytana “sattığı” bu *Faustiyen* anlaşmayı kabul etmek için beklemeye ya da bu lütfun üzerinde düşünmeye gerek duymasa da sabretmek zorunda kalır. Genç kadını asıl heyecanlandıran ise bu yeteneği sayesinde babasından intikam alabilecek olmasıdır.

Ertesi sabah Yvonne, kâhinin evine doğru yola koyulur. Mevsim sonbahara dönmekteyken yolda, yağmur altında gözlemediği insanlara acımaya başlamıştır. Zira aralarından bir tanesi bile bugün kendisine bahşedilecek geleceği görme yetisine sahip değildir. Ve bir yığın insan, bilinmezliğin içinde savrulup durmaktadır. Yvonne eve vardığında kâhin, ertesi gün de fikrini değiştirmeyen genç kadının onayını son kez almak ister. Kadının bütünüyle kendi “özgür iradesiyle” gelip gelmediğini teyit eder. Ardından genç kadının beklentilerini karşılamayan beyaz ağırlıklı, sade bir odaya geçerler. Oysa Yvonne için böylesine gizemli bir ritüel ancak loş ışıkla aydınlanan, sihirli gereçlerin yer aldığı, tütsü dumanıyla dolu bir mekânda gerçekleşebilir. Kahramanın duyumsamayı arzu ettiği korku, önceki gibi coşkuyla karışık ve keyif veren değil; hüznle dolu ve insanın üzerine çöken bir korku hissidir.

Ritüel başladığında kâhin kendi gözlerine beyaz bir kuşak bağlar, ellerini ise sandalyeye oturttuğu genç kadının başına koyar. Aradan geçen o saliselik zaman diliminde Yvonne, tüm geleceğini en ince ayrıntısına dek, son nefesini verirken neler yaşanacağına dek görmüş, yaşamış ve tüketmiş olur. İşte bu yüzden insanlar geçmişini hatırlarken, Kontes, geleceğini hatırlar. Şüphesiz bu yeti, onu hem yorgun kılar hem de yaşama sevincini elinden alır. Kâhinin odasından çıkıp da gündelik yaşamına geri döndüğünde, bilinmeyen mutluluğunu ve onun yarattığı ümit duygusunu tamamıyla yitirmiştir. Yvonne, özgür iradesini her şeyi bilmek yolunda kullanmış; oysa özgür iradesi ona mutsuz-

luktan başka bir şey getirmemiştir. Bu kötücül anlaşmayı imzalamanın cezasını, ölünceye dek acı çekerek ve insanca keyiflerden mahrum kalarak ödeyecektir.

Bu bölümde işlenen *Faustiye*n anlaşma motifi, Gümüş Çağ düşünür ve yazarlarının görüşlerine nüfuz eden şüpheciliğin lehine bir örnek olarak seçilir. Yeni asrın sunacaklarına karşı temkinli bir tutum sergilenmesini ifade eden bu sorgulayıcı yaklaşım uyarınca aydınlar, bir yandan eski düzenin aşırı muhafazakâr yapısından sıyrılma; diğer yandan toplumu bekleyen rasyonalizm temelli yeniliklerin yıkıcı doğasından sakınma arzusu içinde olurlar. Gippius'u da etkisi altına alan bu arada kalmışlık hissi, yazarı, akılcılığı öncelerken kötücül bir anlaşmaya oturarak ruhunu şeytana satan, akabinde manevi değerlerini yitiren Faust efsanesine atıfta bulunmaya iter. Böylelikle bir yüzyılı geride bırakıp yeni yüzyılı karşılarken toplumun içine düştüğü ikilemli düşünce ve hislerin, kurmaca dünyanın motifleri aracılığıyla yeniden canlandırılması ve okura atarımı söz konusu olur.

Başına gelenleri gizleyen Kontes, sırrını ömrü boyunca sadece iki kişiye açar. Bunlardan biri, tam karşısında oturan, gün gelip karşılaşacaklarını ve âşık olacaklarını zaten bildiği Politov, öteki ise hep intikam almayı düşlediği babasıdır. Yvonne, on yedi yaşına geldiğinde annesini ve kendisini kabul eden babasıyla giderek yakınlaşır ve ona çabucak, hayatta en çok korktuğu şeyi -öleceği zamanı- bildirir. O lanetli zaman, tam da babasının hasta yatağında, kızının yanı başında yattığı andır. Kont de Suzor, ölüm korkusu nedeniyle yaşamını kaybeder. *Faustiye*n anlaşma Kontes'in tüm yaşama sevincini çalmış ancak babasından intikam alma arzusunu gerçekleştirmesini sağlayan da yine bu anlaşma olmuştur.

Gotik edebiyat tarihinde babadan intikam alma motifi, sadece *Faustiye*n anlaşmanın mümkün kıldığı bir güç gösterisi olarak ortaya çıkmaz. Zira gerek klasik Gotik öykülerin gerekse *Kadın Gotiği* olarak adlandırılan ve feminist hareketle ilişkilendirilen metinlerin ortak motiflerinden biri de terk edilen, şiddet gören, özgürlükleri gasp edilen ve her türlü baskıya maruz bırakılan genç kadın kahramanların babalarından ya da babanın ikamesi konumundaki kötücül erkek figürlerden intikam almasıdır. Gotik kurguların "*kötü bir babadan kaçan ve kayıp bir annenin izinde olan mazlum kadın kahraman*" (Wallace - Smith, 2009: 4) motifi, bu anlatıda yerini akli dengesini kaybetmesi nedeniyle kızına destek olamayan bir annenin manevi "yokluğuna" bırakır; kötücül baba figürü ise eylemleri yerine, reddettiği kızının yaşamındaki "yokluğu" dolayısıyla ona zulmeder.

Kontes'in sırlarla dolu geçmişi konuklar -ve okur- tarafından da öğrenildikten sonra, iç içe geçen anlatı mekânlarındaki ortak motiflerin kullanımına geri dönülür. Şöminedeki korlar, Kontes'in yüzüne vurdukça kadının çehresi

kızıl bir renge bürünür. Sohbet sona erdiğinde şöminedeki kömürler sönmüş, kızıl korlar çoktan sönmülmüş, oda ise karanlığa gömülmüştür:

Ve onu anladığımı sanıyordum. Zira ruhum, tarifsiz bir korkuyla doluydu. Ama bu korku, nedenlerini bilmediğimiz ya da anlamadığımız zamanlarda korku sandığımız o büyüleyici, cezbedici ve uyuşturucu zevkten yoksundu artık. Anlaşılmaz olanın, bilinmeyenin yerini bilgi aldı, korku on misli arttı, acıyla, şefkatle arttı, yakıcı bir merhametle yayıldı; ama coşku ortadan kayboldu. [...] Umutsuzluğun dehşetinde, coşku yerine anlaşılmaz bir sessizlik bulunur. İşte benim ruhum da, umutsuzluğun dehşetiyle ve sessizlikle doluydu (Gippius, 2001: 239).

И, должно быть, я понял ее. Потому что невыразимый ужас наполнил мою душу, но в этом ужасе уже не было того пленяющего, притягивающего и обезволивающего восторга, который смешан со страхом, когда мы не знаем или не понимаем причины страха. Непонятное, неизвестное сменилось знанием, ужас удесяттерился, расширился болью, состраданием, насквозь колющей жалостью, - но восторг исчез. [...] В ужасе отчаянья нет восторга. Есть тупая тишина. Моя душа наполнилась ужасом отчаянья - и тишиной.

Politov'un Rusya'ya dönüşüyle, bu gizemli çiftin yolları ayrılır. Vedalaştıkları dakikalarda Politov, Kontes'in tuhaf öpücüğüyle sarsılır. Politov bu öpücüğü, yaşamla ölüm arasında bırakılmış garip bir yaratıktan almış gibidir. Korku ve teslimiyet duygularını eş zamanlı harekete geçiren *yüce* düşüncesi, bu sahnede de varlığını korur. Anlatıcı Politov, Kontes karşısında edindiği *yücelik* izlenimini şu sözlerle dile getirir:

Bu öpücükte aşka karışan ölümün tüm o soğukluğunu, tüm vakarını, tüm o gizemli yüceliğini ve ebedî, müthiş büyüleyiciliğini hissettim (Gippius, 2001: 241).

Я почувствовал в этом поцелуе весь холод, всю торжественность, все неразгаданное величие и вечную, грозную пленительность - Смерти, соединенной с Любовью.

Son karşılaşmalarının ardından Politov ile Kontes'in birlikteliği sona erer ve aradan uzun yıllar geçer. Kontes, ilerleyen yaşına rağmen hâlâ hayattadır. Oysa onun tek ümidi ölüm yoluyla, diğer insanlar gibi "bilmemenin mutluluğu"nu tadacağı öteki dünyada özgürleşmektir. Eserin bitiminde ise konukların bir araya geldiği ilk anlatı mekânına geri dönülür. Şömine, ateş, sohbet ve gece gibi öykünün biçimsel niteliklerini belirleyen motiflere öykünün son bölümünde de başvurulur. Böylelikle hem şimdiki zamana hâkim kılınan betimleyici öğeler ve atmosfer hem de anlatılan zamanın atmosferi arasında metin içi motifler yoluyla paralel bir form yaratılır. Bu form, aynı zamanda eseri akşam/gece hikâyeleri geleneğine eklemeler. Şöminede sönmeye çoktan yüz tut-

muş olan kömürler kızılığını kaybetmiş, oda kararmıştır. Odaya çöken sessizlikle birlikte konuklar, hareketlenmeye cesaret edememiştir. Hepsi, bilinmezliğin güvenli sularında kalma isteğiyle, her şeyi bilme yetisinin lanetinden korkmaya başlamıştır:

Politov sustu. Arkadaşları da... Şöminedeki kömürler sessizce sönmüldü. Duvarlar karardı. Perdeler karardı. Karanlık, sıcak ve ağır bir sessizlik vardı. Zaman durmuş gibiydi. Karanlık geleceğin karanlık dalgaları, sessizce, şimdinin durağan sınırlarını aştı. Zahirî, tanıdık geçmişe dönüşmek üzere... (Gippius, 2001: 242).

Политов умолк. Молчали и друзья. Угли гасли, безмолвные, в камине. Темные стены. Темные занавеси. Темная, теплая и тяжелая тишина. Время как будто остановилось - так безгласно перекачивались темные волны темного Будущего через недвижный рубеж Настоящего, - чтобы превратиться в уже видимое, ведомое Прошлого.

Zinaida Gippius'un *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi* adlı eserinin Gotik atmosferini yaratan ve güçlendiren motiflerin bir bölümü, metin içinde sıklıkla yinelenmesi bakımından okurun dikkatini çekerken; diğer bir bölümü de incelenen metnin öncül ve çağdaş metinlerle diyalogunu ortaya koyar. Nitekim Freedman, motifin farklı çalışmalarda ortaya çıkan bir tema olabileceği gibi tek bir çalışmada yinelenen bir unsurun da motif niteliği taşıyabileceğine dikkat çeker (2009: 61). Bu bağlamda, metnin başlıca motiflerinin metin içi motifler ve metinler arası motifler olarak iki grupta incelenmesi mümkündür.

	Metin içi motifler	Metinler arası motifler
Aktörler		Yetim kadın kahraman
		Zalim baba figürü
		Akıl hastası anne figürü
Nesneler	Şömine (atmosfer) Karanlık oda (atmosfer)	
Olaylar		Baba katli
		Delirme
		Faustiyen anlaşma
		Özgür iradeyi kullanma
Duygular	İkilem Tekinsizlik Yücelik Mistisizm	
Biçimsel özellikler		Gece/akşam öyküleri
		Çerçeve öyküler

Tablo 1. *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi* adlı eserde işlenen Gotik motifler şeması.

Motif incelemesi eksenli çalışmaların yöntemleri kıyaslandığında Thompson'ın önerdiği "aktörler/nesnelere/olaylar" sınıflandırmasına ek olarak, metnin özgün niteliklerine göre bizzat araştırmacılarca belirlenmiş bazı yeni kategorilerin, motif öbeklerinin belirlenmesine yardımcı olduğu görülür. Bu doğrultuda iç motifler ve diyalog hâlindeki motifler (yukarıda bahsedilen üçlü sınıflandırmaya ilave olarak) biçimsel niteliklerden kaynaklı ya da onları inşa eden motiflerin ve kahramanların duygu durumlarına hâkim olan motiflerin belirlenmesiyle desteklenebilir. İkinci gruptaki dış motiflerin, sadece Gotik şemalarla değil, onlarla aynı kaynaktan beslenerek dönemin yapıtlarına müphem bir atmosfer katan Gümüş Çağ edebiyatının alacakaranlık imgelemiyi de diyalog hâlinde olduğunun altı çizilmelidir.

5. Sonuç

Gotik edebiyatın Rus kültürüne özgü tarihî ve kültürel niteliklerle harmanlanarak ve siyasal dönüşüm süreçlerinden beslenerek kazandığı yerli çeşitlendirmeler arasında, Batı yazınında *Yüzyıl Dönümü Gotiği* [Fin de Siècle Gothic] adı verilen bir yorum da yer alır. 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarına işaret eden ve Gümüş Çağ olarak tabir edilen yüzyıl dönümü edebiyatının tanınmış yazarlarından biri olan Zinaida Gippius'un *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi* adlı eseri de işlediği motiflerle örülen karamsar alt metni bakımından açıkça bu dönemin huzursuz ve şüpheli dünya algısını yansıtan Gotik izlekler üzerine inşa edilir. Eser, Rus gazeteci, yazar, şair ve akademisyen İ. A. Pankeyev'in hazırladığı *Gümüş Çağ Gotik Nesri* başlığını taşıyan derlemede, Gotik türün örneklerinden biri olarak kendine yer bulur.

Metin, Gümüş Çağ edebiyatında benimsenen ve ikili karşıtlıklarla kurulan semboller evreninin en belirgin öğeleri olan aydınlık ve karanlık imgelerini, kontrast yaratacak biçimde buluşturur. Böylece merkezden çevreye doğru genişleyen bir halka boyunca sırasıyla Kontes'in, Politov'un, kurmaca dinleyiciler topluluğunun ve nihayet okurun ikircikli duyguları harekete geçirilmiş olur. Kurmaca ya da gerçek, olayların nakledildiği her şahıs, betimlemelere akseden muğlaklığın yansımalarını kendi zihin dünyasında bulur. Okurun da dâhil edildiği bu belirsizlik çemberi, bir bakıma yazarın devrinde yaşanan sosyal ve politik yenileşme hareketlerine karşı geliştirdiği tutumun doğal bir yansıması hâline gelir. Bilhassa anlatı figürlerinin özgür irade sorununa yaklaşımları ve belirli bir entelektüel birikime sahip oldukları gözlemlenen dinleyicilerin her şeyi bilme yetisini ürkütücü bulmaya başlamaları, yeni yüzyılın akılcı vaatlerine şüpheyle yaklaşan yazarın tavrını ortaya koyar.

Yüzyıl dönümü sanat dünyasında izler bırakmış bir isim olan Gippius, başta din ve felsefe olmak üzere ülkesinin geleceğine yön verebileceğine inandığı düşünsel alanlarda da söz sahibi olur. Yazarın din felsefesi anlayışında geçmi-

şin tutucu prangalarından kurtulmayı arzularken yeni olana karşı temkinli yaklaşmayı önerdiği ve bu ikilemi kurgu eserlerinde de işlediği görülür. Bu yaklaşımın bir örneği olarak *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi*'nde mistik deneyimler, özünde kendileri dışında bir olguya işaret ederler. Daha açık bir ifadeyle Faust efsanesinde olduğu gibi bu eserde de şeytanın ikamesi olan bir büyüyle yapılan anlaşmanın vadettiği geleceği bütünüyle görebilme yetisi, metafizik bir güçten ziyade, yaşamın akılcılık lehine ancak derinliksiz bir safhaya geçişini simgeler. Bireyin özgür iradesiyle her türlü bilgiye vâkıf olmayı seçmesi ve bu seçimi neticesinde yaşamın bilinmez yapısından ileri gelen tüm keyiflerini yitirmesi, trajik bir dönüm noktası olarak sunulur. Gippius, yüzyıl dönümünde hüküm süren ve aydınların geleceğe ilişkin tasarılarını da tesiri altına alan ikilemleri ve bir tür sona ulaşma ve güzel günleri geride bırakmış olma düşüncesinden beslenen karamsar duygu durumunu motifler yoluyla yansıtır. Dolayısıyla eserde işlenen başlıca motiflerin tespit edilmesi ve bir araya getiriliş maksatlarının açığa çıkarılması, yazarın devrinde yaşanan sosyo-politik ve felsefi gelişmeler konusundaki farkındalığını ve kişisel tutumunu anlamaya yardımcı olur.

Bu çalışmada olduğu gibi, motif merkezli çözümlemelerde, Amerikalı edebiyat eleştirmeni William Freedman'ın "Edebî Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme" başlıklı makalesinden sıklıkla faydalanılır. İlk olarak 1971 yılında "The Literary Motif: A Definition and Evaluation" özgün adıyla yayımlanan makale, yıllar içinde dünya dillerine kazandırılır ve motif odaklı çağdaş edebiyat incelemelerinde bir başvuru kaynağı hâline gelir. Freedman, sembolik değer taşıyan bir öge olan motifi bir aile, bağlantılar demeti ya da öbek olarak nitelendirir. Bu bağlamda motif, zorunluluk ya da rastlantı nedeniyle değil de sembolize ettiği şeye uygunluğu dolayısıyla tekrarlanması gereken bir unsurdur. Tanımlanabilir ve tutarlı bir biçimde bütünleşmeleri gereken motiflerin etkisi kümülatiftir ve eserin atmosferini belirleyen de onun anlamlı bir biçimde tekrar edilme sıklığıdır. Motifin gücü, bu sıklığın uygun düzenlenişiyse, önemli bağlamlarda ortaya çıkışıyla, ortak bir amaç doğrultusunda işlev kazanmasıyla belirlenir (2009: 62). Aynı zamanda motif, yazarın niyetleri ve farkındalığının da göstergelerinden ve neticelerinden biri olarak ortaya çıkar.

Freedman'ın yaklaşımı ışığında okunan *Kurmaca: Bir Akşam Hikâyesi*, Rus sembolizminin temsilcilerinden biri olan Gippius'un nesir anlayışında motif öbeklerinin, yinelenen bir dizi sembol vasıtasıyla oluşturulduğunu gösterir. Eserde Gümüş Çağ edebiyatına özgü ikili motiflere ya da motif çifti olarak adlandırılabilir karşıt öğelerden oluşan bağlantı demetlerine başvurulur. Karamsar yönü ağır basan bu semboller ailesi, toplumsal beklentilerin ve kaygıların aynı anda gün yüzüne çıktığı istikrarsız bir süreç olan yüzyıl dönümünün ruhunu yansıtır. Bir dönüm noktasında bulunma duygusu, anlatı kişilerinin

dikkatlerini bütünüyle özgür irade problemine yöneltir ve metin boyunca insanların, geleceği öngörebilme yetisine ihtiyaç duydukları bir zaman diliminden geçildiği vurgulanır. Olumsuz duygular uyandıran motifler, özgür irade meselesinin tartışılmasında anılarından faydalanan kahramanların sözcük dağarcığını kuşatır, sohbetlerine yansır, kişi ve mekân tasvirlerine sızar ve böylelikle anlatının karanlık atmosferini ortak bir amaç doğrultusunda ve sistemli bir biçimde bütünleşerek inşa eder.

KAYNAKÇA

- Alder, Emily (2016); "Fin-de-Siècle Gothic", *The Encyclopedia of the Gothic*, ed. William Hughes, David Punter, Andrew Smith, Wiley-Blackwell, s. 248-251. Chichester.
- Aytaç, Gürsel (1997); *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- Azizyan, İrina Atkivna (2001); *Dialog iskusstv Serebryanogo veka*, Progress-Traditsiya. Moskva.
- Barkovskaya, Nina Vladimirovna (2019); "Detstvo-yunost'-starost' v tvorçestve Z. N. Gip-pis", *Filologičeskiy klass*, 3 (57), s. 35-43.
- Berdnikova, Olga Anatolyevna (2005); *Serebryany vek*, Voronejskiy gosudarstvenniy uni-versitet, Voronej.
- Bikkulova, İrina Anatolyevna (2016); *Fenomen russkoy kul'turı Serebryanogo veka*, İzda-tel'stvo «Flinta». Moskva.
- Bonamour, Jean (2006); *Rus Edebiyatı*, çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi Yayınları. An-kara.
- Cornwell, Neil (2001); "The European «Nights» tradition: Potocki and Odoevsky's «Rus-sian Nights»", *Vestnik Rossiyskogo universiteta drujbi narodov*, (5), s. 5-11.
- Çernoivanenko, Yevgeniy Mihayloviç (2011); "Serebryany vek: naçalo ili konets?", *Bib-liya i kul'tura*, 14, s. 1-8.
- Demçenko, Aleksandr İvanoviç (2011); *Serebryany vek russkoy hudojestvennoy kul'turı*, Saratov: SGK.
- Forrester, Sibelan - Martha Kelly (2015); *Russian Silver Age Poetry: Texts and Contexts*, Brighton: Academic Studies Press.
- Freedman, William (2009); "Edebî Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme", çev. Funda Özşe-ner, *Yedi*, 2, s. 61-66.
- Frownfelter, Andrea (2010); *Flower Symbolism as Female Sexual Metaphor*, Ypsilanti: East-ern Michigan University.
- Garry, Jane - Hasan El-Shamy (2005); *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*, NY: M. E. Sharpe.
- Gippius, Zinaida Nikolayevna (2001); *Aly meç. Povesti, rasskazi, stihotvoreniya*, Russkaya kniga, Moskva.
- Gippius, Zinaida Nikolayevna (2002); *Jiviye litsa*. Russkaya kniga, Moskva.
- Hetherington, Philippa (2006); *Mythos and Eros in Fin de Siècle Russia: Zinaida Gippius' Sexual Revolution*, University of Sydney, Sydney.
- İvanskaya, İ. V. (2006); "Priçini poyavleniya i rasprostraneniya frantsuzskoy kul'turı v Ros-sii v epohu Petra I", *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, 5 (23), s. 42-47.
- Koliganova, Nadejda Anatolyevna (2011); "Gotičeskaya traditsiya v russkoy literature XIX - naçala XX veka: itogi i perspektivi izuçeniya", *İnjenerniye tehnologii i sistemi*, 1, s. 203-204.
- Krebel, İrina Alekseyevna (2010); *Mifopoetika Serebryanogo veka: Opit topologičeskoy ref-leksii*, SPb: Aleteyya.

- Makovski, Sergey Konstantinoviç (1986); *Na Parnase Serebryanogo veka*, NY: Orfey.
- Meşçerskaya, İrina Yaroslavovna (2011); “Formı povestvovaniya v doemigrantskih sbornikah rasskazov Z. N. Gippius”, *Vestnik İrkutskogo gosudarstvennogo tehniçeskogo universiteta*, 8 (55), s. 284-290.
- Moseley, Ann (2013); “Review of the Book *The Catherian Cathedral: Gothic Cathedral Iconography in Willa Cather’s Fiction*, by Christine E. Kephart”, *American Literary Realism* 46 (1), s. 91-92.
- Otsup, Nikolay (1933); “Serebryaniy vek russkoy poezi”, *Çisla*, 7/8, s. 174-178.
- Özakin, Duygu (2021); *Karanlığın Estetiği: Rus Edebiyatında Gotik*, Nobel, Ankara.
- Pankeyev, İvan Alekseyeviç (2009); *Gotiçeskaya proza Serebryanogo veka*, Eksmo. Moskva.
- Parer, M. Özlem (2013); “Rus Modernleşmesinde Son Avangart Fenomen: Oberiu (Bir Oberiu Günlüğü)”, *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 53 (2), s. 531-548.
- Pyast, Vladimir Alekseyeviç (1997); *Vstreçi*, Novoye literaturnoye obozreniye, Moskva.
- Rapatzikou, Tatiani G. (2004), *Gothic Motifs in the Fiction of William Gibson*, Amsterdam & NY: Rodopi.
- Ronen, Omri (2000); *Serebryaniy vek kak umysel i vımsel*, OGI. Moskva.
- Shamina, Vera (2016); “Mystic Motifs in Silver Age Poetry and Prose”, *Ghosts - or the (Nearly) Invisible: Spectral Phenomena in Literature and the Media*, ed. Maria Fleischhack, Elmar Schenkel, NY: Peter Lang, s. 161-169.
- Shelley, Mary (2012); *Frankenstein ya da Modern Prometheus*, çev. Duygu Akın, Can. İstanbul.
- Soboleva, Yelena Grigoryevna (2001), “Osobennosti poetiki novellı Z. Gippius «Vımsel»”, *Dergaçevskiye çteniya*, 2, s. 307-311.
- Sözen, Metin - Uğur Tanyeli (2005); *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tan-Metreş, Eda H. (2021); “Bir Arşiv Yaşam İncelemesi: Zinaida Gippius’un Petersburg Günlükleri”, *Litera*, 31 (2), s. 857-879.
- Tetik, Kevser (2012); “Bryusov, Blok ve Mayakovski Şiirlerinde Şehir Teması”, *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 16 (4), s. 98-116.
- Veselovskiy, Aleksandr Nikolayeviç (1939); *İzbranniye stat’i*, Leningrad: Goslitizdat.
- Wallace, Diana - Andrew Smith (2009); *The Female Gothic: New Directions*, NY: Palgrave Macmillan.
- ELEKTRONİK KAYNAKÇA**
- Karaca, Birsen (2017); “20. yüzyıl Rus edebiyatını karakterize eden süreçler” <https://t24.com.tr/k24/-yazi/20-yuzyil,1404> (Son Güncelleme Tarihi: 05.10.2017), (Erişim Tarihi: 04.10.2021).
- ELEKTRONİK-GÖRSEL KAYNAKÇA**
- URL 1. <https://tr.pinterest.com/> (Erişim Tarihi: 05.02.2022).
- URL 2. <https://kutahyaporselen.com/> (Erişim Tarihi: 05.02.2022).
- URL 3. <https://cintemani.com/tr/> (Erişim Tarihi: 24.03.2018).
- URL 4. <https://www.nationalmuseum.se/> (Erişim Tarihi: 05.02.2022).
- URL 5. <https://www.normawaltonartist.co.uk/> (Erişim Tarihi: 05.02.2022).

ARZU ÇAĞINDA OYUN VE İTERAKTİF SANAT İLİŞKİSİ

Dr. Melis BOYACI*

Öz: Küreselleşmenin doğurduğu postmodern dönemde bireyler sürekli imge bombardımanı altındadır. Arzu Çağı ya da gösteri toplumu olarak tanımlanan bu dönemde kitleler sürekli tüketime yönlendirilmektedir. İleri kapitalist kültür insanların doğuştan itibaren var olan eksiklik duygusunu ve bunu tamamlamak için kendisini başkasının gözünde tamamlama arzusunu kullanarak bu tüketim sarmalını her zaman canlı tutmaktadır. Kültürü var eden, insanlık tarihinin başından beri var olan oyun olgusu da göstergeler arasındaki yerini alarak bu yarışta destekleyecek ve güçlendirecek bir unsur olarak sistemin içinde kullanılmaya başlanmıştır. Pek çok firma ve hizmet sektörü, oyun unsurlarını, eğlenceyi işin içine katmak ve ürünleri cazip kılmak üzere kullanmaktadır. Bunun nedeni, sistemin insanları/kitleleri sürekli hareket hâlinde olma zorlamasıdır.

Bireylerin sürekli etkin olmaya yönlendirildiği bu dönemde sanatın temsil süreçleri ve algılanışı da değişime uğramıştır. Araştırmacının amacı ileri kapitalist toplumun kültürel yapısı içinde şekillenen ve gösterileşen sanat ortamında, oyuncu unsurların kullanıldığı interaktif çalışmalara giderek daha çok yer verilmesinin nedenlerini motivasyon ve oyunlaştırma unsurları bağlamında incelemek amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: postmodernizm, arzu, motivasyon, oyun, interaktif sanat

RELATIONSHIP BETWEEN INTERACTIVE ART AND PLAY IN THE AGE OF DESIRE

Abstract: In the post-modern period caused by globalization, individuals are under constant image bombardment. In this period, which is defined as desire age or society of the spectacle, masses are directed to continuous consumption. Advanced capitalist culture always keeps this consumption spiral alive by using the innate sense of incompleteness of people and the desire to complete it in someone else's eyes to complete it. The phenomenon of the game, which has created culture since the beginning of human history, has been used in the system as a component that will support and strengthen this race by taking its place among the indicators. Many companies and service sectors use elements of play to entertain and make the products attractive. This is because the system forces people / audiences to be constantly on the move.

In this period, where individuals are constantly being active, the representation processes and perception of art have also changed. The aim of the researcher is to examine the reasons of increase of the interactive works that uses the elements of play in the art environment, which is shaped and displayed within the cultural structure of the advanced capitalist society.

Key Words: postmodernism, desire, motivation, play, interactive art

ORCID ID : 0000-0003-2939-6523

DOI : 10.31126/akrajournal.1026597

Geliş tarihi : 11 Kasım 2021 / Kabul tarihi: 20 Ocak 2022

* İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İletişim ve Tasarım Bölümü.

1. Giriş

Hollandalı kültür tarihçisi Huizinga (1995), kültürün oyunla var olduğu üzerinde durmakta ve uygarlığın belirli bir oyun elemanının olmadığı yerde gelişemeyeceğini belirtmektedir. Kültür her ne seviyede olursa olsun insanın olduğu her yerde oyun kültürünün bir parçası olarak var olagelmıştır. Çocuklar evcilik oynar, güreşir ya da bir aleti keşfetmek üzere parçalara ayırıp tekrar birleştirirler; yetişkinler dans ederek, kitap okuyarak ya da bir şekilde kendilerini oyalayarak eğlenirler. Tarih boyunca toplumlar ve günlük yaşamları araştırıldığında bunun çok örneklerine rastlanabilir. Eski Mısır ve Babil’de yapılan kazılar bebek, çingirak ya da topaç gibi çok çeşitli oyun gereçlerini ve çanak çömlek ya da metalden bir sürü incik boncuk ve bibloları ortaya çıkarmıştır. Bu bulgular o dönemde de çocukların oyuna alışkın olduklarını ve yetişkinlerin sanatsal faaliyetlerle ilgilendiklerini göstermektedir. Çin, Kore, Peru ya da Aztekler gibi farklı antik uygarlıktan kalan bir sürü oyuncak ya da avlanma, kayıkla gezinme, festival sahnelerini betimleyen heykelcikler ve resimler günümüze oyunla ilgili ipuçları bırakmışlardır (Elmer ve Bernard, 1945).

İlkel insanların oyunları insanın oyuna olan eğilimini aydınlatması açısından önemlidir. Tarih öncesi insanların oyunlarının daha çok doğada hayvanların oyununa benzediği üstünde durulan bir durumdur. Hayvanların oyunlarına bakıldığında doğaçlama ve dürtüsel olması bakımından koşma, yakalama, güreşme, sıçrama, savaşıma temel oyun bileşenleri olarak görülmektedir. Yaşamı idame ettirmenin aciliyeti doyurulduğunda ilkel insanların zamanlarını avlanma ve savaşın imitasyonunu içeren oyun ile geçirirlerdi; böylece bu yetilerini daha da geliştirmiş oluyorlar, dolayısıyla daha hazırlıklı oluyorlardı. Bunların hepsi, aynı zamanda, çocuk oyunlarının karakteristik yapısıdır. Benzer şekilde modern dönemde toplumda atletizm, basketbol, satranç turnuvaları gibi oyunlar da insanın temelde yatan güdülerinin tatmini olarak yerini almıştır. İnsanlığın kültürün gelişmesiyle isteklerini doyurmada ve çevresini kontrol altına almada ilerlemesi, ona daha fazla boş vakit ve özgürlük getirmiş, bu da kendi kişiliğini ifadeye çok farklı formlar geliştirmesini sağlamıştır. Nitekim düzenli oyun, dans, sanat ve debdebeli gösteriler insanın hayvandan daha üst bir varlık olduğunun kanıtıdır.

Bazı oyun formları çok eskilerden beri var olagelmekle beraber, günümüzdeki oyun kavramı 20. yüzyılın oluşturduğu bir şeydir. Spartalılar ya da Romalılar gibi bazı devletler savaşla ilgili oyunlara ulusal destek vermişlerdir. Atinalılar fiziksel güzelliği geliştirme adına ve aynı zamanda yurttaşlık idealarıyla eş olarak iyi moral değerleri kazanmak adına oyuna eğitim ile ilgili bir rol vermişlerdir. Erken Modern ve geç modern dönemde ise çoğunlukla çocukların ve hatta yetişkinlerin içgüdüsel olarak katıldığı ya da tatil zamanları içinde eğlenme adına gerçekleştirilen oyun; organize olmayan bir aktivite olarak şekillenmiştir (Elmer ve Bernard, 1945). Günümüz post modern toplu-

munda ise oyun, toplum tarafından geliştirilen ve zenginleştirilen olimpiyat, festival gibi etkinliklerle ileri düzeyde organize edilmiş bir kurum olarak var olagelmekte ve varlığını devam ettirmektedir.

2. Oyunun Yapısal Özellikleri ve Anlamı

Çalışmanın odağını oluşturan post modern çağ, endüstri kapitalizminin ege-menliğindeki modernite döneminin sona erdiği, toplumsal ilişkilerin ve anlamların bağlamlarından koptuğu ve çift değişkenli karşıtlıkların yok olduğu bir süreci imlemektedir. Bu süreç göstergeler üzerinden ilerleyen, öznel dâhil her şeyin metalaştığı, dolayısıyla gündelik yaşam dâhil her şeyin kültürleşmeye ve gösterileşmeye gittiği yeni bir toplumsal durumu ortaya çıkarmıştır (Baudrillard, 2004). Suretlerin gerçeğin yerini aldığı ve toplumsal karşıtlıkların eridiği böyle bir dönemde oyun da eski anlamı ve bağlamından kısmen koparak sistemin içinde yerini almıştır. Bu nedenle post modern toplumda oyun ve oyunlaştırmanın yerini ele almadan önce oyunun tanımına ve işlevine değinmekte yarar vardır.

2.1. Oyunun Yapısal Özellikleri

İnsanın tarih boyunca doğayla kurduğu ilişkiyi ve yaşamı anlamlandırmayı gerçekleştirdiği ilk ve en temel alan oyunun temel özelliklerini yine onu kültürün kopmaz parçası olarak ele alan Huizinga'ya değinerek sıralamak net bir tanımlama yapmamıza yardımcı olacaktır. Huizinga'ya (1995) göre oyunun başlıca özelliği gönüllü bir eylem olmasıdır. Zorunlu tutulan bir eylem ya da etkinlik oyun olarak tanımlanamaz. Oyun isteğe bağlıdır; her an oyuna ara verilebilir ya da iptal edilebilir. Boş zamanlarda gerçekleştirilen bir etkinliktir.

Oyunun ikinci özelliği, yarattığı ayrı zaman ve mekân içinde günlük hayatın ayrılmasıdır. Oyun oluşturulan belirli geçici alan ve zamanda başlar ve biter; günlük yaşamın kurallarından ayrı kendi kurallarını koyar ve oyuncuların bu kurallara uymalarını ister. Aslında oyun günlük yaşama verilen bir aradır. Bu bakımdan oyuncular günlük kaygılardan uzaklaşarak yaratılan ayrı bir evrende belirlenen kurallar çerçevesinde oynayarak rahatlarlar. Oyunun bir diğer özelliği ise, bir şeyin temsili olmasıdır. Oyuncular “-miş” gibi yapma hâlinin getirdiği özgürlük duygusu içinde bir yandan rol yaptıklarının farkındadırlar; ama diğer yandan da tamamen oyunun içinde kendilerini kaybederler ve benliklerini yeniden tanımlama alanları bulurlar.

Oyun, ayrıca her türlü maddi çıkardan bağımsız ve yarar gütmeyen bir eylemdir. Kendinde bir amacı olan ve kendi içinde tatmin bularak tamamına eren geçici bir eylem olarak gündelik yaşamın arzu ve ihtiyaç tatminine dayalı mekanizmasının bir yandan dışında yer alır bir yandan da ona sızar. Hayatın boşluklarını doldurmakta ve böylece vazgeçilmez olmaktadır. Oyun bu özelliklerle

rinin yanı sıra içinde barındırdığı belirsizlik ve bunun yarattığı heyecan duygusuyla oyuncuları içine alır (Huizinga, 1995).

Huizinga'nın yanı sıra oyunun yapısal karakterini belirlerken sanat ile bağına daha net bir şekilde kurmak adına müze sergileri üzerine de çalışmış olan Scott G. Eberle'nin tanımının da üzerinde durmak gerekmektedir. Eberle, oyunu süreç içinde gelişen bir eylemlilik olarak ele almak gerektiği üzerinde durmaktadır. Söz konusu ister sokakta oynanan bir çocuk oyunu olsun ister bir satranç turnuvası olsun, oyunu oluşturan altı elemanın olduğunu ve bunların karşılıklı etkileştiğini belirtir. Bu elemanları beklenti, şaşkınlık, haz, kavrama, kuvvet ve ölçülülük (poise) olarak sıralamaktadır (Eberle, 2014). Oyunun her bir elemanının birbirini etkilediği ve aynı zamanda birbirini içinde barındırdığı fraktal bir yapıda işlediğinden bahsetmektedir. Beklenti ile beraber gelen şaşkınlık, oyuncunun merak duygusunu körüklemekte ve aynı zamanda haz almasını sağlamaktadır. Oyuncunun aldığı haz onu oyunun içinde tutarken bir yandan da kendini tanımasını, yeteneklerinin sınırlarını fark etmesini ve geliştirmesini desteklemektedir. Oyun başka kişilerle oynanıyorsa onlarla kurduğu ilişki içinde empati, mütakabiliyet ve etrafını yorumlama becerileri gelişmektedir. Algı ve kavrayışında meydana gelen yükselme oyuncunun fiziksel, ruhsal, sosyal ve entelektüel yapısını geliştirir ki bu da onları yeniden oynamaya hazır hâle getiren denge durumuna getirmektedir. Oyunu oluşturan bu elemanlar arasındaki geçişler sarmal bir yapıya sahiptir ve sürekli birbirleri arasında geçiş yaparak oyuncuyu oyunun içinde tutmaktadır.

2.2. Oyuna Dair Teorik Açıklamalar

Schiller'in (1990) "*İnsan yalnızca oynadığı zaman tam bir insan varlığıdır.*" sözünün de ortaya koyduğu üzere toplumsal bakımdan bu kadar merkeze konan bir olgu olarak oyun, tarih boyunca psikolojiden felsefeye birbirinden farklı birçok alanda açıklanmaya çalışılmıştır. Geleneksel teorilere bakıldığında kimi fazla enerjinin boşaltımı; kimi enerjinin korunduğu ve yeniden harekete geçmek için üretildiği boş zamanın değerlendirilmesi; kimi doğuştan gelen taklit yeteneği ve böylece yetilerin gelişimi; kimi bastırılmış duyguların tatmin edildiği ve özgür bırakıldığı bir eylem alanı; kimi gerçek hayatta karşılanamayan arzuların karşılanması ve gerçekleştirilmesi olarak tanımlamıştır (McLean, 2012). Bu teorilerin hiçbiri tam anlamıyla oyun olgusunu açıklamamaktadır. Çalışmanın odak noktası post modern toplumda gelişen arzu ve motivasyon olgusu üzerinden oyun ve sanat ilişkisi olduğu için bu bölümde oyuna dair geliştirilen modern teorilerden "*kendini ifade etme*" teorisi üzerinde durulacaktır.

Elmer Mitchell ve Bernard Mason tarafından geliştirilen "*kendini ifade etme*" teorisi insanların yeteneklerini kullanabilecekleri, kişiliklerini/benlikle-

rini ifade edebilecekleri ve geliştirebilecekleri alanları arayan aktif canlılar olduğu görüşünden yola çıkmaktadır. İnsan öz bakım dürtülerini karşıladıktan sonra kendisini harekete geçirecek etkinlikler aramaya başlar. Bu temel olgu oyunu açıklamakta büyük oranda yeterlidir. İnsanın başlıca gereksinimi ve arayışı kendini ifade etme ve bundan gelen hazdır. Canlı bir varlık olarak insan, güdülere ve arzulara sahiptir ve yaşamda sürekli bu güdülerin tatminini arar. Oyun ise insana bu tatmini sağlayan etkinlik biçimidir (Elmer ve Bernard, 1945).

İnsan gündelik hayatta tam olarak ya da hemen karşılayamadığı başarılı olma ve kendini ifade etme isteğini oyunla karşılar. Uсталık hissedeceği, yeterli derecede kendini ifade ettiği bir etkinlik bulur ve etkinlik içinde hünelerini geliştirebilir. Kişinin aldığı zevk, gelişme hissiyle beraber gelir ve etkinlik başarılı olup sonucunda bir yetkinlik hissi hissedildiği zaman tam anlamıyla oyun olarak işlev görür. Bu bakımdan denilebilir ki insan; başarıma, fethetme, etkileme ve onaylanma duygularını tatmin etmek için oynar (Elmer ve Bernard, 1945).

Elmer ve Bernard'a (1945) göre insanları oyuna yönlendiren başlıca etmenlerden bir diğeri ise evrensel arzulardır. Bu arzular, *yeni deneyime duyulan arzu*, *güvende olmaya duyulan arzu*, *ilişki kurmaya duyulan arzu*, *tanınmaya duyulan arzu*, *katılmaya duyulan arzu*, *estetığe duyulan arzu* olarak sınıflandırılır.

Yeni deneyime duyulan arzular; savaşmak, rekabet etmek, avlanmak, merak, seyahat, hız, yaratıcılık olarak sıralanabilir. Savaşmak, avlanmak ve rekabet insanoğlunun en eski güdüsü olarak modern toplumalarda kendisini rekabete dayalı sporlarda; dini/politik/felsefi fikir tartışmalarında; ayrıca yakalama, iz sürme, arama, saklanma gibi unsurlar üzerinde kurulan oyunlarda göstermektedir. Merak güdüsü insanı araştırmaya, keşfetmeye yönlendirir. Bir bitkiyi ya da araziye keşfe çıkmak, kitap okumak ya da bilimsel bir araştırma yapmak merak güdüsünün yansımalarıdır. Günümüzde tarihsel ya da bilimsel konulu sergiler, bir müzik grubuna ya da döneme ait sergiler merak güdüsünü karşılayan etkinliklere denk gelmektedir. Seyahat güdüsü de yeni yerler keşfetmek, hayatın rutinini kırmak, “şu an ve burada’ dan /an’ dan” kaçmak, yanı başında ve tanıdık olandan uzaklaşıp yeni deneyimlere yelken açmak isteğini içinde barındırır. Seyahat güdüsü hafta sonu gezilerine, yürüyüşlerine giderek, sinema ya da tiyatroya gidip farklı hayatları deneyimleyerek karşılanabilmektedir. Günümüzde ise seyahat güdüsü saydığımız birebir iştirak edilen bu tip etkinliklerin yanı sıra sanal gezilerle anında farklı yerlere ve bilgilere ulaşarak da tatmin edilmektedir. Yaratıcılıkta merak; kendini anlatmak, kurmak, inşa etmek, yaratmak ve bir şeyin sebebi olmak gibi arzulara ifadesini bulur.

Legolardan ev ya da araba yapmaktan yeni bir yemek denemeye ya da şiir yazmaya kadar farklı bir sürü etkinliğe bu güdü yön vermektedir.

Güvenlik arzusu; kaçmak, edinimcilik, öykünme gibi yönelimlerle kendisini gösterir. Koleksiyon yapma isteği, saklambaç, kovalamaca ya da kaçma, yakalama, savaşıma, güvende olma gibi öğeleri içinde barındıran bilgisayar oyunları, güvenlik arzusunun karşılığını bulduğu oyunlar ve eylemlerdir. Güvenlik arzusunda istikrar, bağımlılık, kaostan uzak olmak, düzen arayışı yönlendiricidir.

İlişki kurmak için duyulan arzu; yakın ilişkiye, sevgiye duyulan insanın en temel arzudur. Sosyal olmaya ve arkadaşlıklar kurmaya yönlendirir. Oyunda karşılık alma arzusu, partilerde, pikniklerde, flörtleşmede ve evcilik oyununda görülür. *Katılmaya duyulan arzu* da sosyalleşme arzusunu içinde barındırır; fakat büyük bir organizasyon ya da hareketin içinde olma isteği ile ilgilidir. Bir yerde var olma, ait olma ve o yer içinde değerli olma arzudur. Yardım kuruluşlarına ya da belli bir dava uğruna katılınan gruplar, festival gibi büyük organizasyonlarda yer alma bu arzudan doğar.

Tanınma arzusu; toplum tarafından kabul edilmek, zafer elde etme, liderlik gibi güdülerin yansımasıdır. Tanınma arzusu kapitalist düzenin insanları sistem içinde tutmak için kullandığı başlıca arzudur. Tanınma arzusu sayesinde bireyler tükettikleri metalar ve gittikleri yerler ile kendilerini göstermeye dayanan sürekli bir yarış içine sokulurlar.

Estetiğe duyulan arzu; insanda bulunan harmoni ve dengeye dair arayışın beslediği bir arzudur. İnsanlar evlerinin, içinde yaşadığı/çalıştığı ortamın, kullandıkları eşyaların ve giysilerin güzel olmalarını isterler (Elmer ve Bernard, 1945).

Tüm bu tanımlamalar çerçevesinde oyun, özgür irade ile katılınan, gündelik hayattan ayrı kendi zaman ve mekânını ve kurallarını yaratan, gündelik hayattan ayrı bir gerçeklik ile “-mış” gibi olma hâlinin yaşandığı, içinde barındırdığı belirsizlik ve gerilim ile heyecan uyandıran bir eylem olarak tarif edilebilir. Oyun ayrıca kendi kendisini besleyen bir süreç olarak kişinin kendisini fiziksel, ruhsal ve entelektüel olarak geliştirdiği; farklı yönlerden kendisini ifade etme ve gerçekleştirme ihtiyacını karşıladığı ve bu nedenle de doğal olarak katıldığı bir eylem alanıdır.

3. Arzu Çağında Motivasyon ve Oyunlaştırma

“Gösteri Toplumu”, başka bir söylemle “Arzu Çağı” olarak tanımlanan post modern toplumu modern sanayi toplumundan farklı olarak işaretler, kodlar ve göstergelerin etkin olduğu simülasyon çağıdır (Baudrillard, 1983). Bireylerin mükemmelleşmesi, insanlığın topluca ilerlemesi ve tüm bunların bilimsel yöntemle doğaya, özne dışında var olana, bir başka deyişle gerçekliğe yönelerek

yapılması düşüncesinin çağı olan 19. yüzyılın ardından bilimin egemenliği altında belirlenen hesaplanabilir ve kontrol edilebilir, hatta kurgulanabilir dünyaya geçişi getirmiştir. Artık hesaplanabilir hayatlar içinde yaşayan öznelere sahnededir. Baudrillard'ın (1983) belirttiği gibi gerçeklik ters yüz olmuştur.

Post modern dönem, toplumun ve tarihin yeni bir safhasının yaşandığı; medya ve enformasyon, simülasyon ve simulakra ve hipergerçeklik ile eski endüstri toplumunun değerlerinin, kategorilerinin ve sınırlarının belirsizleşerek şekillendiği yepyeni organizasyonların, kavramların ortaya çıktığı bir dönemdir. Tüm ilişkiler göstergeler üzerinden ilerler. Burada yaratılan bir *sistem* söz konusudur. Bu sistem içinde üretim ilişkileri yerini, hizmet ve iletişim sektörlerine bırakmıştır. Sınırsız üretim- tüketim cenneti; mutlak özgürlük- eşitlik; kısıtlanmış mutluluk-tatminsizlik ile örtülü bir mutluluk ve bütünsel refaha ulaşma arzusu üzerinden şekillenir. Bu sistemin temel yasasını Erich Fromm (1991) şöyle ifade etmektedir: “*Sınırsız üretim, mutlak özgürlük ve kısıtlanmış mutluluk üçlemesi, yeni ‘gelişme dini’ nin temelini oluşturuyordu ve bu dinin dünyasal planda yaşanması, eski dinlerdeki ‘Tanrının Şehri’ ne ulaşma arzusunun yerini alıyordu.*” Modern toplum herkese refah, mutluluk sunar; ancak bir farkla, bu vaadini 19. yüzyılın hediyesi olan eşitlik ilkesi üzerinde temellendirir. Yani, buradaki kilit sıfatımız tüm bunlar üzerine kurulu “türdeş” bir hayat arzusudur. Bu da yaşamın muhasebeleştirilmesine götürür. Ölçülebilen her şey bu sistemde yerini alır. Her şey –nesnelere insan ve tarihe kadar meta hâlini almıştır, değişim değeri yasalarına göre hareket etmektedir. Bu yasalar da sistemin kendi içinde yarattığı değerlere hizmet etmek zorundadır. Sistemin vadettiği bütünsel refaha, mutluluğa ulaştıracak ‘konfor’, ‘prestij’ gibi değerler aracılığıyla hesaplanabilir olması gerekir ve herkes bu gönenden payını alacaktır (Baudrillard, 2004).

Sistem toplumsal yapılaşmada ve ilişkilerde hiç boşluk bırakmayacak şekilde yayılır. Bireyler ki artık kitleler söz konusudur, reklamlarla vb. aygıtlarla sürekli bir göstergeler bombardımanı altında vadedilen bu refah ve mutluluğu elde etmek için koşuturlar. Ne yapmaları, nasıl yaşamaları gerektiği, devletin ideolojik aygıtları olan kültür, televizyon vb. kitle iletişim araçları, aile, eğitim, din, hukuk kuralları gibi aygıtlarla yönlendirilir. Bu ideolojik aygıtlar, post modern dönemde daha da genişletilerek sanat ve eğlence sektörüne, Facebook, Youtube, Twitter gibi sosyal medya araçları da eklenmiştir. Bunların her biri ayrı ayrı “arzulanan ben”i inşa eden araçlardır. Sistem refah vaadi üzerinden arzulanan ben’eri kurarken, bireylerin doğduklarından beri hissedilen ve doldurmaya çalıştıkları eksiklik duygusu üzerinden işler. Birey doğduğu andan itibaren, kendisini ötekinin gözünden tanımlamaya ve kurmaya çalışır. Bu kendini tanımlama ve gerçekleştirme dürtüsü içinde bundan gelecek haz arayışı içindedir (Tura, 2010). Ötekinin gözünde kendini kurma ve tanımlama arzusu

“ben”i oluştururken bireyi sürekli motive eder ve sürekli bir eylemlilik içinde olmaya iter.

İleri kapitalist sistem de insanın kendisini ötekinin gözünde var etme, tanımla isteği ve haz arayışını bu herkese bolluk mutluluk vaadiyle birleştirir. Tamlığa gitmeye çalışan insanları bu eksiklik duygusuyla yönetir ve kendi sistemi içinde tutar. Tamlığı sürekli eksik bırakır, sürekli yeni olanı elde etmeye, yeni yerler görmeye yöneltir, sürekli bir etkinlikten diğerine katılmaya istek uyandırır. Günümüzde herkes izleyici aramaktadır; izlenmek, takip edilmek istenmektedir. Twitter, Facebook, Swarm gibi uygulamalar hep bu arzuyu doldurur; bir yandan da daha arttırır. Bireyler daha çok takip edilmek için bir yarış içindedir. Kapitalizm bunu fark etmiş durumdadır. İnsanın ötekinin onayı ile var olma arzusunu, ‘bana kim olduğumu, ne yapmam gerektiğini söyle’ sorusuna, şurada yemek yersen, filan dergiyi okursan var olacaksın diyerek karşılık verir.

Temelde yorucu olan bu yarış hâli motivasyon öğeleri ve oyun bir araya getirilerek hafifletilir. Oyuncul interaktif özellikler katılarak günlük yaşamın rutini ve hızı içinde kaybolmuş kitleler tekrardan sistemin içine dâhil edilirler. Oyun da sistemin ideolojik aygıtlarından biri hâline gelmiştir. Böylece içinde barındırdığı özgürlük ve yaratıcı özellikleriyle nitelenen oyun, kitlelerin denetim altında tutulduğu, hatta şekillendirildiği bir alan hâline gelmiştir. Eğlence her etkinliğin merkezine oturtulmuş durumdadır. Oyunun insanları hem içten hem de dıştan güdüleyici bir faktör olarak motive edici özelliği kullanılmaktadır. Bir ürüne ya da hizmete oyun elemanı katıldığı zaman, insansı bir karakter yüklenir; dolayısıyla eğlendirme ile donanmış olurlar. Aynı zamanda oyun sosyalleşmeyi de teşvik eder. Buna örnek olarak Lays’in 2018 reklamları verilebilir. “Rafta hangisi kalacak? Favori tadını belirle lays.com.tr’de oyla. Lays’in rafta kalsın.” diyerek rekabet gibi oyuncul unsurlar, aynı zamanda sosyalleşme işin içine katılarak tüketimin artırılması amaçlanmaktadır. Benzer şekilde Swarm uygulaması ile bireyler gittikleri mekânlar hakkında yorum yapmaya ve böylece puan kazanmaya teşvik edilirken sosyalleşmeleri de sağlanır. Burada hem motivasyon öğeleri hem de oyuncul unsurlar kullanılarak kişilere kendilerini ifade/gerçekleştirme olanağı verilir. Böylece başkalarına nerede olduklarını kaç puan verdiklerini göstererek deneyimlerini paylaşan kişiler ‘arzulanan ben’ olarak kendilerini var etme ihtiyaçlarını tatmin ederler, bir yandan da sistem içindeki yerlerini alırlar.

Tüm bu örneklerde hem motivasyon hem de oyun öğeleri kullanılmaktadır. İnsanları bir eyleme/etkinliğe teşvik eden temel arzuları Steven Reiss on altıya ayırmıştır. Bunlar tasdik, merak, yeme, aile, gurur, idealizm, bağımsızlık, dü-



Görsel 1: Rafael Lozano-Hemmer, Body Moves, yazılım, fotoğraflar, video projeksiyon, ışık, 2001.

zen, fiziksel etkinlik, güç, romantizm, tasarruf, sosyal ilişki kurma, sosyal statü, sükûnet ve öç'tür (Reiss, 2004: 187). Yine benzer şekilde insanları ister iç güdümlü ister dış güdümlü olsun motive eden duygular şu şekilde sıralanmaktadır: İlişki kurma, yeterlik hissetme, otonomi ve kendini geliştirme (Ryan ve Deci, 2000, Ulukuş, 2016). Bu öğeler aslında Maslow'un (1943) insanın temel arzuları olarak aldığı, fizyolojik, güvenlik, sevgi, saygınlık ve kendini gerçekleştirme ihtiyaçları ile paraleldir. Bu noktada bir önceki bölümde ele alınan insanları oyuna yönelten evrensel arzularla da ortaktırlar. Aynı zamanda oyunlaştırmada insanları oyuna teşvik eden faktörlere bakıldığında bu öğelerle de paralellik gösterdikleri görülmektedir. Zichermann, insanların oyun oynama nedenlerini dört başlıkta ele almıştır: Bunlardan birincisi, oyunun ya da uygulamanın/aplikasyonun insana sunduğu "üstünlük/ustalık" hissi; ikincisi, rahatlamak hissi; üçüncüsü, sadece eğlenmek hissi; dördüncüsü ise, söz konusu oyun ya da uygulamanın sunmuş olduğu sosyalleşme olanağıdır (Zichermann ve Cunningham, 2011: 20). Oyuna iten bu nedenleri Costello ve Edmonds 22 alt kategoride açıklamışlardır: Cezbetme, meydan okuma, yarış, bir işi tamamlama, kontrol, zulüm, keşif, erotizm, araştırma, ifade etme, fantezi, arkadaşlık, espri, teşvik etme, rahatlama, duyumsama, simülasyon, boyun eğme, yıkma, acı çekme, sempati ve büyük heyecan (Arrasvuori vd, 2011). John Raddoff bunlara, toplama/biriktirme, kaostan düzen yaratmak, bilgi toplamak, ilgi

odağı olmak, hediye alıp vermek, teşvik etmek, rahatlamak, bir kişinin sağlığını iyileştirmek ve toplumu geliştirmek gibi etkenleri eklemiştir.

Oyunlaştırmanın/ oyuncu unsurların sağladığı eğlenme hâli ve sosyalleşmenin, kendini ifade etme, başarma, yaratıcılık, merak, keşfetme gibi unsurlarının günlük yaşama giren sanatsal bir örneği olarak Rafael Lozano-Hemmer'ın 2001 yılında Rotterdam'da gerçekleştirdiği *Body Movies* (Görsel 1) interaktif enstalasyonu verilebilir. Sanatçı, Rotterdam'da büyük ve insanların sürekli gittiği bir sinema binasının dış yüzeyini ekrana dönüştürmüştür. Bu ekranda 7-8 kentte sokaklarda ve dış mekânlarda çektiği insan görüntüleri bulunmaktadır. Ekranda bu görüntüler bir yandan dönerken aynı anda yüzeyin üstüne üç noktadan çok güçlü ışık projeksiyonları verilmektedir. Bu ışık kaynaklarının önüne geçen herkesin gölgesi binanın yüzeyine düşmektedir. Bu gölgelerin içinden ekrana yansıyan önceden çekilmiş görüntüler görülmektedir ve bu görüntüler de insanlarla birlikte hareket etmektedir. Çalışmada, aynı anda üç kademeli oturduğu üç ışık kaynağı yüzünden çeşitli oyunlar çıkmaktadır. İzleyici/katılımcı etkileşime girerek işi şekillendirmekte ve işin seyrini belirlemektedir. Böylece kendi içinde bir oyun kurmaktadır. Çalışma uzun süre kalmıştır. İnsanlar önce çalışmanın kurallarını, oyunu öğrenmekte ve hatta kendilerine göre icatlarla daha da geliştirmektedirler (Çalikoğlu, 2005).

Bu interaktif enstalasyonda, motivasyon öğelerinin yanı sıra bir önceki bölümde oyunun yapısal özellikleri olarak değinilen özellikleri kullanılarak izleyicilerin/katılımcıların eğlenmeleri, rahatlamaları ve sosyalleşmeleri sağlanmıştır. Şöyle ki, oyun oynarken oyuncu, gündelik yaşamdan kopar, yaratılan ayrı zaman ve mekân içinde gündelik kaygılardan uzaklaşır, oyunun akışı zamanın nasıl geçtiğini fark etmez. Oyuncu ayrıca kendinde bir amacı olan ve tamamına eren bir etkinliğin içinde bir şeyi başarmak, kendini gerçekleştirme duygularını yaşayarak tatmin bulur. Tüm bunlarla beraber, Eberle'nin (2014) oyun unsurları olarak belirttiği, "beklenti, şaşkınlık, haz, kavrama, kuvvet ve ölçülülük" elemanları arasında gider gelir. Yukarıda bahsedilen gerek motivasyon gerek oyunlaştırma/oyun öğeleri katılımcıları ürünü/hizmeti ya da sanatsal çalışmayı keşfetmeye çağırır ve böylece onları içine çekerek eğlenmelerini sağlar.

4. Post Modern Toplumda Sanatta Oyuncu Unsurlar

İnternet ile dünyada her türlü bilgiye eş zamanlı ulaşılabilmesi, teknoloji-deki hızlı ilerleme ve yaşamın her alanına nüfus etmesi yeni bir toplumsal paradigmayı da beraberinde getirmiştir. Bu paradigma değişikliğini Crary "*görselliğin doğasında yaşanan dönüşüm, muhtemelen, Orta Çağ betimlemesini Rönesans perspektifinden ayıran kırılmadan daha derindir.*" (Wells 1997: 257) şeklinde tanımlar. Yukarıda da belirtildiği gibi toplumsalın çözüldüğü,

gerçekliğin yitirildiği simülasyon evreni olarak tanımlanan post modern toplumların yaşamı “gösterilerin uçsuz bucaksız birikimi olarak görülür.” (Debord 2006: 35). Sürekli imaj bombardımanı altında olan bireylerin yaşamı algılayışları ve ilişkileri gelişen kitle kültürü ve tüketim yarışı içinde değişime uğramıştır. Değişen bu ilişkinin sanata yansması da kaçınılmazdır.

Günümüzde insanlar gündelik hayatları içinde sürekli koşturma hâlinededirler, sürekli hareket hâlinde ve katılım ihtiyacı içinde olan kitleler söz konusudur. Bir önceki bölümde dile getirildiği gibi içinde yaşadığımız ve gösteri toplumu olarak adlandırabileceğimiz ileri kapitalist dönem insanı sürekli tüketmeye, katıldıkları etkinliklerin fotoğraflarını Facebook ve Instagram gibi sosyal medya alanlarında paylaşarak bu akışa dâhil olmaya çağırır. İzleyici artık sanat çalışması karşısında durup izlemek yerine katılımcı bir şekilde yapıtlarla iletişim ihtiyacı içinde (Groys, 2017; Kuspit, 2006) olmayı tercih etmektedir. Dolayısıyla sanatla kurulan ilişkide izleyici merkeze oturur ve katılımcı olmaya teşvik edilir. İzleyicinin okumasıyla sürekli değişen interaktif süreci öne alan, izleyicinin sanatsal çalışmaya katılımını merkeze alan sanat çalışmaları söz konusudur (Eco, 2001). Dolayısıyla sanatsal çalışma ile izleyici arasında oyunu merkez alan; izleyicilerin geldiği kültür, coğrafya, deneyimlerin sanatın okunmasındaki önemini öne alarak çok anlamlı, çoğulcu okumayı merkeze oturtan çalışmalar yaygınlaşmaktadır.

Sanatçılar da sürekli popüler kültürün tüketim stratejileri ile çevrelenmiş kitlenin ilgisini çekebilmek üzere post-produksiyon ve multimedya performanslarını sergi alanlarına taşıyan, daha çok gösteri-eğlence hâlini alan, kolay erişebilirliği, iletişimi, mizahı ve oyunu içine katan çalışmalar yapmaktadırlar (Robertson ve McDaniel, 2005: 14-30; Kuspit, 2006: 85-102). Bu bakımdan, son dönemde giderek oyuncu ve interaktif çalışmalarda artış gözlemlenmektedir. Oyuncu unsurlarını içinde barındıran ve izleyiciyi çalışmanın oluşum sürecine katan çalışmalara örnek olarak Edmond Couchot, Michel Bret ve Helene Tramus’un ortak projesi olan *I sow to the four winds* verilebilir. İnteraktif çalışmada, dijital ekranda beliren karahindiba çiçeği bulunmaktadır (Görsel 2). Katılımcının nefesiyle oluşan sanal esinti ile tohumlar sallanır ve esintinin kuvvetiyle beraber nefesle orantılı olarak uçuşur. Katılımcı matraklık ve eğlenme arasında gider gelir, hiç tohum kalmayınca kadar üfleme, oyuna devam etmeye yönelir. Oyunun sanatsal çalışmalara bu tür girmesi, bireylerin, günlük yaşamdan ve koşuşturmalarından ayrı zaman ve mekân içinde sanat yapıtlarına katılarak Eberle’nin oyun unsurları olarak tanımladığı merak, beklenti coşku arasında gidip gelmelerini; böylece eğlenmelerini ve rahatlamalarını sağla-



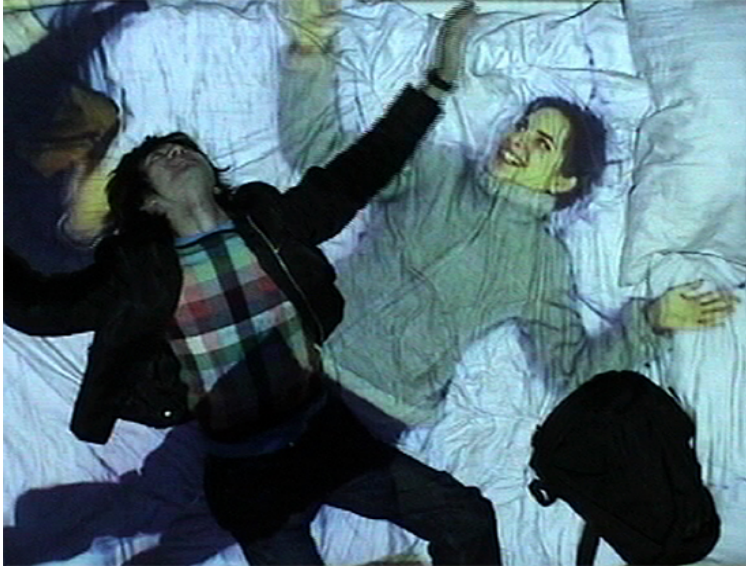
Görsel 2: Edmond Couchot, Michel Bret ve Helene Tramus, I sow to the Four, Winds, İnteraktif bilgisayar oyunu, 1990.

maktadır. Ayrıca bireyleri oyuna iten evrensel arzuları olan yeni deneyim, keşfetme ve sosyalleşme/ ilişki kuram ihtiyaçları da karşılanmaktadır.

Oyun ve oyunlaştırma ayrıca, gündelik hayatın hızlı akışı içinde kendilerini ifade olanaklarını zor bulan ve sosyal medya gibi mecralarda kendilerini ifade olanakları arayan kitlelerin kendini ifade ve katılma ihtiyacına karşılık veren bir faktör olarak sanatsal çalışmalarda yerini almıştır. Andy Deck'in Glyphiti (Görsel 3) adlı interaktif çalışması katılımcıların yaratıcılıklarını kullanarak kendilerini ifade olanağı buldukları, aynı zamanda sosyalleşerek eğlendikleri çalışmalara örnek olarak verilebilir. Web tabanlı bu çalışma, Antik Mısır ve Maya görsel geleneklerini akla getiren bir resim oluşturma sistemi olan on altı çarpı on altılık küçük kabartmalardan oluşan bir kare ya da kabartma şekilden oluşur. Katılımcılar kendi resimlerini yaratmak üzere Java kaynaklı yazılımı kullanmaları ve sürece katılmaları için teşvik edilir, böylece kendi eserlerini yarattıkları bir oyuna dâhil olmuş olurlar.

Bu bakımdan oyun ve sanatın doğasında var olan özgürleştirici ve dönüştürücü güçten nispeten uzaklaşarak kitleleri sistem içinde tutma işlevini gördükleri bir sürece karşılık gelmektedirler. Şöyle ki, yukarıda da belirtildiği gibi post modern toplumda bireyleri sistem içinde tutmak üzere motivasyon ve oyun teorileri arasındaki ortak öğeler kullanılır. Bunlar eğlenmek, öğrenmek,

lar. Paul Sermon'un Telematic Dreaming adlı interaktif çalışması (Görsel 4) sanatın ve oyunun içinde barındırdığı dönüştürücü ve sorgulayıcı özelliğın değerlendirildiğı çalışmaya güzel bir örnek teşkil eder. Enstalasyon iki yatak, iki video kamera, iki projeksiyondan oluşmaktadır ve bunlar birbirlerine telekomünikasyon hattıyla bağlıdırlar. Her ikisinde de yatakta yatan kişinin videosu diğeri yatağına yansıtılır. Bu sayede bir yatakta yatan katılımcı diğeri yataktaki kişiyi ile yatıyor gibi olur. Yatakta yatan kişi diğeri kişinin gerçekte yanında yatmadığını bilmesine ve aralarındaki iletişim ancak jestler ve mimiklerle sağlanabilmesine rağmen sanki yan yanaymış gibi büyük bir duygulanım yaşanır. Enstalasyon, günlük hayatın içinde araladığı alanda kendi düzenini kurar; kendi akışı içinde katılımcıları o an içindeki gerçekliğin içine ve bir “-mış” gibi oyununa sokar. Kurguladığı bu oyunusal alanda kişilerin ilişki kurma, güvenlik arzularını belirsiz bir alanda bırakarak sorgulama alanı açar. Böylece katılımcılar gerçeklik, sanallık, gerçek zaman ve uzam, mahremiyet gibi kavramları sorunsallaştırır. Oyun ve motivasyon unsurlarından sosyalleşme,



Görsel 4: Paul Sermon, Telematic Dreaming, İki yatak, video kameralar, projektörler, ISDN ağı, 1992.

tasdik, rekabet, otonomi, kendini ifade etme, keşfetme, merak gibi güdülerinin devreye sokularak kendilerine ve başka insanlara/yaşamlara dair sorgulama alanlarının açıldığı bir başka sanatsal çalışma ise Nell Tanhaff'ın UCBM (You Could Be Me) interaktif enstalasyonudur (Görsel 5). Enstalasyonda, katılımcı-

lar, bir duvara yansıtılmış temsili sanatçı olarak duran bir video karakterinin yönlendirmesiyle yapay empatiye uyum sağlama yeteneklerini test ederler. Video projeksiyon olarak yansıtılan sanatçının temsili görüntüsü, katılımcılarla kurduğu ironik, aynı zamanda bilimsel olarak şekillenen diyalogu, katılımcılardan da paylaşabileceği kadar bilgi ve samimiyet almaya çalışır. Etkileşimde bulunduğu katılımcıların iletişim kurmaya açıklıklarını değerlendirerek ve her birine bir skor ve kişiselleştirilmiş adaptasyon kalıpları vererek portrelerini oluşturur. Enstalasyon süresince kurdukları ilişkide, katılımcılar, aynı zamanda, Eberle'nin oyun tanımında üzerinde durduğu merak, beklenti, haz, kavrama ve denge gibi unsurlar arasında gider gelirler.



Görsel 5: Nell Tenhaaf, UCBM (You could Be Me), İnteraktif multimedya enstalasyonu, 1999.

5. Sonuç

İnsan, canlı bir varlık olarak sürekli kendini gerçekleştirmenin ve ifade etmenin yollarını aramaktadır. Güdülere ve arzulara sahiptir ve sürekli bunların tatminini aramaktadır. Oyun, bu bakımdan, insanın doğal bir şekilde katıldığı ve bu ihtiyacını karşıladığı bir alan olarak Eski Çağlardan beri var olagelmektedir. Huizinga'nın (1995) dile getirdiği gibi oyun, kültürü oluşturan bir olgu olarak içinde barındırdığı özgürlük ve yaratıcılık olanağı ile toplumsal ilişkileri ve kurumsal yapıları etkilemiş ve geliştirmiştir. Post modern toplumda ise, ileri

kapitalist sistemin kendisini devam ettirmede kullandığı motivasyon öğeleriyle oyunlaştırmanın devreye sokulması sonucu kitlelerin kontrolünün bir parçası hâline gelmiş ve dönüştürücü etkisi giderek zayıflamıştır.

Toplumsal tüm değerlerin ve yapıların bağlamlarından koptuğu post modern dönemde her şey metanın yazgısı altına girmiş; bu süreç içinde sanat da bu yazgıdan payını almış ve gösterilemiştir. Gösteri toplumu ve kültürün endüstrileşmesi ile beraber kitlelerin tüketimi için düzenlenen baştan çıkarıcı ve gündelik hayatı merkezine alan sanatsal ve kültürel etkinlikler organize edilmekte; sanat çalışmaları da sürekli görsel bombardıman altındaki kitleyi cezbetmek adına gösterileşmektedir. Yaşamın hızlı akışı içinde sürekli bir etkinlikten diğerine koşturan kitleler, etkin olmaya zorlanmakta ve bu koşurma içinde tam karşılayamadıkları kendilerini ifade etme arzularını tatmin etme yolları aramaktadır. Günlük hayatta tüketimin teşvik edilmesi ve aranan etkileşimi artırmak adına oyun ve oyunlaştırmanın motivasyon öğeleriyle kullanılması gibi sanatta da benzer şekilde oyuncu unsurlar kullanılmaya başlanmıştır. Oyuncu unsurların/oyunlaştırmanın kullanılmasıyla fiili olarak katılmanın sağlandığı interaktif çalışmalarda insanın kendini ifade etme arayışı ve katılma/ etkin olma arzusunun doldurulduğu olanaklar sanatsal çerçevede sunulmaktadır. Bu nedenle interaktif çalışmalara her geçen gün daha fazla yer verilmektedir.

Oyuncu unsurların ve oyunlaştırmanın kullanıldığı interaktif sanat çalışmaları iki grupta incelenebilir. Bunlardan birincisi, post modern toplumun kültür yapısı içinde sanatın da oyunun da kendi bünyelerinde sahip oldukları dönüştürücü gücü kaybederek sistemin bir parçası hâline gelmesi sonucu sistemin unsurlarından biri olarak gösterileşen ve eğlenceye dönüşen sanat çalışmalarıdır. İkincisi ise, sanatçıların oyunu insanların kendini ifade etme arayışında bu etkileşimi destekleyecek ve güçlendirecek bir unsur olarak devreye sokmasıyla hem sanatın kendisinden gelen hem de oyundan gelen özgürleştirici ve yaratıcı etkiyi kullandığı izleyenleri yaşama ve hakikate dair sorular sormaya kışkırtabileceği alanlar açtığı çalışmalardır.

Bu bakımdan görülmektedir ki oyun; post modern toplumda her ne kadar gündelik yaşamın içinde bazı sosyal ve sanatsal etkinliklerde sistemin bir parçası haline getirilmiş ve yaratıcı olasılıklarından uzaklaştırılmış olarak kullanılıyor ve bireylerin sistemin içinde erimesine hizmet ediyor olsa da hâlâ bazı sanat çalışmalarıyla dönüştürücü etkisini sürdürebilmekte ve günlük hayattan ayrı bir alan açarak yaşama dair sorgulama kapısı aralama özelliğini koruyabilmektedir.

KAYNAKÇA

- Arrasvuori, J., Boberg, M., Holopainen, J., Korhonen, H., Lucero, A., & Montola, M. (2011). Applying The PLEX Framework in Designing For Playfulness. Designing Pleasurable Products And Interfaces Proceedings Of The 2011 Conference.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. Columbia University in Newyork.
- Baudrillard, J. (2004). *Tüketim Toplumu*, çev. Oğuz Adanır, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Çalikoğlu, L. (2005). *Çağdaş Sanat Konuşmaları*, YKY, İstanbul.
- Debord, G. (2006). *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Eberle, S. (2014) The Elements Of Play: Toward A Philosophy And Definition Of Play, *Journal of Play*. 6 (2).
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*, çev: Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul.
- Elmer, D. M. ve Bernard, S. M. (1945). *The Theory of Play*, A. S. Barnes and Company, New York.
- Fromm, E. (1991). *Sahip Olmak ya da Olmak*, çev. Aydın Arıtan, Arıtan Yayınevi, İstanbul
- Groys, B. (2017). *Akıştta İnternet Çağında Sanat*, çev. Ebru Kılıç, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens*, çev: Mehmet Ali Kılıçbay. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden. Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Maslow, A. H. (1943). A Theory of Motivation. *Psychological Review*, 50, s. 370-396.
- Mclean, D. D. (2012). *Kraus' Recreation and Leisure in Modern Society*. Jones ve Bartlett Learning.
- Reiss, S., (2004). Multifaceted Nature of Intrinsic Motivation: The Theory of 16 Basic Desires. *Review of General Psychology*, 8 (3).
- Robertson, J ve McDaniel, C. (2005). Themes of Contemporary Art- Visual Art after 1980. Oxford University Press.
- Ryan, R. M. ve Deci, E. L. (2000). Self-Determination Theory And The Facilitation Of Intrinsic Motivation, Social Development, And Well-Being. *American psychologist*, 55 (1).
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikinaliz*, Pusula Yayıncılık.
- Schiller, F. (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine bir Dizi Mektup*, Çev. Melahat Özgü, Millî Eğitim Basımevi.
- Ulukuş, K. S. (2016). Motivasyon Teorileri ve Lider Yöneticilik Unsurlarının Bireylerin Motivasyonuna Etkisi, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (25).
- Wells, L. (1997). *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, London.
- Zichermass, G. ve Cunningham, C. (2011). *Gamification by Design: Implementing Game Mechanics in Web and Mobile Apps.*, CA: O'Reilly, Sebastopol.
- Görsel Kaynakçası**
- Görsel 1.** Çalikoğlu, L. (2006). *Çağdaş Sanat Konuşmaları*, YKY, İstanbul.
- Görsel 2.** https://sharonferris.wordpress.com/2007/11/28/couchot-edmond-bret-michel_-i-sow-to-the-four-winds-1990/ (Erişim tarihi: 13/04/2019)
- Görsel 3.** <http://artelectronicmedia.com/artwork/glyphiti> (Erişim tarihi: 16/04/2019)
- Görsel 4.** <http://www.medienkunstnetz.de/works/telematic-dreaming/> (Erişim tarihi: 15/04/2018)
- Görsel 5.** <https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/ucbm-you-could-be-me.html> (Erişim tarihi: 03/03/2019)

SFENKS FİĞÜRÜNÜN SELÇUKLU ÇİNİ VE SERAMİĞİNDEKİ İKONOĞRAFİK YOLCULUĞU

Dr. Öğr. Üyesi Başak ÇORAKLI*

Öz: Aslan gövdeli, insan başlı ve kartal kanatlı sfenks, ne insan ne de hayvan ancak her ikisinden de özellikler taşıyan melez anatomisi ile düş ya da efsane yaratığı da denilen fantastik bir figürdür. Antik Mısır'dan itibaren Suriye, Anadolu, Mezopotamya, Pers, Yunan ve Roma gibi kadim kültür çevrelerinin fantastik yaratıklar bezeme repertuarında önemli bir yer tutmuştur. Bedensel ve ruhani gücün birleşimini, güneş tanrısı Ra'yı, tanrısal gücü, kraliyet saygınlığını, kutsallığı, bilgeliği ve ihtiyatı sembolize etmiştir. Bilinen en eski örneği Büyük Gize Sfenksi'nden itibaren geçirdiği kültürlerarası değişimin izinin kısaca sürüldüğü bu çalışmanın merkezini, sfenks figürünün ikonografik yolculuğundaki önemli durak yerlerinden Selçuklu devri çini ve seramiğindeki tasvirleri oluşturmaktadır. Devrin sfenks tasvirleri figürün stilizasyon özellikleri ve yer aldığı ikonografik sahnelerle göre tasnif edilerek incelenmiştir. Çini ve seramiklerde görülen "tek sfenks tasvirleri" figürün stilizasyon özellikleri yanı sıra etkileşim kaynakları ve diğer sanat dallarındaki paralel örnekleriyle birlikte ele alınmıştır. Büyük Selçuklu seramiklerinde rastlanan hükümdar-taht, avcı-süvari, orman temalı av sahnesi, müzisyen ve saray eğlenceleri gibi temalarda tespit ettiğimiz örnekleri ise "ikonografik sahnelerde sfenks tasvirleri" başlığı altında incelenmiş; figürün sahnelerdeki sembolik anlamı ve kompozisyon şeması açısından değerlendirilmiştir. Bu bağlamda 12- 13. yüzyıl arasında üretilen çini ve seramiklerde görülen sfenks figürünün Anadolu ve Büyük Selçuklu tasvirleri arasındaki farklılıkları ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: sfenks, Selçuklu, çini, seramik, sembolizm.

THE ICONOGRAPHIC JOURNEY OF THE SPHİNX FIGURE ON SELJUK TILE AND CERAMIC

Abstract: The lion-bodied, human-headed and eagle-winged sphinx is a fantastic figure, also called a dream or myth creature, a hybrid anatomy that is neither human nor animal, but has features of both. Since ancient Egypt, it has had an important place in the repertoire of fantastic creatures of ancient cultural circles such as Syria, Anatolia, Mesopotamia, Persia, Greece and Rome. It symbolized the union of bodily and spiritual power, the sun god Ra, divine power, royal dignity, sanctity, wisdom and prudence. The center of this study, in which the traces of the intercultural change it has undergone since the Great Sphinx of Giza, the oldest known example, will be briefly traced, will be the depictions on the Seljuk period tile and ceramic, which are the important stops in the iconographic journey of the sphinx figure. The sphinx depictions of the period were examined by classifying them according to the stylization features of the figure and

ORCID ID : 0000-0001-6851-3716

DOI : 10.31126/akrajournal.1073456

Geliş tarihi : 14 Şubat 2022 / Kabul tarihi: 27 Mart 2022

*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çini Tasarımı ve Onarımı Anasanat Dalı.

the iconographic scenes in which it took place. The "single sphinx depictions" seen on tiles and ceramics are discussed together with the stylization features of the figure as well as interaction sources and parallel examples in other branches of art. The examples of the Great Seljuk ceramics that we identified in themes such as the monarch -throne, hunter-cavalry, forest-themed hunting scene, musicians and palace entertainments, in which the sphinx takes place, are evaluated in terms of the symbolic meaning of the sphinx and composition scheme in these scenes under the title of "sphinx depictions in iconographic scenes". In this context, the differences between the Anatolian and Great Seljuk depictions of the sphinx figure in tiles and ceramics produced between the 12th and 13th centuries are revealed.

Key Words: sphinx, Seljuk, tile, ceramic, symbolism.

1. Giriş

Sfenks figürünün Antik Mısır'da MÖ, 3000'lerde ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Firavun mezarları ve piramitleri korumak amacıyla yapılan ve kutsal sayılan sfenks figürünün en erken anıtsal örneği MÖ, 2575-2465 dolaylarına tarihlenen Büyük Gize Sfenksi'dir (Saydam, 2019: 4, 14). Ön ayakları üzerinde uzanan aslan gövdeli ve erkek başlı Büyük Gize Sfenksi'nin firavun Kefren'in sembolik bir temsili olduğuna inanılmaktadır. Aslan yer altı dünyasına girişin muhafızı kabul edildiğinden firavun Kefren de kendi piramidini koruyan muhafız olarak değerlendirilmiştir (Freeman, 2003: 36). Aslan figürü erken dönemden itibaren Mısır'da kraliyet ikonografisinin önemli bir parçası sayılmış; güneşi, kraliyet gücünü ve düşman karşısındaki zaferi sembolize etmiştir (Boddens- Hosang, 1996: 393). Sfenks başı ise Güneş Tanrı'sının yeryüzündeki tecellisi sayılan firavununun portresi şeklinde tasvir edilmiştir (Öztürk, 2016: 1051).



Görsel 1: Kanatlı Sfenks,
Asur, MÖ, 883-853,
MET, New York, Env. No:
32.143.2.



Görsel 2: Kanatlı Sifenks Persepolis,
İran, MÖ, 6. yüzyıl.

Mısır ile olan ilişkilerin etkisiyle sfenks figürü MÖ, 2040-1640 yılları arasında Suriye sanatına geçmiş ve gövdeye eklenen fantastik kartal kanatları ile sfenks figüründe ilk büyük yenilik ortaya çıkmıştır. MÖ, 1500'lerden sonra Mezopotamya'da önemli şehir kapıları ve saraylarda kanatlı sfenks figürünün anıtsal tasvirleri giderek yaygınlaşmıştır (Çevrimiçi, Encyclopaedia Britannica, Sphinx).

Anadolu'ya Suriye ile olan yakın ilişkiler aracılığıyla geçiş yapan sfenks figürünün Hitit, Lidya ve Frigya uygarlıklarında heykelleri yapılmış, mühür ve vazolarda pek çok tasvirine rastlanmıştır. Hattuşaş'ta her biri güneşin belli günlerdeki doğuş ve batış noktalarına göre konumlandırılmış olan dört sfenks heykelinin hem evrensel düzeni yani güneşi hem de Hitit kralını sembolize ettiği düşünülmektedir (Müller- Karpe, 2011: 35).

Mısır'da tapınak ve kutsal yolların, Anadolu ve Mezopotamya'da, Alacahöyük, Boğazköy, Asur Sarayları, Persepolis gibi önemli şehir girişleri ve saray kapılarında sfenks çiftleri konumlandırılmıştır (Görsel 1). Öte yandan tapınak ve mezarlıklarda yüksek sütunlar üzerine yerleştirilmiş sfenks örneklerine de rastlanmıştır (Saydam, 2019: 4). Anıtsal heykellerinin yanı sıra saray avlu ve duvarlarını süsleyen sırlı tuğla ya da taş kabartma sfenks tasvirleri de yapılmıştır (Görsel 2). Sfenks portrelerinde gerçekçilikten ziyade idealize edilmiş bir kraliyet modeli söz konusu olduğu için sfenks portreleri hem koruyucu tanrıların hem de hükümdarın somutlaşmış tasviridir (Fügert- Gries, 2020: 11). Mezopotamya ve Hitit sfenkslerinin çoğunda görülen boğa boynuzlu başlıklar sfenksin kutsallığını sembolize etmekte, bazı sfenks figürlerinde yılanbaşı ile sonlanan kuyruklara rastlanmaktadır.

Sfenks tasvirlerinde görülen diğer önemli yenilik gövdesine eklenen göğüs ile Mezopotamya sfenksinden ayrılan dişi sfenks figürleridir. Yunan sanatında MÖ, 1600'lerden itibaren ortaya çıkan dişi sfenks figürü, mühür, fildişi ve maden sanatında genellikle bir pençesi kalkmış ve arka ayakları üzerinde otururken, aslan, grifon ya da bir başka sfenks ile çiftler hâlinde tasvir edilmiştir.

MÖ, 8. yüzyıldan itibaren Girit, Attika ve Korint vazo ressamı tarafından kırmızı figürlü Yunan vazolarında sütuna tünemiş sfenks ve bilmeccesine doğru yanıtı veren Oidipus'un tasvir edildiği sahnelerde sıklıkla tasvir edilmiştir (Çevrimiçi, Encyclopaedia Britannica, Sphinx) (Görsel 3). Böylece kutsal matbetler ve şehir kapılarını koruyan anıtsal sfenks heykelleri, klasik vazo ressamlarının Oidipus efsanesi tasvirlerine model olmuştur (Boddens- Hosang, 1996: 395-396). Kırmızı figürlü Yunan vazolarında sütun üzerinde yükseğe konumlandırılarak sfenkse tehditkâr bir ifade verilmeye çalışılmışsa da efsanenin sonunda canavarın akıl ile öldürülmesi, insanlığı simgeleyen akıl ve zekânın, barbarlığı temsil eden sfenks karşısındaki zaferini sembolize etmiştir (Jackson, 2014).



Görsel 3: Oidipus ve Sfenks Sahnesi, Kırmızı Figürlü Kylix Detayı, MÖ, 470, Vatikan Müzesi, Roma, Env. No: 16541.



Görsel 4: Kanatlı Dişi Sfenks, Mermer Lahit, Roma, MS, 2. yüzyıl, Arkeoloji Müzesi, İstanbul, Env. No: 1417T.

Roma sanatında erken dönemden itibaren kadın başlı dişi sfenks figürleri yapılmış, zengin ve aristokrat sınıfa mensup kişilerin mezar taşlarında sfenks tasvirleri statü simgesi ve mezarları kötü ruhlara karşı koruyan ebedi bekçi sembolü olarak yer almıştır (Saydam, 2019: 5) (Görsel 4).

İslam sanatında sfenks figürü 12. yüzyılda İran, 13. yüzyıldan itibaren Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'da çeşitli sanat dallarında yaygın olarak tasvir edilmiştir (Erginsoy, 1981: 62). Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu sanatında talih sembolü sayılmış, tılsımlı gücü ile koruyucu bir yaratık olduğuna inanılmıştır (Öney, 1984:129). Mimaride taş kabartma örneklerine diğer fantastik yaratıklara oranla daha nadir rastlanan sfenks, bulunduğu yapıyı koruyan tılsımlı bekçi figür olarak kabul edilmiştir. Anadolu Selçuklu döneminde taş kabartma tasvirlerinin azlığına karşın, çini sanatında yaygın resmedilen fantastik figürlerden biri olmuştur. Saray çinilerinde özellikle Kubad Abad Sarayı fantastik figür repertuarında sfenks tasvirinin sıkça görülmesi tılsımlı güçleri ile sarayı kötülüklerden, hastalıklardan ve düşmanlardan koruduğuna olan inancın güçlü bir tezahürüdür (Arık, 2001: 38).

Sfenks figürünün Antikçağdan itibaren ikonografik yolculuğundaki kaynak, köken etkileşimi ve simbolizminin kısaca ele alındığı bu çalışmada asıl olarak Anadolu ve Büyük Selçuklu'ya uzanan geniş coğrafyada hem çini hem de seramik sanatındaki tasvirlerini içeren kapsamlı bir inceleme yapılması amaçlanmıştır. Devrin çini ve seramiklerindeki sfenks tasvirleri stilizasyon özellikleri ve yer aldıkları kompozisyonlardaki tespit ettiğimiz ikonografik sahnelerle göre tasnif edilerek Anadolu ve Büyük Selçuklu'daki seçili örnekleri üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

2. Selçuklu Çini ve Seramiğinde Sfenks Tasvirleri

Devrin incelenen örneklerinde Anadolu Selçuklu saraylarında her bir çinide tek sfenks tasvirleri yer alırken, Büyük Selçuklu seramiklerinde tek sfenks tasvirlerinin yanı sıra hükümdar- taht, avcı- süvari, orman temalı av sahnesi, müzisyen ve saray eğlencesi gibi tespit ettiğimiz ikonografik sahnelerde karşılaşılmıştır. Bu bağlamda Anadolu ve Büyük Selçuklu çini ve seramiklerindeki örnekleri, ‘tek sfenks tasvirleri’ ve ‘ikonografik sahnelerde sfenks tasvirleri’ olarak tarafımızca tasnif edilen iki ana grupta ele alınacaktır.

2.1. Tek Sfenks Tasviri

Sfenks figürü genellikle ön ayaklarından biri göğse doğru çekili ya da öne adım atar vaziyetteki pozu ile Anadolu Selçuklu yıldız formulu çinilerinin merkezinde tek başına yer alır (Görsel 5). Anadolu Selçuklu saray çinilerinin yanı sıra Büyük Selçuklu kâse ve tabaklarının merkez kompozisyonunda da görülen tek sfenks tasvirleri, heraldik figür yani hükümdarlık tasviri olarak da değerlendirilmiştir (Atıl, 1973: 47) (Görsel 6).



Görsel 5: Tek Sfenks Tasviri, Minai Çini, 12. yüzyıl, Konya Alaaddin Sarayı, MET, New York, Env. No: 1976. 245.



Görsel 6: Tek Sfenks Tasviri, Turkuvaz Sıraltına Siyah Dekorlu Tabak, 12- 13. yüzyıl, Kâşan, V&A Müzesi, Env. No: C.461-1928.

Figürün insan başlı portresi, çekik badem gözler, ince yay kaşlar, yanak ve çenede asaleti sembolize eden dövme benlerden oluşan dolgun yuvarlak yüzü ile Orta Asya Uygur tipi portre geleneğinin izlerini taşır. Çoğunlukla $\frac{3}{4}$ cepheden görülen sfenks portrelerinin yanı sıra profilden çizilmiş ender örneklerine de rastlanır. Saçları ya çene hizasındadır ya da uzun örgülerin kıvrılarak kulak arkasında bağlanmasına dayalı dönemin saç toplama geleneğini yansıtır (Süslü, 1989: 149-150). Saray çinilerindeki tek sfenks figürlerinin başları

çoğunlukla figürün kutsallığını simgeleyen hâle ile çevrilidir ve başında çeşitli formlarda başlıklar yer alır. Kubad Abad lüster çinilerindeki sfenkslerde hükümdarlık sembolü sayıldığı için sadece sultanların taktığı üç dilimli taçlar (Görsel 7), sır altı tekniği çinilerindeki sfenkslerde ise Selçuklu hatunlarının saç ve alınlarına severek taktığı bilinen badem formlu tek taşlı taçlar gözlemlenmiştir (Görsel 8).



Görsel 7: Tek Sfenks Tasviri, Lüster Çini, 13. yüzyıl, Kubad Abad Sarayı, Karatay Müzesi, Konya.



Görsel 8: Tek Sfenks Tasviri, Sıralı Çini, 13. yüzyıl, Kubad Abad Sarayı, Karatay Müzesi, Konya.

Sfenks figürünün gövdesi stilizasyon açısından Kubad Abad çinilerindeki grifon, aslan, köpek, kurt vb. dört ayaklı hayvan figürlerinin gövdeleriyle aynı pozu sergiler. Kanatları oldukça stilizedir ve genellikle ön ayağından yukarı doğru yay çizip ucu ya volüt şeklinde kıvrılır ya da rumi motifi ile sonlanır. Kimi örneklerinde ön ayağından çıkan tek kanadıyla, kimi örneklerde ise arka kanadı da çizilerek çift kanatlı olarak tasvir edilmiştir. Depo çinilerinden sıra dışı bir örnekte ön bacağından çıkan kanadı uzayıp sfenks başının etrafını adeta bir hâle gibi çevreleyerek bir kuş başı ile sonlandırılmıştır (Görsel 9). Anadolu Selçuklu saray çinilerindeki sfenks tasvirlerinin bilinen tüm örnekleri kanatlı olmasına karşın, Büyük Selçuklu seramiklerinde nadiren kanatsız sfenks örneklerine de rastlanmaktadır (Görsel 10).

Sfenksin kuyruğu ise ya arka ayakları arasından öne doğru kıvrılır ya da güçlü bir S çizerek yukarı doğru yükselir. Sfenks kuyrukları arasında en ilgi çekici örnek ejder başı ile sonlanan kuyruk tasviridir. Hayvan başı ile sonlanan kuyruk tasvirlerinin Anadolu'da Hititler dönemi sfenkslerinde rastlanan öncülerinde, kuyrukların ejder yerine yılanbaşı ile sonlandığı bilinmektedir.



Görsel 9: Tek Sfenks Tasviri,
Sıraltı Çini, 13. yüzyıl sonu,
Kubad Abad Çini Deposu,
Karatay Müzesi, Konya.



Görsel 10: Kanatsız Sfenks
Tasviri, Lakabi Tabak, 12. yüzyıl, İran,
Freer Gallery of Art, Washington, Env.
No: F1929.11.

2.1.1. Kuyruğu Ejder Başlı Sfenks Tasviri

İslam öncesi dönemden itibaren görülen ve Orta Asya etkili olduğu bilinen kuyruğu ejder başlı sfenks tasviri, 12- 13. yüzyıllarda İran ve Suriye sanatlarında yaygın olarak resmedilmiştir (Arık, 2000: 129). Hâkimiyeti, gücü, güneşi ve aydınlığı simgeleyen aslan ya da sfenks figürü ile yer altını, ayı ve karanlığı simgeleyen ejderin birlikte kullanımı ikonografik açıdan aydınlık- karanlık, iyilik- kötülük, güneş- ay gibi zıt prensiplerin mücadelesine işaret etmektedir (Öney, 1969b: 187). Ülker Erginsoy Güneş ve Ay (aydınlık/ karanlık) sembolizmini yansıtan kuyruk ve kanat uçları ejder başlı sfenks tasvirlerinde Artuklu bölgesinin etkisi olduğuna dikkat çekmiştir (Erginsoy, 1992: 199).

Konya Mevlana Müzesi'nden 13. yüzyıla tarihli bir pirinç küre buhurdan ile günümüzde David Koleksiyonu'nda sergilenen uzun örgülü ve üç dilimli taçlı bronz sfenks figürü, Anadolu Selçuklu devri maden sanatında görülen nadide tasvirler arasındadır (Erginsoy, 1981: 62; Erginsoy, 1992: 213; Öney, 1969b: 187; Yetkin, 1964: 48-50) (Görsel 11). Ani ören yerinde yapılan kazılarda bulunan ve bugün Kars Müzesi'nde teşhir edilen kuyruğu ejder başlı sfenks tasviri ise taş kabartmada yapılmış sıra dışı bir örnektir (Görsel 12).

Anadolu Selçuklu saray çinilerindeki kuyruğu ejder başlı sfenks tasvirinin bilinen tek örneğine sır altı tekniğindeki Kubadabad Küçük Saray çinisinde rastlanmaktadır. Sorguçlu başlığı ile görülen sfenks, başını geriye dönmüş kuyruğunun ucundaki ejdere bakmaktadır. İri gözlü, sivri kulaklı, çatal dilli



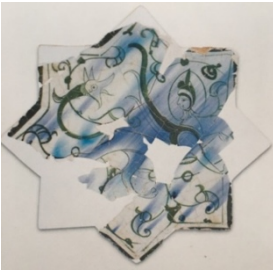
Görsel 12: Kanadı ve Kuyruğu Ejder Başlı Sfenks, Bronz 12- 13.yüzyıl, Doğu Anadolu, David Kopenhag, Env. No: 5/1978.



Görsel 11: Kuyruğu Ejder Başlı Sfenks Figürü, Taş Kabartma, Kars Müzesi.

ejder başı Selçuklu sanatında görülen stilize ejder tasvirlerinin tipik örneğini sergiler (Görsel 13). Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'nden 13. yüzyıla tarihli Anadolu'ya ait Bizans mermer kabartmasındaki ejder kuyruklu sfenks çifti (Görsel 14), çağdaşı Kubad Abad çinisindeki sfenks tasviri ile stilizasyon bakımından yakın özellikler sergileyerek, bu efsanevi yaratığın farklı inanç çevrelerindeki etkileşimini açıkça ortaya koymaktadır.

Ejder kuyruklu sfenks tasvirinin seramikteki paralel örnekleri, David Koleksiyonu'nda yer alan Rakka üretimi bir sfenks heykeli ve sır altı tekniği bir tabakta tespit edilmiştir (Arık, 2007: 313) (Görsel 15- 16). Turkuvaz sırlı sfenks heykeli sadece kuyruğu değil, kanadı da ejder başı ile sonlanan ejder tasvirlerdendir.



Görsel 13: Kuyruğu Ejder Başlı Sfenks Tasviri, Sır Altı Tekniği Çini,13. yüzyıl, Kubad Abad Sarayı.



Görsel 14: Kuyruğu Ejder Başlı Sfenks Çifti Tasviri, Mermer Kabartma Detayı, Bizans, 13.yüzyıl, İnce Minareli Medrese Müzesi, Konya.

Sıraltı tabağın merkezindeki figür ise Kubad Abad çinisindeki sfenks ile yakın stilizasyon dinamikleri sergilemesine karşın, ejder yerine aslan ya da panter başlı kuyruğu ve uzun üst bedeni ile farklılaşmaktadır. Rüçhan Arık'ın sfenks olarak değerlendirmiş olduğu bu figür (Arık, 2000: 129), gövdesinden yükselen uzun üst bedeni ile sfenksten ziyade – İslam sanatında yaygın olmakla birlikte Yakın Doğu'da Irak, Suriye ve Güney Doğu Anadolu'da örnekleri görülen – kentavros figürü ile daha yakın benzerlikler göstermektedir.



Görsel 15: Kuyruk ve Kanadı Ejder Başlı Sfenks Tasviri, Turkuvaz Sırlı Figürin, 12. yüzyıl, Rakka, David Koleksiyonu, Kopenhag, Env. no: 54/1966.



Görsel 16: Kuyruğu Ejder Başlı Kentavros Tasviri, Sıraltı Tabak, 13. yüzyıl, Rakka, David Koleksiyonu, Kopenhag, Env. no: Isl56.

2.1.2. Çift Gövdeli Sfenks Tasviri

Karşılıklı gelmiş simetrik iki aslan gövdesinin cepheden bir insan başı ile birleştirilmesinden oluşan çift gövdeli sfenks figürü, çini ve seramiklerde örneğine rastlanılmamasına karşın dönemin sıra dışı sfenks tasviri olması bakımından incelenmeye değerdir.

Cizre'den 13. yüzyıla tarihlendirilmiş bir kapının kilit taşı olduğu düşünülen David Koleksiyonu'ndan bir örnekte, başında üç tepelikli taç, kıvrımlı kanatlar ve ejder başlı kuyruğu ile görülen çift gövdeli sfenks figürü mimaride nadir karşılaşılan bir tasvirdir. Paralel örneğine Silvan Kalesi burç kitabesi üzerindeki karşılıklı aslan figürlerinin arasında rastlanan çift gövdeli sfenks figürü (Baş, 2013: 339), stilizasyon açısından David Koleksiyonu'ndaki sfenks ile aynı özellikleri sergilemektedir (Görsel 17-18).



Görsel 17: Çift Gövdeli Sfenks Tasviri, Kalker Kabartma, 13. yüzyıl, Cizre, David Koleksiyonu Kopenhag, Env. no: 1/1990.



Görsel 18: Çift Gövdeli Sfenks Tasviri, Kalker Kabartma 11.yüzyıl, Silvan Kalesi Burcu.

Bu tasvirin stilizasyon ve sembolizm açısından karşılaştırılabilecek en yakın örneği Alay Han portalindeki çift gövdeli aslan kabartmasıdır. Bu kabartma Anadolu Selçuklu sanatındaki çift gövdeli aslan tasvirinin bilinen tek örneğidir (Ögel, 1962: 530, 534). Aynı stilizasyon anlayışını sergileyen çift gövdeli aslan ve çift gövdeli sfenks tasvirleri sembolik açıdan iki gücün birleşimini, dolayısıyla iki kat güçlü hükümdarlığı simgeleyen heraldik figürlerdir. Yapı üzerinde buldukları konum itibarıyla de dışarıdan gelecek kötülöklere karşı tılsımlı bir nazarlık ve kapı bekçisi rolü görmektedirler.

2.2. İkonografik Sahnelerde Sfenks Tasvirleri

Anadolu Selçuklu saray çinilerinde tek sfenks tasvirlerinin yaygınlığına karşın Büyük Selçuklu seramiklerinde tek sfenks tasvirlerinin yanı sıra çeşitli ikonografik sahnelerde sfenksin önemli bir sembolik öge olarak yer aldığı tespit edilmiştir. Sfenks figürlerinin çiftler ya da gruplar hâlinde görüldüğü bu ikonografik sahneler, hükümdar- taht, avcı- süvari, orman temalı av sahnesi, müzisyen ve saray eğlencesi sahneleri başlığı altında incelenecektir.

2.2.1. Hükümdar- Taht Sahnesinde Sfenks

Hükümdar- taht sahnesi Büyük Selçuklu devri İran'da üretilen minai tekniği seramiklerde sıklıkla rastlanan ikonografik bir sahnedir. Genellikle tabak ya da kâse formlarının merkezindeki topuzlu tahtında bir elinde kadeh ile bağdaş kurarak oturan hükümdarın iki yanında dizili maiyeti ile birlikte resmedildiği bir kompozisyon şemasına sahiptir. Bazı taht sahnelerinde hükümdarın önünde ya da topuzların üzerinde sarayı cennetten bir köşe olarak sembolize eden soyluluk ve hükümdarlık simgesi tavus kuşu figürleri (Çoraklı, 2012: 11-12; Özbek, 1999: 539) ve sfenks, grifon gibi fantastik figürler de eklenerek

ikonografik açıdan zengin bir sahne tasarımı ortaya çıkmıştır.

Bu sahnelerde genellikle tahtın üstünde ya da altında ve karşılıklı simetrik çiftler hâlinde görülen sfenks figürleri, sembolik açıdan hükümdar ve tahtını koruyan bekçi figürlerdir. British Müzesi'nden minai tekniğindeki iki farklı kâse örneğinde hükümdar- taht ikonografisinin birbirine çok benzer bir kompozisyon şeması ile tekrar etmesi bu sahnenin revaçta bir konu olarak yaygınlığına işaret etmektedir (Görsel 19- 20). Merkezdeki tahtında oturan hükümdar, iki yanındaki maiyeti ve tahtın üst ve altında konumlanmış sfenks çiftleri



Görsel 19: Hükümdar- Taht Sahnesinde Sfenks Çifti, Minai Kâse, 12.- 13. yüzyıl, İran, British Müzesi, Londra, Env. No: 1930,0719.63.



Görsel 20: Hükümdar- Taht Sahnesine Sfenks Çifti Minai Kâse, 12- 13. yüzyıl, Kâşan, British Müzesi, Londra, Env. No:1914,0318.

ile korunmakta, örneklerden birinde sfenks çiftlerine fantastik yaratıklar reper-tuarının önemli üyelerinden grifon çiftleri eşlik etmektedir. Çeşitlendirilen fantastik hayvanlar ile hükümdar ve tahtını koruyan bekçi sembolizmi güçlendirilmiş gibidir. Karşılıklı sfenks çiftleri arasındaki soyut motifler stilize bir hayat ağacı ile onu koruyan bekçi figür ikonografisini yansıtmaktadır.

2.2.2. Avcı- Süvari Sahnesinde Sfenks

Selçuklu çini ve seramiklerinde av sahnesi, saray yaşantısının önemli gelenek ve eğlencelerinden biri, saray çevresi ve soylular için bir güç gösterisi, devletin yenilmezliği ve kudretinin sembolü olarak sıklıkla betimlenen bir temadır (Arık, 2007: 303). Genellikle at üzerindeki süvari figürü, eldivenli elinde tuttuğu avcı kuş ve avcı köpeği tazıdan oluşan ikonografik bir sahnede tasvir edilir. Bazı örneklerde bu sahneye ava uğur getirdiğine inanılan tılsımlı sfenks figürü de eklenmiştir (Öney, 1967:128). Sembolik açıdan sfenks figürlü av sahnesinin Anadolu Selçuklu sanatındaki en ilginç örneği Afyon Boyalıköy'den 13. yüzyıla tarihli bir mezar taşında tespit edilmiştir. Mezar taşındaki

atlı avcı kabartması ölen kişinin iyi bir avcı olduğuna işaret etmekle birlikte seramiklerdeki tasvirleri gibi ava uğur getiren tılsımlı figür olarak değerlendirilmiştir (Öney, 1969a: 285; Öney 1992: 37,38, 52).

Anadolu Selçuklu saray çinilerinde avcı-süvari sahnesinin nadir örneklerine Konya Alaaddin Köşkü minai tekniği çinilerinde rastlanılmasına karşın bu sahnelerde sfenks figürü ile karşılaşılmasıdır. Buna karşın çağdaşı Büyük Selçuklu minai seramiklerinde sfenks figürü, avcı-süvari sahnelerinin vazgeçilmez sembolik figürü olarak sıklıkla resmedilmiştir.

Metropolitan Müzesi'nde sergilenen minai tekniğindeki bir kâsenin merkezinde yer alan avcı-süvari sahnesini çevreleyen geniş bordürde her biri farklı renk ve motiflerle bezeli sfenks geçidi yer almaktadır. Bir elinde şahin tutan atlı avcının tavşanı kovaladığı ana sahne avcı- süvari ikonografisinin tipik sembolik öğelerini içermektedir. Süvari figürünün etrafını güvenlik çemberi gibi kuşatan sfenks geçidi avda ve savaşta süvariye uğur getiren tılsımlı figürler olarak ikonografiyi tamamlamaktadır (Görsel 21).



Görsel 21: Avcı- Süvari Sahnesinde Sfenks Geçidi, Minai Kâse, 12.-13. yüzyıl, İran MET, New York, Env. No: 12.206.1.



Görsel 22: Avcı- Süvari Sahnesinde Sfenks Geçidi, Minai Maşrapa, 12 - 13. yüzyıl, İran MET, New York, Env. No: 17.120.44.

Aynı ikonografinin maşrapa formunda tasvir edilmiş bir diğer örneğine yine Metropolitan Müzesi'nde rastlanmaktadır. Maşrapanın gövde kısmında birbirinden zencerek ile ayrılmış iki bordür kuşağından birinde koşan süvari alayı, diğerinde ise süvarilerin aksi yönde bir sfenks geçidi tasvir edilmiştir. Serbest fırça ile çizilmelerine karşın kalıptan çıkmışçasına birbirini tekrar eden sfenksler farklı renk ve bezemelerle birbirinden ayrılmaktadırlar (Görsel 22). Metropolitan Müzesi'nde sergilenen bu iki örnek, seramik ustalarının aynı iko-

nografik sahneyi farklı seramik formlar üzerine nasıl ustaca tasarlayıp aktardıklarının bir göstergesidir.

2.2.3. Orman Temalı Av Sahnesinde Sfenks

Sfenks figürleri, stilize bitkiler, kıvrım dallar ya da rumi motifli bir zemin bezemesi ile canlandırılan orman temalı av sahnelerinde, kaçan, koşan ya da dinlenen geyik, tazi, tavşan, vb. gibi av hayvanları arasında da tasvir edilmiştir (Bakır, 2004: 76). Hükümdarın av bahçesi olarak da değerlendirilen orman temalı av sahnesinden bir örnek Metropolitan Müzesi'nde yer alan ajur tekniği bir sürahide görülmektedir. Kâşan üretimi bu sürahide çeşitli av hayvanları ve harpi figürleri arasında görülen kanatlı sfenks çifti, hükümdarın av bahçesine ve ava uğur getiren tılsımlı figürlerdir (Ettinghausen,1970:119, fig.9; Jenkins, 1983: 22, pl.24; Lane, 1947: 45, pl.83b). Av hayvanlarının koşan, sıçrayan hareketliliğine karşın sfenks çiftinin durağan pozu, sfenks figürünün tılsımlı bekçi rolünü güçlendirir niteliktedir (Görsel 23).



Görsel 23: Orman Temalı Av Sahnesinde Sfenks Çifti, Ajur Tekniği Sürahi, 13. yüzyıl, Kâşan, MET, New York, Env. No: 32.52.1.



Görsel 24: Müzisyen Sahnesinde Sfenks Geçidi, Minai Bardak, 12-13. yüzyıl, Rey, Louvre Müzesi, Paris, Env. No: OA7356.

2.2.4. Müzisyen ve Saray Eğlence Sahnesinde Sfenks

Sfenks figürünün rastlandığı bir diğer sahne ise müzisyen ve saray eğlencesi sahnesidir. Anadolu Selçuklu döneminde müzisyen, çalgıcı ve rakkaselerin katıldığı çeşitli eğlence ve oyunlu toplantıların düzenlendiği ve bu eğlencelerin bayram, zafer merasimi, düğün ve av şenliklerinin önemli ritüellerinden biri olduğu bilinmektedir (Öney, 1967: 126). Saray eğlenceleri saz, çeng, ud, ney gibi çeşitli enstrümanları çalan müzisyenler, raks eden figürler,

âşık çiftler ve şarap kadehi gibi sembolik öğelerden oluşan ikonografik sahnelerde resimlendirilmiştir (Süslü, 1989:185). Saray eğlencelerini yansıtan bu ikonografide tıpkı avcı-süvari sahnelerinde olduğu gibi grup hâlinde sıralanmış sfenks geçitleri ile karşılaşılmaktadır (Görsel 24). Büyük Selçuklu devri minai tekniği kâse, bardak, mürekkep hokkası gibi çeşitli seramik formlarda görülen sfenks tasvirleri, müzisyen ve saray eğlence sahnelerinin tılsımlı ve koruyucu sembolü olarak ikonografideki yerini almıştır.

Freer Gallery of Art'ta sergilenen minai tekniği bir kâsede elinde kadehi ile saraylı bir çift, çiftin sol yanında rakkase ve şarkıcılar, sağ yanında ise çeng, def ve üflelemeli bir çalgı çalan müzisyenlerin oturarak sıralandığı bir saray eğlence sahnesi canlandırılmıştır (Atıl 1973:116-117; Öney, 2004: 75; Öney, 2008: 62). Yan yana oturan bu figürlerin üst ve altında görülen sfenksler, saraylı çifti ve sarayı korumak üzere bir koruma geçidi oluşturmuştur. Grup hâlinde sıralanan sfenks figürleri genellikle bordür kuşaklarında birbiri ardına dizilimine karşın bu örnekteki gibi merkez kompozisyonda serbest sıralanışları tasarım açısından ilginç bir örnek sergilemektedir (Görsel 25).

Sfenks geçidinin tasvir edildiği bir diğer örneğe yine Freer Gallery of Art'ta teşhir edilen minai tekniği bir mürekkep hokkasında rastlanmaktadır. Müzisyen ve saray eğlencesi sahnesi tasvirlerinin sıra dışı form örneklerinden olarak bilinen bu mürekkep hokkasının köşelerindeki kalem yuvalarının arası zil çalıp tempo tutan saraylı kadın figürleri ile çevrilidir (Atıl 1973:102-103; Öney, 2008: 62). Hokkanın boyun kısmındaki bordürde ise sarayın koruyucusu sfenksler adeta resmigeçit hâlinde sıralanmıştır. Farklı renklerle boyalı



Görsel 25: Müzisyen Sahnesinde Sfenks Geçidi, Minai Kâse, 13.yüzyıl, Kâşan, Freer Gallery of Art, Washington, Env. No: F1938.13.



Görsel 26: Müzisyen Sahnesinde Sfenks Geçidi, Minai Mürekkep Hokkası, 13.yüzyıl, İran, Freer Gallery of Art, Washington, Env. No: F1934.18.

sfenks figürleri aralarında bulunan stilize motif hayat ağacı ile birbirinden ayrılmakta olup sfenksleri ayıran bu stilize motif, hayat ağacı ve sfenks sembolizmini hatırlatmaktadır (Görsel 26).

3. Değerlendirme ve Sonuç

İlk kez Antik Mısır'da yaklaşık M Ö, 3000'lerde ortaya çıktığı kabul edilen sfenks figürü, bilinen en eski anıtsal örneği Büyük Gize Sfenks'inden itibaren etkileşime girdiği her kültür çevresine göre şekillenip çeşitli değişimlere uğramıştır. İlk önemli değişimi MÖ, 2040-1640 dolaylarında gövdesine eklenen dev kartal kanatları ile Suriye sfenkslerinde gerçekleşmiş; 1500'lerden itibaren kanatlı sfenks figürleri tüm Mezopotamya'da yaygınlaşmıştır. Suriye ile ilişkiler vasıtasıyla Anadolu'ya geçmiş, Hitit, Lidya ve Frigya gibi uygarlıklarda sıklıkla tasvir edilmiştir. Sfenks figüründe ortaya çıkan diğer büyük yenilik ise MÖ, 1500'lerden itibaren Yunan ve Roma sanatında gövdesine eklenen göğüs ve kıvrımlı kanatlarıyla kadın başlı dişi sfenks figürleri olmuştur. Yüzyıllar boyunca Antik Mısır, Suriye, Anadolu, Mezopotamya, Pers, Yunan ve Roma gibi kadim medeniyetlerin fantastik figürler dünyasında önemli bir yer tutan sfenks figürü çeşitli değişimlere uğrasa da sembolik rolü aynı kalmıştır. Güneşi, Tanrı'yı, Tanrı'nın yeryüzündeki tecellisi kabul edilen firavun, hükümdar ve sultanları simgelediği gibi, asıl olarak şehir, tapınak, saray ve mezarları koruyan muhafız rolü ile yer almıştır.

İslam sanatında 12. yüzyılda Büyük Selçuklu'da özellikle İran ve Suriye'de, 13. yüzyıldan itibaren ise Anadolu Selçuklu'nun fantastik figürler repertuarında önemli bir yer tutmuştur. Anadolu'da mimarideki taş kabartma tasvirlerinin azlığına karşın, Selçuklu saraylarını bezeyen sıraltı ve lüster tekniği çinilerde sıklıkla tasvir edilmiştir. Anadolu Selçuklu Saraylarının yıldız formulu çinilerinde bir ayağı ilerde ya da göğsüne çekili vakur duruşuyla sarayı kötülüklerden, düşmandan ve hastalıklardan koruyan tıslımlı bir nazarlık ve koruyucu bir sembol olmuştur.

Mezopotamya ve Anadolu'daki makro ebatlardaki anıtsal atalarının rol-model olduğu sfenks tasvirlerinin çini ve seramiklerdeki iki boyutlu yüzey süslemesine aktarılırken ustalıklı üsluplaştırıldığı görülmektedir. Stilize ve sade bir tutum benimsenmesine karşın, serbest fırça ile çizilen Selçuklu sfenkslerinin gövde, kanatlar ve kuyruğu ile ahenkli S'ler yapan pozu figüre güçlü bir dinamizm kazandırmıştır. Bazen geriye dönük, nadiren de doğrudan seyirciye yönelik sfenks portreleri, Mısır, Mezopotamya sfenkslerindeki gibi idealize edilmiş bir kraliyet/ hükümdar modelini sergilemekten ziyade Selçuklu figürlerinin genelinde görülen Orta-Asya Uygur tipi portre geleneğini yansıtmaktadır. Büyük Selçuklu seramiklerinde ise sfenks figürü çok figürlü sahneler içinde yer aldığı için zorunlu olarak küçüldüğünden portresinin daha da üslup-

laşarak naif ve sevimli bir ifadeye büründüğü, dolayısıyla Anadolu Selçuklu tek sfenks tasvirli çinilerine nispetle etkisinin azaldığı gözlemlenmektedir.

Sfenks tasvirlerinin başında görülen başlıklar tıpkı öncülü kadim medeniyetlerdeki gibi toplumsal yeri ve kutsalı belirleyen bir sembol olup, Selçuklu devrinin önemlilik arz eden başlıkları kullanılmıştır. İncelenen örneklerde sfenkslerin başında genellikle hükümdarlık sembolü olarak sultanların taktığı üç dilimli taç ya da saray hatunlarının giydiği tek taşlı başlık ve diadem gibi başlıklar ile karşılaşmıştır. Çini ustalarının dişi ya da erkek sfenks imgesi için bu başlıkları bilinçli kullanıp kullanmadığı ya da serbest fırça ile çizilen bu figürlerin birbirini tekrar eden bir bezeme geleneği ile yapılıp yapılmadığı hakkında kesin bir önermede bulunmak zordur. Bu nedenle Mısır, Mezopotamya, Yunan ve Roma sanatındaki sfenksler gibi Selçuklu sfenksleri için cinsiyet önermesinde bulunmak yanıltıcı olacaktır.

Anadolu Selçuklu çinilerindeki tek sfenks figürlerinin başlarının etrafı çoğunlukla kutsallığını vurgulayan hâle ile çevrilidir. Her bir yıldız çinide tek başına tasvir edilmiş bu sfenksler hükümdar arması gibi heraldik mahiyette, hükümdara özgü, kutsal, koruyucu ve tılsımlı olduğundan hâlelidir. Büyük Selçuklu seramiklerinde ise sfenks figürü Anadolu Selçuklu çinilerindeki gibi başrolde olmayıp, genellikle figürlü sahnelerdeki ikonografinin önemli sembolik unsurlarından biri olarak yer alır. Bu sahnelerde sfenks figürü ya ana temada sfenks çiftleri olarak ya da ana temanın etrafını kuşatan bir sfenks geçidi olarak bordür alanlarında yer almıştır. Bu ikonografik sahnelerin bazı örneklerinde sfenkslerin başında hâle bulunmadığı dikkati çeker. İkonografik sahnelerde farklı örnekleri olmakla birlikte hâle çoğu kez hükümdar, saray soylusu, süvari vb. gibi sahnenin önemli kişisinin başını çevreler. Dolayısıyla figürlü sahnelerde hâle kimin başında ise anlatım o figürün etrafında yoğunlaşır. Sfenks figürü ise sahnenin haleli başrol oyuncusunu koruyan figürü olarak yan rolde olduğundan bu sahnelerde çoğunlukla halesiz resmedilmiştir.

Sfenks örneklerinin stilizasyon özelliklerine ve içinde yer aldığı ikonografik sahnelere göre tasnif edilerek ele alındığı bu çalışmada Anadolu Selçuklu saray çinilerinden bilinen örnekler “tek sfenks tasvirleri” olarak figürün stilizasyon anlayışını doğrudan gözler önüne sergilemektedir. Sfenks figürünün stilizasyon özellikleri bakımından birbirini tekrar eden örnekleri arasında kuyruğu ejder başı ile sonlanan tasvirleri oldukça ilgi çekicidir. 12- 13. yüzyıllarda İran ve Suriye sanatında yaygın kullanımına karşın, Anadolu Selçuklu çinilerinde bugün bilinen tek örneği ile Kubad Abad Sarayı’nda karşılaşılmaktadır. Hâkimiyet, güneş ve aydınlık sembolü aslan ya da sfenks ile yer altı, ay ve karanlığı simgeleyen ejder figürünün birlikteliği sembolik açıdan zıt prensiplerin mücadelesini sergilemektedir. Öte yandan çini ve seramiklerde örneğine rastlanılmamasına karşın çift gövdeli sfenks tasvirleri sıradışı bir sfenks stili-

zasyonu olması açısından dikkate değer olup, tek sfenks tasvirleri arasında değerlendirilmeye alınmıştır. Tasvirleri ile genellikle mimaride kabartma olarak karşılaşılan çift gövdeli sfenks figürü, cepheden görülen ortak bir insan başı ile simetrik aslan gövdelerinin birleştirilmesi prensibine dayalıdır. İki figürün birleşimi ile iki kat güçlü hükümdarlığı simgeleyen heraldik bir figür olup, çağdaşı çift gövdeli aslan figürü ile paralel bir üsluplaştırma ve sembolizm içermektedir.

Anadolu Selçuklu'da yıldız formlu saray çinilerinde görülen tek sfenks tasvirlerinin paralel örnekleri Büyük Selçuklu'da daha çok kâse, tabak gibi seramik formlarda yapılmış; sfenks formun merkezine yerleştirilmiştir. Bununla birlikte Büyük Selçuklu seramiğinde, hükümdar-taht, avcı-süvari, orman temalı av sahneleri, müzisyen ve saray eğlencesi gibi dönemin saray yaşantısının önemli gelenek ve ritüellerini yansıtan önemli ikonografik sahnelerde sfenks çiftleri ya da sfenks geçitleri/ alayları olarak tasvir edilmiştir. Hükümdar- taht sahnesinde tahtın üstünde ya da altında konumlanan sfenks çifti sembolik olarak hükümdarı ve tahtını korur. Orman temalı av sahnesinde kıvrım dallar, rumi ya da soyut bitki motifleri ile orman dekoru verilmiş bir zeminde koşan, kaçan hayvanlar arasında bekçi ve tılsımlı sembolik rolüne uygun olarak hareketsiz pozu ile dikkati çeker. Avcı- süvari sahnelerinde ise karşılaşılan çeşitli örneklerde seramiğin formuna göre kompozisyon şemasının şekillendiği; öte yandan avcı süvari figürünün etrafını çeviren bir bordür ile adeta bir güvenlik çemberi oluşturan sfenks alayına dayalı şema prensibinin korunduğu gözlenmiştir. Bu sahnede sfenks alayı diğer ikonografik sahnelerde olduğu gibi koruyucu ve ava uğur getiren tılsımlı figürlerdir. Müzisyen ve saray eğlence sahnelerinin tasvir edildiği seramik formları da çeşitlilik gösterdiğinden, her forma göre uyarlanan bir sahneleme ve sembolik anlatım geliştirildiği görülmüştür. Bu sahnelerin tabak, kâse, bardak, maşrapa, hokka vb. gibi çok çeşitli seramik formlarda resmedilmesi hem bu temaların döneminde gördüğü rağbeti, hem de sfenks figürünün Selçuklu devrinin her alanında ki etkin sembolik gücünü gözler önüne sermektedir.

Sfenks figürü antik dönemin önemli şehir kapıları, saray ve tapınaklarını bekleyen makro ebatlı anıtsal örneklerinin ruhani ve gerçeküstü dünyasından, Orta Çağ Selçuklu seramik ve çinilerindeki mikro ve iki boyutlu stilize sfenks tasvirlerine süren ikonografik yolculuğu ile adeta kutsaldan dünyeviye geçiş yapar. Anıtsal atalarının ulaşılmaz ve ürkütücü imgesinin aksine, sarayın, tahtın, avın ve eğlencenin hem koruyucu tılsımı hem de bir parçası haline geldiği sahnelerde naif ve yer yer sevimli ifadesi ile Selçuklu çini ve seramiklerinin teknik ve figürlü kompozisyonlar açısından en seçkin örneklerinde ikonografik hafızalara yerleşir.

KAYNAKÇA

- Arık, R. (2000). *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Arık, R. (2001). “Kubad Âbâd’da Selçuklu 13. Yüzyıl Doğa ve Masal Yaratıkları Aslandan Sfenkse”, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sanatta Hayvan, İstanbul, s.32- 43.
- Arık, R. (2007). “Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini”, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, s.219- 315.
- Atıl, E. (1973). *Ceramics From The World of Islam: Freer Gallery of Art*, Smithsonian Institution, Washington.
- Bakır, S. T. (2004). “Osmanlı Hayvan Figürlü Seramikleri”, *Seramik Türkiye Dergisi*, S. 4, İstanbul, s.70-78.
- Baş, G. (2013). *Diyarbakır’daki İslam Dönemi Mimari Yapılarında Süsleme*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Boddens- Hosang, F.J.E. (1996). “Sphinx”, *The Dictionary of Art*, C. 29, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers, New York, s.393-397.
- Cooper, J.C. (1993). *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson, London.
- Çoraklı, B. (2012). “Çini ve Seramiklerde Tavus Kuşu Figürü”, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, S.6, İstanbul, s.7-16.
- Erginsoy, Ü. (1981). “Konya’da 13. Yüzyıla Ait Bir Buhurdan”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. XI, İstanbul, s.59-81.
- Erginsoy, Ü. (1992). “Maden Sanatı”. *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s.193-225.
- Ettinghausen, R. (1970). The Flowering of Seljuq Art, *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 3, The University of Chicago Press, s.113-131.
- Freeman, C. (2003). *Mısır, Yunan ve Roma: Antik Akdeniz Uygarlıkları*, Dost Yayınevi, Ankara.
- Fügert, A. - Gries H. (2020). “ ‘I had baked bricks glazed in lapis lazuli color’ A Brief History of Glazed Bricks in the Ancient Near East”, *Glazed Brick Decoration in the Ancient Near East*, Archaeopress Publishing, Oxford, s.1-15.
- Jenkins, M. (1983). *Islamic Pottery: A Brief History*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. XL, Number 4.
- Lane, A. (1947). *Early Islamic Pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia*, Faber and Faber, London.
- Ögel, S. (1962). “Selçuklu Sanatında Çift Gövdeli Aslan Figürü”, *Belleten*, S. XXVI, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s.526- 536.
- Öney, G. (1967). “İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri”, *Anatolia*, S. XI, AÜ Basımevi, Ankara, s.121-138.
- Öney, G. (1969a). “Anadolu’da Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartallı, Şahinli ve Aslanlı Mezar Taşları”, *Vakaflar Dergisi*”, S. VIII, Ankara, s.283-291.
- Öney, G. (1969b). “Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri”, *Belleten*, Cilt: XXXIII, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s.171-216.
- Öney, G. (1984). “Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri”, *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt: 3, S.3, İzmir, s.123-132.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Öney, G. (2004). “Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı Ve Gelişen Figür Üslubu”, *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt: XIII, S. XIII/1, s.61-82.

Öney, G. (2008). “Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın”, *Sanat Tarihi Dergisi*, S. XVII/I, İzmir, s.55-75.

Özbek, Y. (1999). “The Peacock Figure and its Iconography in Medieval Anatolian Turkish Art”, *10th International Congress of Turkish Art Geneva*, Foundation Max van Berchem, Geneva, s.537-546.

Öztürk, Ö. (2016). “Sfenks”, *Dünya Mitolojisi*, Nika Yayınevi, İstanbul, s.1051.

Saydam, Y. (2019). *Batu Sanatında Sfenks Betimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

Süslü, Ö. (1989). *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kiyafetleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

Yetkin, Ş. (1964). “Bir Tunç Sfenks”, *Türk Kültürü*, Yıl II, S.16, s.48-50. Ankara.

İNTERNET KAYNAKÇASI

Encyclopaedia Britannica, “Sphinx”, <https://www.britannica.com/topic/sphinx#ref78625>, Erişim Tarihi: 19.01. 2022.

Jackson, H. (2014). “The Riddle of the Sphinx: An Attic red-figure lekythos”, *Art Journal Edition:46*, <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-riddle-of-the-sphinx-an-attic-red-figure-lekythos>, Erişim Tarihi: 10.01.2022.

Müller- Karpe, A. (2011). “Sfenks’in Gizemi”, *Aktüel Arkeoloji Dergisi*, Çev. Vuslat Müller- Karpe, S. 23, s.30-35, https://www.academia.edu/8668308/Sfenks_in_gizemi, Erişim Tarihi: 12.01.2022.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1: Kanatlı Sfenks, Asur, MÖ, 883-853, MET, New York, Env. No: 32.143.2. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322609>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 2: Kanatlı Sfenks, Persepolis, İran, MÖ, 6. yüzyıl, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 3: Oidipus ve Sfenks Sahnesi, Kırmızı Figürlü Kyliks Detayı, MÖ, 470, Vatikan Müzesi, Roma, Env. No: 16541.

<https://www.ngv.vic.gov.au/essay/the-riddle-of-the-sphinx-an-attic-red-figure-lekythos/>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 4: Kanatlı Dişi Sfenks, Mermer Lahit, Roma, MS, 2. yüzyıl, Arkeoloji Müzesi, İstanbul, Env. No: 1417T, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 5: Tek Sfenks Tasviri, Minai Tekniği Çini,12. yüzyıl, Konya Alaaddin Sarayı, MET, New York, Env. No: 1976.245.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452817>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 6: Tek Sfenks Tasviri, Turkuvaz Sıraltına Siyah Dekorlu Tabak, 12- 13. yüzyıl, Kâşan, V&A Müzesi, Env. No: C.461-1928.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O279490/bowl-unknown>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 7: Tek Sfenks Tasviri, Lüster Çini, 13. yüzyıl, Kubad Abad Sarayı, Karatay Müzesi, Konya, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 8: Tek Sfenks Tasviri, Sıraltı Çini, 13. yüzyıl, Kubad Abad Sarayı, Karatay Müzesi, Konya, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 9: Tek Sfenks Tasviri, Sıraltı Çini, 13.yy. sonu, Kubad Abad Çini Deposu, Karatay Müzesi, Konya, Foto. Arık, 2007: 372.

Görsel 10: Kanatsız Sfenks Tasviri, Lakabi Tabak, 12. yüzyıl, İran, Freer Gallery of Art, Washington, Env. No: F1929.11.

<https://asia.si.edu/object/F1929.11/>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 11: Kanadı ve Kuyruğu Ejder Başlı Sfenks, Bronz, 12- 13. yüzyıl, Doğu Anadolu, David Koleksiyonu, Kopenhag, Env. No: 5/1978.

<https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/late-abbasids/art/5-1978>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 12: Kuyruğu Ejder Başlı Sfenks Figürü, Taş Kabartma, Selçuklu Dönemi, Kars Müzesi, Foto. Damla Moğulkoç.

Görsel 13: Kuyruğu Ejder Başlı Sfenks Tasviri, Sıraltı Tekniği Çini,13. yüzyıl, Kubad Abad Sarayı, Foto. Arık, 2000:125.

Görsel 14: Kuyruğu Ejder Başlı Sfenks Çifti Tasviri, Mermer Kabartma Detayı, Bizans, 13. yüzyıl, İnce Minareli Medrese Müzesi, Konya, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 15: Kuyruk ve Kanadı Ejder Başlı Sfenks Tasviri, Turkuvaz Sırlı Figürin, 12. yüzyıl, Rakka, David Koleksiyonu, Kopenhag, Env. No: 54/1966.

<https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/late-abbasids/art/54-1966>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 16: Kuyruğu Ejder Başlı Kentavros Tasviri, Sıraltı Tabak, 13. yüzyıl, Rakka, David Koleksiyonu, Kopenhag, Env. No: Isl56.

<https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/late-abbasids/art/isl-56>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 17: Çift Gövdeli Sfenks Tasviri, Kalker Kabartma, 13. yüzyıl, Cizre, David Koleksiyonu, Kopenhag, Env. No: 1/1990.

<https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/seljuks-of-rum/art/1-1990>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 18: Çift Gövdeli Sfenks Tasviri, Kalker Kabartma 11. yüzyıl, Silvan Kalesi Burcu, Foto. Baş, 2013: 339

Görsel 19: Hükümdar- Taht Sahnesinde Sfenks Çifti, Minai Kâse, 12.-13. yüzyıl, İran, British Müzesi, Londra, Env. No: 1930,0719.63.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1930-0719-63, Erişim Tarihi:07.01.2022.

Görsel 20: Hükümdar- Taht Sahnesinde Sfenks Çifti, Minai Kâse, 12-13. yüzyıl, Kâşan, British Müzesi, Londra, Env. No:1914,0318.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1914-0318-1, Erişim Tarihi:07.01.2022.

Görsel 21: Avcı- Süvari Sahnesinde Sfenks Geçidi, Minai Kâse, 12.-13. yüzyıl, İran, MET, New York, Env. No: 12.206.1.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446261>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 22: Avcı- Süvari Sahnesinde Sfenks Geçidi, Minai Maşrapa, 12 -13. yüzyıl, İran, MET, New York, Env. No: 17.120.44.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446907>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 23: Orman Temalı Av Sahnesinde Sfenks Çifti, Ajur Tekniği Sürahi, 13. yüzyıl, Kâşan, MET, New York, Env. No: 32.52.1.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448671>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 24: Müzisyen Sahnesinde Sfenks Geçidi, Minai Bardak, 12-13. yüzyıl, Rey, Louvre Müzesi, Paris, Env. No: OA7356.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329683>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 25: Müzisyen Sahnesinde Sfenks Geçidi, Minai Kâse,13. yüzyıl, Kâşan, Freer Gallery of Art, Washington, Env. No: F1938.13.

<https://asia.si.edu/object/F1938.13/>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

Görsel 26: Müzisyen Sahnesinde Sfenks Geçidi, Minai Mürekkep Hokkası, 13. yüzyıl, İran, Freer Gallery of Art, Washington, Env. No: F1934.18.

<https://asia.si.edu/object/F1934.18/>, Erişim Tarihi:12.01.2022.

ANDERSEN MASALLARI'NIN ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA VE ENDÜSTRİSİNE YANSIMALARI

Prof. Dr. Sıdıka Sibel SEVİM* / Zeynep DELMAN**

Öz: Masallar neredeyse herkesin ilgisini çekmeyi başaran büyüleyici yazım ve anlatım türüdür. Genellikle yeri ve zamanı belirtilmeden anlatılmakta olup hepsinin sonunda kendimizden bir şeyler bulduğumuz öğütler vermeyi amaçlayarak oluşturulmuşlardır. Geçmişten günümüze uzanan birçok ünlü masal yazarları vardır. Bunlardan biri de 1985 yılından bu yana halâ sevilerek okunan Andersen Masalları olarak adlandırılan masalların yazarı Danimarkalı Hans Christian Andersen'dir. Dünyaca ünlü masal yazarı tarafından 19. yüzyılın başlarında yazılan bu masallar; üzerinden yıllar geçmesine rağmen okuma oranları artarak global bir biçimde hızla yayılmıştır. Bu masallar o kadar evrensel hâle gelmiştir ki pek çok sanatçı tarafından konu alınarak birçok dalda önemli eserler üretilmiştir. Bu eserlere genel olarak bakıldığında çeşitli filmler, müzikaller, bale gösterileri vb. sahne sanatları alanında uygulamalar yapıldığı gibi plastik sanatlar ve çağdaş seramik sanatında da bu tema ele alınıp üretimler yapılarak sanat dünyasına önemli eserler kazandırılmıştır.

Bu araştırmada; Andersen Masalları irdelenip çağdaş sanatı nasıl etkilediği gözlemlenmiş, çeşitli sanatçılar tarafından farklı disiplinlerde yapılan bazı eserler incelenmiştir. Ayrıca çağdaş seramik sanatına ve endüstrisine olan etkilerine değinilmiş, konuyla ilgili çalışan bazı sanatçılardan seçilen eserler örneklendirilmiştir. Araştırma sonunda yapılan incelemeler doğrultusunda araştırmacı belirlenen tema ışığında özgün birkaç seramik tasarımı yapmış ve tasarımlardan bir tanesini üretmiştir.

Anahtar Kelimeler: Batı masalları, çağdaş seramik sanatı, Hans Christian Andersen, , plastik sanatlar.

REFLECTIONS OF ANDERSEN'S TALES ON CONTEMPORARY CERAMIC ART AND INDUSTRY THE BASIS OF ANDERSEN TALES

Abstract: Tales are a fascinating writing and narrative genre that has managed to attract the attention of almost everyone. They are usually told without specifying the place and time, and they were all created with the aim of giving advice at the end which we found something in ourselves. There are many famous fairy tale writers from the past to the present. One of them is, a Danish, Hans Christian Andersen; the author of the fairy tales called Andersen Tales, which have been admired and read since 1985. These tales written by the world-famous fairy tale writer at the beginning of the 19th century; Despite the passing years, reading rates have rapidly increased and spread globally. These tales have become so universal that important works in many branches have been produced about them by many artists. Looking at these works in general; As applications were made in the field of performing arts such as various films, musicals, and ballet performances etc. important works were brought to the art world by dealing with this theme in plastic arts and contemporary ceramic art.

ORCID ID : 0000-0001-7378-027X* /0000-0002-8380-5458**

DOI : 10.31126/akrajournal.1059751

Geliş tarihi : 18 Ocak 2022 / Kabul tarihi: 09 Nisan 2022

*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Seramik Ana Sanat Dalı.

**Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

In this study; It has been observed how Andersen Tales affect contemporary art, and some works made in different disciplines are examined. Furthermore, its effects on the contemporary ceramic art and industry were mentioned, and selected works from some artists working on the subject were exemplified.

In line with the examinations made at the end of the research, the researcher made several original ceramic designs in the light of the determined theme and produced one of his designs.

Key Words: Western tales, contemporary ceramic art, Hans Christian Andersen, plastic arts.

1. Giriş

İdealize edilmiş mutlulukla inşa edilen masallar neredeyse insanlık tarihi kadar eski olan dilden dile anlatılarak günümüze kadar uzanan kültürel bir değerdir. Masallar toplumdaki değişikliklere göre evrilmiş ve zaman geçtikçe yeni perspektifler kazanmıştır. İlk anlatılanların üzerinden yıllar geçtikçe yazılı eserlere dönüşmüşlerdir. Bu durum masallardaki konuların, olayların ve karakterlerin belgelendirilerek elimizde veri olmasını sağlamıştır. Bu belgeler; söylence hâlinde üretilen halk masallarının yerini edebî masalların almasını sağlamıştır.

“Bir edebî masal ya bir halk masalına benzer ya da folklor dışı olay örgülerine dayanan didaktik bir çalışma yaratır.” (Smirnova, 1967: 373).

Edebî ve halk masalları arasındaki fark, edebî masalların yazarının belli olması, daha önceden sözlü olarak mevcut olmamasıdır. Bunun aksine halk masallarının yazarları çoğu zaman belli olmamakla birlikte nesilden nesile aktarımda değişimlere uğraması nedeniyle çeşitli varyasyonları bulunmaktadır.

“Belirtmek gerekir ki edebî masalarda sözlü halk edebiyatına doğrudan değinilir ve folklor temaları ve türleri yaratıcı bir şekilde kullanılır. Bu çalışmalarda folklor-açıklık, akıcılık, dilin sadeliği, nezaket, dürüstlük, mücadele, çalışkanlık, kahramanlık gibi ahlaki niteliklerin halk sözleri şeklinde ifade edilmesi dikkat çekmektedir.” (Memmedov, 2020:1002).

Masallar genellikle içinde çok fazla fantastik anlatımlar, psişik öğeler, paranormal olaylar ve metafizik kavramlar bulundurur. Buna örnek olarak ejderha ile savaşan kahraman ya da kendiliğinden hareket eden cansız nesnelere gösterilebilir. Bu örneklerin çeşitliliği yazarın hayal gücüne göre artırılabilir. Genellikle bu olağanüstü unsurlar semboliktir. Düşüncelerden çok duyguları iletirler. Bu duygusal izlenimlerin gerçek dünyadaki varlıklara, olaylara ya da tanınmış kişilere atıfta bulunduğu kabul edilir (Da Silva, 2000; 3).

Bir masalı eğlenceli hâle getiren şey de budur. Bu özelliği sayesinde masallar her toplumda her yaşta insanı kendine çekebilmeyi başarmıştır.

Batı masallarında önemli bir yeri olan Hans Christian Andersen, anlatılarda gündelik deyim ve kalıpları kullanarak çocuk edebiyatına ilginç yenilikler getirmiştir. Kendi hayatını en harika peri masalına benzeten Andersen, özgül masal anlatma yöntemiyle herkesi kendisine hayran bırakmıştır (Rossel, 1996). Masallarında zengin kelime kalıpları kullanarak günümüze anlaşılır bir

şekilde aktarılmasını sağlamıştır. Bu anlatım yetenekleri sayesinde de Andersen, masal dendiğinde aklımıza ilk gelen isimlerden olmuştur. Evrensel bir yazar olmasının asıl sebebi de budur.

Bu etki sanat alanında da çokça görülmektedir. Özellikle sahne ve gösteri sanatları alanında masallardan geçmişten günümüze kadar birçok uyarlamaya yapılmıştır. Andersen Masalları'na da bu uyarlamalar arasında sıklıkla rastlanılmaktadır. Andersen Masalları'nın sahne, gösteri sanatlarının yanı sıra plastik sanatlar ve çağdaş seramik sanatına da etkisi azımsanamayacak kadar çoktur. Bu alanda çalışan sanatçılar kendi dünyasından eserler vererek bizleri büyülemeyi başarmışlardır (Görsel 1). Yapılan çalışmaların bu kadar büyük etki yaratmasının sebebi de okuyucularının kendi hayalinde oluşturduğu gerçeküstü dünyayı Andersen'in büyüdü bir şekilde sunmasıdır. Seramik sanatında ortaya çıkarılan eserler, bu masalsi dünyanın üç boyuta taşınması sayesinde anlatım olarak daha etkilidir. Eserlerinde Andersen Masalları'nı konu alan bazı seramik sanatçıları bu masalları kendi hayal güçleri çerçevesinde uyarlamakta ve bunun sonucunda da yapılan çalışmaların özgünlüğü artmaktadır.

Bu araştırmada Andersen Masalları'nı konu alarak üretim yapan sanatçılar araştırılmış, birçok masalın farklı versiyonu seramik sanatında yeni anlatılar olarak ortaya çıkarılmıştır. Araştırmacı seçtiği Andersen Masalları'ndan yeni bir kurgu oluşturup bu çalışmanın tüm aşamalarını ayrıntılı bir şekilde göstermiştir.

2. Hans Christian Andersen ve Masalları

6 Eylül 1819'da dünyaya gelen Hans Christian Andersen Danimarka'nın ilk alt sınıf yazarı olarak bilinmektedir (Görsel 2). Babası ayakkabı tamircisi olan Andersen'in annesinin de çamaşırhanede çalışarak geçimini sağladığı bilinmektedir (Bain, 1895: 1).

Ailesi tarafından oldukça fazla sevgi ve ilgi görmesi hayal gücünün gelişmesine ve düşünce yapısının olgunlaşmasına büyük katkı sağlamıştır. Masallarının çoğunu kendi hayatından esinlenerek kaleme aldığı bilinen Andersen'in şanslı bir çocukluk dönemi geçirdiği bilinmektedir. Bununla birlikte okul yıllarında pek başarılı olmadığı, sonraki yıllarda kaleme aldığı çirkin ördek yavrusu masalından çıkarım yapılabilir.

Ördeklerden farklı görünen yavru kuğu çevresindekiler tarafından dışlanmış fakat zaman geçtikçe güzelleşmiş ve etrafındakilerin beğenisi toplamıştır (Andersen, 2022). Andersen, ördeklerden farklı olan kuğuyu kendisine benzetmiştir.

Ludvig Holberg onu derinden etkileyen yazarlardan biridir. Masallarını yazarken en sevdiği yazarlar olan La Fontaine ve Holberg'in yazılarından ilham



Görsel 1: Edmund Dulac, Andersen Hikâyeleri, Karlar Kraliçesi Masalı İllüstrasyonu 1911.



Görsel 2: Hans Christian Andersen Portresi, 1869.

aldığı ve Binbir Gece Masalları'nın da onu derinden etkilediği bilinmektedir (Zipes, 2009).

Ludvig Holberg onu derinden etkileyen yazarlardan biridir. Masallarını yazarken en sevdiği yazarlar olan La Fontaine ve Holberg'in yazılarından ilham aldığı ve Binbir Gece Masalları'nın da onu derinden etkilediği bilinmektedir (Zipes, 2009).

Andersen Masalları sadece çocuklar için değil her yaşta insan için çekici olmuş ve böylelikle akıllara kazınmıştır. Fakat özellikle çocukların hayal güçlerinin gelişimine katkı sağladığı ve toplumsal olarak kabul gören tutum ve davranışlar konusunda rehberlik ettiği yadsınamaz bir gerçektir. Bu sihirli anlatı insanları çocukluk döneminden başlayarak ömürlerinin sonuna kadar etkisi altına almaktadır.

Hans Christian Andersen Danimarka'da bir süre terzi olarak çalıştıktan sonra ünlü bir aktör olmak amacıyla Kopenhag'a gitmiştir. O yıllarda şu sözlerini dile getirmiştir: "Ünlü olacağım fakat önce çok fazla acı çekmem gerek" (Rossel, 1996: 7).

Belki de bu çektiği acılar dolayısıyla masallarında bolca hüzünlü hikâyeye yer vermiştir. İlk yazılarını yazmaya başladığı dönemlerde başarılı işler üretmiş ve bu başarısını hızla şiir koleksiyonları takip etmiştir. Böylelikle Andersen'in yazarlık kariyeri başlamıştır. Bu durum masallarını yayımlama konusunda kendisini harekete geçirmiştir. Yazarlık hayatına gezi yazıları ile adım atan Andersen, Almanya, Fransa, İtalya, Türkiye ve İngiltere'yi ziyaret edip bu yolculuklarından gezi kitapları ve masal kitaplarına birçok malzeme çıkarmıştır.

Masalları ile ünlenmesini sağlayan ve asıl başarıyı yakaladığı Kibritçi Kız, Prenses ve Bezelye Tanesi ve Çirkin Ördek Yavrusu gibi masalları içeren kitabını 1835 yılında yayımlamıştır (Bain, 1895: 25).

Okuyucuyla buluşturduğu bu kitaba “Çocuk Masalları” adını vermiştir. Masallarının çoğunda kendi hayatından izler taşıdığı bilinmektedir. Kırmızı Ayakkabılar, Çirkin Ördek Yavrusu ve Küçük Denizkızı masalını kendi yaşadığı olaylardan esinlenerek yazmıştır.

3. Andersen Masalları'nın Çağdaş Sanat Çalışmalarına Yansımaları

1835 yılında yazılmasına rağmen günümüzde en sevilen masallar arasında yer alan Andersen Masalları okunmaya başladığından beri her zaman sanat alanına konu olmuştur. Kitaplarda yayımlanmaya başladığı sıralarda illüstrasyon çizimleriyle öne çıkmıştır. Bir süre sonra okunan ya da radyolarda sesli olarak anlatılan masallar yetersiz kalmış olacak ki, masalların filmleri de uyarlanmaya başlanmıştır. Filmler bu masalların anlatımı açısından hem görsel hem de işitsel olarak etkili olmasının yanı sıra özellikle animasyon filmleri ile daha doğru şekilde aktarılmış ve daha da popülerlik kazanmıştır.

Andersen Masalları'nın en bilinen örneği Walt Disney'in yapmış olduğu 2013 yapımı “Karlar Ülkesi” (Görsel 3) ve 1989 yapımı olan “Küçük Denizkızı” filmleridir. “Kırmızı Ayakkabılar” masalının da diğer alanlarda olduğu gibi film uyarlaması da mevcuttur (URL-1).

Andersen'in çağdaş sanat uyarlamalarından en bilinenleri de müzikallerdir. Andersen Masalları'nın film ve müzikal dışında edebiyat alanında yazılan kitapları, operaları, bale gösterileri, video oyunları ve televizyon şovlarıyla ilgili uyarlamaları da yapmıştır.



Görsel 3: Walt Disney-
Karlar Ülkesi; 2013



Görsel 4: Matthew Bourne, Kırmızı
Ayakkabılar, Bale Gösterisi, 2016.

Kırmızı Ayakkabılar masalı aynı zamanda bale olarak 2016 yılında Matthew Bourne tarafından sahneye taşınmıştır (Görsel 4) (URL-2). Ayrıca İngiliz şarkıcı ve söz yazarı Kate Bush'un yedinci albümü “The Red Shoes” yine Andersen Masalları'ndan etkilenecek oluşturulmuştur (Görsel 5) (URL-3).

Andersen Masalları' nın en sevilenlerinden biri olan Küçük Denizkızı müzikali 2015'te Şikago'da sahnelenmiştir (Görsel 6). Büyük ilgi gören müzikal birkaç yıl boyunca sahnelenmeye devam etmiştir (URL-4).



Görsel 5: Kate Bush, Kırmızı Ayakkabılar Albüm Kapağı, 1993



Görsel 6: Küçük deniz kızı müzikali, Şikago, 2015.

Sahne ve müzik sanatları ile ilgili yapılan çalışmaların yanı sıra fotoğraf sanatı ile de Andersen Masalları çok etkili yansıtılmıştır. Reklam çekimleri, moda fotoğrafları ve sanat fotoğraflarına da uyarlanmıştır. Andersen Masalları 'ndan Prenses ve Bezelye Tanesi masalındaki üst üste duran yataklar sembolü birçok fotoğraf sanatçısına ilham olmuştur.

Sürrealist fotoğraflarıyla sanatseverleri başka diyarlara götüren fotoğraf sanatçısı Tim Walker kendi harikalar diyarını oluşturup ölümsüzleştirmektedir (URL-5). Bu fotoğrafları arasında o da Andersen'in Prenses ve Bezelye Tanesi masalını tema olarak seçip bir kıyafet markasının moda çekiminde kullanmıştır (Görsel 7).



Görsel 7: Walker, Tim. Dreaming of England.2007 U.K Vogue.

Hans Christian Andersen masallarını yazmaya başladığından beri basılan kitaplar için birçok resim ve illüstrasyon çalışmaları yapılmıştır. Geleneksel yöntemler kullanılarak yapılan çizimlerin yanı sıra dijital ortamda ortaya

çıkarılan eserler de yadsınamayacak kadar çoktur. Bir masal ile ilgili oluşturan görsel, anlatımı güçlendirmek için doğru bir adımdır.

Andersen Masalları 'ndan Kurşun Asker ile ilgili illüstrasyon çalışması yapan çok fazla sanatçı vardır. Bunlardan en bilinenlerinden biri Polonyalı sanatçı Tom Plaskowski'dir (URL-5).

Sanatçı Kurşun Asker masalını iki farklı şekilde ele almıştır. Birinde masalın dışına çıkmayarak bir illüstrasyon çizimi tasarlamışken diğer çiziminde ise, normalde hüznü bir şekilde biten kurşun asker masalının sonunu kendisine göre uyarlayarak mutlu sonla bitirmiştir. Tom Plaskowski aynı zamanda Prenses ve Bezelye Tanesi masalını ele alarak esprili bir anlatımla resmetmiştir (Görsel 8).



Görsel 8: Tom Plaskowski, Kurşun Asker, Prenses ve Bezelye Tanesi masalı illüstrasyon çalışmaları.

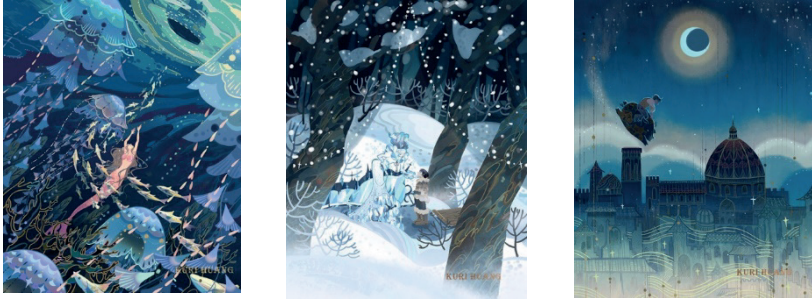
Levgen Kharuk da Andersen masalları ile ilgili koleksiyon oluşturan bir sanatçıdır. Neredeyse bütün masallarını resmeden sanatçı geleneksel yöntemle suluboya çalışmaları yapmıştır (URL-6). Kibritçi Kız masalının hüznü çalışmasında hissedilir şekildedir. Masallarının içeriği ile çizdiği illüstrasyonlar aynı olmasına rağmen özgün çizgileri ile farklı bir tarz oluşturmuştur. Sumi Blumina da masalsı anlatımıyla insanları büyüleyen bir çizerdir. Andersen'in masallarından ilham alıp etkili illüstrasyonlar yapmıştır (Görsel 9) (URL-7). Yapmış olduğu etkili anlatımla izleyicileri kendisine hayran bırakmıştır.

Bu tema ışığında çizimler ve illüstrasyonlar yapan bir başka sanatçı da Kuri Huang'dır (URL-8). Kuri Huang çalışmalarında son derece özgün bir dil kullanarak çizimlerini kendi hayal gücü ile resmetmektedir. Bir başka deyişle sanatçı çizimlerini kendisine göre uyarlayarak oluşturmaktadır. Andersen masallarının neredeyse hepsini resmeden Kuri Huang'ın bazı illüstrasyon çalışmaları incelendiğinde onun büyülü dünyası hissedilmektedir. Küçük Denizkızı Masalı'ndaki denizkızını resmetme şekli, balıkların ahenkle sıralanması dikkatleri üzerine toplamaktadır. Karlar Kraliçesi ve Uçan Sandık masallarındaki sihri neredeyse somut bir şekilde çizimleriyle anlatmıştır (Görsel 10).



Görsel 9: Sumi Blumina, Karlar Kraliçesi ve Kurşun Asker Masalı illüstrasyonları.

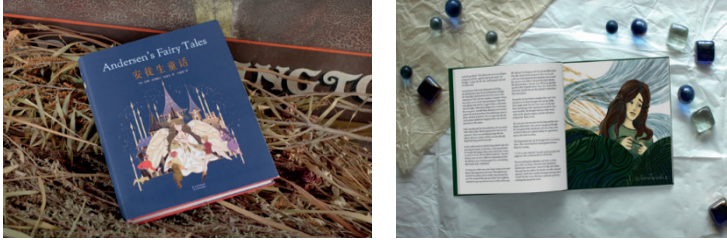
Kuri Huang dijital illüstrasyonlarının yanı sıra Andersen Masalları kitap kapağı tasarımı ve mockupları da yapmıştır (Görsel 11) (URL-8). Anna Fedotova'nın da yaptığı Andersen Masalları kitabı kapağı için mockup çalışması masalların içeriğini yansıtmaktadır (URL-9). Kullandığı altın yıldız efektleri ile yediden yetmişe tüm yaş grubunu kitabın içine çekmeyi başarmıştır (Görsel 12).



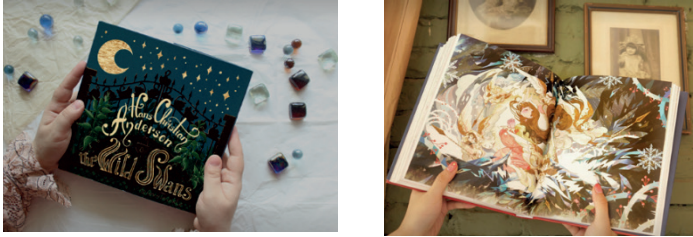
Görsel 10: Kuri Huang, soldan sağa, Küçük Denizkızı, Karlar Kraliçesi ve Uçan Sandık illüstrasyonları.

Tüm bu çalışmaların dışında plastik sanatlar alanında da Andersen Masalları birçok kez konu olmuştur. Plastik sanatlarda Andersen Masalları'nı konu alan sanatçılar ve eserleri incelendiğinde oldukça fazla nitelikli eserle karşılaşılmaktadır. Farklı disiplinlerden birçok sanatçının bu masallar ile ilgili eserler ürettiği, dünyanın pek çok farklı yerinde karma ya da kişisel sergilere, sempozyum ve çalıştaylara, bienallere konu olduğu bilinmektedir. Andersen Masalları'nı ele alıp eser üreten birçok sanatçı, birbirinden farklı malzeme ve teknik kullanarak eserlerini ifade etmişlerdir. Bu noktada malzemenin özgünlüğü

de çok önemlidir. Örneğin tek bir malzemeye bağlı kalmayıp farklı malzemeler bir araya getirildiğinde anlatım güçlenerek ortaya etkili anlamlar çıkmaktadır.



Görsel 11: Kuri Huang 'ın Andersen Masalları için yaptığı mockup çalışmaları.



Görsel 12: Anna Fedotova'nın Andersen Masalları için mockup çalışmaları.

Yukarıda Andersen Masalları ile ilgili iki boyutlu yapılan çalışmalardan örnekler verilmiştir. Üç boyutlu eserler incelendiğinde ise masalların en etkili anlatımı art doll sanatında görülmektedir.

Art doll (sanat bebekleri); Heykel, boyama ve kostüm dâhil olmak üzere çok çeşitli beceri ve teknolojiler gerektiren sanat objelerini barındıran bir alandır. Genellikle kumaş, kâğıt, kil, polimer kil, balmumu, ahşap, porselen, doğal veya sentetik saç, iplik, yün ve keçe gibi malzemelerden yapılmış multimedya nesnelere (URL-10). Sanat eseri olarak sayılan sanat bebeklerinin oluşturulması haftalar veya aylar alabilmektedir. Çok uğraş ve zaman isteyen art doll uzun yıllar boyunca popülerliğini koruyarak günümüze ulaşmıştır.

Aşağıda Andersen Masalları etkisi ile yapılan art doll çalışmaları sanatsal açıdan incelenmiştir. Andersen Masalları ile ilgili çalışmalar yapan en önemli art doll sanatçılarından biri Cindee Moyer'dir (URL-11). Cindee Moyer üç boyutlu heykeller üreten başarılı bir sanatçıdır. Moyer, ağırlıklı olarak tekstil malzemesi kullanarak kendi tarzında yorumladığı eserler ortaya çıkarmıştır. İşlerinden birinde de Prens ve Bezelye Tanesi masalını ele almıştır (Görsel 13).



Görsel 13: Cindee Moyer, Prenses ve Bezelye Tanesi.



Görsel 14: Olga Egupets, Prenses ve Bezelye Tanesi.

Kumaş çeşitleri ve polimer kil kullanarak tasarımlarını oluşturan Olga Egupets ise sevimli figürleri ve eşsiz kumaş seçimleri ile insanları gerçek dünyadan bir an olsun uzaklaştırabilmeyi başaran art doll sanatı ile ilgili önemli çalışmalar yapmıştır (Görsel 14) (URL-12).

Prenses ve Bezelye Tanesi Masalı'nı ele alan Rus sanatçı esprili anlatımıyla birlikte izleyicinin beğenisini toplamıştır. Sherry Maia da kendi tarzından ödün vermeyerek Kurşun Asker Masalı'nı üç boyuta taşıyan art doll sanatçılarından biridir (Görsel 15) (URL-13).



Görsel 15: Sherry Maia, Kurşun Asker.



Görsel 16: Disney, Fantasia serisi, Kurşun Asker, 2000



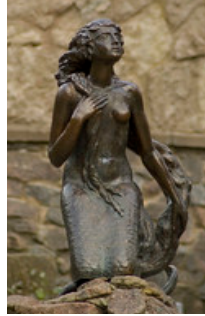
Görsel 17: Jennifer Rizzo, Karlar Kraliçesi, Art doll çalışması

Disney, 2000 yılında Kurşun Asker masalını ilham alarak küçük bir oyuncak serisi üretmiştir (URL-14). "Fantasia" adını verdiği bu seri aynı zamanda çocukların da sevdiği masal karakterleri ile buluşmalarını sağlamıştır (Görsel 16). Alışılmadık ve özgün teknikler kullanan bir başka art doll sanatçısı da Jennifer Rizzo'dur. Andersen Masalları'ndan Karlar Kraliçesi'ni kendi tarzıyla

la ve bulduğu farklı malzemeleri birleştirerek eşsiz bir eser oluşturmuştur (Görsel 17) (URL-15). Karlar Kraliçesi masalından ilham alarak yaptığı bu art doll eserinde izleyiciye görsel bir şölen sunmaktadır. Sanatçı; eseri oluştururken kâğıt, ahşap ve polimer kilden yararlanmıştır.



Görsel 18: Soldan sağa, Kurşun asker ve Küçük Deniz Kızı, Andersen Grad.



Görsel 19: Kurşun Asker heykeli, Eiler Madsen, 1996.

Yukarıdaki örneklerden görüldüğü gibi Andersen Masalları art doll sanatı için etkileyici bir konudur. Kullanılan malzeme çeşitliliği tanınmış masal karakterlerinin özgün bir şekilde ifade edilmesini sağlamıştır. Art doll sanatından sonra Andersen Masalları'yla ilgili yapılan çalışmalarda heykeller yer almaktadır. Yapılan araştırmada plastik sanatlar alanından heykel sanatına da Andersen Masalları'nın konu olduğu gözlemlenmiştir. Bazı mekânlarda Andersen masalları ile ilgili çalışılan heykeller bulunmaktadır.

Bunlardan en önemlisi Rusya'daki "Andersen Grad" adı verilen küçük bir müzedir. Bu müzede Andersen Masalları'nı anlatan birçok heykel bulunmaktadır (URL-16). Bu heykellerden Kurşun Asker ve Denizkızı yalnızca ikisidir (Görsel 18). Andersen Grad'ın asıl amacı Hans Christian Andersen'in masallarını yaşatmak ve bu heykelleri Andersen Masalları okuyucuları ile buluşturmadır.

Rusya'nın yanı sıra başka ülkelerde de bu masallara dair heykeller bulunmaktadır. Danimarka'da bulunan bronz tek bacaklı asker heykeli de Kurşun Asker masalından ilham alınarak yapılmıştır.

1996 yılında oluşturulup, yerleştirilen Kurşun Asker heykeli Danimarkalı heykeltıraş Eiler Madsen tarafından yapılmıştır (URL-17). Gerçekçi bir anatomik yapıya sahip olan bu heykel Danimarka'ya gelen turistlerin oldukça ilgisini çekmektedir (Görsel 19).

Diğer bir sanatçı olan Danimarkalı Keld Moseholm'un 1936 yılında yapmış olduğu bronz üç heykelden oluşan kurgusunun konusu ise Andersen'in Kralın Yeni Giysileri masalına dayanmaktadır (URL-18). Kralın aynaya bakıp

giysilerinin olmadığını fark ettiği fakat aptal görünmemek için bunu dile getirmediği anı canlandırmıştır (Görsel 20). Heykeltıraş Keld Moseholm genellikle bu çalışmasında yaptığı gibi küçük yuvarlak figürleriyle tanınmaktadır. Kibriyle savaşan kralın hikayesini kendi figürlerini kullanarak etkili bir kompozisyon oluşturmuştur.

Yukarıdaki örneklerde Andersen masalları ile ilgili geçmişten günümüze kadar yapılmış birçok çalışmaya değinilmiştir. Masalları insanlara izletmek için yapılan filmlere, bu masallardan uyarlanan tiyatro, müzikal ve baleye değinilip afişleriyle beraber örneklendirilmiştir.

Bu tema ışığında başarılı fotoğraf sanatçılarınin ortaya çıkardıkları işler kadar resim ve illüstrasyon sanatında da birçok değerli sanat eseri ortaya çıkarılmıştır. Tüm bu çalışmaların yanında seramik sanatında da Andersen Masalları'yla ilgili yapılan projeler oldukça özgün ve değerlidir.



Görsel 20: Keld Moseholm, Kralın Yeni Giysileri, 1936.



Görsel 21: Lenox, Soldan sağa, karlar kraliçesi, prenses ve bezelye tanesi

3.1. Andersen Masalları'nın Çağdaş Seramik Sanatına ve Endüstrisine Yansımaları

Andersen Masalları temasının, diğer sanat dallarında olduğu gibi çağdaş seramik sanatında da yansımaları görülmektedir. Bazı sanatçılar masalda anlatılmak istenen mesajı vurgularken bazıları da masal kahramanlarını ele alarak kendi özgün anlatım ve teknikleriyle eserler yaratmışlardır. Bu çalışmalardan bazıları seramik sanatçıları tarafından yapılırken bazıları da çeşitli porselen üreticisi firmalar tarafından sınırlı koleksiyon olarak satışa sunulmuştur. Bunlardan biri dünyaca ünlü olan Lenox porselen firmasının çıkarmış olduğu "Legendary Princess" koleksiyonudur (URL-19).

Bu serinin içinde masal prenseslerinin porselenden yapılan bibloları bulunmaktadır. Andersen Masalları'ndan Karlar Kraliçesi ile Prenses ve Bezelye Tanesi Masalları'ndaki karakterler naif bir şekilde porselenle şekillendirilmiş-

tir. (Görsel 21). 1987 de sınırlı sayıda üretilen bu koleksiyon şimdilerde ilgili koleksiyonerlerin gözdesi olmuş durumdadır (URL-20)

Koleksiyonerlerin listesinde olan bir başka porselen seramik endüstrisinin önemli kuruluşlarından biri olan Fyrklövern firmasının 1975'te üretmiş olduğu 31 parçalık porselen çay takımıdır (Görsel 22) (URL-20).

Bu çay takımında Andersen Masalları'ndan sahnelerin resimleri dekal olarak ürünlerin üzerine transfer edilmiştir. Koleksiyonerlerin listesinde de bulunan bu parçaların her biri Andersen'in farklı bir masalını betimlemektedir.



Görsel 22: Fyrklövern, Çay takımı seti.



Görsel 23: Christian Thomsen, soldan sağa, Sakar Hans, Kralın Yeni Giysileri.

Seramik endüstrisinde Christian Thomsen'in Andersen Masalları'ndan esinlenerek, Hagelstam & Co porselen firması için modellemesini yaptığı seramik heykelleri mevcuttur (URL-21). Sakar Hans Masalı'nı ve Kralın Yeni Giysileri Masalı'nı kendi tarzında seramik heykellere yansıtmıştır (Görsel 23). Büyük bir ustalıkla şekillendirmiş olduğu heykeller porselen kullanılarak üretilmiştir.

Hans Christian Andersen'in Prenses ve Bezelye Tanesi masalını özgün bir şekilde serbest şekillendirme ile betimleyen sanatçılardan birisi de Gerhard Henning'tir (URL-22). Sanatçı bu çalışmasında naif desenler kullanarak serbest fırça ile bu desenleri dekorlamış ve böylece masalı kendi tarzında yorumlamıştır. Andersen Masalları'yla ilgili birçok figüratif heykel çalışması olan Henning, "Bezelye Prensesi" adını verdiği bu eseriyle izleyicilere porselenle birlikte görsel bir şölen sunmuştur (Görsel 24).

Prenses ve Bezelye Tanesi masalından esinlenerek birçok seramik sanatçısının eser oluşturmasının sebebi bu masalın çok ilham veren bir tarafının olmasıdır.

Sanatçılar masalda geçen olaydan ilham alarak kendilerine ait özgün eserlerini ilgi çekici masalın konusu sayesinde oluşturabilmektedirler. Bu masalı yorumlayan bir diğer sanatçı ise Cathy Akers'tir. Figüratif bir yaklaşımdan çok soyut bir bakış açısıyla masalı anlatmıştır (Görsel 25).

Vazoyu deforme ettiği bu eseriyle fotokopi transfer ve sır altı dekor tekniği ile özgün bir dil oluşturmuştur. Heykelin üzerinde bu masala dair kendi düşünceleri yer almaktadır (URL-23).

Mila Arkhipova da Prenses ve Bezelye Tanesi masalıyla ilgili fantastik bir çaydanlık tasarlamıştır (Görsel 26) (URL-24). Mila Arkhipova kullandığı renk ve desenlerle eseri farklı bir noktaya taşımıştır. Birçok farklı fantastik çaydanlık tasarımı olan Arkhipova'nın Küçük Denizkızı masalına dair de tasarladığı çaydanlıklar bulunmaktadır (Görsel 27) (URL-25).



Görsel 24: Gerhard Henning, Bezelye Prensesi.



Görsel 25: Cathy Akers, Prenses ve Bezelye Tanesi.



Görsel 26: Mila Arkhipova, Prense ve Bezelye Tanesi

Sanatçı, çaydanlığın yanı sıra figüratif heykeller de çalışmaktadır. Andersen Masalları'ndan olan Karlar Kraliçesi ve Parmak Kız masallarının karakterlerini özgün bir şekilde stilize etmiştir (Görsel 28) (URL-26).



Görsel 27: Mila Arkhipova Küçük Deniz Kızı çaydanlık tasarımı.



Görsel 28: Mila Arkhipova, Karlar Kraliçesi.

4. Andersen Masalarını Konu Alarak Yapılan Kişisel Seramik Uygulamalar

Bugüne kadar Hans Christian Andersen'in yazmış olduğu Andersen Masalları ile ilgili birçok proje ve uygulama yapılmıştır. Günümüzde de bu tema ışığında sahne sanatlarından plastik sanatlara kadar birçok alanda sanatsal çalışmalar yapılmaya devam edilmektedir. Birçok tasarımcı Andersen Masalları'yla ilgili özgün eserler ortaya çıkarmış ve bazı başarılı porselen firmaları da bu masallarla ilgili eserler üretilip bunları satışa sunmuştur.

Makale kapsamında elde edilen bilgiler doğrultusunda araştırmacı tarafından Andersen Masalları konusu ile ilgili çağdaş seramik tasarımlar oluşturulmuştur. Bu tasarımların bazılarının uygulaması gerçekleştirilmiş, bazı tasarımların ise uygulamaları süreç içinde gerçekleştirilecektir. Çalışmanın amacı; yediden yetmişe her yaştaki insanların ilgisini çeken Andersen Masalları'nın üç boyutlu seramik çalışmalara aktarılması ve böylelikle çağdaş seramik sanatına bu tema ışığında yeni eserler üretilmesidir. Üç başlık altında oluşturulan tasarımlar aşağıda belirtilmiştir. Bunlar;

- Prenses ve Bezelye Tanesi
- Çirkin Ördek Yavrusu
- Küçük Denizkızı masallarıdır.

Bu masallar kurgulanırken, insanlar hayal edilen diyarlara götürülmek istenmiş ve genel olarak da bu kaygı güdülecek tasarımlar oluşturulmuştur. Andersen Masalları'nı anlatmalarının yanı sıra her bir tasarımın farklı manifestoları bulunmaktadır.

4.1. Çirkin Ördek Yavrusu Masalı Tasarımı

Tasarlanan bu seramik heykeller ile Hans Christian Andersen'in güçlü hayal gücü ile yazılmış Andersen Masalları'nı keyifle göz önüne sermek amaçlanmıştır. Bu tasarımlardan ilki Çirkin Ördek Yavrusu Masalı'ndan esinlenilmiş olan tasarımdır (Görsel 29).



Görsel 29: Yazar tasarımı,
Çirkin Ördek Yavrusu tasarımı,
2022.

Bu tasarımın manifestosu: “Yalnızca rengi ve deseni yüzünden ötekileştirilmiş yabancı biri...Bir aile sıcaklığı özlemiyle yanıp tutuştuğunun kimse farkında değil elbette. Kendisi dışında. Bilinmez ki o kese kâğıdının altında altın taçlı bir kuğu süzülme üzere.”

Renkli dekorlara sahip bu seramik çalışma ileriki süreçlerde üç boyutlu seramik heykel olarak gerçekleştirilmesi planlanmaktadır.

4.2. Küçük Denizkızı Masalı Tasarımı

Andersen Masalları'ndan biri olan Küçük Denizkızı Masalı'ndan esinlenilerek bir tasarım oluşturulmuştur. Küçük Denizkızı adı verilen bu tasarımda sıraltı tekniği ile özgün dekorlar kullanılması planlanmıştır (Görsel 30). Bu tasarımın manifestosu: "Okyanuslarda tek başına yaşayan küçük bir denizkızı yalnızca özgürce dünyayı dolaşabilmek istedi. Bir anda oluşan kanat uzuvlarıyla derin suların üzerine, yeryüzüne çıktı. Etrafına bakındı ve izbe sokakların arasından geçerek ilerledi. Tek amacı ait olduğu yeri bulmaktı."



Görsel 30: Yazar tasarımı, Küçük Denizkızı tasarımı, 2022.

4.3. Prenses ve Bezelye Tanesi Masalı Tasarımı ve Uygulama Aşamaları

Bu araştırmadaki son tasarım olan Prenses ve Bezelye Tanesi Masalı'nın tasarımı oluşturulduktan sonra bu tasarımla ilgili seramik uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Her tarafı bezelyelerle dolu yastıkların üzerinde oturan prensesle kurgulanan bu tasarımda, bezelyeler insanın hayatındaki sorunları sembolize etmektedir (Görsel 31).

Prenses ve Bezelye Tanesi tasarımının manifestosu ise şu şekildedir: "Çok yükseklerde, yastıkların, döşeklerin ve minderlerin en tepesinde yalnız bir prenses... Etrafındaki bezelye tanecikleri gözüne bir damla uyku girmemesinin tek sebebi. Tüm bunlarla yalnız baş etmek zorunda. Yükseldikçe bezelye taneleri de prensesin peşini bırakmamakta..."

Bu tasarımın uygulama aşamasında malzeme olarak beyaz çamur ve teknik olarak da serbest şekillendirme yöntemi kullanılmıştır. Şekillendirilen form, kurutulduktan sonra sıraltı fırça dekoru ile tasarımda görülen dekorlar uygulanmıştır (Görsel 32). Bir kere



Görsel 31: Yazar tasarımı, Prenses ve Bezelye Tanesi tasarımı, 2022.

fırlandıktan sonra şeffaf sır ile sırlanıp elektrikli fırında 1060°C sıcaklıkta tekrar pişirilmiştir (Görsel 33).



Görsel 32: Yapılan seramik uygulamanın şekillendirme ve dekor aşamaları.



Görsel 33: Yapılan seramik uygulamanın dekor aşamaları.

5. Sonuç

Yapılan araştırmalarda, Hans Christian Andersen'in topluma sunmuş olduğu masallarla; ahlaki, sanatsal ve eğitici etkiler sağlamıştır. Bu etkilerin sonucunda ilgili masallar, gerek sahne sanatları gerekse plastik sanatlar açısından her daim ilgi odağı olmuş, sanatçıların özgün üslup ve tarzlarıyla tekrar yorumlanmıştır. Makale kapsamında Hans Christian Andersen'in hayatı hakkında bilgi edinilmiş ve bu bilgilerin Andersen Masalları 'na nasıl yansıdığı hakkında araştırma yapılmıştır. Bu çalışma ile Andersen Masalları teknik ve

sanatsal olmak üzere iki şekilde incelenip, 1835 yılında yazılan bu eşsiz masallara dikkat çekmek istenmiştir.

Bir konuyu en iyi şekilde anlatmayı ve o konuya dikkat çekmeyi sağlayan sanat çalışmalarının Andersen Masalları temasında da etkili olduğu görülmüştür. Farklı disiplinlerde çalışan bazı sanatçıların ürettiği filmler, müzikaller, tiyatrolar, albümler, fotoğraflar, resim çalışmaları, illüstrasyonlar, grafik çalışmaları, art doll ve heykeller detaylıca incelenip örneklendirilmiştir. Sunulan eserler arasında özellikle yıllardır popülerliğini koruyan art doll çalışmalarının izleyicilerin en çok dikkatini çeken eserler- olduğu tespit edilmiştir.

Andersen Masalları kapsamında üretilen bu eserlerin yanı sıra çağdaş seramik sanatında ve endüstrisinde yapılan çalışmalar sayıca fazla ve oldukça etkilidir. Bu çalışma sonucunda çağdaş seramik sanatında Andersen Masalları ile ilgili farklı bakış açıları getiren bazı sanatçılar ve tasarımları incelenmiştir. Ayrıca yeni fikirler ortaya çıkarmak amacıyla Andersen Masalları ile ilgili üç adet seramik eser tasarımı yapılmış ve bir tanesi üretilmiştir. Bu tasarımlarda sevgi, özgürlük, hoşgörü ve bunlar gibi diğer unutulmuş değerlere de vurgu yapılmıştır. Bu araştırmanın; Andersen Masalları ya da genel olarak tüm masallar ile ilgili daha sonra yapılacak sanat çalışmaları için kapsamlı bir kaynak olacağı ve çeşitli masallardan ilham alan yeni eserler üretilmesine öncülük edeceği umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Andersen, Hans Christian, (2018), Andersen Masalları, çev. Saffet Günersel, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

Bain, Robert Nisbet, (1895) *Hans Christian Andersen: A Biography*, Dodd, Mead And Company, New York.

Da Silva, Francisco Vaz, (2000), Bengt Holbek And The Study Of Meanings In Fairy Tales, University of Lisbon, Portugal.

Memmedov, Rövsen, (2020), " Hans Christian Andersen Masalları Üzerine Bir İnceleme" *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, S. 4 , Aralık , Zonguldak

Smirnova, V., (1967) "O Detyakh I Dlya Detey. Moskva: Detgiz"

Rossel, Sven Hakon, (1996), *Hans Christian Andersen: Danish Writer And Citizen Of The World*, Rodopi, Amsterdam.

Zipes, Jack,(2014),*Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller* ,Routledge, New York.

İNTERNET SİTELERİ

Görsel 1: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/wp-content/uploads/2010/12/dulac2-big.jpg> Erişim Tarihi: 19.11.2021

Görsel 2: https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Hans_Christian_Andersen.jpg Erişim Tarihi: 20.11.2021

Görsel 3: <https://images.app.goo.gl/qsjuhpDLSZXM059b7> Erişim Tarihi: 21.11.2021

Görsel 4: <https://images.app.goo.gl/SjydhVCw9kNFJMqu5> Erişim Tarihi: 21.11.2021

Görsel 5: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/The_Red_Shoes_\(album\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/The_Red_Shoes_(album)) Erişim Tarihi: 22.11.2021

- Görsel 6:** <https://www.chicagotribune.com/lifestyles/parenting/ct-jk-shakespeare-little-mermaid-flounder-20150721-story.html?outputType=amp> Erişim Tarihi: 25.11.2021
- Görsel 7:** <https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/tim-walker-dream-fashion-photographer/>Erişim Tarihi: 25.11.2021
- Görsel 8:** <http://tomplaskowski.blogspot.com/?m=1> Erişim Tarihi: 25.11.2021
- Görsel 9:** <https://www.behance.net/Sumiillustrator> Erişim Tarihi: 25.11.2021
- Görsel 10:** <https://www.behance.net/gallery/74340803/Andersens-Fairy-Tales-for-Guomai-Part-2> Erişim Tarihi: 25.11.2021
- Görsel 11:** <https://www.behance.net/gallery/70831301/Andersens-Fairy-Tales> Erişim Tarihi: 27.11.2021
- Görsel 12:** <https://www.behance.net/gallery/93715463/Illustrations-for-The-wild-swans> Erişim Tarihi: 02.12.2021
- Görsel 13:** <https://www.etsy.com/sg-en/listing/270188002/princess-and-the-pea-tutorial> Erişim Tarihi: 06.12.2021
- Görsel 14:** <https://mix-pix.ru/kukly-iz-gliny-hudozhnitsy-olgi-egupets/amp/> Erişim Tarihi: 06.12.2021
- Görsel 15:** <https://www.pinterest.it/pin/350225308496517210/> Erişim Tarihi:06.12.2021
- Görsel 16:** <https://pin.it/7kkD98v> Erişim Tarihi:09.12.2021
- Görsel 17:** <https://jenniferrizzo.com> Erişim Tarihi:09.12.2021
- Görsel 18:** <https://tr.erch2014.com/puteshestviya/93685-chudesnyy-andersengrad-v-sosnovom-boru.html> Erişim Tarihi: 10.12.2021
- Görsel 19:** <https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=dk149> Erişim Tarihi: 10.12.2021
- Görsel 20:** <https://www.visitodense.com/tourist/plan-your-trip/emperors-new-clothes-gdk633933> Erişim Tarihi: 10.12.2021
- Görsel 21:** <https://id.pinterest.com/ukkyko/lenox-legendary-princesses/> Erişim Tarihi: 10.12.2021
- Görsel 22:** <https://auctionet.com/sv/139097-kaffeservis-31-delar-porslin-hc-andersens-eventyr-1900-tal> Erişim Tarihi: 16.12.2021
- Görsel 23:** https://holisticauction.ru/?_route_=articles/hagelstam-fine-art-auctioneers-oktyabr-2018-farfor/ Erişim Tarihi: 16.12.2021
- Görsel 24:** https://www.1stdibs.com/furniture/dining-entertaining/porcelain/royal-copenhagen-gerhard-henning-princess-on-pea-figurine-no-1238/id-f_16875351/ Erişim Tarihi: 20.12.2021
- Görsel 25:** <https://www.cathyakers.com/ceramics?lightbox=dataItem-js6g1rjb> Erişim Tarihi: 05.01.2022
- Görsel 26:** <https://www.etsy.com/hk-en/listing/567945539/princess-on-the-pea-porcelain-teapot> Erişim Tarihi: 05.01.2022
- Görsel 27, 28:** <https://www.etsy.com/shop/PorcelainDreamShoppe>Erişim Tarihi: 05.01.2022.
- Görsel 29, 30, 31, 32, 33:** Yazar arşivi.

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1:** <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/wp-content/uploads/2010/12/dulac2-big.jpg> Erişim Tarihi: 19.11.2021
- Görsel 2:** https://www.google.com/imgres?Thora_Hallager_1869. Erişim Tarihi: 20. 11. 2021
- Görsel 3:** <https://images.app.goo.gl/qsjuhpDLSZXMo59b7> Erişim Tarihi: 21.11.2021
- Görsel 4:** <https://images.app.goo.gl/SjydhVCw9kNFJMqu5> Erişim Tarihi: 21.11.2021

- Görsel 5:** [https://en.m.wikipedia.org/wiki/The_Red_Shoes_\(album\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/The_Red_Shoes_(album)) Erişim Tarihi: 22.11.2021
- Görsel 6:** <https://www.chicagotribune.com/lifestyles/parenting/ct-jk-shakespeare-little-mermaid-flounder-20150721-story.html?outputType=amp> Erişim Tarihi: 25.11.2021
- Görsel 7:** <https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/tim-walker-dream-fashion-photographer/>Erişim Tarihi: 25.11.2021
- Görsel 8:** <http://tomplaskowski.blogspot.com/?m=1> Erişim Tarihi: 25.11.2021
- Görsel 9:** <https://www.behance.net/gallery/70346247/illustrations-for-medals-series-Andersen-Fairy-Tales> Erişim Tarihi: 25.11.2021
- Görsel 10:** <https://www.behance.net/Sumiillustrator> Erişim Tarihi: 25.11.2021
- Görsel 11:** <https://www.behance.net/gallery/74340803/Andersens-Fairy-Tales-for-Guomai-Part-2> Erişim Tarihi: 25.11.2021
- Görsel 12:** <https://www.behance.net/gallery/70831301/Andersens-Fairy-Tales> Erişim Tarihi: 27.11.2021
- Görsel 13:** <https://www.behance.net/gallery/93715463/Illustrations-for-The-wild-swans> Erişim Tarihi: 02.12.2021
- Görsel 14:** <https://www.etsy.com/sg-en/listing/270188002/princess-and-the-pea-tutorial> Erişim Tarihi: 06.12.2021
- Görsel 15:** <https://mix-pix.ru/kukly-iz-gliny-hudozhnitsy-olgi-egupets/amp/> Erişim Tarihi: 06.12.2021
- Görsel 16:** <https://www.pinterest.it/pin/350225308496517210/> Erişim Tarihi:06.12.2021
- Görsel 17:** <https://pin.it/7kkD98v> Erişim Tarihi:09.12.2021
- Görsel 18:** <https://jenniferrizzo.com> Erişim Tarihi:09.12.2021
- Görsel 19:** <https://tr.erch2014.com/puteshestviya/93685-chudesnyy-andersengrad-v-sosnovom-boru.html> Erişim Tarihi: 10.12.2021
- Görsel 20:** <https://status.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=dk149> Erişim Tarihi: 10.12.2021
- Görsel 21:** <https://www.visitodense.com/tourist/plan-your-trip/emperors-new-clothes-gdk633933> Erişim Tarihi: 10.12.2021
- Görsel 22:** <https://id.pinterest.com/ukkyko/lenox-legendary-princesses/> Erişim Tarihi: 10.12.2021
- Görsel 23:** <https://auctionet.com/sv/139097-kaffeservis-31-delar-porslin-hc-andersens-eventyr-1900-tal> Erişim Tarihi: 16.12.2021
- Görsel 24:** https://holisticauction.ru/?_route_=articles/hagelstam-fine-art-auctioneers-oktyabr-2018-farfor/ Erişim Tarihi: 16.12.2021
- Görsel 25:** https://www.1stdibs.com/furniture/dining-entertaining/porcelain/royal-copenhagen-gerhard-henning-princess-on-pea-figurine-no-1238/id-f_16875351/ Erişim Tarihi: 20.12.2021
- Görsel 26:** <https://www.cathyakers.com/ceramics?lightbox=dataItem-js6g1rjb> Erişim Tarihi: 05.01.2022
- Görsel 27:** <https://www.etsy.com/hk-en/listing/567945539/princess-on-the-pea-porcelain-teapot> Erişim Tarihi: 05.01.2022
- Görsel 28, 29:** <https://www.etsy.com/shop/PorcelainDreamShoppe?>Erişim Tarihi: 05.01.2022
- Görsel 30, 31, 32, 33, 34:** Yazar arşivi.

METAFİZİK KUTSALLIKTAN SANAL GERÇEKLİĞE: DİJİTAL DİN

Prof. Dr. Mustafa ALICI*

Öz: İnternet'in küresel açıdan gittikçe yaygınlaşması ve teknolojik araçlarla çoklu sistemlere sahip olmasıyla din olgusunun sanal gerçeklik olarak öne çıktığı görülmektedir. Postmodern çağda bilhassa realite- virtualite dikotomisinde her şeyi virtüel karakterini baskın hâle dönüştüren dijital din, "her yerde bulunan (*ubiquitos*)" ve "her zaman erişebilen" özelliğe kavuşmuştur.

Dijital çağın kendine özgü bir maneviyat alanı olarak "dijital din" veya "e-din", dinin bu çağa uygun olarak "güncellenmesinin" temel ve asli form olmasının en önemli göstergesi olmuştur. Böylece dijital din, kendini postmoderniteye uygun olarak daha eklektik bir tanımla "virtüel bir realizasyon" içinde işlemektedir. Bu hâliyle dijital din, sanal bir kült formunda sanal dünyada siber dindarlıklar gibi maneviyat formlarıyla kendi otoritesine sahip "virtüel doğruluğa" malik bir yapıya kavuşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: dijital din, postmodernizm, sanal gerçeklik, Hermenötik, internet

FROM THE METAPHYSICAL SANCTITY TO VIRTUAL REALITY: DIGITAL RELIGION

Abstract: It is seen that the phenomenon of religion comes to the forefront as virtual reality, as the internet becomes more and more globally widespread and has multiple systems with technological tools. In the postmodern age, its digital religion, which transforms everything into a virtual character, especially in the reality-virtual dichotomy, has gained the "ubiquitos" and "always accessible" feature.

"Digital religion" or "e-din", as a unique spirituality field of the digital age, has been the most important indicator of the fact that the "updating" of religion in accordance with this age is the basic and essential form. Thus, digital religion operates in a "virtual realization" with a more eclectic definition in accordance with postmodernity. In this state, digital religion, as a cyber- cult, acquires a structure of "virtual accuracy" with its own authority in the virtual world with forms of spirituality such as cyber religiosity.

Key Words: digital religion, postmodernism, virtual reality, hermeneutics, internet

Giriş

1. İnternet Çağında Sanal Gerçeklik ve Dijital Dinin Serüveni

Dijital çağ, sürekli değişen, yüksek seviyede medyatik, çoğu kez muğlak

ORCID ID : 0000-0002-8070-8425

DOI : 10.31126/akrajournal.1052248

Geliş tarihi : 01 Ocak 2022 / Kabul tarihi: 02 Şubat 2022

*Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Dinler Tarihi Ana Bilim Dalı.

betimli ve “akışkan modernite”¹ de denen bir dönem olarak kendi yerini bulmuş, öncekilerden farklı parametrelere sahip bir devirdir. Bilhassa akılcılık, mutlaklık, objektiflik, geçerlilik, evrensellik, sistematiklik gibi konularıyla kendi argümanlar örgüsünü kuran modernizmi acımasızca eleştirip sorgulayan, değerini bitirmek, imha etmek veya başka bir forma sokmak isteyen bu çağ, rasyonellik konusunda daha çok çoğulcu teorilere meydedip cesur meydana okumalar yapmaktadır. Öyle ki postmodern eleştirel karşıt akılcılık ile dijital dönem, parçalı olmaya, mutlak olmamaya, mantık yerine mantık dışı olmaya hatta absürd veya kuşkucu olmaya yönelebilir. Bu açıdan dijital çağın benimsediği eleştirel akılcılık, kesin çözümlerden uzak durmaya, anlam bıraklığından ziyade bulutlu ve muğlak ama alabildiğine zengin olan, çok boyutlu ve çeşitli anlamlardan faydalanmaya, kesin çizgilerle siyah yahut beyaz olmak yerine grinin her tonuna açık olmaya hem onu hem de ötekini kabul edebilecek bir senkretizme yönelmeye girmektedir. Bu yönüyle bireyin öznel özgürlüğünü ve her türlü baskıcı yapı, sistem ve geleneği yıkmak maksadıyla kendi çok boyutlu anlayışını geliştirmeyi amaçlamaktadır.²

“Din” (*religio*) kelime olarak Batı literatürlerinde ancak 1700’lü yıllardan itibaren yaygın olarak görülmektedir. Daha önceki asırlarda kısıtlayıcı teolojik düzlemde “ımanı özdeşleştirilen” din, skolastik düşünceden kopuşu ilan eden *aydınlanmadan* beri teolojiden farklı yöntemsel serüven içinde kendini geliştiren ve sonunda eleştirel, normatif olmayan aygıtlarla kendini bağımsız hâle getiren seküler kimlikteki din bilimi (*Religionswissenschaft*) için bir araştırma alanı olarak kabul edilmişti.³ 21. yüzyılda çoklu maneviyatlar ortamında ortaya çıkan internet, her geçen gün “dinî olanı”, “dindarı” ve “dinleri” dünya çapında değiştirmekte ve dijital din olarak yansımaktadır.⁴

Böylece “kısıtlayıcı karakterdeki teoloji” karşısında “özgürleştirici ve baskı aracı olarak tekno medyatik alan” içinde hermenötik “dijital din”, burada üç önemli özellikle işaretlenmektedir; a. Dijital ses, video, bilgisayar oyunları, sosyal sitelerden oluşan online web siteler gibi “dijital dine özgünlük katan medya formları.”; b. Ekonomi, politika ve kültürle bağlantı yolları belirleyen ve onları belli bir teknolojiyle destekleyen inançlar ve mantıksal sistemleri içinde entegre eden “özel bir teknolojik dinî ideoloji.”; c. Bazen ikinci hayat

1. Gregory Price Grieve, “Religion”, *Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds*, ed. Heidi A., (London-New York: Campbell- Routledge, 2013), 104.

2. Mustafa Alıcı, “Post-Hermeneutica: Postmodern Dönem Din Bilimlerinde Hermenötik”, *Akra Kültür- Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 21/8, (2020), 46.

3. Grieve, “Religion”, 105- 106.

4. Lorne Dawson- Douglas Cowan, *Religion Online: Finding Faith on the Internet*, (New York: Routledge, 2004), 1.

veya sanal yaşam da denen canlı, akışkan ve çağdaş hayat olarak anlaşılan çağdaş siberetik beşerî durumlar.”⁵

Dolayısıyla çoklu bileşenlere sahip dijital âlemdeki din olgusu, sade ve basit bir din ve onun fenomenlerinin dijital ortamlarda ele alınış biçimi yani “online dinî içerikler” olarak anlaşılmaz. Daha fazla olarak insan kadar eski olan geleneksel din olgusunun, yeni bir medya-politiğiyle transforme olan, dijital kültür, medyatik ortam, teknolojik araç ve alanlarında yansıyan, dinî tecrübelerle nasıl şekillenen ve yaşanan formlarını da ifade etmektedir.⁶ Buna bağlı olarak çağdaş din çalışmalarında çok boyutlu ve zengin internet tekno-medyatik gelişmelerin yol açtığı bir dijitalleşmiş dinî terimleşme süreçleri de hesaba katmak gerekmektedir.

Öncelikle 1990’ların sonlarında “*sanal din*” kavramı gittikçe revaç bulmaya başlamıştı. Bu kavram, dinin sanal ortama taşınmasını veya gerçek olmayan din gibi bir olgunun virtüel teknolojilerle yeniden tasarlanıp, mitlere dayalı ütopyalar veya distopya denen bir formda yaratımını ifade etmekteydi. Bu kavram aynı zamanda bilgisayar teknolojileri ile din arasındaki zihinsel ittifaklar sonucu ortaya çıkan ve sanal ortama taşınan manevi yaşamlarla donatılmış her türlü yeni dinî topluluğu kapsadı. Din bilimleri bu kavram hakkında çok farklı yaklaşımlar geliştirmişti; en kısa tanımla “sanal din” sanal âlemde var olan her türlü dinî teşkilat veya grup diye betimlenirken⁷ kavram aynı zamanda internetin daha da etkin ve yayın alanlarla genişlemesiyle daha ayrıntılı anlamıyla “hem dinî teşkilat veya grupların hem de onların dinî faaliyetlerini”⁸ veya tedricen ortaya çıkmış olan ve elektronik olarak ilham edilen her türlü dinî uygulama veya fikirler fenomenolojik anlamları kuşatmıştır.⁹

Çağdaş din bilimlerinde gittikçe daha da fenomenolojik tipolojilerle anlamlı hâle getirilen sanal din kavramı, postmodern sanal kültürün “aşırı öznel”, “çoklu anlamlılık”, “yerinden mutlaklaştırmayan tenkitçilik”, “çoklu rasyonellikler”, “yerelliklere vurgu yapan rölatif gerçeklikler” gibi temel özelliklerine uygun düşecek şekilde tanımlanmaya başlamıştır. Bu doğrultuda sanal din ana hatlarıyla geleneksel olarak yapılandırılmış her türlü dinî kuruma

5. Grieve, “Religion”, 108- 109.

6. Heidi A. Campbell, “Introduction- The Rise of the Study of Digital Religion”, *Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds*, ed. Heidi A. Campbell, (London-New York: Routledge, 2013), 1.

7. L. Dawson, “Researching Religion in Cyberspace: Issues and Strategies”, *Religion on the Internet: Research Prospects and Promises*, ed. J. K. Hadden- D. E. Cowan, (New York: JAI Press, 2000), 29.

8. B. Brasher, *Give Me that Online Religion*, (San Fransisco: Jossey- Bass, 2001), 9.

9. Brasher, *Give Me that Online Religion*, 30.

katı bir şekilde muhalif olan” bir anlayıştır. Zira sanal din algısına göre geleneksel din fenomeni, aynı türden ontolojik veya metafizik sorunları muhatap alan değişmez kalıplarla anlatılan veya anlaşılan bir din forumu olarak artık demode olmuş durumdadır.¹⁰ Dolayısıyla daha geniş ve amorf bir kılığa sanal din anlayışı postmodern düşünce aygıtlarıyla donanarak gittikçe yıkıcı eleştirel anlayışlarla donanarak geleneksel inançları değişim gereken faraziyeler görüp daha yeni kültürel ve teknolojik bağlamlarla onun yerini almayı amaçladı.¹¹

Çevrim içi/online kavramıyla beraber ortaya çıkan dinin farklı formlarını birbirinden ayırt etme teşebbüsü tasnifçi ve tipolojik mukayeseler yapan din bilimcilerinin görevleri arasındadır. Bu noktada geleneksel dinin, çevrim içi olması (religion online) veya “çevrimdeki din /online religion” terimi ile online din arasındaki ayırım önce yapılmaktadır. Çevrim içindeki din/religion online, ritüellerini yeniden şekillendirmeye, geleneksel meşruiyet sistemlerini veya sağlam yapıları bypass etmeye, zaman, mekân ve coğrafya gibi fiziksel durumları aşma fırsatlarını değerlendirmeyi mensuplarına önermektedir. Online din ise internetin akıcı ve esnek tabiatının yeni dindarlık formlarına ve yaşanmış dinî pratiklerin online olmasına ne kadar müsaade ettiğini temsil etmektedir. Bu anlayıştaki online din, internetin sunduğu maneviyata dayalı çağdaş cemiyeti imgeleyen yeni sosyal manzaraları ortaya çıkarmaktadır. Bu iki kavram gittikçe birbirinin yerine kullanılıp bazen karıştırılrsa da din bilimcisi için bu iki din türü arasındaki farklılıkları ortaya çıkarmak dinî gruplar ile internet kullanıcılarının kendi çevrim içi faaliyetlerinde faydalandıkları haritalandırıcı nüanslar veya farklı stratejiler için önemli bir araç hükmündedir.¹²

Bu noktada her ikisinin de harmanlanmış hâlini sunan “dijital din” kavramı son birkaç senedir kullanıma sunulmuştur. 2012 yılından beri yapılan bilimsel çalışmaların neticelerine baktığımızda¹³ özellikle din biliminin, dijital ortam güçlerinin dinî grup veya bireylerinin, değişen dinî geleneğe dair otorite veya doğruluk gibi önemli kavramları nasıl benimsediklerini işleyen dinin dijitalleşme süreçlerini araştırmak gibi sade bir anlayıştan dijital medya ve dindarlık gibi karmaşık ilişkilere dayanan daha komplike olan dijitalin aktüel katkısının nasıl her şeyi dinî hâle soktuğu anlayışına yönelmeyi incelemektedir. Bu son anlamda dijital din din bilimcisine göre dijital medya ve kültürler

10. M. Hossgaard, “Cyber- Religion: On the Cutting Edge between the Real and the Virtual”, *Religion and Cyberspace*, ed. M. Hojsgaard- M. Warburg, (London: Routledge, 2005), 62.

11. Campbell, “Introduction- The Rise of the Study of Digital Religion”, 2.

12. Campbel, “Introduction- The Rise of the Study of Digital Religion”, 2- 3.

13. Mesela 2012 yılı Ocak ayında Colorado Üniversitesinde yapılan Uluslararası Dijital Din Sempozyumu veya Findandiya Turku’da Donner Enstitüsü tarafından düzenlenen dijital din konulu ilmi kongre sayılabilir.

yoluyla yeni yöntemlerle inşa edilen din olgusudur. Bu ise dijital teknolojiler vasıtasıyla eşsiz anlamalar, anlamın aracılık tecrübelerine dair yeni yaklaşımlar doğurarak dijital kültürlerin geleneksel din amelleri nasıl yeni tecrübelere, doğruluk anlayışlarına ve maneviyat yansımalarına doğru götürebileceğini bize gösterecektir.¹⁴

Ters anlamda dinî veya dindar dijital ise dijital ışığında dinin şekillenmesine dikkatimizi yeniden odaklamaktadır. Böylece yaşanan bir dini uygulamalar veya dijital kültür, üçüncü bir alan ile karşı kalmaktadır; bu alan melez veya gerçekten sanala doğru akışkan bir bağlam olarak yeni mantık talebiyle ortaya çıkarak yeni ve eşsiz bir anlam yaratma formları peşine düşmektedir. Böylece dijital din bir kavram olarak dijital teknolojilerin eşsiz karakterinin dinî uygulama ve inançları şekillendirmesinin mahiyetini sunmakla kalmaz aynı zamanda dinlerin teknolojik kültüre sızarak gerçekliğin doğası hakkında yeni yöntemler bulmaktadır. Böylece dijital din, farklı bir kültürel alandaki dinî uygulamaların, dinin diğer formlarının yansımalarını da ortaya koymaktadır.¹⁵

2000’li yıllarda dijital din araştırmaları din bilimlerinde gittikçe özgün ve eşsiz bir forma bürünerek daha çoklu disiplinlerden istifade ederek yeni ve farklı teorik anlayışlarla ortaya çıktı. Bu dönemde daha geniş bir teorik ve yorumlayıcı karaktere bürünen din bilimcileri, verileri analiz ederken daha detaylı ve hermenötik okumalarla güçlendirdiler. Ritüel, topluluk ve kimlik gibi üç önemli alanda teorik araştırmalarını sürdüren din bilimcileri, dinî ritüeller, cemaatler ve kurumlar ile kimlikleri yeni fırsatlara dönüştürerek sistematik yorumlayıcı yöntemlerle modellemeye giriştiler.¹⁶

Günümüzde ise dijital din daha *interdisipliner ve apolojik* bir karakterdedir. Dijital din, din bilimlerinin interdisipliner karakteriyle özellikle sosyolojinin teorik yapısından yola çıkarak medya grupları üzerinde bir çatı oluşturma gayretleri gözden kaçmamaktadır. Bu araştırmalar göstermektedir ki yeni sosyolojik yapılarla donanan medyatik alanlarda beliren dijital din olgusu gibi yeni dindarlıklar gündelik hayatımıza iyice yerleşmekte ve maneviyat dünyamızda ortak bir platform oluşturmaktadırlar.

Pek çok Batı üniversitesinde kurulan yeni akademik araştırma birimleriyle din, medya ve kültür üçlemesi içinde postmodern parametrelerle hareket eden din bilimcileri bilhassa farkına varmışlardır ki sosyal medya ile kendini belir-

14. Steward Hoover, “Foreword”, *Digital Religion, Social Media and Culture: Perspectives, Practices and Futures*, ed. P. H. Cheong- P. Fisher- Nielsen, (New York: Peter Lang Publishing, 2012, IX.

15. Campbell, “Introduction- The Rise of the Study of Digital Religion”, 4.

16. Heidi Campbell- M. Lövheim, “Studying the Online –Offline Connection in Religion Online”, *Information Communication and Society*, 14/8, 1083- 1096.

gin hâle dönüştüren yen dönemde dinin kendi kendini ifade etmesi ve temsili dinî kimlik ve uygulamaların en makbul bölümünü oluşturmaktadır. Dinî gelenekler, bu safhada internet yoluyla çoklu uygulamalarla kendilerini ifade yolları buldular. Söz gelişi İsa Mesih kendini anlatabildiği sanal bir Facebook sayfasına sahip olurken Kozmik Buddha twit atabilmekte, birçok android uygulaması ile Müslüman dindar, kıbleyi kolayca tayin edebilmekte Katolik bir kardinal zoom ile papa ile uzaktan kilise meclisi toplantısına katılabilmektedir. Bazı dışlayıcı dinî gruplar ise her türlü dış meydan okumaya karşı alternatif programlarla kendi kapalı durumlarını güçlendirecek duvarlar örebilmektedir. Böylece dinî açıdan ortaya çıkan fırsatlar pek çok dinî uygulamaya dair sorunları doğursa da önemli bir etkileşim olarak onlar, iletişim bilimleri, beşer bilgisayar interaktifliği, felsefe, politik bilim, sosyoloji ve teolojiyi bir bütün olarak görebilme imkânına sahip olmuştur.¹⁷

2. Dijital Hermenötik: Dijital Dinin

Anlama ve Yorumlama Aygıtları

Postmodern dönemde teolojik olmayan din çalışmaları hem tenkitsele hem de karmaşık bir bakışla analitik dinî anlatımların ve çoklu dünya görüşlerini odağa almaktadır. Kendini sürekli yenileyen din bilimi, genel olarak dinî açıdan “farklılık”, “başkası olmak” ve uçtaki aşırılıklar gibi kavramların lehine hareket etmekte ve bunlara meydan okuyacak her türlü düzen koruyucu veya baskıcı düzenleme prensiplerine karşı durarak veya inkâr ederek her çeşit dinî statükoyu yıkararak farklılıklar arasında daha liberal bir *dinamik akış (fluxus quo)* meydana getirmeyi istemektedir. Çok boyutlu yöntemleriyle din bilimi, dinî dünya görüşlerinin yerel olan ve çok sesliliği esas alan vurgularıyla olumlu anlamda her türlü dinî sistemi kendi bütünlüğü içinde ve birbirleriyle kıyaslayarak analiz etmeyi çağa uygun bir uzlaşma alanı görmektedir.¹⁸

Dijital çağda din bilimlerinde din fenomenlerindeki içkin anlamları ortaya çıkarmayı, kutsal metinlerin dindarları tarafından tarihsel düzlem içinde verilen yorumları mukayese edip anlamayı hedefleyen hermenötik fenomenoloji anlama ve yorumlama aygıtlarına sahiptir. Bilhassa Kuzey Amerika’daki din bilimcileri arasında yaygın bir metodolojik alan olan hermenötik mukayeseli veya betimleyici olmaktan çok yorumlayıcı ve anlayıcı karakterdedir.¹⁹

17. Campbell, “Introduction- The Rise of the Study of Digital Religion”, 10- 11.

18. Kimberly C. Patton- Benjamin C. Ray, “Introduction”, *A Magic Still Dwells- Comparative Religion in the Postmodern Age*, ed. Kimberly C. Patton- Benjamin C. Ray, (Los Angeles- London: Berkeley, 2000), 1-2.

19. Ursula King, “Historical and Phenomenological Approaches to the Study of Religion”, *Contemporary Approaches to The Study of Religion*, ed. Frank Whaling, (Berling- New York: Moulton Publishers, 1983), vol I, 29- 164.

Dijital parametrelerle hareket eden çağımız, rasyonel pozitivizme, klasik mitoloji dâhil mega anlatılarla dolu tarihsel anlatımlara, klasik geleneğe, mutlaklaştırıcı ve evrenselleştirici tutarlılık çabalarına karşı durmak veya “radikal başkaldırı” kendini daha fazla hissettirmektedir.²⁰ Dolayısıyla dijitalleşme çağının etkin anlayışı olarak postmodernizm, “alışıldık olana karşı” olmak üzere onu önce yerinde kullanıp sonra istismarlarıyla, onu yerli yerince tesis edip sonra onu istikrarsız hâle dönüştürmekle, son olarak da eleştirel ve ironik “yeniden okumalar” sanatıyla gayretler içine giren “çelişkili bir girişim” şeklinde tanımlanabilmektedir. Postmodern filozoflar, büyük bir zihinsel geçiş ile çok boyutlu ve detaylı bir hermenötiğe yönelik büyük gayret gösterdiler. Bu açıdan postmodern hermenötik, “çok çeşitli metinsel yorumların”, “farklı metinsel anlamların” ve “farklı okuma eylem ve sanatlarının” ele alındığı detaylı bilgi toplama sayılabilir.²¹

Dijital dönemde bilhassa kutsal fenomenlerin yorumundaki özne ve özneliği hatta gerçek bir benliğin bulunduğu özellikle vurgulanmaktadır. Bu anlamda gerçeklik ile öznelik yakın ilişkisinden yola çıkarak yorumlama ve ifade etmeyle bilinebilecek insan fikri öne çıkmaya başladı. Bu yüzden benlik, dinî fenomenlerde gerçeklik gibi bir güçle inşa edilecek bir şey olarak anlaşıldı.²² Benlik, muhatabı olan ve bilmediği bir gerçeğe sahip şey olan süjeyi kucaklamak yani onu istenen, öğrenilmiş, hafızaya alınmış bir gerçek hâline dönüştürmek istemektedir.²³ Zira dijital dönemde dindarın kendi dünyasını güçlü bir şekilde anlaması ve yorumlanması gerçekleştirilmektedir. Bu dönemdeki tüm yaklaşımların temeli, tüm anlamaların ve yorumların aslında rölatif önyargılar içerdiği üzerine yoğunlaşmalıdır. Bu açıdan anlamak, aslında rölatif bir yorumlama işi olarak bizzat anlamın kendisi kabul edilmektedir.²⁴

Dijital dinin anlaşılmasında “hermenötik dil”, “çift anlam” ve “sembol” gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Buna göre insanın kullandığı dil, bir metinde anlam açısından en hızlı ve en önemli bozulan parça olup daima asgari çift anlama sahip bir antropolojik unsurdur. Ona göre yorumlama, aslında çift anlamın olduğunu anlamaktır. Bu boyutla hermenötik, kutsal bir metnin tefsiri

20. Richard Palmer, “Postmodernity and Hermeneutics”, *Boundary 2*, 5/2 (Winter 1977), 363.

21. Richard E. Palmer, “Postmodern Hermeneutics and The Act of Reading”, *Notre Dame English Journal*, 15/3(Summer 1983), 57.

22. Michel Foucault, *The Politics of Truth*, ed. Sylvere Lotringer, (New York: Semiotexts, 1997), 196- 197.

23. Michel Foucault, *Aesthetics, Method, And Epistemology*, ed. James D. Faubion, trans. Robert Hurley, (New York: New Press, 1998), 102.

24. Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, trans. and ed. John B. Thomson, (New York: Cambridge University Press, 1981), 158-159.

üzerine hâkimiyet kuran bir dizi çoklu anlayıcı kuraldan oluşan teoridir. Bu bakımdan dinler ve ideolojiler, herhangi bir sosyal bağa mensup yorum, imge ve temsillere dayanan hermenötik semboller sistemidir.²⁵

Zaten dijital dönemin en etkin meydan okumalarından biri de alışıldık tüm teolojik ve metafizik kavramları (numen, aşkınlık, nihailik, tecrübe akışı, dinî duygular gibi) bilinçli bir şekilde ortadan kaldırmayı teklif etmesidir. Bu doğrultuda postmodern dijital hermenötik, sırasıyla şüphe karşısında eleştirel inanç, ikonoklazm karşısında dinî davet, geleneğe aidiyet karşısında ondan uzaklaşma, normatif yorumcu karşısında öznel okuyucu, müellif karşısında zengin okuyucu birikimi, birikim karşısında ileri metin, konuşma karşısında özgürleştirici dil, izah etme karşısında anlama, ikon karşısında işaret, gibi düalist formlarla kendi kimliğini tanımlamak istemektedir. Hermenötik, eklektik yeni bakış açılarının yanında edebiyat “yorumlamasında” öne çıkan yaklaşımlar, etki altında genel olarak şekilciliğin ötesinde retorik eleştirel alanda ortaya çıkarak yeni tenkitçilik, yeni edebî tarih veya dil ve metin hakkındaki yapı bozum teorileriyle kendini yenileyip canlı tutmaktadır.²⁶

Neticede dijital dinin anlama ve yorumlama aracı olarak postmodern hermenötiğin temel anlama parametrelerini şöyle maddeleyebiliriz: a. Okuyucu veya dinleyici merkezli yeni yorumlayıcı, sözü merkeze alan benlik bilinçlerine malik olarak hayal, sembolik mecaz ve sanal gerçekliği aynı anda yansıtabilen bir anlayışlar geliştirmektedir. b. Bu yaklaşım, çoklu anlamlı yorumlara, çoklu tarih ve geleneklerin çoklu olasılıklarına, çok boyutlu ve çok farklı anlamalara götüren ve nihayetinde eleştirel ve kökten değiştirici kimliktektir. c. Postmodern hermenötik, dijital dönemde yorumlama tecrübeleriyle obje ile süreyi değiştirebilmekte onları askıya alabilmekte, parçacıklara bölebilmekte, merkezi rolünü ortadan kaldırabilmekte hatta öteki oluşun sürdürülebilir imkânlarına veyahut işaret farklılıklarına vurgu yaparak hiç olmadığından daha keskin ve radikal kararlar bile alabilmektedir. d. Kutsal varlıklar veya evrenselleştirilmiş millî mega anlatılar yerine daha öznel, mahallî ve parçacıklı ve rölatif hakikat anlatılarına ilgi duyan bu anlama türü, bu açıdan yaratılış mitleri veya kahramanlık hikâyeleri gibi tüm anlatıları modası geçmiş görmektedir. Böylece bu tür bir anlatı, iletişim açısından her söylemde çelişkinin var olacağını, tüm kutsal anlam ve anlatıların bireyselleştirilmesini, bireysel sözlü anlatıları yerel bir toplumdaki göreceli hikâyeleri anlatmayı, dilin yerel bir kültürün yaratım olduğundan hareketle anlatıdaki anlamın yerel sosyal bir yapı-

25. Paul Ricoeur, *Interperation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, (Forth Worth: Texas Christian University Press, 1976), 7- 56.

26. Mustafa Alici, “Post-Hermeneutica: Postmodern Dönem Din Bilimlerinde Hermenötik”, *Akra Kültür- Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 21/8 (2020), 14 -24.

lanma olması gerektiğini savunmaktadır. e. Son olarak postmodern hermenötik yapı-bozucu anlatılar, metin hakkında öznellik, mutlaklık veya kesin anlamlılık değil çoklu nesnel şüpheler taşıyan herkesin kendi sanal gerçekliğini ve âlemini yine kendisinin yaratması gerektiğini vurgulamak gibi alışılmadık ve farklı perspektiflere sahiptir.²⁷

3. Dijital Apoloji: Dijital Dinin Savunmacı Refleksleri

Bu doğrultuda dijital din hem çevrim içi hem de çevrim dışı din olarak farklı dinî konu ve sorunlara apoloji, polemik ve fenomenolojik anlama (v-sheten) yönün ele alınmaktadır. Din biliminin yardımıyla yeni bir alt araştırma alanı olarak çok titreşimli ve geçerli bir akademik alan sunarak yeni bir medya kültüründe yayılan hareketli ve dinamik bir din olgusu ortaya çıkmıştır.

İnternette, dinî açıdan ortaya çıkan bu yeni alt alan, dinin çevrim içi uygulamalarının doğuşu ile yeni bir araştırma ve kategorileşme alt başlıklarını doğurmuştur. Bu bağlamda akademisyenlere göre dindar bilgisayar sahipleri kendi dindarlık ilgi ve menfaatlerini ifade edecek yeni bir iletişim aracı keşfetme heyecanı yaşadılar. Alt din, sosyal din veya sosyal kültür gibi alt başlıklarla bu temalar ortaya çıkarılmaya başladı. Bu doğrultuda 1990'ların ortalarından itibaren internet, pek çok Hristiyan grup için “kutsal birer Haçlı yolculuğu” olarak algılanıp “metin ağırlıklı dinî içerikler” (bültenler, yazı tahtaları, haber grupları, e-mail listeleri veya dindarları bir araya getirip sohbet ettirdikleri forumlar) taşımaktaydı. Söz gelişi en ateşli dinî gruplardan Amerikan Presbiteryen Hristiyanlar, web ağına olmak üzere (www.godweb.org) 1992 yılında ilk sanal ve cemaat olmayan çevrim içi sohbet forumundan ibaret olan ilk çekirdek kiliseyi inşa etti. Onları diğer dinî gruplar (sanal yoga ile sanal alanı kutsayan Budistler veya Hindular, davet ve tebliğ aracı olarak gören veya fetva siteleri kuran Müslümanlar veya Sebt Günü Ağlama Duvarı'na canlı yayınla bağlanan Yahudi siteleri gibi) takip etti. Hatta bazı Hristiyan gruplar internet dünyasını semavi olmayan dolayısıyla göksele benzeyen yönleriyle sanal olarak Kudüs'e kutsal hac yolculuğu yapan siteler inşa bile etti. Bu anlamda internet bu gruplar için fiziksel açıdan zorluk çekilen kutsal mekânlara yolculuk gibi dinî ritüelleri sanal olarak gerçekleştirme imkânı sağladı. Böylece online dinî topluluklar, popülerliği gittikçe artarak daha hararetli teolojik soru ve cevapların vuku bulduğu tartışma forumlarına, dua ve manevi destek sunan alanlara, dinî kimliği onaylayan veya geliştiren ortak zemin alanlarına dönüştü.²⁸

Dijital apoloji veya savunma, hermenötik aygıtlardan faydalanarak dijital-

27. Alıcı, “Post-Hermeneutica: Postmodern Dönem Din Bilimlerinde Hermenötik”, 45- 52.

28. J. Zaleski, *The Soul of Cyberspace: How Technology is Changing Our Spiritual Lives*, (San Francisco: Harper San Francisco, 1997), 2-40.

leşmiş dinî toplulukların inşa ettikleri kimlik, ritüel, otorite gibi üst olguların yeni medya teknolojileri ve kültürleri tarafından nasıl enforme edildiklerini ortaya koymaktadır. Bu anlamda dijital dinle ilgilenen din bilimlerinin odağında üç temel konu kendine yer edinmiştir: a. Din dijital alanda kendisine rahat, esnek ve dokunulmaz bir alan bularak bu “sanal âlemi” kendi apolojisini geliştirdiği bir kutsal alana dönüştürdü. b. Bunun yanında internet araştırmaları olumlu bir yaklaşımla dijital dünyanın insanları maneviyat ile kolayca, ışık hızında ve her yerde olmak gibi ilahi ve kutsal özelliklerle dolu bir cemiyet formuna kavuşturduğunu gösterdi. c. Olumsuz yönden yaklaşanların odağında ise dijital teknolojilerin ahlaki meydan okumalarla dindarın dünyasını sarsması vardı.²⁹

4. Kutsal Alandan Dijital Siteye:

Sanal Dinî Mekân veya Medyatik Web Alanlar

İnternet, nispeten yeni bir teknolojik ilerleme olarak anlaşıldığı dönemlerde online ritüel faaliyetler ister gerçek zamanlı sohbetlerde olsun ister bülten olarak olsun hâlâ kutsal metinlere bağlı bir interaktif ilişki olarak anlaşılmaktaydı. Sanal alanların ritüel mekân veya sanal mabede dönüştürülmesi sürecinde din bilimcilerinin çoğu da bu gibi ritüel faaliyetleri otantik kabul etmeyecek kadar sıra dışı, yüzeysel ve bir video oyunu gibi görüp ihmal etti.³⁰

Yine “yeni kutsallıklar alanı” olarak sanal dünya, tamamen tekno-beşerî bir sosyal yapılanma olarak ilk başlarda birçok insan tarafından başlangıçta neopagan hatta profan ve gerçek olmayan keyfî bir alan olarak kabul edilmesine rağmen zamanla zihniyet değişimiyle beraber kaliteli ve kanıtlanabilir bir gerçekliğe dönüşmüştür.³¹

Bilhassa yeni dinî hareketler bilhassa tekno-pagan dinî oluşumlar için dijital sanal alan, birbirlerini “yüz yüze” görmeden bile düzenli bir şekilde bir araya gelinip ibadet edilebildiği yeni ve eşsiz bir imkân olarak kendi aktül neopagan inanç ve cemaat anlayışlarına uygun olan bir sanal gerçeklik sayıldı. Çünkü onlar için kendi üyeliklerindeki gnostik anlayış, küçük olmalarına karşın gizlenmeye daha fazla teknolojik aygıtlara ilgi duymaktadır. Onlar yeni ve sanal kutsal dünya yaratım veya icat etmeyi esas alan ifaya dayalı ritüelleri, normal metne dayalı gerçekliklerinden daha fazla önemsemektedirler. Bir başka ifadeyle bu yeni akımlar, geleneksel anlayıştan farklı olarak ritüellerin meydana geldiği her alanı –buna sanal olan dâhil- kutsal alan kabul ettiler.³²

29. Campbell, “Introduction- The Rise of the Study of Digital Religion”, 8.

30. Campbell, “Introduction- The Rise of the Study of Digital Religion”, 29.

31. Stephen O’leary, “Cyberspace as Sacred Space: Communicating Religion on Computer Networks”, *Journal of the American Academy of Religion*, 64/4 (1996), 804.

32. O’leary, “Cyberspace as Sacred Space: Communicating Religion on Computer Networks”, 794- 797.

Dinlerde ritüeller, ortak bir zemin ve mekâna coğrafi olarak ihtiyaç duyduğundan bu şekilde sanal bir cemaat olarak dijital dinin mensupları da bizzat sanal alanı gerçek bir mekâna dönüştürmektedirler. Böylece bilhassa neo-pagan inançlara inananlar, kendi online alanlarını “özel daire içine” aldıkları veya “kutsala geçiş eşiği mekânı (liminal alan)” hatta “özgürlük bahşedici bir tahayyül âlemi gördükleri” bir mekân kabul etmektedirler. Netice olarak bilhassa postmodern çağın inançlarına inanan tekno-din mensupları için inancın ifa edici, yapının teşekkülüne yol veren, ortak anlatıların paylaşıldığı, benzer vizyonların sergilendiği mekân, ibadet veya kültleri ilan ve izhar edici söylemlerin cereyan ettiği kutsal mekân veya inorganik ama otantik kabul edilen beşerin inşa etmiş olduğu alan ancak bu sanal âlemdir. Bu açıdan sanal âlem, ayinsel/sakramental mekân olarak dinî kullanım için uygundur. Ancak bu alan, insanları online faaliyetlerini kendi inanç hayatlarının bir parçası olarak betimlemeye muktedir kılan kutsal kullanım için ayrılan mekânlardan gene de farklıdır.³³

Neticede dijital dinin sanal kutsal alanı aynı zamanda, tamamen ritüellerin veya dinî nikah, ibadet hizmetleri gibi dinî tören veya eylemlerin online icra edildiği siber alan olup kullanıcılar tarafından gerçeklik ve otantik bağlamında asla sorgulanmamaktadır. Hatta bu hâliyle siber alan, alternatif dinî mekân olarak “göksel/ilahi bir alan” olarak gerçek fiziksel kutsal alandan farklı çoğunlukla bütün sükunetiyle “göksel ideal tasavvur âlemine” yakın bir benzerlik taşımaktadır. Fransız Postmodern Filozof Baudrillard, “Simulark (*Simulacrum*)” çağının insanı için kitle iletişim araçlarındaki gelişmelerle beraber orijinal ve gerçekçi olanın kopyadan veya kurgusal olandan ayırt etmenin artık gittikçe imkânsız hâle geldiğini açıklamaktadır. Ona göre “simulark, gerçek dünyayı hiper realite formuyla yakalayan taklit edilmiş, üretken hayali dünya” olarak tanımlanabilir.³⁴

5. Sanal Kült: Dijital Ritüel

Bu dijital çağda, çevrim içi veya zihinsel olarak sanal ritüellerin gerçek kült olarak değerinin, sanal hac yolculuklarının gerçekliğinin, bedenlen ifa edilenlerden farkının olup olmadığının tartışıldığı bir dönemde bulunmaktayız. Bu açıdan online dijital ritüellerin din bilimi için evrilen bir çalışma alanı olduğu ve akademiye bilhassa teorik çatılarından çıkmaya itmeye üzere meydan okuyan bu açıdan sanal âlemde din diye bilinen veya dindar diye anlaşılan olguları

33. Christopher Helland, “Ritual”, *Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds*, ed. Heidi A. Campbell, (London-New York: Routledge, 2013), 30- 31.

34. Kerstin Radde- Antweiler, “Authenticity”, *Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds*, ed. Heidi A. Campbell, (London-New York: Routledge, 2013).

anlamaya yönlendiren unsurlar olduğu açıktır.³⁵

Medyatik açıdan yani doğaüstü varlıklar ile beşer aracılık rolleri açısından düşünüldüğünde dinlerdeki ritüeller, inançların temsilleri ve bedenleşmiş hâlleri olarak dindarları, inşa eden, geliştiren, formelleştiren etkiye sahiptir. Ritüeller, mitler, kutsal hikâyeler veya anlatılar olarak doğaüstüne ait inançları ve kutsal görülen fenomenleri bünyesinde barındırmaktadır. İnananlar için ritüeller, doğaüstü varlıkların veya kuvvetlerle temasın sağlandığı, etkileşime girildiği veya tutarlılık içinde daha fazla ihtiyaç içinde olduğunu belli eden beşerî tarafa yardım veya ifaların olduğu araçlardır. Bu açıdan ritüeller, dindar için öğretici, kimlik oluşturduğu, cemiyeti düzenleyici, bir araya getirici, fert için ruhsal dünyayı transforme edici böylece imanı çok sesli veya karmaşık boyutlarıyla icra etmek, teyit etmek ve sergilemek üzere sahneye çıkaran hem kutsal hem de sosyal (profan) seviyede işleyen dinî mekanizmalardır.³⁶

Dinin inananları ile objektif gözlemcileri arasındaki temel fark bilhassa ritüel faaliyetlerin online alana taşındığı zaman daha da bariz olmaktadır. Söz gelişi içerden inananlar, online ritüellerin gerçek dünyadaki gibi işlediğine ve doğaüstü etkilerinin devam ettiğine inanırken dışardan gözlemciler (söz gelişi din bilimcileri) ise online ritüellerin normal cemiyet faaliyetlerini ifa etmediği için tam bir ritüel sayılmayacağını düşünmektedirler.

Genel anlamda ritüeller, ifa ve icrası statik olmayan, geniş bir dinleyici veya izleyici kitlesine sahip olan ve daha çok kültürel anlam üreten sistem mekanizmaları olarak dinî hayat ile örülü ve kültürün işlevlerinin hayati bir parçası olan dijital bir unsur hâline gelmiştir. Bu anlamda her ağdaki ritüel, ister çevrim içi olsun ister çevrim dışı olsun icra eden cemiyetin dijital kültürüdür.³⁷

Sanal ritüel alan olarak dijital dünya, çağdaş yeni tekno-kültürel dönemde dinin ibadet faaliyetlerinin devamlı ifade edilip transforme edildiği yeni bir eşsiz alan anlamına geldi. Din bilimcilerine göre dinî ritüellerde genel anlamda zaten sürekli bir yenilenme yeni ve orijinal unsurların bir arada bulunması görülmektedir. Bir başka ifadeyle dinin uygulandığı ritüeller, yeni iletişime dayalı çevrelere uyum, mutasyon ve hayatiyet idamesinde etkilidir.³⁸

Online ritüel faaliyetlere karşı olan dinî gruplar ile bu tür ibadetleri alabil diğine benimseyen dinî gruplar arasındaki en önemli ayırım, online ibadet mekânı olarak dijital dünyanın meşruluğunu ve online sembollerin otantik kutsal obje tezahürleri olarak kabul edilmesi konusudur. Dijital âlem geliştikçe

35. Helland, "Ritual", 25-26.

36. Helland, "Ritual", 28.

37. R. Grimes, *Beginnings in Ritual Studies*, (Washington: University Press of America, 1982), 151.

38. Stephen O'leary, "Cyberspace as Sacred Space: Communicating Religion on Computer Networks", *Journal of the American Academy of Religion*, 64/4 (1996), 793.

teknolojinin hâline gelen geleneksel inançlar için bu mesele büyük bir meydan okuma olarak inananların açıklamak, savunmak veya pozisyon belirlemek zorunda kaldıkları bir konu olarak kalacaktır. Bu anahtar ayırımın en belirgin ve en somut ihtilafı bilhassa sanal gerçeklik (virtualite) kavramıdır. Medya günümüzde ritüel ifasını gerçekleştiren, ileten ve kabul eden mekanizma olduğundan gerçeklik kavramı, artık dinî olguların sanal âleme taşınmasıyla “kutsal sanal gerçekliğe” dönüşmüştür.³⁹

Bu dönüşüm sonucunda dijital âlem, kutsal alanın parçası olmaya başlamış ve bir portal veya kutsala bağlanma aracı hâline gelmiştir. Tam bu noktada “çevrim içi ritüeller” ile “ritüel olarak çevrim içi” şeklinde iki farklı kült anlam ortaya çıkmıştır. Ritüeller çevrim içinde sanal gerçeklikte canlı olarak icra ve ifa olunurken, online ritüeller ise, büyüsel sözler, kadim metinler, gizemli yazılı metinler kısacası ritüellere dair yazılı malzemeler hâlinde web sitelerde bulunan formları ifade etmektedir. Canlı ritüel ifaları, verilerle ama daha çok dinamik ve ses ve bedeniyle insan unsurlarıyla ayakta kalırken ağlara yüklenen enformasyon olarak ritüeller ise istenildiğinde ulaşılabilen statik daha soyut bir dijital malzeme şeklindedir. Bu anlayışla din, online bir din formudur ve teknoloji yardımıyla dindar, dinini icra etmektedir. Bilhassa misyoner karakterdeki inanç sistemleri için dijital alan bilhassa vaaz, davet veya inanç ikrarı ve şehadeti gibi dışarıya açılan ritüeller, büyük bir kabul gören, tasvip edilen güncel misyonlardır. Bu durumda çağdaş din bilimcileri, ritüel ile onun gittikçe artan rolünün potansiyel gücünü ölçmekte aciz kalabilmekte ve dijital teknoloji ile dindar cemiyet arasındaki bu yakın misyoner ilişkiyi, inancın sosyal inşadaki rolünü, kutsalın sınırları ve sembolik veya sanal temsillerin anlam genişlemesini şaşkınlık içinde takip etmekte zorlanmaktadırlar.⁴⁰

6. Cismani Bedenlerden

Sanal Bedenlere: Dijitalleşen Dinî Kimlik

Dijital kimlik oluşumu ve sunumu hakkındaki çıkarımlar, yeni medya çağının en önemli meselelerinden birini oluşturmaktadır. Din, kimlik inşa edici en çekirdek bireysel ve kolektif boyut oluşturan unsurlardan biri olarak bunu dinî anlatıların aktarımıyla, ritüellerin icrasıyla ve inanç ve uygulamaların tecrübesiyle elde etmektedir.⁴¹

Dijital dünya, “ikinci bir hayat” sunan bir ortam olarak artık kimlik bağlamında günümüzde kişisel hayatı, çalışmalarını ve diğer insanlarla iletişimi düzenleyen araç olarak görülmektedir. Bu âlem aynı zamanda bir ayna olarak

39. Helland, “Ritual”, 32.

40. Helland, “Ritual”, 36- 38.

41. Mia Lövhelm, “Identity”, *Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds*, ed. Heidi A. Campbell, (London-New York: Routledge, 2013), 41-42.

harcadığımız zamanı, hayatımızın sosyo-kültürel altı yapılar dahil işlediklerimizin önemli işleri ve benliğimize ait kavramlarımızı ifade ederek hatta internet, cep telefonu ve uydu teknolojileri ile kişiliğimizi dış âleme dönük olarak geliştirerek yansıtmaktadır. Bu açıdan kimlik, kapasite geliştirerek gündelik hayatımızda gittikçe daha fazla görsel ve göz önüne gelen bir “süreç kimikleşmesine” dönüşmektedir. Bu süreçte birey, apayrı, eşsiz bir kişi ve bir fiil icra edebilen bir süje olarak kendi kişisel kimliğini veya benliğini oluşturmaktadır.⁴²

Bu bağlamda benliğin tecrübesi belli sosyal interaktif ilişkiler bağlamında açığa çıkmaktadır. Dijital kimlik, dijital iletişimcilik veya dijital anonimlik veya dijital kimlik bozulmaları ile karşı karşıyadır. Bunlar, dijital dünyanın sunduğu yeni, aktüel postmodern kültürene ait “çoklu” veya “akışkan” meydana okuyucu kimlik imkânlarını oluşturmaktadır. Hatta bazen internet, yeni bir alan olarak Postmodern hayatının aldatıcı ve risk alıcı agresif pa-rametrelerini karakterize eden bir benlik veya kimlik inşaları veya yeniden inşaları için gerekli olan, açıklık ve dürüstlük içermesi beklenen bir sosyal laboratuvar olarak görülmektedir.⁴³ Bu anlamda kimlik açısından dijital âleme bağlanmanın veya online olarak mevcut olmanın en önemli sonuçları arasında “her yerde olabilme”, mobil olabilme, interaktif veya benliği olduğu gibi yansıtabilmeyi sağlamak olup bu imkânlar sayesinde kimlik (ister çoğunluk olsun ister azınlık olsun) zaman ve mekânı aşarak bilinen veya görülmeyen bir muhatap kitleyle gözlem altında olarak doğrudan karşılaşabilmektedir. Bu açıdan kimlikler, bu yeni medyatik rollerle kimlikler, değerler ve normları müzakere edebilecekleri yeni alanlara kavuşmaktadırlar. Böylece bu medyatik kimliklerle din, klasik olgudan çıkmaktan çıkmakta ve anlam kazandırıcı yönlendirici, katılımcı kültüre entegre olmaktadır.⁴⁴

Dijital kimliğe ait önemli bir terimler ise “reel bedensiz” veya “sanal bedensiz” kişiler kavramlarıdır. Online faaliyet içindeki dijital kimlik, cismani bedenden uzaklaşarak dijital bir bedene sahip olacaktır. Dijital beden, “online olarak yaratılan ve sanal olarak kullanılan” ve kullanıcının “gerçek hayat ve kimliğinden ayrı veya azade olarak medyatik bedenleşmiş kimliğini yaratma sına” yardım eden bir vücuttur.⁴⁵

Postmodern medyatik aygıtlarla donanan dinin dijital bedene sahip kimliğine kazandırdığı çıktılar üç önemli seviyede değerlendirilmektedir: a. Gele-

42. J. P. Hewitt, *Self and Society: A Symbolic Interactionist Social Psychology*, (Needham Heights: Allyn and Bacon, 2000), 79.

43. R. Kitchin, *Cyberspace: The World in Wires*, (Chichester: Wiley, 1998), 78- 86.

44. Lövheim, “Identity”, 45.

45. T. L. Taylor, “Life in Virtual Worlds: Plural Existence, Multimodalities, and Other Online Research Challenges”, *American Behavioral Scientist*, 43/3 (1996), 439.

neksel dinî kimlik formları yeniden inşa edilmek üzere yaygın, betimleyici ve çoğulcu dinî sembol, anlatı ve interaktif ilişkilere sanal medya yoluyla bireylerin kendi dinî kimliklerini toplayıp karıştıracakları gerçekçi bir manevi pazarına kavuşabileceklerdir. Böylece bedensiz bir iletişime sahip olan dindar kimlikler, her yere akış içinde çoklu dinî şahsiyetlere sahip olarak sibernetik bir iletişim eylemiyle yaratıcı roller oynayabileceklerdir. b. Dijital iletişim çağının sağladığı imkânlar, aynı zamanda geleneksel dinî kimliğe meydan okumakta onu yenilemekte ve derinden eleştirmektedir. Bu noktada online olarak gösterilen bir dinî kimlik, geleneksel kimlik için bir müzakere süreci ve eş değerde inşa edici doğaya sahip özelliktedir. Bu açıdan bakıldığında online dinî kimliklerin bireyeselleşmiş karakterine fazla vurgu gerektirmemektedir. Zira dijital ortam geleneksel kimlikleri daha görünür hâle getirip onları tartışmacı ve sosyal bir altyapı (mesela kutsal metin paylaşılan bir dinî fikir kümesi veya tartışma ortamı) ile besleyip yenileyebilir. c. Son olarak dijital âlem gibi bedensiz bir bağlamda kimlik, sosyal etkileşimle kurgulanan veya yapılandırılan değişken bir süreç hâline dönüşmektedir. Dahası belli bir dinî kimliğe ait kavramlar, offline bir cemiyet veya kültür içinde can alıcı bir rol oynayabilmektedir.⁴⁶

Neticede yeni medya araçlarının kullanımı ile bireylerin gündelik hayat ve kimlikleri dijital dünyaya daha fazla entegre olmakta bu ise online izhar olan dinî hayatın daha geniş cemiyetlere ve kültürlerle dinin transformasyonu yani dindar kimliğin tekno kültürel ortamda yeniden şekillenmesini sonuçta ise değer ve hayat görüşü olarak dinin postmodern kültürel çevreler yoluyla yenilenmesini sağlamaktadır. Bu ortamda dijital din, bireysel kimliğin daha aktüel ve çağdaş dönem içinde sağlamlaşmasına ve bireyi daha çoğulcu bir kültürel atmosfere entegresine katkı sağlamaktadır. İleri toplumlardaki dijital dinî kimlik, küreselleşmiş cemiyetlerin oluşmasına ve kutsalın teknolojik toplumlarda dinamizm kazanmasına yol açabilmektedir. Dinin bu gibi dijital sitelerdeki tezahürleri bireysel ve marjinal kalmamakta aksine yaygınlaşarak olağanlaşmakta kültürel gerilimler veya kimlik krizlerinin giderilmesine katkı sağlamaktadır. Bu açıdan dinî kimlik, çağdaş cemiyetlerde dijital bir kimlik olarak medyatik değeri olan bir yapıdadır. Dinî kimlikler, online olarak izhar olduklarında birer basit otobiyografi olmaktan veya belli bir coğrafi alana ait olmaktan çıkarak küreselleşmektedir.⁴⁷

46. D. E. Cowan, *Cyberhenge: Modern Pagan of the Internet*, (New York– London: Routledge, 2005), 35 ve 173.

47. Lövheim, “Identity”, 50- 52.

7. Sanal Dinî Arkadaşlıklar veya Siber Tapınak Cemaatleri: Dijital Dindar Topluluk

Dijital dinin etkileşim hâlindeki insanlar topluluğu olarak dijital cemaat, son birkaç on yılında daha da belirgin hâle geldi. Sosyal açıdan anlamlı birlik-telikleri birbirlerine yine sosyal networkler yoluyla bağlayan İnternet, pek çok insanı, arkadaşlık, aktif ilişkiler ve resmi olmayan birliktelikler gibi anahtar terimlerle bir araya getirmeye güç yetirmiştir. İlk olarak 1970'lerin başından itibaren dijital âlemde ABD resmî devlet görevlileri arasında e-mail yazışmalarına dayalı bir arkadaşlık grubunun ortaya çıktığını görmekteyiz. 1980'lerin ortalarından itibaren ise bir site içine gömülü konudan yoksun bir sohbet arkadaşlığını keşfeden dijital dinî forumların teşekkül ettiğine, 1990'lardan itibaren fiziksel ayrılıklara rağmen internet ortamında bir araya gelen online dinî toplulukların ortak inançlar ve uygulamalar etrafında dijital sosyal gruplaşmalara girdiklerine bu amaçla "sanal tapınak" veya "sanal kilise" gibi oluşumlara gittiklerine (söz gelişi Budist grupların buddhanet.net veya ekümenik Hristiyanların ecunet.org) ve belli bir özel konu veya hedef hakkında toplanarak birbirleriyle etkili bir iletişim kurduklarına şahit olmaktayız.⁴⁸

1990'ların ortalarından itibaren Protestan kiliselerin dijital ortamdaki sanal kilise çabalarının tıpkı reform çağındaki çabalarına benzetmesi, iman üzerinden birbirleriyle ve Tanrı ile yakın ilişkiye ve iletişime girmeye benzetmesi (sola fide) dikkatlerden kaçmamaktadır. Dinî cemaatler, çoklu kullanıcı boyutlarına sahip olarak günlük dua toplantıları düzenlemekte, geleneksel dinî ibadetleri sanal ortamda aynen icra etmeye ve acıların ve neşenin paylaşıldığı, bağların güçlendiği hararetlî dinî tartışma ve görüş alış-verişlerinin cereyan ettiği, ortak sınırların ve sembollerin belirlendiği paylaşılan ortak mizaçların, kültür ve kimliklerin ortaya çıktığı geçerli kabul edilen meşru görülen ve değerli hâle getirilen yeni bir e-kilise veya mabet anlayışı geliştirmektedirler.⁴⁹

Çağdaş din bilimleri bu tür dijital cemaatleri sanal gerçeklik cemaatleri olarak değerlendirmekte ve konvansiyonel dinî terimleri dijital terimlerle harmanlayarak işlemektedir. Bu doğrultuda internet cemaat kültürünü ele alırken din bilimleri, sınırlarını saptamayı, kavramlaştırmayı ve analiz etmeyi başarmak istemektedir. Etnografik yaklaşımlarla özel bir dijital cemaatin derinlikli resmini çekmek isteyen çağdaş din bilimcileri, bir dizi özgün konu ve ortak paylaşılan dinî kanaatlerin daha mahallî veya bölgesel cemaat ruhu taşıyarak hareket ettiğine şahitlik etmektedirler. Bedensiz ve mekânsız formdaki bu cemaatler, geleneksel dinî fenomenleri sanal ortama taşımakta ve küresel dinî

48. Heidi A. Campbell, "Community", *Digital Religion: Understanding Religious Practice*

49. H. Rheingold, *The Virtual Community*, (New York: Harper Perennial, 1993), 5.
in New Media Worlds, ed. Heidi A. Campbell, (London-New York: Routledge, 2013), 57-58.

topluluk algılarını yerel değerlerle uzlaştırmaya böylece diasporadaki dinî topluluğu veya uzaklardaki bir cemaati yakınlaştırmaya çabalamaktadırlar. Bu açıdan dijital dünya, dinî cemaatler için hayati ve merkezi bir buluşma noktası olarak dinî hayatları birbirine yeniden bağlayan veya sürekli yeni tasavvurlar kazandıran bir ortama dönüşmektedir. Bu ortamda gelişip büyüyen dijital gruplar ise en esnek olan enforme edici e-mail gruplarından sıkı organize olmuş gruplara kadar değişebilen yorumlayıcı, interaktif, bütünleştirici ve enst-rumental boyutları bulunmaktadır.⁵⁰

Neticede günümüzde sosyal networklar olarak dijital dinî gruplara yakla-şımilar çeşitli ve boyutlanarak genişlemektedir. Bu tür grupların çağdaş net-work olarak işlevleri, yeni sosyolojik yapılar olarak yeni anlatılara ve araştırma araçlarına ihtiyaç duyduklarını göstermektedir. Tek bir statik dinî cemiyet ola-rak yaşamayan bu tür dinî gruplar, dinamik, çoklu ve yeni medya çağına uygun işlevsel tekno-cemiyet yapıları olarak yaşam sürmektedirler. Bu yönleriyle bu gruplar, elektronik kiliseler olarak söz gelişi “telemisyoner” kimlikte ve uzak-tan ve sanal medyatik yöntemlerle dinî davet veya misyonerlik rolleri de üst-lenmektedirler ve bu yönüyle bu dinî cemaatler, “fiziksel açıdan bir araya ge-len dinî gruplar” yerine “ağa bağlanan network grupları” şeklinde dijital sos-yolojik yapıları meydana getirmektedir.⁵¹

8. Sanal Güç: Dijital Dinî Otorite

Dijital çağın ilerlemesinden önce de otorite, tarih boyunca daima daha yeni bir iletişim teknolojisinin gelişimine bağlı olarak çekişmeli bir ilişkiye sahip olmuştur. Din bilimcileri söz gelişi matbaanın icadıyla veya elektrik ampulü-nün icadıyla birlikte dinî otoritenin doğası hakkında elitler ile kitleler arasın-daki hararetili tartışmaları ve değişen iletişim tavırlarını gözler önüne sermek-tedirler. Zira tekno iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla beraber kitap, sembol ve kişilere bağlı söze dayalı geleneksel otorite zayıflamaya başlar ve dijital âlemin araçlarının sağladığı imkânların otoritesi güçlenip gelişmeye başlamak-tadır. Bu açıdan bakıldığında farklı medyatik araçlar sıradan insanlara daha başka bir imkân sağlayıp bilgi ve sosyal enformasyon ağına ulaşılmasını sağ-ladığında otorite sahibi liderler yavaşça etkisiz hâle dönüşürler. Bu durum web bazı teknolojilerle beraber gittikçe gelişip daha interaktif meseleler sayesinde dijital âlemin medya yönüyle otorite daha katılımcı, demokratik, paylaşımcı ve tabana yayılan bir faaliyete dönüşecektir.⁵²

İnanç toplumlarında dinî otorite ve kurumlarının etkisi daha hızlı kazanılır-

50. Campbell, “Community”, 60- 61.

51. Campbell, “Community”, 65- 68.

52. J. Meyrowits, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, (New York: Oxford University Press, 1985), 63.

ken kaybedilmesi daha yavaş olmaktadır. Dinî otoritenin doğası, ruhban sınıfı veya ulama (kiliseye veya dinî yapılara rahip, keşiş, rabbi, imam, guru) gibi beşerî unsurların elindeki teopolitik güçlerle şekillenmekte olup dijital çağda bu durum, medyatik çevrenin veya araçların karmaşık işleyişi ile güncellenerek veya artarak devam etmektedir.

Bu noktada soyut veya somut açıdan dinî otorite yapıları, bağlamsal olarak karmaşık ve zengin otoriter iletişim araçlarıyla donanmış dinamik tezahürlere sahip olan dikkat, tevekkül ve emniyet verici, saygınlık ve itaat etme duygularla beslenen üstün kurumsal yapılar veya algılanan karizmalar olarak birbirleriyle dinamik ilişkiler içindedir. İlahi açıdan ilişkilendirilmiş itaat, yargılama, yönetme ve nihai karar alma gibi kontrol ve hâkimiyet mekanizmalarına sahip olarak dörtlü katmanlar yumağı ile tipolojik açıdan şöyle tasnif edilmektedir. Hiyerarşiye dayalı olarak gelişen meşru dinî liderlerin rol ve algıları, cemaat, uygulama modelleri veya resmî kurumlar dâhil dinî yapılar, dinî inanç amentüleri veya paylaşılan kimlikler gibi dinî ideolojiler ve son olarak kabul gören ve kutsanan öğretilerle örülü dinî metinler.⁵³

Gittikçe artan etkisi ile dijital dünyada otorite konusunda yığılmış ve kavramsal sorunların, internet ile dinî otorite arasındaki ilişkilerde yansıtıldığını, geleneksel otorite yapı, sembol ve kurumlarının temelden sarsıldığını, aşındırıldığı, yer değiştirildiği, devamlılığının sorgulandığı, erozyona uğratılıp ve yeniden tanımlanarak yorumlandığı bir süreçten geçmektedir. Medyatik güç olarak dijital alan, dinî otoriteyi, evrime uğratan bir kimlikte olup otoriter unsurları yeniden yapılandırmaya etkili olmaktadır.⁵⁴

Geleneksel otorite kavramı, sanal gerçekliğe dalan bir dinî cemaat için dijital dünya içinde normatif bir değer içermektedir ve bilhassa sanal âlem, manevi interaktiflik adına farklı ve elverişli bir üçüncü alan anlamına gelecektir. Bu açıdan dijital dinin otoritesi, oldukça değişken ve canlı bir alternatif olarak geleneksel dinî otorite kurumları için alternatif potansiyel içermektedir. Bu anlamda internet, sanal bir otorite sağladığından yine sanal manevi yaptırımlar ve avantajlar içerebilmektedir.⁵⁵

Bir diğer hâkim görüş ise internetin dinî bir sistemin akla yatkınlık yapısını baltalayacak şekilde tefsir, aşırı kutsanmış ve gizemli metinler gibi özel dinî bilgilerine kolayca erişim imkânı sağlayarak onların kutsiyetini giderecek veya dokunulmazlığını hafifletecek, etkisini yok edecek hatta sıradanlaştıracak biçimde mevcut dinin otorite yapılarına meydan okuyup tehdit edebildiğidir.

53. Pauline Hope Cheong, "Authority", *Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds*, ed. Heidi A. Campbell, (London-New York: Routledge, 2013), 71- 74.

54. Cheong, "Authority", 74.

55. M. C. Kim, "Online Buddhist Community", *Religion in Cyberspace*, (New York: Routledge, 2005), 141.

Böylece internet arama motorları yoluyla pek çok ulaşılamaz veya elde edilemez dinî bilgilere erişim sağlanmaktadır. Hatta metne, sese veya görüntüye dönüştürülerek açığa çıkarılmakta, doğasına aykırı biçimde tartışmaya açılmaktadır. Böylece kilise gibi geleneksel yapılar, teolojinin ana merkezi olmaksızın çıkararak hak ve otoriteleri ihlal edilmekte dinî otorite eksenini dijital âleme, web sayfalarına taşınarak tamamen kendi kendinin içeriğini belirleyen ve dışarıdan gelecek her türlü sertifikalandırma ve kale koruma eylemlerinden azat olmaktadır.⁵⁶

İslam dini söz konusu olduğunda ulemaya göre belli başlı otoriter salt şeriat metinlerini otoriter kabul etmek yeterli değil aksine bu metinlerin yorumlarının da yetkin ve otoriter kişiler tarafından yapılması gereklidir. Bu bakımdan metinlerin web sayfalarında yine de geleneksel tefsirler veya şerhler gibi yorumlayıcı unsurlarla yapılmış hâlinin bulunması enformasyon açısından sağlıklı bir yaklaşım olacaktır. Yorumlama unsurları, ulema sınıfının kendi otoriter görüşlerini muhataplarına dağıttıkları ana araçlardır. Ama dijital dünyayı daha fazla kullanan bazı laik Müslüman bilim adamları bu platformun eşit derecede otorite açısından paylaşılacağı kanaatinde dirler. Bu durumda yeni söylemlerle dolatılmış dijital din mensupları için otorite melez bir forma dönüşecek ve sonuçta yorumcuların dinî bir jargonu bir söz ve düşünce formu verici idiom kalıplarına sokarak sözden ayrı cemiyetlerin ortaya çıkmasına yol açacakları iddia edilmektedir. Son tahlilde internet âleminde beliren her şey gibi melez otorite unsurları da onları kullanan medyatik insanlar tarafından yeni bir sosyal ve kamuya açık alternatif bir otoriteye çevrilirler.⁵⁷

Geleneksel otorite kurumlarının dijital dinin parametreleri karşısındaki olumsuz durumu açıktır. Bilhassa dinî jargonu kollayan statüyü güçlendiren veya sıradan bir şekilde kodlayan veya kendisine ulaşılmasını sınırlayıcı diğer önlem ve kısıtlamalardan mahrum kalan bilgiler internet ortamında bir web sayfasına dönüşünce yani dindarların daha uygun veya elverişli verilere ulaştığında otorite unsurlarının bilhassa ruhban veya sözlü gücü elinde bulunduran cemaat liderlerinin varlığına yönelik tehditler artmaktadır. Bu açıdan geleneksel otorite unsurları kendi varlıklarını yok eden veya olumsuz ölçüde güvenilirliklerini veya saygınlıklarını baltalayan bu dijital âlemi tehlike hatta düşman görebileceklerdir. Söz gelişi Japon Budist rahiplerin otoriter liderlikleri senenin bazı aylarında önlem olarak elektronik forumlara girmeyi men eden vaazlar vermekte bu eleştirel tavırlarla geleneksel öğretilere yönelik aleni tartışmaların inancı zedelediğini anlatmaktadırlar.⁵⁸

56. Cheong, "Authority", 74.

57. J. Anderson, "Internet and Islam's New Interpreters", *New Media in the Muslim World*, ed. D. Eickelman, (Bloomington: Indiana University Press, 1999), 56.

58. Cheong, "Authority", 76.

Dijital âlemin geleneksel otoriter liderlikleri baltalamakla kalmayıp aynı zamanda yeni ve heteredoks görüşlere sahip aykırı veya ayrılıkçı otoriter liderliklerin ortaya çıkmasına imkân sağladığı da bilinmektedir. Bu tür konvensionel olmayan anlayışların küresel açıdan inançları tehdit ettiği veya yeni, belki sapkın veya batıl görüş hatta baskın alternatif anlayışların ortaya çıkışına vesile oldukları açıktır. Bu aynı zamanda dinî otoritelerin Batı zihin dünyasıyla uyumlu hâle dönüştürülmesine katkı sağlayan neo-oryantalist yaklaşımlara hizmet etmektedir.⁵⁹

Heretik veya karşıt görüşteki web sitelerinin geleneksel dinî anlayışı savunanlardan daha gelişmiş dinî propaganda argümanlarıyla gittikçe baskın oluşu veya çoğalması bir anti-kült veya karşıt kültür olarak gelişmelerine böylece o inanç için benzer bir yaygın görüşe dönüşmelerine sonunda “kimlik verici karizmatik görüş yayıcı uzmanlar veya öncü modeller olmalarına” yol açabilmektedir. Bunlara ilave olarak dijital dünya, yeni ibadet kültürleri yaratarak yeni aracı otoriter kurumların ortaya çıkmasına yeni sistematik hiyerarşilerin doğmasına hatta geleneksel kurumların bypass edilmesine sebep olabilecektir.⁶⁰

Bunun yanında dijital ortamın geleneksel otorite unsurlarının idamesi veya güçlendirilmesi için kullanılması da öne çıkmaktadır. Bu yönde dinî otorite kurumları yeni gelişen dijital teknolojilerle olumlu yönde istifade ederek cemaatle otoriter bağlarını sağlamlaştırmak, ardışıl hâle dönüştürmek böylece teknoloji ile barışık ve müzakereye açık bir otorite hâline gelmek istemektedirler. Otoriteyi aktüel açıdan tamamlayıcı görülen dijital ortam, yeniden şekillendirici, destekleyici ve koruyup kollayıcı roller üstelenerek inanç sistemlerinin online veya offline olarak aktarılarak birer otorite alt yapısı hâline gelmesine yol açmaktadır. Böylece otorite unsurları kendilerini bypass eden bir dijital ortam yerine aktüel veya ideal teşekkül etmede katkı sağlayıcı araca kavuşmuş olacaktırlar. Bu bağlamda özellikle Roma Katolik Kilisesi, dijital dünya hakkında tartışmaları körükleyip alevlendirmek veya eleştirel yaklaşmak yerine uzlaşıcı bir tavırla kendi hiyerarşi sistemine hizmet edecek şekilde önlemler almaktadır. Bu yönde kilise, otomat e-maileşme cevaplarıyla, kilisenin yorumlara açık bıraktığı Youtube sayfası veya app uygulamaları aracılığıyla papalığın güçlü skolastik otoritesini dijitalleştirmekte âdeta “dijital papalığa” –*elektronik Roman Curia* formuna- erişmiş bulunmaktadır. Böylece Hristiyan dinî çevreler, güçlü bir dijital otorite kurarak kendi hiyerarşi, yapı, rol ve metin otorite unsurlarına saldırıları önlemek üzere teyit edici, onaylayıcı ve uzlaşıcı yaklaşımlar içinde etki alanlarını genişleterek, iletişime dayalı dinî

59. B. S. Turner, “Religious Authority and the New Media”, *Theory, Culture and Society*, 24/2 (2007), 120.

60. Cheong, “Authority”, 77- 78.

kültleri çoğaltarak veya idari veya operasyona dayalı etkilerini kamçılacak dijital teknolojilere açık olarak inanç sunumlarını, misyonlarını, vaazlarını güçlendirerek, gerçek kilise uygulama ve ritüellerini yeni alanlarda yeniden inşa etmektedirler. Bu şekilde yaklaşarak kilise, -Hristiyan terminolojisiyle söylersek- âdeta “dinî cemaat olarak yeniden doğarak” veya -daha dijital bir dille söylersek-“öteki dünyanın manevi dünyasını bu dünyanın yeni medya pazarlaması içinde sunarak” internet dünyasında tam olarak yer edinmeyi başarmaktadır.⁶¹

Sonuçta dijital âlemin gerek ihtilafları körükleyecek imkânları yaratarak gerekse dinin daha iyi anlaşılmasına ve erişimine katkı sağlayarak dinî otorite unsurlarını ortodoksi açısından zayıflattığı heterodoksi açısından güçlendirdiği gözlemlenmektedir. Bir başka ifadeyle dijital dinin otoritesi, geleneksel din anlayışı bağlamında olumsuz anlamda baltalayıcı veya tehdit edici iken aykırı çizgidekiler adına görüşleri destekleyici, tamamlayıcı veya güçlendirici mahiyettedir. Bu otoriter çatışmaların, ihtilaf verici gerilimlere, düzensiz kazançlara, çoklu fırsatlara, kararsız kanaatlere ve dine yönelik meydan okumalara sebebiyet verebileceği de açıktır. Bu yüzden internetin dikey açıdan sağlam otoriter yapıları baltalarken yatay networkler yoluyla dinî otoriter liderliklere, meşruluklarını değerli hâle getirebilecek epistemolojik açıdan doğru bilgilerle beslenen ve dağıtılan iletişimi güçlü alanlar sağlayabilir. Son tahlilde dijital alanlar, dinî otoriteye sahip fenomenlerin gittikçe artan oranda kendileri açısından olumlu muhatapları açısından rölatif değerde medyatik alanlara yöneldikleri gözlenmektedir. Dinî otoritenin iletişim teknolojilerini yoğun kullanması daha güncel ve dinamik konuların doğmasına götürebileceği aşıkardır.

9. Realite- Virtüalite Dikotomisinde

Din ve Otantiklik: Dijital Dinde Özgünlük

Geleneksel din, temelde virtüel (sanal gerçek) bir meseledir. Yani din, trans-ampirik veya gayr-i maddi bir şey olup dindarı ruh, maneviyat âlemi ve bilhassa Tanrı gibi doğaüstü diyar ile yakından bağlar. Öyleyse denebilir ki interaktif karakterdeki dinî bağ, ruhani nedensellikleri kavrama ve bu âleme aktarma sürecidir. Dindar için aynı zamanda epistemolojik seviyede herhangi bir realiteden daha gerçek olan bir virtüel alana maneviyatın transferidir. Dijital din bir boyutuyla, virtüel alandaki dinin temsil edilişi olarak yani virtüel dindir. Bir başka ifadeyle dijital din, sanal gerçeklik yani “virtüalite” ile fiziksel gerçeklik yani “realitenin” karşı karşıya gelmesi olarak yorumlanmaz. Aksine o, dinin başka bir katmanı olarak virtüel alandaki temsilidir. Her geçen gün daha fazla “dijitalleşerek endüstrileşen” dinin virtüel doğasını beş safhada ortaya

61. Cheong, “Authority”, 78- 82.

çıkabiliriz: İmaj yapıcı oluş, imaj hayali, kimlik temsili, endüstriyel ve interaktif oluş. Bu özellikleriyle dijital veya virtüel din, dogmatik olmayan, daha ampirik, şeffaf ve ironi içeren “postmodern bir ruh” ile gelişmektedir. Bu açıdan virtüel karakterdeki dijital din, belli bir yerde değil her yerde (Bu açıdan virtüel karakterdeki dijital din, her yerde bulunan (*ubiquitos*)) ve her yere erişebilen olmayı güçlü bir şekilde sürdürmektedir.⁶²

“Gerçek” ve “sahici” oluş gibi ikili bir kapsamı olan otantiklik (Grekçe *auto ve entes: bir şeyde ifa olunan gerçek*) sorunu, güvenilirlik bağlamında dijital din ve medya araştırmalarında en fazla tartışılan konulardan biridir. Günümüzde dinî çevrelerde online bir ritüelin veya bir kutsal hac yolculuğunun ifasının, çoğu kez “dinî açıdan, güvenilir, gerçek veya sıhhatli” görülmeyp aksine bu ifaların bir benzeri, taklidi, sahtesi, batıl bir örneği veya yeniden üretimi olduğunu en azından aynı nitelikte olamayacağı konusunda derinden ve kuşkulu kanaatler mevcuttur. Bu anlamda iki önemli mesele karşımıza çıkmaktadır: a. Dijital din uygulamalarında insanların “virtüel bedenleriyle” icra ettikleri dinî tecrübelerin teolojik açıdan otantik veya gerçek bir olgu kabul edilip edilmeyeceği. b. Buna bağlı olarak bizzat bu dijital çevrenin dini açıdan tanımlanması açısından bu sanal âlemin gerçek ve otantik bir dinî mekân olarak kutsal alan sayılıp sayılamayacağı. Hemen belirtelim ki bu tartışmalı meselelerin kökünde online, offline, gerçek ve virtüel terimlerinin farklı tanımlamaları mevcuttur.⁶³

Antropolojik ve dinî bilimlerde otantiklik kavramı dinî veya kültürel fenomenlerin özü ve eşsizliğine yönelik araştırma ve soruşturmaları kapsamaktadır. Kavramın tarihçesinde fenomene yabancı veya aykırı oluşlar gibi imalar da mevcuttur. Ancak kültürel ve dinî sistemler, sabit olmayıp sosyal açıdan inşa edilmiş dinamizme ve akıcılığa sahip olduklarından otantikliğe verilen normatif tanımlar “Batı dünyasının kültürel bağlam ve inşasına ait olmakla” çoğu kez eleştirilmektedir.⁶⁴

İnternetin aktüel gelişimi çerçevesinde otantiklik meselesi, birinci dalgada -bilhassa 1990’ların ortasında- genel anlamda iki zıt kutup olarak bir yandan distopik korkularla doldurulurken diğer taraftan ütöpik hayranlıkla donatılmıştır. Online faaliyetlerin yeni olmasından ötürü, bu gerekli idi. İkinci dalgada yani daha teorik ve eleştirel analizlerin yapıldığı 2000’li yılların ortalarında ise

62. Saied Reza Ameli, “Virtual Religion and Duality of Religious Spaces”, *Asian Journal of Social Science*, 37/2 (2009), 209- 219.

63. Kerstin Radde- Antweiler, “Authenticity”, *Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds*, ed. Heidi A. Campbell, (London-New York: Routledge, 2013), 88.

64. Richard Handler, “Authenticity”, *Anthropology Today*, 2/1 (1986), 2-4.

konu etraflıca ele alınmaya çabalandı. Son ve üçüncü dalgada ise otantiklik hakkındaki teorik yaklaşımlar, offline ve online dindarlık arasındaki bağlantıya odaklanmış olarak tanımlamalara girişti. Bu üç gelişmenin “gerçek” ve “virtüel” olma bağlamında şu iki tartışmalı meseleyi doğurduğu söylenebilir: a. Araştırmacıların dinî tecrübelerin değeri ve onları bedenlen hazır olarak sunmadaki otantiklik meselesi. b. Bizzat bu dinî tecrübelerin icra olduğu sanal mekânın yani kutsal siber alanın tasnifi ve analizi.⁶⁵

Dindarların siber alandaki dinî tecrübeleri sanal bedenlerinin otantikliği meselesi, bu bağlamda ilk önemli konudur. İnternet kullanıcıların her biri kendi sosyal rol, beden veya eylemleriyle siber alanda farklı şekillerde dinî tecrübeleri yaşamaktadırlar. Bir “ekranın” önünde “insanların fiziksel varlıklarının gerçekliğinden farklı olarak uçtukları illüzyona dayalı bir veri alanında siber- bir gökte yaşamış” gibi hissetmeleri ve sevap veya dinî ödül kazandıklarını düşünmeleri doğaldır. Üç boyutlu sanal gerçeklikler gibi teknolojik gelişmelerin artmasıyla bedenin önemi daha da artmış, görsel âlem sadece bir metin yazma alanı veya resim görüntüsü olmaktan çıkarak bedenlen tecrübelerin icra edildiği, avatarlar yoluyla yürüme veya koşma gibi online tecrübelerin artırılmış gerçekler olarak sunulduğu bir faaliyetler alanına dönüşmüştür.⁶⁶

Online veya offline sanal bedenlere sahip dindarların kullanıcılar olarak tecrübe ettiği dijital dinî eylemlerin otantik olarak yargılanıp tanımlanması önemli bir medyatik konudur. Samimi virtüel ritüeller gibi dijital dinî eylemlerin internet kullanıcıları olarak dindarların inancına ve dindarlığına önemli ölçüde otantiklik kattığı bilinmektedir. Bu noktada din bilimcileri, dindarın “gerçek tecrübeler” olarak tanımladığı online dindarlığın muğlaklığının farklılığına ve offline dinî tecrübelerle benzerliğine vurgu yapmaya başladılar. Onlara göre internet kullanıcıları olarak dindarlar, siber alanı kendi beden, cinsiyet ve maneviyatlarını tecrübe ettikleri bu anlamda “günah” veya sevapların olduğu hatta seküler anlamda “siber ödül veya suç” sayılabilecek sosyal faaliyetlerin “gerçekleşme” alanı kabul etmektedirler. Dindarların siber alanda kendilerini “bedensiz varlıklar” olarak görüp her türlü fiziksel engelden uzak veya sıyrılmış bir şekilde hissetmeleri ile online bedenler kabul etmeleri ancak kelimeler yoluyla gerçekliğe dönüşme süreçlerinden geçtiklerini göstermektedir. Bir başka ifadeyle “online bedenler” formundaki dindarlar, ritüeller hatta sanal evlilikler dâhil olmak üzere kendi bedenlerini gerçek âlemde ödünç alıp seçtikleri kelimelerle sanal âlemi sürdürülebilir bir ortam olarak sunmaktadırlar.⁶⁷

65. Radde- Antweiler, “Authenticity”, 89- 90.

66. N. Van Doorn, “Digital Spaces, Material Traces: How Matter Comes to Matter in Online Performances of Gender, Sexuality and Embodiment”, *Media, Culture and Society*, 33(2011), 532.

67. Radde- Antweiler, “Authenticity”, 90- 93.

Neticede online din tartışmalarında otantiklik meselesi uzmanlarınca dinî bir tecrübeyi nelerin otantik ettiği konusundan ayrılarak bizzat dijital kullanıcılarca onun statik bir nesnelikten kurtarılıp medyalaştırılmasıyla yeni ve farklı bir otantiklik verilmesine doğru gelişme göstermektedir. Daha kısa bir ifadeyle artık dindeki otantiklik uzmanların işi değil kullanıcıların elindeki bir söylemdir. Buna bağlı olarak dinî tecrübe veya performanslar, realiteyi otantiklik kabul eden geleneksel dinî kurumlardan bağımsız bir virtüel çevre içinde değerlendirilmektedirler. Böylece gerçek olan din fenomeni artık realite içinde değil yeni bir dijital durum olan virtüel çevresinde anlamlı hâle gelmektedir. Böylece geçmişin gerçek dünya dinlerinde inananlar, kendi dinî liderlerine iman ederlerken artık virtüel dünyanın inananları ise dijital âlemdeki dinî fenomenlere güven duyanlar olarak karşımızdadır. Bu açıdan otoriter otantiklik ve güvenilirlik medyalaşmış bir âlemde vücut bulmaktadır. Realite ve virtüel dikotomisinde otantiklik sorunu artık içerden ve yerli olan (*emic*) bir perspektiften anlaşılabilir.⁶⁸

Sonuç

1990'ların ortalarında, "dijital din", "siber din", "çevrim içi din gibi kavramlar, din ve sanal gerçeklik teknolojileri arasındaki arayüzü tanımlamak için ortaya çıkan terimlerdir. Anti-rasyonalizm, postmodern din çalışması veya *post-religionswissenschaft*, din bilimlerinde çok yeni bir disiplin çatısı oluşturmakta bilhassa dijital dinin argümanlarını kendi çok boyutlu metodolojik yaklaşımlarıyla anlamaya çalışmaktadır.

İnternetin gittikçe yaygınlaşması ve teknolojik araçlarla çoklu sistemlere sahip olmasıyla daha fazla dinî açıdan erişilebilir hâle dönüşmesiyle geniş ölçüde evrensel olumlu kaynak olarak dinî iletişimde kullanılmasının dinî otoriteleri tehdit edici, yıkıcı veya baltalayıcı veya Ortodoks görüşleri baltalayıcı etkilere yol açtığı da bilinmektedir.

Kendi süreci içinde bir "fıkri ideolojiye, ideolojiyi teoriye, teoriyi olgusal duruma sonunda olgusal durumu akademik bilime dönüştürebilmeye" katkı sağlayan post-hermenötik, yeni yorumlayıcı, söz-merkezli benlik bilinçlerine malik olarak hayal, sembolik mecaz ve sanal gerçekliği aynı anda yansıtabilen bir anlayıştır.

Postmodern din bilimlerine göre realite- virtüel dikotomisinde bilhassa virtüel karakterini baskın hâle dönüştüren dijital din, kısıtlı bir alan ve zamanda değil "her yerde bulunan (*ubiquitos*)" ve "her zaman erişilebilir" özellikte ve "ikili bir küreselleşme" içinde olmayı güçlü bir şekilde devam ettirmektedir. Dijital çağın endüstrileşmiş dinî olarak dijital din ve onun kutsal/ maneviyat unsurlarının da "medyatikleşerek dijitalleşmesi" önemli bir dizi gelişim

68. Radde- Antweiler, "Authenticity", 99.

süreçlerini de beraberinde getirmiş ve dinin bu çağa uygun olarak “güncellenmesini” temel ve asli hâle gelmesinin sağlanmasını beraberinde getirmiştir. Böylece dijital din kendini postmoderniteye uygun olarak daha eklektik bir tanımla “virtüel bir realizasyon” içinde işlemektedir. Böyle bir süreç içinde maddeleşen ve daha görünür bir maddi boyut kazanan dijital din, medyatik güçlerle herkese hitap eden “hususileşme” seviyesinde “araçsallaştırılmış” duruma gelmektedir. Bir başka ifadeyle dijital din, sanal dünya gibi ikincil bir dinî hayata sahip dindar ve siber dindarlıklar gibi maneviyat formlarıyla daha nüanslara dikkat eden bir anlayışla kendi otoritesine sahip “virtüel otantikliğe malik kurumsallaşma” formuna kavuşmuştur.

KAYNAKÇA

- Alıcı, Mustafa. “Post-Hermeneutica: Postmodern Dönem Din Bilimlerinde Hermenötik”. Akra Kültür- Sanat ve Edebiyat Dergisi, 21/8 (2020), 13- 54.
- Anderson, J. “Internet and Islam’s New Interpreters”. New Media in the Muslim World, ed. D. Eickelman, 45-60. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
- Ameli, Saied Reza. “Virtual Religion and Duality of Religious Spaces”. Asian Journal of Social Science, 37/2 (2009), 208-231
- Brasher, B. Give Me that Online Religion. San Fransisco: Jossey- Bass, 2001.
- Campbell, Heidi A. “Community”, Digital Religion: Understanding Religius Practive in New Media Worlds. ed. Heidi A. Campbell. 57- 71. London-New York: Routledge, 2013.
- Campbell, Heidi A. “Introduction- The Rise of the Study of Digital Religion”, Digital Religion: Understanding Religius Practive in New Media Worlds. ed. Heidi A. Campbell. 1- 2. London-New York: Routledge, 2013.
- Campbell Heidi- M. Lövheim. “Studying the Online –Offline Connection in Religion Online”. Information, Communication and Society, 14/8, 1083- 1096.
- Cheong, Pauline Hope. “Authority”. Digital Religion: Understanding Religius Practive in New Media Worlds. ed. Heidi A. Campbell. 72- 87. London-New York: Routledge, 2013.
- Cowan, Douglas E., Cyberhenge: Modern Pagan of the Internet. New York– London: Routledge, 2005.
- Dawson Lorne. - Douglas Cowan E., Religion Online: Finding Faith on the Internet. New York: Routledge, 2004.
- Dawson, Lorne. “Researching Religion in Cyberspace: Issues and Strategies”, Religion on the Internet: Research Prospects and Promises, ed. J. K. Hadden- D. E. Cowan. 25-54. New York: JAI Press, 2000.
- Doorn, N. Van. “Digital Spaces, Material Traces: How Matter Comes to Matter in Online Performances of Gnedr, Sexuality and Embdoiment”. Media, Culture and Society, 33(2011), 531- 547.
- Foucault, Michel. Aesthetics, Method, And Epistemology. ed. James D. Faubion, trans. Robert Hurley, New York: New Press, 1998.
- Foucault, Michel. The Politics of Truth, ed. Sylvere Lotringer, New York: New Press, 1997.
- Handler, Richard. “Authencity”. Anthropology Today, 2/1 (1986), 2-4.
- Helland, Christopher. “Ritual”. Digital Religion: Understanding Religius Practive in New Media Worlds, ed. Heidi A. Campbell. 25- 40. London-New York: Routledge, 2013.
- Hewitt, J. P. Self and Society: A Symbolic Interactionist Social Psychology. Needham Heights: Allyn and Bacon, 2000.

- Hojsgaard, M. "Cyber- Religion: On the Cutting Edge between the Real and the Virtual". Religion and Cyberspace, ed. M. Hojsgaard- M. Warburg. 50-63. London: Routledge, 2005.
- Hoover, Steward. "Foreword", Digital Religion, Social Media and Culture: Perspectives, Practices and Futures, ed. P. H. Cheong- P. Fisher- Nielsen. VII- XI. New York: Peter Lang Publishing, 2012.
- Grimes, R. Beginnings in Rituel Studies. Washington: University Press of America, 1982.
- Grieve, Gregory Price. "Religion". Digital Religion: Understanding Religius Practive in New Media Worlds, ed. Heidi A. Campbell. 104- 118. London-New York: Routledge, 2013.
- Kim, M. C. "Online Buddhist Community". *Religion in Cyberspace*, Routledge, 2005, 138- 148.
- King, Ursula. "Historical and Phenomenological Approaches to the Study of Religion". Contemporary Approaches to The Study of Religion. 29- 164. ed. Frank Whaling, Berling- New York: Mouton Publishers, Moulton Publishers, 1983, vol I.
- Kitchin, R. Cyberspace: The World in Wires. Chichester: Wiley, 1998.
- Lövheim, Mia. "Identity". Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds, ed. Heidi A. Campbell. 41- 56. London-New York: Routledge, 2013.
- Meyrowits, J. No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior. New York: Oxford University Press, 1985.
- Palmer, E. Richard. "Postmodernity and Hermeneutics". Boundry 2, 5/2 (Winter 1977), 363- 394.
- Palmer, E. Richard. "Postmodern Hermeneutics and The Act of Reading", Notre Dame English Journal, 15/3 (Summer 1983), 55- 84.
- Patton, Kimberly C.- Benjamin C. Ray. "Introduction". A Magic Still Dwells- Comparative Religion in the Postmodern Age, ed. Kimberly C. Patton- Benjamin C. Ray. 1-19. Los Angeles- London: Berkeley, 2000.
- Radde- Antweiler, Kerstin, "Authenticity". *Digital Religion: Understanding Religius Practive in New Media Worlds*, ed. Heidi A. Campbell, 88-103. London-New York: Routledge, 2013.
- Rheingold, H. *The Virtual Community*. New York: Harper Perennial, 1993.
- Ricoeur, Paul. *Hermeneutics and the Human Sciences*. Çev- ed. John B. Thomson, New York: Cambridge University Press, 1981.
- Ricoeur, Paul. *Interperation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Texas Christian University Press, Forth Worth 1976.
- O'leary, Stephen. "Cyberspace as Sacred Sace: Communicating Religion on Computer Networks". *Journal of the American Academy of Religion*, 64/4 (1996), 781- 808.
- Taylor, T. L. "Life in Virtual Worlds: Plural Existence, Multimodalities, and Other Online Research Challenges". *American Behavioral Scientist*, 43/3 (1996), 435- 449.
- Turner, B. S. "Religious Authority and the New Media". *Theory, Culture and Society*, 24/2 (2007), 117- 134.
- Zaleski, J. *The Soul of Cyberspace: How Technology is Changing Our Spiritual Lives*. San Francisco: Harper San Francisco, 1997.

AZİZ MAHMUD HÜDÂYÎ DIVAN “BÜTÜN ŞİİRLERİ” ADLI YAYIM HAKKINDA BİR TANITIM YAZISI

Begüm KARATAŞ*

Başta Aziz Mahmud Hüdâyî'nin daha iyi tanınmasını ve divanının ilgili herkes tarafından rahatça okunabilmesini amaçlayarak oluşturulmuş söz konusu eser hakkında yapılacak bu tanıtım, eserin derleniş ve yazılış yöntemi ile Prof. Dr. A. Azmi Bilgin'in eserde ele aldığı bölümleri ayrıntılı şekilde açıklamayı amaçlamaktadır. Yazarın, Hüdâyî'den aktardığı şiirler konusunda nasıl bir tercihte bulunduğu, şiirleri hangi kütüphanelerde bulunan hangi nüshalardan derlediği ve Hüdâyî'nin Türk tasavvuf edebiyatındaki yeri gibi hususların üzerinde özellikle durulmuştur.

XVI. yüzyılın ikinci yarısı ile XVII. yüzyılın başlarında yaşamış olduğu bilinen Aziz Mahmud Hüdâyî, bilhassa Türk tasavvuf şiirinin gelişimi açısından önemi yadsınamaz bir isimdir ve Celvetiyye tarikatının kurucusudur. Kendisi, tasavvuf dergâhlarının gerektirdiği gibi, kendi dergâhında insanların saadet bulmasına, manevî yönden tekâmül göstermelerine yardımcı olmuş ve altmışa yakın Celvetî halifesi yetiştirmiştir.¹ Bu konuda özellikle Ahmet Yesevî ve Yunus Emre gibi şairleri örnek gösteren yazar, Hüdâyî'nin Anadolu ve Balkan coğrafyasına olan katkısına eserinin takdim bölümünde değinmiştir. Ayrıca yazar, bu çalışmasında dikkat ettiği tüm hususları kitabın aynı kısmında okuyucuyla paylaşmış, eseri hazırlarken hangi kaynaklardan ne şekilde faydalandığını, metni oluştururken dikkat edilen tüm yöntemleri tek tek nedenleriyle açıklamış, sonunda hâlâ eksikleri bulunursa, okuyucudan bunları mazur görmesini ummuştur.

Hüdâyî'nin bu kadar sevilen ve anılan bir kimse olmasında, şüphesiz karakteri ve halka olan yaklaşımının etkisi büyüktür. Nitekim kendisi, yazarın ifadesiyle “*saadetlerin felâkete dönüşmeye başladığı bir devirde*” yaşıyor olsa da gerek idarecilerle gerekse halkla çok iyi ilişkiler kurmuş ve her kesimin

ORCID ID : 0000-0002-4045-694

DOI : 10.31126/akrajournal.1034349

Geliş tarihi : 13 Aralık 2021 / Kabul tarihi: 11 Mart 2022

* İstanbul Üniversitesi, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.

1. A. Azmi Bilgin, “Aziz Mahmud Hüdâyî Divan “Bütün Şiirleri”, Kapı Yayınları, Nisan 2021, s.7.

sevgi ve saygısını kazanmıştır. Ayrıca onun bu sevgi ve saygıyı kazanmasında, Arapça ve Farsça şiirler yazmasının yanında Türkçe şiirler de kaleme almasının etkisi vardır. Yazar, Hüdâyî ve divanı hakkında bugüne kadar çeşitli çalışmaların yapıldığını ve yapılmaya devam edeceğini de söyleyerek, Aziz Mahmud Hüdâyî'nin karakterine ve divanına verilen öneme bir kez daha dikkat çekmiştir.

Bilgin'in, eseri hazırlarken tercih ettiği bazı yöntemler dikkat çekmektedir. Örneğin kendisi, divanını yayıma hazırladığı Hüdâyî'nin önce hayatını, tasavvufî kişiliğini ve tarikatının niteliklerini belli başlıklar altında okuyucuya ayrıntılı olarak aktarmış, (Bkz. *Aziz Mahmud Hüdâyî, Hüdâyî ve Osmanlı Hükümdarları, Hüdâyî'nin Şiirlerinde İşlenen Başlıca Konular, Şiirlerinde İşlenen Diğer Konular*)² böylelikle divanını okumadan önce ilgisinin Hüdâyî ve devri hakkında nitelikli bilgi kazanmasına vesile olmuştur.

Divan metninde, iktibas edilen ayet ve hadisler italik olarak gösterilmiştir. Ayrıca, normalde divanın başında bulunmamasına rağmen, "*Tevhîd ile olur her derde dermân*" mısraıyla başladığı için söz konusu tevhîd de divanın başında aktarılmıştır.

İmla ve ses özellikleri hususunda ise yazar, XVII. yüzyılın imla ve ses özelliklerine fazla riayet etmediğini ve okuyucu için kolay anlaşılır bir metin sunma gayretinde olduğunu söyler. Bu sebeple kelimelerin imlasında ünsüz uyumuna bağlı kalmaz, öte yandan Türkiye Türkçesinin bugünkü ses özelliklerinin de -istisnâî durumlar haricinde- dışına çıkmaz. Bu noktada istisnâî durumlar da büyük ölçüde kafiye yahut anlam mecburiyetinden kaynaklanan okuma şekilleridir. Bugün kullanılmayan kelimelerin imlası ise metinde muhafaza edilmiştir. Ayrıca eser sonunda, eserde geçen tüm kelimelerin anlamlarıyla aktarıldığı bir Sözlük mevcuttur.³

Yazar metnin kurulumunda Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi nr. 2372, vr. 54b-173a'daki, istinsah tarihi 1630 olan nüshayı esas almış, bununla birlikte şiirlerin tertibi konusunda Millet Kütüphanesi, Ali Emiri, Manzum nr. 506'da bulunan nüshadan da yararlanmıştı.

Çoğu yazmanın en son kısmında görülen Arapça ve Farsça şiir, kıta, müfred ve rubailerin bazıları, yazar tarafından divanın sonunda aktarılmıştır. Bu yöntemi tercih ettiğini özellikle belirten yazar buna sebep olarak, esas alınan nüshada söz konusu şiirlerin Türkçe şiirler arasında bulunmasını gösterir. Ayrıca çalışmada verilen Hüdâyî'nin bazı Arapça ve Farsça şiirleri latinize edilmiş, Türkçe çevirileri de dipnotta aktarılmış, böylelikle okuyucuya kolaylık sağlanmıştır.

2. A. Azmi Bilgin, *age.*, s.11, 32, 54, 68.

3. A. Azmi Bilgin, *age.*, s. 453

“**Aziz Mahmud Hüdâyî**” hakkındaki kısımda yazar, öncelikle Hüdâyî’nin ününü ayrıntılı şekilde, sebepleri, niteliği ve neticesiyle açıklamaya başlar. Ardından halk ve âlimler arasında ona nispet edilen sıfatları, adını ve mahlasını açıkladığı bir alt başlığa geçer. Devamında doğum yılı ve yeri hakkında bazı kaynaklarda verilen bilgileri aktararak, rivayetlerin çoğunluğunu göz önünde bulundurup Hüdâyî’nin doğum tarihinin 1543 olduğuna kanaat getirir. Ardından Hüdâyî’nin eğitim ve çalışma hayatını, kadılıktan dervişliğe geçişinin hikâyesini verir ve sonrasında özel olarak Evliya Çelebi’de bulunan Hüdâyî sevgisini anlattığı bir bölüme geçer. Devamında Hüdâyî’nin İstanbul’da yaşadıklarını ve burada nasıl var olduğunu anlatarak, hemen peşinden Hüdâyî’nin kurucusu bulunduğu tarikat olan Celvetîliğe dair ayrıntılı bilgi verir ve bu tarikatın inançlarını, ibadetleri ile önemli bulunan dört mertebesini anlatır.

“Hüdâyî ve Osmanlı Hükümdarları” başlıklı kısımda, öncelikle Sultan III. Murad’dan başlanarak, Sultan I. Ahmed, Sultan II. Osman ve Sultan IV. Murad’ın Hüdâyî ile ilişki ve bağlarına değinilir. Bu kısımda ayrıca Hüdâyî’nin bahsi geçen hükümdarla arasında yaşanan bazı anekdotlardan da bahsedilmiştir.

Eserin giriş kısmının son bölümünü, “**Hüdâyî’nin Şiirlerinde İşlenen Bazı Konular**” başlığı altında verilen bilgi ve örnekler teşkil eder. Bu kısımda, Hüdâyî’nin divanında bulunan şiirlerden örnekler verilerek, işlediği konular sınıflandırılmıştır. Bu bölümler sırasıyla şöyle ilerler: tasavvufun tanımı, Allah sevgisi, Hz. Peygamber sevgi ve övgüsü, ayrıca “**Şiirlerinde İşlenen Diğer Konular**” kısmında (ki bu kısım bilhassa tasavvufî konuları içermektedir) zahit, edep, Allah’a yakınlık, hakikat hâli, suret ve mana, benlik ve kibirden uzaklaşma, ölmeden önce ölmek, varlığın yok oluşu, ömür, hakikate ermek, vahdet, nefisten kaçış, âlemler, vuslat gibi konulardan bahsedilir ve bunlara Hüdâyî’nin beyitlerinden çeşitli örnekler verilir. Hemen ardından “**Divanındaki Müfredlerden Seçmeler**” başlığı gelir ve burada, Hüdâyî divanındaki, bahsi geçen konulara örnek bazı müfredler sıralanır.

Devamında gelen “**Divan**” bölümünden sonra “**Arapça Şiirler**” kısmında da Hüdâyî’nin bazı Arapça şiirleri, dipnotta Türkçe çevirileri ile aktarılmış, bu kısımdan sonra da Arapça bazı müfredlerin aktarıldığı “**Arapça Müfredler**”, peşinden “**Arapça Secîli Sözler**” kısmına geçilir. Devamında, “**Farsça Kıta ve Müfredler**” kısmında aynı kurallarla Farsça şiirler verilir.

Söz konusu edilen tüm bu unsur ve dikkatler göz önünde bulundurulduğunda, Prof. Dr. A. Azmi Bilgin’in çalışmasının edebiyat tarihimizin tekâmülüne ve eski Türk edebiyatı alanına katkı sağlayacağı şüphesizdir.

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

1. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli dergidir. Dört ayda bir yayımlanır. Yayımlandığı aylar OCAK, MAYIS ve EYLÜL aylarıdır. Yayımlanması istenen makaleler belirtilen yayın aylarından en geç iki ay önce dergimize gönderilmelidir.

Ör: Ocak ayında yayımlanması istenen bir makale

2. Derginin Türkçe kısa adı "AKRA DERGİ" İngilizce kısa adı ise "AKRA JOURNAL"dır.

3. Dergimizde yayımlanan yazıların her türlü (resim, şekil, grafik, düşünsel, ilmi, hukukî vb.) sorumluluğu yazarlarına aittir.

4. Dergimizde her türlü sosyal içerikli (tarih, edebiyat, felsefe, din, sanat vb.) yazılara yer verilir.

5. Dergimizdeki yazılar iki bölüm hâlinde yayımlanmaktadır:

a. Hakemli yazılar

b. Kültür, sanat ve edebiyat yazıları (Gerekli durumlarda kent dosyaları ve kitap tanıtım yazıları son bölüme eklenir.)

Yazı kurulundan geçen hakemsiz yazılar ve kitap tanıtımları hakemlere gönderilmez. Bu tür yazıları yayım kurulu değerlendirir.

6. **Gönderilen yazılarda yazı sahibinin adı-soyadı, akademik unvanı, açık adresi, görev yaptığı kurum, çalıştığı kurumun telefon numarası, kendi cep telefon numarası ve elektronik posta adresleri bulunmalıdır.**

7. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi'nde yabancı dillerde (İngilizce, Almanca, Fransızca... vb.) yazılmış makalelere de yer verilir. Bu tür makalelerde yazıldığı dilin öz'ü ve Türkçe öz'ü de bulunmalıdır.

8. Kültür Sanat ve Edebiyat yazıları bölümünde (2. bölümde) öz ve anahtar kelime şartı aranmaz.

9. Subjektif yönü ağır basan ve toplumumuzun millî ve manevî, insanlığın ahlaki ve törel değerlerini aşağılayıcı yazılar dergimizde yayımlanmaz.

10. Gönderilen yazılarda yazım birliğinin sağlanması amacıyla Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu esas alınmalıdır, ayrıca jargondan ve gereksiz teknik dilden kaçınılmalıdır.

11. Yazılarda görülen yazım hatalarına yazı kurulu tarafından kısmen müdahale edilir ancak belirgin hataların düzeltilmesi durumunda yazarına gerekli bilgi verilir.

12. Hakemli olarak yayımlanması istenen yazılar, yayım kurulunca uygun görüldüğü takdirde iki hakeme gönderilir. İki hakemden olumlu rapor alan yazılar yayım listesine alınır. Raporların biri olumlu, biri olumsuz olursa yazı üçüncü hakeme gönderilir. Böyle hâllerde üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.

13. Hakemlere gönderilen yazıların, hakemler tarafından değerlendirme süresi on beş gündür. Gerekli hâllerde bu süre on beş gün daha uzatılabilir.

Hakem raporlarında gecikme olması veya hakemliğin kabul edilmemesi durumunda yeni hakem atanır ve on beş günlük süre yeniden işletilir.

14. Düzeltme raporu alan yazılar, raporla birlikte yazarına gönderilir. Rapor doğrultusunda hareket edilmediği takdirde yazılar değerlendirmeye alınmaz. Ancak, hakemler tarafından düzeltilmesi istenen yazılar, yazarlarınca düzeltildikten sonra hakemler düzeltilmiş hâlini tekrar görmek isterlerse hakemlere tekrar gönderilir ve hakemlerin vereceği rapor doğrultusunda hareket edilir.

15. Hakemli yazılara telif ücreti ödenmez ve yazarlardan da ücret talep edilmez.

16. Resimler sıra ile numaralandırılmalıdır. Gerekli görüldüğü takdirde resimlerin altına gerekli açıklamalar yapılmalıdır.

17. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi'nde bir yazarın bir yıl içinde ancak iki makalesi yayımlanabilir.

18. Dergimize gönderilen yazılar hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır. Ancak bilimsel toplantılara sunulmuş bildiriler yayımlanmamış olmak kaydıyla dergimizde yayımlanabilir.

19. Gönderilen yazılarda **ORCID** numarası bulunmalıdır.

2.0 **DOI** numarası dergi tarafından verilmektedir.

21. Gönderilen yazılarda (hangi dilde yazılırsa yazılısın) akademik dil kullanılmalıdır.

22. Bir sayfanın kullanım alanı 12X18 (dikeyine18cm, yatayına 12cm) olduğundan gönderilen yazılar, resimler ve tablolar sayfa göre ayarlanmalıdır.

23. Gönderilen yazılar 11 punto ve *Times New Roman* karakterinde, iki yana yaslanmış olarak ve tek satır aralığında düzenlenmelidir.

24 Bölüm başlıkları ve alt başlıklar numaralandırılmalıdır. (1. Giriş, 2. Bölüm başlığı, 2.1. Alt başlık, gibi).

25 Dipnotlar *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalı, ya sayfa altında veya yazının sonunda sıra numarasına göre tek satır aralığında düzenlenmelidir.

26. Kaynakça, *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalıdır.

27. Yazarın adı-soyadı ve akademik unvanı yazı başlığının altında yer almalı, çalıştığı kurumun adresi yıldız (*) karakterli dipnot olarak verilmelidir.

28. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar “KAYNAKÇA” başlığı altında verilmelidir. Kaynakçada yazarın soy adı başa gelecek şekilde alfabetik sıraya göre verilmelidir.

29. Kaynakçada, sadece yazı içinde atıfta bulunan kaynaklar verilmelidir.

30. Kaynakçada gösterilen kitap dergi ve gazete isimleri italik; şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde gösterilmelidir.

31. Kaynakçada internet kaynakları ayrı başlık altında verilmelidir.

32. Gönderilen makale hangi dilden yazılmışsa öz 100 kelimedenden az, 400 kelimedenden fazla olmamalıdır. (Çevirisi yapılan öz’ün kelime sayısı bu sayının dışındadır.)

33. Anahtar kelimeler dört kelimedenden az, on kelimedenden fazla olmamalıdır.

34 Yazılardaki benzerlik (intihal) oranı yüzde otuz beşten az olmalıdır.

35. Gönderilen yazılar kelime olarak sekiz bin (**8000**) kelimeyi, sayfa olarak ise **yirmi beş (25) sayfayı** geçmemelidir.

36. Yapılan alıntılar 40 (kırk) kelimedenden fazla olursa alınan parça 10 punto olmalı ve satır başından ve satır sonundan 0,5 cm içeriden yazılmalıdır.

Kısaltmalar

Kısaltmalarda TDK Yazım Kılavuzu (2012) esas alınmalıdır.

Gelenekleşmiş olan (T.) Türkiye, (T.C.) Türkiye Cumhuriyeti kısaltmalarının dışında büyük harflerle yapılan kısaltmalarda nokta kullanılmaz.

Ör:

Adı geçen eser:	age.
Adı geçen makale:	agm.
Adı geçen tez:	agt.
Adı geçen yayın:	agy.
Bakınız:	bk.
Baskı veya basım:	bs.
Cilt:	C
Santimetre	cm
Çeviren veya çevirenler:	çev.
Dakika	dk.
Derleyen	drl.
Desimetre	dm
1.Edebiyat / 2. Editör	ed.
Hazırlayan veya hazırlayanlar:	haz.
İsa’dan Önce:	İÖ
İsa’dan Sonra:	İS
Metre	m
Milattan Önce:	MÖ
Milattan Sonra:	MS
Sayfa:	s.
Sayı:	S
Tercüme eden veya edenler:	trc.
Türkçe:	T.
Türkiye Cumhuriyeti:	T.C.
ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi:	vb.
ve devamı, ve diğerleri:	vd.
vesaire:	vs.

