

Türkiyat

Çankırı Karatekin Üniversitesi
Araştırmaları Dergisi

ÇANKIRI KARATEKİN UNIVERSITY
JOURNAL OF TURKOLOGY STUDIES



Aralık 2023 / Cilt 3 / Sayı 2
December 2023 / Volume 3 / Issue 2
ISSN: 2792-0631



ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ENSTİTÜSÜ

turkiyat@karatekin.edu.tr
+90 376 218 95 73 / Dahili: 8782

Türkiyat

Çankırı Karatekin Üniversitesi
Araştırmaları Dergisi

Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi
(ÇAKÜTAD)

Çankırı Karatekin University Journal of Turkology Studies
(CAKUJTS)

ISSN: 2792-0631

Aralık 2023 / Cilt 3 / Sayı 2
December 2023 / Volume 3 / Issue 2

KAPSAM
(SCOPE)

Türkçük Bilimi Araştırmaları
Turkology Studies

PERİYOT
(PERIOD)

Yılda 2 Sayı (30 Haziran / 30 Aralık)
Bianually (30 June / 30 December)

YAYIN DİLİ
(LANGUAGE OF PUBLICATION)

Türk Dilleri/ İngilizce/ Rusça
Turkish Languages/ English / Russian

YAYINCI
(PUBLISHER)

Çankırı Karatekin Üniversitesi
Türkiyat Enstitüsü
Çankırı, 18000, Türkiye
Çankırı Karatekin University
Institute of Turkology,
Çankırı, 18000, Türkiye

İMTİYAZ SAHİBİ
(OWNER)

Prof. Dr. Abdülsemel ARVAS
Çankırı Karatekin Üniversitesi Adına Sahibi
Owner On Behalf of Çankırı Karatekin University
Çankırı / Türkiye
aarvas@karatekin.edu.tr

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
(MANAGING EDITOR)

Doç. Dr. Serap ASLAN COBUTOĞLU
Çankırı Karatekin Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dil ve Edebiyatı
Bölümü
Çankırı Karatekin University Faculty of Letters Department of Turkish
Language and Literature
serapaslan@karatekin.edu.tr

BAŞ EDITÖR
(EDITOR-IN-CHIEF)

Prof. Dr. Abdülsemel ARVAS
Çankırı Karatekin Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dil ve Edebiyatı
Bölümü
Çankırı Karatekin University Faculty of Letters Department of Turkish
Language and Literature
aarvas@karatekin.edu.tr

YARDIMCI EDITÖRLER
(ASSISTANT EDITORS)

Dr. Öğr. Üyesi Serhat Sabri YILMAZ
Çankırı Karatekin Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Çocuk Gelişimi
Bölümü
Çankırı Karatekin University Faculty of Health Sciences Department of
Child Development
serhatsabriyilmaz@karatekin.edu.tr

Arş. Gör. Dr. Ahmet Sedar ARSLAN
Çankırı Karatekin Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dil ve Edebiyatı
Bölümü
Çankırı Karatekin University Faculty of Letters Department of Turkish
Language and Literature
asarslan@karatekin.edu.tr

Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü bünyesinde yılda 2 defa (Haziran-Aralık) yayımlanan uluslararası, hakemli ve süreli bir elektronik dergidir. Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi'nde yayımlanan yazılarda ifade edilen görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazılar, çift kör hakem incelemelerinin ardından alan editörünün onayıyla yayımlanır. Gönderilen yazılar yayımlansın veya yayımlanmasın yazarına iade edilmez.

Çankırı Karatekin University Journal of Turkology Studies is an international, peer-refereed, and electronic journal publishing twice a year (June-December) under the authority of Çankırı Karatekin University Turkology Institute. The views expressed in the articles published in the Çankırı Karatekin University Journal of Turkology Studies are under the responsibility of the authors. Articles are published with the approval of the field editor after double-blind peer review. Submitted articles will not be given back to the author, whether they are published or not.

Bu dergi aşağıdaki dizinler tarafından taranmaktadır/ This journal is scanned by the following indexes:

TÜRKİYE DİYANET VAKFI
İSLAM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ
ISAM
TÜRKİYE DİYANET FOUNDATION
CENTRE FOR ISLAMIC STUDIES
مركز الدراسات الإسلامية
وقف المدونة التركية

idealonline

Google Scholar

ACARINDEX
academic researches index

İletişim / Contacts

Adres/ Address:

Türkiyat Enstitüsü İslami İlimler Fakültesi Giriş Katı
Çankırı Karatekin Üniversitesi Uluyazı Kampüsü – Çankırı

Telefon: 0376 218 95 73/ 828 Belgeç / Fax: 0376 218 95 74

E-posta/ E-mail: cakutad@karatekin.edu.tr

İnternet adresi/ Web address: turkiyat.karatekin.edu.tr

Dergi İnternet Adresi: cakutad.karatekin.edu.tr

Dergipark: https://dergipark.org.tr/tr/pub/cakutad

Çankırı Karatekin Üniversitesi

Türkiyat

Araştırmaları Dergisi

Yayın Kurulu Üyeleri / Editorial Board Members

Prof. Dr. Abdulselem ARVAS
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)
TÜRKİYE

Prof. Dr. Edina SOLAK
(Zenica Üniversitesi)
BOSNA HERSEK

Prof. Dr. Ergin JABLE
(Priştine Üniversitesi)
KOSOVA

Prof. Dr. Muhsin MACİT
(Anadolu Üniversitesi)
TÜRKİYE

Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN
(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
TÜRKİYE

Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU
(Hacettepe Üniversitesi)
TÜRKİYE

Prof. Dr. Salahaddin BEKİ
(Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi)
TÜRKİYE

Prof. Dr. Süleyman KAYIPOV
(Kırgızistan Milli İlimler Akademisi)
KIRGIZISTAN

Prof. Dr. Tursun GABITOV
(Al-Farabi Kazak Ulusal Üniversitesi)
KAZAKİSTAN

Doç. Dr. Aynur AYDIN
(Azerbaycan Milli İlimler Akademisi)
AZERBAYCAN

Doç. Dr. Feruza DJUMANIYAZOVA
(Taşkent Devlet Şarkınaslık Enstitüsü)
ÖZBEKİSTAN

Doç. Dr. Ranetta GAFAROVA
(İsmail Gaspiralı adına Avrasya İnkışaf Enstitüsü
- Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi)
RUSYA

Alan Editörleri / Area Editors

Prof. Dr. Banş TAŞ
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Prof. Dr. İsmet ÜZEN
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Prof. Dr. Seyfullah YILDIRIM
(Gazi Üniversitesi)

Doç. Dr. Gülnar KARA
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Doç. Dr. Nürsel ASLANTÖRK
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Doç. Dr. Metin EREN
(Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Doç. Dr. Mustafa YILDIRIM
(Bartın Üniversitesi)

Doç. Dr. Okan TÖRKAN
(İzmir Bakırçay Üniversitesi)

Doç. Dr. Serap ASLAN COBUTOĞLU
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz EKEN
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Pelin KOÇAPINAR
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Salih M. ARÇIN
(Pamukkale Üniversitesi)

Dil Editörleri / Foreign Language Editors

Doç. Dr. Aydın GÖRMEZ
(İngilizce)
(Van Yüzcü Yıl Üniversitesi)

Doç. Dr. Sadat DEMİRCİ
(Kırgızca)
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Doç. Dr. Zulfiyye İSMALOVA
(Azerbaycan Türkçesi)
(Azerbaycan Milli İlimler Akademisi
Nahçıvan Bölmesi)

Dr. Öğr. Üyesi Halil ÇETİN
(Kazakça)
(Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-
Kazak Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Nina PETROVİÇİ
(Rusça)
(Ardahan Üniversitesi)

Dr. Muzaffarkhon JONIYEV
(Özbekçe)
(İmam Tirmizi Uluslararası
Bilimsel Araştırma Merkezi)

Arş. Gör. Dr. Serkan CİHAN
(Türkçe)
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)

İstatistik Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Ebru DOĞRUOZ
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Mizanpaj Editörü

Kadir ATEŞ

Son Okuma

Öğr. Gör. Sevim ÇİFTÇİ
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Sekreteryaya / Secreteriat

Ali Osman KARAKUŞ
(Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Abdülmecid CANATAK (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)	Prof. Dr. Ahmet GÜNŞEN (Trakya Üniversitesi)	Prof. Dr. Ahmet ÖZCAN (Milli Savunma Üniversitesi)	Prof. Dr. Alimcan İNAYET (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Bekir KOÇLAR (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)	Prof. Dr. Coşkun POLAT (Çankırı Karatekin Üniversitesi)	Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK (Fırat Üniversitesi)	Prof. Dr. George KOUZAS (University of Athens (Greece))
Prof. Dr. Gürbüz ÖZDEMİR (Çankırı Karatekin Üniversitesi)	Prof. Dr. İbrahim DİLEK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)	Prof. Dr. İlhan YILDIZ (Çankırı Karatekin Üniversitesi)	Prof. Dr. Kubatbek TABALDIYEV (K-T. Manas Üniversitesi) (Kırgızistan)
Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)	Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)	Prof. Dr. Mehmet MERCAN (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)	Prof. Dr. Mete TAŞLIOVA (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN (Hacettepe Üniversitesi)	Prof. Dr. Mrinal K. BORAH (Gauhati University) (India)	Prof. Dr. Muharrem KAYA (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)	Prof. Dr. Mustafa KURT (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ŞENEL (Ardahan Üniversitesi)	Prof. Dr. Mustafa TANÇ (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi)	Prof. Dr. Necdet Y. BAYATLI (Bagdad University (Irak))	Prof. Dr. Nedim BAKIRCI (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Prof. Dr. Nezir TEMUR (Gazi Üniversitesi)	Prof. Dr. Orhan KURTOĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)	Prof. Dr. Şenife ÇAĞIN (Ege Üniversitesi)	Prof. Dr. Viktor Ya. BUTANAYEV (Hakas Devlet Üniversitesi (Hakasya/ Rusya))
Prof. Dr. Yaşar ÖZÜÇETİN (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi)	Prof. Dr. Yeşim YASAK (Çankırı Karatekin Üniversitesi)	Prof. Dr. Z. Yonca ODABAŞI (Çankırı Karatekin Üniversitesi)	Prof. Dr. Zuhra ALTIMIŞOVA (K-T. Manas Üniversitesi) (Kırgızistan)
Doç. Dr. Aida BABUTÇU PAŞAYEVA (Erciyes Üniversitesi)	Doç. Dr. Azhar SHELDARBEKOVA (L. N. Gumilyov Avrasya Ulusal Üniversitesi) (Kazakistan)	Doç. Dr. Cavit GÜZEL (Amasya Üniversitesi)	Doç. Dr. Cengiz BUYAR (K-T. Manas Üniversitesi) Kırgızistan)

Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)	Doç. Dr. Diloram HAMRAEVA (Özbekistan İlimler Akademisi) (Özbekistan)	Doç. Dr. Elsev B. LEOPAR (Prizren Üniversitesi) (Kosova)	Doç. Dr. Fatih SONA (Çankırı Karatekin Üniversitesi)
Doç. Dr. Güner DOĞAN (Çankırı Karatekin Üniversitesi)	Doç. Dr. Gönül REYHANOĞLU (Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi)	Doç. Dr. İbrahim AKYOL (Çankırı Karatekin Üniversitesi)	Doç. Dr. Iryna M. DRYGA (Tavriya Millî Üniversitesi) (Ukrayna)
Doç. Dr. K. Sınaru ALIMKULOVA (I. Arabayev Üniversitesi (Kırgızistan)	Doç. Dr. Maral TAGANOVA- (Türkmenistan İlimler Akademisi) (Türkmenistan)	Doç. Dr. Nesime CEYHAN AKÇA (Çankırı Karatekin Üniversitesi)	Doç. Dr. Nina SEMENOVNA (Hakas DTE Araş. Enstitüsü) (Hakasya/Rusya)
Doç. Dr. Nuran M. MUAXERİ (Priştine Üniversitesi (Kosova)	Doç. Dr. Nursel UYANIKER (Mamara Üniversitesi)	Doç. Dr. Özgür İLDEŞ (Çankırı Karatekin Üniversitesi)	Doç. Dr. Şirin YILMAZ (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Tahir ZORKUL (Van Yüzcü Yil Üniversitesi)	Doç. Dr. Uğur DURMAZ (Kocaeli Üniversitesi)	Doç. Dr. Zehra KADERLİ (Hacettepe Üniversitesi)	Dr. Öğr. Üyesi Aşe KÖKÇÜ (Çankırı Karatekin Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Betül ÖZTOPRAK (Çankırı Karatekin Üniversitesi)	Dr. Öğr. Üyesi Fatih ÇELİK (Erciyes Üniversitesi)	Dr. Öğr. Üyesi Kadir TUĞ (Bingöl Üniversitesi)	Dr. Öğr. Üyesi Mustafa ARSLAN (Ankara Medipol Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sinan DEMİRTÜRK (Gazi Üniversitesi)	Dr. Öğr. Üyesi Seval KASIMOĞLU (Çankırı Karatekin Üniversitesi)	Dr. Öğr. Üyesi Süheyla BOZKURT (Çankırı Karatekin Üniversitesi)	Dr. Öğr. Üyesi Tank Ziya ARVAS (Van Yüzcü Yil Üniversitesi)
Dr. Jenny BUTLER (University College Cork) (İreland)	Dr. Nadya ÇİSTOBAYEVA (Hakas DTE Araş. Enstitüsü) (Hakasya/Rusya)	Dr. Negizbek ŞABDANALİYEV (K-T. Manas Üniversitesi) (Kırgızistan)	Dr. Ulanbek ALIMOV (K-T. Manas Üniversitesi) (Kırgızistan)
Dr. Yula ÇAPTİKOVA (Hakas DTE Araş. Enstitüsü) (Hakasya/Rusya)			

İsimler unvanlara göre alfabetik sırayla düzenlenmiştir.
Names are arranged in alphabetical order by degree.

TAKDİM

Değerli Bilim İnsanları,

Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 3. Cilt 2. Sayısı (Aralık 2023) ile karşınıza çıkmış bulunmaktadır. Dergimiz bu sayıda da Türk diline, tarihine, edebiyatına, toplumuna, coğrafyasına, kültürüne kısaca Türklük Bilimi'ne hizmet etmeye devam etmektedir. Dergimizin bu sayısı araştırma makaleleri (5 telif) ve kitap tanıtımı (1 tanıtım) olmak üzere 6 yazıdan müteşekkildir. Dergimize gelen makalelerin hem yurtiçinden hem de yurtdışından gönderildiğini ifade etmek gerekir. Yurtdışından gelen makalelerin bazıları önce e-posta üzerinden tarafımıza iletilmiş, yazarlarımızın Dergipark sistemine üye olmaları sağlanmış, kabul tarihleri buna göre aktarılmıştır.

Bu bağlamda Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi'nin bu sayısındaki ilk makale Türk Halkbilimi alanına ait olup Enis Yalçın tarafından kaleme alınmıştır. “Âşık Veysel'in “Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi” Şiirinin Ontolojik Tahlili” başlıklı makalede 20. yüzyılın önemli âşıklarından Veysel Şatıroğlu'nun Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi şiirine varlık felsefesi açısından yaklaşmıştır. N. Hartmann'ın sanat eserlerine ontolojik bakış açısını yöneltmesiyle açılan yolda Türkiye'de de İ. Tunalı tarafından birçok sanat dalına uygulanan ontolojik tahlil yöntemi, âşıklık geleneği temsilcilerinin şiirlerine de uygulanmaya başlanmıştır. Eserlerin varlık tabakaları bakımından ele alındığı bu yöntemin, şiirlerinde kendine has dünya görüşünü yansıtan Âşık Veysel'in sanatına da uygulanabilirliği yazar tarafından gösterilmektedir.

Bu sayının bir diğer yazısı ise Yeni Türk Edebiyatı alanında yayımlanmıştır. Volkan Çil'in kaleme aldığı “Boş Beşik Efsanesi ile Boş Beşik Tiyatro Oyunu ve Sinema Filmi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme” adlı makalede halk kültürü unsurlarının modern sanatlara uyarlanmasına dikkat çekilmektedir. Yazıda, yaygın şekilde anlatılan bir Yörük anlatısı olan Boş Beşik efsanesi, Necati Cumalı tarafından

kaleme alınan tiyatro uyarlaması (1949) ve tiyatrodan mülhem çekilen sinema filmi versiyonu (1969) mukayeseli olarak incelenmektedir.

Sayıdaki bir diğer yazı yine Yeni Türk Edebiyatı alanında kaleme alınmıştır. Meliha Tatlı tarafından yayımlanan makalenin başlığı “Burhan Sönmez’in Labirent Romanında Bellek Yitimi ve Unutma” şeklindedir. Edebî metinlerde bellek kavramının önemine vurgu yapılan çalışmada, yazar Burhan Sönmez’in Labirent romanından hareketle bellek yitiminin üzerinde durulmuş, bu bağlamda roman kahramanı Boratin’de izleri sürülmüştür.

Özbekistan’dan gönderilen Ziyodulla Isokov imzalı “Fergana Vadisi Geleneksel Tarım ve Hayvancılığında Gökyüzüne Bağlı Gelenekler ve Merasimler” makalesi ise Türk Halkbilimi alanında kaleme alınmıştır. Yazıda, Özbek Türklerinin çiftçilik ve hayvancılığa bağlı gelenek ve ritüelleri incelenmiştir. Özbekistan’ın kadim şehri Fergana’da yerleşik Türklerin gökyüzüne bağlı mitik karakter gösteren inançları, yazının ana konusunu oluşturmaktadır.

Bu sayının son araştırma makalesi Gülçin Yörük ve Yunus Ayata’nın müşterek çalışması olan “Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Tiyatro Eserlerinde Bir Anlatım Tekniği Olarak Montaj” başlıklı makaledir. Yazıda, Türk edebiyatına sayısız eser kazandıran ve millî kimlik inşasında mühim bir yeri olan yazar M. Necati Sepetçioğlu’nun tiyatroculuğu üzerinde durularak tiyatro eserlerinde kullandığı montaj tekniği ile sanat anlayışı ve üslubu arasındaki ilişkiye dikkat çekilmiştir.

Derginin bu sayısında yayımlanan telif makalelerden başka bir de kitap tanıtım yazısı bulunmaktadır. Bu yazıda, Betül Ataman tarafından Abdulselam Arvas’ın “Kırgız Destanları 17: Kurmanbek Destanı (Sarıkunan Varyantı)” adlı eseri tanıtılmıştır. Yazıda, başta Kırgız Türkleri arasında yaygın olarak bilinen ve Türk destancılık geleneğinin değerli bir örneği sayılan Kurmanbek destanının bilinen destan anlatıcılarından farklı olarak başka bir anlatıcıdan derlenen varyantının ilim âlemine tanıtıldığı, yazarın genelde destancılık özelde ise Kırgız destancılık geleneği hakkında malumat verdiği ve

Kurmanbek destanının gelenek içindeki yerine değinildiği aktarılmıştır.

Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi'nde yayımlanan yazıların akademik çevreye ve Türklük Bilimi'ne ilgi duyan herkese yararlı olmasını dileriz. Dergimizin beşinci sayısına katkıda bulunan değerli akademisyenlere, makale değerlendirmelerini yapan hakemlere, yayın ve danışma kurulu üyelerine teşekkürlerimizi sunarız.

Prof. Dr. Abdulselam ARVAS

Türkiyat Enstitüsü Müdürü

İçindekiler

Araştırma Makaleleri

|111-123|

Enis YALÇIN

ÂŞIK VEYSEL'İN “DALGIN DALGIN SEYREYLEDİM ÂLEMİ” ŞİİRİNİN ONTOLOJİK TAHLİLİ
The Ontological Analysis of Âşık Veysel's “Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi” Poetry

|125-158|

Volkan ÇİL

**BOŞ BEŞİK EFSANESİ İLE BOŞ BEŞİK TİYATRO OYUNU VE SİNEMA FİLMİ ÜZERİNE
KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME**
A Comparative Study on the Legend of the Boş Beşik, the Boş Beşik Theater Play and the Movie

|159-176|

Meliha TATLI

BURHAN SÖNMEZ'İN LABİRENT ROMANINDA BELLEK YİTİMİ VE UNUTMA
Amnesia and Forgetting in Burhan Sönmez's Novel Labirent

|177-185|

Ziyodulla ISOKOV

**FARG'ONA VODIYSI AN'ANAVİY DEHQONCHILIGI VA CHORVACHILIGIDA OSMON
YORITQICHLARI BILAN BOG'LIQ URF-ODAT HAMDA MAROSIMLARI**
Fergana Vadisi Geleneksel Tarım ve Hayvancılığında Gökyüzüne Bağlı Gelenekler ve Merasimler

|187-211|

Gülçin YÖRÜK / Yunus AYATA

**MUSTAFA NECATİ SEPETÇİOĞLU'NUN TİYATRO ESERLERİNDE BİR ANLATIM TEKNİĞİ
OLARAK MONTAJ**
Montage As a Narrative Technique In Sepetçiöglu's Teatrical Works

Kitap Tanıtımı

|213-216|

Betül ATAMAN

**KIRGIZ DESTANLARI 17: KURMANBEK DESTANI (SARIKUNAN VARYANTI) ADLI ESERİN
TANITIMI**

Arvas, A. (2019). Kırgız Destanları 17: Kurmanbek Destanı (Sarıkunan Varyantı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Makale Bilgisi | Article Information

Makale Türü / Article Type:

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 20.05.2023

Kabul Tarihi / Date Accepted: 27.09.2023

Yayın Tarihi / Date Published: 30.12. 2023

İntihal | Plagiarism

Bu makale, iThenticate yazılımınca taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir./ This article has been scanned by iThenticate. No plagiarism detected.

Değerlendirme | Peer-Review

İki Hakem / Çift Kör Hakem

Double anonymized - Two External

Atıf | Citation

Yalçın, E. (2023). Âşık Veysel'in "Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi" Şiirinin Ontolojik Tahlili. ÇAKÜTAD, 3 (2), 111-123.

Telif Hakkı | Copyright

(CC BY-NC 4.0) Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır./ Licensed under the (CC BY-NC 4.0) International License.

Etik Beyan | Ethical Statement

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği ve yazarın sorumluluğunda olduğu beyan olunur./ It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.

Etik Kurul İzni/Ethics Committee Permission

Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır./ Ethics committee permission is not required for this study. No research has been conducted on any living creature (human or animal).

Finansman ve Çatışma Beyanı | Grant Support and Conflict of Interest

Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır./ The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.

Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması olmadığını ve yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder./ The author of the article declares that there is no financial conflict of interest with any institution, organization, or person related to this study and that there is no conflict of interest between the authors.

ÂŞIK VEYSEL'İN "DALGIN DALGIN SEYREYLEDİM ÂLEMİ" ŞİİRİNİN ONTOLOJİK TAHLİLİ

The Ontological Analysis Of Âşık Veysel's "Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi" Poetry

Enis YALÇIN 

Doktora Öğrencisi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı,
Kırşehir/TÜRKİYE,
enesylcn18@gmail.com

Öz

Filozofların varlığın özünü kavrama çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan ontoloji (varlık bilimi), Antik Çağ'dan modern döneme kadar birçok düşünürün ilgi alanı olmuştur. Modern döneme gelindiğinde sanat ve ontoloji (varlık bilimi), arasında bir bağ kurulmuş, bu sayede sanat ontolojisi kavramı geliştirilmiştir. Sanat eserlerindeki varlık tabakalarına dikkat çekilmesiyle de sanat eserinin özüne inmeyi amaçlayan bilimsel ve kuramsal bir metodun gelişmesi sağlanmıştır. Ontolojik tahlil metodu resimden müziğe, edebiyattan mimariye kadar çeşitli alanlara uygulanabilen bir yöntemdir. Ontolojik tahlil metodunda eser çok katmanlı bir yapı olarak düşünülür. Buna göre eserin seslerle örülü, real varlık alanına karşılık gelen dış yapısının yanı sıra anlam dünyasını oluşturan irreal varlık alanını imleyen birbiriyle bağlantılı tabakalarla örülü bir de iç yapısı vardır. Dış yapı ve iç yapıyı meydana getiren bütün tabakalar birbiri üzerine kurulmuş bir bütünlük arz eder. En altta şiirin dış yapısını oluşturan ses tabakası, onun üzerinde de şiirin iç yapısını oluşturan anlam, nesne, karakter ve alın yazısı / kader tabakaları yer alır. Edebiyat eserinin ontolojik tahlil metoduyla çözümlenmesiyle hem eserin estetik niteliği ortaya koyulmakta hem de eserin vermek istediği evrensel iletiye ulaşılması sağlanmaktadır. Bu çalışmada, Âşık Veysel'in *Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi* başlıklı şiiri ontolojik tahlil metoduna göre tabakalara ayrılarak incelenecektir. Bu bağlamda şiirin dış yapısını oluşturan ses tabakası ele alınarak Veysel'in dili ve üslubu değerlendirilecek; şiirin iç yapısını oluşturan anlam tabakası, nesne tabakası, karakter tabakası ve alın yazısı / kader tabakası incelenerek de Veysel'in şiirinde vermek istediği öze ulaşmaya çalışılacaktır. Bu sayede hem eserin estetik niteliği değerlendirilmiş olacak hem de eserin içerisinde barındırdığı evrensel ileti ortaya çıkarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Âşık Veysel, estetik, ontoloji, sanat ontolojisi, vahdet-i vücud.

Abstract

Ontology, which emerged as a result of the efforts of philosophers to comprehend the essence of existence, has been the field of interest of many thinkers from the ancient to the modern period. When it comes to the modern period, a link has been established between art and ontology, thus the concept of art ontology has developed. By drawing attention to the existence strata in the works of art, a scientific and theoretical method aimed at reaching the essence of the work of art was developed. The ontological analysis method is a method that can be applied to various fields from painting to music, from literature to architecture. In the ontological analysis method, the work is considered as a multi-layered structure. Accordingly, the work has an external structure consisting of sound and corresponding to the real existence field; the work also has an internal structure consisting of interconnected layers that form the world of meaning and signify the area of irrealexistence. All the layers that make up the external and internal structure are a whole built on each other. At the bottom is the sound layer that constitutes the external structure of the poem. On the sound layer, there are layers of meaning, object, character and destiny that constitute the internal structure of the poem. By analyzing the literary work with the ontological analysis method, both the aesthetic quality of the work is revealed and the universal message that the work wants to give is reached. In this study, Âşık Veysel's poem titled *Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi* will be examined by dividing it into layers according to the ontological analysis method. In this context, Veysel's language and style will be evaluated by considering the sound layer that constitutes the internal structure of the poem, by analyzing the layers of meaning, object, character and destiny that make up the inner structure of the poem, it will be tried to reach the essence that Veysel wanted to give in his poem. In this way, both the aesthetic quality of the work and the universal message that the work contains will be revealed.

Keywords: Âşık Veysel, aesthetics, ontology, art ontology, unity of existence.

Giriş

Edebî eserler çeşitli bakış açıları ve çözümleme yöntemleriyle incelenerek metnin içerisinde barındırdığı anlam dünyası ortaya koyulmaya çalışılır. Bu yöntemlerden bir tanesi de temeline varlığı alan ve eseri çok katmanlı bir yapı olarak gören ontolojik tahlil metodudur. Bu yöntem resimden müziğe, edebiyattan mimariye kadar çeşitli alanlara uygulanabilen bir yöntemdir.

Düşünürlerin kendilerini içinde buldukları topluluğun yaşayışını, inançlarını, çevrelerini sorgulama ve anlamlandırma çabasının ürünü olan felsefenin ilk problemlerinden birisi anlamlandırılmaya çalışılan nesne ile öznenin varlığı ve varlığın özünün ne olduğudur. Bu bağlamda yaklaşım beraberinde birçok merakı getirir. Bu merak etkisinde ortaya çıkan "*Var olan olarak kabul edilen nesne ve öznelere gerçekliği nasıl kanıtlanır?*", "*Varlıkların*

özü nedir?", *"Varlık ne gibi özelliklere sahiptir?"*, *"Varlık tekil midir çoğul mudur?"* (Bilir, 2020, s. 1-2) gibi sorulara aranan cevaplar, felsefenin temel disiplinlerinden biri olan ontolojinin (varlıkbilim) temelini oluşturur.

Ontoloji, kadim Yunan'dan bugüne düşünürleri sorunsal olarak meşgul etmiştir. Antik Çağ'da ilk kez sistemli bir şekilde Aristoteles tarafından irdeleyen varlık problemi, bu dönemde Thales, Anaksimenes, Herakleitos, Empedokles ve Platon gibi düşünürler tarafından da sorgulanır. Bu dönemde düşünürlerin amacı varlıkların kökenini ve gerçekliğini ortaya koymaya çalışmaktır. Antik Çağ'da sona ermesinin ardından Batı, Antik Yunan'dan miras kalan felsefi birikime yönelmeden önce bu birikim İslam filozoflarınca ele alınır. Kindî, Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd gibi İslam filozofları varlığı akılcı bir yaklaşımla sorgularken Gazali sezgiye dayalı bir yaklaşım sergiler. Skolastik düşüncenin hâkim olduğu Orta Çağ'da düşünürler, varlık problemine *"Varlıklar vardır ve Tanrı tarafından yaratılmışlardır."* kabulü üzerinden yaklaşırlar. Kilisenin etkisinin azalması ile birlikte Descartes, akla dayalı özgür düşüncenin kapılarını aralayarak modern felsefenin inşasına ilk tuğlaları koyar. Daha sonra Johann Clauberg ve Christian Wolff gibi düşünürlerin fikirleri ontolojinin gelişimine önemli katkılar sağlar (Bilir, 2020, s. 2-9). Aydınlanma dönemi Avrupası'nın kayıtsız kalmadığı ontoloji, 19. asırda olduğu gibi sonraki asırda da bir felsefi konu olarak düşünürleri ilgilendirir.

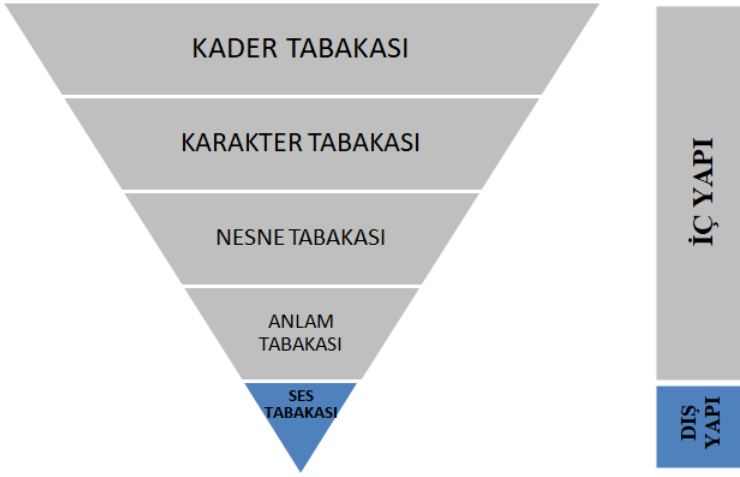
1930'lu yıllarda Roman Ingarden ile birlikte sanatın ontolojik incelemesine yönelmesi "sanat ontolojisi" kavramının doğmasını sağlar (Yılmaz, 2017, s. 152). Ingarden, sanat eserlerinde varlık tabakalarından söz ederek hem ontolojiye hem de estetik bilime yeni bir bakış açısı kazandırır. Bu bakış açısıyla birlikte sanat eserlerini tabakalara ayırarak özüne inmeyi amaçlayan bilimsel ve kuramsal bir metodun gelişmesi sağlanır (Bayram, 2003, s. 12). Ingarden, tek tek sanatların ayrılığını ve farklılığını ortaya koyarak geliştirilen bu metodun çeşitli sanatlarda farklı şekillerde uygulanabileceğine değinir. Edebiyat eserlerinin de kendine özgü bir doğası olduğunu belirten Ingarden, bir edebiyat eserinde olabilecek tabakaları şu şekilde sıralar:

1. Kelime sesleri ve onlara dayanarak meydana gelen ve daha yüksek bir basamağı gösteren ses yapıları,
2. Farklı derecelerdeki anlam birlikleri tabakası,
3. Farklı şematik görüşler tabakası,
4. Tasvir edilen şeylerin (nesne, insan ve olaylar) ve onların alın yazılarının tabakası. (Tunalı, 2014, s. 89)

Bu yeni metodu sanat eserlerine en iyi uyarlayan estetik bilimcilerden biri Nikolai Hartmann olmuştur. Ontolojik bakışla var olanları ele alan Hartmann, real ve irreal olmak üzere başlıca iki varlık alanından bahseder. Hart-

mann'a göre real varlık; zaman ve mekân içinde yer alan kendi başına var olan şeylerin, kişilerin, olayların, eylemlerin varlığıdır. Buna göre real varlık dört tabakadan oluşmaktadır. Bunlar maddesel varlık, organik varlık, ruhsal varlık ve tinsel varlıktır (1998, s. xii). Yani real var olma, maddesel varlıktan tinsel varlığa kadar uzanmakta, tabakalı bir yapı göstermektedir. Hartmann, irreal varlığı da gerçek zaman ve mekânın dışındaki dünya olarak görür (1998, s. xiv). Geliştirdiği bu sistemi sanat yapıtlarına da uygulamaktadır fakat Roman Ingarden gibi kesin olarak sınırlanmış ve belirlenmiş belli sayıda tabakalar düşünmez. Onun çıkış noktası real ve irreal varlık ayrımıdır (Tunalı, 2014, s. 107).

Roman Ingarden ve Nikolai Hartmann'la beraber Batı'da görülmeye başlayan bu metot ülkemizde İsmail Tunalı ile birlikte tanınmaya başlanmıştır. İsmail Tunalı, kaleme aldığı *Sanat Ontolojisi* adlı kitabında Ingarden ve Hartmann'ın sanat eserlerinin ontik yapılarını gün yüzüne çıkarabilmek için ortaya attıkları görüşleri geliştirerek biri iç yapıda, dördü dış yapıda olmak üzere toplam beş ontik tabaka belirler. Tunalı'ya göre eserin seslerle örülü, real varlık alanına karşılık gelen bir dış yapısı; anlam dünyasını oluşturan irreal varlık alanını imleyen, birbiriyle bağlantılı tabakalarla örülü bir de iç yapısı vardır. Dış yapıyı ve iç yapıyı oluşturan bütün tabakalar birbiri üzerine kurulmuş bir bütünlük arz eder. Dış yapıyı oluşturan tabaka "ses tabakası"dır. Ses tabakası, özellikle şiir söz konusu olduğunda vazgeçilmez bir elemandır. Çünkü şiir ilk planda tek tek seslerin ritmine dayanır. Tunalı'nın üzerinde durduğu iç yapıyı oluşturan tabakalardan ilki "anlam tabakası"dır. Burada kelimelerin anlamları semantik olarak analiz edilir. Ayrıca kelimelerin birleşerek oluşturdukları cümleler yargı bakımından çözümlenir. İç yapıyı oluşturan ikinci tabaka "nesne" ya da "obje tabakası"dır. Bu tabakada eserdeki kahramanlar ve bu kahramanların oluşturdukları olaylar ve eylemler çözümlenir. İç yapıda bulunan üçüncü tabaka "karakter" ya da "ruhî özellik tabakası"dır. Burada söz konusu olan kişilerin davranış ve eylemi değil onun arka planında bulunan ruhî tavır ve karakterlerdir. İç yapıda bulunan dördüncü ve son tabaka "alın yazısı" ya da "kader tabakası"dır. Burada anlaşılması gereken tek bir kahramanın kaderi değil ölüm gibi bütün insanları kuşatan geniş bir tabakadır (Tunalı, 2014, s. 111-113). Bir sanat eserinde yukarıda belirtilen bütün tabakaların bulunması zorunlu değildir fakat bu tabakaların birbirleriyle ahenkli bütünlük kurması sanatçının vermek istediği duygu ve düşünceyi başarılı bir şekilde aktarmasına katkı sağlar (Edis Aydoğan, 2021, s. 465).



Şekil 1. Ontik Tabakalar

Edebî eserler, dilin en küçük birimi olan seslerle örülüdür. Yani bir edebî eser, dilin imkânları çerçevesinde varlığını ortaya koymaktadır. Bu sebeple edebî eserlerde ilk tabakayı ses tabakası oluşturur. Diğer tabakalar bu ilk tabaka üzerine kurulur. Yukarıdaki tabloda ontolojik yaklaşım, dış yapıda yer alan ses tabakası üzerine kurulmuş olsa da bu tabaka incelemelerde sınırlı bir alanı içerir. Bu bir anlamda biçime ait unsurların sınırlı olmasından kaynaklanır. Real varlık alanının sınırları içine giren dış yapıdan ziyade, arkaya doğru genişleyen ve genişledikçe daha derin anlamlar kazanan iç yapı, sanat eserinin estetik yönüne işaret eder (Kanter, 2022, s. 559).

Edebiyat eserinin bütünlüğü göz önünde bulundurularak ontolojik tahlil metoduyla çözümlenmesiyle hem eserin estetik niteliği ortaya koyulmakta hem de eserin vermek istediği evrensel iletiye ulaşılması sağlanmaktadır. Bu çalışmada, Âşık Veysel'in *Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi* başlıklı şiiri ontolojik tahlil metoduna göre tabakalara ayrılarak incelenecektir. Bu sayede eserin estetik niteliği ve sanatçının vermek istediği evrensel iletiye ontolojik düzlemde ulaşılmaya çalışılacaktır.

Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi

Dalgın dalgın seyreyledim âlemi
İrenkler ne çiçekler ne koku ne
Bir arama yaptım kendi kafamı
Görünen ne gösteren ne görgü ne

Çeşitli irenkler türlü görüşler
Hayâl midir rüya mıdır bu işler
Tatlı muhabbetler güzel sevişler
Güzellik ne sevda nedir sevgi ne

Göz ile görülmez duyulan sesler
Nerden uyanıyor bizdeki hisler
Şekilsiz gölgesiz canlar nefesler
Duyulan ne duyuran ne duygu ne

Kimse bilmez dünya nasıl kurulmuş
Her cisime birer zerre verilmiş
Cümle varlık bir kuvvetten var olmuş
Gelen ne giden ne yol ne yolcu ne

Herkese gizlidir bu sır-ı hikmet
Her nesnede vardır bir türlü ibret
Veysel'i söyletir bir büyük kuvvet
Söyleyen ne söyleten ne Tanrı ne (Bekki, 2021, s. 165)

1. Dış Yapı

1.1. Ses Tabakası

Edebiyat dile bağlı bir sanat olduğu için onun asıl malzemesi sestir. Edebî eserler, dilin en küçük birimi olan seslerle örülüdür. Yani bir edebî eser dilin imkânları çerçevesinde varlığını ortaya koymaktadır. Özellikle şiir söz konusu olduğunda bunun önemi daha açık bir şekilde görülür. Çünkü şiir tek tek seslerin ritmine dayanır ve sesler şiirin vazgeçilmez elemanlarıdır (Tunalı, 2014, s. 112). Bu sebeple edebiyat eserlerinde ilk tabakayı ses tabakası oluşturur. Diğer tabakalar bu ilk tabaka üzerine kurulur. Sesler, nazım biçimi, nazım birimi, ölçü, durak, redif ve kafiye gibi şiirin varlığıyla görülen, duyulan, algılanan dış yapıya ait tüm unsurlar bu tabaka içinde değerlendirilir (Yiğitbaş, 2020, s. 349).

Âşık Veysel'in *Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi* şiirinin nazım biçimi koşma, nazım birimi dördlüktür. Âşık tarzı şiir geleneğine uygun olarak dördlüklerle örülen şiirde, hece ölçüsünün 11'li kalıbı kullanılmıştır. Çoğu dizede 6+5 durak bulunsa da bazı dizelerde 4+4+3 durak görülür. Kafiye şeması "abab-cccb-dddb-eeeb-fffb" şeklindedir.

Dalgın dalgın seyreyledim âlemi	a	-m yarım kafiye	
İrenkler ne çiçekler ne koku ne	b	i/i/u/ü + ne: ayak/ana kafiye	
Bir arama yaptım kendi kafamı	a	-m yarım kafiye	
Görünen ne gösteren ne görgü ne	b	i/i/u/ü + ne: ayak/ana kafiye	
Çeşitli irenkler türlü görüşler	c	-ş yarım kafiye	-ler redif
Hayâl midir rüya mıdır bu işler	c	-ş yarım kafiye	-ler redif
Tatlı muhabbetler güzel sevişler	c	-ş yarım kafiye	-ler redif

Güzellik ne sevda nedir sevgi ne	b	/i/u/ü + ne: ayak/ana kafiye	
Göz ile görülmez duyulan sesler	d	-s yarım kafiye	-ler redif
Nerden uyanıyor bizdeki hisler	d	-s yarım kafiye	-ler redif
Åekilsiz gölgesiz canlar nefesler	d	-s yarım kafiye	-ler redif
Duyulan ne duyuran ne duygu ne	b	/i/u/ü + ne: ayak/ana kafiye	
Kimse bilmez dünya nasıl kurulmuş	e	-l yarım kafiye	-miş redif
Hercisimebirer zerre verilmiş	e	-l yarım kafiye	-miş redif
Cümle varlık bir kuvvetten var olmuş	e	-l yarım kafiye	-miş redif
Gelen ne giden ne yol ne yolcu ne	b	/i/u/ü + ne: ayak/ana kafiye	
Herkese gizlidir bu sır-ı hikmet	f	-et tam kafiye	
Her nesnede vardır bir türlü ibret	f	-et tam kafiye	
Veysel'i söyletir bir büyük kuvvet	f	-et tam kafiye	
Söyleyen ne söyleten ne Tanrı ne	b	/i/u/ü + ne: ayak/ana kafiye	

Åiir, kafiye kullanımını açısından çeşitlilik arz etmektedir. Yukarıda da görüldüğü gibi Åiirde yarım ve tam olmak üzere iki farklı kafiye kullanılmıştır. Åair, bu kafiyelerle Åiirin ahengini kuvvetlendirmiştir.

Ses tabakasında bakılması gereken bir diğer unsur hangi harfin kaç defa kullanıldığıdır. *Dalgın Dalgın Seyreyledim Ålemi* Åiirindeki seslerin kullanım sayıları şu şekildedir:

a: 25, **b:** 13, **c:** 4, **ç:** 3, **d:** 19, **e:** 88, **f:** 2, **g:** 18, **ğ:** -, **h:** 7, **ı:** 14, **i:** 40, **j:** -, **k:** 18, **l:** 44, **m:** 17, **n:** 45, **o:** 5, **ö:** 10, **p:** 1, **r:** 52, **s:** 21, **ř:** 8, **t:** 16, **u:** 20, **ü:** 15, **v:** 12, **y:** 20, **z:** 10.

Åiirin genelinde e, i, a, u, ü ünlülerinin oluşturmuş olduğu asonans ve r, n, l, s, y, d, k, g, m, t ünsüzlerinin oluşturduğu aliterasyon önemli birer ses unsurudur. Belirtilen asonans ve aliterasyonlar da Åiirin ahengine katkı sağlamaktadır.

2. İç Yapı

2.1. Anlam Tabakası

Åiirdeki soyut yapı ve irreal varlık alanı Åiirin iç yapısını oluşturur. İç yapıyı oluşturan tabakalardan ilki anlam tabakasıdır. Bu tabakada kelimeler ilk olarak semantik açıdan incelenir. Daha sonra kelime tekrarları ve edebî sanatlar ele alınır. Anlam tabakasında Åiirde geçen bütün kelimeler metindeki bağlam içerisinde değerlendirilir. Åiirde geçen kelimelerin bağlam içerisindeki anlamları şu şekildedir:

dalgın: Çevresinde olup bitenleri fark edemeyecek kadar düşünceye dalan; **seyret-:** Bir şeyin durumunu, oluşumunu gözlemek, bakmak; **âlem:** Dünya, cihan; **İrenk [renk]:** Cisimler tarafından yansılanan ışığın gözde oluşturduğu duyum; **çiçek:** Bir bitkinin, üreme organlarını taşıyan çoğu güzel kokulu,

renkli bölümü; **koku**: Nesnelere yayılan küçücük zerrelerin burun zarı üzerindeki özel sınırlarda uyandırdığı duygu; **bir**: 1. Tek, 2. Aynı, benzer, beraber; **ara-**: Araştırmak, yoklamak; **yap-**: Ortaya koymak, gerçekleştirmek, oluşturmak, meydana getirmek; **kendi**: İyelik ekleri alarak kişilerin öz varlığını anlatmaya yarayan dönüşlülük zamiri; **kafa**: Zekâ, zihin, bellek; **görün-**: Görülür duruma gelmek, görülür olmak, gözükmek; **göster-**: Görülmesini sağlamak, görmesine yol açmak; **görgü**: Bir toplum içinde var olan ve uyulması gereken saygı ve incelik davranışları, terbiye; **çeşitli**: Çeşitli çok olan, türlü, mütenevvi; **türlü**: Çok çeşitli özellikleri olan, çeşit çeşit, muhtelif; **görüş**: 1. Gözle bir şeyi algılama yetisi, 2. Bir olay, varlık veya düşünce üzerinde varılan yargı, fikir; **hayal**: 1. Zihinde tasarlanan, canlandırılan ve gerçekleşmesi özlenen şey, imge, hülya, 2. Belli belirsiz görülen şey, gölge; **rüya**: Düş; **bu**: Yerde, zamanda veya söz zincirinde en yakın olanı gösteren bir söz; **iş**: Yapılan şey, davranış; **tatlı**: Sevimli, hoş; **muhabet**: Dostça konuşma, yârenlik; **güzel**: Hoşa giden, beğenilen, iyi, doğru bir biçimde; **sev-**: Sevgi ve bağlılık duymak; **güzellik**: Estetik bir zevk, coşku, hoşlanma duygusu uyandıran nitelik, hüsün; **sevda**: Güçlü sevgi, aşk; **sevgi**: İnsanı bir şeye veya bir kimseye karşı yakın ilgi ve bağlılık göstermeye yönelen duygu; **göz**: Görme organı, basar; **gör-**: 1. Göz yardımıyla bir şeyin varlığını algılamak, seçmek, 2. Anlamak, kavramak, sezme; **duy-**: 1. İşitmek, ses almak, 2. Sezmek, fark etmek, hissetmek; **ses**: 1. Kulağın duyabildiği titreşim, seda, ün, 2. Duygu ve düşünce; **uyan-**: Belirmek, ortaya çıkmak, depreşmek; **biz**: Çokluk birinci kişiyi gösteren söz; **his**: Duygu; **şekilsiz**: Belirli biçimi olmayan; **gölgesiz**: Gölgesi olmayan; **can**: İnsan ve hayvanlarda yaşamayı sağlayan ve ölümlü vücuttan ayrılan madde dışı varlık; **nefes**: 1. Soluk, 2. Canlılık, hayat belirtisi; **duyur-**: 1. Duymasını sağlamak, 2. Sezdirmek; **duygu**: 1. Duyularla algılama, his, 2. Belirli nesne, olay veya bireylerin insanın iç dünyasında uyandırdığı izlenim; **kimse**: Herhangi bir kişi, kim olduğu bilinmeyen kişi; **bil-**: Bir şeyi anlamış veya öğrenmiş bulunmak; **dünya**: Üzerinde yaşadığımız toprak ve denizler, yeryüzü; **nasıl**: Bir işin ne biçimde, hangi yolla olduğunu belirtmek için kullanılan bir söz; **kur-**: 1. Bir şeyi oluşturan parçaları birleştirerek bütün durumuna getirmek, 2. Yapmak, inşa etmek; **cisim**: 1. Doğada element, bileşik veya bunların karışımları hâlinde bulunan, kütlesi ve ağırlığı olan, duyularla algılanabilen şey, 2. Gövde, beden, vücut; **zerre**: Çok küçük parçacık; **ver-**: 1. Bırakmak, bağışlamak, 2. Sahip olmasını sağlamak; **cümle**: Herkes; **varlık**: Var olan her şey; **kuvvet**: Fiziksel güç, takat; **var ol-**: Sağ olmak, yaşamak; **gel-**: Ulaşmak, varmak; **git-**: 1. Bir yere doğru yönelmek, 2. Ölmek; **yol**: 1. Karada, havada, suda bir yerden bir yere gitmek için aşılacak uzaklık, tarik, 2. Yolculuk; **yolcu**: Yolculuğa çıkmış kimse; **herkes**: İnsanların bütünü, cümle âlem; **gizli**: 1. Görünmez, belli olmaz bir durumda olan, 2. Niteliği anlaşılmayan, bilinmeyen; **sırr-ı hikmet**: Tanrı'nın insanlar tarafından anlaşılamayan amacı; **nesne**: Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü can-

sız varlık, Őey, obje; **var:** Mevcut, evrende veya dūřüncede yer alan, yok karřtı; **ibret:** Kōtū bir olaydan alınması gereken ders, uyarıcı sonuç; **sōylet-:** Sōylemesine yol açmak; **būyūk:** 1. Őstūn nitelięi olan, 2. Makam, rūtbe, derece bakımından daha ũst olan; **Tanrı:** Kāinata var olan her Őeyi yaratan, koruyan, tek ve yūce varlık, Yaradan, Allah.

Őiirde Őairin tekrarladığı kelimeler iç yapının temelindeki anlamla bağlantılı bir diğer unsurdur. Őair, tekrarlanan bu kelimelerle anlam açasından vurgulamak istediği Őeylerin ipucunu verir (Yılmaz, 2016, s. 396). Őiirde tekrarlanan sōzcükler Őunlardır: Ne (25 defa), bir (5 defa), gör- (4 defa), sev- (3 defa), duy- (3 defa), sōy- (3 defa), dalgın (2 defa), irenkler (2 defa), kuvvet (2 defa), tūrlū (2 defa). Őiirde "ne" soru zamirinin sıklıkla kullanıldığı gōrūlmektedir. Őiirinde Hakk'ı arayan Veysel'in, Hakk'ın yansımaları olan varlıkları ne sorusunun aētıęı perdeden gōrmeye çalıştığını sōylemek mūmkündür. Bunun yanında Veysel'in bu kelime tekrarlarıyla Őiirin ahengini kuvvetlendirdiği sōylenbilir.

Őiirde anlam tabakası içinde değerlendirilmesi gereken bir diğer etmen sōz sanatlarıdır. İncelenen Őiirde istifham, tenasūp, iştikak ve telmih sanatları kullanılmıştır. Őair Őiirin ayak dizelerinde soru sorma yoluna gitmiştir fakat bu sorular cevap gerektirmemektedir. Bu sebeple Őiirin ayak dizelerinde istifham sanatından yararlanıldığı sōylenbilir.

Veysel Őiirinde renk/çiçek/koku, gōrūnen/gōsteren/gōrgū, hayāl/rūya, gūzel-lik/sevda/sevgi, duyulan/duyuran/duygu, gelen/giden/yol/yolcu, sōyleyen/sōyleten gibi aralarında anlam bakımından iliřki bulunan kelimeleri kullanarak tenasūp sanatından faydalanmıřtır. Őair birbiriyle iliřkili kelimeleri aynı dizede kullanarak ũslubunu belirginleřtirmiřtir.

Gōrūnen/gōsteren/gōrgū, sevda/sevgi, duyulan/duyuran/duygu, yol/yolcu gibi aynı kōkten tūreyen kelimeleri bir arada kullanarak iřtikak sanatından faydalanmıřtır. Bu da Őairin ũslubunu belirginleřtiren bir dięer unsurdur.

Kimse bilmez dūnya nasıl kurulmuř
Her cisime birer zerre verilmiş
Cūmle varlık bir kuvvetten var olmuř
Gelen ne giden ne yol ne yolcu ne

dōrtlūęünde Allah'ın tekvin sıfatına gōnderme yapılarak telmih sanatından faydalanılmıştır. "Var olmak, vuku bulmak, meydana gelmek" anlamındaki kevn kōkünden tūreyen tekvin, Allah'ın sıfatı olarak "yoktan var etmek, varlığı meydana getirmek, oluşturmak, yaratmak" anlamındadır (Yūcedoęru, 2011, s. 388-389).

2.2. Nesne Tabakası

Eserin iç yapısını oluşturan tabakalardan bir diğeri nesne tabakasıdır. Şiirde anlam açısından olmazsa olmaz denebilecek kelimeler şiirin nesnelere konumundadır. Eserdeki kahramanlar ve onların oluşturdukları olaylar ve eylemler bu tabaka içerisinde ele alınır. Burada nesnelere bir araya gelerek oluşturdukları anlam yoğunluğuna bakmak gerekir. Bu sayede şiirdeki temel nesnelere ve onları destekleyen yardımcı unsurları bulmak mümkündür (Yılmaz, 2016, s. 399). Tunalı, bu nesnelere somut birer karşılığı olmak zorunda olmadığını, irreal bir yapıda olabileceğini belirtir (2014, s. 112).

Âşık Veysel'in şiirinde vahdet-i vücud anlayışının ön plana çıktığı göz önüne alındığında şiirin temel nesnesinin "Tanrı" olduğu görülecektir. İstifham sanatını kullanarak varlığı sorguladığı ayak dizelerinde ise yardımcı unsurlar bulunmaktadır. Şiirdeki yardımcı unsurlar Tanrı'nın varlığına delalet eder ve kanıt oluştururlar. Buna göre şiirde geçen renk, çiçek, koku, hayal, rüya, güzellik, sevdâ, sevgi, duygu yardımcı unsurlardır. Veysel, şiirini vahdet, birlik düşüncesi etrafında şekillendirmiştir. Şiirdeki mutlak varlık Tanrı'nın kendisidir. Âşık Veysel'in gönül gözüyle gördüğü renk, çiçek ve duyumsadığı koku, güzellik, sevdâ, sevgi, duygu mutlak varlığın birer yansımalarından ibarettir.

2.3. Karakter Tabakası

İç yapıyı oluşturan üçüncü tabaka karakter tabakasıdır. Bu tabakada şiir ile şair arasında bir bağ kurulur. Şairin karakter özelliklerinin şiire nasıl işlediği bu tabakada ele alınır. Bir yönüyle sanatçı ve eseri arasındaki bağ sorgulanır (Yılmaz, 2017, s. 159-160). Bu sebeple bu tabaka incelenirken şairin hayatı göz önünde bulundurularak onun iç dünyası ve hissiyatı anlaşılmalıdır.

Âşık Veysel, ozanlarıyla ünlenmiş Emlek Bölgesi'nde doğmuştur (Bekki, 2022a, s. 82). İçine doğduğu sosyal çevrenin de etkisiyle sözlü gelenekten beslenmiştir. Bunun yanında Veysel'in yetiştiği çevre Alevi-Bektaşî geleneğe mensuptur. Doğduğu ve yetiştiği köy geleneksel Alevi kültürün hâkim olduğu bir yerdir. Veysel'in kırk yaşına kadar Bektaşî dergâhlarında babalarının ve cemlerde dedelerin eğitiminden geçtiği bilinmektedir (Bekki, 2022b, s. 507). Bu da Veysel'in bütün düşün dünyasını etkilemiştir. Alevi-Bektaşî gelenek içinde yetişen Veysel, özellikle tasavvufî mahiyetteki şiirlerinde, metafizik âlemi duru Türkçesi ile dile getirmiştir. Nitekim *Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi* şiirinde de bu etki açık bir şekilde görülmektedir. Şiirin geneli ve özellikle de "Cümle varlık bir kuvvetten var olmuş" dizesi göz önüne alındığında Veysel'in şiirini vahdet-i vücud anlayışının tesiri altında yazdığı görülür. Veysel; renk, çiçek, koku, hayal, rüya, güzellik ve şiirin

ayak dizelerinde sıralanan diğ er bütün unsurlarda Allah'ın tecellisini idrak eder.

Veysel, çiçek hastalığından dolayı sağ gözünü, elim bir kaza sonucu da sol gözünü kaybeder. Görme yetisini kaybettikten sonra karanlıklar içinde gönül gözüyle görerek yazdığı şiirlerinde, görünür dünyaya olan özleminin yansımalarını görmek mümkündür. Şiirin ilk dörtlüğünde bu özlem kendisini sezdirmektedir.

Dalgın dalgın seyreyledim ålemi
İrenkler ne çiçekler ne koku ne
Bir arama yaptım kendi kafamı
Görünen ne gösteren ne görgü ne

Veysel, görme yetisini sonradan kaybetmiştir. Hayatının belli bir döneminde de olsa renkleri, çiçekleri, ålemi dünya gözüyle görmüştür. Ömrünün kısıtlı bir zamanında tanıştığı bu görüngüleri¹ zihninin bir köşesinde hep saklamıştır. Varlığın özünü aradığı bu dörtlükte de "Bir arama yaptım kendi kafamı" dizesiyle renklerin, çiçeklerin görüngülerini zihninde kaldığı kadarıyla algıladığını sezdirmiştir. Yani bir zamanlar dünya gözüyle gördüğü renkleri ve çiçekleri artık zihninde kaldığı kadarıyla dalgın dalgın seyretmektedir.

2.4. Kader Tabakası

İç yapıyı oluşturan dördüncü ve son tabaka kader tabakasıdır. Bu bölümde iç yapıyı oluşturan diğ er tabakalardaki anlam bütünlüğü de dikkate alınarak sanatçının eserinde bütün insanlığa vermek istediği ileti tespit edilmeye çalışılır.

Veysel'in şiiri bir bütünlük içerisinde ele alındığında varlığı sorgulayarak tefekkür ettiği görülür. Bu açıdan bakıldığında Veysel'in şiirindeki kader tabakasının tasavvufu ilintili olduğu tespit edilir. Tasavvufi manada tefekkür; evreni, varlıkları, doğayı düşünmek ve bu varlıklardan, evrendeki düzenden ders çıkarmaktır. Veysel de şiirinde varlığı sorgulayarak cümle varlığın tek bir vardan var olduğu sonucuna ulaşmış ve vahdet-i vücud anlayışını yansıtmıştır. Şiirdeki mutlak varlık Tanrı'nın kendisidir. Dünya üzerinde görünen ve duyumsanan diğ er bütün unsurlar Tanrı'nın birer yansımalarıdır.

¹ Bir felsefe terimi olan *görüngü*, "gözlenebilen, duyularla algılanabilen her şey, her olgu ve olay" anlamında kullanılmıştır.

Sonuç

Varlığın özünü kavrama çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan ontoloji, Antik Çağ'dan modern döneme kadar birçok düşünürün ilgi alanı olmuştur. Modern döneme gelindiğinde sanat ve ontoloji arasında da bir bağ kurulmuş, bu sayede sanat ontolojisi kavramı gelişmiştir. Sanat eserlerindeki varlık tabakalarına dikkat çekilmesiyle de sanat eserinin özüne inmeyi amaçlayan bilimsel ve kuramsal bir metodun gelişmesi sağlanmıştır. Ontolojik tahlil metodu resimden müziğe, edebiyattan mimariye kadar çeşitli alanlara uygulanabilen bir yöntemdir. Bu yöntemin Âşık Veysel'in *Dalgın Dalgın Seyreyledim Âlemi* şiirine uygulanmasıyla metodun âşık tarzı şiir geleneği ürünlerine uygulanabilirliğine dikkat çekilmiştir.

Ontolojik tahlil metodunda eser birbiriyle bağlantılı çok katmanlı bir yapı olarak düşünülür. Buna göre eserin seslerle örülü, real varlık alanına karşılık gelen bir dış yapısı ve anlam dünyasını oluşturan irreal varlık alanını imleyen birbiriyle bağlantılı tabakalarla örülü bir de iç yapısı vardır. Âşık Veysel'in şiirinin dış yapısını oluşturan ses tabakası incelendiğinde durak, kafiye, redif, kelime tekrarları, asonans ve aliterasyonlarla hem göze hem kulağa hitap eden bir ahengin yakalandığı tespit edilmiştir. İç yapıyı oluşturan diğer tabakalar incelendiğinde de şiirin anlam dünyasının derinlerine inilerek şiirde verilmek istenen duygu ve düşüncelere ulaşılmıştır. Veysel'in Alevi-Bektaşî gelenek içerisinde yetişmesi, tasavvufî mahiyetteki şiirlerinde metafizik âlemi duru Türkçesi ile dile getirmesinde etkili olmuştur. Bu noktada Veysel'in şiirinde rahatlıkla bir derinlikten söz etmek mümkündür. Belki de farkında olmaksızın, irfanıyla felsefe yapmanın temel yolu olan sorgulama yöntemini şiirin genelinde kullanır. Bu yönüyle Âşık Veysel'in bu şiiri sadece ontolojik tahlil metoduyla incelenen bir metin olmaktan ziyade konusu itibarıyla başlı başına ontolojinin sınırları içine girmektedir. Ne sorusunu sorarak varlığın merak uyandıran çeşitliliğini sorgulamakta, sonuç olarak da varlığın tek bir kuvvetten var olduğunu kavrayarak vahdet-i vücud anlayışına erişmektedir.

Kaynakça

- Bayram, Y. (2003). Ontolojik Analiz Metodu ve Bir Uygulama. *Yom Sanat*, 12, 12-15.
- Bekki, S. (2021). *Halk Müziğinin Seyyar Radyosu Âşık Veysel*. İstanbul: Muhit Kitap.
- Bekki, S. (2022a). Gökten İnen Ses: Türkü ve Âşık Veysel. *Muhit*, 26, 82-84.
- Bekki, S. (2022b). Kendini Yazdıran Sanatkâr: Âşık Veysel. (Süleyman Şenel, Haz.), *Âşık Veysel* (ss. 492-513) içinde. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Bilir, D. G. (2020). *Türk Öykücülüğünde Ölüm: Ontolojik ve Fenomenolojik Bir Yaklaşım (1950-1959)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Edis Aydoğan, S. İ. (2021). Âşık Veysel'in 'Beni Hor Görme Gardaşım' Başlıklı Şiirine Ontolojik Bir Bakış. (Murat Öztoprak ve İrfan Polat, Ed.), *Yılmaz Önay Armağan Kitabı* (ss. 463-473) içinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Hartmann, N. (1998). *Ontolojinin Işığında Bilgi*. (Harun Tepe, Çev.), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kanter, M. F. (2022). Ontolojik Eleştiri Kuramı. (Veysel Şahin, Ed.), *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri* (ss. 553-580) içinde. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tunalı, İ. (2014). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitap.
- Yılmaz, S. S. (2016). Âşık Veysel'in 'Çarık-Mes Konuşması' Adlı Şiirinin Ontolojik Tahlili. *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 40 (1), 389-404.
- Yılmaz, T. (2017). Hilmi Yavuz'un "Ney" Şiiri Üzerine Ontolojik Analiz Metoduyla Çözümleme Denemesi. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 6 (12), 151-162.
- Yiğitbaş, M. (2020). Yunus Emre'nin Didaktik Bir Gazeline Ontolojik Yaklaşım. (Nadir İlhan, Ahmet Doğan ve Fatih Koyuncu, Ed.), *Uluslararası Yunus Emre ve Anadolu'da Türk Yazı Dilinin Gelişimi Sempozyumu (Kırşehir, 4-6 Ekim 2018)* (ss. 348-352) içinde. Kırşehir: Kırşehir Belediyesi Yayınları.
- Yücedoğru, T. (2011). Tekvin. *TDV İslam Ansiklopedisi* (ss. 388-390) içinde. C. 40, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Makale Bilgisi | Article Information

Makale Türü / Article Type:

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 21.09.2023

Kabul Tarihi / Date Accepted: 10.10.2023

Yayın Tarihi / Date Published: 30.12.2023

İntihal | Plagiarism

Bu makale, iThenticate yazılımınca taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir. / This article has been scanned by iThenticate. No plagiarism detected.

Değerlendirme | Peer-Review

İki Hakem / Çift Kör Hakem

Double anonymized - Two External

Atıf | Citation

Çil, V. (2023). Boş Beşik Efsanesi ile Boş Beşik Tiyatro Oyunu ve Sinema Filmi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme. *ÇAKÜTAD*, 3 (2), 125-158.

Telif Hakkı | Copyright

(CC BY-NC 4.0) Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır. / Licensed under the (CC BY-NC 4.0) International License.

Etik Beyan | Ethical Statement

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği ve yazarının sorumluluğunda olduğu beyan olunur. / It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.

Etik Kurul İzni/Ethics Committee Permission

Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. / Ethics committee permission is not required for this study. No research has been conducted on any living creature (human or animal).

Finansman ve Çatışma Beyanı | Grant Support and Conflict of Interest

Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır. / The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.

Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması olmadığını ve yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder. / The author of the article declares that there is no financial conflict of interest with any institution, organization, or person related to this study and that there is no conflict of interest between the authors.

BOŞ BEŞİK EFSANESİ İLE BOŞ BEŞİK TİYATRO OYUNU VE SİNEMA FİLMİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME

A Comparative Study on the Legend of the Boş Beşik, the Boş Beşik Theater Play and the Movie

Volkan ÇİL 
Doktora Öğrencisi,
Paris/FRANSA,
volkancil9@gmail.com

Öz

Tiyatroda ve sinemada uyarlamalar önemli bir yer tutmaktadır. Uyarlamalar kimi zaman eleştiri olsa da dünya literatüründe başarılı ve ödüllü yapıtların uyarlama oldukları görülmektedir. Bu çalışmanın konusunu oluşturan *Boş Beşik* tiyatro oyunu ve sinema filmi de birer uyarlamadır. Bir Yörük efsanesi olan *Boş Beşik* ilk olarak 1949 yılında Necati Cumalı tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. Cumalı'nın iki perdeden oluşan bu oyunu 1949 yılında İzmir Şehir Tiyatrosu'nda, 1981 yılında da Devlet Tiyatroları'nda sahnelenmiştir. Ayrıca daha sonra bu oyun 1952 ve 1969 yıllarında sinemaya uyarlanmıştır. Efsaneden tiyatroya, tiyatrodan sinemaya uyarlanan *Boş Beşik* anlatısı tarihsel macerasını sinema filmine dönüşerek sürdürmüştür. Uyarlamalar sözlü anlatı türlerinin varlıklarını devam ettirebilmelerinin en önemli vasıtalarından birisidir. Bir bakıma sözlü anlatı türleri önce tiyatro uyarlamaları daha sonra sinema uyarlamaları ile modern zamanlara uyum sağlamışlardır. Sözlü anlatı türlerinin yaşadığı bu adaptasyon süreci edebî türlerin canlı bir varlık gibi hareket ettiğini ve her çağa, döneme ve şartlara uygun hâle geldiğini göstermektedir. Efsane-tiyatro-sinema silsilesini izleyen *Boş Beşik* anlatısı uyarlanırken uyarlama olgusunun bir sonucu olarak modifiye olmuştur. *Boş Beşik* efsanesi tiyatroya uyarlanırken birtakım değişikliklere uğramış bu değişiklikler sinema filmi uyarlamasında da görülmüştür. Dönüştürme, ekleme, çıkarma gibi bir takım, uyarlama metotları ile *Boş Beşik* efsanesi tiyatro metnine ve sinema filmine dönüşmüştür. Bu çalışmada özetle *Boş Beşik* efsanesi ile *Boş Beşik* (1949) tiyatro oyunu ve *Boş Beşik* (1969) sinema filmi mukayese edilmiştir. Bu mukayese sonucunda kaynak metin ile uyarlama metinler arasındaki farklılıklar tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Uyarlama, efsane, tiyatro, sinema, *Boş Beşik*.

Abstract

Adaptations take an important place in theater and cinema. Although the adaptations sometimes receive criticism, it is seen that successful and award-winning works in the world literature are adaptation, whether they are theater plays or movies. *Boş Beşik* theater and cinema film, which form the subject of this study, are also adaptations. *Boş Beşik*, a Nomad legend, was first adapted to the theater by Necati Cumalı in 1949. This play of Cumalı, consisting of two curtain, was staged in Izmir City Theater in 1949 and in State Theaters in 1981. Also, this theater was later adapted to the cinema in 1952 and in 1969. The story of *Boş Beşik*, adapted from legend to theater, from theater to cinema, continued its historical adventure by transforming into a movie. Adaptations are one of the most important means for verbal narrative types to survive. In a sense, verbal narrative types have adapted to modern times with theater adaptations and then cinema adaptations. This adaptation process, where verbal narrative genres live, shows that literary genres act like a living being and become suitable for all era, epoch and conditions. *Boş Beşik* narrative that follows the legend-theater-cinema sequence was modified as a result of the adaptation phenomenon while being adapted. It is changed while the legend was adapted to the theater, these changes were also seen in the motion picture adaptation. The legend of *Boş Beşik* has been transformed into theater text and cinema film with a number of adaptation methods such as transformation, extension and subtraction. In this study, *Boş Beşik* legend and *Boş Beşik* (1949) theater play and *Boş Beşik* (1969) cinema film were compared. As a result of this comparison, the differences between the source text and the adaptation texts were determined. There are many differences between source work and adaptation works, from person names to plot, from time and place changes to changes in language elements.

Keywords: Adaptation, legend, theater, cinema, *Boş Beşik*.

Giriş

Sanatın birçok türü vardır ve bu türler arasında sürekli bir alışveriş mevcuttur. Bu türlerden birisi de tiyatrodur. Tiyatro türü tarihin çok eski dönemlerinden itibaren var olan bir türdür. İlkel toplumlardan günümüze kadar kesintisiz bir biçimde bir sahne sanatı olan ve aynı zamanda bir edebî tür olan tiyatronun varlığını sürdürdüğü bilinmektedir. Sözlü kültür ortamından yazılı kültür ortamına geçilmesiyle birlikte tiyatro oyunlarının metinleri oluşmaya başlamış ve oluşturulan bu metinler mitolojiden, gerçek hayattan, tarihten temel olarak insandan ve insan yaşamına dair olan her şeyden beslenmiştir. Tiyatro türü bu bakımdan diğer edebî türlerden olan mitoloji, efsane, masal gibi türlerle sıkı bir etkileşim içinde olmuştur ve diğer türleri kendi malzemesi hâline getirmiştir. Tiyatro türünün yapmış olduğu bu işe ise uyarlama denilmektedir. Uyarlama sadece tiyatro türünün kullandığı bir metot değildir diğer sanat dalları da bu metodu kullanmaktadır. Anlatmaya bağlı sanatlar-

dan göstermeye bağlı sanat dallarına varana kadar uyarlama eserlerin önemli bir yer tuttuğunu görmek mümkündür. Bunlar arasında sinema sanatı ayrı bir yere sahiptir. Sinema diğer sanat dallarından daha sonra ortaya çıkmış olsa da kendisinden önceki sanat dallarını içerisinde barındırır ve sinemanın en önemli kaynağı da edebiyattır. Çünkü sinema her ne kadar görüntüsel bir malzeme olsa da temelinde senaryo vardır. Sinemanın temelini oluşturan bu senaryo da iki şekilde meydana gelmektedir. İlki “özgün senaryo” ikincisi ise “uyarlama senaryo” dur (Atay, 2022, s.134). Bu uyarlamalar da çocuğu zaman edebiyat aracılığıyla gerçekleşmektedir. Uyarlama metin ile sinema arasında karşılıklı bir fayda ilişkisi olduğu söylenebilir. Bu karşılıklı fayda ilişkisi içerisinde kaynak metnin zaman içerisinde geçirdiği değişimi dönüşümü gözler önüne sermek de karşılaştırmalı edebiyatın vazifesi hâline gelmektedir. Karşılaştırmalı edebiyat yapabilmek için de uyarlamanın ne olduğunu ve nasıl yapıldığını bilmek gerekmektedir. Bu çalışmada bu dikkatler doğrultusunda efsane-tiyatro ve sinema türleri arasındaki ilişki ve uyarlama süreci *Boş Beşik* isimli anlatı örneklemeden yola çıkılarak ifade edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada öncelikle uyarlamanın ne olduğu ve türlerinden bahsedilmiş daha sonra *Boş Beşik* efsanesi, tiyatrosu ve sineması arasındaki farklılıklar ve benzerlikler ifade edilmiştir. Bu mukayese neticesinde kaynak metin ile uyarlama metinler arasındaki farklar gözler önüne serilmiştir.

1. Uyarlama

Genel olarak edebî eser uyarlaması iki şekilde ele alınır. İlk olarak bir edebî eserin başka bir dile çevrilerek o dilin konuşulduğu toplumun yaşayışına, inanışına, düşüncesine ve duyusuna uygun hâle getirilmesine uyarlama denir. İkinci olarak ise sinema ya da tiyatro gibi sanat dalları için hazırlanmamış bir metni, bir romanı vb. sinemaya, tiyatroya ya da diğer sanat dallarına uygun bir biçime sokma işine uyarlama denilmektedir. Edebiyatla ilgili düşünce faaliyetlerinin bir bilim hâline gelmesinden sonra uyarlama konusu da bilimsel bir yaklaşımla ele alınmaya başlamış ve uyarlama kuramları oluşturulmuştur.

Uyarlama ile ilgili çok önemli çalışmalar yapılmış, bu çalışmalar uyarlamanın ne olduğunu ele almışlardır. Bu çalışmalar arasından Hutcheon, uyarlamayı sadece edebî alanda değil hayatın her alanında her şekilde var olan ve var olmaya devam eden, yaşayan bir olgu olarak görür ve uyarlama ürünlerini şu şekilde sıralar:

Edebî metinler arasındaki uyarlamalar;

1. Edebiyattan sinema ve tiyatroya uyarlamalar,
2. Müzikal ortaklıklar,

3. Öncü işlerin görsel sanat dallarında yeniden üretimi,
4. Tarihin karikatürleştirilmesi,
5. Şiirlerin şarkılaştırılması,
6. Filmlerin yeniden üretimi,
7. Edebiyat ve sinema ürünlerinden uyarlanan video oyunları ve diğer sanal ortam ürünleri (Hutcheon, 2006, s. 9).

Uyarlama, Batı kültürü tarafından olumsuz yaklaşılan bir olgu olsa da Hutcheon'un da ifade ettiği üzere Oscarlı filmlerin %85'i ve Emmy ödüllü dizilerin de %95'i edebî metinlerden uyarlamalardır (Hutcheon 2006: 4).

Hutcheon'a göre şekil ve anlatım yolları açısından üç farklı uyarlama şeması vardır:

Tablo 1: Uyarlama Şeması 1

Öyküleme (Telling) Araçları	→	Sahneleme (Showing) Araçları
Edebî metin (roman, öykü, şiir)	→	Sinema, televizyon dizisi, tiyatro, opera, bale, müzikal, radyo oyunu.

Basılı metinden performans ürününe doğru olan bu uyarlama biçimi en çok tercih edilen uyarlama biçimidir.

Tablo 2: Uyarlama Şeması 2

Sahneleme (Showing) Araçları	← →	Sahneleme (Showing) Araçları
Sinema, Televizyon Dizisi, Tiyatro, Opera, Bale, Radyo Oyunu	← →	Sinema, Televizyon Dizisi, Opera, Tiyatro, Bale, Müzikal, Radyo Oyunu

Bir performans türünün başka bir performans türüne uyarlanması da sıklıkla tercih edilen bir durumdur.

Tablo 3: Uyarlama Şeması 3

Etkileşim / Katılım (Interacting) Araçları	← →	Öyküleme (Telling) ya da Gösterme (Showing) Araçları
Video, bilgisayar oyunları	← →	Edebî metin (roman, öykü, şiir) ya da sinema, televizyon dizisi, tiyatro, opera, bale, müzikal, radyo oyunu.

Uyarlanacak eserin uyarlama işlemlerinde de birtakım farklılıklar vardır. Bunları da şu şekilde belirtmek mümkündür:

1. Özgün metnin kopyalanması/çeviri yazısı: Bazen uyarlanacak metnin kelimesi kelimesine kopyalanır. Uyarlama esnasında bazı unsurlar değiştirilmez.
2. Atlama/kısaltma: Uyarlayıcının metni kendi kültürüne göre kısaltmasıdır.
3. Genişletme: Uyarlayıcının kendi tercihi doğrultusunda orijinal metni genişletmesi, yorum yaparak eklentiler yapmasıdır.
4. Yabancılık/Yerlileştirme: Özgün metindeki bilinmeyen yabancı kelimelerin yerine uyarlanan dildeki karşılıklarını koyma.
5. Güncelleme: Güncel olmayan unsurları modern hâle getirme.
6. Durumsal eşdeğerlik: Yabancı kültürde yer alan ancak uyarlanan kültürde hoş karşılanmayacak unsurların yerine eş değer unsurların konulması.
7. Yaratma: Özgün eserdeki temel unsurları korumak suretiyle daha genel değişiklikler yapmak. Yeni kişiler ve motifler eklemek gibi. Yaratma eylemi ile yapılan değişikliği gerekli kılan birtakım unsurlar vardır:
 - a) Çapraz kod dökümü/çözümlemesi (cross-code breakdown): Hedef dilde kavramların dilsel denkliği olmadığı zaman (özellikle dil ötesi çeviri durumunda) [yaygındır].
 - b) Özgün metnin gönderdiği bağlam hedef kültürde olmadığı zaman.
 - c) Tür değişikliği (genre switching): Bir söylem/anlatı tarzından başka birine geçiş (örneğin, yetişkin edebiyatından çocuk edebiyatına geçiş gibi) sık sık özgün global bir yeniden yaratımını içerir.
 - ç) İletişim metodunun bozulması (disruption of the communication process): Yeni bir çağın yaklaşım ya da ihtiyaçları doğrultusunda değişik okuyuculara hitap edebilme ihtiyacı sık sık üslup, içerik ve sunumda değişiklik yapılmasını gerekli kılar. (Bastin, 1998, s.7).

Uyarlama metninde yukarıda Bastin'in de vurguladığı şekilde birtakım değişiklikler yapılmaktadır. Uyarlama işleminde seçilen metin, hedef kültür, siyasi ve sosyal ortam ile okuyucu kitlesinin beklentilerine göre uyarlayanın kişisel ve sanatsal amaçları doğrultusunda yeni bir edebî eser ortaya çıkacak biçimde dönüştürülür. Yani metinden metine sürekli devinim hâlinde bulunan uyarlama eserlerin özü de "edebî dönüştürme"ye dayanmaktadır. Edebî dönüştürme yeni oluşturulan metin ile kaynak metnin ilişkisine göre kısmi dönüştürme, orta seviyede dönüştürme ve ileri seviyede dönüştürme olmak üzere üç başlık altında ele alınabilir. Kısmi dönüştürmede kaynak metinden

çok fazla uzaklaşmazken orta seviyeli dönüştürmede kaynak metnin biraz dışına çıkılır ve kaynak metin ile yeni metin bir bakıma sentezlenir. İleri seviye dönüştürmede ise kaynak metne ait unsurların silindiği, yıkıldığı, âdetâ yeni baştan inşa edildiği görülür (Bulut, 2017, s.56).

2. Boş Beşik Efsanesi

Tiyatro metinlerine kaynaklık eden ve sözlü anlatı türleri içerisinde yer alan efsaneler kişi, olay ve yer hakkında söylenen genellikle olağanüstülükler barındıran ve inandırıcılık özelliği taşıyan belli bir üslup ve şekli olmayan anonim halk edebiyatı ürünleridir (Karadeniz Yağmur, 2018, s.319). Önemli bir uyarlama kaynağı olan efsaneler, tiyatronun yanında yedinci sanat olarak da isimlendirilen sinema filmi senaryolarına da kaynak olmuşlardır. Günümüzde üretilen gişe rekortmeni filmlerin kaynağında efsaneler ve mitler yer almaktadır.

“Boş Beşik bir halk balladı, yani öykülü türküdür. Kısa bir hikâyesi vardır. Bebek ağıtı da bu hikâyeye dayanır. ‘1932’de Demircioğlu Yusuf Ziya tarafından derlenen bu hikâyede öksüz ve yetim bir kızın macerası anlatılır.’ Türkünün değişik hikâyeleri de vardır” (Taş, 2001, s.33). Bu çalışmada bu hikâyeler içerisinde Necati Cumalı’nın tiyatro oyununa uyarladığı anlatı çalışmaya konu edilmiştir. Aşağıda yer alan *Boş Beşik* efsanesi Yılmaz Tekin tarafından yazıya geçirilmiştir.

“Vaktin birinde Kıroba beyi derler, bir Yörük beyi varmış. Allah ona dünyalık üstüne dünyalık vermiş ama dâr-ı dünyada bir evladı çok görmüş. Bundandır düşündükçe düşünür, kurdukça kurarmış.

Günün birinde kâhyası bu yarasına dokununca “Bre kâhya!” demiş. “Şu feleğin güldürmediğini güldüreyim dedim, yetimin yetimi bir kız aldım ama gelgelelim oğuldan kızdan yana ne Allah onun yüzünü güldürdü ne o benim yüzümü. Yıllardır derdime derman arıyorum ya... Güvendiğim dağlara kar yağıyor. Bilmem ki neleyip netsem, obamı alıp hangi yaylaya, yurda gitsem!” Bu söz üzerine kâhya ne desin;

“A kapına kul olduğum,” demiş. “Sen murad ettikten geri, yayla mı yok bize? Yol bir kulaç, oba bir avuç... Kim var kim yok, ağzıma bakıyor; hangi gün, hangi saat desen bu göçü buradan yüklerimiz. Neye derler ki, ekilip dikilen tohum her yerde güverip yeşermez. Belki buraların havası, suyu yaramamıştır. İnşallah, yeni konacağımız yaylalar yüzümüzü güldürür, Allah’tan umut kesilir mi?”

Doğru söze ne denir; gayri o günden beri “O dağ olmaz, bu dağ olsun” deyip yayla yayla konup göçmüşler. Üstelik her yaylada adaklar adanmış, niyetler tutmuşlar; yedi Mehmet adlıdan yedi anahtar alıp yedi gün yedi gece suya salmışlar; yedi çadırdan yedi süyüm iplik alıp yedi yerinden yedi düğüm çalmışlar ve lâkin ne anahtarlar benek benek be-

neklenmiş ne ipliklerilmek ilmek ilmeklenmiş. Eh, vakti saati olmadıktan geri ne yapsan nafile! Gel zaman, bir zaman, burada adak, şurada kurban derken, yedi yıl sonra Allah onlara altın perçemli bir oğlan vermiş; gayrı öyle bir sevinmiş, öyle bir sevinmişler ki deme gitsin... Kuşun kanadıyla haberler ulaştırıp nerde, ne göçebe varsa buyur etmişler; her gün bin atlı inmiş, bin atlı kalkmış. Vurmuş davullar gümbür gümbür, çalmış sazlar coşkun coşkun! Öyle bir şenlik, şadımanlık etmişler ki herkesin tadı damağında kalmış.

Allah, gönül kışı vermesin, güz deyip de yaylalar yayılmaz, sağmallar sağılmaz olunca, gene yol görünmüş kışladıkları yere. Kışladıkları yer dersen, dereler içinde Elmalidere!

Yörük beyininki bir yana, zaten yükte ne var ki, göçte ne olsun! Tüyü, teleği küp, külek; kalbur, elek değil mi? Bunları da atın, devenin sırtına vurduktan geriye ne kalıyor? Davar dediğin yaylım yaylım yayılarak ne zaman olsa çıkar gelir, çobanlar sağ olsun. Bundandır, Kıraba Beyi "Göç!" dediği gün, ak çadır, kara çadır dememiş, sökmüşler çadırları; yüklemişler göçü... Bebeğin kundağını da bir ala kilime sarıp yeşil bir beşiğe koymuşlar; beşiği de götürüp Karamaya dedikleri koca devenin semerine bağlamışlar. Gayrı, kimi atlı, kimi yaya, sabah düşmüşler yola... Kimi seherde açılan güle dönmüş, kimi turnadan çekilen tele dönmüş! Koç yiğitlerin de kimi bülbül olup güle çevrilmiş, kimi saz olup tele çevrilmiş; hani nasıl deyim, aygın baygın sesler, öyle bir sarım sarmış ki onları... Al yaşmaklı aklını telini duvağını toplayıp da kara yüzlü kara gecenin gelip çattığını bir gören, eden olmamış... Geçtikleri orman da öyle böyle orman mı imiş ya! Başucundaki yatrının yüzü suyu hürmetine bir çöpüne bile el sürülmemiş, dal dala, kol kola kilitlenmiş bir orman...

Böylesine bir ormanda yol, iz bulup da çıkmak kolay mı? Üstelik hangi dağdan estiyse kötü bir rüzgâr da esip ağaçların saçını, başını yolumaya başlayınca, herkes kendi başı derdine düşmüş. Hani oba beyinin karısı yok mu, bir o tazenin canı beşikte asılı kalmış ama göç göçe karışmış bir kere; bu göz gözü görmeyen karanlıkta deve deveden seçilir mi? Sabaha kadar bir yandan bir yana seğirtip durmuş da, gene de yedi yıllık gelinliğini bozup kaynanasına demeye dili varmamış. Gün, Çiçekdağı'ndan başını kaldırıırken, onlar da güç bela ormandan sıyrılmışlar. Develer içinde Karamaya'yı, mayanın üstünde de kınalı beşiği görünce, yüreklerine bir su serpilmiş ama katar başı develerini bir bir yatrınca çayır, çimen üstüne, bir de ne görsünler! Maya bir boş beşik taşıyor; ne ala kilim var, ne de ala kilime sarılan...

Yedisinden yetmişine kadar bütün oba neye uğradığını bilememiş ama ille anası, ille anası... Yedi yılda bir bulduğunu bir gecenin içinde kaybedince deli divaneye dönmüş; Karamaya'nın boynuna sarılıp, bulaşmış yüzünü gözünü öpmeye başlamış ve bir deyip iki söylemeye;

“Karamaya, Karamaya; hiç mi elimden su içmedin, nettin benim gülümü? Gülümü, Ali gülümü! Kurda kuşa mı kaptırdın? Yoksa kaplan meşeli dağlar mı çekip aldı üstünden? Bir cevap ver, ağız-dilden; seni, beni yaradani seversen...” diye yalvarıp yakarmış ama mübareğin ağız var dili yok, ne desin? Boynunu bir tuhaf bükmüş ve garip değil mi, bu deve soyu bir daha da başını doğrultamamış!

Kıroba Beyi'nin kanı, iliği kuruduğu için adım atacak takati kalmamış ama karısı olacak kara yazılır:

“Dayan hey dizlerim dayan!” deyip rüzgâr gibi dalmış ormana. Ardından koşacak anası yok, babası yok ya, emmi, dayı da ciğerdir, biri atlı biri yaya düşmüşler peşine. Dağ dağ, yol yol arayıp taramışlar; meşelerden sormuşlar; yaşlı başlı meşelerden... Yapraklardan koklamışlar, kara kuru yapraklardan... Daha da her yanı alt üst etmişler ya, ne bir daldan haberini almışlar, ne bir yapraktan kokusunu... Böylesi günde “insan ana olana kadar dağlarda taş olsun daha iyi” diyesi geliyor, biçarenin umudu kesilince, yüreğine bir ateştir düşüp yetmiş iki bin damarı birden sızlamış; ille o süt damarı, o süt damarı...

Derken bir kartal kanat vurmuş ve bir karga “gak!” demiş. Bir de başlarını kaldırıp bakmışlar ki, ne görsünler! Çatalçam derler, bir çamın üstünde alıcı kuşlar dönüp duruyor. Sade dönseler, gene ne ise! Biri iniyor, biri kalkıyor ve sonra kanat vura vura süzülüp, yamaçlara doğru gidiyor...

“Bunca ağacı görmeyip de ne diye bunun başına dönsünler; herhalde Çatalçam boş değil!” deyip sürmüşler o yana, sürmez olsalardı... Görmüşler onu, görmez olsalardı! Ala kilim nerde, ak kundak nerde? Çatalçam’a takılan kilim kilim değil, sanırsın bir kanlı perde; kol bir yana düşmüş, kol bezi bir yana... Amanın ne hallere koymuş onu o kanlı kuzgun! Ne ağız kalmış yavrucakta ne burun... O gözler oyum oyum oyulmuş, o yüzler yolum yolum yolunmuş; delik gözük olmuş her yanı, kana belenmiş... Kupkuru dal desem, dal değil; kıpkırmızı gül desem, gül değil! O emlik kuzu, bir avuç kan, bir avuç kemik...

Yörük beyinin karısı, yedi yılda bir bulduğu süt kuzusunu al kanlar içinde görmez mi! Kurşunla vurulmuşa dönüp gayrı emmi, dayı dememiş, göğsüne vura vura öyle bir ağıt tutturmuş ki, yürek olur da dayanır mı ola!

“Oğul, yedi yılda bir bulduğum oğul, böyle mi bulacaktım seni? Şu gözlerim ne arıyordu, ne gördü... Kör olaydım, görmeyeydim bugünü, yoksa nazarlığımı takmamış mıydım, acep kimlerin gözü değdi sana oğul? Oğul, yüksek mayaya koyduğum oğul, bir tüyünü bile dünyaya değışmezken, alıcı kuşlara mı aldıracaktım seni? Bunu onların yanına kor muyum, tutup kanatlarını yolmazsam bana da ana demesinler oğul! Oğul, tabancamın ipek bağı, ipek oğul, böyle ölüm mü görmüş yıkılası dünya! Gözyaşıyla yusam seni toprağa konacak başın hani?”

Başımı koyacak taşın hani? Türkülerin bile yakılmadan gittin, ne de-
yip ağlayacağım sana oğul!”

Kara yaşlı ana, daha daha bir söyleyip iki dökmüş; sonra gözlerini,
gözü önünde yatana dikmiş; bakmış Allah bakmış, derken al yaşmağı-
nı çıkarıp başından, o bir avuç kınalı kemiği sarmış ve bir kundak gibi
bağrına basıp meşelerin arasına süzölmüş... Emmisiyle dayısı kuru-
yup kalmış buna

“Nereye, bacı-kardeş kuzusu, böyle nereye?” diye bağırmişlar ya, ar-
dından atlı koşuyormuş gibi ne durmuş, ne dönmüş geriye, ancak yarı
duyulur, yarı duyulmaz bir sesle;

“Nereye olacak, kanlı kuzgunların kanadını yolmaya!” demiş de yürü-
yüp gitmiş hatuncuk...

Adamcağızlar ne yapacaklarını şaşırmiş; onu böyle bir fedaî başına
dağlarda bırakıp da dönemezler ya... Hem o zaman oba ne der, oba
beyi ne der adama! “Koyunlarını, keçilerini düşündüler de, kendi ci-
ğerlerini kurda, kuşa yem edip döndüler diye, ot koymaz yoldururlar
insana!”

Aralarında böylece tartıp teraziledikten sonra, yine biri atlı, biri yaya,
gitmişler o gelinin gittiği yana... Velâkin ne yolunu bulabilmişler ne
izini. Allah’ın dağında kaybetmişler onu... Hele karanlıklar çöküp de,
olanca umutları suya düşünce, korku bir iken iki, iki iken üç olup dal-
larına binmiş:

“Gördün mü başımıza gelenleri! Bu anadan gülmedik, sabaha çık-
maz!” diye dövünüp dururken, kocası olacak Yörük beyi de çıkıp
gelmesin mi? Daha atından atlamadan;

“Ağalar!” demiş. “Yolunuzu gözlemekten gözlerim karardı. İnsan ku-
şun kanadıyla olsun haber ulaştırır. Hiç mi baba olmadınız; elinizi yü-
reğinize koysanız!” deyince, emmisiyle dayısının ağzı kilitlenip bir-
birinin yüzüne bakakalmışlar; ne ise, gene yaşça büyük olan az buçuk
kendini toplamış da;

“Bre gadasını aldığım bey; demeye yürek mi kaldı bizde; dilim dilim
dilindi, dilim varmıyor demeye; dert bir başlı değil ki... Eğer adımı
kara haberci diye çıkarmazsan böyle iken böyle: Ak kundağı, Kara-
maya’nın üstünden Çatalçam çekip almış; Çatalçam’ın dalından da bir
kanlı kuzgun almış; delik deşik etmişler, o ağızsız, dilsiz yavruyu.
Anası olacak eksik etek onu öyle al kanlar içinde görünce aklını, fikri-
ni kaybedip dağlara düştü, duydun mu bu başımıza gelenleri? Yavru-
sunu ararken anasını da yitirdik; o sabah, bu akşam arayıp duruyo-
ruz... Eh, sır olmadı ya, elbet bir taşın ardından çıkacak!” demeye
kalmamış, o yaralı ananın yaralı sesi yeri, göğü yırtmış:

Elmalı'dan çıktım yayan; Dayan hey dizlerim dayan; Emmim atlı dayım yayan Bebek beni del eyledi; Yaktı yaktı kül eyledi. Kol bezini dalda bulduğum; Adını Ali koyduğum; Yedi yılda bir bulduğum Bebek beni del eyledi; Yaktı yaktı kül eyledi

Gökte yıldızlar yılışır; Kuzgunlar üleş bölüşür, Çadırda düşman gülüşür.

Bebek beni del eyledi; Yaktı yaktı kül eyledi.

Deve var deveden yüce; Deveyi yüklettim gece, Nice edeyim anam nice Bebek beni del eyledi; Yaktı yaktı kül eyledi...

Kaynanam samur kürklü; Develeri kahve yüklü, Yad yaban değil yürüklü Bebek beni del eyledi; Yaktı yaktı kül eyledi...

Tabancamın ipek bağı; Baban bir aşiret beyi, Kanlı mı oldun Çiçekdağı Bebek beni del eyledi; Yaktı yaktı kül eyledi...

Çadırı çebiş kılından; Pazvandı çıkmaz kolundan; Kurtulamam el didinden Bebek beni del eyledi; Yaktı yaktı kül eyledi...

Tuzla'dan aldım tuzunu; Akdağ'a serdim bezini; Kuzgunlar mı oydu gözünü Bebek beni del eyledi; Yaktı yaktı kül eyledi...

Ak memeden sütler akar; Kavim, kardeş yola bakar; Yasımız obayı yakar Bebek beni del eyledi; Yaktı yaktı kül eyledi...

“Türkülerin bile yakılmadan gittin!” derken, duydunuz mu bir; yavrusunun üstüne yaktığı şu türküyü. Her sözü zehir zemberek, dayanılır mı hiç! Yanıp tutuşmadık kalmamış yaylasından, dağından; Çatalçam dalından tutuşmuş, kanlı kuzgun kanadından; meleklerin bile gözyaşı yağmur olmuş inmiş yere... De sen baba ol, de sen emmi ol, de sen dayı ol da, dayanabilirsen dayan buna! Onlar da yanıp kül olmaya az kalmış ya, sesini duydukları için gözlerinde yeni bir umut çırası yarmış yoksa! Gayrı gece dememiş, gündüz dememiş; o sesin üstüne yürümüşler ama onlar gitmiş, ses gitmiş, onlar gitmiş; ha şu çalı dibi, ha şu çamin altı derken, her yanı elek, felek etmişler ya, ne ölüsünü bulabilmişler ne dirisini hatuncağızın... Olanca umutları suya düşünce, ötekiler çadırlarına dönmüşler ama Yörük Beyi, “Ya ölürüm, ya bulurum karımı...” deyip atının başını çevirmemiş. O sesi duya duya, o sese uya uya, dağı taşı inletmiş, bakalım ne demiş:

Tütün çekerim kese yinen; İçemedim tasayınan; Ana oğul dağda kaldı; Ayran yollan kâseyinen... Kara çadır is mi tutar; Has demiri pas mı tutar; Yitirdiğim oğul anaya; Kırobalı yas mı tutar...

Yas tutar demek de söz mü? Kırobalılar gözleri yolda gönülleri gümünde o kışı orda kışlamış; kana kana bir su bile içmemişler ama ne oba beyi dönmüş geri ne de karısı olacak kara yazılının alınabilmiş haberi... Böylece, güvendikleri dallar kırılıp gelince, Kırobalılar başlarına yeni bir baş seçip, gene konup göçmeye başlamışlar ama banı Allah'ın işine, bir güne bir gün gene onların sesi kulaklarından git-

memiş. İlle o kara yazılı ananın sesi... Vaktiyle bunlar o sesi kovalarken, şimdi o ses bunların peşine düşmüş; seher yeli gibi, bahar seli gibi... Hangi yaylayı yaylasalar, hangi deryayı boylasalar arkalarından yetişmiş...

Doğrusu, bir türlü akıl, sır erdirememişler buna... Kimi demiş, “İçilmez sulardan içip akkuş olmuştur bu gelin!”, kimi demiş, “Geçilmez çaylardan geçmiş perilere karışmıştır bu gelin!” Çok yaşamış, çok görmüş ağalardan biri de, “Ne olduklarına akıl, sır erdiremem ama bunların sesi dağa, taşa işlemiş; saza kamişa geçmiş olacak, kıyamete kadar silinir mi? Vurdukça seslenir, tel tel dağılır böyle!” demiş. O böyle dedikten geri, gayrı biz ne söyleyelim, cemaatimiz ne anlasın; doğrusunu Allah bilir...

Günlerden bir gün gene “Göç!” olup göçerler yola düzülünce, az gitmiş uz gitmiş, derken “Hacı İlyas” derler öyle bir yere düşmüşler ki ne yel alır, ne sel alır... Toprağı cevher, suyu kevser, insan çifte, çubuğa koşulsun yoksa... O gün orada suların sesiyle uyumuş, kuşların sesiyle uyanmışlar. Velâkin o yaralı sesi, duyan olmamış. Bunun üzerine yeni oba beyi, obasını başına toplayıp, “Ağalar!” demiş. “Biliyorsunuz ya, bu göçebelik bize uğur getirmedi. Kimimiz ağlaya ağlaya gözden olduk, kimimiz dövüne dövüne dizden olduk. İşe güce varmaz oldu elimiz. Zaten yuvarlanan taş yosun tutmaz. İyisi mi gelin burasını yurt edinip yerleşelim,” demiş...

Hani şu Muğla ile Fethiye arasında Kıroba dedikleri şirin bir köy var ya, bugün de bacaları tüten bir köy. Hah işte bu bizim Kırobalıların ta o zamandan şenlendirdikleri köydür. Torunları, tosunları bir ağaç gibi buraya dikili kalmış ve bir daha da başlarından bir karayel esmemiş. Şu var ki, yıllar yılı ne o eski acı yüreklerinden çıkmış, ne de bu türküyü dillerinden düşürmüşler: Bebek beni del eyledi; Yaktı yaktı kül eyledi” (URL-1).

3. Boş Beşik Tiyatro Oyunu

Necati Cumalı'nın 1949 tarihli oyunudur. Türk tiyatrosunun önemli isimlerinden Necati Cumalı'ya ait olan bu oyunun konusu; Ege'nin Kıroba¹ yöresinden derlenen bir efsanedir. Halk arasında söylenen masal ve efsanelerden derlenen bu oyunda bir Yörük obasının gelenek ve görenekleri anlatılmaktadır. Oyunda yanlış gelenek ve görenekler eleştirilerek çocuğu olmayan kadınların toplum içerisinde aşağılanıp hor görülmesi gibi toplumsal olgular

¹ Aydın'ın eski ve önemli yerleşim yerlerinden biridir. Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve gelişme dönemlerinde Muğla Livası'na bağlı olan Çine, Tanzimat'tan sonra Muğla'dan ayrılarak Aydın'a bağlandı. Bu dönemlerde, günümüzdeki ilçe merkezi olan Çine, Kıroba adlı küçük bir köydü (URL-2)

işlenmektedir. Cumalı'nın iki perdeden oluşan bu oyunu İzmir Şehir Tiyatrosu'nda 1949 yılında, Devlet Tiyatroları'nda ise 1981'de sahnelenmiştir. Ayrıca 1952'de ve 1969'da sinemaya da uyarlanmıştır.

“İzmir Halkevi Dil ve Edebiyat Kolu tarafından yayımlanmış olan ve Avni Dilligil'e ithaf edilen dört perde, beş tablodan oluşan piyes, 1968'de Necati Cumalı tarafından yeniden düzenlenmiştir. Eser, iki perde ve sekiz tablo hâlinde sunulmuştur” (Taş, 2001, s.32). Bir edebî eserle ilgili en önemli değerlendirme o eserin yazarının yaptığı değerlendirmedir. Bu bakımdan *Boş Beşik* oyunu ile ilgili olarak Necati Cumalı'nın Raik Alınışık'a yazdığı mektuptaki şu değerlendirmeleri dikkate değerdir:

“İlk oyunum “Boş Beşik”ti, Folklorumuzdan yola çıkıyordum. Boş Beşik her bakımdan ulus olma sürecinde kalemi eline alan bir yazarın yazacağı oyun. Folklor araştırmacılarımızın bütün çalışmalarını izliyordum o ara. Halk türküleriyle büyüleniyordum. Öte yandan Ege'de büyümüştüm. Eski İyon uygarlığının 25-30.000 kişilik açık hava tiyatrolarının kalıntılarını koruyan Ege topraklarında! O susmuş tiyatrolar ses bekliyorlardı bizden. Yunan tiyatro klâsiklerini dikkatle okudum o tiyatroların görkemiyle ürperdiğim dönemde. Kral Oidipus, Elektra, Antigone, v.b. kişileri hep eski Ege halkının imgeleminden doğmuş söylencelerin kahramanlarıydı. Egeli çocuklar evlerindeki yaşlılardan bu söylenceleri dinleyerek büyüyorlar, yetiştiklerinde o kahramanlarla buluşmak için otuz bin kişilik tiyatroları dolduruyorlardı.

Boş Beşik türküsü 20 dizelik bir halk balladıydı. Ballad, üç beş satırlık bir açıklamadan sonra bağlama eşliğinde çalınır söylenirdi. Bir anlamda, eski Yunandan sonra Anadolu'da yaşayan halkın yarattığı bir söylenceydi. O boş görkemli tiyatroların beklediği bu diye düşünmüştüm: Geleneği sürdürmek. Boş Beşik'i bu amaçla konu seçtim, oyunlaştırdım. Oyun bugüne kadar hakkı olan sahneyi bulmadı. Nedir ki kit yapım olanaklarıyla sahnelendiği her yerde geniş ilgi gördü, 1951 ile 19[69] da iki kez sinemaya aktarıldı ikisinde de eski Yunan tiyatrolarını aylar boyu dolduracak kadar seyirci topladı.” (Cumalı, 1992, s.52)

“Cumalı, tiyatrolarında ilham kaynağı olarak daha çok Türk folklorunu esas alır. Dünyadaki ölümsüz tiyatro eserlerinin pek çoğunda başarının folklor unsurlarında kaynaklandığını ifade ede[r]” (Taş, 2001, s.32). Necati Cumalı'nın bu tiyatro oyunu da onun bu görüşü doğrultusunda oluşturulmuş, kaynağını Türk folklorundan alan bir eserdir. Necati Cumalı, Ege Yörükleri arasında anlatılan bu efsaneyi konu alırken Yunan trajedi yazarları gibi davranarak halkın yarattığı efsaneye sahip çıkmıştır. Necati Cumalı, Songül Taş'ın ifadeleriyle “bir nevi geleneği sürdürür” (2001, s.32) ve bu vesile ile de başarılı bir eser ortaya koyar. Necati Cumalı'nın başarısı bir rastlantı değildir. O, gücünü kendisinin de ifade ettiği üzere folklorik malzemeden almıştır. Tiyatro oyununun olay örgüsü şu şekildedir:

3.1. Olay Örgüsü

Oyunun giriş kısmında Rüzgâr ve Ağaç aralarında aşk üzerine konuşurlar. Bu konuşmadan sonra oyunun birinci perdesine geçilir.

Oba Beyi'nin anası ile Emeti kadın arasında Oba Beyi'nin eşi Fatma'nın kısrılığı üzerine bir konuşma geçer. Oba Beyi'nin anası gelini yedi yıldır çocuk sahibi olmadığı için Emeti kadına dert yanar. Bu arada Yörük Beyi'nin dayısı ve amcası sahneye girerler. Ali'nin nerede olduğunu sorarlar. Yörük Beyi'nin anası, amcası ve dayısı arasında Ali'nin Fatma'dan çocuğu olmadığı için artık yeni bir eş alma vaktinin geldiği üzerine bir konuşma geçer. Bu sırada Ali ve Kâhyası da ormanda avlanırken aralarında Ali'nin çocuğunun olmaması üzerine bir konuşma geçmektedir. Kâhyası Ali'ye yeni bir evlilik yapabileceğini söyler. Ancak Ali, Fatma'yı çok sevdiğini Fatma'dan bir başka kadından çocuğu olsun istemediğini çocuk için Fatma'yı boşamayacağını ya da üzerine kuma getirmeyeceğini söyler. Bu düşünceleri Kâhya'sına söyledikten sonra hadi gidelim Kâhya, Fatma'ya ne kadar mutlu olduğumu söylemek istiyorum, der. Çadırına dönen Ali; karşısında dayısı, emmisi ve anasını görür. Aralarında geçen konuşma sonucunda Ali, Fatma'ya kuma fikrini kendisinin söyleyeceğini belirtir. Bu esnada Fatma da dere kenarında elindeki güğümleri doldurmuş olarak dönmektedir. Yolda Hasan çocuğu görür ve onunla konuşur ona boncuklar vereceğini söyler. Çocuğa sarılıp öpüp kokladığında çocuk huzursuzlanır ve ondan kaçır. Fatma bunun üzerine ağlamaya başlar. Yörük Beyi'nin küçük amcasının karısı Gelince Fatma'nın yanına gelir ve neden ağladığını sorar. Fatma kısır olduğu çocuk sahibi olamadığı için ağladığını söyler. Gelince onu sakinleştirir ve benim bildiğim Ali ne seni boşar ne de üzerine kuma alır der. Fatma eline güğümleri almış giderken bir baş dönmesi geçirerek oturur. Bu esnada Ali geçitten geçerek Fatma'nın yanına gelir. Ali, Fatma'ya neden üzgün olduğunu sorar. Fatma tek isteğim çocuktu o da olmuyor, der. Ali üzülmemesini, olacağını söyler. Fatma üzerine kuma getirmesini ondan çocuk sahibi olmasını söyler. Bu esnada Fatma tekrar baş dönmesi geçirir ve yere oturarak Ali'den Gelince'yi seslemesini ister. Ali, Gelince'yi de alarak Fatma'nın yanına geri döner. Gelince, Fatma ile biraz fısıldaştıktan sonra Fatma'nın yüklü olduğunu, güğümleri Ali'nin taşmasını söyler.

İkinci perde başladığında aradan sekiz ay geçmiştir. Fatma ve Ali kuyudan çadıra dönerler. Fatma tökezler ve düşecek gibi olur. Ali onu tutar. Fatma çocuğu için çok korktuğunu söyler. Çadırlarına giderler. Fatma temizlik yapar, Ali'nin anası gelinine temizlik yaptırmaz. Bir sonraki sahnede Fatma'nın bir oğlu olur. Ali ve obadaki diğer kişiler tüfeklerini havaya ateşleyerek kutlama yapar. Çocuk doğduktan kırk gün sonra çadırlar toplanır Fatma

oğlu Murat'ı emzirerek ala kilime sarar ve beşiğine koyar. Murat bebek Kara Maya isimli devenin üzerine yerleştirirler. Fatma'nın kaynanası kardeşinin biz sizden sonra gelelim sizin çocuk var bir ihtiyacınız olursa arkanızda size yardım edecek kimse bulunmaz sözlerine obanın düzenini bozdu mam biz geriden geleceğiz diye karşı çıkar. Kafile yola çıkar. Gece fırtınalı geçer. Sabah olduğunda Yörükler Çiçek Dağı taraflarına bakar ve kuzgunların leş kokusu almış olduklarını söyler. Çiçek Dağı'nın her yıl bir can aldığını acaba bu sefer kimin canını yaktığını düşünürler. Ali, obalılara Fatma'yı sorar kimseden haber alamayınca anasına sorar. Anası sabah kahvaltısını hazırlamak için heybesini boşalttığı sırada Ali içinde bir sıkıntı olduğunu söyler. Anası, Fatma'nın arkaları sıra seğırtip geldiğini söyler. Ali kuzgunları görür ve bir ölü olduğunu düşünür. Ali, emmisi ve dayısına konak yerini gösterip Fatma'nın yanına gitmek için ayrılır. Gelince ve Ali'nin anası Fatma'nın iyi bir gelin olduğunu konuşurlarken Kâhya Fatma'yı karşılar. Kara Maya'yı yere indirdiklerinde Fatma beşiğin boş olduğunu görür ve acı bir çığlık koparır. Çiçek Dağında bir geçitte Murat bebeğin sarılı olduğu ala kilim bir çam dalında sallanır. Ağaç ve rüzgâr aralarında gece bebeğin beşiğinin dala nasıl takıldığını konuşur. Bu esnada Fatma sahneye girer ve türkü söylemeye başlar. Tepeliğini ve çizmeliğini çıkarıp atar, akkuşun peşinden gider. Bu esnada Ali'nin sesini duyup ona el salladıktan sonra ileri doğru atılır ve gözden kaybolur. Ali, emmisi, dayısı ve kâhyasıyla birlikte ala kilimin olduğu yere gelir ve Murat bebeğin daha kurumamış kanıyla Fatma'nın eşyalarını bulur. Fatma'nın peşinden giderler. Bu esnada sahneye Gelince, Ali'nin anası ve Yörükler girer onlar da Alilerin peşinden giderek aramaya katılırlar. I. Yörük Alilerin yanından gelir ve Fatma'nın Gelinalan Çayı'nda boğulmuş olduğu haberini verir. II. Yörük de Ali'den öğrendikleri doğrultusunda Fatma'nın Akkuş'un arkasından nasıl gittiğini ve çayda sele kapılarak çabalamadan nasıl boğulduğunu anlatır. Ali kolları arasında Fatma'nın ölüsü ile sahneye girer. Ali, Çiçek Dağı'nda eşi Fatma'nın ve oğlu Murat'ın ölümlerini bekleyeceğini yarın ölümleri toprağa verdikten sonra yola çıkacaklarını söyler. Sahne kararır ve ışıklar sadece Ağaç ve Rüzgâr'ı aydınlatır. Ağaç ve Rüzgâr seyirciye oyunun bir masal olduğunu ve bittiğini söyler, seyircilerin güzel günler geçirmelerini dilerler. Oyun biter.

4. Boş Beşik Sinema Filmi

Edebiyat eserleri sinema filmleri kadar popüler olmadıkları için kimi zaman sinema filmi çekildikten sonra seyirciler kaynak metne karşı bir ilgi duymakta ve o kaynak metni araştırma ihtiyacı hissetmektedir (Yıldız Kayadevir, 2019, s. 470-471). Bu bakımdan sinema filminin kaynak metnin bilinirliğini artırması ve varlığını geleceğe taşıması noktasında bir faydası olduğu görülmektedir. *Boş Beşik* sinema filmi de bu işlevi yerine getirmiştir.

4.1. I. Film

İlk uyarılama Baha Gelenbevi'nin 1952 yılında yaptığı uyarlamadır. *Boş Beşik* oyunundan aynı isimle uyarılamanın günümüze ulaşan kopyası mevcut değildir (Oylum, 2016, s.48). 1952 yılında yayımlanan dram türündeki filmin senaryosunu Mustafa Kemal yazmış, yönetmenliğini de Baha Gelenbevi yapmıştır. Oyuncu kadrosunda ise Muhterem Nur, Bülent Ufuk, Ali Korkut Muazzez Arçay, Atıf Kaptan, Ali Küçük gibi isimler yer almıştır.

4.2. II. Film

Uzun metraj bir sinema filmi olan *Boş Beşik*, Necati Cumalı'nın tiyatro oyunundan sonra 1969 yılında uyarlanmıştır. Bu sinema filmi de *Boş Beşik* tiyatro oyununda olduğu gibi Ege'nin Kıroba yöresinden derlenen efsaneden ve tiyatro oyunundan esinlenerek uyarlanmıştır. Sinema filmi bir bakıma efsane ve tiyatro oyununun olay örgüsünün harmanlanıp daha fazla genişletilmiş hâlidir. "Dram türündeki bu filmin yapımcılığını Memduh Ün yapmış, Orhan Elmas, Memduh Ün ve Duygu Sağıroğlu senaristliğini üstlenmiş ve yönetmen koltuğunda da Orhan Elmas yer almıştır. 74 dakika uzunluğundaki *Boş Beşik*'in oyuncu kadrosunda Fatma Girik, Tugay Toksöz, Sevda Nur, Handan Adalı, Atıf Kaptan, Kazım Kartal gibi ünlü isimler yer almıştır" (URL-3).

Boş Beşik'in sinemaya uyarlanan bu iki filmi de yazar tarafından başarılı bir uyarılama örneği olarak ifade edilmez. Ancak ilk film de ikinci film de sinema seyircileri tarafından büyük bir ilgiyle karşılanır (Taş, 2001, s.33). İlk filmin kopyası temin edilemediği için analizi yapılamamıştır. Bu çalışmada 1969 yapımı *Boş Beşik* filmi kullanılmıştır. Necati Cumalı'nın bu filmin senaryosu ile ilgili yorumları ise onun senaryoyu beğenmediğini göstermektedir:

O sıralarda bir mektup aldım Ankara'dan. Mektupta şunlar yazılıydı: 'Boş Beşik'i okudum, hayran oldum. İzin verirseniz sinema için senaryosunu hazırlamak istiyorum.' Ben kendisine şöyle bir cevap yazdım: 'Çok şükür para konusundan bir sıkıntım yok. Bütün istediğim sanat değerinin eksilmemesi, hatta sinemanın olanaklarından yararlanarak ortaya daha boyutlu bir yapıtın konması.' Derken film çevrildi ve Urla'ya geldi. Sinemanın sahibi bana bir loca ayırmış, beni çağırdı. Filmde bir sahne var: Göç. Yörük göçünün kervanı bir kilometre falan uzar. Filmde çıka çıka bir deve bir devenin yularını çeken Fatma Girik çıkıyor: Göç bu, gerisi yok! Devenin üzerinden bir de beşik var Ertesi gün bir fırtına çıkıyor sözüm ona. Fatma devenin üzerinden çocuğunu indirecek, bakıyor beşik boş, 'Kartallar yavrumu verin' diye yerlere

düşüyor. Sinema kahkahalarla gülüyor. Sinemada tek bir boş koltuk yok. Bu kadar kötü çevrilmesine rağmen ilgi eksilmiyor. Ben nereye gireyim, sandalyenin altına mı saklanayım, sinemadan çıkıp kaçayım mı? Kızdım. Senaryoyu yazan adama: ‘sizin böyle yapmaya ne hakkınız var’ gibisinden sert bir mektup yazdım. Özürler filan diledi ama olan olmuştu (Cumalı, 1996, s.11).

Bu filmin olay örgüsü aşağıdaki gibidir:

4.3. Olay Örgüsü

Oba Beyi Ali kimseleri beğenip evlenmeyen bir delikanlıdır. Ali’nin bu durumu annesini çok fazla üzmektedir. Annesi Ali’yi obanın Yörüklerinden Köse Üzeyir’in kızı Elif ile evlendirmek ister. Ali’nin onu baba şefkatiyle seven amcası da bu sırada beyin soyunun kuruyacağı endişesindedir. Köse Üzeyir, kızı Elif’i Ali’ye vermek ister. Emeti kadın da Elif’i Ali’ye ayarlamaya çalışan bir arabulucudur. Kâhya ise bu sırada beyi için kaygılanmaktadır. Oba Beyi Ali’nin gözü annesinin ve amcasının tüm beklenti ve isteklerine karşın obadaki hiçbir kızı görmez. Göçebe olarak yaşayan Ali Bey’in Yörük obası at üstünde ve deve üstünde yolculuk yaparak Ali’nin münasip gördüğü yerde konaklarlar. Bir gün Ali Bey’in obasının sürüsü köylü Deli İbrahim’in ekinine girer. Deli İbrahim, Yörükleri sevmez ve onları “Çingen” olarak nitelendirir. Bu olaydan sonra obalı ile köylü arasında kavga olur. Kavga sırasında Ali, Deli İbrahim’in kızı Fatma’yı görüp ona âşık olur. Ali’nin bu aşkı Fatma’da da karşılık bulur. Ali Bey, âşkından dolayı dertlidir. Çünkü annesinin ve obanın büyüklerinin Fatma bir konargöçer olmadığı için gelin olarak kabul görmeyeceğini düşünür. Ali’nin amcası yeğenin halindeki garipliği anlar. Ali, amcasına durumdan bahseder. Bu durum üzerine anasına da durumu açan Ali törelerine göre Yörük kanı taşımayan bir kızla evlenemeyeceği için meclisi toplar ve kendisi bey olduğu için Üzeyir, Emeti Kadın, Elif ve Bey’in anası bu duruma sevinmez.

Ali Bey’in anası Fatma’yı istemeye gider; ancak İbrahim Ağa onları eve almayarak kızını bir çingene takımına vermeyeceğini söyler. Ali’nin anası bu hakaretlere çok üzülerken obasına döner ve oğluna kendisini böyle bir işe kalkıştırdığı için sitem eder. Ali obasına göç emri verdikten sonra Fatma’nın yanına gider. Fatma babası adına hem oba beyinden hem de anasından özür diler. Ali, Fatma’yı atının terkisine alarak Deli İbrahim’in karşısına çıkar ve ona bir kese altın vererek kızını aldığını söyler. Daha sonra dillere destan bir düğün yapılır. Ali ile Fatma’nın evliliğinin üzerinden yedi yıl geçmiş; ancak çiftin çocuğu olmamıştır. Fatma bu durumdan dolayı çok üzgündür. Bu arada Köse Üzeyir’in kızı Elif evlenmiş dördüncü çocuğuna gebedir. Elif çocuklarıyla Fatma’ya nispet yapmaktadır. Emeti Bacı bu arada boş durmaz ve Elif’in küçük bacısı Yeşil’i beye ayarlamak için aracılık yapmaya başlar.

Köse Üzeyir'in amacı beyin çadırına kızını gelin göndermektedir. Yeşil de bey karısı olma hayalleri kurar. Emeti Kadın, Fatma'nın çocuğu olmadığını söyleyerek Bey'in aklına girmeye çalışır ve Yeşil'i alması için ona telkinde bulunur. Fatma obalı olmadığı ve çocuğu da olmadığı için dışlanır ve uğursuzlukla itham edilir. İçten içe kahrolan Fatma Allah'a yakarır ve ondan ya canını almasını ya da çocuk vermesini ister. Bey ana da bu durum karşısında oğlu Ali'ye Yeşil'i kuma olarak getirmesi için baskı kurar. Ali Bey böyle bir şey yapmayacağını ve Fatma'ya kıyamayacağını söyler. Ali Bey, Fatma'nın içten içe üzülmesine ve dertlenmesine kıyamaz ve kendisi de çocuk istese de onunla her şekilde mutlu olduğunu söyler.

Ali Bey'in anası Ali Bey'e baskı yapmaya devam eder ve Yeşil'i gelin olarak seçtiğini sözünü dinlemezse sütünü haram edeceğini söyler. Ali Bey, bir yıl süre ister. Onu dinlemezler ve Ali Bey ve Fatma duruma gönülsüz olarak razı olur. Bu olayın üzerinden uzun bir süre geçmeden Fatma hamile kalır. Yeşil ve Köse Üzeyir hariç herkes bu habere sevinir. Fatma'nın bir oğlu olur. Fatma'nın çocuğu olduktan sonra obanın davalarına hastalık gelir ve obalılar göçmek ister. Fatma'nın bebeğinin henüz kırkı çıkmamıştır. Oba geleneğine göre göç edilmemesi gerekir çünkü inanışa göre Çiçek Dağı bu mevsimde kurban almadan geçilmesine izin vermemektedir. Bey, çaresiz göç kararı alır. Fatma, oğlunu beşiğe sarar ve deve üstünde taşır. Töreye göre göç esnasında bey karısı göçün en arkasında bey de en önde yolculuk eder. Fatma devesine yüküm değerlidir diyerek uğur mendili takar. Yolda sık sık bebeğini kontrol eder, onu emzirir. Fatma'nın taktığı uğur mendili Çiçek Dağı'nda düşer. Mendil düştükten sonra bebeği kartal kapar. Bu esnada Fatma'nın içine bir kurt düşer ve deveyi yere çökerterek beşiğin içine bakar; ancak Murat bebeğini göremez. Deliye dönen Fatma bebeğini aramaya başlar çayın sularından geçer ve dağın yamacında bebeğini kartalın yediğini görür. Kartalla çıplak elleriyle mücadele eder ve kartalı boğarken onunla uçurumdan aşağı düşerek can verir. Ali Bey, Fatma'nın düştüğü yere koşarak onun cansız bedenini kolları arasına alır. Gökyüzünde Fatma'nın ve Murat bebeğinin silüetleri görünür ve film son bulur.

5. Efsane, Oyun ve Film Karşılaştırması

Aile içi ilişkiler üzerine anlatılan efsaneler sınıfına dâhil edilebilecek olan *Boş Beşik* efsanesinde olağanüstü unsurlar yoktur (Aslanoğlu, 2004, s.147). Buna karşın bu anlatıyı efsane yapan temel özellik Kıroba yerleşkesinin nasıl kurulmuş olduğunun anlatısı olmasıdır. Tiyatro oyununda da sinema filminde de efsanenin bu kısmına değinilmemiştir. Tiyatro oyununda birtakım değişikliğe uğrayan efsanenin sinema filminde karakterlerin işlevinden olay örgüsüne varana kadar daha büyük değişikliklere uğradığı tespit edilmiştir.

Kaynak eser ve uyarlamalar arasındaki farkları ve benzerlikleri şu şekilde görmek mümkündür:

5.1. Boş Beşik'in Uyarlama İşlemleri Analizi

Tablo 4: Boş Beşik İsimli Eserler ile İlgili Bilgiler

	Kaynak Eser	Uyarlama Eser	Uyarlama Eser
Eserin Adı	<i>Boş Beşik</i>	<i>Boş Beşik</i>	<i>Boş Beşik</i>
Eserin Derlemecisi/Yazarı/Senaristi	Yılmaz Tekin	Necati Cümali	Orhan Elmas, Memduh Ün, Duygu Sağıroğlu
Eserin Tarihi	Bilinmiyor	1949	1969
Eserin Türü	Efsane	Tiyatro Oyunu	Sinema Filmi

5.2. İçeriğe Ait (Metinsel-Dilsel) Normlar

5.2.1. Olay Örgüsündeki Değişim

Kaynak eserde çocuk sahibi olamayan Kıroba beyinin yayla yayla konup göçmesi ve yedi yıl aradan sonra çocuk sahibi olması; ancak sahip olduğu çocuğun daha kırkı çıkmadan kuzgunlar tarafından parçalanması, eşinin bu olay üzerine aklını kaybederek ortadan kaybolması lakin söylediği türkünün sesinin hiç kaybolmaması, Kıroba beyinin de eşinin peşinden giderek kaybolması ile yeni beyin Kıroba köyünü kuruş efsanesi anlatılır. Bu efsane, tiyatro oyunu ve sinema filmine uyarlanırken olay örgüsü bakımından birtakım değişikliklere uğramıştır. Kaynak eserin olay zincirinden yeni Kıroba beyinin obayı yerleşik hayata geçirdiği kısım çıkarılmıştır. Bu değişiklikler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 5: Olay Örgüsü Değişim Listesi

Efsane	Oyun	Film
	Oyun Rüzgâr ve ağacın aşk üzerine konuşmalarıyla başlar.	Film Kırobalıların göç sahnesiyle başlar.
		Bu esnada anlatıcı Oba Beyi Ali'nin evlenmek istemediğinden annesinin

		ve amcasının bu duruma üzüldüğünden bahseder.
	Ali'nin Annesi yün yapağı-larken Emeti Kadın yanına gelir ve onunla Ali'nin çocuğu olmaması üzerine konuşurlar.	Göç esnasında Emeti Kadın, Ali Bey'in annesinin yanına gelerek oğluna Elif kızı almasının münasip olacağını söyler.
	Sahneye daha sonra Oba Beyi'nin dayısı ve amcası girer ve oba beyinin yerini sorarlar.	Yörük obasının konakladığı yaylada obanın davarları Deli İbrahim'in tarlasına girer.
		Deli İbrahim ve köylüler Yörüklerle kavgaya tutuşur. Bu esnada Ali Bey, Deli İbrahim'in kızını görüp ona âşık olur. Annesine amcasına köylü bir kıza âşık olduğunu ondan başkasıyla evlenmeyeceğini söyler.
Efsane, Kıroba beyinin kâhyası ile dertleşmesi ile başlar. Bey, kâhyasına ona yetim bir kız aldığı hâlde çocuğu olmadığını nerele-re gideceğini sorar. Kâhya Allah'tan umut kesilmeyeceğini yeni yaylara gidebileceklerini elbet bir gün çocuk sahibi olabileceğini söyle	Kıroba Beyi Ali, kâhyası ile dertleşir ve çocuğu olmadığı için üzüldüğünü ancak eşi Fatma'yı çok sevdiğini kuma getirmeyeceğini, çocuğu olmasa da ondan ayrılmayacağını söyler.	Ali göl kenarında dertli dertli türkü söylerken yanına gelen kâhyası ile konuşur ve ona âşık olduğunu kızdan bahseder. Ailesinin bir köylü kızıyla evlenmesine müsaade etmeyeceğini söyler.
		Yörük meclisi kurulur ve mecliste Ali Bey'in Fatma kızla evlenebileceği söylenir
		Bey Ana, Fatma kızı istemeye gider. Deli İbrahim kızı vermez. Fatma babası adına özür diler.
		Ali, Fatma'yı almak için Deli İbrahim'e bir kese altın verir ve onunla evle-

		nir.
7 yıl boyunca o diyar senin bu diyar benim gezerler adaklar adarlar.	Fatma ile evliliklerinin üzerinden 7 yıl geçmiştir; ancak çocukları olmamıştır.	Fatma'nın evliliği üzerinden 7 yıl geçer ancak çocuğu olmaz.
	Tiyatro oyununda Elif'in gebe olduğu oyunun en başında anlatılmış ve Ali ile arasında herhangi bir münasebetten bahsedilmemiştir.	Fatma çocuğu olmadığı için çok üzgündür. Bu arada Köse Üzeyir'in kızı Elif evlenmiş dördüncü çocuğuna gebedir. Çocuklarıyla Fatma'ya nispet yapar.
		Emeti Kadın boş durmaz ve bu sefer Elif'in küçük kardeşi Yeşil'i Ali Bey'e ayarlamaya çalışır. Fatma'nın kısır olduğunu söyleyerek.
	Fatma dereden su getirirken yolda Hasan isimli bir çocuğu evlat hasreti ile sever; çocuk korkup kendisinden kaçınca oturup ağlar. Gelince, çocuğu teskin eder.	Fatma bir gün tarlada bir çocuk görür. İsminin Hasan olduğunu öğrendiği bu çocukla evlat hasretini gidermeye çalışır. Çocuğa boncuk verir. Çocuk boncukları almaz. Çocuk ona sen hastalıklısın bana bir daha dokunma der. Fatma Allah'a dua eder ya canımı al ya da bana bir çocuk ver diye.
	Ali çadırına döndüğünde amcası dayısı ve annesi ile karşılaşır onlarla konuşur ve sonunda onların kuma getirme fikrine razı olur. Bu kararı Fatma'ya kendisinin açıklayacağını söyler. Fatma güğümler elinde çadırına doğru giderken Ali çıkar gelir. Bu esnada Fatma hafif bir baygınlık geçirir. Ali ile aralarında kuma alma fikri üzerine konuşma geçer. Fatma Ali'ye üzerine kuma getirebileceğini	Ali Bey'in annesi de oğluna Fatma'nın üzerine kuma getirmesi için baskı kurar. Ali Bey, Fatma'ya kıyamayacağımı söyler. Ali Bey'in anası Ali Bey'e baskı yapmaya devam eder ve Yeşim'i gelin olarak seçtiğini sözünü dinlemezse sütünü haram edeceğini söyler. Ali Bey, bir yıl süre ister. Ancak süre vermezler. Ali Bey ve Fatma duruma razı olurlar ancak; bu kararın üzerin-

	<p>söyler sonra yola devam etmek ister ama yine başı dönüp midesi bulanınca Ali'den Gelince'yi seslemesini söyler. Gelince, Fatma'nın yanına gelir ve onunla fısıltıyla konuştuktan sonra karın yüklüdür. Artık güğümleri sen taşı der.</p>	<p>den çok zaman geçmeden Fatma hamile olur.</p>
<p>Yedi yıl gezip durduktan sonra sonunda Bey'in bir oğlu olur. Adını Ali koyarlar.</p>	<p>II. Perdeye geçildiğinde aradan sekiz ay geçmiştir. Fatma hala ev işleri ile uğraşır. Bey Ana onun doğum yapacağı için kendisini zorlamamasını söyler. Fatma sonunda doğum yapar. Bir oğlu olur. Adını Murat koyarlar.</p>	<p>Fatma'nın bir oğlu olur.</p>
<p>Güz gelince kışladıkları yer olan Elmalıdere'ye göç etmeye başlamışlar Göç esnasında bebeği bir ala kilime sarıp yeşil bir kundağın içinde Kara Maya isimli devenin sırtına koymuşlar</p>	<p>Murat bebek doğduktan sonra göç kararı alırlar ve bebek ala kundağa sarılıp Kara Maya isimli devenin üzerine konur. Geleneğe göre Fatma gelin göç kafilesinin en arkasında yer alır ve aciz olduğunu göstermemek için sabaha kadar fırtınada çocuğunu taşıyan deveyi kaybeder ancak yardım istemez.</p>	<p>Fatma'nın oğlu olduktan sonra obanın davarlarına hastalık gelir ve oba göç kararı alır. Oba geleneğine göre göç edilmemesi gerekir çünkü inanışa göre Çiçek Dağı bu mevsimde can almadan geçilmesine izin vermemektedir. Ancak obalılar hayvanları telef olmasın diye göçe başlarlar. Fatma, oğlunu beşiğe sarar ve deve üstünde taşır. Töreye göre göç esnasında bey karısı göçün en arkasında bey de en önde yolculuk eder.</p>
<p>Yolculuk esnasında kuytu bir ormana girmişler aynı zamanda bir de fırtına çıkmış ve herkes kendi canının derdine düşmüş.</p>	<p>Yolculuk esnasında bir fırtına çıkar göz gözü görünmez olur. Fatma gelin gelenekler doğrultusunda kimseden yardım istemez.</p>	<p>Fatma yüküm değerlidir diyerek devesine bir mendil takar. Arada çocuğunu emzirmek için deveyi durdurur.</p>
<p>Bey'in karısı sabaha kadar kaybettiği devesi Kara Maya'yı aramış durmuş.</p>	<p>Sabah olup fırtına dindiğine Yörükler Çiçek Dağı taraflarına bakar ve kuz-</p>	<p>Mendil Çiçek Dağı eteklerine geldiğinde düşer. Bu esnada bir kartal Murat</p>

<p>Sonunda ormandan çıkıp Çiçek Dağı yamacına yaklaştıklarında deveyi bulmuş ama beşiğin içinin boş ala kilimin de yerinde olmadığını görmüş.</p>	<p>gunların leş kokusu almış olduklarını söyler. Ali kuzgunların bir can aldığını düşünür işine bir sıkıntı düşer. Fatma'yı obahlara sorar. Sonra onunun yanına gitmek için yola çıkar. Bu sırada Fatma'da sonunda Kara Maya'yı bulur ve kâhya ile kayın anasının yanına gelerek deveyi çökertir. Ancak beşiğin içinin boş olduğunu görür.</p>	<p>bebeği kapar. Fatma gelin Osman amcadan deveyi durdurup bir kez daha bebeğine bakmak istediğini içinde bir sızi olduğunu söyler. Fatma gelin deveyi çökertip bebeğini bulamayınca kartalın çocuğu kaptığını anlar.</p>
<p>Bebeğin anası Kara Maya'ya yalvarmış yakarmış; ancak deve ağızsız dilsiz bir hayvan olduğu için bir ses çıkmamış lakin deveboynunu garip bir şekilde bükmüş bu hayvan soyu bir daha da boynunu doğrultmamış.</p>		
<p>Bey'in bu olaydan sonra takati kalmamış ancak karısı ve ahali ormana dalıp bebeği aramaya başlamış. Sonra çatalçam denilen bir çamın üstünde alıcı kuşların uçuşunu görmüşler. Çatalçamın o tarafa gittiklerinde kuzgunların yavrucağın elini yüzünü yediğini ala kilimi kana buladığını görmüşler. Yörtük beyinin karısı kurşunla vurulmuş dönüp gayrı emmi, dayı dememiş, göğsüne vura vura öyle bir ağıt tutturmuş ki dinleyenlerin yüreklerini burkmuş. Daha sonra başındaki yaşmağı çıkarıp bebesinden geriye kalan kızıl kemik parçalarını yaşmağın içine sararak bir kundak gibi bağrına basıp</p>	<p>II. Perde Tablo 4'te sahneye Ağaç ve Rüzgâr çıkarak Fatma gelinin hâli üzerine konuşurlar. Ağaç rüzgârdan kilimi yok etmesini kan izlerini silmesini ister. Ağaç ve Rüzgâr Fatma gelini bebeğinin ölüsüne yaklaşırken izlerler. Fatma ala kilimin takıldığı ağaca yaklaşır ve bir türkü söylemeye başlar. Ala kilimi görünce çizmelerini ve tepeliğini çıkararak kuzgunların peşinden gider. Ali'nin sesine döner ve ona el salladıktan sonra gözden kaybolur.</p>	<p>Fatma kartalın peşinden gider ve dağın yamacına çıkarak kartalla boğuşmaya başlar. Fatma kartalla beraber uçurumdan aşağı düşer.</p>

ormanın içlerine doğru giderek gözden kaybolmuş.		
Dayısı emmisi gelinin peşinden gitmiş ama bulamamışlar bu esnada Kıroba Bey'i de çıkıp gelmiş. Yaşça büyük olan emmisi Bey'e olan biteni anlatmış ve gelini de gözden kaybettiklerini söylemiş. Yörük Bey'i sır olup kaybolmadı ya dediği esnada karısının sesi yeri göğü inletmiş ve herkes gelinin dertli türküsünü dinlemiş. Daha sonra aramış taramış gelini bulamamışlar. Herkesin umutları tükenmiş gelinin ne ölüsünü bulabilmişler ne dirisini; ancak Yörük Beyi "ya ölürüm ya karımı bulurum" diyerek karısının türkü sesinin geldiği yöne doğru gitmeye devam etmiş.	Ali, Fatma'nın peşinde gider. Yörükler de Fatma'yı aramaya çıkar. Ali Bey'in Fatma'nın cesedini kollarında taşıdığı Fatma'nın Gelinalan Çay'ında boğulmuş olduğu haberini verirler. Ali Bey sabaha kadar oğlu ve karısının cesedi başında bekler. Bu esnada Rüzgâr ve Ağaç sahneye girerek masalın son bulduğunu söylerler. Tiyatro oyunu bu şekilde son bulur.	Aşağıdan olan biteni seyrederken Ali karısının cansız bedenini başına gider. Filmin sonunda Fatma gelinin türküsü duyulur. Fatma gelin ve bebeğinin silüetleri gökyüzünde görünür. Sinema filmi bu şekilde son bulur.
Kırobalılar gözleri yolda gönülleri gümanda o kışı orda kışlamış beyi ve karısını beklemişler; ancak bey ve karısı çıkıp gelmemiş. Onlarda başlarına yeni bir bey seçip tekrar göç etmeye başlamışlar.		
Kırobalılar göç etmiş ama her göç ettikleri yerde o kara yazılı ananın sesi onların peşini bırakmamış.		
Kimi gelin ve bey için akkuş olmuş kimi peri olmuş kimi de ne olduğunu bilmem ama bunların		

sesi dağa taşa işlemiş saza kamaşa geçmiş kıyamete kadar silinir mi demiş.		
Obalılar sonunda Hacı İlyas denilen verimli güzel bir yere gelmişler ve orada konakladıkları gün gelinin sesini işitmemişler. Oba Beyi bunun üzerine bu göçerlik bize uğur getirmedi bundan sonra buraya yerleşip burada yaşayalım demiş. Bunun üzerine Kırobalılar Muğla ve Fethiye arasında yer alan Kıroba isimli kötü kurmuş ve o günden bu güne orada yaşamışlar ancak gelinin hikâyesini hiç unutmamışlar.		

Görüldüğü üzere olay akışındaki ilk farklılık efsanede olayların Kıroba beyinin kâhyası ile konuşmaya başladığı kısımda görülür. Tiyatro metninde olaylar Bey Ana'nın yanına Emeti Kadın'ın geldiği sahneyle başlarken sinema filminde olaylar Kıroba halkının göç yaptığı sahne ile başlar. Sinema filminde Kıroba beyi Ali'nin Fatma'ya nasıl âşık olduğu anlatılırken efsane ve tiyatro metninde bu kısımlar yoktur. Efsane metninde Kıroba beyinin eşinin yetim bir kız olduğu ifade edilirken tiyatro metninde ve sinema filminde ismi de zikredilen Fatma gelin bir köylü kızıdır. Sinema filminde ve tiyatro metninde yedi yıl boyunca çocuğu olmayan çiftin çocuklarının olmama hadisesi sonucunda aile büyüklerinin Kıroba beyi Ali'yi kuma almaya zorlaması söz konusu iken efsanede böyle bir durum yoktur. Efsanede Kıroba beyi çocuk sahibi olabilmek için adaklar adamakta, diyar diyar gezmekte ve sonunda çocuk sahibi olmaktadır. Tiyatro metni ve sinema filminde ise Ali annesinin sözünü kıramayarak kuma getirmeyi kabul ettikten sonra eşi Fatma'nın hamile olduğunu öğrenmektedir. Bu kısımdan sonra çocuğun doğum hadisesi ve sonrasında yaşanan göç hadisesi üç metin arasında da paralellik taşır. Ancak göç hadisesinin başlamasına yol açan olaylar arasında da farklılık vardır. Efsanede göç etmelerinin sebebi son bahar geldiği için kışlaklarına gitmekken sinema filminde göç yapılmasının sebebi davarların hastalanmasıdır. Tiyatro oyununda ise göçün sebebi anlatılmamış, çocuk doğduktan kırk gün sonra göç için obanın toplandığından söz edilmiştir. Olay örgüsünün bundan sonraki kısımlarında da farklılıklar göze çarpar. Efsanede Kıroba

beyinin eşi çocuğunun cesedini kundak yaparak ormanda gözden kaybolur. Kıroba beyi de karısının peşinden giderek gözden kaybolur. Oba halkı beylelerini ve eşlerini bir kış boyunca beklerler. Sesleri ve türküleri gelir ama kendileri bir türlü ortaya çıkmaz. Tiyatro oyununda ise Fatma oğlunu parçalayan kuzgunların peşinden giderken Gelinalan Çayı'nda boğulur, Ali sabaha kadar eşinin ve çocuğunun başında bekler. Rüzgâr ve ağacın konuşmalarıyla oyun son bulur. Sinema filminde ise Fatma bebeğini kapıp parçalayan kartalın peşinden dağa çıkar ve kartalı çıplak elleriyle öldürürken dağın yamacından aşağı düşerek ölür. Ali, Fatma'nın ölüsünü kollarına alır. O esnada Fatma'nın türküsü eşliğinde gökyüzünde bebeğiyle birlikte görülen mutluluk tablosu içerisinde film son bulur. Tiyatro oyununun ve filmin bittiği yerde efsanenin devam ettiği görülür. Efsanenin sonunda Kıroba halkı başlarına yeni bir bey seçmiş ve Kıroba köyünü kurmuştur. Uyarlayıcılar tarafından efsaneden çıkarılan bu kısımlar yerine tiyatro metninde ve sinema filminde yeni bölümler eklenmemiştir.

5.2.2. Zaman ve Mekân Düzleminde Değişim

Kaynak eserde olaylar en az yedi-sekiz yıllık bir zaman diliminde geçmektedir. Efsane anlatılmaya başladıktan Kıroba beyinin çocuk sahibi olduğu sürece kadar geçen zaman yedi yıl olarak belirtilir. Çocuğun doğumu için geçen süre ve çocuk doğduktan birkaç ay sonra yapılan göç ve çocuğun ölümlünden sonra Kıroba köyünün kuruluşuna kadar geçen süre tam olarak belirtilmemiştir. Eserde herhangi bir tarih belirtilmemiştir. Kıroba'nın kuruluşu ile ilgili tarih kaynaklarına bakıldığında olayların geçtiği dönemin 13-14. yüzyılı işaret ettiği söylenebilir. Uyarlama eserlerde de zaman belirtilmemiş, sadece Kıroba beyinin yedi yıldır çocuk sahibi olamadığı üzerinde durulmuştur.

Tiyatro oyununda olaylar Ali ve Fatma'nın yedi yıldır çocuk sahibi olamamaları üzerine aile baskısına maruz kaldıkları kısımla başlar. Bu bakımdan tiyatro metni efsaneden zamansal açıdan farklıdır. Tiyatro metni yedi yıllık zaman diliminde ne olduğunu anlatmaz, geriye dönüş de olmaz. Birinci perdede yaz başlarıdır. Bey Ana vaktin ikindiye geçtiğini ve akşam olacağını söyler (Cumalı, 1985, s.11). Bu bakımdan tiyatro oyununda zaman belirtilmektedir. Tiyatro metninde vaka zamanı esas olarak Fatma'nın hamile kalma süreci, doğurduktan kırk gün sonra yola çıkış maceraları ve bu yolculuk esnasında çocuğunun kuzgunlar tarafından parçalanması neticesinde onun boğulmasına kadar olan zaman dilimini kapsar. Bu zaman dilimi de ortalama olarak on bir aylık bir sürece tekabül eder.

Sinema filminde olaylar efsaneden de önceki bir tarihte başlar. Efsanede Kıroba beyi evlidir ve çocuğu olmadığı için çare arar, yedi yıl sonunda çareyi bulur. Sinema filminde ise Kıroba Beyi Ali evli değildir ve eşi Fatma ile nasıl tanıştığı, nasıl âşık olduğu ve onunla evlilik süreci anlatılır. Bu sürecin tam olarak ne kadar sürdüğü ifade edilmese de birkaç aylık bir zaman diliminde gerçekleştiği tahmin edilebilir. Bundan sonra Ali, Fatma ile evlenir ve aradan yedi yıl geçer, sonra çocukları olur. Çocuklarının kırkı çıkmadan göçe başlarlar. Göç esnasında çocuğu kartal kapıp parçalayınca Fatma kartalı öldürmek için çıktığı dağdan düşer ve film son bulur. Tüm bu süreç göz önünde bulundurulduğunda sinema filminin ortalama sekiz yıllık bir vaka zamanını konu aldığı söylenebilir.

Eserler arasında mekânsal farklılıklar olduğu da görülmektedir. Efsanede var olan Kıroba köyü ve Hacı İlyas yerleşkesinden uyarlamalarda hiç bahsedilmemiştir. Efsanede Kıroba beyinin eşi bir ormanda kaybolurken tiyatro oyununda ve sinema filminde bu ormana yer verilmemiştir. Oyunda mekân Güneydoğu Anadolu Yörüklerinin yaşadığı Çiçek Dağı etekleridir. Necati Cumalı bu mekânı, doğa ve kültür unsurları ile tasvir eder (Ünlü, 2015, s.126). Tiyatro metninde Fatma dereden su getirirken Hasan çocukla karşılaşır. Ancak sinema filminde Fatma'nın Hasan çocukla karşılaşması bir çeşme başında gerçekleşir. Sinema filminde mekân olarak Fatma'nın köyü de kullanılmışken bu köy kaynak metinde ve tiyatro oyununda yoktur. Bu bakımdan kaynak eser ile uyarlama eserler arasında mekân konusunda da farklılık vardır.

5.2.3. Kişiler Düzleminde Değişim

Kaynak eserin kişiler düzlemindeki çekirdek yapısına sadık kalınmıştır ancak şahıs kadrosunun tiyatro eserinde genişletildiği, sinema filminde de sayının daha fazla arttığı görülmektedir. Uyarlayıcılar kaynak eserin kişilerini kendi metinlerine taşıırken kişilerin sayısında artışa gitmiş ve eser içindeki konumlanışlarına müdahale etmiştir. Her üç eserin şahıs kadrosu aşağıdaki tabloda sıralanmıştır:

Tablo 6: Kaynak Eser ve Uyarlamalar Arasındaki Farklar

Kaynak Eser	Uyarlama Eser I	Uyarlama Eser II
ŞAHISLAR	ŞAHISLAR	ŞAHISLAR
Kıroba Beyi: Yörük beyidir.	Ali: Yörük beyi, 25 yaşındadır.	Ali: Oba beyidir.

Kâhya: Yörük Beyi'nin kâhyasıdır.	Kâhya: Yörük beyinin kâhyasıdır.	Kâhya: Ali Bey'in kâhyasıdır.
Ali Bebek: Kıroba beyinin oğludur.	Murat Bebek: Ali ve Fatma'nın çocuklarıdır.	Murat Bebek: Ali ve Fatma'nın çocuklarıdır.
Ana: Kıroba beyinin annesidir.	Ana: Yörük beyinin anası, ellisini aşkındır.	İraz (Bey Ana): Ali'nin annesidir.
Dayı: Kıroba beyinin dayısıdır.	Dayı: Yörük beyinin dayısıdır.	
	Elif: Yedi günlük loğusa olan Ecen-gil'in gelinidir.	Elif: Köse Üzeyir'in kızıdır. Ali ile evlendirilmek istenir.
Emmi: Kıroba beyinin amcasıdır.	Emmi: Yörük beyinin amcasıdır.	Osman Emmi: Ali Bey'in amcasıdır.
Kırobalılar: Oba ahalisidir.		
	Yeşil: Elif'in gelinlik çağına gelmiş küçük kardeşidir.	Yeşil: Köse Üzeyir'in Ali ile evlendirmek istediği küçük kızıdır.
	Fatma: Yörük Beyinin karısı, 21 yaşındadır.	Fatma: Ali'nin âşık olup evlendiği köylü kızıdır.
Kara Maya: Göç esnasında bebeği taşıyan deve.	Kara Maya: Murat bebeği taşıyan devedir.	Kara Maya: Murat bebeği taşıyan deve.

	Emeti Kadın: Yaşlı bir yörük kadınıdır.	Emeti Kadın: Elif'i Ali'ye ayarlamaya çalışan arabulucu kadındır.
	Hasan: Obadan bir çocuk, 10 yaşındadır.	Hasan: Obadan küçük bir çocuk.
		Köse Üzeyir: Obanın Yörüklerindedir. Elif kızının babasıdır.
		Amca kızı: Osman'ın kızıdır.
	Gelinçe: Yörük beyinin küçük amcasının karısıdır, orta yaşlıdır.	
	I. Yörük: Genç bir çobandır.	
	II. Yörük: Genç bir çobandır.	
	Rüzgâr: Maskeli, genç bir erkektir	
	Ağaç: Maskeli, genç bir kadındır.	
		Deli İbrahim: Obalıları sevmeyen bir köylüdür. Fatma'nın babasıdır.
Yeni Oba Beyi: Kıroba beyi		

karısının peşinden gidip geri dönmeyince seçilen yeni beydir.		
---	--	--

Kaynak metin bir efsane olduğu için şahıs kadrosu azdır. Ancak bu şahıs kadrosunun ilk uyarlama eseri olan tiyatro oyununda genişletildiği görülmüştür. Tiyatro oyunundan sonra yapılan sinema uyarlamasında ise efsaneden ziyade tiyatro oyununa sadık kalınarak bir uyarlama yapıldığı görülmektedir. Sinema filmi, efsanenin uyarlaması olan tiyatro filminin uyarlamasıdır. Bu bakımdan şahıs kadrolarında büyük bir değişiklik görülmemektedir. Kaynak metinde Ali ismi Fatma'nın bebeğinin adıdır. Ancak tiyatro metninde ve sinema filminde bu isim oba beyine aittir. Efsanede var olan uyarlamalarda var olmayan karakter yeni oba beyidir. Tiyatro metninde Emeti Kadın doğrudan Bey Ana'ya oğlu için kuma getirmesini tavsiye etmezken sinema filminde bunu yapmaktadır. Tiyatro metninde Elif kız evli ve hamiledir. Sinema filminde evli değildir ve gönlü Ali'dedir. Tiyatro metninde Ali'nin dayısı da sahnede görünürken sinema filminde dayısı yoktur. Efsanede bir tek oba beyinin oğlunun adı ve onu taşıyan devenin adı yer alır. Diğer kahramanların isimlerinden bahsedilmez. Bu bakımdan uyarlama işleminin kişilerin isimlerinin yerleştirilmesinde kullanıldığı görülmektedir. Buna karşın tiyatro metni ve sinema metninde kullanılan şahıs isimleri aynı olduğu için sinema filminin uyarlama esnasında tiyatro metnine isim hususunda sadık kaldığı görülmektedir.

5.2.4. Dil Unsurları Düzleminde Değişim

Kaynak eser ile uyarlama eserler dil ve anlatım özellikleri açısından karşılaştırıldığında, özellikle Fatma'nın konuşmalarındaki farklılıklar göze çarpar. Fatma, efsanede ağız özelliklerini daha fazla kullanırken tiyatro oyununda daha az kullanmaktadır, filmde ise Fatma'nın neredeyse bir köylüden ziyade şehirli gibi konuştuğu görülmektedir. Kaynak eser bir efsane olduğu için efsanede yer alan şahıslar arasındaki diyalogların sayısı azdır. Ayrıca kaynak eserde konuşmalar ağırlıklı olarak başkahramanlar olan Oba Bey'i ve Fatma üzerinde yoğunlaşmıştır. Uyarlayıcının kaynak eserin dil özelliklerini göz önünde bulundururken kimi kelime ve ifadeleri yerleştirme ihtiyacı duyduğu ve bu yönde bir uyarlama yaptığı görülmektedir. Uyarlama eserlerde genel olarak yerleştirilen dil unsurları kişilerin unvanları, oba beyinin eşinin söylediği türküler ve kimi seslenme ve ünlemler olduğu görülmektedir.

Tablo 7: Dil Unsurları Düzeyinde Değişim

Kaynak Eser (Efsane)	Uyarlama Eser (Tiyatro)	Uyarlama Eser (Film)
<p>Oba Beyi: Şu feleğin güldürmediğini güldüreyim dedim, yetimin yetimi bir kız aldım ama gel gelelim oğuldan kızdansa yana ne Allah onun yüzünü güldürdü ne o benim yüzümü. Yıllardır derdime derman arıyorum ya... Güvendiğim dağlara kar yağıyor. Bilmem ki neyleyip netsem, obamı alıp hangi yaylaya, yurda gitsem!</p> <p>Kâhya: A kapına kul olduğum,” demiş. “Sen murad ettikten geri, yayla mı yok bize? Yol bir kulaç, oba bir avuç... Kim var kim yok, ağzıma bakıyor; hangi gün, hangi saat desen bu göçü buradan yükleriz. Neye derler ki, ekilip dikilen tohum her yerde güverip yeşermez. Belki buraların havası, suyu yaramamıştır. İnşallah, yeni konacağımız yaylalar yüzümüzü güldürür, Allah’tan umut kesilir mi?</p> <p>Fatma: Karamaya, Karamaya; hiç mi elimden su içmedin, nettin benim gülümü? Gülümü, Ali gülümü! Kurda kuşa mı kaptırdın? Yoksa kaplan meşeli dağlar mı çekip aldı üstünden? Bir cevap ver, ağız-dilden; seni, beni yaradanı seversen...</p> <p>Oba Beyi: Yolunuzu gözlemekten gözlerim karardı. İnsan kuşun kanadıyla olsun haber ulaştırır. Hiç mi baba olmadınız; elinizi yüreğinize</p>	<p>Emeti Kadın: Soy bacı, soy! Kime çekecek? Anaya çekmişler! Dibi görünmedik bardaktan su içme demeleri boşuna mı? Elif’in küçüğü Yeşil’i görmem mi? Maşallah o da yetiştirdi gelinlik kız oldu! Boyu bosu, kaşı gözü ablasını bastırıldı! Güzellikte desen beş obada eşi menendi yok! Çeyizi desen obada bir tane!</p> <p>Ali: Üstüne evlensem ne değişir?</p> <p>Ana: Daha önce deseydin ya şunu! Fatma’yı küçük düşüremezsin de ak saçlı ananı mı ele güne karşı küçük düşürürsün! Dillerim kuruyaydı da Fatma’yı istediğin gün olur demeyeydim!</p> <p>Ali: Bir yıl daha mühlet ver Ana! Bir yıl sonra her ne dersen kabulüm...</p> <p>Fatma: Dayanamam gayri! Bekliyemem! Obada yedi yıldır kısırdediler söz sırasında komadılar! Yedi yıldır herkesle bir gülp söyledim! Herkesle bir oturup kalkmadım! Yedi yıldır Ali’den senden gayri tatlı sözünü duyduğum bir kimsem yok!</p> <p>Gelince: Hepimizin öyle</p>	<p>Emeti Kadın: İraz Bacı Allah’ısen şu Köse Üzeyir’in Elif’e bir bak. Nasıl da akranlarını bastırdı. Yedi obada eşi menendi yok. Güzelliğine hamaratlığına bi diyi-ceğin var mı? Ya çeyizini görsen tam bey oğluna layık.</p> <p>Ali Bey: Gönlümü bir köy güzeline kaptırdım. İbrahim’in kızı Fatma’ya nikâh kıymazsan gençliğim de beyliğim de haram olsun bana.</p> <p>Bey Ana: Obamızda yıllar yılı devam etmiş örfler adetler hüküm sürer. Hangi gün bir obalının köyden kız aldığı, ne zaman bir bey anasının köy kızından torun sahibi olduğu görülmüştür. Yandım çadırım başıma yıkıldı. Bu günleri de görecek miydim Yarabbi! Ama Bey oğlumun kararı buysa oba meclisi kurlusun.</p> <p>Emmi: Oğul! Bizim kanımız saf Yörük kanıdır. Anan ölür de bir yabancıyı gelin diye çadırına sokmaz.</p> <p>İbrahim Ağa: Sizin gibi çingen takımına verilecek kızım yok.</p> <p>Ali Bey: Ben seni telinle duvağınla alacağım.</p>

<p>koysanıza!</p> <p>Emmi: Bre gadasını aldığım bey; demeye yürek mi kaldı bizde; dilim dilim dilindi, dilim varmıyor demeye; dert bir başlı değil ki... Eğer adı mı kara haberci diye çıkar-mazsan böyle iken böyle: Ak kundağı, Karamaya'nın üstünden Çatalçam çekip almış; Çatalçam'ın dalından da bir kanlı kuzgun almış; delik deşik etmişler, o ağızsız, dilsiz yavruyu.</p>	<p>kızım! Bu dünyada bir-den ikiden çok dostu yakını olan kim? Kimin-de onu da arama..</p> <p>Fatma: Beni obanın kem gözlerinden, acı sözle-rinden kurtar! Gözün kimi tutar, gönlün kimi severse al! Sana kızmam, güvenmem! Ananı, ya-kınlarını kırma!</p> <p>Ali: Böyle deme! Ben senden sonra kimi seve-rim? Seninle baş koydu-ğum yastıkta, senden başka kiminle gözüm uykuya tutar.</p>	<p>Gelici misin, kalıcı mı-sın?</p> <p>Fatma: Ağaçlar çiçeğe karışır, hayvanlar yavru-lar. Herkesin çadırı şen-lik içinde cıvıl cıvıl. Bizim ölü evi gibi, çocuk sesi yok, yetti gayri.</p> <p>Bey Ana: Tanrı Teâla hor görüp kısır yaratmış kul ne yapsın. Yeşim'i gelin seçtim. Sizin yıllar önünüzde, benim geride. Sözümü dinlemezsen ak südüm haram olsun.</p> <p>Osman Emmi: Yorul-dun gayri gelin bırak da ben çekiyim Kara Ma-ya'yı</p>
---	---	--

Kaynak eserde olmayıp özellikle sinema filminde olan “gayri”, “Tanrı Tea-la”, “Çingen” gibi ifadeler dikkat çeker. Efsane ve Tiyatro oyununda Allah ifadesi kullanılırken sinema filminde Tanrı sözcüğü tercih edilmiştir. Efsa-nede bebeği yiyen kuş “kuzgun”, tiyatro oyununda “akkuş”, sinema filminde “kartal” olmuştur. Sonuç olarak denilebilir ki tiyatro oyunu ve sinema filmi Yörük ve köylü ağız özelliklerini ve yöresel özellikleri değiştirerek kaynak eserin dilinden daha farklı bir dil oluşturmuştur.

5.2.5. Kültürel Ögeler Düzleminde Değişim

Kültürel içerik açısından uyarlanan eserler ile kaynak eser arasında en dikkat çekici değişiklik efsanede kuma getirme gibi bir seçeneğin hiçbir şekilde gündeme getirilmezken tiyatro ve sinema filminde kuma getirme gibi bir durumdan bahsedilmesidir. Efsane metninde kuma getirme olgusuna rastlanmayış kaynak metin ile uyarlamalar arasında zamanla meydana gelen kültürel değişimi gözler önüne sermek bakımından dikkate değerdir. Efsane metninde oba beyinin çocuğu olmadığı için obalılar kurbanlar keser adaklar adar yedi yıl boyunca gezerler. Ancak kuma getirme konusu yani çok eşlilik hiç gündeme gelmez. Buna karşın tiyatro ve sinema metinlerinde çok eşliliğin söz konusu olduğu görülmektedir. Bu durum da Türk kültüründe zaman

içinde meydana gelen değişimin ne yönde olduğunu gözler önüne sermek bakımından dikkate değerdir.

Uyarlamalarda ve efsanede temel olarak Yörük yaşantısı ele alınmış ve anlatılmıştır. Yörüklerin yaptıkları işler ve hayat tarzları konusunda kültürel bir değişiklik olmasa da efsaneden tiyatro oyununa tiyatro oyunundan sinema filmine yapılan uyarlamalar esnasında birtakım eklemeler, dönüştürmeler yapılmıştır. Tiyatro oyununda Bey Ana yapağı tararken sinema filminde yayık ile uğraşmaktadır. Efsanede ve tiyatro oyununda köy yaşamına dair unsurlar okura yansıtılmazken sinema filminde köy hayatı ve oba hayatı arasındaki farklılıklar gözler önüne serilmiş ve obalılar ile köylüler arasındaki çatışma senaryoya ilave edilmiştir. Bunların dışında kadın ve erkeğin toplumdaki rolü konusunda dinî konularda örf ve âdetlerde kaynak metinler ve uyarlamalar arasında belirgin bir farklılık bulunmamaktadır. Uyarlayıcılar kaynak metindeki birçok unsuru değiştirmeden uyarlamayı tercih etmişlerdir. Kadının Yörük toplumu içindeki rolü ve çocuk sahibi olmayan insanlara karşı toplumun yarattığı baskı ve olumsuz örf ve âdetlerin yol açtığı dramatik netice kaynak metin ve uyarlamalarda işlenmiştir. Efsane ve tiyatro metninde Allah ifadesi kullanılırken sinema filminde Tanrı ifadesi tercih edilmiştir.

Sonuç

Bu çalışma doğrultusunda kaynak metin ile uyarlamalar arasında biçim ve içerik konusunda kavram ve eylem düzleminde değişen unsurların değişmeyenlere oranla fazla olduğu görülmüştür. Bununla birlikte yarı tiyatro metninin uyarlaması olan sinema metninde de değişen unsurların değişmeyen unsurlara nazaran baskın olduğu görülmektedir. Uyarlayıcılar kaynak eserde bulunmayan karakter isimlerini erek metinlere eklemiştir. Ayrıca uyarlayıcı kaynak metinde bulunmayan dil ve anlatım unsurlarını da erek metinlere eklemiştir. Efsanede var olan diyalogların sayısı azdır ve efsane hacim olarak birkaç sayfalık bir metinken tiyatro oyunu ve sinema filminin metinleri bu hacmin onlarca katıdır. Bu bakımdan kaynak metin olan efsanenin çekirdek olay örgüsüne büyük ölçüde sadık kalındığı ancak diyaloglar, betimlemeler ile olay örgüsünün genişletildiği görülmüştür. Kaynak metin ile uyarlamalar arasında zaman ve mekân konusunda da birtakım farklılıklar tespit edilmiştir. Efsane metni hacim olarak kısa olsa da ele aldığı olayların süreci açısından daha uzun bir zaman dilimini kapsamaktadır. Efsane metninde Oba beyinin bebeği kuşlar tarafından öldürüldükten sonra da olaylar devam etmekteyken tiyatro oyununda ve sinema filminde Oba beyinin Fatma'nın cesedini kolları arasına almasıyla son bulmaktadır. Mekân isimleri aynı olmakla birlikte sinema filminde Fatma'nın ailesinin yaşadığı mekânın da

uyarlamaya eklendiği görülmektedir. Uyarlamaların olay örgülerinde de kaynak metne göre farklılıklar olduğu tespit edilmiştir.

Yapılan analiz göstermiştir ki kaynak metin ile erek metinler arasında farklılıklar vardır; ancak bu farklılıklar folklorik malzemenin modern sanatlara uyarlanmasından kaynaklı olduğu gibi eseri alımlayacak olan hedef kitlenin beğenisini karşılamak gayesinden de kaynaklanmaktadır. Necati Cumalı, Eski Yunan tragediyalarında yapıldığı gibi kaynağını mit ve efsanelerden almış ve bunu yaparken de kendi ifadesiyle uluslaşma bilinci doğrultusunda hareket etmiştir. Onun bu yaklaşımı tiyatro eserinin ve tiyatro eserinden uyarlanan sinema filminin gördüğü ilgiden de anlaşılacağı üzere isabetli bir yaklaşım olmuştur. Bu durum da göstermektedir ki uyarlama eserler hedef kitlelerin bilinç altına uygun eserler oldukları ve toplumların yüzlerce binlerce yıllık birikiminin ürünü olan eserlerden beslendikleri için hazır bir seyirci kitlesine sahiptirler. Sonuç olarak denilebilir ki uyarlama eserler kaynaklarını toplumun kendi anlatı denizinden aldıkları için -Necati Cumalı'nın sinema filmi uyarlamaları ile ilgili yaptığı eleştiriler göz önünde bulundurulduğunda- başarılı uyarlamalar olmasalar dahi hitap edecek bir kitle bulabilmektedirler.

Kaynakça

- Aslanoğlu, B. Y. (2004). *41 Türk Filminde Folklorik Unsurlar*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Atay, A. (2022). Sinemada Edebiyat Uyarlamaları: “Dvoynik ve The Double Örneği”. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 8 (2), 131-155.
- Cumalı, N. (1985), *Necati Cumalı Bütün Oyunları 3*. Ankara: Tekin Yayınevi.
- Cumalı, N. (1992). Raik Almaçık’a Mektup, *Türk Dili Dergisi*.
- Cumalı, N. (1996). Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi. *Varlık*, 1060, 11-15.
- Bastin, G. L. (1998), “Adaptariton”, *Routledge Encyclopedia of Translations Studies*. (Ed. Mona Baker), London and New York: Routledge.
- Bulut, S. (2017). *Türk Tiyatrosunda Uyarlama (1860-1923)*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge.
- Karadeniz Yağmur, S. (2018). Efsane ve Mitoloji Üzerine Genel Bir Değerlendirme ve Efsane Mitoloji İlişkisi. *Asia Minor Studies-International Journal of Social Sciences*, 6 (12), 317-328.
- Oylum, R. (2016). *Türk Sinemasında Necati Cumalı Uyarlamaları*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Taş, S. (2001). *Necati Cumalı ve Oyunları*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ünlü, D. (2015). *Necati Cumalı'nın Eserlerinde İzmir ve Çevresi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Doğu Akdeniz Üniversitesi, Kıbrıs.
- Yıldız Kayadevir, R. (2019). Uyarlama Sinema Filmleri Üzerine Bir Sorgulama: Sinema Seyircilerinin Okuma Pratikleri. *Sine Filozofi Dergisi*, s.453-473.
- URL-1. <https://yilmaztekin.pro/2018/12/20/bos-besik-bir-yoruk-efsanesi/>
- URL-2. <https://aydin.ktb.gov.tr/TR-64353/ilceler.html>
- URL-3. <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/819/bos-besik>

Ekler

Tablo 1: Uyarlama Şeması 1

Tablo 2: Uyarlama Şeması 2

Tablo 3: Uyarlama Şeması 3

Tablo 4: Boş Beşik İsimli Eserler ile İlgili Bilgiler

Tablo 5: Olay Örgüsü Değişim Listesi

Tablo 6: Kaynak Eser ve Uyarlamalar Arasındaki Farklar

Tablo 7: Dil Unsurları Düzeyinde Değişim

Makale Bilgisi | Article Information

Makale Türü / Article Type:

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 05.09.2023

Kabul Tarihi / Date Accepted: 12.10.2023

Yayın Tarihi / Date Published: 30.12.2023

İntihal | Plagiarism

Bu makale, iThenticate yazılımına taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir./This article has been scanned by iThenticate. No plagiarism detected.

Değerlendirme | Peer-Review

İki Hakem / Çift Kör Hakem

Double anonymized - Two External

Atıf | Citation

Tatlı, M. (2023). Burhan Sönmez'in Labirent Romanında Bellek Yitimi ve Unutma. *ÇAKÜ-TAD*, 3 (2), 159-176.

Telif Hakkı | Copyright

(CC BY-NC 4.0) Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır./ Licensed under the (CC BY-NC 4.0) International License.

Etik Beyan | Ethical Statement

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği ve yazarının sorumluluğunda olduğu beyan olunur./ It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.

Etik Kurul İzni/Ethics Committee Permission

Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır./ Ethics committee permission is not required for this study. No research has been conducted on any living creature (human or animal).

Finansman ve Çatışma Beyanı / Grant Support and Conflict of Interest

Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır./ The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.

Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması olmadığını ve yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder./ The author of the article declares that there is no financial conflict of interest with any institution, organization, or person related to this study and that there is no conflict of interest between the authors.

BURHAN SÖNMEZ'İN LABİRENT ROMANINDA BELLEK YİTİMİ VE UNUTMA

Amnesia and Forgetting in Burhan Sönmez's Novel Labirent

Meliha TATLI 

Doktora Öğrencisi, Ordu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ordu/TÜRKİYE, edibemeliha@gmail.com

Öz

Bellek çalışmalarına olan ilginin artmasının sebebi; insanların geçmişe olan merakı ve toplumsal değişimlerdir. Birçok disiplinle yakından ilgisi olan bellek kavramı edebî metinler aracılığıyla da ele alınmaya başlanmış kimlik, kültür ve tarih bilinci gibi kavramlarla olan ilişkisine bakılmıştır. Belleğin varlığı bu kadar önemliken onun yitirilmesi, diğer bir deyişle geçmişi kaybetmek büyük bir dramdır. Bellek, geçmişi ilk günkü kadar taze hatırlamaya da bir organizmanın sahip olabileceği bu hatırlama yeteneği sayesinde geçmişi akan zamana rağmen diri tutmayı başarır. 2000 sonrası çağdaş yazarlardan olan Burhan Sönmez, dördüncü romanı olan *Labirent*'te Boratin isimli bir müzisyenin Boğaz Köprüsü'nden atlayıp intihar ettikten sonra geçirdiği bellek yitimini ve hatırlamak adına çektiği sancuları anlatır. Boratin kendisinin kim olduğundan başlayıp evinin yoluna kadar her şeyi unutmuştur. Bedensel olarak kırık bir kaburgayla hayata dönmeyi başarsa da kendi varlığına dair bütün izleri kaybetmesi onun bellek sınırlarının dışına atıldığını göstermiştir. Roman boyunca Boratin'in hatırlama arzusu okuyucuya bellek kavramını yeniden düşündürmeyi başarmıştır. Bellek bilgiyi çeşitli yollarla yani kodlama ve depolama gibi süreçlerden geçirerek ona yeni anlamlar yükler. Bellek kişinin geçmişte algıladığı birtakım sahneleri belirli koşullar sağlandığında okuyucuya hatırlatmayı ihmal etmez. Bu hatırlama ediminin yetersiz olması ise Boratin'in boş bir bellekle İstanbul'un sokaklarını dolaşırken anısal belleğe dair hiçbir ize rastlamamasından anlaşılır. Bu çalışmada tespit edilen başlıklarla bellek yitiminin nasıl bir yokluklar evreni kurduğu incelenmiş, toplumsal bellek, nostalji, bellek metaforları ve rüya gibi kavramların bellekle olan ilişkisinden söz edilmiştir. Belleğin insanı bireysel, toplumsal, kültürel olarak her yönden hayata hazırladığı açık olmakla birlikte bunların

eksikliği sonucunda çekilen benlik ve varoluş sancıları *Labirent* romanı ve Boratin karakteri üzerinden okuyucuya aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Burhan Sönmez, *Labirent*, bellek yitimi, unutma, roman.

Abstract

The reason for the increasing interest in memory studies is people's curiosity about the past and social changes. The concept of memory, which is closely related to many disciplines, has also been discussed through literary texts, and its relationship with concepts such as identity, culture and historical consciousness has been examined. While the existence of memory is so important, losing it, in other words losing the past, is a great drama. Although memory does not remember the past as fresh as the first day, thanks to this ability to remember an organism, it manages to keep the past alive despite the passing of time. Burhan Sönmez, one of the contemporary writers after 2000, tells in his fourth novel *Labirent*, the loss of memory of a musician named Boratin after he jumped off the Bosphorus Bridge and committed suicide, and the pains he suffered in order to remember. Boratin has forgotten everything from who he is to his way home. Although he managed to come back to life with a broken rib, losing all traces of his own existence showed that he was thrown out of the limits of his memory. Throughout the novel, Boratin's desire to remember has made the reader rethink the concept of memory. Memory attributes new meanings to information by passing it through processes such as coding and storing in various ways. Memory does not neglect to remind the reader of certain scenes that the person perceived in the past, when certain conditions are met. The inadequacy of this act of remembering can be understood from the fact that Boratin, while wandering the streets of Istanbul with an empty memory, did not encounter any traces of the memory. In this study, it has been examined how amnesia creates a universe of absences, and the relationship of concepts such as social memory, nostalgia, memory metaphors and dreams with memory is mentioned. Although it is clear that memory prepares people for life in every aspect, individually, socially and culturally, the pains of self and existence suffered as a result of their lack are conveyed to the reader through the novel *Labirent* and the character of Boratin.

Keywords: Burhan Sönmez, *Labirent*, amnesia, forgetting, novel.

Giriş

Bellek son zamanlarda kendi akademik alanını oluşturmuş ve farklı disiplinlerin dikkatini çekmiş bir konudur. Hatırlamanın ve unutmanın kişisel ve toplumsal süreçlerini inceleyen bellek çalışmalarının son zamanlarda yapılan bilimsel birtakım araştırmalarla belleğin işleyiş sürecini anlamayı kolaylaştırdığı ifade edilmiştir (Neyzi, 2020, s.1). Türkiye'de bellek çalışmalarının yeni bir saha oluşturması konuyla alakalı akademik çalışmaların da çoğaldığını göstermiştir. Bellek özel bir kavram olmakla birlikte zamansal olarak

geçmiş üzerine kuruludur. Geçmiş sorgulayan, inşa eden ve zaman zaman onunla yüzleşen bellek, öğrenilen ve deneyimlenen her şeyi saklama gücüne sahiptir. “Bellek, geçmiş deneyimlerimizi, anılarımızı ya da bilgilerimizi saklama ve sonradan çağırma yetisidir” (Flew, 2005, s.60). Bilgiler ve birtakım görüntüler kişinin belleği sayesinde oraya kaydedilir ve uygun şartlar (mekân ve zaman gibi) sağlandığında o bilgiler yeniden çağılır. “Bellek bir inşadır; dolayısıyla, sonradan edinilen bilgilerle, olayı izleyen düşünme süreçleriyle, ilk anının üstüne binen ve onu değiştiren başka deneyimlerle daima filtre edilir” (Traverso, 2020, s.21). Belleğin filtre edebilmesi için kişinin beyin fonksiyonlarının sağlıklı olması gerekmektedir. Geçmişin yazıya dökülmesinde bireysel, toplumsal ve kültürel birtakım simgeler bellek aracılığıyla yeni bir anlatı dünyası oluşturur. Böylece unutma ve hatırlama kavramları geçmişle kurulan bağın güçlü olduğunu gösterir. İnsanın hayatıyla tutarlı bir bağ kurabilmesi için geçmişi tarafından kurulan yaşam öykülerine şahitlik etmesi gerekmektedir. Bellekte depolanmış bazı bilgiler ve anılar bellek yetisinin bozulmasıyla birlikte unutulur. Kişinin kim olduğu, ailesi, arkadaş çevresi ve geçmişine ait bilgiler kişinin belleğini kaybetmesi sonucunda yaşanmışlığa dair kesinliği yok eder. Bellek ve unutmayla ilgili çok çeşitli hastalıklar olduğu gibi her hastalığın kendine özgü bir iyileşme ya da unutmayı azaltma süreci vardır. Bu çalışmadaki başkaraktere konulan “bellek kaybı” teşhisinin Fransızca karşılığı amnezidir.

Amnezi her hareketin, her bakışın, anımsamaya ve düşünmeye yönelik her girişimimizin bir parçasıdır. Bilinçsizlik değildir o; hayatlarımızı aşındıran, biçimlendiren ve arıtan, sessizce hareket eden bir varlıktır. Düşüncelerimizin ve anılarımızın her biri amnezi tarafından şekillendirilip saptırılmıştır. Amnezi ve yokluklar dünyası bellek ve varlıklar âlemiyle bir arada olan (var) bir evrendir (Suarez-Arauz, 2007, s.248).

Boratin karakterinde amnezinin bütün özellikleri görülmesi de belleğin deposundaki anıların doğrudan hatırlanmadığı görülür. Düşünülecek bir geçmişin olmaması bellek yitimiyle karşı karşıya gelen kişiler için Burhan Sönmez'in de ifade ettiği gibi bir labirenttir. Çıkışı zor olan bu karmaşık yapı, yani labirent, Boratin'in içinde bulunduğu durumu en iyi ifade eden kavramlardan biri olmuştur. Birçok hekim ve sanatçı tarafından bellek büyük bir labirente benzetilmiştir. “Labirent gibi bellek de, zor, karışık ve gizemli bir yapıya sahiptir” (Tunç, 2020, s.167). Bellek gerçek hayatta yaşanmış şeylerle ilintili bir kavram olduğu kadar şimdi ve gelecekteki yaşananları da kodlama gücüne sahiptir. Kişiyeye yaşam belirtisi veren anıların yok olması belleğin işlevinin yitirildiğini gösterir. Bu durum aynı zamanda kendilik bilincinin yok olduğuna işaret eder. “Bellek kaybına uğrayan hastalar, kelimenin tam anlamıyla kaybolan kendiliklerinin peşine düşerler” (Boyer ve Wertsch, 2021, s.38). Yaşananların zihinde ayrıt edilmesi için birtakım hatırlama iş-

levlerine ihtiyaç vardır. Hatırlama eylemleri ve geçmiş kişiye özgü olduğu için başkasının hatırlatma eyleminden ne kadar yardım alınsa da o kişinin geçmişine ulaşması olanaksız bir durumdur.

Burhan Sönmez Türk edebiyatının önemli çağdaş yazarlarından biri olmakla beraber hem değerli romanlar yazmış hem de bu romanlardan ödüller kazanmıştır. İlk baskısını 2018 yılında yaptığı dördüncü romanı olan *Labirent* edebiyata yeni soluk getiren ve bellek kavramının çalışılmasına fırsat veren bir roman olmuştur. Bu romanın önemi disiplinlerarası bir kavram olan belleğin romanın temel meselesi olmasıdır. Edebiyatımızda bu tarz romanlar yok değildir fakat Burhan Sönmez, burada karakterine unutmanın verdiği çıkmazı belleğin pasifize edilmesi üzerinden dile getirmiştir. Boratin yirmi sekiz yaşında Blues şarkıcısıdır. Roman, Boratin'in Boğaz Köprüsü'nden atlayıp intihar ettikten sonra kaburgası kırık bir şekilde gözlerini evinde açmasıyla başlar. Bu başlangıç aslında onun güvende olmadığını okuyucuya hemen hissettirir çünkü onu koruyacak bir geçmişi ve inanabileceği bir belleği yoktur. Evine olan yabancılık hissi dolap, komidin, halı kısacası evdeki bütün eşyalara karşı duyulur. Onun belleğinde eşyaların değeri silinmiş ve o eşyaları kendi zevkiyle aldığı bile unutmuştur. “Bu dolabı kim seçti, ben mi? Boratin kendi zevkinden şüphe ediyor. Dün akşam onu getirdiklerinde tanımadığı bu evin belki sabah uyandığında bazı anılar sunacağını ummuştu. Balkon kapısı, dolap ve komodin ilk kez geldiği bir otel odasını andırıyor” (Sönmez, 2018, s.10). Kısa bir süre önce uzandığı kanepenin, su içtiği bardağın ona şimdilerde yabancı gelmesi henüz kendisinin de farkına varamadığı bir durumdur. Boratin çok fazla şey unuttuğunu hissedince hayata dönme-ye unutmadığı şeylerden başlamak ister ve sayı saymaya başlar. Sayı saymayı unutmadığını anlayınca tekrardan kendisini algılamaya döner. Bu süreçte Boratin'in hatırlamasına yardımcı olan ve onu yalnız bırakmayan kişi ise arkadaşı Bek'tir. Bek, Boratin'in geçmişle ilişki kurmasına yardım ederek onun belleği olma görevini üstlenir. Geçmişin sıcaklığını az da olsa Bek sayesinde hisseder ama bu ona yetmez. “Geçmiş bize tamamıyla farklı olarak verilmiştir. O asla kopmadığımız bu dünyadır” (Nora, 2022, s.35). Boratin geçmişinden koparak aslında dünyadan koptuğunu kendisiyle ilgili tek bir kelime edemediğinde anlamıştır. Doktorlar ona bedeninde kaburga kırığından başka bir hasarın olmadığını söyleyince bellek yitiminin bedenden sayılmaması yazarın dikkat çekmek istediği bir nokta olmuştur. Bellek kişinin bedeninde önemli bir yere sahip olmakla beraber dil yoluyla ifade edilmeyen durumların bedensel alışkanlıklarla ifade edilmesini sağlar. Bu açıdan Boratin bellekte yer edinmeyen bazı hareketleri icra edemeyeceği için bedensel olarak da hasar görmüş sayılır. Belleğin bedenle olan ilişkisi, davranışlar ve beceriye dayanan hareketler yoluyla güçlü bir bağ oluşturur. Doktorlar Boratin için zamanla iyileşeceğini söyleseler de roman, onun iyileşmesine dair bir durumdan söz etmeden son bulur. Nehirce'de oturan ve telefonda telefona

tanıdığı ablasının yanına gitmek için Haydarpaşa Garı'na gider fakat trenlerin uzun zamandır Pendik'ten kalktığını öğrenir. Garın merdivenlerinde ve karanlık bulutlar içinde arkadaşı Hayala'nın gelip onu almasını bekler. Son olarak romanda Boratin'i intihara sürükleyen şeyin ne olduğu bilinmez. Karakterin herhangi bir hatırlama eyleminden söz etmeden romanın bitişi ise gayet makul görünür çünkü *Labirent* bir çıkışsızlığı ifade edecek şekilde romana isim olarak kullanılmıştır. Bu çalışmada bellek yitiminin kişide neleleri yok ettiği ve unutmaya birlikte hangi anlamların, anıların ve alışılmış davranışların silindiği incelenmiştir. Boratin'in belleğinde büyük boşluklar açan bu durum kendisiyle ve çevresiyle yeterli iletişimi kurmadığını göstermiştir. Geçmişin belirsizliği onun birey oluşunu engellemiş, köklerinden koparılmasıyla yeni temsiller üretememiştir. Bu şekilde hayata devam etmek zorunda kalan Boratin, belleksiz yaşamının mücadelesini İstanbul sokaklarında geçmişini hatırlamaya çalışarak verir. Diğer bir yandan da belleksizlik onun hayatında çok büyük bir ihtiyaç olarak görülmez. Geçmişin yokluğu onu bir zamandan sonra özgürleştirmiş, hayata ve insanlara olan sorumluluğu da azalmaya başlamıştır. Burhan Sönmez belleksizliği sorgularken bunun bir konfor alanı mı yoksa bir kıskaç mı olduğunu Boratin karakteri üzerinden okuyucuya bırakarak roman için çift yönlü bir bakış açısı sunmuştur.

1.Belleğin Boşluklarında Modern ve Kendine Yabancı Bir Karakter: Boratin

Boratin, İstanbul'un blues barlarında gitar çalıp şarkı söyleyen, aynı zamanda besteleri olan ve sanatla ilgilenen biridir. Arkadaşı Bek sayesinde ona verilen bilgiler onun kendisine yeni bir bellek inşa etme sürecine girmesini sağlar. Evinin duvarındaki plakları ve renk renk gitarları hatırlayamaması onu var eden değerlerin yokluğuna işaret eder. Geçmişle bağlantı kuramaması kendiliğini yaşadığı dünyada bir yere koyamadığını gösterir. “İnsanın kişisel geçmişine ait durumları ve olayları hatırlaması, kişinin kendiliğinin temel bileşenlerinden biri için vazgeçilmez önem taşır” (Boyer, 2021, s.11) Boratin ilk albümünün hazırlığını yaptığını bile unutmaz. Zamanında heyecan duyduğu belki de çok emek verdiği şeyler onun belleğinin anlam dünyasında yoktur. Üç yıldır yaşadığı evini neden tuttuğunu, ev sahibesinin onu torununa benzettiği için çok sevdiğini ve ablası için ev telefonu kullandığını yani kendi hayatı için bilmesi gereken her şeyi Bek'in yardımıyla yeniden öğrenir. Burada bir hatırlama söz konusu değildir çünkü belleği faaliyetsiz bir haldedir. Boratin bütün anlatılanlara inanmak zorundadır; onun güvenebileceği bir belleği yoktur. “Bellek kişinin geçmişindeki izlenimlerden oluşur. Hatırlamak da bu geçmişteki izlenimlerin hatırlanmasıdır” (İlhan, 2018, s.36-37). Boratin için ne geçmişi inşa etmek vardır -çünkü bunun için bir

geçmiş gereklidir- ne de hatırlama söz konusudur. O sadece hayatın akışına uyum sağlamak için yeni bir telefon, kredi kartı, doğum yerinden annesinin-babasının kim olduğuna kadar yeni bilgileri öğreneceği bir nüfus cüzdanı ve ehliyet alma işlemlerini halleder.

Ben kim miyim? Ben Boratin'im, ama söylememin anlamı yok. Çünkü Boratin, sorulara yanıt veremeyen bir ad. İçi boş bir kelime. Alo, alo, kimsin sen? Bana Boratin diyorlar ve inanayım diye kimlik kartımı gösteriyorlar. Kimlikteki anne ve babamın adı, doğum tarihim ve doğum yerim sayesinde kendimi bileceğimi sanıyorlar. Oysa ben kim olduğumu değil, ne olduğumu bilmek istiyorum. Bana bunu söylemiyorlar. Ben neyim? (Sönmez, 2018, s.61).

Boratin kendisiyle ilgili en kolay soruların cevabını bile kendisine veremez, yaşayarak öğrendiği deneyimler belleğin derinliklerinde yitip gitmiştir. Onun belleği dünya üzerinden anlamlandırılmayan boş bir duvar gibidir. "Boş kâğıda benziyorum. Ne içerim var ne dışarım. Doğum batım belirsiz, güneşim kuzeyim belirsiz. Hangi yana adım atsam boşluğa düşecek gibiyim. Günlerimi akşamın gelmesini bekleyerek geçiriyorum" (Sönmez, 2018, s.17). Geçmişin kendisine geri dönmesini arzulayan Boratin, geçmişle ilgili düşüncelerini beyaz bir duvar ve boş bir kâğıda benzetir. Dönüştüğü boşluk hissini beyaz renkle ifade etmesi belleğinde kalabalık ve karanlık denebilecek hiçbir ize rastlamamasından kaynaklanır. Karanlığa alışmanın sonsuz beyazlığa alışmaktan daha kolay olduğunu söyler. Hayatına hayallerinin ve geçmişinin karşılığı olan bu beyazlık içerisinde devam etmekten korkmaktadır. "Uyandığımda kendimi bilmeyi ve geçmişi yeniden zihnimde bulmayı isterim. Geçmişten korkmamak da buna dahil. Geçmişimden korkuyorum. Oradan neler çıkacağını bilmiyorum. Bir sabah uyanacak ve bütün yitirdiklerimin ben uykudayken zihnime döndüğünü göreceğim" (Sönmez, 2018, s.73). Boratin belleğinde bütün yitirdiklerini bir gün hatırlamayı ümit eder. Geçmiş onun için artık korkulu bir yerdir çünkü insan bilmediğinden korkar.

Belleğin derin gücü ve deneyimleri kaydetme yeteneği onun eşsiz bir özelliğe sahip olmasından kaynaklanır. Herkesin kendisine özgü bir belleği vardır. Kişinin kendi benliğine ve yaşam serüvenine eşlik edebilmesi için hatıraların yaşandığı yerin ve zamanın organize bir şekilde bellekte yer etmesi gerekir. Belleği yitirmek Boratin'in yirmi sekiz yıllık hayatının hiçe sayılması anlamına gelir. Yeryüzünde bunca yıl yaşamasından şüphe eden Boratin sadece geçmişi değil, geçmişle beraber geleceği de kendisinden uzak görür. Geleceği için inşa ettiği hayalleri ve beklentileri geçmişle beraber silinmiştir. "Belleğimi yitirdiğime göre bunca yıllık hayatımı da yitirdim, sıfır noktadayım. Geçmişimi elinde tutan muhafızmış gibi ondan merhamet dileyecğim" (Sönmez, 2018, s.12). Unutmak, Boratin'in hayatındaki hiçbir şeyin ona anlam sunmadığı anlamına gelir. Belleğe çağrılacak imgeler canlılığını yitirmiştir. Herkese kendisini az da olsa ifade edecek kadar bir geçmiş la-

zımken Boratin başkalarının onun için kurduğu geçmişe inanmak zorundadır. “Geçmişim beni bırakırken ve zihnim o trenden inip kendi başına karanlıkta dururken, bedenim bana sadık kalıyor. Bedenim yalnız şimdi değil eskiden de benimdi, bundan şüphe etmiyorum. Bu bedenin taşıdığı bir geçmişim var” (Sönmez, 2018, s.26). Boratin’in inanıp dayanabileceği tek şey bedendir. Bedensel olarak bütün uzuvları zamanında onun iyi ya da kötü bütün anlarına eşlik etmiştir, şimdi ise aynadaki görüntüsüne bile yabancılık hisseder. Boratin İstanbul’un sokaklarını tedirgin bir şekilde yürür çünkü yanından geçip giden insanların yüzlerinin tanıdık olup olmadığını seçemeyecek bir belleği vardır. Bek, Boratin’e destek olurken geçmişi hatırlamanın çok önemli olmadığını ve günlük unutkanlıkların herkeste olabileceğini söyleyerek onu teselli eder. Burhan Sönmez insanların geçmişsiz yaşadığına imada bulunup Bek’e insanların bugüne aitmiş gibi yaşadıklarını söyler. Oysa geçmişin varlığı kadar yokluğuyla baş etmek de çok zordur. Boratin’de geçmişin izi dahi olmadığı için onun tarafından tehdit edilme durumu yoktur.

Geçmiş, kamusal ya da özel kararların ötesinde, adalet ve sorumlulukların ötesinde kolay kolay baş edilemez bir şey içerir. Bu şey her neyse, psikoloji, entelektüel ya da ahlaki patoloji tarafından bastırılabilir yalnızca, ama hep oradadır, uzak ve yakındır; en beklenmedik anlarda boy gösteren bir anı, hatırlanamayan ya da hatırlanmak istenmeyen bir olayı sarmalayan sinsi bir bulut gibi bugünün peşini bırakmaz. Karar vererek ya da aklımızı kullanarak geçmişten vazgeçemeyiz; sadece iradeyle geçmişi hatırlamak da mümkün değildir. Geçmişin geri dönüşü her zaman kurtarıcı bir hatırlama ânı değildir, bugünün baş göstermesi, bugünün yakalanmasıdır (Sarło, 2022, s. 9).

Geçmişin istemsiz bir şekilde hatırlanması bir yana Boratin bunu isteyerek dahi yapamaz. Geçmişin ondaki karşılığını karanlık kavramıyla ifade etmek en doğrusudur. Sebebinin ne olduğu romanda verilmese de Boratin’in yaşamdan kaçıp intihar ettiği görülmektedir. Unutmak onun için bir hediye gibi görülse de bu şekilde yaşayamama gibi bir tezatlığa değinmek de mümkündür. Boratin, unutturken hatırlamanın, hatırlarken de unutmanın acısını çeken, belleğine, bedenine ve müziğine yabancı bir karakter konumundadır.

2.Bir Bellek Metaforu Olarak Saat, Ayna ve Fotoğraf

Bellek tanım olarak çeşitli, ilişki kurduğu kavramlar açısından geniş ve anımsama gücü olarak oldukça köklü bir kavramdır. Belleği kişinin yaşam öyküsünden, toplumun geleneklerinden ayırmak mümkün değildir.

Anılar bireysel belleklerde kendine has bir biçimde yer etse bile toplumsal ve kültürel niteliklerini yitirmezler, çünkü işlevlerini dilin bireyler ötesi kültürel aracılığıyla yerine getirirler; genellikle toplumsal

uyarımlar, tekrarlar ya da toplumsal sinyallere cevap olarak işin içine girerler; anımsama eylemi etkileşimlidir, kültürel nesnelere ve toplumsal sinyallerle yönlendirilir, toplumsal amaçlar için kullanılır ve hatta kooperatif faaliyetler aracılığıyla ortaya konulur ve toplumsal olarak biçimlendirilmiş anımsama kalıpları bulunur (Schudson, 2007, s.180).

Boratin'in belleğindeki kültürel nesnelere geçirdiği bellek yitimiyle anlamalarını kaybetmiştir. Hatta nesnelere onda daha önce bir anlamı var mıydı onu dahi bilmez. Hayatını yeniden inşa etmek isteyen Boratin, kendisine yeni bir saat almak için bir saatçiye gider. Saatçiyle sohbet ederken saatçi ona insanlığın tarih boyunca yaptığı üç icattan birinin saat olduğunu söyler.

Saat sayesinde, doğum ve ölüm yerine şimdiki ânın anlamını bilirdik. Ne geçmiş ne gelecek vardı saatte. Geçmiş ile gelecek, gerçek hayatı hissetmenin önünde engeldi. Saat bize bunu göstermişti, ama hâlâ saatte alışmış ona uygun ruhlar edinmiş değildik. Bana ilk saatimi hediye eden dedem, söylediklerimi unutma, demişti. Ânın değerini bil, gerisi senin için değildir, senin olmayanla ömrünü heba etme (Sönmez, 2018, s. 53).

Saatçi burada geçmişin önemsiz olduğunu eğer yaşanacak bir zaman dilimi varsa bunun sadece şimdiki anlam bulduğunu vurgular. Boratin'in geçmişe olan merakı ve endişesi saatçi tarafından rahat bir düzleme oturtulur. Burhan Sönmez romanının genelinde bu tarz hikâyelere yer vererek geçmiş ve belleği sadece karakterler üzerinden değil, okuyucu üzerinden de anlamlandırmaya çalışır. "Bellek sadece kahramanlara değil eseri okuyan okurlara da, "acaba zihnim bana oyun mu oynuyor?" sorusunun sordurur" (Şahin, 2019, s.15). Bir yandan geçmiş öğrenmeye çalışan Boratin, diğer yandan da geçmişin değil sadece yaşanan zamanın değerli olduğunu söyleyen saatçi vardır. İkisinin de gönderme yaptığı kavram zamandır. Bu açıdan saatin zamanın göstergelerinden biri olması onun sürekli aktığını, geçip gittiğini ifade eder. "Modern toplumların genellikle, modern-öncesi toplumlara göre saat-zamanına daha çok güvendikleri gözlenir. Modern toplumlarda zaman çoğunlukla toplumsal etkinlikler açısından yapılandırılmaz. Saat-zamanı, modern toplumların ve onların kurucu toplumsal etkinliklerinin örgütlenmesinde merkezi bir önem taşımaktadır" (Urry, 2018, s.16). İnsan yaşantısına dair birtakım semboller zaman kavramı eşliğinde bellekte saklanır ve herkesin kendine özgü bir hatırlatma zamanının oluşumuna yardımcı olur. Saat, zamanı ölçmek için kullanılan bir alet olmanın ötesinde hatırlamanın kişisel ve toplumsal varlığıyla ilgilenir. Yani yaşananların ne zaman gerçekleştiğini önemser. Bu açıdan belleğin zaman ve zamanı gösteren saate daima ihtiyacı vardır. Halbwachs (2007), kişinin zamanın bir parçası olarak şimdinin içinde bulunmasına rağmen zamanın içinde düşünemiyor olmasından ve kişinin kendisini fikir yoluyla uzak ya da yakın bir geçmişe taşıyamıyor olmasından bahseder. Romanda saat metaforuna dikkat çekilmesi Boratin'in geçmiş

bulmak istemesinden çok anı yaşaması gerektiğine bir gönderme olarak kullanılmıştır.

Saatçi insanlığın diğer büyük icadının ayna olduğunu söyler: “Aynanın dışındaki dünya bir varlık, içindeki dünya bir başka varlıktı. Toplayınca ikisi tek oluyordu. Bir bakınca kilit, sonra tekrar bakınca anahtardı ayna. Hayat karşısındaki cesaretimizin de, korkumuzun da kaynağıydı. İnsan, bir ile ikinin hem aynı hem de farklı olduğunu bilerek ve bunu aynalardan öğrendiğini akılda tutarak yaşamalıydı” (Sönmez, 2018, s.53). Ayna sevinçlerin ve insana dair bütün duyguların yansıdığı yerdir. Fotoğraf gibi aynanın da görüntüyü belleğe kaydetme özelliği, aynanın fiziksel olarak insanın kendisini görmesini sağlayan bir araç olarak ifade edilmesinden daha büyük bir anlam taşır. Aynanın yansıtma işlevi ile belleğin yansıtma işlevi birbiriyle paralellik gösterir. Bellek, geçmiş ve deneyimleri koruyan onu şimdiki zamana yansıtma bir ayna, ayna ise belleğin derinliklerinde yolculuk yaptıran bir geçmiş olarak düşünülebilir. Boratin aynaya baktığında kendisini tanıyamaz, ayna belleğindeki hiçbir görüntüye çağrışım yapmaz çünkü onun belleği can acıtıcı bir boşluktan daha fazlası değildir. Aynaya baktığında yabancı birini gören Boratin için ayna olumsuz bir anlam taşısa da evdeki aynaların onun geçmişini ondan daha iyi bilmesi gerçeğinden kaçamaz. Ayna sadece dış görünüşün değil, benliğin ve kişiliğin de birer yansımasıdır. Boratin'in baktığı aynaların hiçbirinde bunları göremez. Geçmiş yoksa ayna da yoktur ya da tam tersi bir durum söz konusudur. Aynaya belleğin hatıra depolama işlevi yüklenmiştir (Tunç, 2020). Bu açıdan ayna metaforu geçmişin gölgede kalmasına izin vermez.

Aynanın önünde durup sayıyorum. Bir, iki, üç, çok. Eski bir kabileden, insanlar üçe kadar sayar, sonrasına çok derlermiş. Bana her şey çok görünüyor, kendimle ve aynadaki görüntümlerimle bile baş edemiyorum. Aynayı duvardan alıyorum. Çivisinden çıkarıp dikkatle yere koyuyorum. Aynanın boyu benim boyuma yakın. Ağır. Tozlu. Sırları dökülmeye başlamış. (...) Aynayı nereye kaldıracağımı düşünüyorum. Yatağın altına veya dolabın arkasına koyabilirim. Görünmez bir yere. Ondan kurtulabilirim. Aynanın belleği sınırsız. Gördüğü her şeyi içine alıyor. Benim eski halimi, çıplak halimi, uykudaki halimi kendinde tutuyor. Uykuda nasıl olduğumu ben bile bilmezken ayna biliyor. Hiç uyumuyor. Belki o da beni bir ayna sanıyor. Bekliyor. Neyi beklediğini bilmiyorum. Ben de onun zamanına uyup bekliyorum. Günlerce. Haftalarca (Sönmez, 2018, s. 98-99).

Aynanın bile belleği varken Boratin'in bir belleğinin olmaması onun canını yakar. Aynada kendi varlığını bulmaya çalışırken kendisiyle savaş verir. Aynaya baktıkça çoğalan bir geçmişinin olmaması Boratin'i sonraki zamanlarda aynanın önünde bir hayat geçirmeye sürükler. Aynanın önünde yemek yemek ve uyumak gibi gündelik ihtiyaçlarını gidererek kendisine yeni bir

bellek inşa etme yoluna girer. Günlükler, fotoğraf albümleri ve birtakım eşyalar kişinin yaşamına dair ayrıntıları hatırlama fırsatı verir. “Belleğin işlevi, bol miktarda yaşanmış ayrıntı içinden, yaşam deneyimleri içerisinde genel ve en anlamlı bilgiyi çekip çıkarmaktır” (Boyer ve Wertsch, 2021, s. 39). Bu bilgiler ise geçmişçi çağırma yöntemlerinden biri olan fotoğraf albümlerini karıştırmakla mümkündür. Boratin’in arkadaşı Hayala onun hatırlamasını kolaylaştırmak adına evinde neden hiç fotoğrafının olmadığını sorar ve bunun üzerine Boratin kışlık kıyafetlerin içine kaldırılmış bir fotoğraf albümü bulur. Bunun hiçbir anlamı yoktur çünkü albümdeki bütün yüzler ona yabancı gelir. Romanda Boratin için günlükler ya da fotoğraflar pek bir anlam taşımaz. Geçmişin bağ kurduğu metaforlar eğer bir bellek varsa kişinin hayatında değer kazanır. Boratin geçmişçi hiçbir dayanağı olmadan hatırlamak ister. Bellek için hatırlatma figürleri önemlidir fakat bellek yitimine uğramış biri için bunlar o kadar da anlamlı şeyler değildir. “Sayfaları ağır ağır çevirdim. Tanımadığım yerler. Bilmediğim çağlar. Bir fotoğrafta gülenler, diğer fotoğrafta ciddileşiyordu. İnsanlar kalabalık poz vermeyi seviyordu. Kalabalığın içinde bana benzeyen, çocuk yüzlü biri vardı. Bazı fotoğraflardaysa bana benzemiyordu. Durgun. Kasvetli. Güvenilmez fotoğraflar” (Sönmez, 2018, s. 77). Boratin, geçmişçi zihninde canlandıramadığı için hiçbir fotoğrafa yakınlık duymaz ve böylece onların güvenilir belgeler olmadığını düşünür. Oysa fotoğraf kişiyi yaşadığı ana götüren ve birtakım duyguları tekrardan hissettiren vazgeçilmez bellek araçlarındandır. Fotoğrafın belleği kişiye âni bir şekilde yakalama fırsatı verir. Fotoğrafın ruhunun olması ona bakıldığı an kişiyi orada donuk bir şekilde asılı kalan zaman dilimine götürmesidir. Kenarları kırışmış ve sararmış fotoğraflar insana yaşanan anıları hatırlatma rolüne bürünerek insanların hayatlarında önemli bir role sahiptirler. “Temsil gücünün olduğu bu görüntüler tamamen yok olduğunda kişi fotoğraftaki o zaman dilimini hiç yaşamamış gibi olur ve geçmişçi yenilmiş pozisyona gelir” (Tatlı, 2023, s. 28). Boratin belleğini yitirmeden önce evdeki tüm fotoğrafları ortadan kaldırdığını görür. Böyle yaptıysa bir bildiği olduğunu düşünüp albümleri tekrardan yok eder. Romanda Boratin’in önceki hayatına dair bir şeye rastlanmasa da onun geçmişçi ve hatıralarla bir probleminin olduğu buradan anlaşılabilir. Aktüel zamanda geçmişçi her ne kadar anımsamak istese de aslında geçmişçi onun yok etmek için tozlu raflara kaldırdığı fotoğraf albümleridir. Fotoğraf kişiyi kalıcı yani geçmişçi dahi yok edemediği bir zaman diliminde taze tutar. “Fotoğrafın fotoğrafladığı şey artık burada ya da canlı değildir, ama burada -olmuş- olma hali artık fotoğrafla ilişkimizin göndermeli yapısının bir parçasıdır” (Cadava, 2008, s. 44). Boratin fotoğraf ve fotoğraf albümleriyle ilişkisini koparmış, belleğin bağ kurduğu saat, ayna ve fotoğraf gibi sembolik figürlere olan mesafeli tutumuyla geçmişçi yaklaşmamıştır. Boratin için saat geçmişçi değersiz olduğunu, ayna benliğinin kayıp olduğunu ve son olarak fotoğraf da yaşamın güven-

nilmez olduğunu gösteren bellek metaforları olarak roman içerisinde kullanılmıştır.

3. Belleğin Temsili: Nostalji ve Rüya

Geçmişin varlığı geçmişe özlem duymayı gerektirir. Diğer bir ifadeyle, geçmiş özlem yaratır. Geçmişte bu kadar özlenecek ne var sorusunun yanıtını birçok kavram, kişi ve olayla açıklamaya çalışsak da en temelinde geçmişin kendisi vardır. Geçmişe özlemi ifade edecek en doğru kavram ise nostaljidir. Birçok yazarın belirttiği gibi, “nostalji kelimesi etimolojik olarak nostos, yani dönüş ve alghos yani özleme ya da acıya dayanır. Yani etimolojik olarak nostalji, geri dönüşe özlem demek” (Bryant, 2020, s. 70). Geçmiş, insanların hayatlarında sabit olarak kalmaz. Onun hatıraya dönüşmesi için doğru zaman ve mekânın hazır olması gerekir. “Nostaljinin mekân ve zamanı birbirine bağladığı doğrudur” (Cassin, 2020, s. 30). Boratin yaşadığı bellek yitimiyle birlikte özlem duyacağı geçmişini de yitirmiştir. Geçmişte özlenecek ve seviyecek neler olduğundan habersiz bilmediği yönlerde doğru savrulmaktadır. Geçmiş Boratine’e özlem duyacak hiçbir şey vadetmez. “Geçmiş sözcüğünden de nefret eder hale geldim. Madem geçmişi unuttum, geçmiş sözcüğünü de unutayım. Onunla hiç bağım kalmasın” (Sönmez, 2018, s. 97). Nostaljinin her zaman rahatlatıcı bir özelliği yoktur. Boratin’in hayatında geçmişin nasıl bir yeri var bunu yazar okuyucuya aktarmasa da kötü bir geçmiş, hiç geçmişinin olmamasından daha iyidir. Boratin’in öfkesi yaşadıklarını muhafaza edecek bir belleğinin olmamasıdır.

Beni geçmişe götürmeye çalıştın, işe yaramadı, bu sefer oradan uzaklaştırmayı dene. Geçmişin gidemeyeceği yere götür beni. Bunu bir tek sen başarabilirsin. Biliyor musun Bek, senin sandığının aksine geçmişe özlem duymuyorum. Nostalji hissetmiyorum. İnsanların nasıl ömür sürdüğünü az çok anlıyorum. Önceleri, gençlik zamanlarında insan geleceği hayal eder, ütopyalar kurar. Umutlu olur. Gelecek uzundur ve orada her şey mümkündür. Ömrün sonlarına doğru ise mümkünler denenip tüketilir. Ütopyaya yer kalmaz. İnsan artık elindekiyle, yani koskoca bir geçmişle oyalanır. Orada ütopyanın yerini nostalji alır. Ben bunlardan yoksunum. Ne ütopyam ne nostaljim var. Bu durumda ölü mü sayılırım, yoksa ben kendi başına bir canlı türü müyüm? (Sönmez, 2018, s. 113-114).

Boratin’in ne geçmişi ne de geleceği vardır o şimdiki tüketen sadece orada anlam bulan bir karakterdir. Çevresindeki herkes onun belleğini yitirmesine imrenir. Geçmişten kurtulmanın yolu ya ölmektir ya da unutmak. Boratin unutarak kendisini teselli eder. Gelecek için kurulan hayaller mümkün olmadığında insan geçmişine döner çünkü orada gerçekleşmesi için umut edilen hayaller vardır. Boratin gelecek için ne kurduğunu bilemez; böylece

geçmiş ve geleceği hatırlayarak yaratma gücünden uzaktır. Bu çalışmanın temeli geçmiş kavramı üzerine kurulmuş olsa da burada farklı bir başlık açılmasının sebebi anlam olarak nostaljinin varlığına dikkat çekmektir. Nostalji geriye dönüş acısıdır ve bu acıyı Boratin yitirdiği belleğiyle derinden hisseder.

Adını dahi sonradan öğrenen Boratin, belleğinin hayatında böylesine büyük bir boşluğa karşılık gelmesine anlam veremediği için bunların bir rüya olduğuna inanmak ister. Bek'in onun rüyasındaki tuhaf bir arkadaştan ibaret olduğuna ve rüyasından uyanınca bütün bu yaşananların gülüp geçilecek şeyler olmasına ihtiyaç duyar. Boratin, rüyada bir geçmişin olmadığına ve insanın sadece anda yaşadığına inanır fakat rüyalarımız geçmişte yaşadığımız olaylarla ilgilidir; dün, evvelsi gün, gençliğimizde vs. uyanırken gördüğümüz ya da yaptığımız şeyleri bir kez daha görürüz. Bu tip rüyalar sık görülür ve hayatımızda önemli bir yere sahiptir (Durkheim, 2020). Rüyaların geçmişte yaşananlara dair bir karşılığı vardır. Boratin bunların rüya olmasını ister ama geçmiş rüyasına çağırmaktan bahsedemez, geçmiş yeniden üreten bir bellek yoktur o yüzden gördüğü rüyalar da kendi açısından güvenilir değildir. Bu Boratin'in kıyafetlerin arasına sakladığı fotoğraf albümlerine benziyor. Ona geçmiş getirmeyen her şey yabancı ve gerçek dışıdır. Rüya ve bellek arasındaki ilişkiye çeşitli açılardan bakılabilir fakat rüyalar en genel tanımıyla geçmişte yaşanan olaylarla ilgili olup malzemesini bellekten alır. Boratin rüyada geçmişin olmadığını söylerken kendisine bir sığınak arar ve bu çok mümkün değildir çünkü rüyalar geçmişle tutarlı yaşam sahneleridir.

4. *Labirent* Romanında Toplumsal Bellek: Hatırlama ve Unutma Üzerine

Toplumsal bellek, sosyal bilimlerin önemli ve üzerinde sıkça durulan kavramlarından biridir. Söz konusu kavramın bu kadar önemli olmasının sebebi ise tarih boyunca yaşanan savaş, göç, ihtilal ve depresyon gibi olayların toplumların ortak belleğinde derin izler bırakmasıdır. "Toplumsal hafıza, kişinin ait olduğu grupla birlikte var olur ve bu grupla birlikte taşınır. Bu yüzden hafızanın somut yönünü zaman ve mekânın yanı sıra bir gruba aidiyet de ortaya koyar. Her grup belirli bir mekâna ve ritmik olarak belirli ritüellerini gerçekleştirdiği zamana paralel olarak toplumsal hafızayı barındırır ve taşır" (Karaarslan, 2021, s. 66-67). Toplumsal bellek ortak bilgi, deneyim ve olayların temsil edildiği bir bellek formudur. Grupça geçmişte yaşanan olaylar hatırlanıyorsa eğer yaşananların toplumla karşılıklı etkileşim içerisinde olduğu görülür. Toplumsal grupların nasıl işlediğini ve toplumla birleşmelerini analiz etmek, insanın toplumsal doğasını anlamayı ifade eder. Yani toplumu rasyonel olarak yeniden inşa etmek toplumsal adalete doğru yürümek demektir (Halbwachs, 2022). Toplumsal belleğin kalıcı olmasını sağlayan şey

ise orada bulunan değerlerin, ritüellerin ve hikâyelerin nesilden nesile aktarılmasıdır. Bazı mevcut dinlerde yaşanan olay ve hikâyeler toplumsal bellek sayesinde tazeliğini daima korur. Kur'ân-ı Kerim'de ise bu hikâyelerin fazlaca örneği bulunmaktadır. Bu açıdan dinî kıssalar toplumsal belleğin bir bölümünü oluşturan önemli parçalardır. Kur'ân'daki bu hatırlatma hikâyeler geçmişte yaşandığı için geçmişten yeniden inşa eder. Geçmişten anmaya izin veren dinsel kolektif bellek toplumun hatırladığı birçok dinî kıssalarla doludur. "Kadim halkların geleneklerinde yaşayan tarihler tamamen dinsel düşünceler ile doludur" (Halbwachs, 2022, s. 227). Bu bahsedilen düşüncelerin toplumun ürettiği roman, öykü, resim ve heykel olmak üzere birçok sanat dalına yansıdığı görülür. Sanatçılar bunu yaparken bu olayları bir şekilde topluma yansıtmış olurlar. *Labirent* romanı otobiyografik/bireysel/anasal belleğini kaybeden Boratin karakteri üzerinden toplumsal bellekle ilgili meselelere de göndermede bulunur. Burada dikkat çeken durum ise Boratin'in hayatına dair her şeyi unutturken toplumsal bazı meseleleri unutmamasıdır. Yani onun toplumsal belleğinin her şeyde olmasa bile bazı olaylarda aktif olduğu görülür. Hastaneden taburcu edildikten sonra eve gelen Boratin'in dikkatini Hz. İsa ve Meryem'in mermerden yapılmış biblosu çeker. Biblodaki kişilerin kim olduğunu anımsayan Boratin'in belleğindeki ilk anlam parçacıklarının bu biblo olduğu görülür.

Şöminenin rafında, renk renk mumların arasında duran bir bibloyu fark ediyorum. Mermer biblodaki anne ile oğulu tanıyorum. Meryem, oğlu İsa'yı dizine yatırmış, onun cansız yüzüne bakıyor. Mermerin kıvrımları Meryem'in alnından burnuna, oradan dudaklarına su gibi akıyor. İsa'nın üstü çıplak, göğsünün sağ tarafındaki kaburgalar tek tek sayılabiliyor. Meryem bir eliyle oğlunu tutarken diğer elini kaldırmış yardım ister gibi boşluğa uzatıyor. Onları anımsasam da zamanını tam çıkaramıyorum. Kaç yıl oldu? Birkaç yıl mı geçti acılarının üzerinden, birkaç bin yıl mı? (Sönmez, 2018, s. 13).

Müslümanların toplumsal belleğinde Hz. İsa ve Meryem hikâyesi geniş bir yer alır ve Kur'ân'daki Meryem Suresi bu olayı ayetlerle anlatır. Meryem'in iffeti ve Hz. İsa'nın babasız doğması Hz. Meryem'in Allah tarafından seçildiğini gösterir. Hz. İsa'nın daha beşikteyken konuşması gibi mucizevi olaylar Kur'ân aracılığıyla ve çeşitli ayetlerle toplumsal bellekte temsil edilir. Peygamberler, kavimler ve geçmişte yaşanmış olaylar ayetleri de dayanak alarak dinin toplum yaşamındaki önemine dikkat çeker. Burhan Sönmez'in romanında bu kıssaya gönderme yapması Boratin'in özellikle üzerinde durduğu meselelerden biri olmasını sağlamıştır. Arkadaşı Bek'in bu biblonun onun hayatında sıradan bir süs eşyası olduğunu söylemesi Boratin'in neye önem verip neye önem vermediğini unuttuğunu da göstermiştir. Hz. İsa ve Meryem'in Boratin'in hatırladığı nadir şeylerden olması onun bu meseleyi roman içinde sık sık dile getirmesine sebep olmuştur. Boratin'in bunu böyle-

sine derinden irdelemesi kendisinin dine ilgisi olup olmadığını sordurtur. Bek, onun müzikten ve sanattan başka bir şeye inanmadığını söyler. Kısacası sanatını ve bestelerini unutan Boratin'in bireysel bellek unsurlarına kıyasla toplumsal belleğe ait unsurları daha net hatırladığını gösterir.

Romanda dikkat çeken bir diğer toplumsal olay ise Haydarpaşa Garı'nın yanmasıdır. Haydarpaşa Garı, İstanbul'un Kadıköy sınırları içerisinde bulunan, 1908 yılında inşa edilen ve İstanbul'a giriş çıkışların yapıldığı tarihî bir yapıdır. Haydarpaşa Garı hem yüksek çatısı hem de denizyolu, karayolu ve demiryolu açısından ulaşım kolaylığı sağladığı için İstanbul'un bellek mekânlarından biridir. 1917 ve 2010 yıllarında geçirdiği yangınlarla çatısının tekrardan onarılamaması onu kullanılamaz bir hâle getirmiştir.

Haydarpaşa Garı'ndan 2012 yılında son şehirlerarası tren seferleri, 2013 yılı Haziran ayında ise Marmaray Projesi çalışmaları gerekçe gösterilerek son banliyö seferi yapılmış ve gar tamamen seferlere kapatılmıştır. Haydarpaşa Dönüşüm Projesine karşı haftanın belirli günlerinde merdiven eylemleri düzenlenmeye başlanmış, sergi, müzik dinletisi gibi aktiviteler ile farkındalık artırılmaya çalışılmıştır (Uzunoglu, 2018, s.90).

Haydarpaşa Garı'nın önemi İstanbul'un tarihî simgelerinden biri olmanın yanı sıra çağdaş edebiyat ve sinemaya konu olmasından gelir. Özellikle Türk sinemasında göç filmlerinin başlangıç sahneleri Haydarpaşa Tren Garı'yla açılır. Yeni başlangıçların, ayrılıkların ve bitişlerin ana merkezi olan bu gar toplumsal belleğe kodlanmış bir mekân olarak karşımıza çıkar. Burhan Sönmez'in Haydarpaşa Garı'nı bellek mekânı olarak romanında kullanması okuyucuya garın büyüülü görüntüsünü ve tarihî önemini tekrardan hatırlatmıştır. Boratin ablasının yanına Nehirce'ye gitmek için bir taksiye biner. Taksiciye kendisini Haydarpaşa Garı'na bırakmasını söyler ve taksici garın kapandığını söyler:

Tren garının kapandığını, tren seferlerinin durduğunu bilmiyor musun, diyor. Öyle mi diyorum. Garın ışıklı, geniş cephesine bakıyorum. Tren garı kapalıysa, diyorum, buranın ışıkları neden yanıyor? Uzaktan güzel görünsün diye ışıklandırıyorlar, diyor, turistler ilgi gösteriyor, gençler burada buluşuyor. Ne zaman kapandı, diyorum, neden kapandı? Birkaç yıl önce garın çatısı yandı, diyor, seferler durduruldu. Trenler artık İstanbul'un ucundan, Pendik'ten kalkıyor (Sönmez, 2018, s. 118).

Boratin garın yanmasına şaşırır çünkü belleğindeki zaman algısı farklı işlemektedir. Yani Haydarpaşa Garı'nın yandığını bilir fakat bu yangın, yakın zamanda gerçekleşen değil, yüz yıl önce olan yangındır. Hz. İsa ve Meryem kıssasında olduğu gibi Boratin yakın geçmişi hatırlamaz, yüzyıllık geçmişi hatırlar. Okuyucu romanda Boratin'in bireysel belleğine dair izler hakkında bir şeyler okuyamasa da onun toplumsal belleğinden kayıtlı izlerle haberdar

olur. Boratin'in kendisi de bunun farkındadır. Antik Çağ filozoflarının isimlerinden, Ay'a çıkan ilk astronotun sözlerine kadar her şeyi hatırlar ama kendi adını hatırlayamaz. Boratin'in Haydarpaşa Garı'nın yanması olayını hatırlaması bu makale için önemli meselelerden biri olmuştur. Şu da unutulmamalıdır ki yangınlara ve birçok sorunlara maruz kalan gar, görkemli duruşu ve eşsiz tarihiyle bellek mekânı olarak toplumların ortak buluşma yeridir.

Boratin'in Boğaz Köprüsü'nden atlayıp intihar etmesi, 15 Ağustos 2001 yılında aynı şekilde Boğaz Köprüsü'nden atlayan gitarist ve müzisyen Yavuz Çetin'i hatırlatır. Yavuz Çetin küçük yaşlarda müziğe başlamış, sonrasında bipolar bozukluğun da etkisiyle yaşamına son vermiştir. Bunun gibi başka bir isim de 8 Nisan 1994'te av tüfeğiyle hayatına son veren yirmi yedi yaşındaki Amerikalı şarkıcı Kurt Cobain'dir. Bu iki müzisyenin ölümü ülkelerinde üzüntüyle karşılanmış ve sevenlerini büyük bir yasa boğmuştur. Boratin'in de yirmi sekiz yaşında blues şarkıcısı olması ve Boğaz Köprüsü'nden atlaması bu iki ismi hatırlatır. Burhan Sönmez bu paralelliği kurmak için okuyucuya kolaylık sağlamış ve romanda bunlardan bahsetmiştir. "Sizinle ilgili haberleri, söyleşileri okudum. Sevdiğiniz müzisyenleri sayarken Kurt Cobain ile Yavuz Çetin'i de anıyorsunuz. İntihar etmiş iki müzisyen" (Sönmez, 2018, s. 40). Boratin'in doktoru tarafından hatırlatılan bu isimler, belli bir kültürün toplumsal belleğinde yer ettiği için onlar adına ölüm yıldönülerinde anma geceleri düzenlenmiştir. Burhan Sönmez'in müzisyenlere ortak bir kader tayin etmesi intihar eylemiyle bu sanatçıların anılmasını sağlamıştır.

Sonuç

Bellek sürekli üretmek anlamına gelir. Yaşamı, geçmişi ve içinde büyüdüğümüz kültürü farklı şekillerde üretmektir. Kişi bu üretimi sağlarken ya tek başına yani bireysel belleğini harekete geçirir ya da grupça paylaştığı ortak deneyimlerden faydalanır. Bu çalışmada her iki belleğin ortaya çıktığı birtakım anlamlar mevcuttur. Burhan Sönmez çağdaş edebiyatın üretken yazarlarından biri olmakla beraber bellek konusuna değinmiş ve karakterlerine verdiği farklı isimlerle edebiyat dünyasında yerini almış bir yazardır. İlk baskısını 2018 yılında yaptığı *Labirent* romanı, Boratin isimli bir blues şarkıcısının Boğaz Köprüsü'nden atladıktan sonra geçirdiği bellek yitiminin onun hayatında neleri alıp götürdüğü üzerinedir. Bu çalışmada ise bellek yitimiyle birlikte bellek çalışmalarıyla ilişkili olarak birtakım kavram ve imgelerin anlamları tartışılmıştır. Unutmak normal şartlarda bile kişinin yönetebileceği bir süreç değilken buna sebep olanın bellek yitimi olması belleğin acı bir derinliğe sahip olduğunu gösterir. Boratin modern çağda yaşayan ve elinde olmayan sebeplerle gün geçtikçe benliğine daha çok yabancılaşan bir karak-

terdir. Sanatına ve bestelerine dair bir iz hatırlamayan Boratin için en acı veren durum budur. Kendisi olmasına yardımcı olan değerlerin onun hayatında hiçbir yeri yoktur. Hayatında karşılaştığı birtakım insanlar onun daima geçmiş üzerine düşünmesini isterler. Geçmişin önemli olmadığından, unutmanın yaşam için daha makul gözüktüğünden söz eden bu insanlar Boratin için bellek yitiminin önemsizliğine dikkat çekmek isterler. Saat, ayna ve fotoğraf gibi zamanı ifade eden sembolik figürler belleğin anlamlandırılması için önemlidir. Unutmayla yüz yüze gelen Boratin için romanda kullanılan bu metaforların hepsi oldukça dikkat çekicidir. Geri dönüş acısı olarak nostalji geçmişin çok gerilerde kaldığına göndermede bulunsa da Boratin için geride kalmış bir geçmiş imgesi bile yoktur. Geçmişte neleri umut ettiği onun belleğinden silinmiştir. Böylece kendisine dair tutunabileceği hatıraları, hayalleri ve rüyaları yoktur çünkü geçmişin kendisi yoktur.

Son yıllarda üzerine düşünülen ve kendisiyle ilgili çalışmaların artış gösterdiği başka bir kavram ise toplumsal bellektir. Bu kavramın analizi, sınırları ve herkes için aynı anlamları ifade etmeyişi ise tartışma konusudur. En genel tanımıyla bu kavramın topluluk ve gruplardan ayrı hareket edemeyeceği bir gerçektir. Toplumlar her zaman ortak bir hatırlama ile karşı karşıya gelmeseler de en azından birtakım soykırımlar, göçler ve ihtilaller için toplumsal bellek kavramını kullanmak mümkündür. Burhan Sönmez karakterinin geçirdiği bellek yitimiyle onun sadece anısal bellekle ilgili sorunlar yaşadığını değil aynı zamanda toplum için önemli olan birtakım olayları hatırlamakta da sıkıntılar çektiğinden bahsetmiştir. Burada dikkat çeken şey ise Boratin'in, üzerinden yüzyıl geçmiş olayları net hatırlarken yakın zamandaki toplumsal olaylardan habersiz olmasıdır. Hz. İsa ve Meryem'i hatırlar fakat yakın zamanda yanan Haydarpaşa Garı'nı hatırlayamaz. Bu yangının 1917'li yıllarda gerçekleşmiş olanı onun hafızasında daha tazedir. Romanda toplumsal hafıza da göz önünde tutulursa tamamen bir bellek yitiminden söz etmek mümkün değildir. Sonuç olarak bu çalışmada Boratin'in bireysel belleğinin işlevsizliğinden dolayı geçmişi sürekli sorgulaması üzerine durulmuş ve belleksizliğin onun hayatında nasıl bir yere karşılık geldiği çeşitli başlıklar üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır.

Kaynakça

- Boyer, P. ve Wertsch, James V. (2021). *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (Y. Aşçı Dalar, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Boyer, P. (2021). “Anılar Ne işe Yarar? Hatırlamanın Biliş ve Kültürle İlgili İşlevleri”. Boyer, Pascal & Wertsch, James V. (Ed.), *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (ss. 5-36) içinde. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bryant, R. (2020). “Felaketi Yazmak: Kıbrıs'ta Nostalji ve Tarih(ler)i”. Neyzi, Leyla (Ed.), *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*. (ss. 65-89) içinde. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cadava, E. (2008). *Işık Sözcükleri Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler* (A. Ufuk, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cassin, B. (2020). *Nostalji İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt*. (S. Kıvrak, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Durkheim, E. (2020). *Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri* (Ö. Ozankaya, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Flew, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü* (N. Özsoy, Çev.). Ankara: Yeryüzü Yayınevi.
- Halbwachs, M. (2007). “Kolektif Bellek ve Zaman”. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Bellek: Öncesiz, Sonrasız*. 50, 55-76.
- Halbwachs, M. (2022). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* (B. Uçar, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- İlhan, M. E. (2018). *Kültürel Bellek Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Karaarslan, F. (2021). *Toplumsal Hafıza Hatırlamanın ve Unutmanın Sosyolojisi*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Neyzi, L. (Ed.) (2020). *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nora, P. (2022). *Hafıza Mekânları* (M. E. Özcan, Çev.). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Sarlo, B. (2022). *Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma* (P. B. Charum ve D. Ekinci, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Schudson, M. (2007). “Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri”. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Bellek: Öncesiz, Sonrasız*. 50, 179-199.

- Sönmez, B. (2018). *Labirent*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Suarez-Arauz, N. (2007). "Amnezi Manifestosu". *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Bellek: Öncesiz, Sonrasız*. 50, 248-257.
- Şahin, S. (2019). *Talih, Tesadüf ve İrade*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tatlı, M. (2023). Deprem Felaketine Bellek Kavramı Işığında Bakmak. Bilgili, Ali (Ed.). *1. Uluslararası Deprem Çalışmaları Kongresi* (ss. 25-32) içinde. İstanbul.
- Traverso, E. (2020). *Geçmiş Kullanma Kılavuzu Tarih, Bellek, Politika* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tunç, G. (2020). *Şiir ve Bellek Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Urry, J. (2018). *Mekânları Tüketmek* (R. G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uzunoğlu, N. (2018). *Kültürel Miras Alanlarının Toplumsal Bellek Bağlamında Yeniden İşlevlendirilmesi: Haydarpaşa Örneği*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Makale Bilgisi | Article Information

Makale Türü / Article Type:

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 15.10.2023

Kabul Tarihi / Date Accepted: 30.11.2023

Yayın Tarihi / Date Published: 30.12.2023

İntihal | Plagiarism

Bu makale, iThenticate yazılımına taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir. *This article has been scanned by iThenticate. No plagiarism detected.*

Değerlendirme | Peer-Review

İki Hakem / Çift Kör Hakem

Double anonymized - Two External

Atıf | Citation

Isokov, Z. (2023). Farg‘Ona Vodiysi An‘anaviy Dehqonchiligi va Chorvachiligida Osmon Yoritqichlari Bilan Bog‘Liq Urf-Odat Hamda Marosimlari. *ÇAKÜTAD*, 3 (2), 177-185.

Telif Hakkı | Copyright

(CC BY-NC 4.0) Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır. / Licensed under the (CC BY-NC 4.0) International License.

Etik Beyan | Ethical Statement

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği ve yazarının sorumluluğunda olduğu beyan olunur. / *It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.*

Etik Kurul İzni/Ethics Committee Permission

Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. / Ethics committee permission is not required for this study. No research has been conducted on any living creature (human or animal).

Finansman ve Çatışma Beyanı / Grant Support and Conflict of Interest

Bu çalışmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır. / *The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.*

Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması olmadığını ve yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder. / *The author of the article declares that there is no financial conflict of interest with any institution, organization, or person related to this study and that there is no conflict of interest between the authors.*

FARG‘ONA VODIYSI AN‘ANAVİY DEHQONCHILIGI VA CHORVACHILIGIDA OSMON YORITQICHLARI BILAN BOG‘LIQ URF-ODAT HAMDA MAROSIMLARI

Fergana Vadisi Geleneksel Tarım ve Hayvancılığında Gökyüzüne Bağlı Gelenekler ve Merasimler

Ziyodulla ISOKOV 

Doç. Dr., O‘zbekiston Davlat San‘at va Madaniyat Institutı, Kino, Televedeniye va Radio San‘ati Fakulteti, Ijtimoiy Fanlar va Pedagogika Kafedrası, Toshkent/O‘ZBEKISTON, ziyodisok@gmail.com

Annotatsiya

Turk xalqlarından biri bo‘lgan O‘zbek Turklarining qadimiy tarixi bor. O‘zbeklarning asrlar davomida avlod-dan-avlodga o‘tib kelgan ko‘plab urf-odat va marosimlari bo‘lib bu xalqimizning tom manoda ma‘naviy mulki hamda tafakkuri mahsulidir. Ushbu maqolada, O‘zbek xalqining dehqonchilik va chorvachilik bilan bog‘liq urf-odatları marosimlari keng manba va adabiyotlardagi ma‘lumotlar bilan tahlil qilingan holda yoritib berildi. Qiyosiy tahlil usuli orqali ushbu urf-odat va marosimlarning O‘zbek xalqiga xos bo‘lgan lokal jihatları ochib berilgan. Maqolada, Farg‘ona vodiysi O‘zbeklarning an‘anaviy dehqonchiligida asrlar davomida osmon va sayyoralar harakati bilan bog‘liq e‘tiqodlar alohida o‘rin tutganligi, vodiylarining yil fasllarining o‘rin almashishi muddatlari hamda samoviy yoritqichlar harakatini kuzatishga asoslangan hayotiy tajribalar kundalik hayotda muhim amaliy ahamiyat kasb etganligi yoritilgan. Malumki bobodehqon va chorvadorlarımız yulduzlar harakati, quyosh va o‘ying holatiga qarab ob-havo qanday bo‘lishini aniqlay olishgan. Ota bobolarimiz tabiatda tevarak-atrofdan ro‘y berayotgan voqea-hodisalar sababini ilohiy kuchlar va ins-jinslarga bog‘lab tushuntirishgan. Osmon jismlarini ma‘bud va ilohlarning timsoli deb qaraganlar. Bu ilohlarning har biri o‘z xarakteri va odamlarga munosabati jihatidan farqlangan bo‘lib, ezgulik va yomonlik istovchi ilohlar bo‘lib tasavvur qilingan. Biz maqolada dehqon va chorvadorlarning osmon yoritqichlari bilan bog‘liq holda turli “solnoma” va “haftanoma”lar tuzganligi va ularda dehqonchilik qilish uchun oy sanalarining yaxshi va yomon kunlarga ajratilganligi xususida ham ma‘lumot beriladi. Farg‘ona vodiysi chorvadorlarining turmush tarzi haqida ham bir qancha qiziqarli ma‘lumotlarni keltirib o‘tilgan. Jumladan, chorvadorlar hayotida muhim o‘rin tutgan “darimchi”lik

faoliyati xususida avvallari fanda deyarli yoritilmagan ma'lumotlarni keltiradi. Bu ma'lumotlar esa Turkiy xalqlarning jumladan Farg'ona vodiysi aholisining asrlar davomida shakllangan tafakkuri va dunyoqarashining mahsuli bo'lib, ularni o'rganish esa bugungi kunimizning dolzarb masalalaridan biridir.

Kalit so'zlar: Farg'ona vodiysi, dehqonchilik, chorvachilik, osmon, kalendar.

Öz

Türk halklarından biri olan Özbek Türklerinin köklü bir geçmişi vardır. Gelenekler, geleneksel ritüeller ve kültürler yüzyıllardır nesilden nesile aktarılmıştır. Bu makalede, Özbek halkının çiftçilik ve hayvancılıkla ilgili gelenek ve ritüelleri geniş bir kaynak ve literatür bilgisi yardımıyla analiz edilmektedir. Özbek halkına özgü bu gelenek ve törenlerin yerel yönlerini karşılaştırmalı analiz yöntemiyle ortaya çıkardık. Fergana Vadisi Özbeklerinin geleneksel tarımında yüzyıllar boyunca gökyüzünün ve gezegenlerin hareketine ilişkin inanışlar, vadideki mevsimlerin ve vadideki çiftçilerin gözlemlenmesine ve göksel hareketlerin gözlemlenmesine dayalı yaşam deneyimleri günlük yaşamda büyük bir pratik öneme sahip hale geldi. Kayıtlarımıza göre Özbek çiftçiler ve çobanlar, yıldızların hareketine, güneşin ve ayın konumuna göre havanın nasıl olacağını belirleyebiliyorlardı. Doğada meydana gelen bu olayların nedenlerini ise ilahi güçlere ve doğaüstü güçlere bağlayarak açıklamışlardır. Özbek halkı, gök cisimlerine tanrı ve tanrıçaların sembolleri olarak baktılar. Bu tanrıların her biri, karakterleri ve insanlara karşı tutumları bakımından farklılık gösteriyordu ve iyinin ve kötünün tanrıları olarak hayal ediliyordu. Makalede ayrıca çiftçilerin ve çobanların gökyüzü ile bağlı çeşitli "yıllık" ve "haftalık" olarak düzenlenen ve bunların içinde çiftçilik için tarihlerin iyi ve kötü günlere ayrılışı hakkında bilgi verilmektedir. Makalede vadi civarındaki yaşam tarzı hakkında bilgi de yer almaktadır. Ayrıca vadi önemli yere sahip olan büyükbaş hayvan yetiştiriciliği hakkında kadimi bilgiler de incelenmektedir. Bu Fergana Vadisindeki bilgiler Türk halklarının yüzyıllar boyunca oluşan düşünce ve dünya görüşünün bir ürünüdür ve bunların incelenmesi günümüzün acil meselelerinden biridir.

Anahtar Kelimeler: Fergana vadisi, çiftçilik, hayvancılık, gökyüzü, takvim.

Kirish

Ma'lumki samoviy yoritqichlar asrlar mobaynida insonlarni qiziqtirib kelgan. Gerodotning yozib qoldirishicha, Markaziy Osiyoda antik davrlarda yashagan qavmlardan biri massagetlar Quyoshni yagona tangri deb bilganlar. Turkiylarning qadimgi dinlaridan biri bo'lgan "Ko'k Tangri" dinida esa butun osmon yuzi Xudo deb tushunilgan. Tangrining osmonda ekanligiga ishonch bildirilgan. Osmon Tangri hisoblangani uchun shu osmonda joylashgan Quyosh, Oy va Yulduzlar ham muqaddas sanalgan. Farg'ona vodiysi aholisi an'anaviy dehqonchiligida ham osmon va sayyoralar harakati bilan bog'liq e'tiqodlar alohida o'rin tutgan.

Ajdodlarımız yıl fasllarining o‘rin almashishi muddatlari bilan birga yulduz burjlarini ham juda yaxshi bilishgan. Bunga sabab samoviy yoritqichlar harakatini kuzatishga asoslangan hayotiy tajribalar kundalik hayotda muhim amaliy ahamiyat kasb etgan. Shuning uchun dehqon ham, chorvador ham, bog‘bon ham yulduzlar harakati, quyosh va oyning holatiga qarab ob-havo qanday bo‘lishini aniqlay olishgan. Ertalab quyosh qizarib chiqsa, ish kuni havo buziladi, quyosh qizarib botsa, ertasiga kun yaxshi bo‘ladi yoki tarozi yulduzlari ufq ustida paydo bo‘lsa, yoz boshlanganidan darak beradi (Ob-havo darakchilari, 1996, b. 36) O‘rta Osiyo xalqlari ziroatchiligida dehqonchilik homiysi Bobodehqon kulti va u bilan bog‘liq urf-odatlar keng tarqalgan. Dehqonchilikda o‘tkaziladigan barcha urf-odat va marosimlar Bobodehqonga bag‘ishlangan. Uning nomi yerni shudgorlashda, urug‘ sepishda, hosilni o‘rinishda, yanchishda doimo yodga olinib turgan. Bobodehqon halol mehnat bilan kun ko‘ruvchi, boshqalar haqidan xazar qiluvchi, dehqonlarga xomiylik qiluvchi, ularning mehnati rivojiga rivoj qo‘shuvchi pir hisoblangan. Qadimgi yozma manbalarda Bobodehqon obrazi bilan bog‘liq ma‘lumot Nosiruddin Burxoniddin Rabg‘uziy asarida uchraydi (Rabg‘uziy, 1990, b.25-26). Ushbu asarda dehqonchilik xomiysi Bobodehqon yer yuzidagi birinchi inson Odam ato timsolida o‘z aksini topadi. Ushbu asarda shunday deyiladi: “Odam Hindistonda Anjalus otlig‘ yerda Sarandib tog‘inga tushadi, Havo Jadda tog‘inga tushdi. Odamning yoshi tomgan yerda o‘t-yem, og‘iz-suchuk dorular bo‘ldi. Havvoning ko‘zi yoshi tomgan yerda ud (sigir), qaranful (qalampirmunchoq), sunbul, xino, o‘sma undi”. Demak, yerda paydo bo‘lgan o‘t-o‘lanlar, hayvonlar inson mo‘jizasi tufayli ro‘y bergan ekan.

Bobodehqon timsoli O‘rta Osiyoning barcha hududlarida bir xil ko‘rinishda tasavvur qilinmagan. Farg‘ona vodiysida uning ramzi sifatida ko‘pni ko‘rgan oqsoqolli keksa kishi ish boshida turgan. Dehqonchilikning barcha ishlarining boshlanishida yoshi ulug‘ badavlat, nevara-chevarasi ko‘p, tadbirkor va obro‘li kishi boshlab bergan kal va ko‘sa odamlarni urug‘ ekishiga ruxsat berilmagan.

Islom dini paydo bo‘lgandan so‘ng yaratilgan “Nurnoma” majmuasining “Risolai dehqon” bobida “Odam alayhissalomdan to janob rasuliloh Sallollohu alayhi vassallomning saodatlarigacha 7777 dehqon o‘tibdurlar. Hammalari oqil va dono va kasb-koriga muvofiq risola va sohibi duo edilar (1991, b.32)” deyiladi. Ushbu “dehqonchilik risolasi” asrdan-asrga avloddan-avlodga meros bo‘lib qolgan. Uni XX asr boshlarida rus sayyohi M. Gavrilov rus tiliga ham tarjima qilib, kitob hoida nashr qildirgan (Gavrilov,1912). Ushbu risoladan dehqonchilikga oid ko‘plab maslahatlar, pand-nasihatlar o‘rin olgan. Shuningdek risolada ko‘rsatilgan 7777 dehqon ichidan yana 18 ta eng mohir dehqonlar ajratilib ko‘rsatilgan bo‘lib,

Gavrilovning yozishicha bular kelib chiqishi jihatidan Movarounnahr hududiga aloqador bo'lgan.

Shu o'rinda ta'kidlash joizki Bobodehqon kultiga o'xshash dehqonchilik Kultlariga ishonish va e'tiqod qilish. Yer yuzining ko'plab dehqonchilik xududlarida masalan Xindiston, Xindixitoy, Afrika, Shimoliy va Janubiy Amerika xududlarida ham mavjudligi mualliflar tomonidan qayd qilingan (Tokarev, 1964, b.383).

1.Farg'ona Vodiysida Osmon Haqidagi E'tiqodlar

XIX asr oxiri - XX asr boshlarida Farg'ona vodiysida O'rta Osiyoning boshqa hududlari singari islom dinining ta'siri kuchli bo'lgan. Odamlar osmon-u falak sirlari haqida muayyan ilmiy tasavvurga ega bo'lmaganlar. Ular tabiatda tevarak-atrofdagi ro'y berayotgan voqea-hodisalar sababini ilohiy kuchlar va ins-jinslarga bog'lab tushuntirishgan. Odamlar osmon jismlarini ma'bud va ilohlarning timsoli deb qaraganlar.

Bu ilohlarning har biri o'z xarakteri va odamlarga munosabati jihatidan farqlangan bo'lib, ezgulik va yomonlik istovchi ilohlar bo'lib tasavvur qilingan. Masalan, qizg'ish sayyora «Mirrix (mars)»ga qonni yaxshi ko'radigan «urush xudosi» deb, eng yorug' sayyora Zuhra (Venera)ga esa «go'zallik ma'budasi timsoli» deb nom berilgan. Qadimgi yunon afsonalariga ko'ra, osmondagi ko'ndalang yo'nalgan somon yo'li «ma'budaning ko'krigidan otilib chiqqan sut» deb talqin qilingan (Egamberdiyev va Soatov, 1990). O'zbek afsonalarida esa somon yo'li hayoliy qahramonning boshi osmonga tekkanda hosil bo'lgan sidriq, aravadan to'kilgan somonning izi deb tasvirlanadi (Jo'rayev, 1996a, b. 35-41).

Yozma manbalardan ma'lumki, qadimgi munajjimlar samoda ro'y bergan bir qancha hodisalarni «xudoning amri» bilan bog'lashgan. Xalqimiz orasida yerdagi har bir odamni osmonda yulduzi bor, mabodo yulduzlardan biri uchsa, yerdagi kishilardan birining umri so'nadi, degan mifologik tasavvurlar mavjud bo'lgan (Jo'rayev, 1996b, b. 39-43).

Osmon yoritqichlariga doir tasavvurlar haqida gap ketganda ajdodlarimiz ulardan yettitasiga ko'proq e'tibor qaratganini ko'ramiz. Ular quyosh va u bilan bog'liq oltita yulduzdir. Shu boisdan, dunyo xalqlarida «yetti» raqami ham muqaddaslashtirilgan. Qadimiy turkiylarda barcha yulduzlarga nisbatan «jilduz» so'zi qo'llanilib, yuqoridagi yulduzlar esa quyidagidek nomlar bilan yuritilgan. Mushtariy (Yupiter) - «eranto'z», Mezon (Vesi)-«qoraqush», Surayyo (Pleyada)-«o'lkar», Yetti qaroqchi «jetikan», qutb yulduzi (Polyarnaya zvezda)-«temurqazuq», mirrix (Mars) yulduzi-«Baqirsoqim» (Qoshg'ariy, 1963).

Haftaning har bir kuni muayyan osmon jismlari bilan bog'liq holda tasavvur qilinganligini hisobga olsak, bir haftada yetti kun borligi ham yetti sayyora nomi bilan aloqadorligi ma'lum bo'ladi. Jumladan, Dushanba Oy kuni, Seshanba Mirrix (Mars) kuni, Chorshanba Atorud (Merkuriy) kuni, Payshanba Mushtariy (Yupiter) kuni, Juma Zuhra (Venera) kuni, Shanba Zuhal (Saturn) kuni, Yakshanba Shams (Quyosh) kuni hisoblangan. Shuningdek, yetti qavat osmon bilan yetti qat yer to'g'risidagi asotirlar ham keng tarqalgan. O'tmishda ota-bobolarimiz hafta kunlarini va o'sha kunlari ro'y beradigan tabiat hodisalarini kuzatib, maxsus «solnoma» va «haftanoma»lar tuzishganki, bu manbalarda haftaning qaysi kuni qanday amalga oshirish mumkin yoki mumkin emasligini belgilab berilgan. Masalan, haftanomada shunday bitiklarga duch kelishimiz mumkin: «Shanba (Zuhal)-dehqonchilik qilmoq yaxshidir, bir donaga ming dona barakat berur, hargiz befoyda bo'lmas. Yakshanba (Quyosh)-dehqonchilik qilmoq yaxshi emas, ofat tushgay. Dushanba (Oy)- dehqonchilik qilmoq yaxshidir. Seshanba (Mirrix)-agar ziroat qilsa, qurt, sichqon yo hayvondin ul ziroat shikast topgay. Chorshanba (Atorud)- ammo dehqonchilik qilmoq yaxshidir, barakat paydo bo'lur, xirmon olmoq yaxshidir. Payshanba (Mushtariy)-hamma korlarga yaxshidir. Juma (Zuhra)-dehqonchilik qilmoq yaxshidir» (Haftanoma, 1990, b. 2-8).

Manbalardan ma'lumki tabiat xodisalaridan bo'lgan shamol bilan bog'liq diniy qarash va tasavvurlar ham dunyo halqlari folklorida turlicha talqin qilinadi. Yurtimizning qadimdan o'troq holda yashab, sug'orma dehqonchilik bilan shug'ulangan Farg'ona vodiysi aholisi folklorida ham shamol bilan bog'liq o'ziga xos qarashlar mavjud. Vodiya shamol piri sifatida Haydar kultiga sig'inilgan. Ko'pgina tadqiqotchilar Haydar haqidagi xalq qarashlari payg'ambarimiz Muhammad alayhis salomning kuyovi Hazrati Ali to'g'risidagi afsonalar asosida yuzaga kelganligini ta'kidlaydilar (Sarimsoqov,1986, b.136). Shamol piri Haydarning Hazrati Ali obrazida tasavvur qilinishi V.N.Basilovning ta'kidlashicha, faqat Farg'ona vodiysi o'zbeklarigagina xos bo'lgan talqindi (Basilov, 1986, b.202). O'rta Osiyo xalqlarining ko'pchiligida Haydar kulti hazrati Ali shaxsi bilan bog'liq holda talqin qilinmaydi.

O'zbeklarning shamol bilan bog'liq bunday qarashlari haqida folklorshunos olim M. Jo'rayev quyidagilarni yozadi: "Haydar obrazining bunday ikki xil talqinga ega ekanligi Alining shamolni o'ziga bo'ysundira olishi haqidagi xalq qarashlarining unutilishi natijasida yuzaga kelgan holat emas, balki Haydar mustaqil mifologik obraz sifatida islomgacha ham mavjud bo'lganligidan dalolat beradi" (Jo'rayev M. O'zbeklarning shamol bilan bog'liq mifologik tasavvurlari (1997,b.45-46). M. Jo'rayevning fikricha, "Haydar" atamasining kelib chiqish o'zagi "Avesto"da nomi tilga olingan

shamol xudosi “Vata”- atamasiga bog‘liq, B.A. Litvinskiy ham “Avesto”da ikki nafar shamol xudosining nomini, ya‘ni “vayu” va “Vata” ilohlarini ko‘rsatib o‘tgan. Bu mifologik atamalarning o‘zagidagi “va” kalimasi, qadimgi hind-eron tillarida “esmoq” (ya‘ni shamol esishi) ma‘nosini bildirar ekan. (Litvinskiy, 1981, b.104-105) Uning fikricha, “Vata” janubdan esadigan shamol xudosining ismidir. Osetin Abxaz folkloridagi shamol kulti va ayrim mifologik obrazlarning qadimiy shamol xudosi “Vata” yoki “vayu” ga aloqadorligini tadqiqotchilardan S.L. Zuxba (1970, b.187.) va J. Dyumezillar (1976, b.149-151) ham qayd etgan edilar.

Ma‘lumki, chorvachilik O‘rta Osiyo, jumladan, Farg‘ona vodiysi aholisining qadimiy mashg‘ulotlaridan biri hisoblangan. Bu soha Zardo‘shiylikning muqaddas kitobi Avestoda ham ulug‘lanadi. Chorvachilik jamiyat hayotida, taraqqiyotida asosiy omil, hattoki odamni qurbonlik qilishdan qutqargan vosita bo‘lganligi bois, cho‘ponlik barcha iqtisodiy formatsiyalarda muqaddas professional kasb darajasiga ko‘tarilgan. Shu sababdan cho‘pon tanlangan, saralangan. Cho‘ponga tayoq topshirish, tayoq ushlatish marosimlari o‘tkazilgan. Bunda cho‘ponlar piri Cho‘pon ota, Zangi otalarga bag‘ishlab «qon» ham chiqarilgan. Tabiiyki asrlar davomida ushbu mashg‘ulot turi bilan bog‘liq marosim va urf odatlar shakllangan. Farg‘ona vodiysining tekislik qismidagi o‘tloqlarni dehqonchilik uchun tobora ko‘proq o‘zlashtirilib borishi oqibatida chorvani uzoqroq yaylovlarga haydash kuchaygan. Farg‘ona vodiysi atrofida joylashgan tog‘ va tog‘oldi zonalaridagi yaylovlar bu davrda aholi chorvachiligining rivojida muhim rol o‘ynashi bilan birga, turli etnik jamoalar o‘rtasidagi xo‘jalik-madaniy aloqalarni mustahkamlashda ham katta ahamiyat kasb etgan. Ushbu yaylovlarda vodiyning ko‘plab etnik jamoalari - qirg‘iz, qipchoq, turk, qurama, yuz, qoraqalpoq hamda o‘troq o‘zbek va tojiklar o‘z chorvalarini boqqanlar. Farg‘ona vodiysi chorvadorlarida ushbu mashg‘ulot bilan bog‘liq marosim va urf odatlar shakllanganligini biz yuqorida qayd etib o‘tdik. Ta‘kidlash joizki, bu mashg‘ulot bilan bog‘liq urf-odat va marosimlarga talaygina misollar keltirish mumkin. Biroq aynan Osmon yoritqichlari bilan bog‘liq bir marosim haqida biz dala ekspeditsiyalarimiz davrida yozib olingan bir ma‘lumotni keltirib o‘tamiz. Bizga ma‘lumki dehqonchilikda ekinlarga turli zararli hashoratlar zarar keltirsa, chorvachilikda ham chorva hayvonlariga shu kabi hasharotlar ziyon keltirgan. Bulardan qutulish uchun hozirda turli kimyoviy usullardan foydalaniladi. Avvallari esa bunday imkoniyatlar bo‘lmaganligi sababli Ota-bobolarimiz an‘anaviy usullar bilan birga ba‘zi bir g‘ayri oddiy magik usullardan ham foydalanganlar. Ma‘lumki, chorva hayvonlariga eng ko‘p zarar keltiruvchi yaylov kanallari bo‘lib, ular chorva hayvonlarini yaxshi rivojlanishiga to‘sqinlik qilgan. Bularni yo‘q qilish uchun chorvadorlar xalq orasida “Darimchi” deb ataluvchi insonlar xizmatidan foydalanishgan. “Darimchi”lik juda nodir

kasb bo‘lib, hozirda bunday kasb egalari deyarli qolmagan. Bunday insonlar o‘z xizmati uchun anchagina yaxshi haq olganlar. “Darimchi”lar ishtirokidagi marosim quyidagicha o‘tkazilgan. Chorva egasi “darimchi”ni o‘z qo‘rasiga taklif qilgandan so‘ng “darimchi” toza pokiza va tahoratli holatda suruv yaqiniga kelib, ichi tozalangan, qovoqdan tayyorlangan idishga toza suv to‘ldirgan va ushbu suvga Qur‘ondan suralar o‘qib dam solgan. So‘ngra ushbu idishni suruv yotadigan qo‘ra yonidagi biror ustunga ilib qo‘ygan. Ushbu idish shunday joyga ilinganki tunda uning ichidagi suvga samodagi yulduzlarning aksi tushishi shart bo‘lgan. Marosimning ertasi kuni “Darimchi” ushbu qovoqni olgan va Qur‘ondan suralar o‘qib to‘plab qo‘yilgan suruv ichiga kirgan va to idishdagi suv tugaguncha undagi suvdan og‘iz bo‘shlig‘iga olib suruvdagi qo‘ylar ustiga purkab chiqqan. Ushbu marosimda qatnashgan keksa guvohlarimizning ma‘lumot berishlaricha, bu kasb egalari o‘z kasbini otadan o‘g‘ilga qoldirishga harakat qilishgan, juda kamdan kam hollardagina bu qoidani buzishga majbur bo‘lishgan. O‘z farzandini “Darimchi”lik kasbini olishi uchun Bobo yoki ota hali farzand tug‘ilmasidan tayyorgarlikni boshlagan. Farzand tug‘ilishiga ikki oyga yaqin muddat qolganda Ota 41 ta tirik “iksodid (yaylov kanalari)”ni topib ularni Qamish o‘simligini (qamishning ichi g‘ovak bo‘lgani uchun) bir bo‘g‘imiga solib har ikki tomonini berkitgan. Oradan 40 kun o‘tib qamish ochilgan qamish ichidagi kanalar esa bir-birini yeb bitirib faqat bir donasi tirik qolgan. Ushbu kana esa bir kichikroq idishga yoki piyolaga solinib quyoshga qo‘yilgan kana o‘lib, shu idishda quritilib farzand tug‘ilishiga qadar kutilgan. Farzand tug‘ilgach esa hali onasini ko‘krak sutini iste‘mol qilmasdan avval quritilgan kana mayda qilib maydalangan holda, saryog‘ga aralastirib bolaning og‘ziga solingan . Ushbu rasm-rusumlar qilingandan so‘ng esa ushbu chaqaloq balog‘at yoshiga yetguniga qadar “Darimchi” bobosi, otasi yoki ustozi bilan birga yuqoridagi marosimlarni o‘tkazishga qatnashib yurgan.

Bizningcha ushbu marosim islomgacha mavjud bo‘lgan ajdodlarimizning diniy qarashlari bilan bog‘liq bo‘lib, keyinchalik islom ta‘sirida o‘zgargan. Osmon yoritqichlari bilan bog‘liq tushunchalarning yana biri bu asosan yilqichlik bilan bog‘liqdir. Ma‘lumki ot sutidan tayyorlanadigan mahsulot ya‘ni “qimiz” chorvachilik bilan shug‘ullanuvchi barcha etnoslar oziq-ovqat ratsionidagi eng tansiq mahsulotlardan biri hisoblanib, bu ichimlik ular tomonidan shifobaxsh xususiyatga ega mahsulot sifatida ham qadrlanadi. Guvohlarimizning ma‘lumotlariga qaraganda ushbu ichimlik Hulkar (Surayyo, Pleyada) yulduzi ko‘ringunga qadar “issiqlik”, Hulkar yulduzi ko‘ringach “sovuqlik” bo‘lar ekan. “Issiqlik” va “sovuqlik” tushunchalari esa xalq tabobatida qadimdan ma‘lum. Hulkar (Surayyo, Pleyada) yulduzi esa yilning 22-26- avgust kunlari ilk bor ko‘rina boshlaydi.

Xulosa

Xulosa o'rnida ta'kidlash joizki O'zbek xalqi an'anaviy dehqonchilik va chorvachilik mashg'uloti bog'liq marosimlar va urf-odatlarda o'lib qayta tiriluvchi tabiat kulti izlari, garchi, qoldiqiy ko'rinish tarzida bo'lsada, yetib kelganini va aksariyat hollarda islomiy qarashlar bilan o'zaro sinkretik tarzda amalga oshirilishini hozirda ham kuzatish mumkin. Islom dinining aynan ushbu xo'jalik turlari bilan bog'liq kultlarga nisbatan bag'rikengligi qadimiy diniy-mifologik tasavvurlar asosidagi dehqonchilik va chorvachilik rasm-rusumlari va urf-odatlaridan ko'zlangan asosiy maqsad sof diniy ta'limot bilan emas, balki hayot davomiyligini ta'minlashga qaratilgan meyorlar, ya'ni mo'l ko'l hosil yetishtirish va uni nes-nobud qilmasdan yig'ib olishga qaratilganligi e'tiborga molikdir. Yuqoridagi ma'lumotlar shuni ko'rsatadiki, Farg'ona vodiysida dehqonchilik va chorvachilik mashg'uloti bilan bog'liq bo'lgan bir qator urf-odatlar va rasm-rusumlar mavjud bo'lgan. Ushbu rasm-rusumlar esa xalqimizning asrlar davomida shakllangan tafakkuri va dunyoqarashining mahsulidir.

Foydalanilgan Adabiyotlar

- Abdullayev U. (2004). *Farg'ona Vodiysida Etnoslararo Jarayonlar*. Toshkent: G'ofur G'ulom Nashriyoti.
- Basilov V.N. (1986). *Zaklyucheniye Drevniye Obryadi i Kult. Narodov Sredniy Azii*. – M., 201.
- Dyumezil J. (1976). *Osetinskiy Epos i Mifologiya*. – M.
- Egamberdiyev B. va Soatov A. (1990). *Olimlar Olam Haqida*. Toshkent.
- Frolov B.A. (1970). Kak Poyavilas «Magicheskaya Semerka» . *Ateisticheskiye ChteniY*. 4, 116-122.
- Gavrilov M. (1912). *Risolya sartovskix remeslennikov. Issledovaniye musulmanskix sexov*. T.
- Haftanoma*. (1990). Toshkent.
- Jo'rayev M. (1996a). Somon Yo'li Haqidagi O'zbek Xalq Afsonalarining Mifologik Asoslari. *O'zbek Tili va Adabiyoti Jurnal*i, 1, 35-41.
- Jo'rayev M. (1996b). Yulduz Uchishi Bilan Bog'liq Mifologik qarashlar. *O'zbek Tili va Adabiyoti Jurnal*i. 2, 39-43.
- Jo'rayev M. (1997). O'zbeklarning shamol bilan bog'liq mifologik tasavvurlari. "Haydar kulti", *O'zbek tili va adabiyoti*.4, 45-46.
- Litvinskiy B.A. (1981).*Semantika drevnix verovaniy i obryadov pamirsev*. Srednyaya Aziya i yeye sosedi v drevnosti i srednovekove.
- M.Qoshg'ariy. (1963). *Devoni Lug'ati Turk III*. Toshkent: Fan Nashriyoti.
- Nosiruddin Burxoniddun Rabg'uziy. (1990), *Qissai Rabg'uziy*. 1 k-b.
"Nurnoma" majmuasi T., 1991.
- Ob-havo darakchilari (1996) T.: *Adolat*.
- Sherbak A.M. (1974). *Sal-name* (po rukopisi V-721), Xranyavsheysya v Rukopisnom Otdele Lo Ivan. *Pismennie Pamyatniki Vostoka*-197, 171-180.
- Sarimsoqov B. (1986). O'zbek marosim folklori. Toshkent.
- Tokarev S.A. (1964). *Ranniye formi religii i ix razvitiye* M. nauka.
- Zuxba S.L. (1970). *Abxazskaya narodnaya skazka*. Tbilisi.

Makale Bilgisi | Article Information

Makale Türü / Article Type:

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 15.06.2023

Kabul Tarihi / Date Accepted: 14.12.2023

Yayın Tarihi / Date Published: 30.12.2023

İntihal | Plagiarism

Bu makale, iThenticate yazılımınca taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir./This article has been scanned by iThenticate. No plagiarism detected.

Değerlendirme | Peer-Review

İki Hakem / Çift Kör Hakem

Double anonymized - Two External

Atıf | Citation

Yörük, G., Ayata Y. (2023). Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Tiyatro Eserlerinde Bir Anlatım Tekniği Olarak Montaj. ÇAKÜTAD, 3 (2), 187-211.

Telif Hakkı | Copyright

(CC BY-NC 4.0) Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır./ Licensed under the (CC BY-NC 4.0) International License.

Etik Beyan | Ethical Statement

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği ve yazarının sorumluluğunda olduğu beyan olunur./ It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.

Etik Kurul İzni/Ethics Committee Permission

Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır./ Ethics committee permission is not required for this study. No research has been conducted on any living creature (human or animal).

Finansman ve Çatışma Beyanı / Grant Support and Conflict of Interest

Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır./ The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.

Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması olmadığını ve yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder./ The author of the article declares that there is no financial conflict of interest with any institution, organization, or person related to this study and that there is no conflict of interest between the authors.

MUSTAFA NECATİ SEPETÇİOĞLU'NUN TİYATRO ESERLERİNDE BİR ANLATIM TEKNİĞİ OLARAK MONTAJ

Montage As a Narrative Technique in Sepetçioğlu's Teatrical Works

(Bu makale Gülçin Yörük tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan "Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Tiyatro Eserleri" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.)

Gülçin YÖRÜK

Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi,
Kayseri/ TÜRKİYE
gulcinyoruk19@gmail.com

Yunus AYATA

Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Kayseri/ TÜRKİYE
yunusayata@erciyes.edu.tr

Öz

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatı sanatçılarından Mustafa Necati Sepetçioğlu, sanatsal duygulanıma sebep olan ve düşünsel yönü güçlü tiyatro eserleri kaleme almıştır. Geçmiş ile kültürel bağ koparılmasını, yazarları körleştiren ve içinde buldukları topluma yabancılaştıran bir durum olarak gören Sepetçioğlu; millî ve kültürel bilince hizmet eden oyunlarıyla, toplumsal ve evrensel değerleri aşılama gayretinde olmuştur. Sepetçioğlu; kültürü yansıtan verimleri, Türk musikisine ait unsurları, Türkçeye ait kelime hazinelerini eserlerinde birer ifade aracı olarak kullanmıştır. Sanatçı; tiyatro eserlerinde bağlamına uygun düşen ve bütünlük sağlayan unsurları tercih ederek orijinal bir ifade oluşturur ve üslubunu zenginleştirir. Tiyatro eserlerinde anlatımın ve dramatinin imkânlarının eşit ölçüde faydalanan sanatçının bir anlatım tekniği olarak montajı kullandığı görülür. Bu çalışmada, sanatçının oyunlarında montaj tekniğini öne çıkarışı ile sanat anlayışı ve üslubu arasındaki ilişki belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmaya sanatçının tüm oyunları dâhil edilmiş; oyunlarda; açık, örtülü, orijinal hâlinde ya da dönüştürülerek kullanılan montaj örnekleri tespit edilmiştir. Sanatçının, bazı montaj unsurlarını, eserin yapısını etkileyecek şekilde kullandığı görülmüş, bunlar; kahraman oluşturma, kahramanın psikolojisini yansıtma, mekânı sahici kılma, olay örgüsünde çatışmayı besleme gibi başlıklar altında gösterilmiştir. Montaj unsurlarının; eserin anlam dünyasına ve eserde verilen mesaja etkileri değerlendirilerek muhtevaya sağladığı doğrudan ya da dolaylı katkı belirlenmiştir. Sanatçının, bazı oyunlarında, montaj unsurlarına leitmotiv özelliği yükleyerek onları; oyunun akışında

heyecan ve merak duygularını beslemek, seyirciyi oyuna hazırlamak gibi amaçlar için kullandığı görülmüştür. Oyunlarda uygulanan montaj tekniğinin, sanatçının üslubuna etkileri de değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, kültürel hafıza, montaj tekniği, Mustafa Necati Sepetçioğlu.

Abstract

Mustafa Necati Sepetçioğlu, one of the Turkish literature artists of the Republican Period, wrote theater Works that evoke artistic emotion and have a strong intellectual aspect. Sepetçioğlu, sees the severing of cultural ties with the past as a situation that blinds writers and alienates them from the society they live in; he strived to instill social and universal values through his plays that served national and cultural consciousness. Sepetçioğlu, used the products reflecting the culture, the elements of Turkish music and the Turkish vocabulary as a means of expression in his works. Artist; creates an original expression and enriches his style by choosing elements that fit the context and provide integrity in theater works. It is seen that the artist, who equally benefits from the possibilities of narrative and dramatization in her theater works, uses montage as a narrative technique. In this study, the relationship between the artist's emphasis on the montage technique in his plays and his artistic understanding and style has been tried to be determined. All of the artist's plays were included in the work; in games; assembly examples that were used openly, implicitly, in their original form or in a transformed form were identified. It was seen that the artist used some montage elements in a way that affected the structure of the work, these are; creating a hero, reflecting the psychology of the hero, making the place authentic, and fostering conflict in the plot. Assembly elements; by evaluating the effects of the work on the World of meaning and the message given in the work, its direct or indirect contribution to the content has been determined. It has been observed that in some of her plays, the artist attributes leitmotiv features to the montage elements and uses them for purposes such as fostering feelings of excitement and curiosity during the flow of the play and preparing the audience for the play. The effects of the montage technique applied in the plays on the artist's style were also evaluated.

Keywords: Theatre, montage technique, cultural memory, Mustafa Necati Sepetçioğlu.

Giriş

Tiyatro, “insanı bir oyun dünyası içinde sınayan, onun ruhsal ve ahlaksal kişiliğini kurgusal bir düzenleme içinde irdeleyen, ilgi çekici olduğu ölçüde eğitici, eğlendirici olduğu ölçüde incelikli bir sanattır.” (Şener, 2003, s.6). İsmail Çetişli, tiyatronun çok yönlü ve çok unsurlu komplike bir sanat olduğunu belirtir; ona göre tiyatro, başka sanat dallarından faydalanır ve tiyatroya “terkip veya bütünlüğünün sağlanmasında, bazı sanat dallarının önemi

ihmal ve inkâr edilemeyecek katkıları vardır. Bunların başında da ‘edebiyat’ ve ‘musiki’ gelir.” (2014, s.70).

Tiyatro sanatı, belli bir sözlü dönemden sonra adım adım yazılı döneme geçmiş ve bir metne kavuşmuştur. Okunması roman ve hikâyeye göre nispeten bazı zorluklar içeren “tiyatro metni; herhangi bir sanatkarın sahnede oynamak üzere dil vasıtasıyla kaleme aldığı estetik değere haiz eserdir.” (Çetişli, 2014, s.72). Bir yapı ve ifade biçimi kazanmış sanat eseri kendisine özgü bir iletişim aracıdır. Kullanılan malzeme ile ifade edilmek istenen husus birleşerek bir bütün oluşturur (Aktaş, 2015, s.30). Anlatım teknikleri, kurmaca eseri meydana getirirken sanatçının başvurduğu, tercih ettiği biçim ve tarzıdır. Edebî eser yaratma sürecinde sanatçı; kahramanını, hikâyesini ve eserin mesajını ön plana çıkarmak için anlatım tekniklerinden faydalanır. Eserin, özgün ve başarılı olması diğer unsurlarla beraber uygulanan anlatım tekniklerinin kullanım amacına ulaşması ile mümkündür. “Bir anlatım tekniği olan montaj; sanatkarın başkasına ait (anonim veya ferdî) bir sözü (ibare, mısra, beyit, cümle, paragraf), -çeşitli sebeplerle- olduğu gibi eserine aktarmasıdır.” (Çetişli, 2014, s.134). Montaj, “yazarın kendinden önce başkalarının dile getirdiği hazır bir anlatım parçasını kalıp hâlinde kullanması, kendi roman kompozisyonunda birer mozaik taşı gibi değerlendir[mesidir].” (Aytaç, 1990, s.66). Aktarılan söz, oluşturulan yeni eserin duygu ve düşünce dünyasını güçlendirirken onda üslup zenginliği de oluşturacaktır.

İktibas sanatına benzeyen montaj tekniği işlev yönüyle ondan ayrılır. “İktibas sanatından beklenen, metnin anlam itibariyle zenginleştirilmesi, süslenmesidir. Buna karşılık montaj tekniği, daha işlevsel bir özelliğe sahiptir. Bundan beklenen sadece metni, anlam ve estetik düzeyde süslemek zenginleştirmek değildir. Romancılar, montaj tekniğinden genel yapısını, kompozisyonunu kurmak cihetinde de yararlanmaktadır.” (Tekin, 2014, s.265). Böylece montaj unsuru, yeni eserde bir yapı malzemesi olmaktadır. Tekin, ayrıca montaj unsurunun, orijinal hâle sadık kalarak ya da dönüştürülerek, gizli ya da açık olacak şekilde kullanılabileceğine de işaret eder (Tekin, 2014, s.266).

Mustafa Necati Sepetçioğlu, diğer sanat dallarından belli oranda faydalandığını düşündüğü tiyatronun, tıpkı musiki gibi, insana ve onun his âlemine etkide bulunmasını arzular.¹ “Tiyatro ki bütün sanatların bütünlüğü oluşabilmesi için ayrı ayrı yardımcı olduğu sanat da sonuç itibariyle istifade ettiği diğer bütün sanatları bir noktada musikileştirmek ister.” (Sepetçioğlu, akt.

¹ “Tokat Zile’de doğdu. Asıl adı Hacı Necati’dir. Sonraki yıllarda, şairliği de olan dedesi Hacı Hâfız Mustafa’ya izafeten adını Mustafa Necati olarak değiştirdi. Anne ve baba tarafından Zile’nin şairler (Âşık Tâlibî gibi), müftüler yetiştirmiş yerli ailelerinden birine mensuptur.” (Argunşah, 2019, s.495).

Çalık, 1993, s.285). Sepetçioğlu, musiki ile ilgilenmiş bir sanatçı olarak tiyatro eserlerinde pek çok kere ilahi, şarkı ve türkülerden montaj tekniği ile faydalanmıştır. Gürbüz Azak, Mustafa Necati Sepetçioğlu ile bir dost meclisinde yapılan sohbetten şu sözleri aktarır: “Benim dinî inancım dışında vazgeçilmez, geri dönülmesi imkânsız tek bir inancım var: Türklük ve Türk kültürü. Bundan ödün de veremem, yan çizene de iyi gözle bakmam. Kökten koptukça filiz çürür, köke aykırı süren sürgün ne çiçek açar ne de meyveye durur.” (2007, s.66). Köklerini Türklük ve Türk kültürüne bağlayan sanatçı, bunlardan koptuğunda eser veremeyeceğini düşünmektedir. Bu nedenle Sepetçioğlu, hem yapı hem de muhteva unsuru olarak ‘tarihî yüzleri’; hayat anlayışları, tutumları ve tecrübeleriyle, idealize ederek oyunlarına taşır. “Millî birlik ve beraberlik Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun üzerinde hassasiyetle durduğu bir husustur. (...) Millî bilinci oluşturan unsurlar arasında dinî yaşayış, örf ve âdetler, tarih şuuru, gelenek ve görenekler, dil vb. gelir.” (Karabulut, 2023, s.22). Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun, toplumsal ve tarihî içerikli tiyatro eserlerinde²³, geçmiş ve gelecek arasında kültürel bir bağ oluşturma gayesi, Türk kimliğine ve kültürüne mal olmuş değerleri, âdet ve gelenekleri ön plana çıkarma gayreti gözlemlenir.

Yazarın, sanat anlayışını yansıtan bu tutumla, bir anlatım tekniği olan montaj arasında, tekniğin sunduğu imkânlar ve avantajlar nedeniyle bir ilişki olduğu düşünülmektedir. Sanatçının tiyatro eserlerinde bu teknikten, geçmişle bugün arasında zaman ve fikir bağını kuvvetlendirmek yönüyle faydalandığı görülmektedir. Montaj tekniği sayesinde kurulan bu bağ, okuyucunun/izleyicinin zihninde yarattığı çağrışımlar sebebiyle edebî hazza neden olacaktır. Bu yönüyle izleyicinin kültürel birikimini de ilgilendiren teknik, kusursuz bir şekilde kullanıldığında eserin sanatsal değerini olumlu yönde etkileyecektir.

Mustafa Necati Sepetçioğlu tiyatro eserlerini dramatik tiyatro anlayışına göre vermiştir. Dramatik tiyatrodaki mekân ve zaman unsurları arasında bir uyum vardır ve olaylar sebep-sonuç ilişkisi içerisinde verilir. “Bu tip tiyatro eserlerinde seyircinin sahnedeki olaylarla özdeşleşerek olayları gerçekmiş gibi algılaması amaçlanır.” (Şen, 2017, s.74). “Dramatik kurgu; düğüm, me-

² Sanatçının kaleme aldığı eserlerden; *Çardaklı Bakıcı* (1969), *Köprü* (1969), *Son Bloklar* (1969), *Büyük Otmarlar* (1970), *Her Bizans’a Bir Fatih* (1972), *Yunus Emre* (1993) ve *Meragalı Abdülkadir* (2013) yayımlanmış; *Çölde Bir İbrahim* (1970), *Ak Sinekler Sürüsü* (1971), *Cehennemde Gün Işığı*, *Mehveş Hanım (Herkes Kendi Zamanında)* (1984), *Sevgisizler*, *Trampacılar*, *Değirmen*, *Zehirci*, *Mehmet’in Beklediği (Umut Çeşmesi)* ise henüz yayımlanmamıştır. Yayımlanmamış eserleri temin etmemize yardımcı olarak çalışmamıza büyük katkı sağlayan İrfan Yayıncılık’a teşekkür ederiz.

³ *Büyük Otmarlar* Avrupa Üniversiteler Arası Tiyatro Festivali’nde en iyi oyun seçilmiş, *Çardaklı Bakıcı* Millî Eğitim Bakanlığı, *Köprü* ise Türk Ev Kadınları Derneği tarafından ödüllendirilmiştir.

rak, gerilim öğeleri ile seyirciyi sahneye merakla bağlamaktadır. Seyirci kendini bu kurgusal mekanizmaya kaptırır ve olayın gelişimini merakla, heyecanla izler. Bundan başka sahnedeki zengin dekorlar, göz alıcı renkler, gönül okşayan müzik, zarif nükteler, gizli ışıklandırma düzeni, bu büyü havasını tamamlar. Seyirci bu hava içinde kendini iyice yanılsamaya kaptırır.” (Şener, 2006, s.284). Oyunlarda kullanılan montaj unsurları; mekân ve zaman unsurlarını sahici kılar, kahramanların karakterlerini ve ruh dünyalarını yansıtmada kolaylık sağlar. Bazı oyunlarda, leitmotiv işlev de yüklenerek kullanılan montaj unsurları; merak, gerilim ve heyecan oluşturur. Perde açılışlarında kullanılan montaj unsurları, aynı zamanda sahne düzeninin kurulmasına katkı sağlamakta; seyircinin, oyunun büyüdü dünyasına girmesine yardımcı olmaktadır.

Oyunları sahnelemek için ihtiyaç duyulan vakit ve imkân, eserin yapı unsurlarını doğrudan etkilemektedir. Tiyatro eseri, mesajını verecek kadar uzun fakat mesajın dağılmasını önleyecek kadar da kısa olmalıdır. Montaj tekniği sayesinde işitilen bir melodi, okunan bir şiir, görünmeyeni derhal görünür kılarak dramatizeye kendiliğinden bir hız katar, kullanılan eserin taşıdığı tüm tematik güç, yeni esere eklenir. Tiyatro eserlerinde uygulanan montaj unsuru, eserin dilini sanatkârane üsluba yaklaştırma, oyunları ses ve ritim yönünden beslenme bakımından da estetik değeri artırır. Tüm bunların bilincinde olan Sepetçioğlu, tiyatro eserlerinde montaj tekniğine sıkça başvurmuş, tekniği; eserin konusuyla, kahramanıyla, üslubuyla ilişkilendiren bir terkip oluşturmuştur. Oluşan bu terkip; “Yapı Unsurlarını Oluşturmada Montaj”, “Montaj Unsurlarının Muhtevaya Katkısı”, “Montaj Unsurunun Perde Geçişlerinde ve Leitmotiv Olarak Kullanılması” ve “Montaj Unsurunun Üsluba Etkisi” başlıkları altında incelenmiştir.

1. Yapı Unsurlarını Oluşturmada Montaj

1.1. Montaj Unsurunun Kahraman Oluşturmaya Etkisi

Tiyatro oyunlarında geniş bir oyuncu kadrosuna yer veren Mustafa Necati Sepetçioğlu; kahramanların psikolojisini önemser, kendilerini ifade etmesine izin verir. Eserlerinde silik kahraman yok denecek kadar az olan sanatçının, kahramanları, içinde bulunduğu kültürel zemine uyum sağlamış özgün kişililerdir. Kahramanların bu durumlarına montaj tekniğinin, bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak katkı sağladığı görülür.

Meragalı Abdülkadir, Her Bizans'a Bir Fatih, Yunus Emre ve Mehveş Hanım gibi oyunlardaki şair kahramanlar; Nahit Nedim Negamdan Bey, Şair Ahmet Paşa, Fatih ve Yunus Emre ya kendi yazdıkları şiirlerle ya da başka

sanatçılardan ödünç aldıkları şiirlerle fakat sanatçı kimliklerine özgü hassasiyetlerini ortaya koyacak zarafette karşımıza çıkarlar.

Meragalı Abdülkadir adlı eserde Abdülkadir⁴, ince duyuş ve düşünüşe sahip bir bestekârdır. Bağdat'ı kuşatan Timur,⁵ Abdülkadir'i; eserde şair, ressam, bestekâr olarak tanıtılan ve ismen geçen Celayirli Ahmet'in sarayından, şanına yaraşır besteler yapması için Semerkant'a getirmiştir. Timur'un sarayında Meragalı, kendini kafesteki kuşa benzetir ve o şartlarda üretmez. Kendisi gibi şair duyarlılığına sahip Timur'un veliahdı Miranşah ise Meragalı'nın çok sevdiği bir dostu olmuştur.

Aynı eserde, savaş ve musiki iki karşıt olgu olarak verilmektedir. Esas kahraman ve hasmı arasındaki psikolojik çatışmayı bu unsurlar belirler. Meragalı'ya göre ruhun nefes alması kâinatı dolduran sesi duymakla olur. Abdülkadir, dünyaya baktığı zaman gördüğü ilahi tecellileri sese dönüştürebilen ve onları işitilir hâle getirebilen, böylece musikiyi Tanrı'ya şükran, minnet gibi duygularının aracı yapan bir sanatçıdır. Musikinin bir tefekkür aracı olarak gösterildiği oyunda, Sepetçioğlu, Meragalı'nın başarısını tüm bunlara niyet ederek musiki yapmasına bağlar: “*Tanrıya eğilen ışıkların ses oluşu... kâinat, cihan, sonsuzluk!*” (Sepetçioğlu, 2013b, s.41). Meragalı musikiyi, sonsuzluğa uzanmada ve Tanrı'ya ulaşmada bir araç olarak kullanırken gaddar ve acımasız bir padişah olarak çizilen Timur'a göre cihana hâkim olmak savaşla, kinini ve hırsını daima diri tutmakla olmalıdır. Timur, cihan hâkimiyetine ulaşma arzusunu “*Mademki cennet kılıçların gölgesindedir, öyleyse yeryüzünden de kılıçların gölgesi eksik olmamalıdır.*” (Sepetçioğlu, 2013b, s.15) diyerek, “*Şüphesiz cennet kapıları kılıçların gölgeleri altındadır*”⁶ hadisiyle meşru kılar. Timur, kendisine düstur edindiği hadisle, yeryüzünü nizama koymak savaşla mümkündür fikrini perçinler çünkü sanattan anlamak, devlet adamı duruşuna yakışmaz. Timur, yeryüzüne; Meragalı Abdülkadir, gönüllere taliptir.

Mustafa Necati Sepetçioğlu, *Her Bizans'a Bir Fatih* adlı eserinde, konu olarak İstanbul'un fethini işlemiştir. Eserdeki kahramanlar, şairlik yönü de bulunan devlet adamlarıdır. Asıl kahraman olarak verilen Fatih Sultan Mehmet, analiz yeteneği güçlü, tarihten dersler çıkarabilen, sanata ve sanatçıya değer veren ve çok sevilen bir lider olarak çizilmiştir. “*Fatih: (Bütün yüreğiyle, içten gülmektedir.) Hay sen bin yaşayasın Şair Paşa, yorgun gönümüzü dinlendirdin. Şair Ahmet Paşa: Padişahımı neşelendirmek ben kulun için cennet muştusudur efendimiz. Şairin hünkârı, hünkârın şairi tamamladığı*

⁴ Tam adı Hâce Kemalettin Abdülkâdir b.Gaybî el Merâgî (ö.838/1435) olan ünlü Türk mûsiki nazariyatçısı, bestekâr ve icracısıdır. (Özcan, 1988, s. 242).

⁵ Timurlu Hânedanı'nın kurucusu ve ilk hükümdarıdır. (1370-1405).(Aka, 2012, s.173).

⁶ İlgili hadise şu kaynaktan ulaşılmıştır: (İmam Nevevî, Riyazüs Salihin:513) (<http://islamport.com/c/Turkish/books/tr3963.pdf> ,1 (Erişim Tarihi 1 Haziran 2023)).

zamanlar en güzel nizamın en güzel şiiri doğmuş olur." (Sepetçioğlu, 2013a, s.60). Eserde, Fatih ve Ahmet Paşa⁷ arasında geçen konuşmalarla, İstanbul'a duyulan özlem, fetih için hissedilen sabırsız bekleyiş ve umut aşıkâr olur. Sepetçioğlu, iki şairin, birbirlerini anlayabildiğini, aynı hisleri belki de aynı yoğunlukta duyduklarına işaret ederek; İstanbul'u kavuşulmak istenen yâr, Fatih'i ise âşık gibi göstermiş, klasik edebiyatın mazmunlar dünyasına bir gönderme yapmıştır. İkilinin konuşmasından İstanbul'un başlı başına bir şiir olduğu mesajı da verilir.

"Şair Ahmet Paşa: Güneş doğunca gece ve uyku, mehtabın yorgun ışıklarında sürüklenir hünkârım; aşığa uyku ne mümkün, haramdır. Fatih: Güzel söyledin paşa... aşığa uyku ne mümkün? Haramdır. Pek beğendim. Ama sen daha da güzelini söylemişsin son şiirinde: Gül yüzünde görelî zülf-i semen-say gönül Kara sevdada yeler bi-ser ü bi-pay gönül Demedim mi sana dolaşma ona hay gönül Vay gönül vay bu gönül ey gönül ey vay gönül... Gönlünün bu güzel sızısını ağzından dinlemek isterdik. Şair Ahmet Paşa: Şair kulun gönlü Sultan şaire ayan olduğu için hünkârım, lüzum görmedik. Bir de en güzel şiiri düşünmekle ve duymakla meşgul olduğunuz için hünkârımızı rahatsız etmek istemedik." (Sepetçioğlu, 2013a, s.45).

Sepetçioğlu, kahramanlarına Divan Edebiyatından beyitler okutarak, eserin anlam dünyasını derinleştirmiş, estetik hazzı artırmıştır. Fatih ve Ahmet Paşa, şiirin hangi duygularla, nasıl bir ortamda yazıldığını gösterir, bu onları daha sahici kılar.

Mehveş Hanım adlı eserde Mehveş Hanım ve şair Nahit Nedim Negamdan Bey, daha önce birbirini tanıma fırsatı bulamamış, aslında aynı dönemde ve aynı yerde gençliklerini geçirmiş kahramanlardır. Geçmişe duydukları özlem ve zamana ayak uyduramamaları, birbirlerine eski birer dost yakınlığı hissetmelerine neden olur. Zamanla Mehveş Hanım'a âşık olan Nahit Nedim Negamdan Bey bir şair olarak, duygularını şiirlerle ifade etmek ister fakat ne hissetse, daha önce harika bir ifadede kendine yer bulmuştur:

"Nahit Nedim Negamdan: (birden bire canlanıp güzelleşmiş bir hayâle bakmakta gibidir. Mırıldanır.) Güller.. iri güller ve senin en güzel aksin Velhasıl o rüya duruyor yerli yerinde. Ah! Bunu ben söyleyebilseydim, şu anınız için diyebilseydim..... Hep başkaları, hep benden önce, hep benden güzel söylüyor. Sebep? Tanrım bana neden hep tek-rar kaldı, neden?" (Sepetçioğlu, yayımlanmamış, s.26).

⁷ Bursalı Ahmet Paşa, divan şairidir. "Fatih Sultan Mehmed'in tahta geçmesinden sonra kısa sürede yükselerek önce kazasker, daha sonra da padişaha müşahip ve hoca oldu. Bunda şiirlerinde padişahı methederek ondan gördüğü ilginin payı olduğu kadar bilhassa bir devlet adamı sıfatıyla gösterdiği başarıların da rolü vardır." (Kut, 1989, s.111).

Yahya Kemal Beyatlı'ya ait "Geçmiş Yaz" adlı şiirden alınan bu beyit Nahit Bey'in hislerine tercüman olur. Montaj unsuru olarak kullanılan beyit, şair kahramanı imrendirecek durulukta söylenmiştir. Sepetçioğlu, eserde kullandığı şiirlerle, kahramanın, tıpkı Yahya Kemal ve diğer şairler gibi ince duyuş ve düşünüşe sahip olduğu kanısını uyandırır.

Çölde Bir İbrahim, Hz. İbrahim'in hayatından bir kesiti konu alır. İbrahim, kavmiyle ilgili bazı kararları daha sağlıklı almak için köyden ayrılmış, çölde bir çeşit inzivaya çekilmiştir. Bu ayrılıştan rahatsız olan halk, kendi arasında ne yapacağına karar verirken ona kızgınlığını da dile getirir. Halk, İbrahim'e attığı sözlerle onu eleştirir; bir kısmı onun yaptığı doğru bulurken, bir kısmı da yanlış bulmaktadır: "*Ben kaybolan şeyleri sevmem diyen de İbrahim'di. Ama kendisi kayboldu. İbrahim "Eğer Tanrı bana yolumu göstermezse, yolunu şaşırırlardan olacağım", diye başlardı, ne çabuk unuttun. Tanrı'nın gösterdiği yol böyle mi oldu? Öyleyse İbrahim yolunu şaşırdı.*" (Sepetçioğlu, yayımlanmamış, s.6). Konuşmalarda dönüştürülerek verilen ayetler (En'am:76-77), kahramanı sahici kılmada bir unsur olarak kullanılmıştır.

Yunus Emre adlı oyunda Türk halk şairi Yunus'un birçok şiirine yer verilmiştir. Şiirler hem Yunus'un hem de hasmı olan Kasım'ın varlığına delil olmuş, kahramanlar kendilerini ifade etmede bir araç olarak kullandıkları şiirlerle vücut bulmuşlardır. Eserde halkın Yunus'a layık gördüğü; Hacı Bektaş Veli Dergâhına elçilik görevine Kasım da talip olur ve görevi ondan alabilmek için Yunus'a çeşitli suçlar atfederek yargılanmasını ister. Kasım'ın iddialarının temelleri ise Yunus'un şiirleridir: "*Molla Kasım: Sus! Sus ve dinle! Şunu dinle sen yazmadın mı? (...) Bırak ölüm korkusunu âşık ölmez ebedidir Ölüm âşıkın nesine yaradanın ışığıdır Ölümden ne korkarsın, korkma Hakka yararsın Belki sonsuzda varsın ölmek kötü işidir. (...) Hani tabiattı, okuldu öğrenmekti? Bu mülk varlık evidir diyorsun beyim ağam varlık evi diyorsun... sonra da yoksulluktan, aşktan sevgiden söz ediyorsun. Bu sözlerinle de suçluyorum seni!*" (Sepetçioğlu, 2004, s.38). Bu suçlamaların karşısında Yunus kendisini; "*Ey beni ayıplayan gel beni aşktan kurtar / Elinden gelmiyorsa söyleme kötü haber. / Kimse kendiliğinden büyüyüp yücelmedi / Hepimizin hâlini bir Yaratan belirler.*" (Sepetçioğlu, 2004, s.39) beyitleri ile savunur. Şiirler, *Yunus Emre Divanı*'nda şu şekilde geçmektedir:

"Ko ölmek endişesin âşık ölmez bâkidir

Ölmek senin nen ola çün cânın ilahidir

Ölümden ne korkarsın korkma ebedî varsın

Çün kim işe yararsın bu söz fâsid davîdir." (Tatçı, 2012, s.120).

"Ey beni ayıplayan gel beni aşktan kurtar

Ger elinden gelmezse söyleme fâsid haber

(...)

Hıç kimesne kendinden hâlden hâle gelmedi

Âşıkların cânına mâşuka vurur minkâr” (Tatcı, 2012, s.117).

Sepetçioğlu'nun, beyitleri daha anlaşılır kılmak için sadeleştirerek günümüz Türkçesine yaklaştırdığı, konu bağlamından uzaklaşmamak için de bazı beyitleri atladığı görölmektedir. Molla Kasım, eser boyunca bu ve benzer şiirlerden hareketle Yunus'a yalancılık, kendini beğenme, halkı yanıltma gibi suçlar yüklerken, Yunus'un verdiği cevaplar; Kasım'ın hırsını, benlik duygusunu öne çıkarır. Şiirler asıl kahramanla hasım arasındaki kişilik farkını yüzeye çıkaracak şekilde verilir. Eserde Yunus'un, sanatı, duygu dünyası onun şiirleri ile anlatılır.

Meragalı Abdülkadir, Mehveş Hanım ve Yunus Emre adlı eserlerde kullanılan montaj unsurları, kahramanın iç dünyasına tutulan birer ayna gibidir. Sepetçioğlu, kahramanı dramatik yolla göstermede montaj tekniğinin sağladığı avantajdan faydalanmış böylece kahramanlarının daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır.

1.2. Montaj Unsurunun Kahramanın Ruhsal Durumunu Göstermeye Etkisi

Mustafa Necati Sepetçioğlu, oyunlarında kahramanlarının psikolojilerini yansıtırken şiir, türkü ve şarkılardan faydalanmıştır. Yeri geldiğinde o dönem henüz yeni çıkmış bir şarkıyı yeri geldiğinde ise eski edebiyata ait eserleri kahramana söyleten sanatçı, kendi sosyokültürel kimlikleriyle uyumlu olan kahramanların, ne hissettiklerini doğrudan yansıtmıştır. Bazı oyunlarda ise montaj unsuru olan eserler ses olarak verilmiş, kahramanın kendini ifade sine aracı olmuştur.

Değirmen adlı oyunda, esere konu olan savaşın, geri planda oluşturduğu tüm olumsuz durumlar işlenmiştir. İkinci perdenin başında; işgale karşı direnen son çetenin de düşmana yenildiği haberi geldiği için tüm köye bir hüznün hâkimidir. Bu sahnede, kahramanların yaşadığı hayal kırıklığını göstermek için montaj unsurundan faydalanan Sepetçioğlu, eserinde sahneyi şöyle tarif eder:

“Bir dağ yamacından vadiye vuran ilk gün ışıkları. Sağ uçta, bir kayaya sırtını dayamış olan ANA.. taş gibi. Yirmi günlük mücadeleden sonra çete savaşları kaybedilmiştir. Derinden incecikten, inilti gibi, gün ışıkları gibi daha doğrusu, bir türkü, bu son yenilişi anlatır gibidir. Bir incecik yolum da gider Yemen'e / Ilgıt ılgıt kanım damlar çemene

/ Öldüğümü söylemeyin anneme / Dalgın uykulardan uyanamadım /
Elâ gözlü yârim senden ayrılamadım (...) Türkü süresince inip çıkan
melodiler ve kendi hareketleri Ana'nın iç çöküntüsünü verecektir.
Türkü'nün notası Devlet Konservatuarı arşivindedir. İstanbul Bele-
diye Konservatuarı Türk Musikisi Bölümünden temin edilebilir.”
(Sepetçioğlu, yayımlanmamış, s.38).

Kahramanların ruhsal çöküşlerini ve teslimiyetlerini türkü temsil etmektedir. Sepetçioğlu, “*Türkü söylenirken (Yemen, Gördes, fes) gibi yer ve özellik belirten kelimeler telaffuz edilmemeli melodi olarak söylenmelidir*” (Sepetçioğlu, yayımlanmamış, s.38) der. Eserde zaman ve mekân unsurları belli değildir, mesaj ön planda olduğu için sanatçı bu kelimelerin söylenmesini yasaklamıştır.

Zehirci adlı eserde aynı kadına âşık kahramanlar arasında üstü kapalı bir çekişme konu olarak işlenmiştir. Birinci Adam, başka biriyle evli olan bu kadını elde etmek için kadının annesini, türlü vaatlerle kandırarak onunla iş birliği yapar ve evine bir akraba gibi girip çıkmaya başlar. Birinci Adam ve Ana, kadının evliliğinin içinden çıkılmaz bir hâle gelmesine sebep olurken bir taraftan da rakip olarak görülen Yazar'ı ortadan kaldırmayı düşünürler. Yazar'ı öldürerek, su yüzüne çıkan zayıf noktalarını örteceğini düşünen Birinci Adam, meyhanede Yazar'a zehirli içkiyi içirmeyi başarınca sevinçten “*Giiiiittiiiiin buu gidiş.. giiiiittiiiiin buuu giüüdiş beeeence ölüüüüümdeeeen de beteerdir.*”⁸ (Sepetçioğlu, yayımlanmamış, s.58) şeklinde, 1975 yılında Zeki Müren'in çıkardığı albümde yer alan şarkıyı söyler. Yazarı öldürme planının yolunda gitmesinden keyif alan Birinci Adam, bu sefer de “10. Yıl Marşı”nı söylemeye başlar: “*Çıktık açık alınla... (yazara) Uyu sen uyumana devam et. Dünya bilmediğin şekilde dönüyor yine. Ooon yılda her savaştan. Deemir aaağlarla ördük a-na yuuurdu dört baştan...*” (Sepetçioğlu, yayımlanmamış, s.60). Birinci adam, aşağılık duygusuna kapılmış, saplantılı ve yalancı bir tiptir. Arkadaş geçindiği yazarı öldürürken bu sözleri mırıldanacaktır.

Ak Sinekler Sürüsü adlı eserde Baraba, ülkesini, medeniyet getirecekleri iddiası ile kuşatan beyazlara karşı ne kadar savunsa da başarılı olamamıştır. Üstelik nişanlısı, çocukluk arkadaşı ve halkının büyük bir kısmı, onu mücadelesinde yalnız bırakmıştır. Kahraman, küçük bir grupla tavrını koymaya çalışsa da Avrupalıların siyasi oyunlarına yenik düşer. Bir yerli, Baraba yargılanmaya götürülürken, yaşadığı çaresizliği ve üzüntüyü, güftesi ve bestesi Muazzam Sepetçioğlu'na ait eseri okuyarak gösterir:

“Beklerim ayak sesini

Uykusuzluk kadar uzun

⁸ Güftesi Mesut Kaçaralp bestesi Şerif İçli'ye ait Uşşak makamında şarkı.

Bir gözlerimde dünya
Gözlerim yorgun
Sayısız iklimler içinde
Kaynaşır aklar Karalar
Deniz açmış ağzını
Limanda bekler insanları
İnsanlar ağlar
İstemem
İstemem sevgini derim
Beklerim
Beklerim ayak sesini
Uykusuzluk kadar uzun
Gözlerim yorgun.”(Sepetçioğlu, yayımlanmamış, s.44).

Köprü adlı eserin son sayfasında notalarıyla birlikte yer alan aynı şiiri; Ziya, annesi Elif'in yaşadığı hüzne eşlik etmek için okur.

Cehennemde Gün Işığı adlı oyunda Sarı, bir film şirketinde sekreter olarak çalışmaktadır. Emek hırsız paragoz patronuna karşı evvelden beri kin beslemekte olan Sarı, maddi yönden ona muhtaç olduğu için ses çıkarmamaktadır. Film şirketinin senaristi de patronun mağdur ettiği insanlardan biridir, senarist hasta karısı için acil paraya ihtiyacı olmasına rağmen patronu tarafından sürekli oyalanmaktadır. Bu duruma gönlü razı olmayan Sarı, patrona bir oyun düzenler. Patron senaristi kandırırken, onu arayarak film deposunun yanmakta olduğunu haber verir. Haberi alan patron o telaşla odadan çıkınca senarist, patronun söylediğinin aksine kasada para olduğunu fark eder ve hakkı olanı alır. Patrona kurduğu tuzağın, yolunda gitmesine pek bir neşelenen Sarı, odada yalnız başına iken Nurhan Damcıoğlu'na ait “*Yangın var*” (Sepetçioğlu, yayımlanmamış, s.28) kantosunu söyleyerek keyiflenir.

Mehveş Hanım'ın şairi Nahit Bey, toplumu kaybetmekte olduğu değerlerle barıştırıp, yeniden inşa etmek gerektiğini düşünse de bunu nasıl yapacağını bilememekte, derin düşüncelere dalıp etkârlanmaktadır. Sepetçioğlu, Ahmet Haşim'in “Bir Günün Sonunda Arzu” isimli şiirinden alınan beyitlerle, kahramanın hislerini ifade etmektedir.

“Akşam, yine akşam, yine akşam,
Göllerde şu dem bir kamış olsam...

Göllerde kamış olmak mı yoksa adam olup şehirlerde kalabalığı yırtmak mı? Boşveeer.. ölüm, nasıl olsa, bir ebedi gölde sonsuza eğilmiş hareketsiz bir kamış; öyleyse, insan olup şehirlerde kalabalığı yırtmalı derim ben. Derim benmiş? Dersin de ne olur sanki? Kalabalıklar yön mü değiştirir yoksa göllerdeki kamışlar selama mı durur? Hadi canım sen de, ben uyuşuğun tekiyim!" (Sepetçioğlu, yayımlanmamış, s.6).

Tekdal, *Sevgisizler* adlı oyunda, evin büyük oğludur. Yatılı okullarda, ailesinden yeterli ilgi ve sevgi almadan büyüyen kahraman, çocukluğunu çalmakla suçladığı ailesine kırgındır. Bir gece sarhoş bir şekilde "Bir Küçücük Aslancık Varmış" çocuk şarkısını mırıldanarak çok geç saatte eve gelir. Seyahatten yeni dönen baba, oğlunu bu hâlde görünce yıkılır. Tekdal boşlukta gibidir, hem babasıyla hem de kendi düşüştüğü durumla alay etme niyetiyle bu şarkıyı söylemiştir.

Mustafa Necati Sepetçioğlu, *Değirmen*, *Zehirci*, *Ak Sinekler Sürüsü*, *Köprü*, *Cehennemde Gün Işığı* ve *Sevgisizler* adlı oyunlarda, kahramanın psikolojisini aktarmak için montaj unsurundan faydalanmıştır. Yazar, yeri geldiğinde aynı eserleri montaj unsuru olarak farklı oyunlarında tekrar kullanmıştır. Güftesi ve bestesi Muazzam Sepetçioğlu'na ait şarkı hem *Köprü*'de hem de *Ak Sinekler Sürüsü*'nde, Zeki Müren'e ait "Gittin Bu Gidiş Bence Ölümünden de Beterdi" adlı şarkı ise hem *Zehirci*'de hem de *Mehveş Hanım*'da kullanılmıştır.

1.3. Montaj Unsurunun Olay Örgüsünü İnşa Etmeye Katkısı

Mustafa Necati Sepetçioğlu, tiyatro eserlerinde merak unsurlarını ve çatışmaları beslemek amacıyla montaj unsurlarından faydalanmış, *Her Bizans'a Bir Fatih*, *Meragali Abdülkadir* ve *Yunus Emre* adlı oyunlarda bazı montaj unsurlarını, eserin kurgusuyla ilişkilendirecek şekilde kullanmıştır.

Meragali Abdülkadir'de "Kâr'ı Muhteşem" adlı eserin yaratılma süreci ve eserin doğuşu verilir. Timur, Bağdat fethinden sonra kendi sarayına aldığı sanatçıdan, şanına yaraşır bir eser bestelemesini ister. Abdülkadir günlerce uğraşmasına rağmen eserini tamamlayıp ortaya çıkaramaz. Eserde gidermesi gereken bazı kusurları olduğunu düşünmektedir. Sarayda bulunan casuslar eserin tamamlanmamış hâlini Tandu Hatun'un emriyle kaçırarak ve Celayirli Ahmet'e götürecektir. Timur kendinden önce esere Bağdatlıların sahip çıkmasını başarısına düşen bir gölge olarak kabul ettiği için çok öfkelenir. Eserde asıl kahraman ve karşıt güç arasındaki çatışma bunun üzerine kurulur. Sonunda Timur Abdülkadir ile beraber birkaç sanatçıyı daha idama mahkûm edecektir. Sepetçioğlu söz konusu eseri sezdirecek şekilde vermiş, montaj unsurunu kapalı bir şekilde kullanmıştır.

Sepetçioğlu *Her Bizans'a Bir Fatih'te* Osmanlı'yı askeriyle, esnafıyla, âlimiyle, din adamıyla, kadınıyla-kızıyla birlikte tek yürek tek bilek olmuş şekilde tasvir ederken, Bizans'ı baştan sona tüm unsurlarıyla çürümüş-kokuşmuş olarak resmeder. Aralarında, Türklerin İstanbul'u fethini bir kurultuş olarak görenler de vardır.

“Rektör: Rica ederim bahsetmeyin şu pis heriften... İğrenç, kopkoyu taassup, bir örümcek ağı gibi küflü bir ilk çağ. Size bir şey söyleyeyim mi dostum; ben şahsen Bizans'ta kardinal şapkası görmektense, Türk sarığı görmeği tercih ederim. İşte bu kadar.” (Sepetçioğlu, 2013a, s.28).

Sepetçioğlu bazı kayıtlarda Bizans İmparatorluğu'nun son megadükü, Lucas Notaras'a atfedilen bu sözü eserde Rektör karakterine söyler. Yazar, Bizans donanmasının kumandanı olarak verdiği Lucas Notaras'ı akıllı ve gerçekçi bir kahraman olarak çizer. Notaras da tıpkı Rektör gibi Osmanlı'nın ülkesini daha iyi yöneteceğini düşünmektedir. Fakat bahsi geçen cümleyi Rektör'e söyleyerek, çatışmayı çift yönde desteklemiş; imparatora, devletin tüm kurumlarının karşı olduğunu vurgulamak istemiş olabilir.

Fatih, fetih için tüm hazırlıkları yapmış, karşılaşabileceği tüm sorunlar hakkında çözümler geliştirmiştir. Fakat acele de etmek istemez çünkü fazla kan dökülmesini istememektedir. şartların olgunlaşması bu nedenle çok önem arz etmektedir fakat Bizans'ın kendi kendine düşmesini bekleyecek de değildir. Fatih, biraz daha beklemesini öneren Halil Paşa'ya, bu yola baş koyuşunu şu tarihî sözlerle dile getirir: “*Bize ulu atamız Sultan Murad Han'dan kaldın. şunu aklından çıkarmamanı isteriz: Ya Bizans beni alır, ya ben Bizans'ı*” (Sepetçioğlu, 2013a, s.49).

Yine aynı eserde Fatih'i fetih için iten bir diğer güç, peygamberimizin ilgili hadisindeki övgüye mazhar olmaktır. Sepetçioğlu, hadisi fethi gerekli kılan bir unsur olarak vermenin yanı sıra çizdiği tabloda, bunu engellenemez bir son olarak şöyle aktarır: “*Fatih'in büyüyen gölgesi Bizanslıların üstüne çöker. (...) Tek Ses: (Çok kuvvetli bir şimşekle beraber Meryem Ana'nın sallanışı; Bizanslıların duasında korkulu bir çığlığı andıran yükselişle birlikte) Elbette, elbette Konstantiniyye fethedilecektir. Konstantiniyye'yi fetheden emir ne mübarek emir; asker, ne mübarek askerdir! (Rüzgâr sesi... Bizanslıların mumu söner.)*” (Sepetçioğlu, 2013a, s.15). Sanatkârane bir üslupla verilen bu sahne, İstanbul'un fethinin müjdesi gibidir.

Yunus Emre adlı eserde, Sepetçioğlu, montaj tekniğini eserin yapı unsurunu bina edecek düzeyde kullanmıştır. Olay örgüsü, kahraman ve muhteva unsurlarını birer halka hâlinde düşünülecek olursa montaj, bu halkaları oluşturana ana unsur olarak karşımıza çıkar. Sepetçioğlu ilk halkada Yunus'un,

yolda karşılaştığı dervişlere dua ederek, sofraya açma hikâyesini⁹ ve Hacı Bektaş Dergâhına giderek himmet/nefes yerine, buğday isteme hikâyesini kullanır.¹⁰ Bu iki hikâye, esere konu olan vakayı oluşturur. Sepetçioğlu, rivayet edilen Yunus ve Mevlana karşılaşmasını da Yunus'un güzel Türkçesine ve sehl-i mümteni sanatına dikkat çekecek şekilde eserine alır.¹¹ Sepetçioğlu eserinde bu vakayı isim vermeden Yunus'un ağzından kendi kompozisyonuna uygun düşecek şekilde, dönüştürerek verecektir.

1.4. Montaj Unsurunun Mekâna/Dekora Katkısı

Sepetçioğlu, kahramanının hikâyesini verirken mekânı göz ardı etmemiş; sahne şartlarının müsaade ettiği ölçüde onu işlevsel hâle getirmeye çalışmıştır. Yazar, mekânı gerçekçi kılmak ve mekânın kahramana tesirini göstermek için montaj unsurundan faydalanmıştır.

Mehveş Hanım'da, şair Nedim Negamdan Bey'in sık sık giderek kafasını dinlediği meyhanede, cızırtılı bir plak *Bahriye Çiftetellisi*'ni çalmakta: "*Kadifeden Kesesi*" şarkısı duyulmaktadır. Çok meşhur olduğu hâlde kime ait olduğu tespit edilemeyen bu şarkı, ortamı daha canlı ve inandırıcı yapacaktır.

Köprü adlı eserin kahramanı Elif, "1945 Ankara'sının, eski bir eşraf evinde" (Sepetçioğlu, 1969b, s.3) yaşamaktadır. Kahraman hem ruhsal hem de fiziksel olarak zayıf düşmüştür. Eserin ilk sahnesinde Elif, odanın bir köşesine yığılır, o esnada bahçe komşusunda *Mevlid*¹² okutulmakta, sesleri Elif'in bulunduğu odaya kadar gelmektedir. Elif işittiği bu seslerin etkisiyle farklı bir boyuta geçer:

"Bazılar derler ki, bu üç dilberin,

Asiyeydi biri ol mehpeykerin,

Biri Meryem Hatun idi âşikâr."(Sepetçioğlu, 1969b, s.10).

Verilen eser, Elif'in yaşadığı vecd hâlinde görüştüğü şahısları içerir. Sepetçioğlu kahramanın gerçek mekândan, düş âlemine geçişini, montaj unsuru ile

⁹ Bahsi geçen hikâye, Sepetçioğlu'nun Türk İslam efsanelerini konu ettiği *Bir Büyülü Dünya* adlı eserinde 68-69. sayfalarda da yer almaktadır.

¹⁰ Bu hikâye Hacı Bektaş Veli'nin menkıbevi hayatının anlatıldığı, Abdülbaki Gölpınarlı'nın hazırladığı *Manakab-ı Hacı Bektâş-ı Velî: Vilâyet-nâme* adlı eserde "Hacı Bektaş- Taptuk Emre ve Yunus" (Gölpınarlı, 1958, s.47) başlığı altında verilmiştir.

¹¹ Söz konusu rivayet; Mustafa Tatçı'nın hazırladığı, *Yunus Emre Divanı* adlı eserde, "Yünus Emre'nin Menkâbevi Hayatı" başlığında şöyle geçmektedir: "Yunus bir gün Mevlânâ'ya; "Mesnevi'yi sen mi yazdın" demiş. Mevlânâ evet deyince; "uzun yazmışsın! Ben olsam: "Ete kemiğe büründüm/Yünus diye göründüm" derdim olur biterdi!" demiş." (Tatçı, 2012, s.67).

¹² Halk arasında *Mevlit* olarak bilinen, "Süleyman Çelebi'nin (ö. 825/1422) asıl adı *Vesiletü'n-Necât* olan meşhur eseri." (Pekolcay, 2004, s.485).

sağlamış; mekânla kahraman arasında bir bağlantı kurmuştur. Sahnenin devamında ise *Mehter Marşı* duyulması istenir. Kahraman duyduğu bu sesle çocukluğundaki asker hikâyelerini hatırlar. Sahneye Türk büyükleri; Türkan ve Mal Hatun *Mehter Marşı* eşliğinde gelir. Aynı zamanda her iki eser de seyircide bir dikkat uyandıracaktır. *Yunus Emre*'de, “(Arı kovanı uğultusu başlar.. sessizlik olur bir esinti gelip geçer esen yelde.. Müzik.. Vivaldi'nin MEVSİMLER'inden Yaz. Birkaç mezür sonra) Yunus: Ağustostu. Öğle sonu. İkinci acele ediyordu.” (Sepetçioğlu, 2004, s.36). Sepetçioğlu, hem sahnenin etkileyiciliğini artırmak hem de çizilmek istenen manzarayı görünür kılmak amacıyla bu esere başvurmuştur. Yazar, Yunus'un bir umutla dergâha ikinci kez varışının, “Hüzzam Ayininin Dördüncü Selamı” ile verilmesini ister. Yunus'un dergâha ilk yolculuğu onun ruh dünyasına ışık tutacak şekilde sayfalarca anlatılırken, ikinci yolculuk kısa tutulmuş, dergâhın karşısında olmanın onda yarattığı duygusal etki montaj unsuru ile aktarılmıştır.

2. Montaj Unsurunun Muhtevaya Katkısı

Köprü isimli eserde, yıkılmakta olan bir ailenin yaşadığı sorunlar söz konusudur. Oyunun kahramanı Elif, kocası ile sorunlar yaşamakta, onunla sağlıklı iletişim kuramamaktadır. Kocasını seven ve yuvasını kurtarma gayreti içinde olan Elif, sabırla her şeyin düzeleceğini ummaktadır fakat ne yapacağını da bilemez. Kahraman, Türk-İşlam büyüklerini rol model olarak yolunu belirleyecektir. Sepetçioğlu eserin başında “Piyesten Önce Okunmalıdır” başlığı altında eserle ilgili bilgilendirme yapar:

“(...) Elif; Türkan ve Mal Hatunlardan irkî yönden, Meryem ve Asiye Hatunlarla Hazreti Âmineden kültür yönünden medet ummak zorunda kalmaktadır. Sınır-taşı ise kültürün ve kan bağının karışımıdır. Bir müderris kızı olan Elif'in yetişmesinde büyük rol oynayan İşlâm Kültürü ve İşlam yetişme tarzı düşünülürse bu sahnenin tabii karşılanması icab eder.” (Sepetçioğlu, 1969b, s.3).

Eserde kullanılacak olan montaj unsurunun muhtevayla bağlantısı da bu minvalde olacaktır. Yaşadığı buhranla kendinden geçen Elif, düşünde; Hz. Asiye, Hz. Meryem, Hz. Âmine, Türkan ve Mal Hatun'un kendisini ziyarete geldiklerini ve yaşadıkları ibret dolu hikâyelerini anlattıklarını görür. Bu büyük kadınlar, aralarında yüzyıllar olsa da birbirini tanır, sever. Hepsisi kendi yaşadığı çağda çeşitli imtihanlara tâbi olmuşlardır. Kadın güçlü ve dirayetli olursa vazifesini yerine getirir. Onun kutsal vazifesi evlatlarını kültürel ve dinî yönden bilinçli yetiştirmek, yuvasını ona göre tanzim etmektir. Anlatılan hikâyeler, eserin muhtevasına katkı sağlayacak şekilde, kadın duyarlılığında, kendi ağızlarından verilir. Elif onları küçükken aile büyüklerinden

dinlediği efsaneler, destanlar ve menkıbeler sayesinde tanınmaktadır, aralarında bir ünsiyet vardır:

“Siz... Dirse Hân'ın kutsal Hatunu Boğaç Beyin anası, hoş geldiniz. Siz?... Daha genç olanı siz de Mal Hatunsunuz, Osman Beyin karısı, Şeyh Edebalı'nın kızı, safalar getirdiniz efendim.” (Sepetçioğlu, 1969b, s. 30).

Türkan Hatun, önce Dirse Han'a çocuk verememenin verdiği üzüntüden; Boğaç Han, doğduğu zaman verilen şölenden ve Boğaç Han'ın babası tarafından nasıl öldürüldüğünden bahseder. Sepetçioğlu bu hikâyeyi hepsinin ortak iştirakiyle verir. Hz. Asiye ve Hz. Meryem Boğaç Han'ın doğumunu anlatırken adeta birer Türk gibi konuşurlar:

“Asiye Hatun: Sevinciniz sonsuz olmuştu. Dirse Hân ulu bir toy verdi. Attan aygır deveden buğra, koyundan koç kırdırdı. Meryem Hatun: Bütün İçoğuz, bütün Dışoğuz beylerini topladı. Bir ulu şölendi bu. Cümle beyler, Dirse Hân'ı kutluyordu. Hazreti Emine: Ve Dirse Hân borçluyu borcundan dertliyi derdinden kurtardı. Elif: Tepeleme etler yığılmıştı bir köşeye; göl gibi kımız sağılmıştı.” (Sepetçioğlu, 1969b, s.32).

Kullanılan hikâye ve ifadeler Dede Korkut'a aittir.¹³ Sepetçioğlu ismi geçen eserin kahramanlarını, maceralarını ve üslubunu kendi eserine dönüştürerek taşımıştır.

Eserde, kahramanların ortak bir dille aynı mesajı vermeleri, birbirlerine aşına olmaları onları aynı amaca hizmet ettirmek içindir. Kahramanlar kendi zaman ve kültürünün dışına çıkarılmış “kadın olma” potasında eritilmişlerdir. Sepetçioğlu'nun, bu tutumu, muhtevayı ve mesajı güçlendirmiş fakat diyalogların fazla uzamasına sebep olmuştur.

Mehveş Hanım'da, kahramanlar eski usta şairlere gıpta etmekte, kendini onlarla kıyaslamakta, onların yaşadığı zamana özlem duymaktadır. Onlar; içinde buldukları zamana, yaşantısına ve duygu dünyasına büsbütün uzaktır:

“Haşım'in O Belde'sini bilir misiniz acaba? Mâlum u ali: şu mısralar nefistir:

Kadınlar orda güzel ince saf leylidir

Hepsinin gözlerinde hüznün var

Hepsi hemşiredir veyahut yar

Dilde tenvim-i ıztırabı bilir..

¹³ Sepetçioğlu'nun kullandığı bu ifadeler ve kendi kompozisyonuna uygun düşecek şekilde verilen hikâye unsuru, *Dede Korkut Hikâyeleri* adlı kitapta; “*Dirse Han Oğlu Boğaç Han Destanını Anlatır, Hânım Hey*” (Ergun, 2008, s.17) başlığında bulunmaktadır.

Şimdikiler hiçbir şey bilmiyorlar beyefendi hiçbir şey onun için de çuval gibi yaşıyorlar.. çuval gibi. Hem de yaşadığımız çağın gereği naylon çuval gibi” (Sepetçioğlu, yayımlanmamış, s.23).

Kahraman, Haşim'e ait bu mısralarla düşüncelerini ifade etmiş, bazı tutumları nedeniye zamanın gençlerini eleştirmiştir.

Yunus Emre'de sevgi ve muhabbetle yaşamının önemi vurgulanmış, her türlü dünyevi hırs ve arzu kötülenmiştir. “*Yunus: Lütfen dinle beni. Soran sensin. Ben gelmedim dava için benim işim sevi için. Kavgada, iddiada, birilerinin aklına bir şeyler sokuşturmakta hevesim yok. Sevelim sevillelim diyorum.*” (Sepetçioğlu, 2004, s.44). Yunus'un ilgili bağlamda ne demek istediğini daha iyi anlatmak için yazar, yine ona başvurmuştur. Yunus Emre'ye ait şiir ve ilahilerle bezenen eserde, bazen şiirin tamamı verilmiş bazen de örnekte görüldüğü gibi beyitler dönüştürülerek cümle içine yedirilmiş böylece montaj unsurunun, muhtevayı beslemesi sağlanmıştır. Eserde uzaktan bir grup askerinin Mehter Marşı eşliğinde (Sepetçioğlu, 2004, s.64) geçmesi istenir. Yunus Emre, bu seslerden ve marştan hareketle; insanın kendi aklını böyle komuta etmesinin mümkün olduğuna, akılla hareket edenin doğruyu bulacağına işaret eder. Duygu ve düşünce dünyasını bize açan Yunus'un şiirleri sayesinde, iyi ve kötünün mücadelesi işlenmiş, akla ve tefekküre verilen önem, çalışma ve gayrete övgü mesaj olarak verilmiştir. Eserde muhtevaya katkı sağlayan Yunus Emre şiirlerine başka örnekler de vardır fakat bunlar makalenin hacmini zorlamamak için birkaç örnekle sınırlı tutulmuştur.

Köprü'de Elif'in annesi, kızıyla damadının arasını düzeltmek için *Kur'an*'dan ayetlere ve dualara sığınır. Bu esnada uyguladığı bir ritüele torunu şahit olur:

“Dün akşam nenem bu mumu yakmış. Yasinler ve innafettahnalekeleleri bu mumun ışığında okumuş. Okumuş üflemiş, okumuş üflemiş... okuması bittiğinde mum bu kadarlık kalmış, yanıyormuş. Besmeleyle söndürüp kâğıda sarmış. Bir akşamüstü, sular kararırken götürüp Taccettin Dergâhına dikecekmişsin, yakacakmışsın... mum, yarıya kadar yanmadan da ayrılmayacakmışsın dergâhtan. Daha bir sürümişmiş.” (Sepetçioğlu, 1969b, s.54).

Elif, tüm bu inanışları yadırgayan ve gereksiz bulan oğluna bu durumu şu şekilde açıklar:

“Bazı şeyler vardır; bilmediğin için inanırsın, öyle alışlageldiği için sebebini araştırmadan inanırsın. Örfdür, adettir, ne bileyim ben öyle inanılması gerekmiştir, saçma da olsa inanmak zorunda kalırsın..... o yüzden yirminci yüzyılda da olsa ellinci yüzyılda da olsa bu tip inanışlar olacaktır.” (Sepetçioğlu, 1969b, s.56).

Eserde kullanılan montaj unsuru, kültürün beslediği inanışların, nesillere aktarılmasına hizmet etmektedir.

3. Montaj Unsurunu Perde Geçişlerinde ve Leitmotiv Olarak Kullanma

Sepetçioğlu tiyatro eserlerinde bazı türkü, ilahi ve ağıtları dramatizinin gücünü arttırmak amacıyla kullanmıştır. Sahne ve perde geçişlerinde montaj unsuruna leitmotiv işlevi yükleyen yazar, eserlerinde ritm oluşturmuştur. *Her Bizans'a Bir Fatih*'te "Trabzon Balıkçı Türküsü"nü, ikinci perdenin başlangıcında çalınması ve aynı türkünün ikinci perdenin sonunda mırıltı şeklinde duyulması istenir.

"Perde açılmadan, bas bir erkek korusu, türkünün mistik ve güven dolu ahengini daha çok belirterek, zikreder gibi hafif ve yavaş, Trabzon Balıkçı türküsünün ezgileri ile başlar. Perde açılırken türkünün nakarat kısmı açıkça duyulur. Türküye geçilir.¹⁴:

Bismillahi başlayalım heyesaaa-ya heyamol

Arpa buğday taşlayalım heyesaaa-ya heyemol.

Türküyü, Rumeli Hisarı yapımında çalışan işçiler söylüyordur sanki. Erinden vezirine kadar, ibadet eder gibi çalışmaktadırlar." (Sepetçioğlu, 2013a, s.52).

İlkinde, aşkla fetih hazırlıkları yapılırken duyulan türkü, ikinci sefer Bizans elçileri Fatih'in karşısındayken duyulur. Daha önce gücünün fark edilmemesi için elçilere gayet sakin davranan Fatih, bu sefer asla müsamahakâr olmadığı belli edecek şekilde heybetli konuşmuştur. Yazar, türküye leitmotiv işlevi yüklemiş ve bu sayede oluşan ritimle, duygu geçişlerini sağlamıştır.

Asurya'da yaşayan, hangi ırka mensup olduğu belli olmayan bir halkın anlatıldığı *Büyük Otmarlar* adlı eserde üçüncü perdenin başında "İnebolu Balıkçı Türküsü" duyulur. Yazar, eserin güftesinin anlaşılmasını istemektedir. "İnebolu Balıkçı Türküsü" olayların hızlandığı ve heyecanın tırmadığı anlarda; derin, hafif, arada bir tiz sololar hâlinde duyulacaktır. Eserde güneş tutulması gerçekleşirken, "Burdur Çoban Havası"nın çok uzaktanmış gibi duyulması istenir.

Son Bloklar adlı serde "Yeşil Kurbağa" isimli ağıt perde geçişlerinde ve duygusal yoğunluğun artmasının istendiği yerlerde leitmotiv işlevi yüklenerek kullanılmıştır. Eserde birbirine saf ve tertemiz bir aşk duyan kahramanların ismi Leyla ve Mecnun'dur. Leyla ve Mecnun, şahit oldukları kirli düşüncelerden arınmak; menfaatperest ve bencil buldukları dünyadan soyutlanmak

¹⁴ Sepetçioğlu derleyicisi bestecisi TRT repertuarı diye belirtmiştir.

için sık sık tabiatla baş başa kalmak isterler. Onlar kendilerini yavru üveyik kuşlarına benzetirler. Kuşların etrafı kirlidir, çamurludur. Fakat onlar birbirlerine sokularak hayata tutunmayı, temiz kalmayı başarmışlardır. Leyla ve Mecnun da onlar gibi saflıklarını koruyarak, varlıklarını sürdürecektir. Leyla ve Mecnun'un tüm bu hislerine, yer yer de konuşmalarına “Yeşil Kurbağa” isimli ağıt eşlik eder. Kahramanlar bu ağıtı duymazlar, ona eşlik etmezler, kendileri söylemezler. Okuyucu/izleyici onların hayallerinde kurduğu dünyaya olan uzaklıklarını bu ağıtla anlar. Onların ümitleri canlıdır fakat ağıt, bazı olumsuzlukların yaşanacağı mesajını verir gibidir. İki zıt ruh hâlinin verilmesi montaj tekniği ile sağlanmıştır. Yeri geldiğinde kahraman susacak ama teknik sayesinde mesaj vermeye devam edecektir. Eser, olayların hızlandığı zamanlarda, kahramanların korku, heyecan gibi duygularını yansıtmaya işlevine sahip olmuştur.

Yunus Emre'de “Şol Cennetin Irmakları” ilahisi sahneye müzik olarak verilir. “Yunus: Ben..? benim bu inanmış gönlüm mü kabul etmiyor.. ya şu sesler de ne öyleyse? Dinliyor musun Kaasım.. dağın taşın söylediğine kulak ver. (Müzik.. Şol Cennetin Irmakları, çalgılarda giriş) Suların çağıldadığı, rüzgârların uğultusunda söylenen şu sesler..” (Sepetçioğlu, 2004, s.48). Sepetçioğlu, “Ben yürürüm yane yane” (2004, s.23; 74) bestesinin bir erkek sesinden, “Dertli ne ağlayıp gezersin burada” (2004, s.55) bestesinin bir kadın sesinden okunmasını ister. Yazar, Yunus'un şiirlerinden yaptığı alıntı-lama ile hem eserde vermek istediği mesajı kuvvetlendirmiş hem de kahramanın psikolojisini yansıtmıştır.

Sepetçioğlu, ikinci perdenin başlangıcında “Göçtü Kervan” ilahisinin seyirci yerini alana kadar çalmasını ister. Aynı ilahi, daha sonra Yunus'un gaip ten sesler duyduğu esnada okunan şiire fon müziği olarak eşlik edecektir. “(Şiir okunurken Yunus inanılması zor bir olaya tanık olmanın duygularındadır. (...)) ‘Göçtü Kervan’ ilahisinin ezgileri kudüm-def-çifte nâra vuruşlarında hafif hafif duyulur; dolayısıyla şiire fon müziği olarak da eşlik edebilir.” (Sepetçioğlu, 2004, s.77). Yunus'un kervanla birlikte dergâhtan ayrılışı yine bu eserle olacaktır. Yazar,“(Müzik: Erkek sesinden: Göçtü Kervan Kaldık Dağlar Başında bestesi erkek sesinden kesin ve etkili hâliyle. (Veya Kalktı Göç Eyledi Afşar Elleri,¹⁵) Bu ikincisi tercih olursa sadece bağlama ile çalınmalı, sözsüz olmalıdır.)” (Sepetçioğlu, 2004, s.86) diye belirtir. Eserin son sahnesinde, Yunus Emre Hacı Bektaş Veli Dergâhının kapısında heyecanla beklerken, Abdülkadir Meragi'den, “Rast Kar'ından Hab-bablı Terennüm” (Sepetçioğlu, 2004, s.82) çalınır.

¹⁵ Kırşehir yöresine ait Muharrem Ertaş şarkısı TRT İstanbul repertuarında mevcuttur.

Köprü'de, Hz. Âmine'nin sahneye gelişi “*Âmine Hatun çün Muhammet ânesi, ol sadeften doğdu ol dürdanesi...*” (Sepetçioğlu, 1969b, s.19) şeklinde *Mevlid-i Şerif*’te geçen bu satırlar ile bildirilerek izleyicinin dikkati hazırlanır.

4. Kullanılan Montaj Unsurlarının Dil ve Üsluba Etkisi

Mustafa Necati Sepetçioğlu, montaj unsurlarını; bazen eserin dilini bazen de dramatizeyi etkileyecek şekilde kullanır. Böylece montaj tekniği, üslubu doğrudan ilgilendiren bir araç hâline gelir. Sanatçının edebî hazza ve duygulanıma sebep olan bazı eserleri, tekrar tekrar kullanarak onlara leitmotiv işlevi yüklemesi üslubunu canlı kılmıştır.

Sepetçioğlu *Yunus Emre* adlı eseri, saire ait şiir ve ilahilerle bezemiş, oyunun bazı diyaloglarında, Yunus’a atfedilen söz ve şiirleri dönüştürerek cümle içinde de kullanmıştır. Böylece kendi eserinin edebî yönünü güçlendirmiş, anlatımına lirizmin akıcılığını taşımıştır. İlgili bağlamda ne demek istediğini daha iyi anlatmak için yine Yunus’a başvuran yazar; onun, şathiye türünde yazdığı şiirleri de kullanarak, onları eserin gündemine getirmiş, bu sayede şiirleri muhteva açısından da bir nevi tahlil etmiştir. Yazar, Yunus’un saf ve arı Türkçesine övgüde bulunmuş, örnek aldığı eserlerin de dilini sadeleştirerek kullanmıştır. *Mehveş Hanım*’da, düşüncelerine rehberlik eden şiirlerin hücumu altında olan kahramanına, Ahmet Haşim’in “Merdiven” şiiri ile Cahit Sıtkı’nın “Otuz Beş Yaş” şiirini birleştirerek okutan yazar, şiirin orijinalinde geçen “muttasıl” kelimesinin yerine “durmadan” kelimesini kullanarak günümüz Türkçesine yaklaştırmıştır. Sepetçioğlu’nun bu tutumu; dilin, ağdalı olmaması, sade ve akıcı olmasına verdiği önemle ilişkilendirilebilir.

Trampacılar adlı eserde Ali, ağzı iyi laf yapan, dışa dönük, sosyal yönü güçlü biridir. Geçimini horoz dövüşü ile kazanmaktadır fakat artık horozu yaşamıştır. Horozunu satmak için geldiği pazarda Galip Baba’ya, bir zamanlar horozunun nasıl dövüştüğünü öyle coşkuyla anlatır ki Galip Baba kendini efsanevi savaş kahramanı Zaloğlu Rüstem’in maceralarını dinler gibi hissederek¹⁶: “*Galip Baba: Ula gözün çıkmasın Zaloğlu Rüstem Cengi okuyon sanır duyan da haa. Ali: Zaloğlu Rüstem Cengi de neymiş bunun yanında hay ağa... Aha bu çaylak, mıhdarın çil horozunu döverken döverken birden tutulmıyacaktı, kös kös kaçmayacaktı meydandan da... düştü gözümden düştü...*”

¹⁶ “Fars mitolojisinin kahramanlık figürlerinden birisi olan Rüstem kıssası hem Fars şiirinde hem de Türk şiirinde oldukça yoğun bir şekilde işlenmiştir. Dîvân şairleri bu mitolojik kıssayı hem âşık-sevgili ilişkisinin hem insan-nefis ilişkisinin hem de kahraman-cenk ilişkisinin bir göstereni olarak kullanmışlardır. Bu kullanımda dîvân şairleri Rüstem’i sadece kahraman olarak övmemişler bunun yanında hile ile rakibini öldürmesinden dolayı eleştirmişlerdir.” (Cengiz, 2017, s.42).

yıktı dünyamı veran etti....” (Sepetçioğlu, yayımlanmamış, s.30). Firdevsi'nin *Şehname*'sinde geçen kahramanın savaşları hem Divan Edebiyatının hem de Halk Edebiyatının konusu olmuştur. Sepetçioğlu, Ali'yi, hikâye etmede üslup olarak benzediği eserin ismini vererek açık montaj unsuru kullanmış, kendi anlatımına da coşku ve hız katmıştır.

Sepetçioğlu, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, *Hayattan Sayfalar* (1919) ve *Tesadüf* (1900) isimli eserlerini birleştirip, bahsi geçen eserlerden hareketle, *Çardaklı Bakıcı* adlı oyunu terkip ettiğini söyler ve kendi eserindeki kahramanları Hüseyin Rahmi'ye atfeder.¹⁷ Eserde verilen tipler çok canlı ve gerçekçi bir üslupla çizilmiştir. Eserde, cahil halkı, kendi çıkarları doğrultusunda kullanan Hacer ve onun istismar ettiği kişilerin macerasını işlenmiştir. Kahramanlar, kendi sosyokültürel kimlikleriyle uyumlu olacak şekilde; argolu, jargonlu, dejenere bir dil kullanırlar: “*Hacer: ...baksana suratına hamandan çıkmışa benziyor. Kız nedir o hâlin, yangın nöbetçisi gibi geliyor-sun? Babana selamünkavlen mi indi yoksa? Hürmüz: a acı patıcanı kirağı mı çalar anne? Turp gibi babam. Sabahleyin kalkmış da senin kuyuya sarkıtığın kurban kavurmasının dibine darıyı ekmiş.*” (Sepetçioğlu, 1969a, s.31).

Hem ağıtçı hem de falcı olan Hacer; halk arasında bir musibetle karşılaşıldığında, sağlık ve afiyet dilemek için oluşturulmuş “selamünkavlen” söz kalıbını kullanır. Mecaz anlam yüklenerek okunan ayet¹⁸, kahramanın üslubu ve kullandığı dille uyumlu olarak esere bu şekilde montajlanmıştır.

Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Halk Edebiyatına ve Divan Edebiyatına ait eserleri ifade aracı olarak tercih etmesi üslubuna kültürel katman kazandırır. Kullanılan ayet ve hadisler aynen verilmemiş, kahramanın düşünce ve tutumunu yansıtacak şekilde kullanılmıştır. Yazar, bazı yabancı kahramanlarını adeta Türk gibi konuşturmuş, Dede Korkut'tan aldığı ifadeler sayesinde kendi eserinin üslubunu ona yakınlaştırmıştır. Sepetçioğlu, bazı şiirlerde geçen yabancı kelimelerin Türkçe karşılığını kullanmıştır. Yazar, kullandığı şarkı ve türkülerde geçen, konu bağlamını ilgilendirmeyen, esere yabancı kalacak unsurların duyulmasını istememiş, montaj unsurunu kendi dil ve üslubuna uyumlu olacak şekilde kullanmıştır.

¹⁷ Çardaklı Bakıcı'nın ilk sayfalarında yazarın bu tutumunu izah eden cümleleri vardır. “Çardaklı Bakıcı; Kahveci Ali'si, İmam'ı, Kasap'ı; Bekçi, Çıracık, Saka ve Destancı'sı ve bütün öteki tipleri ile Hüseyin Rahmi'nin muhitinin, mekânının ve zamanının soluk alışığı, yaşayışı, duyuş ve düşünüşüdür.” (Sepetçioğlu, 1969a, s.3).

¹⁸ Bahsi geçen kelime Yasin Suresi'nin 58. ayetinden alınmıştır.

Sonuç

Mustafa Necati Sepetçioğlu, eserleriyle Türk toplumunun duyuş ve düşünüşüne, tarihine ve kültürüne ışık tutmuş bir sanatçıdır. Yazar, tiyatro türünde verdiği eserlerini sanat anlayışına uygun düşecek şekilde kaleme almıştır. Oyunlarında Türk kimliğine ve kültürüne mal olmuş değerleri sık sık vurgulayan sanatçı, montaj tekniğini buna aracı kılmıştır.

Millî ve manevi duygulara hitap edecek şekilde kullanılan unsurlar, eserlerin yapısında da etkili olur. Özellikle tarihî konulu ve kahramanlarının tarihî şahıslar olduğu eserlerde bu rahatça gözlemlenir. Geçmişten kopup gelen şahıslar, yanlarında hatıralarını, tecrübelerini bazen kendilerine ait eserlerini de getirmişlerdir. Tüm bu birikim olayların akışına da etki eder. Böylece çağlar boyunca tâbi olduğumuz imtihanlara karşı örnek tutumlarıyla nasıl bir duruş sergileyeceğimiz onların şahsında gösterilmiştir. Sepetçioğlu eserde vermek istediği mesajı, kültürümüzün birer parçası hâline gelmiş şahısların, kendilerine ait gerçek kabul edilegelmiş hikâyelerini kullanarak güçlendirir.

Sanatçı, dramatik tiyatro anlayışı ile verdiği eserlerde birbiriyle uyumlu zaman ve mekân unsurları kullanır. Asıl kahraman ve karşıt güçler, diyaloglara yedirilmiş montaj unsurları ile daha gerçekçi çizilmiştir. Montaj unsurları, kahramanların kendilerini ifade etmede kullandıkları birer araç olduğu için kahramanların yaşadığı heyecan, korku, şüphe gibi duyguların verilmesine aracı olur. Böylece hem duygularına hem de düşüncelerine tutulan aynalar gibi işlev görerek kahramanların gösterme metodu ile anlatılmasını sağlamıştır.

Köprü'de kullanılan montaj unsuru çatışmayı besler fakat bu sadece Elif'in elini güçlendirecek şekilde, verilen mesaja yönelik, tek taraflı olur. *Yunus Emre* adlı eserde ise kurulan düzen farklıdır; hem Yunus Emre hem Kasım; Yunus'un eserinden yola çıkarak, karşıt bir tavır geliştirir. Tıpkı *Meragah Abdülkadir*'de olduğu gibi montaj unsuru; dramatik çatışmayı doğurur, geliştirir ve sonuca ulaştırır.

Yazar, eserlerinde bu tekniği; doğrudan kahramanın kendine ait orijinal eserini vererek veya esere atıfta bulunarak ya da başka sanatçıların eserlerini vererek veya onlara atıfta bulunarak; sadece sözle ya da müzikle, bazen ilahiler, ağıtlar ve türküler yoluyla, kapalı, açık montaj unsurları kullanmış, bazen onlara leitmotiv işlevi de yüklemiştir. Kendi kompozisyonuna uygularken onları dönüştürmüş, böylece eserin konusunu beslemiş; diyalogları sağlam bir zemine oturmuş hem de üslubunu renklendirip canlandırmıştır.

Mustafa Necati Sepetçioğlu; taşıdıkları bilindik anlamlar üzerinden montaj unsurlarına adeta birer atasözü-deyim işlevi yüklemiş, iletmek istediği mesajı, montaj tekniği ile tiyatro oyununun kısıtlı zaman ve imkânlarına sığdırmıştır. O, Divan Edebiyatından Ahmet Paşa'nın şiiriyle, Süleyman Çele-

bi'nin *Mevlid*'ini; Yeni Türk Edebiyatından Ahmet Haşım, Yahya Kemal Beyatlı ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirleriyle, Halk Edebiyatından anonim, âşık ve tekke olmak üzere ilahiler, türküler ağıtlar kullanmış, bunları bazen müzik eşliğinde bazen sözlü olarak vermiştir. Yazar, Türk İşlam efsanelerinden faydalanmış; Yunus Emre'nin menkıbevi hayatından kesitleri, eserin kurgusuyla bütünleştirmiştir. Dede Korkut'tan kahramanları ve hikâyeleri ödünç almış, yeri geldiğinde ayet ve hadisleri eserin bünyesinde eritmiştir. TRT repertuarına ait şarkılar ve ünlü bestekâr Abdülkadir Meragi'den "Hablı Bablı Terennüm" çalınmasını istemiştir. Sepetçioğlu, geniş bir yelpazeden seçtiği montaj unsurlarını, millî ve kültürel hafızayı canlandırmada bir araç olarak kullanmış, montaj tekniği aracılığıyla eserlerin hem estetik hem de anlam derinliğini arttırmıştır.

Kaynakça

- Aka, İ. (2012). “Timur”. *Diyanet İslam Ansiklopedisi* (s.173-177). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2015). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili Teori ve Uygulama*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Argunşah, H. (2019). “Mustafa Necati Sepetçioğlu”. *Diyanet İslam Ansiklopedisi* (ss.495-496) içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Aytaç, G. (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Azak, G. (2007). “Okunmayı Hak Eden Adam, Sepetçioğlu”. H. Argunşah (Ed.), *Mustafa Necati Sepetçioğlu* (1, 62-63) içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Cengiz, A. (2017). “Dîvân Şiirinde Destan Kahramanı Olarak Zâloğlu Rüstem”. *Millî Kültür Araştırmaları Dergisi* (1)1, 33-43. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mikad/issue/29638/315819> (Erişim Tarihi 2 Haziran 2023).
- Çalık, E. (1993). *Mustafa Necati Sepetçioğlu Hayatı Sanatı ve Eserleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Çetişli, İ. (2014). *Metin Tahlillerine Giriş 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergun, P. (2008). *Dede Korkut Hikâyeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1958). *Manakıb-ı Hacı Bektâş-ı Velî: Vilâyet-nâme*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- İmam Nevevî, Riyazüs Salihin:513
(<http://islamport.com/c/Turkish/books/tr3963.pdf> ,1 (Erişim Tarihi 1 Haziran 2023))
- İslamport.<http://islamport.com/c/Turkish/books/tr3963.pdf> (Erişim. Tarihi: 1 Haziran 2023).
- Karabulut, M. (2023). *Ihlamur Dergisi* (ss. 20-24) içinde. Kayseri: Girişim Ajans Ofset.
- Kut, G. (1989). “Ahmet Paşa Bursalı”. *Diyanet İslam Ansiklopedisi* (ss.111) içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, N. (1988). “Abdülkâdir-i Merâgî”. *Diyanet İslam Ansiklopedisi* (ss.242-244) içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Pekolcay, A. N. (2004). “Mevlid”. *Diyanet İslam Ansiklopedisi* (s.485-486). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Sepetçioğlu, M. N. (1969a) *Çardaklı Bakıcı*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Sepetçioğlu, M. N. (1969b) *Köprü*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Sepetçioğlu, M. N. (1990) *Bir Büyüdü Dünya ki*. İstanbul: Akran Yayınları.
- Sepetçioğlu, M. N. (2004) *Yunus Emre*. İstanbul: İrfan Yayıncılık.
- Sepetçioğlu, M. N. (2013a) *Her Bizans'a Bir Fatih*. İstanbul: İrfan Yayıncılık.
- Sepetçioğlu, M. N. (2013b) *Meragalı Abdülkadir*. İstanbul: İrfan Yayıncılık.
- Sepetçioğlu, M. N. (2020) *Büyük Otmarlar*. İstanbul: İrfan Yayıncılık.
- Sepetçioğlu, M. N. *Ak Sinekler Sürüsü*. Yayımlanmamış.
- Sepetçioğlu, M. N. *Çölde Bir İbrahim*. Yayımlanmamış.
- Sepetçioğlu, M. N. *Değirmen*. Yayımlanmamış.
- Sepetçioğlu, M. N. *Mehveş Hanım*. Yayımlanmamış.
- Sepetçioğlu, M. N. *Trampacılar*, Yayımlanmamış.
- Sepetçioğlu, M. N. *Zehirci*. Yayımlanmamış.
- Sepetçioğlu, M.N. *Cehennemde Gün Işığı*. Yayımlanmamış.
- şen, C. (2017). *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış doktora tezi, Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bartın.
- şener, S. (2003). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Tatçı, M. (2012). *Yunus Emre Divanı*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Tekin, M. (2014). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Makale Bilgisi | Article Information

Makale Türü / Article Type:

Kitap Tanıtımı / Book Review

Geliş Tarihi / Date Received: 14.10.2023

Kabul Tarihi / Date Accepted: 09.11.2023

Yayın Tarihi / Date Published: 30.12.2023

İntihal | Plagiarism

Bu makale, iThenticate yazılımınca taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir./ *This article has been scanned by iThenticate. No plagiarism detected.*

Değerlendirme | Peer-Review

İki Hakem / Çift Kör Hakem

Double anonymized - Two External

Atıf | Citation

Ataman, B. (2023). Kırgız Destanları 17: Kurmanbek Destanı (Sarıkunan Varyantı) Adlı Eserin Tanıtımı. *ÇAKÜTAD*, 3 (2), 213-216.

Telif Hakkı | Copyright

(CC BY-NC 4.0) Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır./ *Licensed under the (CC BY-NC 4.0) International License.*

Etik Beyan | Ethical Statement

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği ve yazarının sorumluluğunda olduğu beyan olunur./ *It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.*

Etik Kurul İzni/Ethics Committee Permission

Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır./ *Ethics committee permission is not required for this study. No research has been conducted on any living creature (human or animal).*

Finansman ve Çatışma Beyanı / Grant Support and Conflict of Interest

Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır./ *The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.*

Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması olmadığını ve yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder./ *The author of the article declares that there is no financial conflict of interest with any institution, organization, or person related to this study and that there is no conflict of interest between the authors.*

KIRGIZ DESTANLARI 17: KURMANBEK DESTANI (SARIKUNAN VARYANTI) ADLI ESERİN TANITIMI

Arvas, A. (2019). *Kırgız Destanları 17: Kurmanbek Destanı (Sarıkunan Varyantı)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Betül ATAMAN 
Bilim Uzmanı,
Çankırı/TÜRKİYE,
atamann.betull@gmail.com



Kırgızlar, Altay Türklerinden sonra en fazla destana sahip Türk boyudur. Kırgız destanları denilince akla gelen ilk Manas destanıdır. Bu destan, yalnız Türk dünyasının değil tüm dünyanın en hacimli destanı olma özelliği ile oldukça önemlidir. Kırgız Türklerinin Manas dışındaki önemli destanlarından biri de Kurmanbek destanıdır. Bu destan, Kırgız Türklerinin kahramanlık destanları kategorisinde yer alır. Başkahraman Kurmanbek'in tarihi bir şahsiyet olması destana tarihî destan olma hüviyeti

kazandırmıştır. Tıpkı Manas destanı gibi Kurmanbek destanı da bir üçleme oluşturmaktadır: *Kurmanbek*, *Seyitbek*, *Şırdakbek*. Abdulselam Arvas'ın *Kurmanbek Destanı (Sarıkunan Varyantı)* adlı eserinde belirttiği gibi destanın çok sayıda versiyon ve varyantı vardır. Arvas, bu çalışmasıyla destanın bir varyantını daha Türk dünyasına kazandırmıştır. Bu varyantın anlatıcısı Sagınbek Dıykanbayev'dir.

Tanıtım yazısında ele alınan bu eserin ilk baskısı 2013 tarihinde Hâkim Yayıncılık tarafından yapılmıştır. İncelenen baskısı ise 2019 yılının Mayıs ayında Türk Dil Kurumu tarafından "Türk Dünyası Destanlarının Tespiti, Türkiye Türkçesine Aktarılması ve Yayımlanması Projesi; 69" kapsamında yapılmıştır. Eser, 16x24 ebadında olup 298 sayfadan oluşmaktadır. Eserin kapak ve sayfa tasarımı Dilek Şerbetçi tarafından yapılmıştır. Kapak rengine kırmızı ve kahverengi tonları hâkimdir. Bunun yanı sıra genelde Türk destan geleneğinde özelden ise Kırgız destanlarında ayrı bir öneme sahip olan geyik motifi, görsel olarak kapağa yerleştirilmiştir. Eser, proje başkanı Prof. Dr. Fikret Türkmen'in "Sunuş" yazısıyla başlamaktadır. Bu yazıda destan türü ve proje süreci hakkında genel bilgi verilmiştir.

Eser, "Giriş" dışında beş ana bölümden oluşmaktadır. "Giriş" bölümünde destan kavramı üzerinde durulmuştur. Bu bölümde yer alan "Kırgız Destancılık Geleneği Araştırmaları" alt başlığında Kırgız destanlarının adları zikredilmiştir. "Kırgız Destanlarının Derlenme ve Araştırılma Tarihine Bir Bakış" adlı bir alt başlığa daha yer verilmiş; bu başlık, "Kırgızistan'daki Faaliyetler" ve "Türkiye'deki Faaliyetler" olmak üzere iki alt başlık hâlinde ele alınmıştır. Kırgızistan'daki faaliyetler kapsamında isimleri daha önce zikredilen küçük büyük Kırgız destanları tek tek ele alınarak haklarında kısaca bilgi verilmiştir. "Türkiye'deki Faaliyetler" alt başlığında ise Manas destanı haricindeki diğer Kırgız destanları üzerine yapılmış yüksek lisans ve doktora çalışmaları başta olmak üzere konuyla ilgili çeşitli araştırmalardan söz edilmiştir.

Giriş bölümünde yer alan "Kırgız Destanlarının Tasnifi Meselesi" adlı ikinci alt başlıkta destanların tasnifinde izlenen yol belirtilmiş ve yapılan tasnifler içinde Süleyman Kayıпов ve Batma Kebekova'nın tasniflerinin kabul gördüğü ifade edilmiştir. Ayrıca Manas destanının bu tasnif meselesindeki yerine dikkat çekilmiştir.

Birinci bölüm "Kırgız Destancılık Geleneğinde Kurmanbek Destanı" başlığını taşımaktadır. Bu başlık altında "millî destan" kavramı üzerine durulmuş, çeşitli araştırmacıların bu konudaki görüşlerine yer verilmiştir. "Destan Üzerine Bibliyografik Bir İnceleme" alt başlığında ise Kurmanbek destanının başta Kırgızistan olmak üzere Türkiye ve Özbekistan'da pek çok araştırmaya konu olduğu belirtilmiştir. "Türkiye'de Yapılan Çalışmalar" alt başlığında destan üzerine yapılan çalışmalar; makale, bildiri, tez ve kitaplar olmak üzere-

re dört başlık altında incelenmiştir. “Türkiye Dışında Yapılan Çalışmalar” alt başlığında da “Makaleler”, “Bildiriler” ve “Kitaplar ve Kitap Bölümleri” şeklinde üç ayrı alt başlık açılmış; Kurmanbek destanının çeşitli açılardan incelemelerine yer verilmiştir. Yazar, destanla ilgili bibliyografik bilgiler verirken çalışmaların içeriklerini de okuyucuya sunmuştur.

“Kurmanbek Destanı’nın Versiyon ve Varyantları” alt başlığında destanın versiyon ve varyantları hakkında Nerin Köse’nin çalışmalarından edinilen bilginin hatalı olduğu belirtilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda Kurmanbek destanının dört versiyonu ve dokuz varyantının olduğu ortaya konulmuştur. Yazar, bu varyant ve versiyonlardan bahsetmeden önce “versiyon” ve “varyant” kavramlarına açıklık getirmiş; bu konuda gerek yabancı gerekse Türk araştırmacıların görüşlerini aktarmıştır.

“Destanın Versiyonları” alt başlığında bilgilendirme yapılırken el yazması nüshaların Arap harfli olduğu, daktiloya geçirilen nüshaların ise Latin harfli olduğu belirtilmiştir. Bu nüshaların kayıtlı olduğu dosyalarla ilgili ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir. “Destanın Varyantları” alt başlığında ilk varyanttan başlanarak tüm varyantlar ele alınmıştır. Ardından versiyonlar kendi aralarında, varyantlar kendi aralarında olmak üzere mukayeseli bir tabloya dönüştürülerek aralarındaki benzerlik ve farklılıklar görsel olarak da desteklenmiştir.

Kitabın ikinci bölümü, “Kurmanbek Destanı’ndaki Süje Oluşturucu Temel Motifler” başlığını taşımaktadır. Konu, tüm hatlarıyla bu başlıklar altında ele alınmıştır. Kavram kargaşasına engel olabilmek için “motif”, “süje oluşturucu motif” ve “tip” kavramları üzerinde durulmuştur. Bu kavramlar gerek Türk araştırmacıların gerekse yabancı araştırmacıların görüşlerine yer verilerek açıklanmıştır. Bu sayede okuyucuların zihninde kavramlarla ilgili oluşabilecek karışıklıklara engel olunmuştur. Kavram kargaşası giderildikten sonra “Kurmanbek Destanı’nın Süje Oluşturucu Motifleri Tahlil Denemesi” başlığı altında baba-oğul çatışması ele alınmıştır. Bu bağlamda S. Freud, B. Malinowski gibi bazı kuramcılarının görüşlerinden faydalanılmıştır. Kurmanbek destanının versiyon ve varyantlarında bulunan örneklerle baba-oğul çatışması tahlil edilmiştir. “Kahramanın Yoldaşı Olan Olağanüstü At/Atlar” alt başlığında at, süje oluşturucu motif olarak ele alınmıştır. Atın Türk destan geleneğindeki önemine vurgu yapılmış, Kurmanbek destanındaki at motifi üzerinde durulmuştur. Verilen bilgilerin desteklenebilmesi amacıyla destan metninden -Latin alfabesine aktarılmış hâli ve karşısına Türkiye Türkçesine çevrilmiş hâli- parçalar verilmiştir. “Mücadele Ederek Boyun Dışından Evlenme (Ekzogami Evlilik)” alt başlığında ise Kurmanbek destanının diğer versiyon ve varyantlarında bulunan ekzogami evlilik örnekleri ele alınmış

fakat destanın söz konusu Sarıkunan varyantında bu süje oluşturuıcı motifin bulunmadığı belirtilmiştir.

Kitabın üçüncü bölümü “Kurmanbek Destanı’nın Epik Kurallara Göre İncelenmesi” başlığını taşımaktadır. “Türkiye’de Epik Kurallar Üzerine Yapılan Çalışmalar” alt başlığında Axel Olrik’in *Halk Anlatılarının Epik Kuralları* adlı çalışmasından yola çıkarak araştırmalar yapan Türk araştırmacıların çalışmalarına yer verilmiştir. Axel Olrik’in epik yasaları, Kurmanbek destanının Sarıkunan varyantına uygulanarak destanın sözlü kültüre ait olup olmadığının belirlenmesi amaçlanmıştır. “Epik Kuralların Önemi ve Uygulanabilirliği” başlığı altında ise araştırmacıların Olrik’in epik yasaları hakkındaki bazı görüşlerine yer verilerek konu detaylandırılmıştır.

Daha sonra “Epik Kuralların Destana Uygulanması” başlığı altında Kurmanbek destanının Sarıkunan varyantı epik kurallar çerçevesinde incelenmiştir. Bu bağlamda epik kurallar incelenmiş ve her biri için destan metninden örnekler verilerek somutlaştırılmıştır.

Kitabın dördüncü bölümü ise “Kurmanbek Destanı’nın Performans Teori Açısından İncelenmesi” başlığını taşımaktadır. Bu başlık altında bir Kırgız akını (âşığı) olan Mamilbek İsrailov’un ezberlediği “Kurmanbek’in Yaralanması” adlı epizot, Performans Teori açısından ele alınmıştır. Bu epizot incelenmeden önce ise bağlam merkezli halk bilimi kuramlarından Performans Teori hakkında bilgi verilmiştir.

Kitabın beşinci bölümünde iki metne yer verilmiştir. Bunlardan ilki, Kurmanbek destanının (Sarıkunan varyantı) metnidir. İkincisi ise Mamilbek İsrailov’dan derlenen “Kurmanbek’in Yaralanması” epizodudur. Bu metinler, Latin alfabesine aktarılmış şekliyle sayfanın sol tarafında yer alırken sayfanın sağ tarafında ise Türkiye Türkçesine aktarılmış şekliyle yer almıştır. Çalışma, Türk destan kültüründe önemli bir yere sahip olan Kurmanbek destanının literatüre girmemiş bir varyantını daha kültür mirasına kazandırmış olması açısından oldukça önem taşımaktadır.

Yayın Yönergesi

Dergi Künyesi

Dergi Adı: Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi

Kısa Adı: ÇAKÜTAD

e-ISSN: 2792-0631

Yayın Aralığı: Yılda 2 sayı 1 cilt (Haziran- Aralık)

Yayın Kapsamı: Uluslararası Akademik Hakemli Dergi

Dergimiz Hakkında

Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (ÇAKÜTAD), Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü'nün yayın organı olarak 2021 yılında yayın hayatına başlayan ve yılda 2 sayı olarak (Haziran-Aralık) yayımlanan hakemli, akademik ve elektronik bir dergidir. ÇAKÜTAD'ın yayın dili Türkçe, Türk Lehçeleri, İngilizce ve Rusçadır.

Amaç

Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (ÇAKÜTAD), farklı coğrafyalardan bilim insanlarını bir araya getirerek akademik iş birliği arttırmayı ve Türkoloji ile ilgili çalışmaları bilim dünyasının dikkatlerine sunmayı amaçlamaktadır. Dergimiz, yayımlayacağı araştırmalar vasıtasıyla Türk dünyası hakkında yapılacak olan kuramsal ve karşılaştırmalı çalışmalar için fikri bir zemin oluşturmayı hedeflemektedir. Bu amaç doğrultusunda ÇAKÜTAD; Türk dünyasına yönelik bilimsel araştırma, inceleme, derleme, fikir yazısı, tanıtım, söyleşi, haber, bibliyografya, metin neşri ve çeviri gibi çalışmaları hakem sürecinin ardından yayımlamaktadır.

Kapsam

ÇAKÜTAD, Türklük bilimi alanında özgün ve telif çalışmalar öncelikli olmak üzere uygulamalı ve kuramsal çalışmalara (sosyal, kültürel, ekonomik, teknolojik vb.) yer vermektedir. ÇAKÜTAD'da yer alacak çalışmalar yerel, ulusal ve evrensel düzeyde Türklük bilimini ilgilendiren konuları kapsamaktadır.

Değerlendirme

Dergiye gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır. Bu şarta uyan yazılara ön değerlendirme için Yayın Kurulu'nun onayıyla editör atanır. Ön değerlendirme sonucunda uygun bulunan yazılar alan editörüne gönderilir. Alan editörlerinin incelemesinden geçen yazılar için çift taraflı kör hakemlik süreci başlatılır ve incelenmek üzere iki hakeme gönderilir. İki hakem raporu "olumlu" olursa yazı dergiye kabul edilir. Raporlardan biri "olumsuz" olursa alan editörünün kararı doğrultusunda yazı üçüncü hakeme gönderilir. Yazı, iki raporda da yayımlanmaya "uygun" bulunmazsa bu durum yazara bildirilir. Süreci tamamlanan yazılar geliş sırasına göre yayımlanır.

Yazarlar, Yayın Kurulu'nun ve editörlerin değerlendirmelerini dikkate alırlar ancak yazılarını savunma hakkına da sahiptirler. Yazılarda yayımlanmaya engel oluşturan bir

durum tespit edilirse yayın süreci dondurulabilir. Yazılar gönderilmeden önce yazarları tarafından intihal programlarında raporlanmalıdır. Benzerlik oranı % 20'yi geçmemelidir. Bu oranı geçen yazılar tespit edilirse yayın sürecine alınmaz. Çalışmalar, Dergipark sistemi üzerinden gönderilmelidir. Yurtdışından gelen yazılar, ön değerlendirme amacıyla cakutad@karatekin.edu.tr adresine e-posta aracılığıyla iletilebilir. Yazarlar, yazılarını gönderirken e-postanın konu kısmına sadece yazının başlığını yazmalıdır.

Telif Hakkı

Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi'nde yayımlanan yazılarda ifade edilen görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Gönderilen yazılar yayımlansın veya yayımlanmasın iade edilmez. Yazar, çalışmasının yayımlanmaya kabulünün ardından yazısının telif hakkını *Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*'ne devretmiş olduğunu kabul eder. Yazılar için telif ücreti ödenmez. Derginin tüm süreçleri ücretsiz olup dergi açık erişim politikasını benimsemektedir. Yazılar, yazarın kendisi tarafından elektronik ortamda paylaşılabilir. Dergide yayımlanmış yazılar; Creative Commons Atıf-GayriTicari-Türetilemez 4.0 Uluslararası Kamu Lisansı (CC BY NC ND) ile lisanslanmıştır. Buna göre eser, dergiye atıf verilerek indirilebilir ya da paylaşılabilir ancak değiştirilemez ve ticari amaçla kullanılamaz.

Etik Beyan

ÇAKÜTAD etik görev ve sorumluluklar hakkında Yükseköğretim Kurulu ve Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından yayımlanan rehberler ve politikaları ilke edinmektedir. Dergiye gönderilecek olan yazılarda, "Etik Kurul" raporu istenen çalışmaların "Etik Kurul Raporu" da gönderilmelidir. "Etik Beyan" raporunun sorumluluğu yazara aittir. Çeviri yazılarda, yazarından izin alındığını gösteren "Çeviri İzin Belgesi" gerekmektedir. Belge sistemden elde edilebilir veya yazarın kendisinin hazırladığı bir format da kabul edilebilir.

Yayın Kurulunun Görevleri

1. Yayın Kurulu, yazıları derginin amaç ve kapsamı açısından değerlendirir ve yazıların dergiye uygun olup olmadığına karar verir.
2. Yayın Kurulu ayrıca alan editörü, hakem ve yazar arasındaki ilişkiyi düzenler. Dergide yayımlanacak yazılara karar vermek ve hakem atamaları yapmak hususunda tam yetkiye sahiptir. Bu anlamda yayın kurulu, dergiye gönderilen yazılar için alan editöründen hakem belirlemesini talep edebilir.
3. Yayın Kurulu, alan editörleri ve hakemler dergiye gönderilen yazıları bilimsel etik ve ilkeler çerçevesinde objektif olarak değerlendirir.
4. Yayın Kurulu, gönderilen makalelerde gerekli düzeltmeleri yapabilir ve yazının bütünlüğüne uygun olan ekleme ve çıkartmaları yazardan talep edebilir. Alan editörü ve hakem, üzerine atanan yazı hakkında kendini yeterli bulmazsa veya zamanında değerlendirme imkânına sahip olmazsa bunu Yayın Kurulu'na bildirmelidir.

Editörün Görev ve Sorumlulukları

1. Editör, dergide yayımlanan her yazının derginin yayın politikası, amaç ve kapsamına uygunluğuna dikkat etmekle sorumludur. Bireylerin açık rızası olmayan hâllerde kişisel verilerin muhafaza edilmesine özen göstermelidir.
2. Editör, yazıların yayın süreci boyunca yazıyla ilgili tüm bilgilerin gizli tutulmasına dikkat etmelidir. Yayın sürecine giren her yazının dosyalarını kayıt altında tutarak arşivlemelidir.
3. Derginin yayın kalitesini yükseltmek editörün temel sorumluluk alanlarından biridir.
4. Editör, bilimsel etik anlayışı gereği yazarların inanç, etnik köken, cinsiyet ve siyasi görüşlerini dikkate almadan objektif bir tavır sergilemelidir.
5. Editör, şeffaflık ilkesiyle hareket ederek tüm süreçler hakkında gerekli açıklamaları yapmalı, dergiye gönderilen yazılarda deneysel araştırmalarla ilgili yasal izinlerin takibini yaparak Etik Kurul Onayı'nın alınıp alınmadığına dikkat etmelidir.
6. Editör, çift ve kör hakemlik anlayışına bağlı kalarak tüm süreçlerin bu kural çerçevesinde yürütülmesine azami gayret göstermelidir.
7. Editör, dergi sahibi ve yayıncının müdahalelerinden bağımsız hareket ederek kararlarını bu minvalde vermelidir. Yayın Kurulu'yla daima iletişim hâlinde olmalıdır.
8. Editör, dergiye katkı sağlayacak Yayın Kurulu ve editör yardımcılarıyla uyumlu bir çalışma ortamı sağlamalı, Yayın Kurulu'nun bilimsel etik gereği nesnel olmasına yönelik uygun şartları oluşturmaktadır.
9. Derginin yayın politikası, editör kurulunun görüşleri de dikkate alınarak belirlenmelidir.
10. Editör, derginin yayın ve yazım kurallarını açık şekilde ifade etmeli, makale şablonunun en güncel hâlinin yazarlara ulaşmasına olanak tanınmalıdır. Yazı gönderim sürecinden yayım tarihine kadarki tüm aşamalarla ilgili yazarları bilgilendirici açıklamalar yapmalıdır.
11. Editör, dergiye gönderilen yazıların çalışma alanına ve muhtevasına dikkat ederek yazıyı değerlendirmeye uygun hakemlere yönlendirmelidir.
12. Yazıların uygun koşullarda değerlendirilebilmesi için gerekli hakem değerlendirme formları hazırlanmalı, bu şablonlar zamanında gönderilerek ulaştırılabilir olmalıdır.

Hakemlerin Sorumlulukları

1. Hakemler, kör hakemlik sürecine uygun olarak gizlilik ve tarafsızlık ilkelerine bağlı kalmalıdır.
2. Hakemler, hakemlik daveti aldıkları yazıyla ilgili değerlendirme yapıp yapamayacakları hususunda editöre 10 gün içinde dönüş yapmalıdır. Değerlendirmeler ise 15 gün içinde tamamlanmalıdır.
3. Hakemler, uzmanlık alanına girmeyen yazıları değerlendirmeyi kabul etmeyerek sadece kendi uzmanlık alanlarına uygun yazılara hakemlik yapmalıdır.

4. Hakemler, yazıları nesnellik ilkesine bağılı kalarak bilimsel ve tarafsız bir anlayışla değerlendirmeli, ilmi olmayan kişisel görüşlere ve aşağılayıcı ifadelerle yer vermeden nezaket kurallarına uygun davranmalıdır.
5. Hakemlerin sorumluluk alanlarından biri de yazarın/yazarların intihal, telif hakkı ihlali, çıkar çatışması-çıkara birliği gibi durumlarını tespit ettikleri hâlde dergi editörüne iletmeğitir.

Yazarların Sorumlulukları

1. Yazarlar, dergide yayımlanan yazılarının her türlü yayın hakkını dergiye devretmiş olur ve kabul eder. Yazılarla ilgili herhangi bir telif hakkı talep edemez.
2. Yazarlar, dergiye gönderdikleri yazıların daha önce herhangi bir yerde ve dilde yayımlanmadığını, yayımlatmak amacıyla herhangi bir dergiye göndermediğini/değerlendirmeye alınmamış olduğunu taahhüt ve beyan etmekle mükelleftir.
3. Yazarlar, yazar olarak katkı sağlamayan bireylerin isimlerini makaleye eklememeli, dergiye aynı sayıda yayımlanmak üzere iki veya daha çok yazı göndermemelidir.
4. Yazarlar, yayımlanmak üzere dergiye gönderdikleri yazılarını kesinlikle derginin yazım ve yayın kurallarına uygun biçimde düzenlemek, makale şablonuna uygun biçimde düzenlenmiş hâlini sisteme yüklemekle sorumludur.
5. Yazarlar, yayımlatmak üzere gönderdikleri yazıların intihal raporlarını sunarak özgün olduğunu kanıtlamakla mükelleftir. Yazılarda yer alan tablo, şekil vb. telifli materyallerin sorumluluğu yine yazarına aittir.
6. Yazarlar, dergiye gönderilen yazıyla ilgili bulguları ve bilimsel sonucu etkileyebilecek çıkar çatışması, rekabet alanlarını belirtmeli, çalışmaya sağlanan sponsorlukları, mali ya da proje desteklerini açık bir şekilde yazılı olarak belirtmelidir.
7. Yazarlar, dergiye gönderdikleri yazılarında katkıda bulunanlarla, kaynaklara ve başka yazarlara dergi yazım kurallarına uygun biçimde atıf yaparak ilgili kaynakları kaynakçada kesinlikle göstermelidir.
8. Dergiye gönderilen yazılar eğer ulusal ya da uluslararası bir kongrede/sempozyumda sunulmuşsa veya özet metni yayımlanmışsa yazarlar bu durumu mutlaka yazıda belirtmelidir.
9. Yazarlar tarafından dergiye gönderilen yazıların bilimsel araştırma yayın etiğine uygunluğu sağlanmalı, bu hususta YÖK Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi titizlikle dikkate alınmalıdır.
10. Dergi editörünün yayım sürecinde talep ettiği makalenin etik durumuyla ilgili belgeler belirtilen süre içerisinde yazarlar tarafından gönderilmelidir.
11. Yazarlar, değerlendirme sürecine girmiş yayınla ilgili yazar ekleme, çıkarma ve sıra değiştirme gibi müdahalelerde bulunmamalıdır.
12. Yazarlar, dergide yayımlanmış yazısıyla ilgili bilimsel bir hata tespit ettiğinde yazıdaki hataları düzeltme ya da yazıyı geri çekme hususlarında ivedilikle editörle iletişime geçmelidir.

13. Yazarlar, dergide yayımlanmak üzere gönderilen yazılarda kullanılacak deneklerle ilgili Etik Kurul Onayı'nı almak zorundadır. Temel insan ve hayvan haklarına saygı gösterilmesi zorunludur.
14. Dergi yönetimi, dergide yayımlanmak üzere yazı gönderen yazarların yukarıda belirtilen koşullara uygun hareket etmeyi kabul ettiklerini varsaymaktadır.

Dil ve Yazım

Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi'nin dili Türkiye Türkçesidir. Ancak dergide Türk Lehçeleri, İngilizce ve Rusça yazılara da yer verilmektedir. Derginin yoğunluğuna ve iş yüküne göre her sayıda Yayın Kurulu'nun karar vereceği miktarda yazılara yer verilir. Yazılar, APA tekniğine uygun olarak hazırlanmalıdır. Yazılarda ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumu'nun Yazım Kılavuzu'na uyulmalıdır. Kiril alfabesiyle yazılan makalelerde Latin alfabesiyle yazılmış başlık, özet, anahtar kelimeler ve referanslar ayrıca bulunmalıdır.

Yazım Kuralları

Başlık

İçerikle uyumlu 12 punto, tamamı büyük, koyu harflerle yazılmalıdır ve 12 kelimeyi geçmemelidir. İkinci başlık bir satır altına **kalin**, *italik* ve sadece ilk harfleri büyük olarak yazılmalıdır. Metin içi başlıklar -kaynakça dâhil- 11 punto olmalı, başlıklardan önce bir satır boşluk bırakılmalıdır.

Yazar Adı

Yazar adı başlığın altında sağa yaslı, ilk harfleri büyük ve koyu yazılmalıdır. Unvanı, çalıştığı kurum, e-postası ve ORCID bilgileri ismin hemen altında sağa yaslı ve 9 punto olarak verilmelidir.

Örnek: Prof. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çankırı/ Türkiye, aarvas@karatekin.edu.tr, ORCID: 0000-0000-0000-0000

Öz

Öz, 10 punto büyüklüğünde Times New Roman ile yazılmalıdır. Metin iki yana yaslı olmalıdır. Öz, **en az 250 en çok 500 kelime** olacak şekilde hazırlanmalı ve çalışmayı tanımlayıcı ve tanıttıcı nitelikte olmalıdır. Öz altında bir satır boşluk bırakılmalı ve burada **5 anahtar kelimeye** yer verilmelidir. Türkçe yazılarda, ikinci özet İngilizce olarak hazırlanmalıdır. Eğer yazı başka bir dilde hazırlanmışsa, ikinci özet Türkçe yazılmalıdır.

Yazının Ana Metni

Yazılar, Word sayfasında 11 punto, Times New Roman tipi ve tek satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfanın üst kenarından 2,5 cm, diğer kenarlarından ise 2 cm boşluk bırakılmalıdır. Paragraf başlarında girinti olmamalı, makale metni iki yana yaslı olarak verilmelidir. Paragraf aralarındaki boşluk önce 0 nk, sonra 6 nk olmalıdır. Şiir, madde, alıntı gibi ifadelerin arasında boşluk olmamalı ancak paragrafın öncesi ve sonrasında 6 nk boşluk olmalıdır. Yazının içindeki ara başlıkların ilk harfleri büyük,

sola yaslı ve koyu renkte hazırlanmalıdır. Başlıklardan önce 1 satır boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanan yerler ve eser isimleri italik olarak gösterilmelidir. Metin içinde yer alacak fotoğraf, tablo, şekillere numara ve isim verilmelidir. Bunlar yazının üçte birini aşmamalıdır. Ayrıca fotoğraflar yüksek çözünürlükte olmalıdır. Metin içinde açıklamalar için dipnot kullanılmalıdır. Dipnotlar 9 punto Times New Roman karakteriyle yazılmalıdır. Yazılarda metin içi atıf yöntemi kullanılmalıdır. **Örnek:** (Çobanoğlu, 2015, s.12). İki veya daha çok yazarlı alıntılarda ilk göndermede tüm yazarların soyadı gösterilir. Diğer göndermeler için ilk yazarın soyadından sonra “vd.” ifadesi kullanılır.

Alıntılar tırnak içinde verilmelidir. Uzun ve blok alıntılar ise sağ ve sol taraftan 1 cm içeride, 10 punto olarak gösterilmelidir. Makaleler 10.000 kelimeyi geçmemelidir.

Kaynakça

Kaynaklar 11 punto ve 1 cm asılı olarak hazırlanmalıdır. Yazıda kullanılan kaynaklar, metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Yazıda aynı yazara ait birden fazla çalışma kullanılırsa bu çalışmaların yayın tarihine harf eklenmelidir. (2015a), (2015b).

Kaynakça bilgisi aşağıdaki şekillerde verilmelidir:

Kitaplar için;

Türkeş Günay, U. (2011). *Elazığ Masalları ve Propp Metodu*. Ankara: Akçağ Yayınları.

İki veya çok yazarlı kitap;

Bauman, R. ve Joel S. (1989). *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge University Press.

Çeviri kitap için;

Propp, V. (2011). *Masalın Biçimbilimi* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Kitap bölümleri için;

Elçin, Ş. (1996). Yeşil Abdal ve Karaca Oğlan Üzerine Notlar. Ö. Çobanoğlu ve M. Özarslan (Ed.), *Prof. Dr. Umay Günay Armağanı* (ss. 10-12) içinde. Ankara: Feryal Matbaacılık.

Makaleler için;

Çobanoğlu, Ö. (2018). Kazak Halk Kültüründe “Kam”dan “Baksi” ve “Emçi”ye Dönüşümler. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6 (7), 1-9.

Çok yazarlı makale;

Arvas, A., Tonkut Yılmaz, D. ve Zengin Z. (2017). At Çabış” Bir Oyun Mu? Bir Örneklem Olarak Kırgız Türklerinin Destanları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 10 (19), 1- 14.

Bildiri Kitabı için;

Taş, B. (2019). Kültürel Coğrafya Açısından Patasana Romanı. Eyüp Artvinli (Ed.), *II. Uluslararası Coğrafya Eğitimi Kongresi Bildiriler Kitabı* (ss. 1612- 1617) içinde. Eskişehir.

Tez için;

Özarslan, M. (1999). *Erzurum ve Çevresinde Âşıklık Geleneğinin Bugünkü Durumu*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Kaynak Kişi için;

Adı, Soyadı. Doğum Yeri. Doğum Tarihi/ Yaşı. Öğrenimi/ Mesleği. (1 Ocak 2012 tarihinde Ankara'da yapılmış olan bu derleme kişinin şahsi arşivindedir.)

İnternet Alıntısı için;

ÇAKÜ Türkiyat. (2022, 20 Nisan). I. Uluslararası Türkiyat Kongresi Hakkında Duyuru. Erişim adresi:

<https://turkiyat.karatekin.edu.tr/i-uluslararasi-turkiyat-kongresi-hakkinda-duyuru-29754-duyurusu-icerigi.karatekin>

Publication Guideline

JOURNAL TAG

Title: Çankırı Karatekin University Journal of Turkology Studies

Shortened Title: (CAKUJTS)

e-ISSN: 2792-0631

Publication Frequency: Twice a year issue and 1 volume (June- December)

Publication Scope: International Academic Refereed Journal

About Our Journal

Çankırı Karatekin University Journal of Turkology Studies (CAKUJTS) is a peer-reviewed, academic and electronic journal that started publishing in 2021 and published twice (June-December) a year as the official publication organ (agency) of Turkology Institute of Çankırı Karatekin University. The publication languages of CAKUJTS are Turkish, Turkic Languages, English and Russian.

Aim

Çankırı Karatekin University Journal of Turkology Studies (CAKUJTS) aims to present researches on Turkology to the attention of the world of science / academic world and to increase academic collaboration by bringing together scientists from different geographies. The purpose of our journal is to create an intellectual basis for theoretical and comparative studies about the Turkic world through with the help of research that will be published. For this purpose, CAKUJTS publishes studies for the Turkic world such as scientific research, review, compilation and opinion post, introduction, interview, news, bibliography, text publication and translation after the referee process.

Scope

CAKUJTS gives places to applied and theoretical studies (social, cultural, economic, and technological, etc.) in the field of Turkology, primarily original and copyrighted studies. The studies that will take place in CAKUJTS cover the issues related to Turkology both at local, national and international arena.

Evaluation

Articles submitted to the journal must not have been published anywhere before or it must not be in a publication process at the moment. An editor is assigned to the papers that meet this requirement for preliminary evaluation with the approval of the Editorial Board. Manuscripts deemed appropriate as a result of the preliminary evaluation are sent to the field editor. For the manuscripts reviewed by the field editors, a double blind review process is initiated and sent to two referees for review. If two referee reports are “positive”, the article is accepted to the journal. Completed articles are published in order of arrival. If one of the reports is “negative”, the article is sent to the third referee at the discretion of the field editor. Articles that have completed process are published in the order of their arrival. If the article is not found

“appropriate” for publication in both reports, this situation is reported to the author. The authors take into account the evaluations of the Editorial Board and the editors; however, they also have the right to defend their articles. If a situation that prevents publication is detected in the articles, the publication process can be suspended. Articles should be reported for plagiarism by the authors before submission. The similarity rate should not exceed 20%. If it is detected that this ratio is exceeded, the articles will not be included in the publication process. Articles should be sent through the Dergipark. Articles from abroad can be sent to cakutad@karatekin.edu.tr via e-mail for preliminary evaluation. Authors should write only the title of the article in the subject part of the e-mail while sending their articles.

Copyright

The responsibility of the opinions expressed in the studies published in the *Çankırı Karatekin University Journal of Turkology Studies* belongs to the authors. Submitted articles are not returned whether they are published or not. The authors accept that they have transfer the copyright of their article to *Çankırı Karatekin University Journal of Turkology Studies*, after their works are accepted for publication. No royalty fees are paid for the articles. Articles can be shared electronically by the authors themselves. All processes of the journal are free of charge. There is no charge before or after the publication process. Articles published in the journal will be presented as open access. Articles published in the journal may not be reprinted or copied without the permission of the publisher. However, it can be cited from the articles by showing the source. All processes of the journal are free of charge and the journal adopts an open access policy. The articles published in the journal are licensed under the Creative Commons Attribution-Non-Commercial-No-Derivatives 4.0 International Public License (CC BY NC ND). Accordingly, the work may be downloaded or shared with reference to the journal, but may not be changed or used for commercial purposes.

Ethical Statement

CAKUJTS adopts guidelines and policies published by the Turkish Council of Higher Education and Committee on Publication Ethics (COPE) on ethical duties and responsibilities. For the articles sent to the journal, for which “Ethics Committee” report is requested, “Ethics Statement Report” of the studies must be submitted. The responsibility of “Ethics Statement” report belongs to the authors. In translated articles, “Translation Permission Document” is required showing that permission has been obtained from the author. This document can be obtained from the system or accepted in a format prepared by the authors themselves.

Duties of the Editorial Board

1. The Editorial Board evaluates the manuscripts in terms of the purpose and scope of the journal and decides whether the manuscripts are suitable for the journal.
2. The Editorial Board also regulates the relationship between the field editor, referee and author. It has full authority to decide on the articles to be published in the journal

and to make referee appointments. In this sense, the editorial board may request the field editor to appoint referees for the manuscripts submitted to the journal.

3. The Editorial Board, field editors and referees objectively evaluate the manuscripts submitted to the journal within the framework of scientific ethics and principles.

4. The Editorial Board may make the necessary corrections to the submitted manuscripts and may request the author to make additions and deletions in accordance with the integrity of the manuscript. If the field editor and the referee feel unsatisfied with the assigned manuscript or do not have the opportunity to evaluate it in a timely manner, they should notify the Editorial Board.

Duties and Responsibilities of the Editor

1. The editor is responsible for ensuring that each manuscript published in the journal complies with the journal's editorial policy, purpose and scope. In cases where individuals do not have explicit consent, they should take care to preserve personal data.

2. The editor should take care to keep all information about the manuscript confidential throughout the publication process. Editor should archive the files of each manuscript that enters the publication process by keeping them under record.

3. Improving the publication quality of the journal is one of the main responsibilities of the editor.

4. The editor should display an objective attitude without taking into account the beliefs, ethnicity, gender and political views of the authors in accordance with the understanding of scientific ethics.

5. The editor should act with the principle of transparency and make the necessary explanations about all processes, follow up the legal permissions related to experimental research in the manuscripts submitted to the journal and pay attention to whether the Ethics Committee Approval has been obtained.

6. The editor should make maximum effort to ensure that all processes are carried out within the framework of this rule by adhering to the understanding of double and blind refereeing.

7. The editor should act independently from the interventions of the journal owner and publisher and make his/her decisions accordingly. The editor should always be in contact with the Editorial Board.

8. The editor should provide a harmonious working environment with the Editorial Board and assistant editors who will contribute to the journal, and create appropriate conditions for the Editorial Board to be objective in accordance with scientific ethics.

9. The editorial policy of the journal should be determined by taking into account the opinions of the editorial board.

10. The editor should clearly state the publication and writing rules of the journal and ensure that the most up-to-date version of the article template is available to the authors. The editor should make informative explanations to the authors about all stages from the submission process to the publication date.

11. The editor should pay attention to the field of study and content of the manuscripts submitted to the journal and direct the manuscript to referees who are suitable for evaluation.

12. In order for the manuscripts to be evaluated under appropriate conditions, the necessary referee evaluation forms should be prepared, and these templates should be sent and made available on time.

Responsibilities of Referees

1. Reviewers should adhere to the principles of confidentiality and impartiality in accordance with the blind review process.
2. Reviewers should return to the editor within 10 days of receiving an invitation to review the manuscript to determine whether they are able to review the manuscript. Evaluations should be completed within 15 days.
3. Reviewers should refuse to review manuscripts that are not in their area of expertise and should only review manuscripts that are in their area of expertise.
4. Referees should evaluate the manuscripts with a scientific and impartial understanding by adhering to the principle of objectivity, and should act in accordance with the rules of courtesy without including non-scientific personal opinions and derogatory expressions.
5. One of the responsibilities of the referees is to notify the editor of the journal if they detect any plagiarism, copyright infringement, conflict of interest or association of interest of the author/authors.

Authors' Responsibilities

1. Authors accept and agree to transfer all kinds of publication rights of their articles published in the journal to the journal. They cannot claim any copyright regarding the manuscripts.
2. Authors are obliged to undertake and declare that the manuscripts they submit to the journal have not been published anywhere and in any language before, and that they have not sent them to any journal for publication / have not been evaluated.
3. Authors should not add the names of individuals who do not contribute as authors to the article, and should not send two or more articles to the journal to be published in the same issue.
4. Authors are responsible for organizing the manuscripts they send to the journal for publication in strict accordance with the journal's spelling and publication rules, and uploading the edited version to the system in accordance with the article template.
5. Authors are obliged to prove that the articles they submit for publication are original by submitting plagiarism reports. Copyrighted materials such as tables, figures, etc. in the manuscripts are the responsibility of the author.
6. Authors should indicate any conflict of interest, competition areas that may affect the findings and scientific results of the manuscript submitted to the journal, and should clearly state in writing any sponsorship, financial or project support provided to the study.
7. Authors should cite the contributors, sources and other authors in their manuscripts submitted to the journal in accordance with the journal's spelling rules and should definitely show the relevant sources in the bibliography.

8. If the manuscripts submitted to the journal have been presented at a national or international congress/symposium or the abstract text has been published, the authors should definitely indicate this in the manuscript.
9. Authors should ensure that the manuscripts submitted to the journal comply with scientific research and publication ethics, and in this regard, YÖK Scientific Research and Publication Ethics Directive should be meticulously taken into consideration.
10. Documents related to the ethical status of the article requested by the journal editor during the publication process must be sent by the authors within the specified period.
11. Authors should not make any interventions such as adding, removing, or changing the order of authors regarding the publication that has entered the evaluation process.
12. When authors detect a scientific error in their manuscript published in the journal, they should contact the editor immediately to correct the errors in the manuscript or to withdraw the manuscript.
13. Authors must obtain Ethics Committee Approval for the subjects to be used in the manuscripts submitted for publication in the journal. Respect for basic human and animal rights is essential.
14. The journal management assumes that authors who submit manuscripts for publication in the journal agree to act in accordance with the above-mentioned conditions.

Language and Spelling

The language of Çankırı Karatekin University Journal of Turkology Studies is in Turkish. However other Turkic languages, English and Russian articles are also accepted. According to the workload of the journal, the number of articles in each issue is to be decided by the Editorial Board. Articles should be prepared in accordance with the APA. In the articles and abbreviations, the Spelling Guide of the Turkish Language Institution should be followed. Articles written in Cyrillic alphabet should also include the title, abstract, keywords and references written in Latin alphabet.

Spelling Rules

Title

It should be written in 12 font size and bold letters which are compatible with the content and shouldn't be more than 12 words. The second heading should be written in **bold**, *italic* and the first letters in capitals one line below. In-text titles -including the bibliography- should be 11 font size. One line space should be left before headings.

Author Name

Author's name should be written under the title, justified to the right, with the first letters capitalized and bold. The information of title, institution, e-mail and ORCID should be given just below the name, justified to the right and in 9 font size.

Example: Prof. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çankırı/ Türkiye, aarvas@karatekin.edu.tr, ORCID: 0000-0000-0000-0000.

Abstract

It should be written in font size 10, Times New Roman font character. The text should be justified on both sides. The abstract should be prepared with a **minimum of 250 and a maximum of 500 words** and should be descriptive and introductory of the research. One line space should be left under the abstract and **5 keywords** should be included in here. In Turkish articles, the second abstract should be prepared in English. If the article is prepared in another language, the second abstract should be written in Turkish.

Main Text of the Article

Articles should be typed in font size 11, Times New Roman font character and single line spacing on the Word page. A margin of 2,5 cm from the top edge of the page and 2 cm from the other edges should be left. Paragraph beginnings should not be indented. The text of the article should be justified on both sides. The space between paragraphs should be 0 nk first and then 6 nk. There should be no spaces between expressions such as poem, item, quote, however, 6 nk spaces should be left before and after the paragraph. The first letters of the subheadings in the text should be capitalized, aligned to the left and in bold. It should be one space left before and after the headings. Highlighted places and book names in the text should be in italics. The author should give numbers and names to photographs, tables and figures in the text. These must not exceed one third of the text. In addition, the photos must have high resolution. Footnotes should be used for explanations in the text. Footnotes should be written in font size 9, Times New Roman font character. The in-text citation method should be used in the articles. **Example:** (Çobanoğlu, 2015, p. 12). In quotations with two or more authors, the surname of all authors is shown in the first reference. For other references, "etc." expression is used after the surname of the first author. Quotations should be given in quotation marks. Long and block quotations should be written in 10 points, 1 cm inside from the both sides. **Articles should not exceed 10,000 words.**

Bibliography

References should be prepared in 11 font size and 1 cm hanging. The sources used in the article should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the text. If more than one study used in the article belongs to the same author, the writer should add a letter at the end of to the publication year of these studies: (2015a), (2015b).

Bibliography information must be given in the following forms:

For books;

Türkeş Günay, U. (2011). *Elazığ Masalları ve Propp Metodu*. Ankara: Akçağ Yayınları.

For book with two or more authors;

Bauman, R. ve Joel S. (1989). *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge: Cambridge University Press.

For translated books;

Propp, V. (2011). *Masalın Biçimbilimi* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

For the book chapters;

Elçin, Ş. (1996). Yeşil Abdal ve Karaca Oğlan Üzerine Notlar. Ö. Çobanoğlu ve M. Özarslan (Ed.), *Prof. Dr. Umay Günay Armağanı* (ss. 10-12) içinde. Ankara: Feryal Matbaacılık.

For articles;

Çobanoğlu, Ö. (2018). Kazak Halk Kültüründe “Kam”dan “Baksi” ve “Emçi”ye Dönüşümler. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6 (7), 1-9.

For multiple authors article;

Arvas, A., Tonkut Yılmaz, D. ve Zengin Z. (2017). At Çabış” Bir Oyun Mu? (Bir Örneklem Olarak Kırgız Türklerinin Destanları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 10 (19), 1- 14.

For papers/ symposium books;

Taş, B. (2019). Kültürel Coğrafya Açısından Patasana Romanı. Eyüp Artvinli (Ed.), *II. Uluslararası Coğrafya Eğitimi Kongresi Bildiriler Kitabı* (ss 1612- 1617) içinde. Eskişehir.

For thesis;

Özarslan, M. (1999). *Erzurum ve Çevresinde Âşıklık Geleneğinin Bugünkü Durumu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

For interviewee;

Name, Last name. Birth place. Birth date/ age. Education level/ Occupation. (This interview made in Ankara on January 1, 2012, is in the personal archive of)

For internet;

ÇAKÜ Türkiyat. (2022, 20 Nisan). I. Uluslararası Türkiyat Kongresi Hakkında Duyuru. Erişim adresi:

<https://turkiyat.karatekin.edu.tr/i-uluslararası-turkiyat-kongresi-hakkında-duyuru-29754-duyurusu-icerigi.karatekin>

Çankırı Karatekin Üniversitesi

Türkiyat

Araştırmaları Dergisi

ÇANKIRI KARATEKİN UNIVERSITY
JOURNAL OF TURKOLOGY STUDIES

Aralık 2023 / Cilt 3 / Sayı 2
December 2023 / Volume 3 / Issue 2
ISSN: 2792-0631

İletişim / Contacts

Adres/ Address:

Türkiyat Enstitüsü İslami İlimler Fakültesi Giriş Katı
Çankırı Karatekin Üniversitesi Uluyazı Kampüsü – Çankırı

Telefon: 0376 218 95 73/ 828 **Belgeç / Fax:** 0376 218 95 74

E-posta/ E- mail: cakutad@karatekin.edu.tr

İnternet adresi/ Web address: turkiyat.karatekin.edu.tr

Dergi İnternet Adresi: cakutad.karatekin.edu.tr

Dergipark: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cakutad>